

Anna Magdalena Fenner

TRAUER IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLYRIK
Zur Emotionsgestaltung bei Günter Eich,
Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

Göttingen 2015

DANK

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Simone Winko für ihre kontinuierliche und wertvolle Unterstützung, für ermutigende und bereichernde Gespräche und ihre herzliche Anteilnahme auch weit über die Dissertation hinaus. Meinem Doktorvater Heinrich Detering danke ich gleichermaßen für hilfreiche Anregungen zu meiner Arbeit sowie seinen interessierten und bestärkenden Zuspruch.

Die Dissertation ist während meiner Zeit als Koordinatorin am Courant Forschungszentrum (CRC) „Textstrukturen“ entstanden. Für das, was ich dort neben der Promotion gelernt habe, und für die gute Zusammenarbeit möchte ich vor allem Anke Holler und Julia Busse danken. Dem CRC „Textstrukturen“ bin ich darüber hinaus ebenso wie der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften Göttingen (GSGG) für verschiedene Formen der ideellen und finanziellen Unterstützung in der Promotionsphase zu Dank verpflichtet.

Für die freundliche Genehmigung, unveröffentlichte Zitate aus dem Nachlass von Günter Eich und Marie Luise Kaschnitz zu publizieren, möchte ich Mirjam Eich und Iris Schnebel-Kaschnitz sowie dem Deutschen Literaturarchiv (DLA) Marbach danken.

Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Forschungskolloquiums von Claudia Stockinger und Simone Winko sowie den Mitgliedern des Promotionsprogramms „Theorie und Methodologie der Textwissenschaften und ihre Geschichte“ (TMTG) danke ich für ihr Interesse an meiner Arbeit, für Anregungen und konstruktive Diskussionen.

Für mühevole und hilfreiche Detailarbeit sei den Korrekturleserinnen und Korrekturlesern der Endfassung der Dissertation und jenen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden gedankt, die einzelne Teile der Arbeit in unterschiedlichen Arbeitsphasen kommentiert und kritisiert haben, namentlich Jan Borkowski, Dorothea Fenner, Johannes Fenner, Andrea Glang-Tossing, Christine Göb, Philipp David Heine, Claudia Hillebrandt, Tilmann Köppe, Katharina Lukoschek, Dania Platz, Katharina Prinz, Ruben Quaas, Bettina Soller und Jan C. Werner.

Für ihre anhaltende Unterstützung danke ich Stefan Descher und meiner Familie.

INHALT

1	EINLEITUNG: TRAUER IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLYRIK	1
1.1	Die deutsche Nachkriegslyrik: Zwischen heiler Welt und Wirklichkeit.....	7
1.2	Vorüberlegungen zum Verhältnis von Lyrik und Emotionen.....	14
1.2.1	Zur Bedeutung von Emotionen für zeitgenössische Gattungskonzeptionen.....	14
1.2.2	Poetologische Positionen zur Rolle von Emotionen in Gedichten.....	18
1.3	Zur Auswahl der untersuchten Autoren.....	27
1.3.1	Günter Eich (1907–1972).....	28
1.3.2	Marie Luise Kaschnitz (1901–1974)	31
1.3.3	Nelly Sachs (1891–1970)	34
2	GESTALTUNG VON EMOTIONEN IN LITERARISCHEN TEXTEN: THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND METHODISCHES VORGEHEN	41
2.1	Emotionen: Begriffsbestimmungen und Abgrenzungsversuche	41
2.2	Zur Darstellung von Emotionen in (literarischen) Texten	54
2.2.1	Emotionen und Sprache.....	55
2.2.2	Emotionen als Kodes	60
2.2.3	Zum emotionalen Wirkungspotenzial von literarischen Texten	64
2.3	Analyseinstrumentarium und methodisches Vorgehen.....	73
2.3.1	Typen der sprachlichen Gestaltung von Emotionen	75
2.3.2	Textebenen und sprachliche Mittel der Emotionsgestaltung.....	79
2.3.2.1	Ebene der Oberflächenpräsenz von Emotionen.....	80
2.3.2.2	Ebene der Diegese	87
2.3.2.3	Ebene des Textganzen.....	90
2.3.3	Abschließende Bemerkungen zum methodischen Vorgehen.....	92
3	GÜNTER EICH.....	95
3.1	Einführung: Günter Eichs Lyrik und Poetologie nach 1945.....	95
3.2	Zu den untersuchten Gedichtbänden	101
3.2.1	<i>Abgelegene Geböfte</i> (1948)	102
3.2.2	<i>Untergrundbahn</i> (1949)	103
3.2.3	<i>Botschaften des Regens</i> (1955)	104
3.2.4	„Versuch eines Requiems“ (1957)	106
3.3	Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse.....	109
3.3.1	Explizite Gestaltung von Trauer.....	109
3.3.2	Implizite Gestaltung von Trauer.....	115
3.3.2.1	Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung	115
3.3.2.2	Grammatisch-syntaktische Gestaltung.....	120
3.3.2.3	Implizite lexikalische Gestaltung.....	124
3.3.2.4	Bildliche Gestaltung.....	132
3.3.2.5	Rhetorische Gestaltung	136
3.3.3	Ebene der Diegese.....	138
3.3.3.1	Narrative Gestaltung.....	139
3.3.3.2	Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung.....	142

3.3.4	Ebene des Textganzen: „Der Große Lübbe-See“	158
3.4	Zwischenfazit: Trauern als Erinnern.....	166
4	MARIE LUISE KASCHNITZ	173
4.1	Einführung: Marie Luise Kaschnitz' Lyrik und Poetologie nach 1945.....	173
4.2	Zu den untersuchten Gedichtbänden	177
4.2.1	<i>Gedichte zur Zeit</i> (1948).....	179
4.2.2	<i>Zukunftsmusik. Gedichte</i> (1950)	180
4.2.3	<i>Enige Stadt. Rom-Gedichte</i> (1952)	181
4.2.4	<i>Neue Gedichte</i> (1957)	181
4.2.5	<i>Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961</i> (1962).....	182
4.3	Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse.....	183
4.3.1	Explizite Gestaltung von Trauer.....	183
4.3.2	Implizite Gestaltung von Trauer.....	189
4.3.2.1	Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung	189
4.3.2.2	Grammatisch-syntaktische Gestaltung.....	195
4.3.2.3	Implizite lexikalische Gestaltung.....	200
4.3.2.4	Bildliche Gestaltung.....	207
4.3.2.5	Rhetorische Gestaltung	211
4.3.3	Ebene der Diegese.....	215
4.3.3.1	Narrative Gestaltung.....	215
4.3.3.2	Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung.....	222
4.3.4	Ebene des Textganzen: „London 1959“.....	245
4.4	Zwischenfazit: Trauern als (allgemein)menschliche Erfahrung	255
5	NELLY SACHS	259
5.1	Einführung: Nelly Sachs' Lyrik und Poetologie nach 1945	259
5.2	Zu den untersuchten Gedichtbänden	263
5.2.1	<i>In den Wohnungen des Todes</i> (1947)	264
5.2.2	<i>Sternverdunkelung</i> (1949)	265
5.2.3	<i>Und niemand weiß weiter</i> (1957)	266
5.2.4	<i>Flucht und Verwandlung</i> (1959).....	267
5.2.5	„Elegien auf den Tod meiner Mutter“ (1950).....	268
5.3	Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse.....	269
5.3.1	Explizite Gestaltung von Trauer.....	270
5.3.2	Implizite Gestaltung von Trauer.....	278
5.3.2.1	Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung	278
5.3.2.2	Grammatisch-syntaktische Gestaltung.....	282
5.3.2.3	Implizite lexikalische Gestaltung.....	287
5.3.2.4	Bildliche Gestaltung.....	297
5.3.2.5	Rhetorische Gestaltung	303
5.3.3	Ebene der Diegese.....	306
5.3.3.1	Narrative Gestaltung.....	306
5.3.3.2	Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung.....	313

5.3.4 Ebene des Textganzen: „Abschied – ...“	331
5.4 Zwischenfazit: Trauern als ‚Durchschmerzen‘	342
6 GESTALTUNG VON TRAUER IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLYRIK: VERSUCH EINER GENERALISIERUNG	347
6.1 Formale Mittel der Emotionsgestaltung	348
6.2 Verwendung (literarischer) Traditionen der Trauergestaltung	351
6.3 Konzeptualisierung und Bewertung von Trauer	353
6.4 Trauer auslösende Situationen	356
6.5 Subjektivität der Darstellung	360
6.6 Gestaltung von Trauer zwischen Tradition und zeitgenössischer Wirklichkeit.....	363
7 SCHLUSSBETRACHTUNG	367
LITERATURVERZEICHNIS.....	371
Archivmaterialien	371
Primärliteratur.....	371
Sekundärliteratur	373
TABELLENVERZEICHNIS.....	395
ANHANG	397

1 EINLEITUNG: TRAUER IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLYRIK

Das Leben in Deutschland in den Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges war gezeichnet von Zerstörung, Flüchtlingen und Elend, von Besatzung, Lebensmittelrationierung und alliierter Kulturpolitik, von Währungsreform und Teilung des Landes, von zögerlicher Aufarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit, von Wiederbewaffnung, erfolgreicher sozialer Marktwirtschaft und Wirtschaftswachstum.¹ Bei der deutschen Bevölkerung konnte diese gesamtgesellschaftliche Situation so verschiedene Gefühle wie Trauer über die Opfer des NS-Regimes und des Krieges, Enttäuschung über das als Niederlage empfundene Kriegsende, Erleichterung über die Befreiung von der Diktatur, Verzweiflung in Anbetracht der eigenen Lage, Hoffnung auf einen Neubeginn, Angst vor einer atomaren Bedrohung oder Scham angesichts der eigenen Untätigkeit gegenüber den Verbrechen der Nationalsozialisten hervorrufen. Auch in der literarischen Produktion dieser Jahre schlugen sich die vielfältigen emotionalen Reaktionen auf und Auseinandersetzungen mit der unmittelbaren Vergangenheit und dem gegenwärtigen Alltag nieder. Einen Eindruck hiervon können exemplarisch die folgenden retrospektiven Charakterisierungen der deutschen Nachkriegslyrik vermitteln:

Dieser pathetische, expressive Stil mit seiner Vorliebe für Alliterationen, für sprunghafte Satzgefüge, für Assoziationen von Klängen und Bildern kennzeichnet zunächst auch die meisten nach 1945 geschriebenen Gedichte. Die Verse wurden zwar, wie Wolfgang Bächler, der jüngste Mitbegründer der Gruppe 47, einmal bekannte, von dem ‚Trauma des Krieges und der Nazizeit, Elend, Hunger, Flüchtlings- und Wohnungsnot‘ ausgelöst, aber was sie vorführten, waren literarisierte und belletrisierte Gefühle.²

Der in den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten überaus erfolgreiche Bergengruen-Kanon, heute längst verstaubt, war der Ausdruck von Lesererwartungen, die wegen des Dreiklangs aus Beruhigung, Beschwichtigung und Hoffnung als Hauptfunktionen eines zeitgenössischen Gedichts weit verbreitet waren. Lyrik wurde zur Lebenshilfe, und das hieß ganz praktisch, daß sie nicht nur leicht eingängig und emotional ansprechend sein sollte, sondern auch durchsetzt mit sentenziösen Wendungen und schlichten, zu Herz [sic] gehenden Bildern, also wie geschaffen zum Auswendiglernen und Memorieren.³

So ist der lakonische Gedichtstypus nicht ganz frei von hochpathetischen Gesten und grummelt vom mühsam verschwiegenen Gefühl. Aber er bedeutet doch eine energische und folgenreiche Blockade gegen die Erlebnislyrik und einen Anschluß an die westeuropäische Tradition des rhetorisch gefügten Gedichts. In dieser Allgemeinheit genommen, war das lakonische Gedicht in allen Besatzungszonen zu Hause.⁴

¹ Hierbei handelt es sich um eine offene Liste. Einen Überblick über die Geschichte der – selbstverständlich erst 1949 gegründeten – Bundesrepublik Deutschland in den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten bietet: Rudolf Morsey: *Die Bundesrepublik Deutschland. Entstehung und Entwicklung bis 1969*. 5., durchges. Aufl. München 2007. Für den hier untersuchten Zeitraum siehe insbesondere S. 1-78 und 299-309. In der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus auf den westlichen Besatzungszonen beziehungsweise der späteren Bundesrepublik.

² Walter Hinderer: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg 1994, S. 15.

³ Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2., völlig neubearb. Aufl. Stuttgart 2004, S. 35f. (Hervorh. getilgt).

⁴ Alexander von Bormann: „Frühe Nachkriegslyrik (1945–1950)“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 76-89; hier S. 79. Vgl. für weitere, ähnliche Zitate auch ebd., S. 86; Bernd Witte: „Von der Trümmerlyrik zur Neuen Subjektivität“. In: Dieter Breuer (Hrsg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt a. M. 1988, S. 10-42; hier S. 30f.; Gustav Zürcher: „Vom elenden, herrlichen Leben“. Die Nachkriegsgedichte von Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise*

Wie hieraus deutlich wird, bot schon die frühe Nachkriegslyrik ein disparates Bild im Umgang mit der Lebenssituation im Nachkriegsdeutschland und den hiermit verbundenen Emotionen: Formal größtenteils konventionellen Texten, in denen Themen wie ‚Krieg‘ oder ‚Vernichtung‘ kaum eine Rolle spielten⁵, standen Versuche einer schonungslosen und betont realistischen Darstellung von Zerstörung und Elend gegenüber.⁶ Ähnlich verhielt es sich mit Äußerungen über das Schreiben von Gedichten: Einem emphatischen Betonen der Gefühle des schreibenden Subjekts, dem Rückzug in die Innerlichkeit und dem Aufrechterhalten der lyrischen Tradition wurden vor allem in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre die Forderung nach ‚Kahlschlag‘ und ein Misstrauen gegenüber der Dominanz subjektiver Gefühle sowie gegenüber den Möglichkeiten lyrischen Sprechens überhaupt entgegengestellt. Ein vergleichbares Bild im Hinblick auf den in ihr zum Ausdruck kommenden Zeitbezug ergibt sich für die zum Ende der 1940er Jahre und in den 1950er Jahren entstandene Lyrik: Nicht nur das Geschehen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit und Überlegungen zur Darstellbarkeit des Holocaust, sondern auch die Rolle des Dichters⁷ in der Gesellschaft und neuere Entwicklungen im sich stabilisierenden Deutschland konnten im Gedicht verhandelt werden beziehungsweise direkt die lyrischen Schreibweisen beeinflussen. Hinzu kamen Bemühungen um einen Anschluss der deutschen Lyrik an die internationale Moderne.⁸ Auf der anderen Seite entstand aber auch in den 1950er Jahren noch eine Fülle von Gedichten scheinbar jenseits jeglichen Gegenwartsbezugs.⁹

Dass Emotionen für die deutsche Nachkriegslyrik eine wichtige Rolle spielen, lässt sich schon oberflächlich betrachtet also nicht nur mit der generellen Bedeutung von Emotionen in

Kaschnitz, Frankfurt a. M. 1984, S. 193-208; hier S. 193 und Cordula Drossel-Brown: *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre*. Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. New York u. a. 1995, S. 40f.

⁵ Versammelt waren derartige Texte beispielsweise in Anthologien wie Gunter Groll (Hrsg.): *De Profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren*. München 1946 oder Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp (Hrsg.): *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900 bis 1950*. Ebenhausen b. München 1953. Zu Lyrikanthologien nach 1945 vgl. Philip Laubach-Kiani: „Lyrikanthologien der fünfziger Jahre. Ein Überblick und zwei Einzelanalysen“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der 1950er Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel*. München 2004, S. 21-36. Zu einflussreichen Anthologien der Nachkriegszeit und zu den die Auswahl der Texte betreffenden Äußerungen ihrer Herausgeber vgl. außerdem Fabian Lampart: *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*. Berlin 2013, S. 60-84.

⁶ Vgl. hierzu Hermann Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik. Band 6: Von 1945 bis heute*. Stuttgart 2012, S. 8f.

⁷ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet.

⁸ Das Verhältnis zwischen Nachkriegslyrik und Moderne hat jüngst Fabian Lampart umfassend dargestellt. Durch eine genaue Analyse poetologischer und lyrischer Texte verschiedener Autoren zeigt Lampart auf, wie in der zwischen 1945 und 1960 entstehenden Lyrik insbesondere der Bundesrepublik auch die deutschsprachige Vorkriegsmoderne wieder aufgenommen wurde. Dabei geht er von einer „programmatisch-diskursiven und produktiven Wiederannäherung an die Moderne“ aus. Die „gattungsinternen Koordinaten der Entwicklung einer Lyrik nach dem Krieg“ fasst er als behutsame „Transformationen“ von (modernen) Traditionen auf. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 24 und 449. Seine Studie bildet eine wichtige Grundlage für die literarhistorischen Überlegungen in dieser Arbeit. Da die komplexen Beziehungen zwischen konventionellen Schreibweisen, Moderne und der Lyrik nach 1945 hier nur verkürzt dargestellt werden können, sei zur weiteren Differenzierung auf Lampart verwiesen.

⁹ Zu denken wäre hier beispielsweise an Texte Rudolf Hagelstanges oder Werner Bergengruens. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 34-36 und 38.

der literarischen Kommunikation begründen¹⁰, sondern auch mit der historischen Situation und den literarischen Reaktionen auf sie.¹¹ Sieht man sich die eingangs skizzierten historischen Gegebenheiten genauer an, scheinen insbesondere emotionale Reaktionen von Trauer, Hilflosigkeit und Verzweiflung von überindividueller Relevanz zu sein. Angesichts der Omnipräsenz von Emotionen in der deutschen Nachkriegslyrik ist es bemerkenswert, dass die sprachlichen Gestaltungsweisen von Emotionen im Allgemeinen und von Trauer im Besonderen in der Literaturgeschichtsschreibung zur Nachkriegszeit noch nicht umfassend untersucht worden sind. Dass Überblicksdarstellungen wie die oben zitierten das ihrer Anlage nach nicht leisten können, liegt auf der Hand. Insgesamt haben sich bisher jedoch nur sehr wenige literaturwissenschaftliche Arbeiten explizit mit den in der Literatur der Nachkriegszeit gestalteten Emotionen beschäftigt.¹² Ein kurzer Blick auf diese Arbeiten macht deutlich, dass sich die Bedeutung von Emotionalität als formal wie inhaltlich relevantem Aspekt literarischer Texte in Bezug auf die Nachkriegszeit noch nicht als eigener Forschungsgegenstand etabliert hat.

Hermann Boeschstein untersucht im zweiten Band seiner bereits Mitte der 1960er Jahre erschienenen zweibändigen Untersuchung *Deutsche Gefühlskultur. Studien zu ihrer dichterischen Erscheinung*, der die Jahre von 1830 bis 1930 umfasst, in einem abschließenden Kapitel auch die Nachkriegszeit.¹³ Seine Arbeit trägt jedoch insofern wenig Erhellendes zur Frage nach der Gestaltung von Emotionen in der Nachkriegslyrik bei, als er sich weder klar nur auf Gefühle bezieht, noch frei ist von Wertungen, aber nicht ausreichend an den untersuchten literarischen Texten selbst begründeten Aussagen.¹⁴ Die eher unsystematische, zuweilen assoziativ wirkende Herangehensweise greift sowohl in Bezug auf einzelne behandelte Werke als auch auf die Literatur der Zeit insgesamt

¹⁰ Vgl. Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003, S. 9 und Claudia Hillebrandt: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin 2011, S. 11.

¹¹ Prägend waren der „Schock der geschichtlichen Katastrophe“ und die „Suche nach literarischen Bewältigungsmodellen“. Christine Lubkoll: „Nachkriegsliteratur“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 669-672; hier S. 669. Vgl. darüber hinaus z. B. Ludwig Fischer: „Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung“. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 29-96; hier S. 36; Otto Knörrich: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. 2. erw. und rev. Aufl. Stuttgart 1978, S. 9f.; Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 89f. und Otto Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., erw. Aufl. Würzburg 2001, S. 551-575; hier S. 553.

¹² Im Bereich der historischen Emotionsforschung sieht es etwas besser aus, wobei Trauer – diejenige Emotion also, welche in der vorliegenden Untersuchung im Vordergrund stehen wird – auch hier noch keine große Rolle spielt. Zu Angst siehe aber zum Beispiel Bernd Greiner, Christian Th. Müller und Dierk Walter (Hrsg.): *Angst im Kalten Krieg*. Hamburg 2009.

¹³ Hermann Boeschstein: *Deutsche Gefühlskultur. Studien zu ihrer dichterischen Erscheinung. 2. Band: 1830–1930*. Bern 1966. Siehe insbesondere die Kapitel „Nach Auschwitz, Dresden, Hiroshima. Neue Gefühlslehren“ ebd., S. 331-344, und „Rückblick auf die Schreckenszeit. Neubewertung in Westdeutschland“ ebd., S. 345-362.

¹⁴ So gibt er in seiner Darstellung mehrfach eigenen Gefühlen Raum. Vgl. zum Beispiel Boeschstein: *Deutsche Gefühlskultur*, S. 353. Die Kritik, die Simone Winko in Bezug auf Boeschsteins Darstellung der ‚Gefühlskultur‘ um 1900 anbringt, gilt daher ebenso für seine Ausführungen zur Nachkriegszeit. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 56.

zu kurz.¹⁵ Boeschsteins Arbeit weist somit indirekt auf den Forschungsbedarf hin, der im Hinblick auf eine systematische und umfassende Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Emotionen und Nachkriegsliteratur besteht. Trotz des heutigen Abstands von fast 50 Jahren zu seiner Arbeit ist die Literaturwissenschaft diesem Desiderat bisher kaum nachgekommen.

Werner Brettschneider setzt sich in seiner 1979 erschienenen Monografie *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur* dezidiert mit den zwei titelgebenden Emotionen Zorn und Trauer auseinander, die er als Leitmotive der gesamtdeutschen Literatur nach 1945 auffasst.¹⁶ Er analysiert und vergleicht insbesondere die erzählende Literatur der Nachkriegsjahre von Heinrich Böll über Wolfgang Koeppen bis hin zu Günter Kunert und stellt zentrale Themen wie die Zerstörung der deutschen Städte, die Heimkehr der Soldaten und die Nachkriegsgesellschaft der Bundesrepublik heraus, die in diesen Texten Anlass zu den besagten Emotionen gäben.¹⁷ Für ihn stellen beide Emotionen „strukturierende Aspekte“ der damaligen Literatur dar, ohne dass diese Strukturierungsfunktion jedoch genauer expliziert werden würde.¹⁸ Über den Nachweis von Zorn und Trauer als Themen der untersuchten Texte geht seine Darstellung nicht hinaus.

Daneben finden sich Arbeiten zu einzelnen Autoren oder konkreten Themen wie der Darstellung des Holocaust, in denen – am Rande – auch explizit auf die Gestaltung von Trauer eingegangen wird. Exemplarisch seien Robert Foots Untersuchung *The Phenomenon of Speechlessness*, Ute Maria Oelmanns Monografie *Deutsche Poetologische Lyrik nach 1945* und Hermann Kortés Aufsatz „*Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit*“ genannt.¹⁹ Eine systematische Auseinandersetzung mit der Vielfalt formaler und inhaltlicher Mittel der Emotionsgestaltung findet hier jedoch ebenfalls nicht statt.

Wie dieser kurze Überblick zeigt, konzentrierte sich die bisherige Forschung vor allem auf motivisch-thematische Untersuchungen. Emotionen in literarischen Texten sind allerdings ein komplexes und vielgestaltiges Phänomen, das nicht nur auf der motivisch-thematischen, sondern auf sämtlichen Ebenen literarischer Texte beobachtbar und systematisch untersuchbar ist, so dass ihm reine Motivuntersuchungen allein nicht gerecht werden können.²⁰ Eine der Komplexität dieses Phänomens angemessene Untersuchung muss unter anderem berücksichtigen, wem eine

¹⁵ Vgl. zum Beispiel folgendes Zitat: „Benns Feuerwerk, das den Trost der ästhetischen Reize für Augenblicke in die dunkle Nacht strahlte, wird zum Ausdruck einer Zeit, die sich nicht mehr mit dem Leben und dem Menschen befaßt.“ Boeschstein: *Deutsche Gefühlskultur*, S. 332.

¹⁶ Werner Brettschneider: *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur*. Berlin 1979.

¹⁷ Dass die Auswahl der Texte und Themen stark von persönlichen Präferenzen geprägt ist, macht der Autor selbst von Anfang an deutlich. Vgl. Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 10f.

¹⁸ Vgl. Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 200.

¹⁹ Hermann Korte: „*Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit*“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*. München 1999 (=Text + Kritik 144), S. 25-47; Robert Foot: *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Louise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn 1982; Ute Maria Oelmann: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart 1980, S. 104. Zu weiteren Arbeiten dieser Art vgl. Kapitel 1.3.

²⁰ Vgl. z. B. Martin Huber: „*Noch einmal mit Gefühl*“. Literaturwissenschaft und Emotion“. In: Walter Erhart (Hrsg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart 2004, S. 343-357; hier S. 355.

Emotion im Text zugeschrieben und wie sie bewertet wird, wo und vor allem wie Emotionen nur indirekt und nicht durch explizite Thematisierung oder den Einsatz konventioneller emotional besetzter Motive gestaltet werden, welche sprachlichen Mittel dazu genutzt werden, welche Bedeutung eine bestimmte Emotion angesichts der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit im Gedicht entfaltet und wie die Emotion konzeptualisiert wird.²¹

In der vorliegenden Arbeit werde ich exemplarisch untersuchen, welche Rolle Emotionen im Allgemeinen und insbesondere die Emotion der Trauer in der deutschen Lyrik nach 1945 spielen und dabei systematisch die verschiedenen Ebenen der Textgestaltung berücksichtigen. Gefragt wird im Folgenden also weniger nach dem über die textexternen Kontexte zu beantwortenden allgemeinen *Warum* der Gestaltung von Emotionen – worunter zum Beispiel ein Bedürfnis des Publikums nach Trost²² und Erbauung fiel – als vielmehr nach dem *Wie* der Emotionsgestaltung. Dabei geht es um Fragen nach den im Gedicht thematisierten Auslösern und der sprachlichen Präsentation von Trauer, nach Traditionen, die beim Ausdruck von Trauer von Bedeutung sind, und nach der Bewertung der Emotion. Wie sich zeigen wird, können diese Fragen umfassend nur durch genaue und systematische Textanalysen beantwortet werden. Zum einen wird der Fokus auf Trauer und damit auf die Gestaltung nur einer Emotion gelegt. Zum anderen macht es das detaillierte Vorgehen notwendig, das Korpus der untersuchten Texte auf zweckmäßige Weise einzugrenzen. Untersucht werden daher die Gedichte von drei repräsentativen Autoren der Nachkriegszeit – Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs –, deren jeweiliges lyrisches Werk jedoch über den gesamten Zeitraum von 1945 bis ungefähr 1960 in den Blick genommen wird, um Entwicklungen und Veränderungen in Themen und Schreibweisen abbilden zu können.

Die literaturgeschichtlichen Rahmendaten, die oben nur angedeutet werden konnten, werden im Folgenden genauer erläutert: Nach einigen kurzen Anmerkungen zum dieser Studie zugrunde liegenden Periodisierungsansatz werden zunächst überblicksartig die wichtigsten Themen, literarischen Strömungen, Schreibweisen etc. der Nachkriegslyrik zu skizzieren sein (1.1); im Anschluss wird genauer auf zeitgenössische Lyrikkonzeptionen und poetologische Überlegungen zur Gestaltung von Emotionen eingegangen (1.2); abschließend wird die Auswahl der drei hier behandelten Autoren expliziert, wobei auch Forschungspositionen zum jeweiligen Werk berücksichtigt werden (1.3).

²¹ Als umfassender Sammelbegriff für alle Formen der expliziten und impliziten Bezugnahme auf Emotionen in literarischen Texten wird in dieser Arbeit der Begriff der Gestaltung oder des Gestaltens verwendet. Hierunter fallen Benennungen konkreter Emotionen ebenso wie emotional geprägte Sprechweisen und die Schilderung von Situationen, die typischerweise bestimmte Emotionen auslösen. Differenzierter werde ich hierauf in Kapitel 2.3 eingehen. Synonym wird auch der Begriff ‚Darstellung‘ gebraucht.

²² Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 17 und Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 552. Ein in dieser Hinsicht wohl exemplarisches zeitgenössisches Rezeptionszeugnis zu Gedichten Günter Eichs bietet Paul Hühnerfeld: „Trost und Verführung durch Gedichte“. In: *Die Zeit*, 17.11.1955. Zitiert in: Susanne Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*. München 1972, S. 57.

Im zweiten Kapitel wird ausführlich auf die Möglichkeiten der literaturwissenschaftlichen Analyse emotionaler Textgestaltung eingegangen. Zunächst muss geklärt werden, was in der vorliegenden Arbeit unter die Begriffe ‚Emotion‘ und ‚Trauer‘ fällt (2.1). Im Anschluss werden insbesondere soziologische und linguistische Herangehensweisen an die Emotionsanalyse vorgestellt, die als Vorbereitung für die literaturwissenschaftliche Schwerpunktsetzung in dieser Untersuchung verstanden werden können. Um das eigene Vorgehen zu plausibilisieren, wird zudem ein kurzer Abriss wichtiger Ansätze in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung gegeben (2.2). Im dritten Teil des zweiten Kapitels wird schließlich das Analyseinstrumentarium erklärt (2.3). Auch das zweite Kapitel hat demnach vorbereitenden Charakter.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die drei detaillierten Analysen der Gestaltung von Trauer im Werk von Günter Eich (Kapitel 3), Marie Luise Kaschnitz (Kapitel 4) und Nelly Sachs (Kapitel 5), die jeweils wie folgt gegliedert sind: Neben einem kurzen emotionsbezogenen Überblick über poetologische Äußerungen des Autors werden einleitend die untersuchten Gedichtbände vorgestellt. Die Gliederung der Analyseergebnisse orientiert sich weitgehend an den in Kapitel 2.3 vorgestellten Analyseebenen. Die unterschiedlichen Ebenen der impliziten und expliziten Emotionsgestaltung sind hierbei leitend: Zunächst wird auf einzelne – beispielsweise lexikalische und syntaktische – Mittel der Gestaltung von Emotionen auf der sprachlichen Oberfläche eingegangen, anschließend auf größere Zusammenhänge wie die narrative Gestaltung und die Darstellung emotional konnotierter Situationen. Schließlich wird für jeden Dichter ein Gedicht in exemplarischer Absicht ausführlich analysiert, um das Zusammenwirken verschiedener formaler und inhaltlicher Mittel und Verfahren bei der Gestaltung von Trauer aufzuzeigen. Zusammenfassende Überlegungen schließen die drei Analysekapitel jeweils ab.

In Kapitel 6 werden die Analyseergebnisse anhand einiger Leitfragen zu formalen und inhaltlichen Gestaltungsweisen von Trauer in einen größeren Zusammenhang eingeordnet. Hier sollen, ausgehend von den Ergebnissen der Analysekapitel, allgemeinere Annahmen zur Rolle von Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik formuliert werden. Grundlegend hierfür ist die Überzeugung, dass die Untersuchung der genannten Werke nicht nur partikulare, auf das Untersuchungskorpus beschränkte Ergebnisse verspricht, sondern dass – aufgrund der Repräsentativität der hier gewählten Autoren – auch zumindest *prima facie* plausible und prinzipiell überprüfbare Hypothesen zur Lyrik der Nachkriegszeit als solcher aufgestellt werden können. Die nun folgende literarhistorische Einführung in die zwischen 1945 und 1960 in der Bundesrepublik entstandene Dichtung dient nicht zuletzt der Vorbereitung dieser umfassenderen Perspektive.

1.1 Die deutsche Nachkriegslyrik: Zwischen heiler Welt und Wirklichkeit

In der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Literatur der Nachkriegszeit ist seit langem Konsens, dass der 8. Mai 1945 literarhistorisch nicht als ‚Nullpunkt‘ angesehen werden kann, sondern vielmehr zahlreiche personelle und formale Kontinuitäten und Verbindungen insbesondere zu den 1930er Jahren nachweisbar sind.²³ Ebenso konsensfähig ist es aber wohl, das Jahr 1945 – unter Rücksichtnahme auf eventuelle Kontinuitäten – zum heuristischen Orientierungspunkt einer literaturgeschichtlichen Untersuchung zu machen.²⁴ Eine weniger klare zeitliche Begrenzung stellt das Ende des Untersuchungszeitraums um das Jahr 1960 dar. Es handelt sich hierbei um einen Periodisierungsansatz, der zwar nicht unüblich, wie alle literaturgeschichtlichen Periodisierungsversuche jedoch auch nicht alternativlos ist.²⁵ Für einen solchen Ansatz können verschiedene inner- und außerliterarische Gründe angeführt werden.²⁶ Dem Fokus dieser Untersuchung entsprechend ist die Entscheidung vor allem mit gattungsinternen Veränderungen zu begründen. Hierauf soll zunächst kurz eingegangen werden, bevor überblicksartig die wichtigsten lyrischen Schreibweisen und Strömungen der Zeit umrissen werden.

Die Jahre zwischen Kriegsende und 1960 können als Hochzeit der Lyrik bezeichnet werden. Das heißt nicht, dass andere Gattungen nicht ebenfalls wichtig waren – hinzuweisen sei insbesondere auf die zeitspezifische Entwicklung des Hörspiels und auf die zahlreichen, auch von

²³ Vgl. z. B. Heinrich Vormweg: „Deutsche Literatur 1945–1960. Keine Stunde Null“. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart 1971, S. 13-30; Dieter Lamping: *Moderne Lyrik*. Göttingen 2008, S. 128 und Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 5-10. Korte weist unter anderem darauf hin, dass bereits vor 1933 ein „deutliche[s] Abrücken von avantgardistischen Positionen“ und ein „vordringende[r] Traditionalismus“ zu beobachten waren. Beides setzt sich – und, wie Korte ebenfalls belegt, kontinuierlich über die Jahre 1933 und 1945 hinweg (vgl. ebd., S. 8) – deutlich bis in Publikationen der unmittelbaren Nachkriegszeit fort. Zur Problematisierung der ‚Nullpunkt‘-These vgl. außerdem Hans Dieter Schäfer: „Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930“. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 95-113; hier S. 103-110; Frank Trommler: „Nachkriegsliteratur – eine neue deutsche Literatur?“. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 167-186; insbesondere S. 167; Stephen Parker, Peter Davies und Matthew Philpotts: *The Modern Restoration. Re-thinking German Literary History 1930–1960*. Berlin u. a. 2004; Fischer: „Die Zeit von 1945 bis 1967“, S. 36f.; Wilfried Barner: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. XVII-XXVI; hier S. XVIII und XXIII und Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 7. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive vgl. z. B. Daniel Siemens: „Von der bleiernen Nachkriegszeit zur Modernisierung im Wiederaufbau? Das gegenwärtige Bild der frühen Bundesrepublik in der Geschichtswissenschaft“. In: Matthias N. Lorenz und Maurizio Pirro (Hrsg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre*. Bielefeld 2011, S. 23-43; hier S. 27.

²⁴ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 9 und Fischer: „Die Zeit von 1945 bis 1967“, S. 34 sowie unter Berücksichtigung des Selbstverständnisses der Nachkriegslyriker Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 14.

²⁵ Es gibt ebenso Ansätze, die mit dem Begriff ‚Nachkriegsliteratur‘ nur die Literatur meinen, die zwischen Kriegsende 1945 und Gründung der Bundesrepublik 1949 entstanden ist. Andere Ansätze sehen erst das Jahr 1968 als Umbruchsjahr oder gehen darüber noch hinaus. Zu verschiedenen Vorschlägen, den Endpunkt der Nachkriegsliteratur festzulegen, vgl. im Überblick auch Lubkoll: „Nachkriegsliteratur“, S. 669 und S. 671 sowie James Rolleston: „Der Drang nach Synthese: Benn, Brecht und die Poetik der fünfziger Jahre“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 78-94; hier S. 80; Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 70; Hinderer: *Arbeit an der Gegenwart*, S. 12f. und Helmut Peitsch: *Nachkriegsliteratur 1945–1989*. Göttingen 2009, S. 9, 19f. u. a. m.

²⁶ Zudem korrespondiert dieser Periodisierungsansatz mit Entwicklungen im Werk von Eich, Kaschnitz und Sachs, worauf in den jeweiligen Analysekapiteln zurückzukommen sein wird.

amerikanischen Vorbildern inspirierten Kurzgeschichten.²⁷ Doch sind nicht zuletzt die Fülle an zeitgenössischen Lyrikanthologien und auch die poetologischen Diskussionen der Zeit, auf die im nächsten Kapitel zurückzukommen sein wird, Ausdruck der Bedeutsamkeit der Gattung.²⁸ In den 1960er Jahren sieht Hermann Korte allerdings den „bisher tiefste[n] Einschnitt innerhalb der Geschichte der Lyrik seit Kriegsende“.²⁹ Wollte man einen solchen Einschnitt an Personen festmachen, könnte das Jahr 1956 als Zäsur angeführt werden, in dem mit Bertolt Brecht und Gottfried Benn zwei der wichtigsten antagonistischen lyrischen Stimmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts starben. Ohne die Bedeutung der beiden bestreiten zu wollen, würde eine Fokussierung auf ihren Tod literarische Entwicklungsprozesse jedoch stark verkürzen.³⁰ Vor allem inhaltlich begründet ist der von Korte Anfang der 1960er Jahre beobachtete ‚Paradigmenwechsel‘, den er als „Entdeckung der Wirklichkeit“ bezeichnet.³¹ Hiermit erst komme der „Kontinuitätsimpuls“³², der die deutschsprachige Lyrik der Jahre 1930 bis 1960 prägte, zu einem Ende.

Die auf diese Weise markierten Veränderungen in der Dichtung rechtfertigen eine Zäsur Ende der 1950er Jahre. Auch wenn sich der ‚Paradigmenwechsel‘ erst allmählich vollzog und selbstverständlich nicht exakt auf das Jahr 1960 datiert werden kann, erscheint es sinnvoll, die 1960er Jahre aus der vorliegenden Untersuchung auszuklammern. Das heißt jedoch nicht, dass die in der Tat zu beobachtende verstärkte Hinwendung zur Realität ignoriert würde. Sie wurde, so wird im Folgenden zu zeigen sein, bereits in den 1950er Jahren durch Autoren wie Günter Eich und Marie Luise Kaschnitz ebenso vorbereitet wie die mit Hans Magnus Enzensberger und

²⁷ Vgl. zu Hörspiel und (Kurz-)Prosa die entsprechenden Kapitel von Thomas Koebner, Manfred Karnick und Wilfried Barner in Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006.

²⁸ Korte weist zudem auf eine „Dominanz der Lyriker unter den literarischen Preisträgern“ hin. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 33.

²⁹ „Begriffe wie ‚Abkehr‘, ‚Absage‘, ‚Ablösung‘ signalisieren einen programmatischen Richtungswechsel, der seine Motivation aus einer strikten Distanz zu den 50er Jahren erhält.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 87. An anderer Stelle spricht er von einer „Legitimationskrise ausgerechnet derjenigen Gattung [...], die eine Dekade früher geradezu als Königsweg der Dichtung gegolten hat“. Ebd., S. 106 (Hervorh. getilgt).

³⁰ Eine Gegenüberstellung der beiden insbesondere im Hinblick auf ihre späte Lyrik, aber auch bezüglich poetologischer Positionen bietet: Simon Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg 2006. Korte meint, dass „die Alternative Benn – Brecht in den 50er Jahren nicht die Quintessenz der Gattungsgeschichte war“. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 70f. Für Dieter Lamping stellt Benn keinesfalls die wichtigste Instanz der westdeutschen Lyrik nach 1945 dar. Vgl. Dieter Lamping: *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen 2008, S. 34.

³¹ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 106. Von einer „Öffnung zur Wirklichkeit“ seit Beginn der 1960er Jahre spricht – bezogen auf die poetologische Diskussion – auch Fabian Lampart. Vgl. Fabian Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“. In: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 14–22; hier S. 14. Vgl. außerdem Peter Rühmkorf: „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“. In: Ders.: *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3*, hrsg. von Hartmut Steinecke. Reinbek b. Hamburg 2001, S. 7–42; hier S. 36f.; Knörriich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 566.

³² Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 7. Vgl. auch die dortigen Hinweise auf Hans Bender: *Deutsche Gedichte 1930–1960*. Stuttgart 1983 und Schäfer: „Zur Periodisierung“ sowie Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 88. Auch Lampart meint, dass mit dem Beginn der 1960er Jahre, sichtbar insbesondere an Enzensberger, die „Transformation“ der lyrischen Moderne in der deutschen Nachkriegslyrik zu einem Ende gekommen sei. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 442 und 453.

Peter Rühmkorf abgeschlossene ‚Transformation‘ der Moderne in den 1950er Jahren zum Beispiel schon im Werk Ingeborg Bachmanns, Paul Celans und Eichs angedeutet ist.³³ Doch tauchten Ende der 1950er Jahre mit Günter Grass, Enzensberger und Rühmkorf neuere Stimmen auf, deren Themen und Schreibweisen die deutsche Lyrik insgesamt für die nächsten Jahrzehnte prägten.³⁴ Im Folgenden werden die wichtigsten Strömungen und Schreibweisen in der zwischen 1945 und 1960 entstandenen Lyrik, für die einige der bereits genannten Lyriker exemplarisch stehen, überblicksartig miteinander in Beziehung gesetzt.³⁵

In den ersten Jahren nach Kriegsende standen sich, wie einleitend angemerkt, zunächst zwei Extreme lyrischen Schreibens gegenüber. In einer quantitativ bedeutsameren *traditionalistischen* Ausprägung nahm die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit tendenziell wenig Raum ein. Wenn in dieser Lyrik Krieg, Elend und explizit damit verbundene Emotionen wie Schuldgefühl und Trauer eine Rolle spielten, wurden sie oft in zeitunabhängige Leid- und Schicksalsvorstellungen integriert und damit der Möglichkeit zur tatsächlichen Auseinandersetzung mit der konkreten jüngeren Vergangenheit und Gegenwart entzogen.³⁶ Der Erfolg gerade dieser teils von religiös geprägten Erklärungs- und Heilmustern durchzogenen Lyrik lässt sich historisch vermutlich nicht zuletzt mit einem Bedürfnis des Publikums nach Trost und emotionaler Berührung erklären.³⁷ Er ist zudem Ausdruck eines traditionellen Gattungsverständnisses und entsprechender Erwartungen an die Gattung. Otto Knörrich sieht nicht nur das Interesse an der Lyrik, sondern auch die „Lyrikschwemme“ in den Jahren zwischen 1945 und 1949 darin begründet, dass das Gedicht im Allgemeinen noch als Gattung verstanden werde, in der „das Subjekt als Subjekt zur Sprache kommt“ und damit „dem einzelnen als

³³ Zur „Transformation der Moderne“ vgl. im Detail ebd., S. 129-444.

³⁴ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 88 und 108.

³⁵ Da auf poetologische Überlegungen und Forderungen ausführlich im nächsten Kapitel eingegangen wird, werden diese hier allenfalls am Rande erwähnt, um einzelne Strömungen zu charakterisieren. Verkürzungen an der einen oder anderen Stelle sind dem Überblickscharakter dieser Einführung geschuldet. Für eine umfassende und differenzierte Darstellung der Nachkriegslyrik sei insbesondere auf Korte: *Deutschsprachige Lyrik* und die von Alexander von Bormann verfassten Kapitel zur Lyrik von 1945 bis 1950 und in den 1950er Jahren in Barner: *Geschichte der deutschen Literatur* verwiesen, die auch eine Grundlage für diesen literaturgeschichtlichen Überblick bilden.

³⁶ Vgl. hierzu Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 23f.; Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 551 und Hinderer: *Arbeit an der Gegenwart*, S. 16. Die der Nullpunkt-These widersprechenden Kontinuitäten zeigen sich schon hier ganz deutlich. Vieles, was in den ersten Jahren nach Kriegsende in Deutschland erschien, war bereits vor 1945 oder sogar vor 1939 entstanden. Vgl. hierzu wiederum Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 11 und auch Ralf Schnell: „Traditionalistische Konzepte“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 214-229; hier S. 214f. Für die Erzählliteratur trifft Manfred Karnick mit den Schreibweisen des „Beschreibens“ und des „Transzendierens“ eine Unterscheidung, die, beispielsweise im Hinblick auf die sinnstiftende Funktion von Literatur, auch auf die Lyrik der Zeit übertragen werden kann. Vgl. Manfred Karnick: „Krieg und Nachkrieg. Erzählprosa im Westen“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 31-75; hier S. 35-38.

³⁷ Zur Trostfunktion derartiger Lyrik vgl. noch einmal Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 17f. und 23; Zürcher: „Die Nachkriegsgedichte“, S. 193-195 sowie exemplarisch die Leserreaktionen auf den Abdruck von Eichs Gedicht „Nachhut“ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung im Jahr 1957, die Müller-Hanpft anführt: Susanne Müller-Hanpft: „Vorbemerkung. Überlegungen zur Aufnahme und Interpretation der Werke Günter Eichs“. In: Dies. (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 7-18; hier S. 9, Anm. 4.

einzelnen sein[] Eigenwert und seine Würde“ zurückgegeben werden könnten.³⁸ Der Ausdruck subjektiver Innerlichkeit habe dabei Vorrang vor dem Ästhetischen, hinzu kämen Geschichtsfremdheit und Wirklichkeitsferne.³⁹ Auf dieses Gattungsverständnis wird im folgenden Kapitel noch einmal zurückzukommen sein.

Auf der anderen Seite stand ein insbesondere von der jüngeren Generation geforderter *Neuanfang* angesichts der durch die Nationalsozialisten geprägten Sprache.⁴⁰ An Reportage und Bericht orientierte Schreibweisen sollten in schmuckloser, lakonischer, ‚kahlgeschlagener‘ Sprache den realistischen Ausdruck des Erlebten gewährleisten.⁴¹ Gegenüber der Benennung von Tatsachen spielten ästhetische Überlegungen eine untergeordnete Rolle. „Lyrische Schönheit“ sollte vielmehr ebenso vermieden werden wie alles Gefühliges.⁴² Durch die Darstellung von Zerstörung und Nachkriegselend war diese mit Schlagworten wie ‚*Trümmerlyrik*‘ und ‚*Kahlschlagliteratur*‘ bezeichnete Ausrichtung unmittelbar auf die zeitgenössische Wirklichkeit bezogen.⁴³ Zumindest ihrem Selbstverständnis nach hob sie sich damit inhaltlich wie formal deutlich von einer tendenziell eskapistischen Dichtung klassisch-romantischer Prägung ab. Anders als in der traditionalistisch bestimmten Lyrik wurden die Möglichkeiten des lyrischen Sprechens nach Diktatur, Verfolgung und Krieg in der Trümmer- und Kahlschlagliteratur hinterfragt und erprobt, wofür eine Auseinandersetzung mit ‚modernerer‘ Sprechweisen mindestens indirekt von Bedeutung war.⁴⁴ Dieser Wirklichkeitsbezug und die Reflexion auf die

³⁸ Knörriich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 552. Ludwig Fischer weist auf ein institutionalisiertes Festhalten an Traditionen hin: „Mit den Kirchen, nahezu dem gesamten Erziehungswesen und großen Teilen der kulturellen Einrichtungen waren entscheidende Instanzen für ein öffentlich vermitteltes Bewußtsein auf die Stabilisierung und Förderung traditioneller, der Restauration eingefügter Einstellungen ausgerichtet.“ Fischer: „Die Zeit von 1945 bis 1967“, S. 55f. Zu den Kontinuitäten traditioneller Schreibweisen vgl. auch Schnell: *Geschichte*, S. 74 und zugespitzter Rühmkorf: „Das lyrische Weltbild“, S. 9.

³⁹ Zuweilen wird auch die Isolation von den Entwicklungen der lyrischen Moderne zwischen 1933 und 1945 als Grund für die Dominanz traditionell geprägter Dichtung angeführt. Vgl. z. B. Hinderer: *Arbeit an der Gegenwart*, S. 18.

⁴⁰ Das Attribut ‚jünger‘ ist in diesem Zusammenhang relativ. Vgl. Wilfried Barner: „Disziplinierung, Restauration, neue Freiheiten. Literarisches Leben im Westen (Westzonen, Bundesrepublik, Österreich, deutschsprachige Schweiz)“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 3-30; hier S. 15.

⁴¹ Siehe hierzu auch ebd., S. 13-17. Barner geht vor allem auf die Rolle der Zeitschrift *Der Ruf* und die Anfänge der Gruppe 47 ein. Zur Geschichte des Lakonismus vgl. Jürgen Stenzel: „Lakonismus“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 379f.

⁴² Vgl. Schnell: *Geschichte*, S. 90. Von „Gefühligkeit“ spricht auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 17.

⁴³ Mit den Begriffen ‚Trümmerlyrik‘ und ‚Kahlschlagliteratur‘ werden keinesfalls ausgearbeitete Programme oder einheitliche Schreibweisen bezeichnet. Gemeinsamer Nenner aber sind wohl – mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen – die thematische Ausrichtung auf die Situation im zerstörten Deutschland und die Forderung nach nüchterner, sachlicher Bestandsaufnahme. Vgl. hierzu Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 105f.

⁴⁴ Das Adjektiv ‚modern‘ ist hier zunächst heuristisch und in einem weiten Sinne als Gegenbegriff zu ‚traditionell‘ zu verstehen. Auch Lampart schlägt als minimale Gemeinsamkeit für die sich zur ‚modernen Lyrik‘ zählenden Ausprägungen der Gattung die „Abweichung von der traditionellen Lyrik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“ vor. Lampart: *Moderne Lyrik*, S. 13. Die Entwicklung der Gattung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zeichne sich Lampart zufolge durch sprachliche und formale Innovation aus. Vgl. ebd., S. 22 und ausführlich S. 25-78. Als Einführung in die moderne Lyrik siehe ergänzend auch Dieter Lampart: *Das lyrische Gedicht*. Göttingen ³2000, S. 131-261; insbesondere S. 131-143; Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 13-19 sowie Sabina Becker und Helmuth Kiesel: „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“. In: Dies. (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin,

Sprache blieben auch für die Entwicklung der Lyrik Ende der 1940er Jahre und in den 1950er Jahren von großer Bedeutung. In Kapitel 1.2 wird hierauf im Kontext poetologischer Überlegungen noch einmal eingegangen.

Für die 1950er Jahre kann jedoch zunächst die *Naturlyrik* als vorherrschende Ausprägung der Gattung angesehen werden.⁴⁵ An ihrem Beispiel lassen sich zum einen die inzwischen vielfach benannten Kontinuitäten bis zurück in die Vorkriegszeit aufzeigen, zum anderen kommt auch innerhalb der Naturlyrik deutlich das Nebeneinander von an traditionellen Formen und Themen orientierten und sich von derartigen Traditionen absetzenden Schreibweisen zum Ausdruck.⁴⁶ Für die traditionelleren Naturlyriker bot die Natur eine Möglichkeit, allzu starke Gegenwartsbeziehungsweise allgemein Realitätsbezüge zu vermeiden. Sie wurde als Konstante oder als Sinnangebot in einer den Einzelnen potenziell überfordernden Wirklichkeit dargestellt, die damit ausgeblendet werden konnte.⁴⁷ Dass nach 1945 nicht alle Lyriker und Gedichte, die der Naturlyrik zugerechnet werden können, diesem Muster folgten, wurde in der Forschung bereits mehrfach gezeigt.⁴⁸ Insbesondere diejenigen, die als Überwinder einer traditionellen Naturlyrik gelten wie Günter Eich und Peter Huchel, lassen in ihren Naturgedichten immer wieder Raum für die eigene Zeit und artikulieren eher ein gestörtes Verhältnis zwischen Subjekt und Natur als eine Trost- und Rückzugsmöglichkeit in Tier- und Pflanzenwelt.

Einige andere Richtungen, in die sich das lyrische Schreiben in den 1950er Jahren entwickelte, konzentrierten sich stärker auf formale und sprachliche Aspekte der poetischen Gestaltung. Die insbesondere von Gottfried Benn geprägte *artistische Lyrik* kann ebenso dazu gezählt werden wie die *Konkrete Poesie*.⁴⁹ Für beide spielte der Bezug auf die konkrete Wirklichkeit im Verhältnis zu den sprachlich-ästhetischen Dimensionen dichterischen Sprechens wohl eine untergeordnete Rolle.⁵⁰ Da Benns im Vortrag *Probleme der Lyrik* formulierten Forderungen an die Lyrik vor allem aus

New York 2007, S. 9-35. Zur Spannung zwischen „Epochenbegriff“ und „Stilbegriff“ vgl. zusammenfassend Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 16f. In Bezug auf den Umgang mit modernen Stilprinzipien in der Zeit um 1930 wird auch von der „reflektierten Moderne“ gesprochen: Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 299-303. Zur „Kontinuität auch im Traditionsbruch“ und der ‚Dynamik‘ des Modernebegriffs vgl. Lamping: *Moderne Lyrik*, S. 11 sowie Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 19.

⁴⁵ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 20 und 33-46.

⁴⁶ Vgl. hierzu die Kapitel zu Eich, Huchel und Krolow in Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 132-255.

⁴⁷ „Die Faszination, die der Naturkreislauf ausübte, lag in seiner Bedeutung als gegengeschichtlichem Modell. Ob dieses nun christlich, mythologisch oder gar mystisch interpretiert worden war: es vermochte zunächst Gegenwart und Vergangenheit zu relativieren, vor allem aber eine Perspektive zu bieten, die den einzelnen der Notwendigkeit enthob [sic], sich in einer veränderten Welt neu zu orientieren. Verdrängungswunsch und Restaurationswillen fielen in der Projektion eines irgendwie Dauerhaften und Festen zusammen.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 36 (Hervorh. getilgt). Auch wenn er Wilhelm Lehmanns naturmagische Dichtung der 1930er Jahre der modernen, genauer der „zweiten Phase der modernen deutschen Dichtung“ zurechnet, macht Dieter Lamping hinsichtlich ihrer Bedeutung nach 1945 deutlich, dass sie „nicht mehr unbedingt auf der Höhe der Zeit und auch nicht mehr unbedingt auf der Höhe ihrer eigenen Möglichkeiten“ gewesen sei. Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 221 und 230.

⁴⁸ Neben Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 132-255 vgl. auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 39-46.

⁴⁹ Zum Begriff des Artistischen vgl. Gottfried Benn: „Probleme der Lyrik“. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band VI: Prosa 4*, i. V. m. Ilse Benn hrsg. von Holger Hof. Stuttgart 2001, S. 9-44; hier S. 10 und 14f. sowie Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 63-65.

⁵⁰ Zu Benn vgl. Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 556.

poetologischer Perspektive von allgemeinerer Bedeutung für die Dichtung des hier behandelten Zeitraums sind, wird hierauf im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen. Die Konkrete Poesie wird dagegen nicht weiter berücksichtigt. Der Hauptgrund hierfür liegt darin, dass in der vorliegenden Arbeit explizit solche Lyriker im Fokus stehen, die bereits unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkrieges publizierten. Zum anderen begründet sich die Entscheidung mit der Konzentration der Konkreten Poesie auf Form und Sprachmaterial, so dass sich für die wichtige Frage nach der Gestaltung von Emotionen auf der Ebene der Dichtung eher begrenzte Erkenntnisse erwarten lassen.⁵¹

Im Falle *politischer Lyrik* hat dagegen typischerweise der Inhalt Vorrang vor der formalen Gestaltung.⁵² Für die späten 1940er und die erste Hälfte der 1950er Jahre wird dem politischen Gedicht im engeren, engagiert auf Veränderung abzielenden Sinne gegenüber anderen Strömungen wie der Naturlyrik keine besonders große Bedeutung zugeschrieben.⁵³ Neben dem Begriff des ‚politischen‘ oder des ‚engagierten‘ wurde schon in der zeitgenössischen Diskussion zuweilen der etwas allgemeinere Begriff des ‚öffentlichen‘ Gedichts verwendet, womit in der Regel solche Texte gemeint sind, die sich mit gesellschaftlichen Themen zwar explizit auseinandersetzen, aber nicht im engeren Sinne engagiert sind.⁵⁴ Der Begriff bleibt aber insgesamt unterbestimmt. Bachmann, Kaschnitz, Eich und andere werden – zumindest mit einem Teil ihrer Dichtung – als Vertreter der ‚öffentlichen‘ Dichtung bezeichnet.⁵⁵ Entscheidend für derartige

⁵¹ Die Sprache werde in der Konkreten Poesie zum Material, das „oftmals losgelöst von Semantik und Syntax“ zum „Ausgangspunkt künstlerischer Gestaltung“ werde. Harald Hartung: „Konkrete Poesie“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 328-331; hier S. 328. Vgl. hierzu auch ebd., S. 329 und Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 72 und 75. Dass die Konkrete Poesie im Rahmen dieser Arbeit nicht im Hinblick auf die Gestaltung von Emotionen untersucht wird, heißt jedoch nicht, dass eine solche Analyse kein lohnenswertes Ziel wäre.

⁵² Vgl. hierzu Nikolaus Wegmann: „Politische Dichtung“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 3: P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 120-123; hier S. 120. Ausführlich wird die (nicht nur deutschsprachige) politische Lyrik seit 1945 in Lamping: *Lyrik und Politik* behandelt. Zu einem weit gefassten Begriff politischer Lyrik und verschiedensten möglichen Ausprägungen siehe ebd., S. 12-19.

⁵³ Vgl. hierzu ausführlicher von Bormann: „Hermetik und Öffentlichkeit“, S. 228. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre und insbesondere in den 1960er Jahren sei es Barner zufolge zu einer zunehmenden Politisierung der Literatur gekommen. Vgl. Wilfried Barner: „Kommerz und Experiment. Literarisches Leben im Westen“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 163-193; hier S. 167. Lamping äußert sich kritisch gegenüber der Auffassung, engagierte Lyrik hätte es in Deutschland „in nennenswerter Weise“ nur in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren gegeben. Lamping: *Lyrik und Politik*, S. 11 und 30. Die Rolle Brechts für die Entwicklung der politischen Lyrik aus der Naturlyrik insbesondere in den 1960er Jahren nimmt Korte in den Blick. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 45f.

⁵⁴ Der Begriff des öffentlichen Gedichts taucht prominent in Karl Krolows auf seine Poetikvorlesungen zurückgehendem Aufsatz „Das politische als das öffentliche Gedicht“ auf. Er bezieht für den deutschsprachigen Raum jedoch nur Enzensberger als eine die „Ausnahme [bestätigende] Regel“ in die damit bezeichnete Linie ein. Vgl. Karl Krolow: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*. Gütersloh 1961, S. 83-117; hier S. 115. Zu Krolows Aufsatz vgl. außerdem von Bormann: „Hermetik und Öffentlichkeit“, S. 228 und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 194-202. Lampart weist auch auf die generelle Bedeutung Brechts für „eine moderne politische Lyrik [hin], die nicht im Gestus engagierter Literatur auftritt“. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 128.

⁵⁵ Zu Eich vgl. zum Beispiel von Bormann: „Hermetik und Öffentlichkeit“, S. 229. Zu Kaschnitz und Bachmann vgl. ebd., S. 240-242; zu Kaschnitz außerdem Nikola Roßbach: „Mein Immernochda. Ich-Formen in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz. Eine*

Einschätzungen ist, dass diese Gedichte als Kommentar zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen wie der Wiederbewaffnung oder der atomaren Bedrohung verstanden werden können. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre entfaltet die gesellschaftliche Funktion von Lyrik damit eine stärkere Bedeutung als im vorherigen Jahrzehnt.⁵⁶

Einige der Autoren, die sich in ihrer Lyrik mit gesellschaftlichen Entwicklungen der Nachkriegszeit auseinandersetzten, können darüber hinaus als Vertreter der *hermetischen Lyrik* gelten.⁵⁷ Wie im Falle der Trümmer- und Kahlschlaglyrik ist mit dem Begriff der hermetischen Lyrik kein einheitliches Lyrikkonzept gemeint. Es handelt sich vielmehr um eine Bezeichnung, die nachträglich für bestimmte Schreibweisen verwendet wurde, die sich dem unmittelbaren Verständnis durch Dunkelheit und Rätselhaftigkeit entzogen.⁵⁸ Dem Gefühl wurde in dieser eher an den Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks orientierten Lyrik – zumindest auf den ersten Blick – wiederum vergleichsweise wenig Raum gegeben: Im Mittelpunkt stand die „Reflexion auf jene Sprache [...], deren instrumentelle Deformation in Alltag und Öffentlichkeit längst herrschende Praxis geworden war“.⁵⁹ Insbesondere bei Paul Celan führte die Auseinandersetzung mit der Sprache bis zum lyrischen Ausdruck des Verstummens angesichts der Wirklichkeit.⁶⁰

sensible Zeitgenossin. Karlsruhe 2002, S. 47-71; hier S. 64f. Auch wenn der Begriff des öffentlichen Gedichts nicht fällt, gehen Hartmut Eggerts Überlegungen zu Eich und Bachmann in eine ähnliche Richtung. Vgl. Hartmut Eggert: „Metaphern der Angst. Zur Lyrik der fünfziger Jahre (Eich/Bachmann)“. In: Justus Fetscher, Eberhard Lämmert und Jürgen Schütte (Hrsg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg 1991, S. 177-187.

⁵⁶ Die Kahlschlag- und Trümmerliteratur Ende der 1940er Jahre könnten in diesem Sinne ebenfalls als gesellschaftlich orientierte Lyrik verstanden werden. Vgl. auch Lamping: *Lyrik und Politik*, S. 34.

⁵⁷ Eine umfassende und differenzierte Darstellung der hermetischen Lyrik in Deutschland bietet Christine Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“. *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2011. Waldschmidt kommt in ihren exemplarischen Kurzinterpretationen von Gedichten von Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Nelly Sachs, Ernst Meister und anderen auch immer wieder auf den konkreten Zeitbezug der jeweiligen Lyrik zu sprechen. Zu Bachmann vgl. z. B. ebd., S. 166-169.

⁵⁸ Vgl. hierzu Moritz Baßler: „Hermetik“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 33-35; hier S. 33f. und ausführlicher Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 46-50 sowie Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 13-16 (zum Begriff des Hermetischen) und 28-37 (zu Grundkonstellationen der hermetischen Lyrik wie der „Sinnverweigerung als Produktionsprinzip“).

⁵⁹ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 47. Und weiter heißt es dort als Begründung für die Ablehnung der hermetischen Lyrik in den 1950er Jahren (Hervorh. getilgt): „Die unter dem Etikett des Hermetischen versammelten Dichterinnen und Dichter lösten in den 1950er Jahren schon deshalb heftige Irritationen aus, weil ihre Texte sich den gängigen Funktionszusammenhängen entzogen. Statt Trost und Zuspruch zu erfahren, musste das Lesepublikum nun mit Verstörung und Beunruhigung rechnen.“ Später wurde mangelndes Engagement als Kritikpunkt an hermetischer Lyrik angeführt. Vgl. hierzu Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 18.

⁶⁰ In der „Meridian-Rede“ zur Verleihung des Büchner-Preises spricht Celan bekanntermaßen selbst von einer „Neigung zum Verstummten“ im modernen Gedicht. Paul Celan: „Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt a. M. 21992, S. 187-202; hier S. 197. Vgl. hierzu auch Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 226-239 und allgemeiner zum Verstummten bei Celan Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 192-282. Waldschmidt weist auf die immer wieder angeführte Nähe hermetischer Lyrik zum Schweigen oder Verstummten auch in Bezug auf andere als hermetisch geltende Autoren wie Ilse Aichinger und Erich Arendt hin. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 479. Zur hermetischen Lyrik Celans als Reaktion auf den Holocaust, als „Schreiben von der historischen Katastrophe her“ (ebd., S. 139), vgl. ebd., S. 140-153; zu Sachs vgl. in diesem Kontext ebd., S. 153-160 und Kapitel 5 dieser Arbeit.

Wie diese knappe Darstellung zentraler Strömungen der Nachkriegslyrik gezeigt hat, sind die Jahre 1945 bis 1960 durch ein Nebeneinander keineswegs immer eindeutig zu bestimmender Schreibweisen und Themen geprägt. In einigen wird dem Bezug zur Wirklichkeit, zur unmittelbaren Geschichte und zu aktuellen Entwicklungen viel Bedeutung zugemessen, andere scheinen geradezu ‚aus der Zeit gefallen‘. Formal standen an einem klassischen Formenkanon orientierte Schreibweisen betont sachlichen und lakonischen, avantgardistischen oder sprachkritischen Formen des lyrischen Sprechens gegenüber. Dass das Verhältnis von Emotionen und Lyrik von den Autoren der Nachkriegszeit unterschiedlich bestimmt wurde, hat sich bereits angedeutet. Auf das sich hierin spiegelnde Gattungsverständnis ist an dieser Stelle genauer einzugehen.

1.2 Vorüberlegungen zum Verhältnis von Lyrik und Emotionen

Um das Gattungsverständnis nach 1945 und insbesondere das darin zum Ausdruck kommende Verhältnis von Lyrik und Emotionen zu erfassen, erscheint eine doppelte Perspektive hilfreich. Zum einen muss auf poetologische Überlegungen eingegangen werden, die sich in den bisherigen Ausführungen bereits abgezeichnet haben. Zum anderen kann aber auch das in der philologischen Auseinandersetzung zum Ausdruck kommende Gattungskonzept helfen, zeitgenössische Positionen zur Rolle von Emotionen in Lyrik zu erfassen.⁶¹ Wie die Lyrikproduktion der Zeit präsentieren sich theoretische Überlegungen zur lyrischen Gattung in den 1940er und 1950er Jahren zunächst stark traditionsorientiert. Das zeigen beispielsweise die wirkmächtigen Untersuchungen von Emil Staiger und Wolfgang Kayser. Eine Wende hin zu einem moderneren Gattungsverständnis stellt in der philologischen Auseinandersetzung Hugo Friedrichs nicht minder wirkmächtige Perspektive auf die Lyrik dar.⁶² Auf diese drei Positionen soll nun kurz eingegangen werden, bevor poetologische Aspekte verschiedener Ausprägungen der Nachkriegslyrik und Überlegungen einzelner Lyriker in den Blick genommen werden.

1.2.1 Zur Bedeutung von Emotionen für zeitgenössische Gattungskonzeptionen

Es ist bekannt, dass Emil Staigers unmittelbar nach Kriegsende in *Grundbegriffe der Poetik* zum Ausdruck kommendes Gattungsverständnis das Lyrische auf eine klassisch-romantische Tradition beschränkt. Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entstandene moderne Lyrik lässt er unberücksichtigt.⁶³ Doch auch wenn Staigers Lyrikverständnis nicht nur im Hinblick auf die

⁶¹ Darauf, dass das Gattungsverständnis der Lyrik im untersuchten Zeitraum Gegenstand vielfältiger Diskussionen war, weist auch Lampart hin. Er sieht hierin eine besondere Eignung der lyrischen Gattung als „Reflexionsmedium“ der literarischen Nachkriegsmoderne“. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 25.

⁶² Lampart erläutert diese drei Positionen – sowie diejenige Theodor W. Adornos – und ihre jeweilige Wirkung in der Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne ausführlicher. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 46-60. Auf seine Ausführungen sei ergänzend zu den folgenden Überlegungen verwiesen.

⁶³ Vgl. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. 2., erw. Aufl. Zürich 1951. Die erste Auflage hiervon erschien bereits 1946. Ähnlich äußert sich Staiger in: Emil Staiger: „Die Kunst der Interpretation“. In: Ders.: *Die Kunst der*

Nachkriegslyrik insgesamt als überholt gilt, muss seine Orientierung an der klassisch-romantischen Tradition als Ausdruck eines zeitgenössischen Gattungsverständnisses ernst genommen werden. Denn wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, ist es gerade eine formal traditionelle und teils subjektivistisch geprägte Lyrik, die in den späten 1940er und den 1950er Jahren Produktion und Rezeption der Gattung bestimmt. Und auch im Hinblick auf avantgardistische oder zumindest weniger traditionelle Lyrikkonzeptionen ist das Subjektivitätsparadigma der Gattung, das Staigers Überlegungen prägt, wohl mindestens als Folie von Bedeutung, vor deren Hintergrund innovativere Vorstellungen von Lyrik entwickelt werden.⁶⁴

Das entscheidende gattungskonstitutive Merkmal der Lyrik stellt für Staiger zunächst der Ausdruck unmittelbar erlebter Stimmungen dar; den Wert ‚echter‘ lyrischer Dichtung mache die Einzigartigkeit des Stimmungsausdrucks aus:

Der Unerfahrene wird Gedichte immer wieder überschätzen. Er meint, so fühle er ungefähr auch; also seien die Verse gut. Doch echte lyrische Poesie ist einzigartig, unwiederholbar. Sie schließt, ein Individuum ineffabile, völlig neue, noch niemals dagewesene Stimmungen auf. Und dennoch muß sie vernehmlich sein und den Leser mit der Einsicht beglücken, daß seine Seele reicher ist, als er selber bis jetzt geahnt hat.⁶⁵

Der Leser solle von der Stimmung des Gedichts unmittelbar berührt werden und sich daher möglichst ohne Distanz auf den Text einlassen.⁶⁶ Auch in Staigers Konzept der (emotionalen) Berührung, die jeder guten Interpretation zugrunde liegen müsse, drückt sich aus, dass Lyrik in seinem Verständnis Emotionen sogar beim wissenschaftlich arbeitenden Interpreten hervorrufen müsse.⁶⁷ Textseitige Faktoren, auf die er dabei explizit eingeht, sind der ‚innere‘ Rhythmus, der das Gedicht präge, und dessen Stil, der sich im harmonischen Zusammenspiel von Reim, Motivwahl und Idee des Gedichts ausdrücke.⁶⁸ Der Lyriker dichte jedoch keinesfalls mit Blick auf eine leserseitige Wirkung seiner Lyrik, er habe aus Staigers Sicht vielmehr gar keinen direkten Einfluss auf das, was er in seiner Hingabe an eine bestimmte Stimmung schafft:

Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1957, S. 9-33; hier S. 12f. Von einer „[...] sehr zu Unrecht verallgemeinerten) Bestimmung“ der Lyrik spricht schon Hugo Friedrich, wenn er Staiger auch nicht explizit nennt. Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart.* Hamburg 1956, S. 11. Zu Staigers Orientierung an klassisch-romantischen Traditionen vgl. außerdem Bernhard Böschstein: „Emil Staigers Grundbegriffe: ihre romantischen und klassischen Ursprünge“. In: Wilfried Barner und Christoph König (Hrsg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945.* Frankfurt a. M. 1996, S. 268-281; Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 57 und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 50f.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch ebd., S. 49. Hiltrud Gnüg sieht ein partielles Fortwirken „der Hegelschen Lyrikdefinition“ auch in Konzeptionen absoluter Lyrik in den 1950er Jahren. Hiltrud Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit.* Stuttgart 1983, S. 222f.

⁶⁵ Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 51f. Vgl. außerdem ebd., S. 37 und Staiger: „Kunst der Interpretation“, S. 19f.

⁶⁶ Vgl. Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 53.

⁶⁷ Vgl. Staiger: „Kunst der Interpretation“, S. 13. Weiter heißt es: „Das Kriterium des Gefühls wird auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein.“ Zur doppelten Relevanz des Gefühls – in Bezug auf die von Staiger favorisierte Lyrik und in Bezug auf seine Herangehensweise an literarische Texte – insbesondere in „Die Kunst der Interpretation“ vgl. auch Steffen Martus: „Emil Staiger und die Emotionsgeschichte der Philologie“. In: Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum (Hrsg.): *1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute.* Bern 2007 (=Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 16), S. 111-133; hier v. a. S. 114-119.

⁶⁸ Vgl. Staiger: „Kunst der Interpretation“, S. 14f. und 19f.

Derselbe Abstand, der zwischen Dichtung und Hörer verschwindet, fehlt auch zwischen dem Dichter und dem, wovon er spricht. Der lyrische Dichter sagt meist ‚ich‘. Er sagt es aber anders als der Verfasser einer Selbstbiographie. Vom eigenen Leben erzählen kann man erst, wenn eine Epoche zurückliegt. Dann wird das Ich von höherer Warte aus überblickt und gestaltet. Der lyrische Dichter ‚gestaltet‘ sich so wenig, wie er sich ‚begreift‘. Die Worte ‚begreifen‘ und ‚gestalten‘ setzen ein Gegenüber voraus.⁶⁹

Zwar kritisiert Staiger die Rede davon, dass lyrische Dichtung ‚subjektiv‘ sei. Er begründet seine Kritik aber – ebenso wie die Abkehr von der Trennung von Innen- und Außenwelt – damit, dass im Gedicht Subjekt und Objekt, Innen und Außen, zusammenfielen und eine Trennung deshalb gar nicht möglich sei. Entsprechend sei auch das dichtende ‚Ich‘ im oben zitierten Sinne eins mit der Stimmung, die im Gedicht ihren Ausdruck finde.⁷⁰

Wolfgang Kayser distanziert sich 1948 in *Das sprachliche Kunstwerk* explizit von einzelnen Punkten, die Staiger als gattungskonstitutiv darstellt. ‚Subjektivität‘, verstanden als Reduktion des Lyrischen auf die Stimmung oder die Gefühle einer einzelnen Person, eventuell sogar des Dichters selbst, stellt er als überholt dar.⁷¹ Mit der Kategorie des „lyrischen Nennens“ gibt er zudem der Möglichkeit einer distanzierteren Haltung des sich ausdrückenden Subjekts zum Erlebten Raum: „[D]as Ich steht einem ‚Es‘, einem ‚Seienden‘ gegenüber, erfährt und sagt es“.⁷² Gleichzeitig gibt er die Kategorien des Subjektiven und der Stimmung jedoch nicht auf. Auch für ihn ‚durchdringen‘ sich Welt und Ich im Lyrischen: „Das Seelische durchtränkt die Gegenständlichkeit, und diese verinnert sich. Die Verinnerung alles Gegenständlichen in dieser momentanen Erregung ist das Wesen des Lyrischen.“⁷³

Wichtig für Kaysers Lyrikverständnis ist zudem der Begriff der Wahrheit, wohl verstanden als ‚Wahrhaftigkeit‘ oder ‚Authentizität des Erlebens‘, die gerade durch das „gefühlsmäßige[] Erleben“ und dessen Nachvollzug im Gedicht erreicht werde:

Entscheidend ist, daß die ausgesprochene ‚Wahrheit‘ nicht nur als Erkenntnis formuliert und zum Erkanntwerden ausgesprochen wird, sondern daß sie zugleich aus gefühlsmäßigem Erleben kommt

⁶⁹ Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 55f. An anderer Stelle heißt es: „Ob aber ein Leser mitschwingt, ob er die Wahrheit einer Stimmung bestreitet, das kümmert den Lyriker selber nicht. Denn er ist einsam, weiß von keinem Publikum und dichtet für sich.“ Ebd., S. 48.

⁷⁰ „Im Epischen stellt sich der Körper dar. Deshalb gehen uns im epischen Dasein die Dinge als Außenwelt auf. Im lyrischen Dasein gilt das nicht. Da gibt es noch keine Gegenstände. Weil es aber noch keine Gegenstände, noch keine Objekte gibt, gibt es hier auch noch kein Subjekt. [...] Wenn lyrische Dichtung nicht objektiv ist, so darf sie darum doch nicht subjektiv heißen. Und wenn sie nicht Außenwelt darstellt, stellt sie dennoch auch keine Innenwelt dar. Sondern ‚innen‘ und ‚außen‘, ‚subjektiv‘ und ‚objektiv‘ sind in lyrischer Poesie überhaupt nicht geschieden.“ Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 60f. Vgl. auch ebd., S. 63. Zu einer Diskussion des Subjektivitätsbegriffs vgl. Gnüg: *Entstehung und Krise*. Zur Orientierung der Lyriktheorie an romantischen Subjektivitätsvorstellungen vgl. z. B. ebd., S. 1f.

⁷¹ Dabei scheint für ihn vor allem eine Rolle zu spielen, dass das Subjektivitätsparadigma die „Aufmerksamkeit auf das Subjekt, auf das reale Subjekt des Sprechenden vielleicht“, lenke, „das als solches überhaupt nicht zum lyrischen Werk gehört“. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, München 1962, S. 336. Vgl. hierzu auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 52-54 und 129.

⁷² Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 339 (Hervorh. getilgt).

⁷³ Ebd., S. 336 (Hervorh. getilgt). Im Gegensatz zum „lyrischen Nennen“ fällt diese Form des Ausdrucks wohl unter die „eigentlichste lyrische Grundhaltung“, das „liedhafte Sprechen“. Vgl. zu den drei Grundhaltungen des Lyrischen ebd.

und gefühlsmäßig erlebt werden will. Diese Wirkung nun ist möglich, weil die Wahrheit hier und jetzt erlebt und gesprochen wird.⁷⁴

Mit dieser Betonung des subjektiven Erlebnisses als Ursprung des Gedichts bewegt sich Kayser ebenfalls im Rahmen eines sehr konventionellen, an der klassisch-romantischen Tradition orientierten Gattungsverständnisses.

Hugo Friedrich schließlich wendet sich 1956 in *Die Struktur der modernen Lyrik* im Gegensatz zu seinen Vorgängern von dieser traditionellen Lyrik ab und explizit der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen modernen Lyrik zu.⁷⁵ Das an der Erlebnislyrik orientierte Subjektivitätsparadigma der Gattung lehnt er für die Beschreibung moderner Dichtung ab:

Nach einer an der romantischen Poesie abgelesenen (und sehr zu Unrecht verallgemeinerten) Bestimmung gilt Lyrik vielfach als die Sprache des Gemüts, der persönlichen Seele. Der Begriff des Gemüts deutet auf Entspannung durch Einkehr ins Vertraute, in einen seelischen Wohnraum, den auch der Einsamste mit allen teilt, die zu fühlen vermögen. Eben diese kommunikative Wohnlichkeit ist im modernen Gedicht vermieden. Es sieht ab von der Humanität im herkömmlichen Sinne, vom ‚Erlebnis‘, vom Sentiment, ja vielfach sogar vom persönlichen Ich des Dichters. Dieser ist an seinem Gebilde nicht als private Person beteiligt, sondern als dichtende Intelligenz, als Operateur der Sprache, als Künstler, der die Verwandlungsakte seiner gebieterischen Phantasie oder seiner irrealen Sehweise an einem beliebigen, in sich selbst bedeutungsarmen Stoff erprobt.⁷⁶

Das traditionelle Lyrikverständnis, das bei Staiger und Kayser zum Ausdruck kommt, betrifft das, was Friedrich als „normale“ Ausprägung der Gattung darstellt.⁷⁷ Moderne Lyrik weiche hiervon ab, entsprechend müssten neue Kategorien für ihre Beschreibung gefunden werden:

Das Erkennen moderner Lyrik steht vor der Aufgabe, Kategorien zu suchen, mit denen sie zu beschreiben ist. Man kann der Tatsache nicht ausweichen, und die gesamte Kritik bestätigt es, daß sich vorwiegend negative Kategorien einstellen. Entscheidend ist allerdings, daß sie nicht abwertend, sondern definitorisch angewendet werden. Ja, diese definitorische statt abwertende Verwendung ist selbst schon ein Teil des geschichtlichen Vorgangs, mit dem sich die moderne Lyrik von der älteren abgelöst hat.⁷⁸

Wichtig erscheint im vorliegenden Zusammenhang zudem, was Friedrich in Bezug auf das Verhältnis moderner Lyrik zur Wirklichkeit sagt:

Wenn das moderne Gedicht Wirklichkeiten berührt – der Dinge wie des Menschen –, so behandelt es sie nicht beschreibend und nicht mit der Wärme eines vertrauten Sehens und Fühlens. Es führt sie ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie. Das Gedicht will nicht mehr an dem gemessen werden, was man gemeinhin Wirklichkeit nennt, auch wenn es sie, als Absprung für seine Freiheit, mit einigen Resten in sich aufgenommen hat.⁷⁹

Diese kurzen Einblicke in prägende zeitgenössische Lyriktheorien zeigen nicht nur, dass eine kategoriale Unterscheidung zwischen Traditionalismus und Modernität lyrischer Texte in der

⁷⁴ Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, S. 337. Er bezieht sich in diesen Ausführungen auf das Gedicht „Epigram. Respice Finem“ von Francis Quarles.

⁷⁵ Vgl. hierzu Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 7f.

⁷⁶ Ebd., S. 11 (Hervorh. getilgt). Vgl. hierzu auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 55f.

⁷⁷ Vgl. Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 12f.

⁷⁸ Ebd., S. 13. An anderer Stelle spricht er von der ‚Dunkelheit‘ und ‚Rätselhaftigkeit‘ moderner Lyrik und von „ihre[r] Neigung, sich so weit wie möglich von der Vermittlung eindeutiger Gehalte fernzuhalten“. Ebd., S. 10. Lampart sieht hier Parallelen zu „den Qualitäten der krisenhaften Moderne-Vorstellungen [...], die man von Sedlmayer und Holthusen kennt“. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 55.

⁷⁹ Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 11.

akademischen Diskussion Mitte des 20. Jahrhunderts durchaus relevant war, sondern auch, dass diese Unterscheidung nicht zuletzt an der jeweiligen Behandlung von subjektiven Gefühlen festgemacht wurde. Emotionen sind also zum einen in Bezug auf das Gattungsverständnis im Allgemeinen wichtig und zum anderen – zumindest bei Friedrich – auch für die literaturgeschichtliche Unterscheidung von traditioneller (klassisch-romantischer) und moderner Lyrik.

1.2.2 Poetologische Positionen zur Rolle von Emotionen in Gedichten

Wie hängt nun aber die Lyriktheorie von Staiger, Kayser oder Friedrich mit poetologischen Überlegungen der Nachkriegsautoren selbst zusammen? Hierauf lässt sich zunächst nur eine recht allgemeine Antwort geben. Auch unter den Lyrikern der Zeit kann das Gegenüber von einem an Erlebnis und Subjektivität orientiertem und einem das Subjektivitätsparadigma der Gattung eher ablehnendem Lyrikverständnis beobachtet werden. Die folgende Zusammenschau wichtiger poetologischer Positionen – sowohl im Rückgriff auf vorherrschende Strömungen, wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurden, als auch im Hinblick auf Äußerungen einzelner Autoren – verdeutlicht, welche Rolle Emotionen im Rahmen der poetologischen Überlegungen vieler Nachkriegslyriker einnahmen. Hierbei wird zunächst insbesondere auf das Verhältnis von Gefühlen und Wirklichkeitsbezug sowie auf die Auseinandersetzung mit lyrischer Sprache und ihren Ausdrucksmöglichkeiten zu achten sein. Darüber hinaus werden einige poetologische Äußerungen exemplarischer Dichter der Nachkriegszeit in den Blick genommen, in denen wie schon bei Staiger, Kayser und Friedrich Begriffe wie ‚Gefühl‘, ‚Subjekt‘, ‚Erleben‘, ‚Empfindung‘, ‚Erfahrung‘, ‚Wahrheit‘ etc. von Bedeutung sind.

Wie im letzten Kapitel angemerkt, wurden nach 1945 zahlreiche Forderungen nach einem Kahlschlag der Sprache erhoben, die nicht nur in theoretischen Äußerungen artikuliert wurden, sondern sich auch in der konkreten Lyrikpraxis niederschlugen. Zum einen waren sie Ausdruck des Gefühls, die (lyrische) Sprache sei durch die Nationalsozialisten missbraucht beziehungsweise nachhaltig geprägt worden. Zum anderen spiegelten sie die Skepsis gegenüber lyrischen Traditionen und deren Bezug zu gesellschaftlichen Entwicklungen wider: Konventionelle Formen und Ausdrucksweisen wurden als unzureichend empfunden, auf das Erlebte zu reagieren und die Schrecken von Krieg und Nachkriegszeit darzustellen. Forderungen wurden laut nach einem Neuanfang der Dichtung, die mit überkommenen Traditionen ebenso wie mit der von den Nationalsozialisten instrumentalisierten Sprache brechen sollte. Entsprechende Äußerungen insbesondere von Wolfgang Iyer, Hans Werner Richter und – nachträglich und auf die Prosa bezogen – Heinrich Böll zählen zu den bekanntesten poetologischen Stellungnahmen der

unmittelbaren Nachkriegsliteratur.⁸⁰ Praktisch schlugen sie sich in der Hinwendung zu einer lakonischen, berichtenden Sprache nieder, die Elend und Zerstörung klar benennt, Pathos und gehobenen Stil dagegen vermeidet.

Welche Bedeutung haben diese sprachkritische Haltung und die Hinwendung zur Darstellung der Realität hinsichtlich der Gestaltung von Emotionen? In den poetologischen Forderungen nach Neuanfang und Kahlschlag hatten Emotionen eines einzelnen Subjekts scheinbar keinen Platz. Gefühle wurden mit einer klassisch-romantischen Lyriktradition assoziiert, die angesichts der zeitgenössischen Wirklichkeit als nicht mehr adäquat empfunden wurde. Lakonismus und nüchterne Beschreibung der Realität sollten an die Stelle von Innerlichkeit und Subjektivität treten.⁸¹ Dennoch kommt dem erlebenden Subjekt auch hier eine große Bedeutung zu. Das legen zum einen die in den Texten dargestellten Situationen und Themen nahe: Zerstörung der Heimat, Elend der Kriegsheimkehrer, Verzweiflung der Hungernden oder Einsamkeit des schutzlosen Menschen. Zum anderen werden die genannten Erfahrungen meist aus der Sicht eines individuellen Subjekts gestaltet. Das begründet sich vermutlich mit der Forderung nach Thematisierung von Wirklichkeit und Alltagsrealität sowie authentischem Ausdruck, zeigt aber auch, wie schwer dem Anspruch auf Sachlichkeit und Berichtscharakter angesichts der dargestellten Wirklichkeit gerecht zu werden war.⁸² Die völlige Abkehr vom Gefühlsausdruck gelang entsprechend selten. Selbst die wenigen programmatischen Gedichte, die der ‚Kahlschlaglyrik‘ gemeinhin zugeschrieben werden – beispielsweise Günter Eichs „Inventur“ und Walter Höllerers „Der lag besonders mühelos am Rand“ –, lassen bei

⁸⁰ Vgl. Wolfgang Weyrauch: „Aus dem Nachwort“ [zu *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*, A. F.]. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die deutsche Literatur 1945–1960. Band 2: „Doppelleben“ 1949–1952*. München 1995, S. 26f.; Hans Werner Richter: „Warum schweigt die junge Generation“. In: Hans A. Neunzig (Hrsg.): *Der Ruf. Unabhängige Blätter für die junge Generation. Eine Auswahl*. München 1976, S. 60-65 [zuerst veröffentlicht in: *Der Ruf* 2 (2. Sept. 1946), A. F.]; Heinrich Böll: „Bekanntnis zur Trümmerliteratur (1952)“. In: Ders.: *Werke. Kölner Ausgabe. Band 6: 1952–1953*, hrsg. von Árpád Bernáth in Zusammenarbeit mit Annamária Gyurácz. Köln 2007, S. 48-62. Siehe außerdem Peter Sandmeyer: „Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietrich Schnurre“. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 191-202.

⁸¹ Vgl. auch Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 52f.

⁸² Korte zählt folgende emotionale Themen auf: „Leid, Niedergeschlagenheit, Angst, Einsamkeit, Scham, Klage sowie die Frage nach Schuld und Mitschuld“. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 11. Zum Anspruch auf Authentizität oder ‚Wahrheit‘ vgl. auch ebd., S. 13: „Die persönliche Optik wird zur Voraussetzung für den Wahrheitsanspruch des Textes. Dabei gilt die Momentaufnahme, so karg und lakonisch sie gehalten scheint, einem signifikanten Augenblick, den das Gedicht beschwört: einer Erinnerung, in der sich alles Leid des Krieges vereinigt; einer flüchtigen Reflexion, die das Individuum am Tiefpunkt seiner physischen und psychischen Existenz zeigt.“ Lampart meint dazu: „Gerade die Thematisierung der Wahrnehmungsbedingungen des Subjekts aber verbindet die ‚Trümmerlyrik‘ mit den Poetiken, von denen sie sich absetzen will. Auch in diesem Fall einer dezidierten ‚Negation von Tradition‘ wird also erkennbar, dass eine Erneuerung der deutschen Lyrik in Nachkriegszeiten ohne die Fortschreibung und Transformation bereits bestehender Ästhetiken nicht denkbar war.“ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 447. Weniger auf die bekannten Repräsentanten der Kahlschlaglyrik als auf die Schwemme lyrischer Bewältigungsversuche bezogen, zeigt auch Karl Esselborn die Diskrepanz zwischen Forderungen und tatsächlichem dichterischem Ausdruck auf. Vgl. Karl Esselborn: „Neubeginn als Programm“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 230-243; hier S. 238f. In diesem Zusammenhang vgl. auch Knörrichs Hinweis auf die spätere Ablehnung der Kahlschlagliteratur, die „nur an überstandenes Elend“ erinnere. Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 555.

genauerer Betrachtung durchaus Raum für emotionale Zuschreibungen durch den Interpreten.⁸³ Die genannten Grenzen derartiger poetologischer Forderungen werden zwar selten explizit formuliert, werden aber auch daran sichtbar, dass die Trümmer- und Kahlschlagliteratur in dieser Form eher ein auf die ersten Nachkriegsjahre begrenztes Phänomen bleibt. Die Anzahl an inhaltlich wie formal konventionellen Texten überwiegt bei Weitem.⁸⁴

Bei deutlich an lyrischen Traditionen orientierten Dichtern kam Emotionen und ihrer Darstellung eine entscheidende Bedeutung nicht zuletzt in Bezug auf die Wirkung von Lyrik zu. Diese Dichtung wendet sich, wie bereits angemerkt, insbesondere in den frühen Nachkriegsjahren von der eigenen Zeit oft ab, hebt die sinnstiftende Funktion der Natur oder des Glaubens hervor und rückt die Innerlichkeit des Subjekts in den Mittelpunkt.⁸⁵ Korte diskutiert eine Äußerung Oda Schaefer, die als paradigmatisch für eine derartige Haltung gelten kann:

„Trost in der Natur“, so wird die Stimmungslage derer umschrieben, die sich nach 1945 in ein Refugium intakter Ordnungen zurückzogen: „Eigentlich braucht man“, so erinnert sich Schaefer, „nicht viel mehr zu tun, um weise zu werden, als in ein fließendes Wasser zu schauen. Das Rauschen, das leise Murren hat den Ton des Unvergänglichen, und es steht, wie es die Antike lehrt, alles im stetig Fließenden zu lesen.“⁸⁶

Dem Ausdruck emotionaler Zustände kommt in diesen Gedichten eine vergleichsweise große Bedeutung zu, was in der Rückbesinnung auf an der klassisch-romantischen Tradition orientierte Lyrikkonzepte und Sprechweisen auch in der formalen Textgestaltung erkennbar wird.⁸⁷ Auch

⁸³ Vgl. hierzu allgemeiner auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 17; zu Eichs „Inventur“ ebd., S. 15f. und zu Höllersers „Der lag besonders mühelos am Rand“ ebd., S. 14f. Zu „Inventur“ vgl. darüber hinaus Lamping: *Lyrik und Politik*, S. 39f. Gerhard Kaiser spricht im Hinblick auf „Inventur“ sogar von einem ‚Erlebnisgedicht‘, meint gleichzeitig aber auch, dass „Herzenergießungen“ in ihm keinen Platz hätten. Gerhard Kaiser: „Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt“. In: Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln u. a. 2003, S. 268-285; hier S. 269-271 und 275. Jörg Döring und David Oels sehen in den Versen „einiges, was ich/ niemand verrate“ „einen Rest Resistenz gegen das Pathos der Bestandsaufnahme“. Jörg Döring und David Oels: „Was Gedichte sind: ‚Der Versuch einer Übersetzung Gottes ins Neuhochdeutsche‘. Zum Briefwechsel von Günter Eich und Alfred Andersch 1948–1972 (Einleitung)“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 7-46; hier S. 24. Auf welchen Ebenen der Textgestalt emotionale Zuschreibungen über die dargestellte Situation hinaus möglich sind, soll in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden.

⁸⁴ „Im Gegensatz zu den prägenden Strukturen der Naturlyrik, aber auch zur programmatischen Strahlkraft Benns und Brechts, ist die ‚politisch engagierte‘ ‚Trümmerlyrik‘ ein ‚Zwischenspiel‘ in der Entwicklung der Gattung nach 1945.“ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 102. Die Spannung zwischen theoretischen Forderungen, lyrischem Ausdruck und schlussendlicher Abkehr von der Trümmerlyrik kann *in nuce* am Beispiel von Günter Eich beobachtet werden. Seine sogenannten Camp-Gedichte, allen voran „Inventur“ und „Latrine“ gelten als Prototypen der Kahlschlaglyrik. Dennoch ist inzwischen Konsens, dass diese Texte keinesfalls so lakonisch und sachlich sind, wie es das Etikett ‚Kahlschlag‘ nahelegen könnte. Vgl. hierzu ergänzend Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 157f. und Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 15f. Darüber hinaus bilden die Camp-Gedichte – zumindest zunächst – eine Ausnahme in Eichs Lyrik nach 1945. Vorherrschend bleibt die Hinwendung zur Natur und zum zwar vereinsamen, aber nicht ausschließlich oder sogar primär von den Folgen des Krieges und der konkreten Realität der Nachkriegszeit betroffenen Menschen. Auf den Ausnahme- oder Episodencharakter der ‚Kahlschlag‘-Texte geht auch Thomas Betz ein: Thomas Betz: „mit fremden Zeichen“ – Zur Poetologie im Werk Günter Eichs“. In: Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer (Hrsg.): *Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955*. Bielefeld 2005, S. 93-114; hier S. 111, Anm. 53.

⁸⁵ Hier lassen sich Korte zufolge deutlich personelle und stilistische Kontinuitäten zu den 1930er Jahren nachweisen. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 8.

⁸⁶ Ebd., S. 37. Korte zitiert hier Oda Schaefer: *Die leuchtenden Feste über der Trauer. Erinnerungen aus der Nachkriegszeit*. München 1977, S. 27.

⁸⁷ Zu denken ist hier an ein erhöhtes Pathos oder wirkungsvolle Lautstrukturen. Vgl. auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 34.

poetologische Überlegungen Wilhelm Lehmanns, die Korte in diesem Kontext zitiert, machen deutlich, wie stark sich diese in ihrer Zeit so verbreitete Lyrik nicht zuletzt gegen von Entwicklungen der Moderne geprägte Ausdrucksweisen wehrte:

Das Gedicht, so bekennt [Lehmann] emphatisch, sei „als schönste Anwendung der Sprache“ zugleich „das beste Desinfektionsmittel gegen ihre Verunreinigung durch die Abwässer unserer Zivilisation“. In einer Replik auf Brecht konstatiert er, dass „ein Gespräch über Bäume nicht das Wissen um böse Zustände und Taten ausschließt“, sondern helfe, „den verloren gegangenen Menschen wieder zu holen“.⁸⁸

Vergleichbare Haltungen prägen, wie schon in Kapitel 1.1 dargestellt, auch in den 1950er Jahren noch einen großen Teil der Naturlyrik. Einen pathetischen, an große Gefühle appellierenden wehevollen Ton kann man darüber hinaus beispielsweise in der Dichtung Rudolf Hagelstanges, Werner Bergengruens und Reinhold Schneiders beobachten.⁸⁹

Anders sah es bei denjenigen Autoren aus, die sich zwar zum einen in eine naturlyrische Tradition stellten, dies aber zum anderen mit einem durchaus kritischen Gegenwarts- und Wirklichkeitsbezug verbanden, der sich von naturmagischen Schreibweisen der 1930er Jahre deutlich unterschied.⁹⁰ Hierzu können unter anderem Günter Eich und auf ostdeutscher Seite Peter Huchel gerechnet werden.⁹¹ In deren Naturlyrik der 1950er Jahre drückt sich das Bewusstsein aus, dass ein unverfänglicher Rückzug in die Natur angesichts der eigenen Zeit nicht mehr möglich und die Beziehung zwischen Natur und Subjekt gestört sei. Im Unterschied zu einer konventionellen, bis in die 1950er Jahre erfolgreichen Naturlyrik rechnet Knörrich Eichs, Krolows und auch Bachmanns naturlyrische Schreibweisen nach 1945 der lyrischen Moderne zu. Diese Tendenz sieht er insbesondere in der Abkehr vom subjektiven Gefühl begründet.⁹² Korte spricht auch von einem „Rollenwechsel des lyrischen Ichs“, das nun fragend

⁸⁸ Ebd., S. 37.

⁸⁹ Zum „traditionsbelasteten Epigonenwerk“ vgl. ebd., S. 34 und zu weiteren Lyrikern ebd., S. 23f. Zu Schneider meint Korte allerdings: „[E]r flüchtet sich nicht a priori in eine Dialektik von Ewigkeit und Augenblick, in eine dürre Kasuistik ideologischer Geschichtslosigkeit. Schneiders Verse offenbaren die Widersprüche zwischen epigonaler Form und subjektivem Wahrheitswillen, dass seine Sonettensammlungen [...] sich wie Versuche lesen, ein aktuelles, unverfälschtes Zeitpanorama aus alten Kulissentteilen zu verfertigen.“ Ebd., S. 24.

⁹⁰ Zum Wirklichkeitsbezug in der naturmagischen Schule Wilhelm Lehmanns und Oskar Loerkes vgl. Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 221-227.

⁹¹ Vgl. hierzu auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 22 und 27f. Auf S. 38 attestiert Korte diesen Vertretern der Naturlyrik eine „Tendenz zur pessimistischen Perspektive“. Zum Vergleich von Eich mit Huchel und Krolow siehe auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 164, 191 u. a. m.

⁹² Vgl. Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 557. Das Verhältnis von Tradition, lyrischer Moderne und nach 1945 selbst in Teilen schon zur Tradition gewordener Moderne stellt sich – nicht nur in Bezug auf die Naturlyrik – im Einzelnen selbstverständlich als sehr viel komplexer dar als es hier angedeutet wird. So rechnet Lamping die naturmagische Dichtung der 1930er Jahre, die vor allem mit den Namen Loerkes und Lehmanns verbunden ist, wie bereits erwähnt der modernen deutschen Lyrik der zweiten Phase zu und sieht sie damit neben der Lyrik Benns und Brechts als „gemäßigtere Reaktion auf die moderne deutsche Lyrik der ersten Phase“, genauer als „moderne[] nachexpressionistische[] Dichtung“. Vgl. Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 221. In ihrem (magischen) Realismus unterscheidet sich die Lyrik Loerkes und Lehmanns, in deren Umfeld auch Günter Eich in den 1930er Jahren einzuordnen ist, von einer im engen Sinne „traditionellen Naturlyrik des 19. Jahrhunderts“. Ebd., S. 225. Vgl. ergänzend Lamparts Ausführungen zur Konzeption der Anthologie *Ergriffenes Dasein* in Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 67-71 sowie ebd., S. 89-96.

und betroffen auftrete und „mit lieb gewonnenen Verkündiger- und Seher-Posen“ gebrochen habe.⁹³

In den 1950er Jahren erfuhr das Primat des Emotionalen und Subjektiven in lyrischen Texten auch von anderer wirkmächtiger Seite offensichtliche Ablehnung. Die Hinwendung zu artistischen Lyrikkonzeptionen nach der Gründung der Bundesrepublik sieht Knörrich – in Anlehnung an Rühmkorf – als Folge der „Konsolidierung der äußeren Lebensverhältnisse“.⁹⁴ Die Betonung des artifiziellen Charakters der Kunst ist in dieser Zeit vor allem mit der Person Gottfried Benns verbunden. Seine in „Probleme der Lyrik“ vorgetragenen Überlegungen zur ‚neuen‘ Lyrik lassen wenig Raum für ein fühlendes und sich ausdrückendes Subjekt: „Das soll heißen, auf der einen Seite steht das Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse, und auf der anderen Seite steht das Kunstprodukt. Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt.“⁹⁵ Benn spricht zwar auch von Gefühlen und gesteht sie traditioneller Dichtung durchaus zu. Was das neuartige, moderne Gedicht erst zu Lyrik mache, sei jedoch seine Form.⁹⁶ Seine Überlegungen bieten damit ein ambivalentes Bild in Bezug auf das Verhältnis von Lyrik und Emotionen. Die traditionelle Stimmungsliteratur im Sinne Staigers stellt Benn eindeutig als unzeitgemäß dar.⁹⁷ Das Gefühl wird aus seiner eigenen Lyrikkonzeption jedoch nicht vollends, sondern nur als Hauptanliegen des einzelnen Gedichts und des Dichtens überhaupt ausgeschlossen.⁹⁸ Ebenso wenig lehnt er das erlebende ‚Subjekt‘ ab, wie seine Überlegungen zur Rolle des lyrischen Ichs – bei ihm verstanden als der Dichter – zeigen:

Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht. Immer wartet es auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt, wartet auf seine südlichen Komplexe mit ihrem ‚Wallungswert‘, nämlich Rauschwert, in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte.⁹⁹

⁹³ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 28. Dieses neue ‚lyrische Ich‘ sieht er nicht nur bei einigen wenigen Vertretern der Naturlyrik wie Eich und Huchel, sondern auch bei Kaschnitz und Celan realisiert. Hinsichtlich einer Poetik des modernen deutschen Gedichts nennt Hans Dieter Zimmermann ebenfalls Huchel, Kaschnitz, Celan und Eich nebeneinander. Vgl. Hans Dieter Zimmermann: „Versuche. Gesuche“. Marie Luise Kaschnitz und Peter Huchel“. In: *Studi Germanici* 39.1 (2001), S. 247-261; hier S. 254.

⁹⁴ „Die Ablenkungs-, Trost- und Kompensationsfunktion der Künste wurde nun nicht mehr länger benötigt; von ihr entlastet, konnten diese nun wieder stärker auf sich selbst reflektieren.“ Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 554.

⁹⁵ Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 10.

⁹⁶ In Abgrenzung vom traditionellen ‚Gedicht‘ bezeichnet Benn das in seinem Sinne moderne Gedicht auch als ‚Lyrik‘. Vgl. ebd. Diese Unterscheidung hält er zwar selbst nicht streng durch, sie muss aber wohl bei Äußerungen wie der, dass Lyrik „exorbitant sein [müsse] oder gar nicht“ (ebd., S. 19), mitgedacht werden. Zum Wert traditionell geprägter Dichtung vgl. z. B. die Äußerungen zu George, Rilke und Hofmannsthal, bei denen er die artistische Form vom subjektiven „Innenleben“ unterscheidet, das „noch in jener edlen nationalen und religiösen Sphäre [verweilt], in der Sphäre der gültigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt“. Ebd., S. 12f. Auch Eichendorffs Lyrik bewertet er durchaus positiv, allerdings mit dem expliziten Hinweis auf ihre historische Prägung. Vgl. ebd., S. 17f.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 16f. und 42.

⁹⁸ In seiner Beschreibung, wie ein Gedicht (im allgemeinen Sinne) entstehe, spielen Gefühle zum Beispiel durchaus eine Rolle. Vgl. ebd., S. 20f. Vgl. hierzu auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 64 und Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 555.

⁹⁹ Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 25. Zum Wesen des lyrischen Ichs vgl. auch ebd., S. 30f. Vorher heißt es: „Ich würde sagen, daß hinter jedem Gedicht ja immer wieder unübersehbar der Autor steht, sein Wesen, sein Sein, seine innere

Anders als die Kahlschlaglyriker, bei denen Emotionen nur durch die mit bestimmten Emotionen verknüpften geforderten Themen Raum gegeben wird, lehnt Benn Gefühle in „Probleme der Lyrik“ also nicht *per se* ab. Worauf es ihm ankommt, ist jedoch die Form, in der sie im Gedicht Ausdruck finden und der von ihm Vorrang vor dem Inhalt gegeben wird:

Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht.¹⁰⁰

Die neue Lyrik sei also ganz darauf konzentriert, die Form beziehungsweise das einzelne Wort für sich wirken zu lassen.¹⁰¹ In der Betonung dieses Wirkungsaspekts klingt auch an, dass Emotionen auf Rezipientenseite nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Explizit spricht Benn von der ‚faszinierenden‘ Wirkung, die ein modernes Gedicht entfalten könne.¹⁰² Die Konzentration auf die Form und auf die Gemachtheit des Gedichts geht allerdings mit einer Abkehr von einer gesellschaftlichen, gar politisch relevanten Funktion von Dichtung einher, was sich insbesondere im ‚monologische[n] Charakter‘ ausdrückt, den Benn der Lyrik zuschreibt.¹⁰³ Die Zeit, in welcher der Dichter lebt, kann zwar als Ausgangspunkt des Gedichts von Bedeutung sein; im Mittelpunkt des Benn’schen Dichtungsverständnisses steht jedoch dessen allen Zeitbezügen enthobene sprachlich-formale Dimension.¹⁰⁴

In den poetologischen Positionen Paul Celans und Günter Eichs dagegen kommt in den 1950er Jahren der kritischen Auseinandersetzung mit der Sprache und den Möglichkeiten, angesichts der Realität noch (selbst) zu dichten, eine größere Bedeutung zu, hinter der die im

Lage, auch die Gegenstände treten ja nur im Gedicht hervor, weil sie vorher seine Gegenstände waren [...]. Im Grunde also meine ich, es gibt keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst.“ Ebd., S. 23. Auch die *Statische[n] Gedichte* zeigen, dass für ein ‚artistisches Subjekt‘, das sich durch eine melancholische Vereinzelung auszeichnet, im Gedicht weiterhin Raum ist. Vgl. hierzu Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 64 und Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 223-225.

¹⁰⁰ Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 21. Ähnlich äußert sich Mitte der 1950er Jahre übrigens auch Johannes Poethen. Vgl. Johannes Poethen: „Im Labor der Träume“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer*. München 1955, S. 131-137; hier S. 134. Der Aufsatz erschien zuerst 1954 in *Akzente* 3 (1954).

¹⁰¹ Zur Rolle des ‚Wortes‘ in „Probleme der Lyrik“ siehe insbesondere Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 11f., 20f., 24f. und 36. Vgl. hierzu auch Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 556.

¹⁰² Vgl. hierzu Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 21f. und insbesondere S. 36.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 16. Zum ‚monologischen Charakter‘ der Kunst bei Benn vgl. auch Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 554; Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 65 und Barner: „Disziplinierung, Restauration, neue Freiheiten“, S. 28.

¹⁰⁴ Vgl. z. B. Benn: „Probleme der Lyrik“, S. 36. Knörrich zufolge stellt die Wirklichkeit für Benn nur das „Material [dar], aus dem das ‚lyrische Ich‘ seine autonomen Ausdruckswelten montiert.“ Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 556. Vgl. auch schon ebd., S. 555. Auch Waldschmidt geht unter diesem Aspekt auf Benns spätere Lyrik ein. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, insbesondere S. 268-270. Korte meint zu Benns „Distanzierung“ von der Wirklichkeit: „Er hat damit freilich die Erwartungen der Öffentlichkeit um so mehr erfüllt, als diese in Benn jemanden zu erkennen glaubt, der Kontinuität verbürgt und in seiner Unabhängigkeit als moderner Schriftsteller gegenüber Politik und Gesellschaft eine distanzierte Haltung einnimmt. Noch das Schweigen zum Faschismus, zur widersprüchlichen eigenen Vergangenheit konnte dann mühelos als Signum artistischer Souveränität ausgelegt werden.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 63 (Hervorh. getilgt). Zur (einseitigen) Rezeption Benns vgl. Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 213-215 und 218-221.

emphatischen Sinne ‚sinnstiftende‘ Funktion von Lyrik zurücktritt.¹⁰⁵ Celan charakterisiert die deutsche Lyrik Ende der 1950er Jahre jenseits einer ‚poetisierenden‘ Sprache wie folgt:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düstertes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also [...] eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.¹⁰⁶

Sein Schreiben ist direkt von der Auseinandersetzung mit unmittelbar vergangener und gegenwärtiger Realität beeinflusst, „die Suche nach der Sprache“ ist ein „Prozess der permanenten Annäherung an die Wirklichkeit“¹⁰⁷. Korte meint, dass gerade der „Widerstand gegen poetische Konventionen und sprachliche Klischees“ sowie die „endgültige Durchbrechung epigonaler Erlebnis- und Bekenntnislyrik“ in der hermetischen Lyrik für die zeitgenössischen Vorbehalte ihr gegenüber verantwortlich seien.¹⁰⁸ Ein weit verbreitetes, an klassisch-romantischen Traditionen orientiertes Gattungsverständnis und avantgardistische Schreibweisen, die in der aktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit entwickelt werden, treffen hier scheinbar unvereinbar aufeinander.¹⁰⁹ Entgegen ihrem hermetischen Charakter erfüllt Dichtung für Celan jedoch, wie er in der „Meridian“-Rede deutlich macht, immer auch einen kommunikativen Zweck.¹¹⁰

¹⁰⁵ Auf Eichs poetologische Äußerungen der 1950er Jahre wird in Kapitel 3 genauer eingegangen. Auch Kaschnitz wird in der Forschung mitunter eine zunehmende Sprachskepsis zugeschrieben. Vgl. z. B. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 19 und 51-77 und Alan Corkhill: „Marie Luise Kaschnitz’s perspective on language and the dilemma of writing“. In: *Colloquia Germanica* 17 (1984), S. 98-110 sowie kritisch dazu: Nikola Roßbach: „Rettung durch Literatur? Sinnentleerte Wirklichkeit und sprachliche Besinnung in Marie Luise Kaschnitz’ Essays und lyrischen Zyklen 1945–1947“. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hrsg.): *Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 69-80; hier S. 79, Anm. 26.

¹⁰⁶ Paul Celan: „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt a. M. 1992, S. 167f.; hier S. 167. Vgl. hierzu Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 561. Zur poetologischen Lyrik Celans vgl. knapp Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 56.

¹⁰⁷ Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“, S. 16. Ähnlich sieht es auch Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 140-146 und 414f. In Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 57 werden Parallelen zwischen Adornos Vortrag über „Lyrik und Gesellschaft“ (1957) und Forderungen von Celan und Bachmann gezogen. Zum Vortrag vgl. Theodor W. Adorno: „Lyrik und Gesellschaft“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band II: Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 48-68 und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 57-60. Auf Adornos Forderungen geht auch Korte etwas genauer ein: „Sie [d. i. Adornos „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, A. F.] löst die falsche Alternative von engagierter oder aber reiner Poesie auf, indem sie den Nachweis führt, dass alle Poesie gesellschaftlich und dass gerade dem lyrischen Gebilde sein je historischer Ort inhärent sei, das am entschiedensten sich gegen eine gesellschaftliche Instrumentalisierung – als Botschaft, Appell, Agitation – wehrt.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 71 (Hervorh. getilgt). Auch die Frage nach der Möglichkeit von „Lyrik nach Auschwitz“, die vor allem in den späten 1950er und den 1960er Jahren diskutiert wird, kann hier eingeordnet werden. Die Darstellung der Debatte würde den Rahmen dieser Untersuchung übersteigen. Daher sei an dieser Stelle auf die hilfreiche Zusammenstellung von Petra Kiedaich hingewiesen: Petra Kiedaich (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995. Zur Unterscheidung von ‚gesellschaftlich‘ und ‚politisch‘ vgl. Lampart: *Lyrik und Politik*, S. 11.

¹⁰⁸ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 48.

¹⁰⁹ Zur Bedeutung der hermetischen Lyrik als Prototyp moderner Lyrik vgl. ebd., S. 49 und auch Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 178f.

¹¹⁰ Vgl. Celan: „Der Meridian“, insbesondere S. 196-199 und 201. Vgl. hierzu auch Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“, S. 16.

Neben dem ‚Gefühl‘, dem ‚Subjekt‘ und der ‚Wirklichkeit‘, die in den vorangegangenen Lyrikkonzeptionen unterschiedlich gefasst und eingeordnet wurden, spielen auch die ‚Erfahrung‘ und das ‚Erlebnis‘ in verschiedenen poetologischen Standpunkten der 1950er Jahre eine wichtige Rolle. Ingeborg Bachmann etwa äußert sich in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen aus dem Wintersemester 1959/1960 ausführlich dazu.¹¹¹ „Gewähr für die Authentizität einer dichterischen Erscheinung“¹¹² ist für sie die individuelle Erfahrung:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.¹¹³

Auch Karl Krolow und Marie Luise Kaschnitz sprechen in ihren Beiträgen zu Hans Benders zuerst 1955 erschienenem *Mein Gedicht ist mein Messer*, einer Sammlung von zeitgenössischen Lyrikerstimmen zu ihrer Dichtung, von der Rolle der individuellen Erfahrung für ihre Lyrik. Für beide ist die Distanz zwischen der „Erfahrung“ und der „Konzeption“¹¹⁴ beziehungsweise „dem unendlichen Stoff“ und „der Gestaltung“¹¹⁵ von entscheidender Bedeutung. Bei Krolow heißt es:

[E]ine Landschaft, eine Sommermittagsstunde, ein eisiger Januarwind nehmen mich viel zu sehr „in Anspruch“, überwältigen mich zu sehr, als daß ich an eine Niederschrift sogleich und möglichst noch an Ort und Stelle denken könnte. Angesichts derartiger Erfahrungen will ich zunächst nichts anderes als Spiegel oder Filter sein, durch den das „Erlebnis“ läuft. [...] Je mehr Objektivierung, um so weniger ist man den Zufällen von Stimmung und Sentiment ausgeliefert.¹¹⁶

Er grenzt sich damit zwar explizit von traditionalistischer Erlebnislyrik ab, will sich aktiv dem überwältigten Ausdruck von Gefühlen verwehren und betont die ‚Gemachtheit‘ seiner Dichtung, dennoch wird die individuelle, auch emotional überwältigende Erfahrung als Idee oder Gegenstand lyrischen Schreibens nicht vollends abgelehnt. Auch bei Kaschnitz klingt eine aktive Abwehr des ‚ungefilterten‘ Ausdrucks von Erleben mit an, wenn sie ausführt: „Ich packe den Stoff und verstecke ihn dann gewissermaßen vor mir selbst in meinem kleinen Heft.“¹¹⁷ Sie setzt das ‚Erlebnis‘ nicht in Anführungszeichen wie Krolow, unterscheidet aber zwischen falschem und „echte[m], unabweisbare[m]“ Erlebnis, das sich ihr schließlich, „schon viel reicher und voller geworden“, zur Gestaltung im Gedicht „anbiete“.¹¹⁸ Das Erlebnis wird also erst als Erfahrung – in der Distanz zum unmittelbaren Erleben – für die Weiterverwendung im Gedicht brauchbar. ‚Erlebnislyrik‘ ist dies nur noch in einem eingeschränkten Sinne.

¹¹¹ Vgl. hierzu ebd., S. 15.

¹¹² Ingeborg Bachmann: „Fragen und Scheinfragen“. In: Dies.: *Werke. Vierter Band: Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978, S. 182-199; hier S. 193.

¹¹³ Ebd., S. 192.

¹¹⁴ Karl Krolow: „Intellektuelle Heiterkeit“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer*. München 1955, S. 58-65; hier S. 60.

¹¹⁵ Marie Luise Kaschnitz: „Bericht zu einem Gedicht“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer*. München 1955, S. 16-21; hier S. 17.

¹¹⁶ Krolow: „Intellektuelle Heiterkeit“, S. 60.

¹¹⁷ Kaschnitz: „Bericht zu einem Gedicht“, S. 17.

¹¹⁸ Ebd. Zu weiteren poetologischen Äußerungen von Kaschnitz vgl. Kapitel 4.1.

Auch wenn alle hier zitierten poetologischen Überlegungen selbstverständlich mit Vorsicht in Bezug auf die tatsächliche Lyrikproduktion ihrer Vertreter zu betrachten sind¹¹⁹, wird in der Art und Weise, wie theoretisch über Lyrik gesprochen wird, zusammenfassend Verschiedenes deutlich: Ein an klassisch-romantischer Lyrik orientiertes Gattungsverständnis ist in den späten 1940er und den 1950er Jahren noch weit verbreitet. Das drückt sich zum einen im Erfolg konventioneller lyrischer Schreibweisen und Äußerungen entsprechend geprägter Lyriker (Lehmann, Schaefer und viele andere), zum anderen in lyriktheoretischen Positionen der Zeit aus (Staiger, Kayser). Dem gegenüber stehen verschiedene Versuche, die deutschsprachige Lyrik – mehr oder weniger explizit in Abgrenzung von der genannten traditionellen Gattungskonzeption – zu modernisieren.¹²⁰ Dies geschieht zum einen in der Hinwendung zur Realität (Trümmerlyrik, öffentliches Gedicht, Celan, Eich, auch Bachmann) – wobei der Notwendigkeit, der zeitgenössischen Wirklichkeit gerecht zu werden, mehr Bedeutung zugemessen wird als dem Bestreben, dezidiert avantgardistisch zu dichten –, zum anderen in der Konzentration auf die Form und die Gemachtheit des Gedichts (Benn, auch Friedrichs Überlegungen zum modernen Gedicht).¹²¹

Der Blick auf zeitgenössische poetologische und lyriktheoretische Überlegungen hat aber auch gezeigt, dass Begriffe wie ‚Subjekt‘, ‚Gefühl‘ und ‚Erfahrung‘ nicht nur als Elemente konventioneller lyrischer Schreibweisen klassifiziert werden sollten.¹²² In einem bestimmten, traditionalistischen Lyrikverständnis werden sie als gattungskonstitutiv aufgewertet. Weniger enge Gattungskonzeptionen wie die hier in Auswahl dargestellten wenden sich zwar von einer Verabsolutierung des Gefühls ab. Die Ablehnung eines mit einer Flucht in die Innerlichkeit assoziierten und als solches als überholt wahrgenommenen Lyrikverständnisses muss jedoch keinesfalls auch eine Abkehr vom Subjekt, dem Ausdruck emotionalen Erlebens oder der Evokation von Stimmungen bedeuten. Dass das Verhältnis von Lyrik und Emotionen nach 1945 daher weder für eine traditionalistische noch für eine dezidiert avantgardistische Dichtung noch für alle lyrischen Schreibweisen zwischen diesen beiden Extremen von vornherein eindeutig bestimmt werden kann, sollte deutlich geworden sein.

Hiermit wird das Potenzial einer differenzierten emotionsbezogenen Untersuchung lyrischer Texte ersichtlich: Eine genaue Analyse der Funktion und der verwendeten

¹¹⁹ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 62.

¹²⁰ „Die Betonung des Bruchs mit der lyrischen Tradition und das Element der Innovation blieben in konsolidierter und reflektierter Form für das Schreiben moderner Lyriker von den 1930er bis in die 1960er Jahre hinein bestimmend.“ Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“, S. 14.

¹²¹ Eine entscheidende Rolle spielt hierbei auch die diskursive Rezeption der nationalen wie internationalen lyrischen Moderne. Vgl. hierzu Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 113f. und 451f.

¹²² Eine genaue Bestimmung all dieser Begriffe kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Für den Subjektivitätsbegriff und seine Geschichte sei noch einmal auf die ausführliche Untersuchung von Hiltrud Gnüg verwiesen, die „unterschiedliche Ausprägungen lyrischer Subjektivität im geschichtlichen Wandel“ bestimmen möchte. Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 3. Im letzten Drittel ihrer Arbeit geht sie auf Benn, Eich und auf die sogenannte Neue Subjektivität ein.

Darstellungsweisen von Emotionen in den Gedichten der Zeit kann eine genauere Antwort darauf geben, welche Rolle emotionales Erleben und die Thematisierung von Gefühlen in ihnen spielt. Sie kann damit zu einem systematisch erarbeiteten Abgleich zwischen zeitgenössischen Lyrikkonzepten und tatsächlicher Lyrikpraxis führen. Hierzu soll die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten, indem an exemplarischen Autoren der Nachkriegszeit untersucht wird, welche Rolle der Emotion Trauer in ihrem Werk tatsächlich zukommt.

1.3 Zur Auswahl der untersuchten Autoren

Bei der Auswahl der Autoren, die in dieser Untersuchung im Fokus stehen, waren folgende Vorüberlegungen maßgeblich. Zunächst wurden zwei ‚äußere‘ Auswahlkriterien angelegt: (1) Es sollten nur Dichter aus den Westzonen beziehungsweise der späteren Bundesrepublik behandelt werden, um nicht mit – bei der Hinzuziehung ostdeutscher Autoren notwendigen – Fragen nach der ideologischen Prägung oder der staatlichen Einflussnahme auf die Literaturproduktion vom eigentlichen Thema der Untersuchung abzukommen.¹²³ (2) Die untersuchten Lyriker sollten bereits in den ersten Nachkriegsjahren vor Gründung der Bundesrepublik publiziert haben, um die unmittelbare Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1949 berücksichtigen zu können. Gleichzeitig sollten sie jedoch auch in den 1950er Jahren weiterhin veröffentlicht haben, um Entwicklungen der deutschen Nachkriegslyrik in dieser Zeit aufzeigen zu können.

Darüber hinaus war es (3) wichtig, dass die ausgewählten Lyriker als möglichst repräsentativ für die deutsche Nachkriegslyrik gelten und durch eine Untersuchung ihres Werkes somit verschiedene wichtige ‚Strömungen‘ – Themen, Sprechweisen und auch poetologische Überlegungen – berücksichtigt werden können. Gerade solche Dichter, die an der Entwicklung der deutschen Nachkriegslyrik im Hinblick auf die ‚nachgeholte‘ Moderne teilgenommen, sich dabei jedoch nicht radikal von klassisch-romantischen Themen und Schreibweisen gelöst haben, versprechen ein aufschlussreiches Nebeneinander konventioneller und innovativer Inhalte und Formen; und dies auch in Bezug auf die Gestaltung von Emotionen.¹²⁴ Schließlich erschienen (4) Autoren, die sich mit den Möglichkeiten des dichterischen Ausdrucks der unmittelbaren Vergangenheit – theoretisch und/oder in ihren Gedichten – auseinandersetzten, für diese Analyse

¹²³ Zu einer ähnlichen Argumentation vgl. auch Ludwig Fischer: „Literatur und sozialgeschichtliche Phase“. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 17-26; hier S. 25. Peitsch verweist in diesem Kontext auf die „Beziehung [literarischer Texte] zu den nicht nur politisch, sondern auch gesellschaftlich und kulturell bestimmten Bedingungen ihrer Produktion, Distribution und Rezeption“. Peitsch: *Nachkriegsliteratur*, S. 10f. Auf die Nachkriegsliteratur in der SBZ beziehungsweise der DDR wird in Barner: *Geschichte der deutschen Literatur* auf S. 116-160 und 274-337 genauer eingegangen. Bezüglich der österreichischen und der schweizerischen Literatur wird eine stärkere Nähe zur bundesdeutschen Nachkriegsliteratur angenommen. Vgl. z. B. Fischer: „Literatur und sozialgeschichtliche Phase“, S. 25f. und Barner: „Vorwort“, S. XIX.

¹²⁴ Zu einer vergleichbaren Auswahl siehe auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 6-8. Zur „restaurierte[n] oder reflektierte[n], anverwandelte[n] oder nachgeholte[n] Moderne“ vgl. ebd., S. 24 und 8-10.

geeigneter als solche, an deren Lyrik der Nationalsozialismus, aber auch die eingangs kurz skizzierten Entwicklungen im Nachkriegsdeutschland scheinbar spurlos vorübergingen. Auch wenn die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, dass gerade bei traditionalistischen, teilweise wirklichkeitsabgewandten Autoren die Darstellung subjektiver Gefühle in hohem Grade zu erwarten ist, sind diese höchstens indirekt Ausdruck zeitgenössischer Erfahrungen und erlauben somit nur bedingt Reflexionen über die Natur und die Darstellbarkeit von Gefühlen angesichts der zeitgenössischen Wirklichkeit. Es liegt im literaturgeschichtlichen Interesse dieser Arbeit begründet, dass solche Texte, in denen sich die historischen Bedingungen ihrer Genese sichtbar niederschlagen, primärer Gegenstand der Untersuchung sind.

Die ausgewählten Autoren Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs erfüllen die genannten Kriterien. Darüber hinaus legt die bisherige Forschung zu allen dreien bereits nahe, dass Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen in ihrer Lyrik eine – wie auch immer zu fassende – Bedeutung entfalten. Das macht diese drei Lyriker für die vorliegende Untersuchung besonders interessant. Den bisherigen autorphilologischen Forschungen können hiermit systematisch erarbeitete Ergebnisse zur Gestaltung von Emotionen hinzugefügt werden. Im Folgenden werden alle drei Lyriker und ihre jeweilige Rolle in der deutschen Nachkriegslyrik anhand typischer Auffassungen in der Forschung vorgestellt. Hierbei wird auch deutlich werden, dass und inwiefern im Hinblick auf die Untersuchung der Emotionsgestaltung im Werk von Eich, Kaschnitz und Sachs weiterer Forschungsbedarf besteht.

1.3.1 Günter Eich (1907–1972)

Günter Eichs Gedichte „Inventur“ und „Latrine“ gelten als geradezu programmatische Texte der Kahlschlaglyrik.¹²⁵ In seinen 1948 erschienenen sogenannten Camp-Gedichten, deren subjektive Perspektive in der Forschung als Zeichen von Authentizität interpretiert wurde, herrscht insgesamt ein lakonischer Ton vor.¹²⁶ Theoretisch äußert Eich sich mehrfach zu den Funktionen von Sprache überhaupt, zur Gefahr ihres Missbrauchs durch die Mächtigen und entsprechenden Konsequenzen für seine Dichtung. Seine eher sprachkritische Haltung wird ebenso mit den

¹²⁵ Exemplarisch vgl. hierzu von Bormann: „Frühe Nachkriegslyrik“, S. 77f.; Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 15 und Hans-Ulrich Treichel: „Kein Neuanfang“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *100 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Achter Band: Von Peter Huchel bis Paul Celan*. Frankfurt a. M. 21995, S. 127-129; hier S. 128. Wie bereits angemerkt, ist die Kahlschlaglyrik insgesamt nicht zwingend von Emotionslosigkeit geprägt. Ergänzend zu Kapitel 1.2 vgl. hierzu von Bormann: „Frühe Nachkriegslyrik“, S. 79. Eichs Texte werden im Folgenden nach den 1991 von Axel Vieregge und Karl Karst als revidierte Ausgabe herausgegebenen *Gesammelten Werken* zitiert. Hiervon sind für die vorliegende Arbeit insbesondere Band I und IV von Bedeutung: Günter Eich: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band I: Die Gedichte. Die Maulwürfe*, hrsg. von Axel Vieregge. Rev. Ausgabe Frankfurt a. M. 1991 und Günter Eich: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band IV: Vermischte Schriften*, hrsg. von Axel Vieregge. Rev. Ausgabe Frankfurt a. M. 1991. Auf die Werkausgabe wird mit der Sigle ‚EW‘ verwiesen, der genaue Band wird in römischen Ziffern, der Seitennachweis in arabischen Ziffern angegeben.

¹²⁶ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 16.

Forderungen nach Kahlschlag und Neuanfang nach 1945 in Verbindung gebracht wie mit der engagierten Lyrik der 1950er Jahre.¹²⁷

Noch in den späten 1940er und den 1950er Jahren – auch das ist, wie bereits deutlich wurde, in der Forschung unumstritten – ist Eich jedoch vor allem Naturlyriker.¹²⁸ In der Forschung wird darauf oftmals Bezug genommen, um auf Kontinuitäten in seinem Werk vor und nach dem Zweiten Weltkrieg hinzuweisen.¹²⁹ Vor 1939 war Eich Mitglied des sogenannten Kolonne-Kreises und publizierte unter anderem von Oskar Loerke beeinflusste Naturgedichte. Nach 1945 ist diese Prägung weiterhin erkennbar, Eich löst sich jedoch von einer sinnstiftenden Naturlyrik, distanziert sich zunehmend von der Suche nach ‚Antworten‘ oder Geborgenheit in der Natur und macht deutlich, dass eine ungebrochene Beziehung von Mensch und Natur nicht mehr möglich sei.¹³⁰ Das unterscheidet ihn in der Konsequenz von Vertretern einer eher konventionellen Naturlyrik nach 1945 wie Langgässer und Lehmann und verbindet ihn gleichzeitig mit Dichtern wie Huchel und Krolow, deren Naturlyrik ähnliche Entwicklungen aufweist.¹³¹ Knörrich nennt Eich zudem neben Celan und Bachmann, wenn er von dem „hermetische[n] Charakter der modernen Sprachmagie“ spricht, die „stets den Sprachzweifel in sich aufbewahrte“.¹³² Diese Sprachzweifel in Bezug auf seine eigene Dichtung und die Rolle der Lyrik im Allgemeinen äußert Eich im Laufe der 1950er Jahre zunehmend, worauf in Kapitel 3 noch einmal einzugehen sein wird.

¹²⁷ Vgl. Karnick: „Krieg und Nachkrieg“, S. 54 und – kritisch in Bezug auf Eichs ‚Engagement‘ – Larry L. Richardson: *Committed Aestheticism. The Poetic Theory and Practice of Günter Eich*. Bern u. a. 1983, S. 111. Siehe hierzu auch noch einmal Kapitel 3.1.

¹²⁸ Vgl. beispielsweise Axel Goodbody: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. Neumünster 1984, S. 253-345; Ree Post-Adams: „Günter Eich“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Eich, Günter“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000120> [letzter Zugriff: 06.03.2015] und Christian Kohlroß: *Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg 2000, S. 148-198. Unterschiedliche Umgangsweisen Eichs mit dem „von der geschichtlichen Erfahrung getroffenen Naturgedicht[]“ nach 1945 benennt knapp Bernhard Fischer: „Günter Eich: Gedicht und Geschichte“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 75-85; hier S. 79f.

¹²⁹ So zum Beispiel Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, S. 297-334.

¹³⁰ Vgl. Horst Ohde: „Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 349-367; hier S. 356 und von Bormann: „Hermetik und Öffentlichkeit“, S. 206: „Daß es anders geht, zeigt Günter Eich. Dessen Erfolg beruht vor allem auf der Verbindung von ‚modernem‘ Tonfall und naturlyrischer Programmatik, wofür der Band *Abgelegene Gebäfte* (1948) exemplarisch einstand. Neben dem ‚warmen‘ Titelgedicht (‚Rauch steigt wie ein feurig Gedicht‘) steht das ‚kühle‘ ‚Lazarett‘-Gedicht, das zum frühen Bann hinüberlugt. Im Unterschied zu Lehmann gelingen Eich große Texte durch die taktvolle Mittelbarkeit, mit der er die Naturbilder wirksam werden läßt.“ Die Rede von ‚warmen‘ und ‚kalten‘ Gedichten kann als Versuch gelesen werden, die emotionale Wirkung dieser Texte abzubilden. Hier findet sich einmal mehr ein Beispiel für die bisher unzureichende Untersuchung der sprachlichen Emotionsgestaltung in der Nachkriegslyrik.

¹³¹ Vgl. hierzu ausführlicher Lampart: *Nachkriegsmoderne*, zusammenfassend z. B. S. 450, und in Bezug auf Eich Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 42.

¹³² Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 559. Vgl. auch Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 188f. und Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 228-233. Darüber hinaus gehen auf die Rezeption von Eichs Lyrik unter dem Etikett des Hermetischen Lampart: *Das lyrische Gedicht*, S. 237-240 und Sabine Buchheit: *Formen und Funktionen literarischer Kommunikation im Werk Günter Eichs*. St. Ingbert 2003, S. 12-16 ein. Waldschmidt zeigt auf, inwiefern die Naturlyrik von Eich nach 1945 als hermetisch gelten kann und führt eine Reihe seiner Gedichte als Beispiele hermetischer Lyrik an. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 340-349, 362-369, 560-583 u. a. m.

Schließlich wird Eich aber auch als Dichter von Trauer und Melancholie dargestellt.¹³³ Diese Zuschreibungen scheinen zumindest auf den ersten Blick genau in das Zentrum der vorliegenden Untersuchung zu treffen. Vom „Leiden am Dasein“ oder dem „Leiden des Individuums“, das schon in seiner Lyrik vor dem Krieg zum Ausdruck komme, wird in der Forschungsliteratur immer wieder gesprochen, Eich als „Dichter elementarer Verzweiflung“ und „heiterer Trauer“ bezeichnet.¹³⁴ Besonders häufig fallen die Begriffe ‚Schwermut‘ und ‚Melancholie‘. Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff behaupten beispielsweise, „Eichs Naturlyrik [sei] selbst in Momenten kurzer Erfüllung immer melancholisch grundiert.“¹³⁵ Und Susanne Schulte geht sogar so weit, die in Eichs Werk dargestellte Melancholie als „Zentrum seiner Welt-Anschauung und Poetik“ zu bezeichnen.¹³⁶

Die drei bis hierhin angesprochenen Attribute, mit denen Eichs Werk in der Forschungsliteratur charakterisiert wird – Kahlschlag, Natur und Melancholie –, sind keinesfalls miteinander unvereinbar. Sie verweisen vielmehr auf unterschiedliche Aspekte dieses Werkes. Bei der Bezeichnung als ‚Kahlschlaglyriker‘ stehen vor allem Form und Gebrauch der Sprache im Vordergrund, was sich in der sprachskeptischen Haltung in den 1950er Jahren fortsetzt. Der Begriff ‚Naturlyrik‘ bezieht sich vor allem auf die Motive und die Bildhaftigkeit seiner Lyrik. Das Phänomen der Schwermut oder Melancholie in Eichs Werk kann zum einen die Inhalte, zum anderen aber auch die Art der Darstellung betreffen, wenn beispielsweise mithilfe sprachlicher Mittel Verstummen oder Resignation vermittelt wird. In der Regel wird der Inhalt betont, wenn zum Beispiel der Einzelne in seiner gebrochenen Beziehung zur Natur betrachtet wird. Den genannten und weiteren

¹³³ Vgl. z. B. Dieter Bänsch: „Wie lebt man ohne Verzweiflung? Über Günter Eichs Lyrik“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 8.6 (2007). Abrufbar im Internet-Archiv unter http://web.archive.org/web/20131110194751/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2007-6/Bae_Eich.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015]; Horst Ohde: „Von der Aufkündigung des Einverständnisens. Zur Theodizee im Werk Günter Eichs“. In: Ulrich Wergin und Karol Sauerland (Hrsg.): *Literatur und Theologie. Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und geschichtlicher Erfahrung*. Würzburg 2005, S. 253-273; hier S. 254 oder Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 92-108.

¹³⁴ Post-Adams: „Günter Eich“; Bänsch: „Wie lebt man ohne Verzweiflung“ und Susanne Müller-Hanpft: „Aufforderung Eich zu lesen“. In: *Günter Eich. Ein Lesebuch*, ausgewählt von Günter Eich. Frankfurt a. M. 1972, S. 307-314; hier S. 314. Vgl. auch Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 24 und Heinrich Georg Briner: *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzertum. Günter Eichs Werke im Spannungsfeld der Theodizee*. Bonn 1978, S. 11.

¹³⁵ Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich. Kontinuitäten in der Werkgeschichte?“. In: Dies. (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 9-23, hier S. 16. Antje Friedrichs-Telgenbüscher sieht die Melancholie – neben Resignation und Skepsis – als typisch vor allem für die späten Gedichte Eichs an. Vgl. Antje Friedrichs-Telgenbüscher: „Nördliche Seufzer“. Zu einem Gedicht von Günter Eich“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Günter Eich*. 3., rev. und erw. Aufl. München 1979 (=Text + Kritik 5), S. 33-39; hier S. 36.

¹³⁶ Susanne Schulte: *Standpunkt Ohnmacht. Studien zur Melancholie bei Günter Eich. Man bittet zu läuten – Der Präsident – Air*. Münster, Hamburg 1993, S. 12. Noch weiter gehend behauptet Schulte: „Als Eigenschaft des realen Autors stellt sie [d. i. die Melancholie, A. F.] das entscheidende produktionsästhetische Moment dar.“ Ebd., S. 14f. Die hierin zum Ausdruck kommende biografistische Tendenz der Untersuchung führt dazu, dass ihre Ergebnisse im Rahmen des hier verfolgten Ansatzes mit Vorsicht zu betrachten sind. Von Melancholie und Schwermut als „wesenseigenen“ Charakterzügen Eichs spricht auch Roland Berbig, der unlängst eine umfangreiche biografische Studie über das Leben des Dichters im ersten Nachkriegsjahrzehnt vorgelegt hat. Vgl. Roland Berbig: „Am Rande der Welt. Ort des Lebens und Lebensort: Günter Eichs Geisenhausen“. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 189 (2009), S. 91-109; hier S. 102 und Roland Berbig: *Am Rande der Welt. Günter Eich in Geisenhausen 1944–1954*. Göttingen 2013.

Untersuchungen zur Melancholie, Trauer oder Schwermut im Werk Eichs ist jedoch gemeinsam, dass die für die Gesamtdichtung und auch für einzelne Texte konstatierte Emotionalität nicht durch methodisch reflektierte Textanalysen belegt wird. Wie Trauer in den Gedichten Eichs sprachlich gestaltet und wie sie konzeptualisiert wird, welcher Instanz im Text die Emotion zuzuschreiben ist und was sie auslöst, wurde bisher nicht umfassend analysiert.¹³⁷ Derartige Fragen werden die vorliegende Beschäftigung mit seinen Nachkriegsgedichten leiten. Die verschiedenen Mechanismen der Emotionsgestaltung in der Nachkriegslyrik Günter Eichs sollen hier differenzierter in den Blick genommen werden. Über den autorphilologischen Gewinn einer derartigen Herangehensweise hinaus sind auf Grundlage von Eichs Repräsentativität für die Nachkriegslyrik insgesamt weiterreichende Erkenntnisse zur Gestaltung von Trauer nach 1945 zu erwarten.¹³⁸

1.3.2 Marie Luise Kaschnitz (1901–1974)

Auch Marie Luise Kaschnitz kann in vielerlei Hinsicht als eine für die deutsche Nachkriegslyrik repräsentative Lyrikerin gelten. Sie verbindet in ihrem Werk Klassisches und Innovation, konventionelle Formensprache und die Thematisierung aktueller gesellschaftlicher Themen.¹³⁹ Mit ihrer frühen Nachkriegslyrik kann sie wie Eich durchaus als Beispiel gegen den Mythos der ‚Stunde Null‘ angeführt werden.¹⁴⁰ Die Kontinuitäten beziehen sich zum einen auf formale Gestaltungsweisen, zum anderen auf ein klassisch-romantisches Themen- und Bildinventar von Heimat über Natur bis hin zu griechischer und römischer Mythologie.¹⁴¹ Dass das im Falle von Kaschnitz jedoch keine Abkehr vom Zeitgeschehen und von der Verantwortung des einzelnen Menschen in seiner Zeit bedeutet, wird beim Blick in ihre Nachkriegstexte schnell deutlich.¹⁴² In den ersten ‚Trümmergedichten‘ der unmittelbaren Nachkriegszeit wie „Rückkehr nach Frankfurt“ kommt zum Ausdruck, dass sich Kaschnitz von einer von klassisch-romantischen Traditionen

¹³⁷ Einige Beobachtungen zur sprachlichen Gestaltung von Trauer in einzelnen Texten Eichs finden sich in Buchheit: *Formen und Funktionen*, wobei die in den Texten gestaltete Kommunikationssituation im Vordergrund steht. Zum Gedichtband *Zu den Akten* (1964) und späteren Texten vgl. z. B. ebd., S. 93-108.

¹³⁸ Wie schon die vorangegangenen Überblicksdarstellungen zeigen, kann Eich als einer der repräsentativsten Dichter der Nachkriegszeit bezeichnet werden. Sein Rang für die Nachkriegslyrik wurde auch schon von Zeitgenossen wahrgenommen. Mit 17 Gedichten ist Eich mit Abstand am häufigsten – und in fast allen Sektionen des Buches – in Walter Höllerer (Hrsg.): *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*. Frankfurt a. M. 1956 vertreten. Von Celan (7 Gedichte), Benn (4 Gedichte), Brecht (4 Gedichte) und Krolow (11 Gedichte) beispielsweise wurden weitaus weniger Texte ausgewählt.

¹³⁹ Schon zu Lebzeiten wurde Kaschnitz' Dichtung explizit zwischen Tradition und Moderne eingeordnet. Vgl. Reiner Reiners: „Tradition und Moderne in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz“. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 14 (1965), S. 40-57.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu ausführlich Theodor Eduard Dohle: *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit. Ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. Diss. phil. München 1989, S. 163, 166 u. a. m.

¹⁴¹ Vgl. hierzu auch Zürcher: „Die Nachkriegsgedichte“, S. 196f.

¹⁴² Zu Kaschnitz' „Wirklichkeitszuehr“ oder „Zeitgenossenschaft“ vgl. Schnell: „Traditionalistische Konzepte“, S. 222 und Karl Krolow: „Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945“. In: Dieter Lattmann (Hrsg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzelbänden. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. München 1973, S. 347-532; hier S. 365f.

geprägten Dichtung zunächst vor allem thematisch löst.¹⁴³ In den fast 30 Jahren zwischen Kriegsende und ihrem Tod 1974 entwickelt sich ihre Lyrik jedoch sowohl formal als auch inhaltlich stetig weiter. Die Dichterin setzt sich durchaus sprachskleptisch mit den Möglichkeiten lyrischen Schreibens in ihrer Zeit auseinander und findet zunehmend zu einer innovativen Formensprache.¹⁴⁴ Inhaltlich gehen insbesondere in den 1950er Jahren auch stärker gesellschaftspolitische Themen in ihre Dichtung ein.¹⁴⁵ Stilistisch drückt sich in den Gedichten der frühen 1960er Jahre nicht nur eine zunehmende Verknappung aus, sondern Kaschnitz nimmt auch bereits eine Sprechweise vorweg, die im Laufe der 1960er und als sogenannte Neue Subjektivität bis in die 1970er Jahre hinein – beispielsweise im Rahmen der Diskussion um das ‚lange Gedicht‘ (Höllerer) und der Hinwendung zur Darstellung des Alltags – weiterreichende Wirkung entfalten sollte.¹⁴⁶ Hermann Korte geht daher sogar so weit, zu behaupten, dass „in der Werkchronologie der Kaschnitz die Evolution der Lyrik [nach 1945, A. F.] in nuce zu studieren“ sei.¹⁴⁷

Neben dieser Repräsentativität für die deutsche Nachkriegslyrik ist für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse, dass überindividuelle und persönliche Erfahrungen und Emotionen in Kaschnitz' Werk eng beieinander zu stehen scheinen. Zum einen lenkt die Dichterin den Blick auf das zerstörte Deutschland und gesellschaftliche Entwicklungen, auf die Schuld der Gesellschaft und des Einzelnen. Zum anderen gestaltet sie in ihren Gedichten aber auch private Themen. Ihrem Werk wird in der Forschung insgesamt eine sehr persönliche Dimension zugeschrieben. Immer wieder ist von autobiografischen Bezügen ihrer Texte die Rede, die explizit als solche bezeichnete autobiografische Prosa umfasst zwei Bände der Werkausgabe.¹⁴⁸ Diese Einschätzung findet sich vor allem, aber nicht nur, im Zusammenhang

¹⁴³ Vgl. Klaus Weissenberger: „Die Voraussetzungen der Gegenwartsllyrik“. In: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 9-22; hier S. 16 und Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 48. Zum Begriff der Trümmergedichte in Bezug auf Kaschnitz vgl. z. B. Johannes Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes. Engagement, poetologische Reflexion und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 11. Textgrundlage für Kaschnitz' Texte ist in dieser Untersuchung: Marie Luise Kaschnitz: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1981–1989. Textbelege werden im Folgenden mit der Sigle ‚KW‘, der Bandzahl in römischen und der Seitenzahl in arabischen Ziffern angegeben.

¹⁴⁴ Zu Kaschnitz' Sprachskepsis vgl. Corkhill: „Kaschnitz's perspective on language“.

¹⁴⁵ Siehe z. B. die Gedichte „Hiroshima“ und „Zoon Politikon“. Vgl. hierzu auch Dirk Göttsche: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 1-4; hier S. 2; Ralf Schnell: „Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 173-192; hier S. 174 und Adelheid Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement: Die Lyrik von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. u. a. 1979, S. 215. Zum Thema der Wiederaufrüstung vgl. Barner: „Disziplinierung, Restauration, neue Freiheiten“, S. 26f. Unter dem Aspekt der Kommentierung gesellschaftlicher Themen im Gedicht ist Kaschnitz z. B. mit Bachmann vergleichbar.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 568f. und zum ‚langen Gedicht‘ im Sinne Höllerers Alexander von Bormann: „Über die Lyrik zu den Zwecktexten“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 435-451; hier S. 436f.

¹⁴⁷ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 110; ähnlich auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 20. Zu den verschiedenen Phasen in Kaschnitz' Lyrik vgl. auch Lothar Jordan: „Lyrik“. In: Horst A. Glaser (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern, Stuttgart, Wien 1997, S. 557-587; hier S. 562.

¹⁴⁸ Die Dichterin verwertete Notizen, Tagebücher und andere Aufzeichnungen regelmäßig für verschiedene, nicht nur autobiografisch geprägte, literarische Projekte. Vgl. dazu z. B. Kaschnitz im „Werkstattgespräch mit Horst Bienek“ (KW VII, 741-755; hier 745f.) und auch Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 150. Zur

mit den in den Jahren nach dem Tod ihres Mannes 1958 entstandenen und stark biografisch geprägten Texten, der Gedichtsammlung *Dein Schweigen – meine Stimme* und den tagebuchartigen Aufzeichnungen *Wohin denn ich*.¹⁴⁹ So gilt Kaschnitz in der Literaturgeschichte daher nicht nur als ‚Trümmerdichterin‘, als ‚innere Emigrantin‘, als ‚Grande Dame‘ der deutschen Nachkriegsliteratur, als die ‚Menschliche‘ oder als ‚Überwinderin der (eigenen) Tradition‘, sondern auch als Dichterin von Trauer.¹⁵⁰ Ausschlaggebend für diese Zuschreibungen scheinen – abgesehen vom Attribut der ‚Überwinderin der eigenen Tradition‘ – vor allem die Themen ihrer Texte zu sein: das Elend der Nachkriegszeit, der Verlust des Ehemannes, das Leid des Mitmenschen und die Betonung des ‚Humanen‘ in der Gegenwart.¹⁵¹ Diese Konzentration der Forschung auf die Rolle des Menschen und dessen Erfahrungen für ihre Dichtung hängt zudem sicher nicht zuletzt mit Selbstäußerungen der Dichterin zusammen. In Kaschnitz’

autobiografischen Dimension von Kaschnitz’ Werk vgl. zudem – in teils unkritischer Form – Uwe Schweikert: „Das eingekreiste Ich. Zur Schrift der Erinnerung bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Ders. (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 58-77; Hanns-Josef Ortheil: „Die pathetische Klarheit des Herbstes. Über das autobiographische Exempel der Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 27-42; Ruth-Ellen B. Joeres: „Records of Survival: The Autobiographical Writings of Marieluise Fleisser and Marie Luise Kaschnitz“. In: Alice Kessler-Harris und William McBrien (Hrsg.): *Faith of a (Woman) Writer*. New York, Westport, London 1988, S. 149-157; Marlene Lohner (Hrsg.): *Was willst du, du lebst. Trauer und Selbstfindung in Texten von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1991; Petra Huber-Sauter: *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Diss. phil. Stuttgart 2003. Abrufbar unter: http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2004/1603/pdf/Kaschnitz_Dissertation.pdf [letzter Zugriff: 06.03.2015] sowie die Beiträge von Martina Wagner-Egelhaaf, Uwe Schweikert, Helga Vetter, Nikola Roßbach, Ernst Ribbat und Dirk Göttsche in Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu u. a. Elsbeth Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*. München 1984, S. 77; Johanna Christiane Reichardt: *Zeitgenossin. Marie Luise Kaschnitz. Eine Monographie*. Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. 105f. und Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 142.

¹⁵⁰ Einen Überblick über die Rezeptions- und Forschungsgeschichte bieten Nikola Roßbach: „Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder“. *Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz*. Tübingen 1999, S. 72-88; Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 8-20 und Andrea Kreuzwald: *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen. Die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Trier 2007, S. 12-24. Zur Trümmerlyrik vgl. z. B. Dagmar von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt a. M. 21993, S. 159. Siehe außerdem Kaschnitz’ Überlegungen zur „sogenannte[n] innere[n] Emigration“ in „Orte“ (KW III, 519); Ulrike Suhr: *Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des Werks von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart, Berlin, Köln 1992, S. 4 und Reichardt: *Zeitgenossin*, S. 54. Die Bezeichnung als ‚Dame‘ taucht bei Kaschnitz – sich davon abgrenzend – in dem Gedicht „Selbstbildnis mit sechzig Jahren“ und als ‚lady‘ in einer Äußerung aus dem Nachlass auf (KW III, 821). Vgl. dazu u. a. Marcel Reich-Ranicki: „Marie Luise Kaschnitz, die Meisterin des beredten Schweigens“. In: Ders.: *Lauter Lobreden*. München 2000, S. 41-51; hier vor allem S. 42-44; Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 12; Alan Corkhill: „Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz“. In: *Acta Germanica* 16 (1983), S. 113-123; hier S. 122f. und Nikola Roßbach: „Gepeinigt von Phantasie“. *Autobiographische Kindheitsentwürfe bei Marie Luise Kaschnitz*. In: Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 49-64; hier S. 49. Zur Rolle des ‚Menschlichen‘ vgl. z. B. Ursula Matter: *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz*. Diss. phil. Zürich 1979, S. 14 und Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 77. Zur Überwindung der Tradition vgl. Michael Braun: „Marie Luise Kaschnitz. Das lyrische Werk“. In: *Kindlers Literatur Lexikon Online*. Abrufbar unter: [http://kl-aktuell.cebion.de/nxt/gateway.dll/kl/k/k0349300.xml?pf=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://kl-aktuell.cebion.de/nxt/gateway.dll/kl/k/k0349300.xml?pf=templates$fn=index.htm$3.0) [letzter Zugriff: 06.03.2015] sowie Hans Bender: „Einleitung“. In: Ders. (Hrsg.): *Deutsche Gedichte 1930–1960*. Stuttgart 1983, S. 9-31; hier S. 17. Zur Bezeichnung als Dichterin der Trauer vgl. Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 129f.; Schnell: „Das verlorene Ich“, S. 177 und 189 sowie Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 44-50.

¹⁵¹ „Wie der sich bald so nachdrücklich profilierenden jungen Dichtergeneration geht es ihr in der ersten Nachkriegszeit darum, das materielle Elend, vor allem aber das heute unvorstellbare physische und seelische Leiden der Menschen während des Krieges möglichst wirklichkeitsgetreu zu beschwören und die Fragen nach Verantwortung und Schuld mit rücksichtsloser Schärfe zu stellen.“ Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 11. Vgl. auch ebd., S. 122 sowie Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 21f.; von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 246 und Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 7.

poetologischen Überlegungen sind Verantwortung und Schuldgefühl von zentraler Bedeutung, der Mensch, sein Status und sein Handeln in der Gesellschaft sind für sie die Hauptthemen ihrer Dichtung.¹⁵²

In Bezug auf formale Gestaltungsweisen von Emotionen wird in der Forschung bisher zum Beispiel einerseits davon gesprochen, dass Kaschnitz ohne Sentimentalität diagnostiziere, und andererseits, dass sie selten lakonisch werde.¹⁵³ Aus derartigen zuweilen widersprüchlichen Behauptungen und Zuschreibungen wird jedoch nicht deutlich, wie sie im Einzelnen auf die Texte der Autorin zu beziehen sind. Auch wenn Aussagen zu emotionalen Gehalten ihrer Dichtung die Kaschnitz-Forschung durchziehen, ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden, auf welche Art und Weise Emotionen in ihrem Werk sprachlich dargestellt werden.¹⁵⁴ Wie sind die Gedichte gestaltet, dass sie als Trauergedichte bezeichnet werden können? Wann diagnostiziert Kaschnitz nüchtern, woran lassen sich andererseits Sentimentalität und Emotionalität festmachen? Wo spielt die persönliche Dimension ihres Werkes eine entscheidende Rolle für die Textgestaltung? Das sind Fragen, die umfassend nur durch einen genauen Blick auf die verschiedenen Mechanismen der Trauergestaltung in den Gedichten beantwortet werden können.

1.3.3 Nelly Sachs (1891–1970)

Nelly Sachs schließlich gilt gemeinhin als die „Dichterin des jüdischen Schicksals“.¹⁵⁵ Die Verfolgung des jüdischen Volkes ist das zentrale, wenn auch nicht das einzige Thema ihres Werkes.¹⁵⁶ Die Dichterin selbst floh 1940 ins schwedische Exil und kehrte auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht nach Deutschland zurück, schrieb aber in deutscher Sprache weiter.

¹⁵² An dieser Stelle können die nachfolgenden Äußerungen als beispielhaft angeführt werden: „Die lange Lesung, jahrzehntelang [...]. Was ich lese, Verse oder Prosa, ist mein Leben oder das Leben anderer, wie es sich mir darstellt.“ (KW III, 425). Und: „Während der vorangegangenen ostpreußischen Jahre, gerade in dem kargen Land, war ich von der Natur bis zur Besessenheit angerührt worden, diese Besessenheit [...] war vorüber, auch die Zeit der Naturgedichte [...]. Die Politik als Schicksal, der Mensch im Räderwerk historischer Ereignisse, der Mensch überhaupt – die Courbet-Biographie bildet einen Wendepunkt in meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung [...]“ (KW III, 245). Zu weiteren poetologischen Äußerungen siehe auch Kapitel 4.1.

¹⁵³ Vgl. Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 81; vor allem zu den späteren Gedichtbänden ab *Ein Wort weiter* Friedrich Strack: „„Unerbittlichkeit“ als poetisches Postulat. Zum lyrischen Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre*. München 2004, S. 278-287; hier S. 282 und schließlich Corkhill: „Kaschnitz’s perspective on language“, S. 109.

¹⁵⁴ Neben den bereits genannten Arbeiten vgl. z. B. auch Schnell: „Das verlorene Ich“, S. 178f.; Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 78f. und Roßbach: „Ich-Formen“, S. 59.

¹⁵⁵ Vgl. z. B. Walter A. Berendsohn: „Nelly Sachs. Der künstlerische Aufstieg der Dichterin jüdischen Schicksals“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1961, S. 92-103.

¹⁵⁶ Hans Magnus Enzensberger führte 1959 in seinem Essay „Die Steine der Freiheit“ Sachs’ Lyrik als Gegenbeispiel zu Adornos Verdikt über Lyrik nach Auschwitz an. Vgl. Hans Magnus Enzensberger: „Die Steine der Freiheit“. In: *Merkur* 13.8 (1959), S. 770-775 und auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 61. Die Frage, ob und wie der Holocaust in literarischen Texten behandelt werden kann, kann hier jedoch nicht erörtert werden. Einen Überblick über die Diskussion bietet z. B.: Rudolf Freyburg und Gerd Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. In: Dies. (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*. Würzburg 2009, S. 1-38; hier S. 1-21. In dieser Arbeit steht in diesem Zusammenhang die Rolle der Darstellung des Holocaust für die Gestaltung von Trauer im Werk der untersuchten Autoren im Fokus.

Sie steht somit auch exemplarisch für Erfahrungen von Verfolgung, Exil und Verlust der Heimat.¹⁵⁷ Das Leiden und die Verfolgung des jüdischen Volkes als thematische Schwerpunkte ihres Werkes dominieren die Wahrnehmung von Sachs' Dichtung in der Literaturgeschichte.¹⁵⁸ Unter diesem Aspekt wird immer wieder eine nicht zuletzt biografisch begründete Parallele zu Paul Celan gezogen.¹⁵⁹ Beider Dichtung sei Knörrich zufolge „Trauerarbeit mittels Sprache“, beide arbeiteten sich sprachlich am erfahrenen Leid ab und kämen dabei dem Verstummen nahe.¹⁶⁰ Wie in der Celan-Forschung wird der Unterschied zwischen Autor und Subjekt der Dichtung auch im Fall von Sachs nicht immer klar reflektiert. Das tatsächliche Erleben der Verfolgung und deren Darstellung im Gedicht werden zuweilen in untrennbarer Verbindung gesehen.¹⁶¹ Für von Bormann gilt Sachs entsprechend als „vornehmste Zeugin“ „[f]ür die

¹⁵⁷ Zu Sachs' Biografie vgl. Ruth Dinesen: *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Frankfurt a. M. 21992 und Aris Fioretos: *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm. Eine Bildbiografie*. Aus dem Schwedischen von Paul Berf. Berlin 2010.

¹⁵⁸ Exemplarisch sei hier Judith Ryan genannt, die meint, dass Sachs' „Dichtung fast ausschließlich als Elegie auf die von den Nazis Ermordeten und Verfolgten verstanden sein will“. Judith Ryan: „Nelly Sachs“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 110-118; hier S. 110. Zu der Kritik an Sachs' Lyrik in diesem Aufsatz vgl. Ruth Dinesen: „Verehrung und Verwerfung. Nelly Sachs – Kontroverse um eine Dichterin“. In: Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner (Hrsg.): *Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – Das Ende der Literatur?*. Tübingen 1986, S. 130-137; hier S. 136. Zur Dominanz des Holocaust-Motivs in der Rezeption von Nelly Sachs' Werk vgl. außerdem Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 50; Ehrhard Bahr: *Nelly Sachs*. München 1980, S. 18-22 und 68; Michael Braun: „Phasen, Probleme und Perspektiven der Nelly-Sachs-Rezeption. Forschungsbericht und Bibliographie“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 375-393; hier S. 375; Ursula Töller: „Nelly Sachs: Eine literarhistorische Verortung“. In: *Lili: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 112 (1998), S. 134-140; hier S. 139f. sowie Ruth Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“. *Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs*. Würzburg 2001, S. 14. Auch in der Begründung der Schwedischen Akademie für die Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1966 an Nelly Sachs (zusammen mit Josef Agnon) heißt es, sie erhalte den Preis „für ihre hervorragenden lyrischen und dramatischen Werke, die das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretieren“. Zitiert nach: Nelly Sachs: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Aris Fioretos. Band I: Gedichte 1940–1950, hrsg. von Matthias Weichelt. Berlin 2010, S. 335. Die Werkausgabe wird im Folgenden mit der Sigle ‚SW‘, der Bandzahl in römischen und Seitenzahlen in arabischen Ziffern zitiert.

¹⁵⁹ Über die enge Verbundenheit von Sachs und Celan gibt der Briefwechsel Auskunft. Paul Celan/Nelly Sachs: *Briefwechsel*, hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 1996. Ergänzend vgl. auch die Beiträge von Ehrhard Bahr und Ruth Dinesen in: Chaim Shoham und Bernd Witte (Hrsg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. Bern u. a. 1987, S. 183-194 und 195-210 sowie Barbara Wiedemann: „Schweig,/ hol Atem dir, laß mir/ die Toten“. Neues zum Verhältnis zwischen Paul Celan und Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 155-176. Beider Dichtung vergleicht Gisela Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg v. d. H. u. a. 1970, S. 103-128. Beide Dichter nutzen häufig zyklische Ordnungen und ein wiederkehrendes Motiventar. Zu Celan vgl. hierzu z. B. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 56.

¹⁶⁰ Vgl. Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 561. Ähnlich äußert sich Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 29. Vgl. zudem Korte: „Der Holocaust in der Lyrik“, S. 26. An anderer Stelle weist Korte darauf hin, dass „[z]umindest die frühen Gedichte von Nelly Sachs [...] ihren Sinnzusammenhang noch im Bewusstsein eines Sprechen-Könnens [exemplifizieren], das emphatisch an die Macht des zuletzt doch unversehrten Dichterwortes glaubte.“ Und weiter: „Das Pathos einer solchen Poetik ließ das Formrepertoire der ersten Nachkriegsbände in die Nähe des lyrischen Traditionalismus rücken, der in der Sprache Hölderlins, Rilkes und Trakls noch eine verbindliche poetische Norm sah.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 53 (Hervorh. getilgt). Vgl. auch Jordan: „Lyrik“, S. 558f. Zum Verstummen bei Celan vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 148.

¹⁶¹ Von einer „Insistenz auf Privatem“ spricht Annette Bühler-Dietrich auch in Bezug auf die zeitgenössische Rezeption von Nelly Sachs. Vgl. Annette Bühler-Dietrich: „Nelly Sachs – Dichterin von Dichterrinnen? Zur Sachs-Lektüre von Aichinger, Bachmann und Domin“. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hrsg.): *Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 95-115; hier S. 97.

Aktualisierung des Erlebnisgedichts“. Ihr Werk sei durch die (Überlebens-)Aufgabe des „Zeugnissgebens“ geprägt.¹⁶²

Bereits seit den 1970er Jahren bemüht sich die Sachs-Forschung, der skizzierten, zwar mindestens thematisch im Werk begründeten, insgesamt aber doch verkürzenden Rezeption ihrer Dichtung entgegenzuwirken.¹⁶³ So wird die Dichterin beispielsweise auch als „eine der bedeutendsten Stimmen der Moderne in Lyrik und Drama“¹⁶⁴ bezeichnet oder mit Novalis und Hölderlin verglichen.¹⁶⁵ Auch unabhängig von der Holocaust-Thematik wird ihrer Dichtung in der Forschung darüber hinaus schon früh eine starke Prägung durch die jüdische Mystik zugeschrieben.¹⁶⁶ Reflexionen über die Kraft der Sprache durchziehen ebenso ihr Werk wie die Darstellung des universalen Zusammenhangs allen Lebens mit dem Tod. Nicht zuletzt aufgrund dieser mystischen Bezüge gelten ihre Gedichte als hermetisch und rätselhaft.¹⁶⁷ Sie sind zweifelsohne anspielungs- und metaphernreich, symbolisch häufig stark aufgeladen und von immer wiederkehrenden Motiven geprägt, die in ihrem Werk zumeist eine eigene Bedeutung entfalten. Diese Aspekte ihres Schreibens sind in der Forschung bereits früh umfassend

¹⁶² Von Bormann: „Frühe Nachkriegslyrik“, S. 86. Die Betonung sollte hier auf „Aktualisierung“ liegen. Einer Einordnung der Dichterin in eine „traditionelle Erlebnislyrik“ widerspricht Russell A. Berman: „Der begrabenen Blitze Wohnstatt: Trennung, Heimkehr und Sehnsucht in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Königstein i. T. 1985, S. 280-292; hier S. 280.

¹⁶³ Vgl. aber zum Beispiel noch 2007 stark verkürzend Anders Olsson: „Exile and Literary Modernism“. In: Astradur Eysteinnsson und Vivian Liska (Hrsg.): *Modernism*. Amsterdam 2007, S. 735-754; hier S. 745: „One could say that the Holocaust is the only theme in Sachs’s poetry“.

¹⁶⁴ Bahr: *Nelly Sachs*, S. 28. Vgl. auch Olof Lagercrantz: *Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. 1967, S. 49; Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 18 und ausführlicher Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*.

¹⁶⁵ Vgl. z. B. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 10; Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 77-82 und 92-103; Klaus Jeziorkowski: „Das geschriebene Schweigen der Opfer. Zum Werk der Nelly Sachs“. In: *Neue deutsche Literatur* 42.1 (1994), S. 140-155; hier S. 141 und Gisela Dischner: „Nacht und Umnachtung bei Novalis, Hölderlin und Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 63-76. Zum Einfluss der schwedischen Moderne auf Sachs vgl. Peter Sager: *Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motiven ihrer Lyrik*. Diss. phil. Bonn 1970, S. 28-37 sowie die Beiträge von Aris Fioretos und Anders Olsson in: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 243-262 und 263-279.

¹⁶⁶ Siehe hierzu zum Beispiel die frühen Arbeiten von Klaus Weissenberger: *Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan*. Bern, München 1976; Gisela Dischner: „Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Nelly Sachs*. München 1979 (=Text + Kritik 23), S. 25-40 und Peter Michel: *Mystische und Literarische Quellen in der Dichtung von Nelly Sachs*. Diss. phil. Freiburg 1981. Kritisch betrachtet Kranz-Löber einen großen Teil der Bezugnahmen auf die jüdische Mystik in der Forschungsliteratur. Vgl. hierzu die kurzen, aber differenzierten Ausführungen in Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 81-84.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu auch Birgit Lermen und Michael Braun: *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens“*. Bonn 1998, S. 44f. Auch Waldschmidt führt Gedichte von Sachs als Beispiele hermetischer Lyrik an. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, insbesondere S. 153-160 (in Bezug auf den dichterischen Umgang mit dem Holocaust) und 316-326 (hinsichtlich des mystischen Sprechens in Sachs’ Lyrik). Die Zuordnung von Sachs’ Gedichten zur hermetischen Lyrik stellt sie dabei als nicht immer eindeutig heraus. So charakterisiert sie Sachs’ Lyrik als ein „Zugleich von einer Klarheit dessen, worum es Sachs’ Gedichten zu tun ist, und der Problematik, dies aus den Bildern im Einzelnen herauszulesen“. Vgl. ebd., S. 317f. und auch ebd., S. 441. Korte schränkt die Hermetik von Sachs’ Lyrik am Beispiel des Gedichtes „Golem Tod“, auf das auch Waldschmidt (ebd., S. 153-157) eingeht, aus einer anderen Perspektive ein: „Derart ins Positive gewendet, verliert die hermetische Kraft allmählich ihre Wirkung. Je stärker das, woran das Gedicht erinnert, zu einem ‚Urzeitpiel von Henker und Opfer, / Verfolger und Verfolgten‘, zur enthistorisierten Beschwörung des ‚blutschwitzenden Mars‘ wird, desto mehr verflüchtigt sich die zeitgeschichtliche Signatur. Der Rekurs auf die Sprache der Bibel, der Kabbala, der jüdischen Mystik allein, – so zeigt sich im Werke von Sachs – bringt noch nicht jenen hermetischen Widerstand hervor, der Ideologien durchkreuzt.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 53.

behandelt worden.¹⁶⁸ Auch die sprachliche Entwicklung ihres Werkes ist Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung gewesen: Sind die ersten Gedichtsammlungen nach 1945 im Ton noch oft pathetisch und klagend, verrätstelt und verdichtet sich ihr dichterischer Ausdruck im Laufe der Jahre zunehmend.¹⁶⁹

Insgesamt kann es vor allem unter thematischer Perspektive, aber auch in Bezug auf die formale Gestaltung ihrer Texte als unbestritten gelten, dass Trauer und Klage zentrale Aspekte von Sachs' Lyrik sind. Schlagworte wie „Dichterin der großen Trauer“, „Tränenpoetik“ oder „Schwermut“ als Charakteristikum ihrer Lyrik sind vor allem im Zusammenhang mit der Holocaust-Thematik zu sehen.¹⁷⁰ Im Vergleich der drei hier untersuchten Dichter ist die Emotion Trauer in ihrem Werk am besten erforscht, da sie in Studien zu den Charakteristika von und Einflüssen auf ihr Schreiben immer wieder eine mehr oder weniger prominente Rolle spielt.¹⁷¹ Wie bereits bei Eich und Kaschnitz muss in Bezug auf die entsprechende Forschungsliteratur jedoch festgestellt werden, dass Zuweisungen wie die oben zitierten, so richtig sie im Einzelfall sein mögen, mehr auf werkbiografischen Bezügen und Motivuntersuchungen als auf einer systematischen Auseinandersetzung mit der Gestaltung von Trauer auf allen Ebenen der Textstruktur beruhen.¹⁷² Hier besteht auch für die Sachs-Forschung noch Nachholbedarf.

¹⁶⁸ Vgl. insbesondere Paul Kersten: *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie*. Diss. phil. Hamburg 1970 und zusammenfassend Eleonore K. Cervantes: *Struktur-Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs*. Bern 1982, S. 75f.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu im Detail Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 55f. und ergänzend Olof Lagercrantz: „Die fortdauernde Schöpfung. Über Nelly Sachs“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Nelly Sachs*. München 1979 (=Text + Kritik 23), S. 1-4; hier S. 3 sowie Anton Thuswaldner: „Nelly Sachs“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Sachs, Nelly“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000478> [letzter Zugriff: 06.03.2015].

¹⁷⁰ Vgl. Walter A. Berendsohn: *Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*. Darmstadt 1974, S. 69; Lili Simon: „Nelly Sachs. Dichterin der großen Trauer“. In: *Neue deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart* 35 (1988), S. 678-704; Laurent Cassagnau: „Die Tränenpoetik von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *„Lichtersprache aus den Rissen“: Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 43-61. Vgl. außerdem Johanna Bossinade: „Fürstinnen der Trauer. Die Gedichte von Nelly Sachs“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 16.1 (1984), S. 133-157; hier S. 134; Thomas Grundmann: „Geleitwort des Verlegers“. In: Birgit Lermen und Michael Braun: *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens“*. Bonn 1998, S. 7f.; hier S. 8; Susanne Utsch: „An Stelle von Heimat/ halte ich die Verwandlungen der Welt: Die Transformation von real-räumlicher zu weltanschaulicher Verortungssuche in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Reinhard Andress, Evelyn Meyer und Greg Divers (Hrsg.): *Weltanschauliche Orientierungsversuche im Exil/New Orientations of World View in Exile*. Amsterdam, New York 2010, S. 167-192; hier S. 169 und Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 153.

¹⁷¹ Neben den eben genannten Beiträgen vgl. zum Beispiel Ruth Dinesen: „Vom Klagegedicht zum modernen Gedicht. Ein Blick in das Werk der Nelly Sachs“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 6.3 (2005). Abrufbar im Internet-Archive unter: http://web.archive.org/web/20110122004427/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-3/Dinesen_Sachs.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015] und Anita Riede: *Das „Leid-Steine-Trauerspiel“. Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext von Nelly Sachs' „Fabrt ins Staublose“ mit einem Exkurs zu Paul Celans „Einführung“*. Berlin 2001.

¹⁷² Eine Ausnahme bilden in Ansätzen die folgenden Arbeiten: Ruth Kranz-Löber geht in ihrer Untersuchung zur Shoah in Sachs' Lyrik teilweise auch auf den Ausdruck von Klage ein. Vgl. zum Beispiel die Ausführungen zur narrativen Gestaltung der „Gebete für den toten Bräutigam“ und der „Grabschriften in die Luft geschrieben“ in Kranz-Löber: *„In der Tiefe des Hohlwegs“*, S. 69-71. Johanna Kurić beschäftigt sich mit Sachs' Lyrik im Hinblick auf die darin zum Ausdruck kommende Hinwendung zum ‚Anderen‘, wobei sie sich stark an Alteritätskonzeptionen Emmanuel Levinas orientiert. In vielen Punkten macht sie jedoch wichtige Beobachtungen zur Gestaltung von Schmerz und Leiden. Vgl. Johanna Kurić: *Was ist das Andere auf das ihr Steine werft? Das Denken der Alterität in der Lyrik*

Die zwischen 1945 und ungefähr 1960 entstandene Lyrik der drei ausgewählten Autoren wird in dieser Arbeit also auf ihre jeweilige Darstellung von Trauer hin untersucht. Dabei werden Eich, Kaschnitz und Sachs zunächst jeweils für sich betrachtet. Den bereits bestehenden Forschungsarbeiten wird so eine differenzierte und umfassende Perspektive auf formale und inhaltliche Aspekte des jeweiligen Werkes hinzugefügt. Darüber hinaus sollen aber nicht nur Aussagen zur Bedeutung von Trauer im Werk der drei hier gewählten Autoren, sondern auch über die Nachkriegslyrik insgesamt gemacht werden: Welche Rolle spielt Trauer in der Nachkriegslyrik zwischen konventionellen Gestaltungsweisen und zeitgenössischer Wirklichkeit? Wird die Emotion positiv oder negativ bewertet? Welche Funktion erfüllen Subjektivität, Erlebnis und Innerlichkeit? Und wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen traditioneller Wahrnehmung der Lyrik als subjektivste der Gattungen auf der einen und Bestrebungen, dieses Gattungsverständnis zu überwinden, auf der anderen Seite?

Diesen Fragen möchte ich mich in der Fokussierung auf eine bestimmte Emotion im Werk dreier Autoren nähern. Die Konzentration auf die Emotion Trauer impliziert jedoch nicht, dass es keine anderen, gleichermaßen relevanten und untersuchenswerten Emotionen im Werk von Eich, Kaschnitz und Sachs gäbe. Doch dürfte erstens unbestreitbar sein, dass Trauer eine besonders prominente Rolle in ihrem Werk einnimmt – und die vorliegende Studie stellt nicht zuletzt den Versuch dar, dieses intuitiv naheliegende Urteil durch genaue Textanalysen begründet zu stützen. Zweitens ist das methodische Vorgehen dieser Arbeit insofern exemplarisch, als es hier zwar auf die Analyse von Trauerdarstellungen beschränkt wird, sich aber prinzipiell auch für die Untersuchung der Gestaltung anderer Emotionen anbietet. Und drittens ermöglicht es die Konzentration auf lediglich eine Emotion, die Texte selbst genauer in den Blick zu nehmen und so systematisch erarbeitete Ergebnisse zur Gestaltung von Emotionen auf verschiedenen Mikro- und Makroebenen der Gedichte zu liefern. Denn wie schon das hier nur skizzierte Nebeneinander von poetologischen Überlegungen und Ansprüchen an die Lyrik auf der einen und Schreibweisen und Gestaltung von Wirklichkeit auf der anderen Seite zeigt, ist ein differenzierter Blick nötig, um über bloß intuitive Urteile, Schlagworte oder theoretische Forderungen hinaus zu einem textnah begründeten Urteil über die tatsächliche Lyrikpraxis und die Rolle, die Emotionen in dieser Praxis spielen, zu kommen. Gleichzeitig verspricht die umfassende Perspektive auf das Werk einzelner Autoren die Identifizierung auch solcher Mittel der Emotionsgestaltung, die eine weniger detaillierte, in die Breite gehende Analyse nicht hinreichend erfassen kann. Am Schluss wird jedoch noch einmal der Blick auf die deutsche

von Nelly Sachs. St. Ottilien 1999. Ähnliches gilt für die Arbeit von Cervantes, die nicht nur lexikalische Gestaltungsweisen, sondern auch grammatische und lautliche Strukturen in den Blick nimmt, um das Motiv des Suchens im späten Zyklus „Die Suchende“ und darüber hinaus zu analysieren. Vgl. Cervantes: *Struktur-Bezüge*. Die Ergebnisse dieser Studien werden wie auch die anderen zuletzt genannten Arbeiten, sofern sie Fragen der Gestaltung von Trauer berühren, in Kapitel 5 Berücksichtigung finden.

Nachkriegslyrik insgesamt gerichtet und danach gefragt, inwiefern aus der Untersuchung des lyrischen Werkes der drei hier untersuchten Dichter weiterreichende Annahmen im Hinblick auf die Gestaltung von Trauer in der Nachkriegslyrik als Ganzes abgeleitet werden können.

2 GESTALTUNG VON EMOTIONEN IN LITERARISCHEN TEXTEN: THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND METHODISCHES VORGEHEN

In diesem Kapitel werden die theoretischen Grundlagen der Textanalyse erläutert und das Instrumentarium vorgestellt, mit dem das Untersuchungskorpus auf die Gestaltung von Trauer hin analysiert wird. Zunächst wird dargestellt, was in der vorliegenden Arbeit unter ‚Emotion‘ und ‚Trauer‘ und verwandten Phänomenen verstanden wird. Diese Begriffsbestimmung ist interdisziplinär angelegt. Es werden Untersuchungen und Forschungsergebnisse insbesondere aus der Philosophie, der Psychologie und der Soziologie berücksichtigt (Kapitel 2.1).¹⁷³ Anschließend werden zusammenfassend linguistische Arbeiten zu Emotionen und Sprache vorgestellt sowie ein soziologischer Ansatz, der Emotionen als ‚Kodes‘ begreift, bevor schließlich literaturwissenschaftliche Arbeiten zur Gestaltung von Emotionen in Texten einbezogen werden (Kapitel 2.2). Ziel dieses Kapitels ist es, darzulegen, unter welchen theoretischen Prämissen es möglich ist, Emotionen in literarischen Texten zu untersuchen. In Kapitel 2.3 wird schließlich das Instrumentarium eingeführt, mit dem die Gedichte des vorliegenden Korpus untersucht werden, und kurz erläutert, wie die konkrete methodische Herangehensweise an das Untersuchungskorpus aussieht.

2.1 Emotionen: Begriffsbestimmungen und Abgrenzungsversuche

Am Anfang einer Untersuchung, die sich mit Emotionen in Literatur beschäftigt, sollte eine klare Begriffsbestimmung stehen.¹⁷⁴ Dabei geht es nicht darum, eine fächerübergreifende oder auch

¹⁷³ Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Trauer als psychologischem Prozess soll hier nicht stattfinden, weshalb auf Phasen- oder Prozessmodelle nach Freud, Kübler-Ross und anderen nicht genauer eingegangen wird. Vgl. hierzu Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Zehnter Band: Werke aus den Jahren 1913–1917*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hrsg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1967, S. 428-446 und Elisabeth Kübler-Ross: *On Death and Dying*. New York 2003 [zuerst 1969, A. F.]. Auch die von Alexander und Margarete Mitscherlich unter dem Schlagwort der „Unfähigkeit zu trauern“ vorgelegte einflussreiche psychoanalytische Untersuchung der Nachkriegsgesellschaft wird hier nicht eingehend berücksichtigt: Alexander Mitscherlich und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967. Dies begründet sich damit, dass in der vorliegenden Untersuchung nicht die psychische Verfassung einer Person oder eines Kollektivs im Fokus steht, sondern die Darstellung von Emotionen in literarischen Texten. Psychoanalytische Konzepte können im Untersuchungskorpus jedoch als Form kulturellen Wissens über Emotionen von Bedeutung sein. Zu Phasenmodellen von Trauer vgl. ergänzend Lothar Laux und Hannelore Weber: „Bewältigung von Emotionen“. In: Klaus R. Scherer (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen*. Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 560-629; hier S. 599-601; Annette Schmidt und Ulrich Mees: „Trauer“. In: Veronika Brandstätter und Jürgen H. Otto (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*. Göttingen u. a. 2009, S. 633-643 sowie Birgit Wagner: *Komplizierte Trauer. Grundlagen, Diagnostik und Therapie*. Berlin, Heidelberg 2013, S. 5-7.

¹⁷⁴ An dieser Stelle soll einleitend ein kurzer Überblick zum Verständnis des hier verwendeten Emotionsbegriffs und verwandter Konzepte gegeben werden. Aufarbeitungen der Emotionsforschung verschiedener Disziplinen für die Beschäftigung mit Emotionen in Literatur finden sich (detailliert) z. B. auch in Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 69-109; Thomas Anz: „Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung“. In: *literaturkritik.de* 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612 [letzter Zugriff: 06.03.2015] und Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 29-34. Einen detaillierten Überblick aus kommunikationstheoretischer Perspektive liefern: Anne Bartsch und Susanne Hübner: *Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell*. Diss. phil. Halle-Wittenberg, S. 12-103. Abrufbar unter: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/Halle/Bartsch2004.pdf> [letzter Zugriff: 06.03.2015].

nur fachinterne abschließende Definition für den Begriff ‚Emotion‘ zu finden, sondern darum, ein Verständnis dessen zu schaffen, was allgemein in verschiedenen Wissenschaften unter den Begriff ‚Emotion‘ fällt. Ziel dieser theoretischen Ausführungen ist es, zu verdeutlichen, welche Phänomene im literarischen Text mit dem Begriff ‚Emotion‘ im weitesten Sinne belegt werden können, was also – mit anderen Worten – in den Textanalysen innerhalb dieses Projekts als Emotion gilt und was nicht. Der dieser Untersuchung zugrunde liegende Emotionsbegriff muss dabei auch von verwandten Termini wie ‚Stimmung‘ und ‚Affekt‘ abgegrenzt werden. Neben dieser allgemeineren Begriffsbestimmung ist dem konkreten Forschungsinteresse dieser Untersuchung entsprechend eine klare Konzeptualisierung des Begriffs ‚Trauer‘ nötig. Auch hier muss sich eine Abgrenzung von wiederum verwandten Begriffen wie ‚Traurigkeit‘ und ‚Schwermut‘, ‚Melancholie‘ und ‚Niedergeschlagenheit‘ anschließen.

Zuerst zum Emotionsbegriff: In der Forschung der verschiedenen Disziplinen, die sich mit Emotionen beschäftigen – neben der Psychologie sind das zum Beispiel die Philosophie und die Soziologie – herrscht Konsens darüber, dass es sich bei Emotionen ganz allgemein um ein komplexes und je nach Forschungsinteresse mit unterschiedlichen Gewichtungen zu bestimmendes „psychophysisches Phänomen“ handelt.¹⁷⁵ Eine konsensfähige Definition dessen, was Emotionen genau sind, wird in nicht wenigen Einführungen in Anbetracht der Komplexität des Phänomens und der mit ihm einhergehenden Forschungsfragen jedoch mindestens als schwierig – und für viele Untersuchungen auch als unnötig – erachtet.¹⁷⁶ Stattdessen wird versucht, sich dem Phänomen durch die Identifizierung unterschiedlicher Aspekte oder Kategorien zu nähern. Demnach setzen sich Emotionen aus physiologischen, kognitiven, phänomenalen und motivationalen Aspekten zusammen; hinzu kommen intentionale und expressive Aspekte.¹⁷⁷ Diese verschiedenen Aspekte sollen kurz erläutert werden:

- Mit physiologischen Aspekten sind die körperlichen Symptome gemeint, die Emotionen begleiten und durch die emotionale Phänomene experimentell messbar werden können. Dazu zählen zum Beispiel Herzfrequenz, Atmung und die Oberflächenspannung der Haut.
- Der phänomenale Charakter von Emotionen bezeichnet den bestimmten, subjektiv wahrnehmbaren Zustand, den man im Zuge einer Emotion erlebt. Es ist dieser Aspekt von

¹⁷⁵ Einen Überblick bieten hier z. B. folgende psychologische Einführungen: Dieter Ulich: *Das Gefühl. Eine Einführung in die Emotionspsychologie*. Weinheim ³1995, S. 32; Wulf-Uwe Meyer, Rainer Reisenzein und Achim Schützwohl: *Einführung in die Emotionspsychologie. 3 Bände. Band 1: Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter*. 2., überarb. Aufl. Bern u. a. 2001, S. 24 und 38 sowie Jörg Merten: *Einführung in die Emotionspsychologie*. Stuttgart 2003, S. 33f.

¹⁷⁶ Vgl. z. B. Meyer, Reisenzein und Schützwohl: *Einführung*, S. 22 sowie Robert C. Solomon: „The Philosophy of Emotions“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 3-16; hier S. 4.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu z. B. Klaus R. Scherer: „Theorien und aktuelle Probleme der Emotionspsychologie“. In: Ders. (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen*. Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 2-38; hier S. 2-16 und Merten: *Einführung*, S. 11-16.

Emotionen, der in der Forschung in der Regel mit dem Begriff ‚Gefühl‘ bezeichnet wird, der im Alltag häufig synonym mit dem Begriff ‚Emotion‘ gebraucht wird.

- Als kognitiver Aspekt gilt beispielsweise die Klassifikation eines solchen subjektiven Gefühls als emotionaler Zustand einer bestimmten Qualität wie zum Beispiel als Angst oder Trauer, aber auch der evaluative Charakter von Emotionen. Demnach sind Emotionen Ausdruck der Bewertung einer Umweltsituation, die eine Person vor dem Hintergrund ihrer individuellen Bedürfnisse, Wünsche und Ziele vornimmt.¹⁷⁸ Diese kognitiven Prozesse müssen dabei nicht zwingend bewusst ablaufen.¹⁷⁹
- Der motivationale Aspekt von Emotionen bezieht sich darauf, dass Emotionen Handlungen motivieren, zum Beispiel Fluchtverhalten bei Angst. In der psychologischen Forschung wird teilweise davon ausgegangen, dass Emotionen dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Individuums auf die für die aktuelle Situation relevanten Aspekte zu fokussieren.¹⁸⁰ Emotionen zeigen demnach also an, welchem Aspekt der aktuellen Situation gerade besondere Aufmerksamkeit zukommen sollte. Angst beispielsweise fokussiert die Aufmerksamkeit auf die Aspekte der aktuellen Situation, die dem Individuum gefährlich werden könnten.
- Daran knüpfen Überlegungen zur Intentionalität oder der Objektgerichtetheit von Emotionen an. Man freut sich demnach immer über etwas, ist wütend auf jemanden oder hat Angst vor etwas.¹⁸¹ Uneinigkeit herrscht dabei jedoch darüber, ob ein direkter Objektbezug wirklich konstitutiv für Emotionen jeder Qualität ist, welcher Art das Objekt von Emotionen sein muss – ob es sich zum Beispiel um ein reales Objekt handeln muss oder ob auch Vorstellungen Objekte von Emotionen sein können – und ob die Wahrnehmung des Objekts bewusst erfolgen muss. Als Beispiel für die Möglichkeit einer Emotion, die auf ein nicht real existierendes Objekt gerichtet ist, nennen Meyer, Reisenzein und Schützwohl die antizipierende Angst vor dem Versagen in einer Prüfung. Sie folgern,

¹⁷⁸ Zuerst hat sich mit diesem Bewertungsaspekt in den 1950er und 1960er Jahren Magda Arnold beschäftigt. Vgl. Nico H. Frijda: „Appraisal and Beyond“. In: Ders. (Hrsg.): *Appraisal and Beyond. The Issue of Cognitive Determinants of Emotion*. Hove, Hillsdale 1993, S. 225-231; hier S. 225 sowie Keith Oatley, Dacher Keltner und Jennifer M. Jenkins: *Understanding Emotions*. Malden, Oxford, Calton 2006, S. 28f. Aus philosophischer Perspektive vgl. Martha Nussbaum: „Emotions as Judgments of Value and Importance“. In: Robert C. Solomon (Hrsg.): *Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford 2004, S. 183-199. Aus soziologischer Sicht vgl. Jan E. Stets und Jonathan H. Turner: „The Sociology of Emotion“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 32-46; hier S. 33.

¹⁷⁹ Zu bewussten und unbewussten kognitiven Prozessen vgl. Merten: *Einführung*, S. 104.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu Scherer: „Theorien“, S. 5 und Nico H. Frijda: *The Emotions*. Cambridge u. a. 1986, S. 4-6.

¹⁸¹ Vgl. Sabine A. Döring: „Emotionen“. In: Stefan Jordan und Christian Niemitz (Hrsg.): *Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart 2008, S. 70-73; hier S. 71; Tilmann Köppe: „Lyrik und Emotionen“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012), S. 374-387; hier S. 375 und Solomon: „Philosophy of Emotions“, S. 12. Das Objekt einer Emotion sollte dabei, wie auch Köppe anmerkt, nicht mit dem Grund für das Erleben einer Emotion verwechselt werden. Vgl. auch Nico H. Frijda: „Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods and Sentiments“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 59-67; hier S. 60.

„dass für das Auftreten von Emotionen nicht die reale Existenz von Ereignissen oder Sachverhalten entscheidend ist, sondern die *Meinung* oder *Überzeugung* der Person, dass die Ereignisse und Sachverhalte existieren, stattgefunden haben oder zumindest möglich sind [...]“¹⁸² In der Philosophie wird im Zusammenhang mit der Intentionalität von Emotionen auch von deren „[a]spekthafte[r] Repräsentationalität“¹⁸³ gesprochen. Hiermit ist gemeint, dass „der Gegenstand einer Emotion [...] auf bestimmte Weise qualifiziert“¹⁸⁴ wird, Emotionen ihr Objekt also andersherum in dessen spezifischer „Bedeutung für das Subjekt“ repräsentieren.¹⁸⁵ Als Beispiel für die Emotion Furcht wird zum Beispiel die Qualifizierung eines Hundes als gefährlich genannt.¹⁸⁶

- Der expressive Aspekt von Emotionen schließlich bezieht sich auf Fragen des verbalen, mimischen und gestischen Ausdrucks von Emotionen, der auch intersubjektiv wahrnehmbar ist.

Die Relevanz einzelner Teilaspekte variiert selbstverständlich je nach Fachgebiet und Forschungsinteresse. So wird in psychologischen Einführungen zum Thema beispielsweise häufig stärker auf expressive und kognitive Aspekte von Emotionen eingegangen oder auf die neuronalen Prozesse, die emotionales Erleben begleiten, oder – im Fall der Evolutionspsychologie – auf die evolutionäre Ausbildung und Funktion von Emotionen. Philosophische Untersuchungen beschäftigen sich dagegen neben dem allgemeinen Problem dessen, was Emotionen sind, eher mit Fragen der Intentionalität, aber auch mit dem Zusammenhang von Emotionen und vor allem moralischem Handeln. Einen weiteren Komplex philosophischer und auch kunsttheoretischer Auseinandersetzungen mit Emotionen schließlich stellen Fragen nach dem Zusammenhang von Emotionen und Kunstwerken dar, zum Beispiel wie und warum Emotionen gegenüber fiktiven Figuren möglich sind, wenn wir gleichzeitig davon überzeugt sind, dass diese Figuren nicht real sind.¹⁸⁷ In der soziologischen Forschung schließlich

¹⁸² Meyer, Reizenzein und Schützwohl: *Einführung*, S. 30f. (Hervorh. i. O.).

¹⁸³ Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 375.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. Köppe verweist dabei auf Anthony Kenny: *Action, Emotion and Will*. London, New York 1962, Kap. 9. Vgl. ähnlich auch Döring: „Emotionen“, S. 71.

¹⁸⁵ Vgl. Sabine A. Döring: „Allgemeine Einleitung Philosophie der Gefühle heute“. In: Dies. (Hrsg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 2009, S. 12-65; hier S. 15.

¹⁸⁶ Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 375.

¹⁸⁷ Vgl. Jerrold Levinson: „Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain“. In: Mette Hjort und Sue Laver (Hrsg.): *Emotion and the Arts*. New York, Oxford 1997, S. 20-34; hier S. 20f.: „We might formulate the main philosophical questions concerning emotion in response to art as follows: (1) What kind or type of emotions are had in response to works of art? (2) How can we intelligibly have emotions for fictional persons or situations, given that we do not believe in their existence? (This query relates to what is known as ‚the paradox of fiction.‘) (3) How and why do abstract works of art, especially music ones, generate emotions in audiences, and toward what do audiences then have these emotions? (4) How can we make sense of the interest appreciators have in empathetically experiencing art that expresses negative emotions? (A particular form of this query is ‚the paradox of tragedy.‘) (5) Is there a tension or conflict between responding emotionally to art and what aesthetic appreciation of art demands?“ Die hier aufgeführten Fragen berühren stark rezeptionsorientierte Ansätze. In dieser Untersuchung werden jedoch keine Annahmen über die tatsächliche emotionale Wirkung von Texten, sondern über die mögliche emotionale Wirkung auf der Basis des analysierten Textmaterials gemacht. Bei der Darstellung des Verhältnisses von Emotionen

wird nach der Rolle von Emotionen für die Sozialisation und dem Einfluss sozialer Beziehungen auf die Entwicklung von Emotionen gefragt, auch hier werden aber ebenso Überlegungen zur allgemeinen Natur von Emotionen angestellt.¹⁸⁸ Wichtig erscheint aus der soziologischen Perspektive vor allem das Verständnis von Emotionen als kulturelle Codes.¹⁸⁹

Darüber, welche der genannten Aspekte tatsächlich konstitutiv für die Klassifikation eines Phänomens als Emotion sind, welche davon eher als Emotionsauslöser, welche als tatsächliche Emotionsmerkmale und welche vielleicht eher als direkte Folge einer Emotion verstanden werden sollten, herrscht erwartungsgemäß Uneinigkeit. Ein Lösungsansatz zu diesem Problem kommt von James A. Russell, der das Phänomen der Emotionen mit einem Prototypen-Ansatz zu bestimmen versucht, wonach es keine notwendigen Bedingungen gibt, die Phänomene erfüllen müssen, um als Emotion klassifiziert zu werden.¹⁹⁰ Ein derartiger Ansatz erscheint auch für die vorliegende Untersuchung zielführend: Er ermöglicht es, eine ausreichend klare Bestimmung des zu untersuchenden Phänomens zugrunde zu legen und legt gleichzeitig einen für Randphänomene und Unschärfen offenen Zugang nahe. Die so bestimmten Begrifflichkeiten bleiben für eine Untersuchung von Emotionen in literarischen Texten anwendbar, in denen mit einer wissenschaftlich fundierten Definition einzelner Emotionen oder mit einem expliziten und genauen Emotionskonzept nicht zu rechnen ist. So kann eine Emotion beispielsweise auch dort als solche identifiziert werden, wo im Text nur einzelne Aspekte dieser Emotion gestaltet werden.

Bevor nun aber dargestellt wird, was im vorliegenden Projekt mit dem Begriff ‚Emotion‘ gemeint ist, sei zur weiteren Abgrenzung kurz auf Phänomene eingegangen, die Emotionen zwar in einzelnen Aspekten mitunter ähneln, aber von diesen unterschieden werden müssen. Dieses sind zum einen die sogenannten homöostatischen Triebe, zum anderen Wünsche und Überzeugungen, schließlich Affekte, Gefühle und Stimmungen.

Homöostatische Triebe sind beispielsweise Hunger und Durst, die der Stabilisierung des Organismus – also physiologischer Größen wie Körpertemperatur und Blutzuckerspiegel – dienen und im Gegensatz zu Emotionen entsprechend zyklisch auftreten.¹⁹¹ Die Abgrenzung von Emotionen ist hier unproblematisch. Wünsche und Überzeugungen gelten im Gegensatz zu Emotionen ebenso wie Meinungen und Vermutungen als propositionale Einstellungen und sind

und Literatur wird daher zwar auf rezeptionsorientierte Ansätze zurückgegriffen, eine eigene Systematik scheint jedoch nicht notwendig zu sein. Vgl. dazu Kapitel 2.2 dieser Arbeit. Zur Zusammenfassung philosophischer Ansätze vgl. auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 37-40.

¹⁸⁸ Vgl. z. B. Jürgen Gerhards: *Soziologie der Emotionen. Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim, München 1988; Heinz-Günter Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen 1991 und Helena Flam: *Soziologie der Emotionen. Eine Einführung*. Konstanz 2002.

¹⁸⁹ Vgl. Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 93-97. Für den kodebasierten Ansatz in der Literaturwissenschaft vgl. grundlegend Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 110. Hierauf wird in Kapitel 2.2.2 genauer eingegangen.

¹⁹⁰ Vgl. James A. Russell: „In Defense of a Prototype Approach to Emotion Concepts“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 60.1 (1991), S. 37-47.

¹⁹¹ Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 32 und Norbert Fries: „Grammatik und Emotionen“. In: *Sprache und Pragmatik. Arbeitsberichte* 38 (1996), S. 1-39; hier S. 4.

insofern stärker kognitiver Natur als Emotionen. Beide Begriffe werden entsprechend auch im Rahmen der Philosophie des Geistes diskutiert. Sie können jedoch – zum Beispiel wenn Wünsche enttäuscht werden – als Ursache für Emotionen fungieren oder – wenn beispielsweise die Liebe zu einer Person zum Wunsch führt, Zeit mit dieser Person zu verbringen – selbst auf Emotionen beruhen und damit nicht nur den kognitiven, sondern auch den handlungsmotivierenden Aspekt von Emotionen berühren.¹⁹²

Es gibt jedoch Begriffe, die im alltäglichen Sprachgebrauch noch eher in den Bereich des Emotionalen fallen als homöostatische Triebe, Überzeugungen und Wünsche. Neben dem Begriff ‚Gefühl‘, der wie bereits erwähnt der Bezeichnung des phänomenalen Wahrnehmungsaspekts von Emotionen vorbehalten bleiben sollte, gibt es zwei weitere ähnlich bis synonym verwendete Begriffe, die von Emotionen unterschieden werden müssen: ‚Affekt‘ und ‚Stimmung‘. Affekte wiederum sind auch alltagssprachlich relativ klar von Emotionen zu trennen. Sie stellen, zumindest im deutschen Sprachraum, eine Gemütsregung dar, die aufgrund ihrer Intensität weniger mit kognitiven Operationen als Emotionen einhergeht und der das Individuum in der Regel sehr plötzlich und eher passiv ausgesetzt ist, so dass das Handeln „im Affekt“ im Strafrecht zum Beispiel unter Umständen zu Schulmilderung führen kann.¹⁹³

Die Unterscheidung von Stimmungen, die zum Beispiel mit Adjektiven wie ‚heiter‘ oder ‚angespannt‘, ‚gelöst‘ oder ‚traurig‘ bezeichnet werden können, und Emotionen, beispielsweise Angst, Wut oder Trauer, ist dagegen weitaus weniger klar und dieses Problem auch noch nicht befriedigend gelöst worden.¹⁹⁴ In der Forschung wurden lange Zeit die Aspekte ‚Intensität‘, ‚Dauer‘ und ‚Objektgerichtetheit‘ genannt, nach denen Stimmungen von Emotionen zu differenzieren seien. Stimmungen galten demnach als weniger intensiv, langanhaltender, diffuser,

¹⁹² „Emotions set the agenda for beliefs and desires: one might say that they ask the questions that judgment answers with beliefs and evaluate the prospects that may or may not arouse desire.“ Ronald de Sousa: „Emotion“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition). Abrufbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion/> [letzter Zugriff: 06.03.2015]. Vgl. auch Ulich: *Das Gefühl*, S. 31. Zu Wünschen vgl. Tim Schroeder: „Desire“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2009 Edition). Abrufbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/desire/> [letzter Zugriff: 06.03.2015]. Zu Überzeugungen vgl. Eric Schwitzgebel: „Belief“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition). Abrufbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/belief/> [letzter Zugriff: 06.03.2015]. Zum engen Zusammenhang von Überzeugungen, Wünschen und Emotionen vgl. auch Richard Wollheim: *Emotionen. Eine Philosophie der Gefühle*. München 1999, S. 28-31 und Döring: *Emotionen*, S. 72.

¹⁹³ Vgl. Gerhard Schäfer, Günther M. Sander und Gerhard van Gemmeren: *Praxis der Strafzumessung*. München 2008, Rn 532: „Der Affekt ist eine schnell vorübergehende psychische Störung bei sonst an sich gesunden Personen, die sich namentlich in einem Erregungszustand als Reaktion auf schwere seelische oder körperliche Belastungen äußert. [...] Der geistig gesunde Mensch muss seine Affekte beherrschen.“ Vgl. zu dieser Argumentation auch Monika Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*. Basel, Tübingen 2007, S. 52.

¹⁹⁴ Nach seiner Diskreditierung seit den 1960er Jahren in Folge der Kritik an werkimmanenten Interpretationen (im Sinne Emil Staigers) erlebt der Stimmungsbegriff auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung derzeit, z. B. vor dem Hintergrund neuphänomenologischer Theorien, eine Wiederbelebung. Vgl. aktuell z. B. Burkhard Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München, Paderborn 2012 und dortige Literaturhinweise sowie Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011 und Angelika Jacobs: *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*. Hamburg 2013. In Kapitel 2.2.3 wird auf den Ansatz Meyer-Sickendieks näher eingegangen.

tendenziell die gesamte Wahrnehmung bestimmend und in der Regel nicht objektgerichtet. Die Unterscheidung der beiden Begriffe anhand dieser Trias gilt inzwischen jedoch auch schon in vielen Einführungen der Emotionspsychologie so wie in Untersuchungen aus anderen Disziplinen als überholt. Vor allem die Aspekte ‚Dauer‘ und ‚Intensität‘ gelten nicht mehr als eindeutige Indikatoren für die Unterscheidung von Stimmungen und Emotionen.¹⁹⁵

Ein anderer Ansatz, um Emotionen und Stimmungen voneinander zu unterscheiden, greift auf Überlegungen der Gestaltpsychologie zurück:

Dieses Galtsgesetz beschreibt die Tendenz des perzeptiven Feldes, sich in Figur- und Grundkomponenten zu gliedern. Die Figur ist eindrucksvoll, bedeutsam und steht im Vordergrund. Sie hat eine Form und die Eigenschaft eines Gegenstandes. Der Grund hingegen ist formlos und erstreckt sich hinter der Figur. Er ist gegenstandslos und hat die Eigenschaft ungeformten Materials. Stimmungen werden mit dem Grund verglichen, der eine Art Dauertönung des Erlebnisfeldes darstellt, von dem sich mehr oder weniger scharf umrissen andere Erlebnisgegebenheiten abheben.¹⁹⁶

Dabei wird auch die Möglichkeit des ‚Umkippens‘ einer eher dauerhaften, diffusen Stimmung in eine konkrete Emotion eingeräumt. Dem vergleichbar wird zum Beispiel von Nico H. Frijda angenommen, dass Stimmungen die Wahrscheinlichkeit des Erlebens einer der Stimmung entsprechenden Emotion erhöhen. In einer schon aggressiven Stimmung bedarf es demnach also nur eines an sich geringen Grunds, um die konkrete Emotion Wut zu empfinden.¹⁹⁷

Auch der gestaltpsychologische Bestimmungsversuch greift die Dauer eines Zustands als Kriterium zur Unterscheidung von Emotion und Stimmung auf und bleibt damit vage. Wo die Schwelle zwischen Stimmung und Emotion genau verläuft, wann ein Zustand also eher Grund und damit Stimmung und wann Figur, also Emotion, ist, lässt sich anhand dieser Kriterien noch nicht bestimmen. Genauer möchte ich hier daher den zuvor genannten Aspekt der Objektgerichtetheit betrachten, da er noch am ehesten geeignet erscheint, die beiden Begriffe ‚Emotion‘ und ‚Stimmung‘ voneinander zu unterscheiden.¹⁹⁸

Stimmungen unterscheiden sich demnach von Emotionen dadurch, dass kein konkretes Objekt des Gefühls identifiziert werden kann.¹⁹⁹ Das spiegelt sich auch im Alltagsverständnis

¹⁹⁵ Vgl. Meyer, Reisenzein und Schützwohl: *Einführung*, S. 39f.

¹⁹⁶ Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Hans Mandl: „Begriffsbestimmungen“. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Emotionspsychologie*. Weinheim 2000, S. 11-18; hier S. 12f. Auf die Figur-Grund-Unterscheidung bezieht sich auch Richard J. Davidson, der zudem meint, dass Emotionen Handlungen, Stimmungen hingegen eher kognitive Prozesse modellieren: Richard J. Davidson: „On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 51-55; hier S. 52.

¹⁹⁷ Vgl. Frijda: „Varieties of Affect“, S. 61.

¹⁹⁸ „Es eröffnet mehr noch als die anderen Kriterien die Möglichkeit, Stimmungen und Emotionen nicht als unterschiedlich, sondern als *Abstufungen auf einem grundlegenden Kontinuum emotionaler Prozesse* zu betrachten.“ Otto, Euler und Mandl: „Begriffsbestimmungen“, S. 12f. (Hervorh. i. O.). Zur Unterscheidung von Emotionen anhand ihres Objekts und zu damit verbundenen Schwierigkeiten vgl. de Sousa: „Emotion“: „We need a taxonomy of the different sorts of possible emotional objects. We might then distinguish different types of emotions, not on the basis of their qualitative feel, but – at least in part – according to the different complex structures of their object relations.“

¹⁹⁹ Sie sind dabei jedoch zu unterscheiden von sogenannten emotionalen Dispositionen, die auch als Charaktereigenschaften eines Menschen verstanden werden können wie zum Beispiel ein eher cholerisches und damit zu häufigen Wutausbrüchen neigendes Wesen. Vgl. Oatley, Keltner und Jenkins: *Understanding Emotions*, S. 30 sowie David Watson und Lee Anna Clark: „Emotions, Moods, Traits, and Temperaments: Conceptual Distinctions

wider, wonach Stimmungen als diffuser, weniger greifbar und schwerer erklärbar als konkrete Emotionen verstanden werden. Formulierungen wie „Ich bin heute einfach gut gelaunt.“ oder „Ich bin heute irgendwie so traurig.“ beschreiben Stimmungen; es kann kein konkretes Objekt identifiziert werden, auf das sich die Stimmung richtet. In Formulierungen wie „Wir trauern über den Tod unserer Mutter.“ oder „Ich freue mich über Deinen Anruf.“ wird das Objekt, auf das sich die Emotion richtet, dagegen explizit benannt. Festzuhalten ist, dass Stimmungen wie eine diffuse Traurigkeit oder eine allgemeine Fröhlichkeit also im Gegensatz zu beispielsweise Angst und Wut nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet sind, sondern als unklarere Gestimmtheiten verstanden werden.²⁰⁰ So gelingt zumindest konzeptuell eine Abgrenzung vom Stimmungs- zum Emotionsbegriff, die, wie sich bei der Unterscheidung von ‚Trauer‘ und ‚Traurigkeit‘ zeigen wird, in der Anwendung jedoch nicht immer so klar getroffen werden kann.

Nachdem der Emotionsbegriff nun also von verschiedenen teilweise ähnlichen Begriffen abgegrenzt wurde, stellt sich die Frage, wie er in der vorliegenden Arbeit verstanden wird. Welche Kategorien der mit dem Emotionsbegriff bezeichneten Konzeptualisierungen spielen für die Analyse der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten also eine Rolle oder anders gefragt, welche Aspekte von Emotionen sind für eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema besonders relevant?²⁰¹ Angesichts der Komplexität des Phänomens und da seine genaue Bestimmung nicht Anliegen dieser Untersuchung ist, liegt es nahe, ein eher weites Begriffsverständnis zugrunde zu legen, das jedoch die Aspekte beinhalten sollte, die in der Forschung immer wieder als zentral genannt werden, um Emotionen von anderen Phänomenen zu unterscheiden. Es wird also davon ausgegangen, dass Emotionen psychophysische Phänomene unterschiedlicher Qualitäten sind, die auf ein (echtes oder auch imaginiertes) Objekt gerichtet sind, sich auf eine bestimmte Weise subjektiv wahrnehmen lassen, zu jeweils typischen intersubjektiv wahrnehmbaren Emotionsausdrücken führen und Handlungen motivieren können.²⁰²

and Empirical Findings“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 89-93; hier S. 92.

²⁰⁰ In der philosophischen Emotionsforschung gibt es auch Ansätze, die „die Welt als Ganzes“ zum Objekt von Stimmungen erklären, was sich jedoch aufgrund der fehlenden Konkretheit ebenfalls von der dargestellten Objektgerichtetheit von Emotionen unterscheidet. Vgl. mit Hinweis auf Wittgenstein: Solomon: „Philosophy of Emotions“, S. 12.

²⁰¹ Genauer wird auf Fragestellungen der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Emotionen in Kapitel 2.2 eingegangen.

²⁰² Vgl. auch die integrative Begriffsbestimmung von Paul R. Kleinginna und Anne M. Kleinginna, die bereits 1981 92 Emotionsdefinitionen (sowie neun eher skeptische Herangehensweisen) verglichen und auf dieser Grundlage eine „model definition“ entwickelt haben: „Emotion is a complex set of interactions among subjective and objective factors, mediated by neural/hormonal systems, which can (a) give rise to affective experiences such as feelings of arousal, pleasure/displeasure; (b) generate cognitive processes such as emotionally relevant perceptual effects, appraisals, labeling processes; (c) activate widespread physiological adjustments to the arousing conditions; and (d) lead to behavior that is often, but not always, expressive, goal-directed, and adaptive.“ Paul R. Kleinginna und Anne M. Kleinginna: „A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition“. In: *Motivation and Emotion* 5.4 (1981), S. 345-379; hier S. 355. Um die Weite des Begriffsverständnisses zu gewährleisten, erscheint auch hier ein prototypen-orientierter Ansatz sinnvoll, der statt künstlicher und wenig zielführender Trennschärfe Offenheit zulässt. Vgl. dazu auch Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 34f.

Wichtig ist für diese Untersuchung zudem die Annahme, dass das Wissen darüber, welches Ereignis welche Emotionen auslösen kann, wie sich welche Emotion ungefähr anfühlen kann und welche mimischen, gestischen und verbalen Emotionsausdrücke auf welche konkrete Emotion schließen lassen, in einer Kultur geteilt wird.²⁰³ Denn auf dieses kulturelle Wissen wird zurückgegriffen, wenn in literarischen Texten Emotionen gestaltet werden. Auf den kulturellen Aspekt von Emotionen weisen aus psychologischer Sicht beispielsweise auch Meyer, Reisenzein und Schützwohl hin:

Für Schlussfolgerungen auf Emotionen (als interne Zustände) stehen dem Beobachter im Prinzip zwei Klassen von Informationen zur Verfügung. Dies sind erstens Informationen über die drei beschriebenen Aspekte von Emotionen (der verbale Bericht der Person über ihr Erleben; beobachtbare physiologische Veränderungen; beobachtbares expressives und instrumentelles Verhalten). Zweitens sind es Informationen über die *Situation*, in der sich die Person befindet [...]. Diese beiden Informationsquellen reichen jedoch für Schlussfolgerungen auf das Erleben noch nicht aus. Zusätzlich müssen Beobachter auch über allgemeines Hintergrundwissen über die *typischen Zusammenhänge* zwischen Erleben einerseits und auslösenden Ereignissen sowie emotionalen Verhaltensweisen andererseits verfügen.²⁰⁴

In dieser Untersuchung wird ein Ansatz verfolgt, der dieser Annahme von intersubjektiv geteiltem kulturellem Wissen über das Phänomen ‚Emotion‘ Rechnung trägt.²⁰⁵ Daran schließen sich auch Fragen nach dem Verhältnis von Emotionen und Sprache und von Emotionen und Literatur an, auf die in Kapitel 2.2 eingegangen wird.

Da sich die vorliegende Studie auf die Analyse der Gestaltung von Trauer konzentriert, soll nun jedoch von Emotionen im Allgemeinen zu der konkreten Emotion Trauer übergegangen werden. In der Emotionsforschung wird diskutiert, ob überhaupt von ‚universalen‘ Emotionen ausgegangen werden könne und ob nicht vielmehr kulturell und historisch verschiedene Emotionskonzepte zu unterscheiden seien.²⁰⁶ Dieser Einwand erscheint zwar im Kulturvergleich nicht unerheblich, um sich der Emotion Trauer in einem ersten Schritt zu nähern, können jedoch Merkmale dieser Emotion genannt werden, über die zumindest in einem westlich geprägten Kulturkreis mehr oder weniger Einigkeit besteht. Dafür soll kurz auf einige Darstellungen eingegangen werden, die Klassifikationsversuche von Trauer aus Psychologie, Philosophie und Soziologie im deutschen und englischen Sprachraum abbilden.

Die Psychologen Richard Lazarus und Craig Smith haben zum Beispiel sogenannte „core relational themes“ für verschiedene Emotionsqualitäten identifiziert. Diese „core relational themes“ nehmen ihrem bewertungsorientierten Ansatz entsprechend die Beziehung zwischen einer Person und ihrer Umgebung in den Blick. Trauer zeichne sich demnach im Kern ganz

²⁰³ Hierauf wird in Kapitel 2.2.2 noch genauer eingegangen.

²⁰⁴ Meyer, Reisenzein und Schützwohl: *Einführung*, S. 39 (Hervorh. i. O.).

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 110 und Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

²⁰⁶ Einen kurzen Überblick hierzu bietet: Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott: „Evidence for Universality and Cultural Variation of Differential Emotion Response Patterning“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 66.2 (1994), S. 310-328.

allgemein dadurch aus, dass mit ihr auf einen unabänderlichen und nicht selbstverschuldeten Verlust reagiert wird. Charakteristisch sei zudem, dass das betroffene Objekt oder Ziel für das Individuum persönlich eine große Relevanz besitzt und dass die aktuelle Situation diesem Ziel im Wege steht. Die Möglichkeiten des Individuums, mit der aktuellen Situation (aktiv) umzugehen, seien gering und die zukunftsbezogenen Erwartungen hinsichtlich der Veränderung dieser Situation eher niedrig einzuschätzen.²⁰⁷ Phillip Shaver und Kollegen, die einem Prototypen-Ansatz folgen, nennen als prototypische Ursachen für Trauer zum Beispiel Tod und Verlust, aber auch das Nicht-Erreichen eines Ziels. Als prototypische subjektive phänomenale Aspekte nennen sie Gefühle der Hilflosigkeit, der Müdigkeit und der Verlangsamung. Prototypische expressive Aspekte schließlich sind ihrer Studie zufolge zum Beispiel eine gebeugte Haltung und Weinen.²⁰⁸ Auch Christoph Demmerling und Hilge Landwehr nennen in ihrem Buch *Die Philosophie der Gefühle* den Verlust, aber auch den ausbleibenden Erfolg oder Gewinn, das Scheitern an etwas und ähnliche Formen des Versagens als Ursachen der Emotion Trauer.²⁰⁹ Sie betonen die Rückwärtsgewandtheit von Trauer und weisen auf die starke kulturelle Prägung des Trauerausdrucks hin:

Der Trauernde fühlt sich verloren, orientierungslos und gleichsam aus der Welt geworfen, indem er seine Aufmerksamkeit auf das Verlorene konzentriert, das nicht mehr zu seiner Welt gehört. In der Trauer spielt die Erinnerung an das Verlorene eine wesentliche Rolle. Die Verbindung von Gefühlen der Trauer mit Prozessen der Erinnerung zeigt sich besonders eindringlich anlässlich der verschiedenen Formen öffentlichen Gedenkens. In der Trauer ist man auf das Verlorene fixiert [...].²¹⁰

Sie sprechen jedoch von Traurigkeit als allgemeinem Phänomen und unterscheiden es von Trauer im engeren Sinne.²¹¹ Trauer im engeren Sinne liegt für sie nur vor, wenn die Emotion von existenziellen Verlusten ausgelöst wird.

Heinz-Günter Vester differenziert zwar nicht begrifflich, aber zumindest in der Sache ebenfalls hinsichtlich der Bedeutung des Verlusts für das Individuum. Er betont zudem den Aspekt des Kontrollverlusts im Zuge des emotionalen Zustands der Traurigkeit:

Die prototypische Situation, in der Traurigkeit erfahren wird, ist durch Verlust charakterisiert. Die paradigmatische Situation hierfür ist der Verlust eines nahestehenden Menschen. Hierbei handelt es sich offensichtlich um einen Verlust, der konkreter und bedeutsamer ist als der Verlust von Kontrolle über die Umwelt bzw. über Ereignisse. Der Verlust eines hochgeschätzten „Objekts“ – eines Menschen, einer Sache oder einer Vorstellung – ist aber insofern als ein Sonderfall des

²⁰⁷ Vgl. z. B. Craig A. Smith und Richard S. Lazarus: „Appraisal Components, Core Relational Themes, and the Emotions“. In: Nico H. Frijda (Hrsg.): *Appraisal and Beyond. The Issue of Cognitive Determinants of Emotion*. Hove, Hillsdale 1993, S. 233-269; hier S. 238.

²⁰⁸ Vgl. Phillip Shaver u. a.: „Emotion Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 52.6 (1987), S. 1061-1087; hier S. 1074. Vgl. hierzu auch Oatley, Keltner und Jenkins: *Understanding Emotions*, S. 184.

²⁰⁹ Vgl. Christoph Demmerling und Hilge Landwehr: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 259.

²¹⁰ Ebd., S. 262. Ergänzend vgl. auch ebd., S. 261 und 269.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 261.

allgemeinen Musters des Kontrollverlustes anzusehen, als der Verlust dieses Objekts als eine Situation konzipiert werden kann, in der sich das Individuum als machtlos erfährt [...].²¹²

Hier wie in den anderen Konzeptualisierungsversuchen werden die Vorteile eines prototypischen Begriffsverständnisses noch einmal deutlich: Nicht jedes Trauer-Phänomen muss die angeführten Merkmale gänzlich umfassen, um als Trauer identifiziert werden zu können. Wird also beispielsweise in einem literarischen Text eine Figur beschrieben, die eine Vielzahl an körperlichen Merkmalen des Trauerausdrucks aufweist, während die situative Einordnung – also Angaben zum Auslöser der Trauer etc. – nicht spezifiziert wird, erscheint es sinnvoll, anzunehmen, dass die so dargestellte Figur sich in einem Zustand der Trauer befindet, solange der Text keine andere Lesart nahelegt. In der von Demmerling und Landwehr getroffenen Unterscheidung von Trauer und Traurigkeit, aber auch in der Begriffsverwendung von Vester zeigt sich jedoch ein terminologisches Problem, das auch im Zusammenhang mit den Überlegungen von Lazarus und Smith auftritt. In ihren im Original englischsprachigen Ausführungen verwenden Lazarus und Smith den Begriff ‚sadness‘. Schon im englischen Sprachgebrauch ist dieser Begriff mehrdeutig und kann sowohl Emotionen als auch Stimmungen bezeichnen:

A major problem with sadness may be one of emotional *language*. Whereas the names of the other emotions examined – „anger“, „fear/anxiety“, and „guilt“ – appear to denote fairly specific and acute emotional states, the meaning of „sadness“, at least in the vocabulary of our subject population, appears to be considerably less specific. Perhaps many forms of sadness are really mood states rather than acute emotions.²¹³

Auf die Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen Emotion und Stimmung im Falle von Trauer beziehungsweise Traurigkeit weist auch de Sousas Einordnung von ‚sadness‘ als mögliche „[o]bjectless emotion[]“ hin:

Sadness may or may not focus on a propositional object [...]. Objectless emotions share many properties with other emotions, especially in their physiological and motivational aspects, but they might more properly be classified as moods rather than full-fledged emotions. Moods typically facilitate certain ranges of object-directed emotions, but they form a class apart.²¹⁴

‚Sadness‘ wird bei der Rezeption englischsprachiger Forschungsergebnisse in der deutschen emotionspsychologischen Forschung in der Folge teilweise mit ‚Traurigkeit‘ und teilweise mit ‚Trauer‘ übersetzt. Die Begriffsverwendung ist also keineswegs eindeutig und erschwert eine Differenzierung, die für eine genaue Beschreibung dessen, was in einem Text dargestellt wird, jedoch wichtig erscheint. Trotz oder gerade wegen der beschriebenen Probleme wird bei der Analyse der Darstellung von emotionalen Zuständen in den Gedichten des vorliegenden Korpus daher eine möglichst genaue Benennung der entsprechenden Zustände angestrebt. Der Umgang mit Begriffen wie ‚Schwermut‘, ‚Niedergeschlagenheit‘ und ‚Melancholie‘ erscheint dabei

²¹² Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 158f. Vgl. auch ebd., S. 36.

²¹³ Smith und Lazarus: *Appraisal Components*, S. 261.

²¹⁴ De Sousa: „Emotion“.

vergleichsweise klar.²¹⁵ Sie können unter dem Stimmungsbegriff ‚Traurigkeit‘ subsumiert werden, zumal sie in den untersuchten Gedichten als Emotionslexeme eher selten auftauchen.

Schwieriger ist es, klar zwischen der Emotion Trauer und der Stimmung Traurigkeit zu unterscheiden. Das Problem liegt dabei jedoch wie bereits angedeutet nicht erst bei dem oben für Emotionen und Stimmungen angeführten Unterscheidungskriterium der Objektgerichtetheit, sondern schon bei der Verwendung der Begrifflichkeiten für das jeweilige Phänomen. So ist nicht immer klar, ob ‚Trauer‘ wirklich die Emotion bezeichnet oder ob nicht ‚Traurigkeit‘ der Begriff für die Emotion ist. Es scheint, anders als bei Demmerling und Landwehr, als ob ‚Trauer‘ im alltäglichen Sprachgebrauch häufiger verwendet wird und als Oberbegriff fungiert. Das zeichnet sich auch in den untersuchten Gedichten ab, in denen in der Regel ‚Trauer‘ und eben nicht ‚Traurigkeit‘ der expliziten Benennung des entsprechenden Zustands dient. Nicht immer ist durch diese Bezeichnung jedoch eindeutig die konkrete, gerade genauer charakterisierte, objektgerichtete Emotion der Trauer gemeint. Vielmehr können auch Situationen entsprechend bezeichnet werden, in denen alltagssprachlich eher von einer Stimmung zu sprechen ist. In zwei Versen aus Günter Eichs Gedicht „Gladenbach“ heißt es zum Beispiel: „Es reift in den Hecken die Trauer,/ die ich mit der Schlehe gegessen“ (EW I, 23). Der an dieser Stelle bemühte Begriff des Reifens verdeutlicht bereits, dass hier kein Verständnis einer aktuellen, auf ein konkretes Objekt gerichteten Emotion vorliegt. Trotzdem wird der Begriff ‚Trauer‘ statt ‚Traurigkeit‘ verwendet. Umgekehrt wird zum Beispiel auch in der psychologischen Forschung, insbesondere bei Übersetzungen aus dem Englischen, teilweise der Begriff ‚Traurigkeit‘ für die konkrete, objektgerichtete Emotion verwendet. Diese Beobachtungen erschweren die Differenzierung der beiden Begriffe und ermöglichen es eben nicht, ‚Traurigkeit‘ als Oberbegriff zu verstehen und nur da von ‚Trauer‘ zu sprechen, wo ein konkretes Objekt der Emotion identifizierbar ist oder sogar, um mit Demmerling und Landwehr zu gehen, nur wenn ein existenzieller Verlust eine Rolle spielt, wie es auf den ersten Blick plausibel erscheint.

Wie gelingt es also, die in den Gedichten doch unterschiedlich dargestellten emotionalen Situationen zu differenzieren? Denn Schmerz und Hilflosigkeit angesichts des Verlusts eines geliebten Partners sind nicht gleichzusetzen mit einer allgemeinen Niedergeschlagenheit angesichts der Armseligkeit und Trostlosigkeit der eigenen Lebensumstände. Gleichzeitig sollte die Wortwahl im Text auch nicht ignoriert und zum Beispiel die im Gedicht von Eich in den Schlehen reifende „Trauer“ einfach in Traurigkeit übersetzt werden. Eine Differenzierung aufgrund des vorgefundenen Materials ist also nicht möglich; ebensowenig kann eine Orientierung an klaren Klassifikationen aus der Forschung erfolgen. Auch wenn es so scheint, als

²¹⁵ Dabei muss selbstverständlich auch berücksichtigt und in den Textanalysen gegebenenfalls herausgearbeitet werden, dass mit diesen Begriffen im Einzelnen sehr voraussetzungsreiche Konzepte angesprochen werden können.

würden dadurch Kategorien verwischt werden, müssen die beiden Begriffe ‚Trauer‘ und ‚Traurigkeit‘ ihrem gemeinsamen Adjektiv ‚traurig‘ entsprechend also synonym gebraucht werden. Das erweist sich in der Praxis als weniger problematisch, als es im ersten Moment scheinen mag. Denn bei der Analyse der Darstellung emotionaler Zustände in den untersuchten Gedichten werden ja nicht nur Fälle expliziter Benennungen eines emotionalen Zustands einbezogen, sondern auch weitere Informationen, die den dargestellten Zustand genauer beschreiben. Nicht nur der verwendete Emotionswortschatz soll analysiert werden, sondern vor allem auch das dahinterliegende Phänomen.²¹⁶ Im angeführten Beispiel aus Günter Eichs Gedicht „Gladenbach“ beispielsweise handelt es sich trotz des angeführten Reifeprozesses im größeren Kontext gesehen um ein existenzielles emotionales Erleben, das für die Sprechinstanz die Wahrnehmung der Welt stark bestimmt.²¹⁷ Der Begriff ‚Traurigkeit‘ als Bezeichnung für eine Stimmung könnte hier ohne weitere Spezifikationen somit ebenso wie der von Eich verwendete Begriff ‚Trauer‘ zu kurz greifen.

Es gilt also, die dargestellten emotionalen Zustände in den Gedichten möglichst genau zu benennen und sich dabei von künstlichen und eventuell zu rigiden Trennungen der Begriffe ‚Trauer‘ und ‚Traurigkeit‘ zu lösen. Dafür sprechen auch solche Positionen in der Emotionsforschung, die Trauer – im Sinne von ‚grief‘, also eher als Trauerprozess verstanden – durch ein Nebeneinander verschiedener emotionaler Zustände charakterisiert sehen:

However, a careful analysis reveals that grief is most appropriately conceptualized as a complex and enduring molar experience that generates various molecular components, including a range of specific emotions [...]. Most prominent among the emotions experienced during grief is sadness. [...] In addition to sadness, grief has been associated with a wide range of negative emotions, such as anger, contempt, hostility, fear, and guilt [...] – and [...] genuinely positive emotional experiences related to amusement, affection, happiness, and pride [...].²¹⁸

Trotzdem ist eine der Untersuchung zugrunde liegende genaue Konzeption von Trauer und Traurigkeit, wie sie hier versucht wurde, sinnvoll, da sie als Legitimation für die Klassifikation eines bestimmten emotionalen Zustands als traurig herangezogen werden kann und somit dort der genauen Unterscheidung dient, wo die im Gedicht selbst vermittelten Informationen eventuell nicht ausreichen und zusätzliches Weltwissen nötig ist. Kurz, der Analyse der Darstellung einer bestimmten Emotion in literarischen Texten sollte eine möglichst klar konturierte Konzeption der jeweiligen Emotion zugrunde liegen, auch wenn in den Texten selbst mit weniger klaren Konzepten gearbeitet wird. ‚Trauer‘ fungiert in dieser Untersuchung also als Oberbegriff für einen emotionalen Zustand, der mit Verlusterfahrungen, Gefühlen des

²¹⁶ Vgl. zu dieser grundsätzlichen Unterscheidung Frijda: „Varieties of Affect“, S. 59.

²¹⁷ Demmerling und Landwehr sehen die Verbindung von Trauer mit der existenziellen Situation des Menschen als Leitmotiv der Moderne an: Demmerling und Landwehr: *Philosophie der Gefühle*, S. 276.

²¹⁸ George A. Bonanno, Laura Goorin und Karin C. Coifman: „Sadness and Grief“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 797-810; hier S. 798.

Kontrollverlusts und der Hilflosigkeit, der Müdigkeit und (körperlichen) Bedrücktheit etc. einhergeht und für das betroffene Subjekt eine große Relevanz entfalten kann.

Nachdem in diesem Kapitel geklärt wurde, was in der vorliegenden Arbeit als Emotion und was als Stimmung verstanden wird, welche verschiedenen Aspekte emotionales Erleben ausmachen und wie die konkrete Emotion Trauer zu konzeptualisieren ist, soll im folgenden Kapitel darauf eingegangen werden, wie diese psychophysischen Phänomene sprachlich kommuniziert werden, wie sie sich also auch in literarischen Texten manifestieren können und wie ihre dortige Darstellung entsprechend analysiert werden kann.

2.2 Zur Darstellung von Emotionen in (literarischen) Texten

Emotionen spielen in der literarischen Kommunikation sowohl bei der Textproduktion als auch bei der sprachlichen Umsetzung und Gestaltung sowie der Textrezeption eine Rolle.²¹⁹ Untersuchungen, die sich mit Emotionen und Literatur befassen, beschäftigen sich entsprechend mit der Produktionsseite, mit dem Text selbst oder mit der Rezeption literarischer Texte. Im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht der literarische Text, genauer die Strukturen im literarischen Text, mit denen auf Emotionen und Emotionales Bezug genommen wird. In diesem Kapitel wird vorab dargestellt, auf welchen theoretischen Grundlagen Annahmen über Emotionen in literarischen Texten und über ihre potenzielle Wirkung gemacht werden können.

In Kapitel 2.2.1 wird kurz auf die generelle Kommunizierbarkeit von Emotionen und auf sprachliche Strukturen des Ausdrucks von Emotionen eingegangen, die in der linguistischen Emotionsforschung aufgearbeitet wurden. Zentral für die Auseinandersetzung mit Emotionen in literarischen Texten ist die Überzeugung, dass Emotionen mithilfe von Sprache kommuniziert werden können. Um die intersubjektive Verständlichkeit innerhalb der Kommunikation zu gewährleisten, muss dabei auf überindividuell verständliche Konzepte von Emotionalität zurückgegriffen werden. Hier knüpfen die linguistischen und literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten an die im letzten Kapitel vorgestellten psychologischen und philosophischen Konzeptualisierungsversuche von Emotionen im Allgemeinen und von einzelnen Emotionen im Besonderen an. Für die sprachliche Kommunikation von Emotionen stehen somit in einer Sprache bestimmte Gefühlswortschätze und konventionalisierte Muster zur Verfügung, die in der Regel kulturell tradiert werden.²²⁰ Dieser Vorannahme schließt sich eine Konzeptualisierung von

²¹⁹ Das ist jedenfalls für den Normalfall literarischer Texte der Fall, an deren Produktion und Rezeption Menschen beteiligt sind. Für computergenerierte Texte mag es Ausnahmen geben, für ihre Analyse müssen aber auch andere grundlegende Kategorien der Textkonstitution und -analyse zumindest reflektiert, wenn nicht hinterfragt werden.

²²⁰ Ein solcher Blick auf Emotionen „setzt nicht beim Sprecher oder Verfasser eines Textes, sondern beim Zeichen beziehungsweise dem Zeichensystem an. [...] Hier ist der Ausdruckswille allenfalls ein sekundäres Phänomen; entscheidend ist die Tatsache, dass es einen kulturell geprägten Emotionskode gibt, an dem alle Mitglieder einer Kultur teilhaben.“ Simone Winko: „Text-Gefühle. Strategien der Präsentation von Emotionen in Gedichten“. In:

Emotionen als ‚Kodes‘ an, die Gegenstand des Kapitels 2.2.2 ist. Auf emotionale Kodes wird auch in der literarischen Kommunikation zurückgegriffen, denn sie dienen der intersubjektiven Verständlichkeit der dargestellten emotionalen Zustände, bieten dabei aber natürlich auch eine Folie für kreative Erweiterungen und Modifikationen. Das Kode-Konzept leitet über zu literaturwissenschaftlichen Vorannahmen, aufgrund derer davon ausgegangen wird, dass in literarischen Texten dargestellte Emotionen vom Rezipienten potenziell verstanden oder sogar nachempfunden werden können (Kapitel 2.2.3). Auch wenn diese Untersuchung ihrem methodischen Ansatz nach dezidiert keinerlei Aussagen über die tatsächliche Wirkung emotionaler Textstrukturen beim empirischen Rezipienten machen kann, wird die Ansicht vertreten, dass bestimmte Strukturen im Text generell emotionalisieren und potenziell auch bestimmte Emotionen hervorrufen und dass in literarischen Texten spezielle Strategien der Darstellung und Vermittlung von Emotionen genutzt werden können. Die die Analyse vorbereitende Erläuterung der Analysekategorien und der Methodik, mit welcher das Textmaterial schließlich untersucht wird, schließt sich in Kapitel 2.3 an diese theoretischen Überlegungen an.

2.2.1 Emotionen und Sprache

Emotionen werden durch Sprache intersubjektiv kommunizierbar.²²¹ Entsprechend sind sie auch Forschungsgegenstand linguistischer Arbeiten. Für die vorliegende Untersuchung sind dabei vor allem solche Ansätze relevant, die sich dezidiert mit Ausdrucksmöglichkeiten von Emotionen mithilfe konkreter sprachlicher Mittel auseinandersetzen.²²²

Reinhard Fiehler versteht Emotionen nicht nur als „Elemente individuellen Innenlebens“, sondern ebenso als „öffentliche Phänomene in sozialen Situationen interpersoneller Interaktion“.²²³ In seinen Untersuchungen geht es darum, „Funktion und Stellenwert von Emotionen und ihrer Kommunikation in der Interaktion“ sowie die „soziale Geformtheit von Emotionen“ zu untersuchen.²²⁴ Auch wenn Fiehler sich dabei vor allem auf mündliche Formen der Kommunikation von Emotionen bezieht, können seine Beobachtungen ganz allgemein für den Zusammenhang von Emotionen und Sprache und auch für den Sonderfall der schriftlichen

literaturkritik.de 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10268 [letzter Zugriff: 06.03.2015].

²²¹ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 11.

²²² Bei den untersuchten Texten handelt es sich nur um deutschsprachige Texte, so dass der kulturübergreifende Vergleich von Emotionskonzepten und ihrem Ausdruck sowie generelle Fragen nach der Universalität von Emotionen und der damit zusammenhängenden Unterscheidung von universalen und kulturspezifischen Emotionsausdrücken wie oben bereits angemerkt vernachlässigt werden können. Vgl. für diese Unterscheidung die zentralen Forschungsarbeiten von Anna Wierzbicka, z. B. Anna Wierzbicka: *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*. Cambridge u. a. 1999. Ebenso unbeachtet bleiben müssen entwicklungspsychologische Untersuchungen.

²²³ Reinhard Fiehler: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin, New York 1990, S. 1 (Hervorh. getilgt).

²²⁴ Ebd., S. 2. Zu einer neueren kommunikationswissenschaftlich orientierten Studie vgl. Bartsch und Hübner: *Emotionale Kommunikation*.

Kommunikation fruchtbar gemacht werden. Die Betonung der Interaktion und das Verständnis von Emotionen als „soziale Phänomene“²²⁵ ist für die dieser Untersuchung zugrunde liegende Konzeptualisierung von Emotionen als kulturelle Codes anschlussfähig. Fiehler spricht selbst auch von „Kodierungsregeln“:

Bei den Kodierungsregeln handelt es sich um diejenigen Konventionen, die beschreiben und festlegen, welche Verhaltensweisen als Manifestation einer Emotion gelten. Sie betreffen also einerseits die Verhaltensweisen, mit denen ein Gefühl manifestiert werden kann, und andererseits die Indikatoren im Verhalten, an denen ein Gefühl beim Interaktionspartner erkannt wird.²²⁶

Fiehler zufolge muss der emotionalen Kommunikation ein intersubjektives Verständnis von Emotionen, emotionsauslösenden Situationen und den zitierten Kodierungsregeln zugrunde liegen.²²⁷ Dieses Wissen ist es, das in einer Kultur mit der Wahl bestimmter emotionsbezeichnender Lexeme und anderer Emotionen ausdrückender Strukturen transportiert wird. Und dieses Wissen ist es gerade auch, das die Identifizierung und das Verständnis von Emotionen in literarischen Texten ermöglicht, auch wenn dort keine Interaktion zwischen zwei Kommunikationspartnern im Sinne Fiehlers vorliegt.²²⁸ Anne Bartsch und Susanne Hübner legen stärker noch als Fiehler mit seinem Interaktionsbegriff einen Schwerpunkt auf die gegenseitige Beeinflussung von Emotionen in der Kommunikation.²²⁹ Da es im vorliegenden Projekt nicht um die Analyse der tatsächlichen Emotionen des empirischen Rezipienten eines literarischen Textes geht, können diese Überlegungen von Bartsch und Hübner zu weiten Teilen vernachlässigt werden. Entscheidend ist die Überzeugung, dass die mündliche wie schriftliche Kommunikation über Emotionen auf geteiltes Wissen zurückgreift.

Die Kommunikation über Emotionen kann konkret ganz unterschiedliche Formen annehmen.²³⁰ In Gesprächen unter Vertrauten wird über Gefühle gegenüber anderen Personen gesprochen und in Konfliktgesprächen wird thematisiert, welche Gefühle der oder die andere mit seinen oder ihren Handlungen ausgelöst hat. Für diese Form der Kommunikation über Emotionen steht in einer Kultur ein Gefühlswortschatz zur Verfügung, der einzelne Emotionen bezeichnet, zum Beispiel mit den Substantiven ‚Wut‘ und ‚Angst‘. Norbert Fries hat dargestellt, dass zum Ausdruck einzelner, also diskreter Emotionen nur lexikalische Mittel zur Verfügung stehen, weitere sprachliche Strukturen dagegen nur die Darstellung einzelner „emotionale[r] Parameter der Äußerungsbedeutung determinieren können“²³¹, wie zum Beispiel die Intensität

²²⁵ Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 27.

²²⁶ Ebd., S. 80.

²²⁷ Vgl. auch ebd., S. 84f.

²²⁸ Vgl. Kapitel 2.2.2. Da, wo sich die Überlegungen Fiehlers dezidiert auf die aktuelle Interaktion zwischen zwei Kommunikationspartnern beziehen, sind sie entsprechend für die vorliegende Untersuchung nicht mehr gewinnbringend einzubringen.

²²⁹ Vgl. Bartsch und Hübner: *Emotionale Kommunikation*.

²³⁰ Zu den im Folgenden aufgeführten sprachlichen Mitteln der Emotionsgestaltung vgl. auch noch einmal Kapitel 2.3.

²³¹ Fries: „Grammatik und Emotionen“, S. 10 (Hervorh. getilgt).

einer Emotion oder die affektive Bewertung einer Situation, eines Gegenstands oder einer Person.²³²

Es gibt aber auch unspezifischere Lexeme, die keine diskreten Emotionen bezeichnen, sondern dem Gegenüber erst einmal nur die eigene emotionale Betroffenheit in einer bestimmten Situation signalisieren. Dazu dienen Verben wie ‚fühlen‘ und ‚empfinden‘.²³³ Bei der Analyse der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten ist also grundlegend festzuhalten, dass zwischen unspezifischen Emotionalisierungsstrategien und spezifischen, identifizierbaren Emotionen im Text zu unterscheiden ist. Denn Emotionen können explizit als Gegenstand von Kommunikation thematisiert werden, auf sie kann im Gespräch aber auch implizit Bezug genommen werden und sie können das Gespräch begleiten.²³⁴ Schwarz-Friesel unterscheidet in diesem Zusammenhang auch zwischen ‚expliziter‘ und ‚impliziter‘ Kodierung von Emotionen:

[Emotionen können] sprachlich explizit oder implizit kodiert werden. Im ersten Fall werden Emotionen mittels emotionsbezeichnender Lexeme benannt, d. h. Emotionen werden direkt thematisiert, so dass keine inferenzielle[n] Leistungen erbracht werden müssen. [...] Im zweiten Fall werden Emotionen indirekt entweder mittels emotionsausdrückender Lexeme dargestellt oder werden über die Zustands-, Verhaltens-, Handlungsbeschreibungen der Figuren sowie über Situationsdarstellungen (insbesondere Landschaftsschilderungen) vermittelt. [...] Bei der Erschließung des jeweiligen emotionalen Zustandes muss der Leser Inferenzen ziehen. Diese basieren auf dem im LZG [Langzeitgedächtnis, A. F.] gespeicherten enzyklopädischen Wissen über den Zusammenhang bestimmter Handlungen, Körpersymptome etc. mit bestimmten Emotionen.²³⁵

Lexemen wie den oben beispielhaft angeführten, sowohl den unspezifischen als auch den spezifisch emotionsbezeichnenden, liegen jeweils bestimmte Konzeptualisierungen der mit ihnen bezeichneten Phänomene zugrunde.²³⁶ Diese Konzeptualisierungen („concepts“) weichen sowohl von den eigentlich empfundenen emotionalen Zuständen („emotion“) als auch, wie Oatley und Johnson-Laird deutlich machen, von der schlussendlichen Thematisierung („description“) der Emotionen ab:

²³² Vgl. ebd., S. 21f. Zu den lexikalischen Mitteln vgl. auch die Ausführungen zu Metaphern weiter unten in diesem Kapitel und Kapitel 2.3.

²³³ Fiehler spricht von „allgemeinen“ und „differenziellen“ Emotionsbegriffen. Vgl. Reinhard Fiehler: „Wie kann man über Gefühle sprechen? Sprachliche Mittel zur Thematisierung von Erleben und Emotionen“. In: Lisanne Ebert u. a. (Hrsg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg 2011, S. 17-33; hier S. 22. Aussagen wie „ich fühle mich ...“ bezeichnet Fiehler als „erlebensdeklarative Formeln“. Vgl. Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 120-122.

²³⁴ Winko unterscheidet zwischen der ‚Thematisierung‘ und der ‚Präsentation‘ von Emotionen in literarischen Texten. Fiehler und auch Schwarz-Friesel sprechen von ‚Thematisierung‘ oder ‚Bezeichnung‘ und ‚Ausdruck‘. Fries spricht im Fall der Thematisierung von ‚Beschreibung‘ und grenzt diese vom unspezifischen ‚Ausdruck‘ ab. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 111-119; Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 3; Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 12, 151, 219 u. a. m. und Norbert Fries: „Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 2: Die Spezifizierung emotionaler Bedeutung in Texten“. In: *Journal of Literary Theory* 3.1 (2009), S. 19-72; hier S. 30f. In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff ‚Präsentation‘ an Stelle von ‚Ausdruck‘ verwendet, um das Missverständnis zu vermeiden, es handle sich dabei immer um den emotionalen Selbstaussdruck eines Sprechers. Vgl. dazu auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 114-116 und Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 76f., Anm. 169. Auf die Unterscheidung zwischen Thematisierung und Präsentation von Emotionen wird in Kapitel 2.3.1 genauer eingegangen.

²³⁵ Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 219f.

²³⁶ Außerdem können durch die Wahl der sprachlichen Mittel auch „emotionale Bewertungen und kognitive Fokussierungen“ vermittelt werden. Vgl. ebd., S. 32f.

You can be in the grip of a particular emotion, but it may be hard for you to conceptualise your experience and thus to describe it in words. This situation enables us to distinguish three important entities: an emotion, a concept of an emotion, and a description of an emotion. An emotion such as embarrassment is what you feel; a concept is a mental construct that enables you to categorise your experience as one of embarrassment; and a description is a way of putting your experience, presumably by way of its categorisation, into words. The meanings of words are concepts – those concepts that have been dignified by a word for the purposes of communication. Hence, when words refer to things in the world, such as clouds or cuckoos, they do so by way of their meanings – the concepts that people entertain about those things. But, because emotions are experienced directly, the linkages between experience, concept, and word, are different [...].²³⁷

Was uns also sowohl bei der Kommunikation von Emotionen im Alltag als auch bei der Analyse von Emotionen in literarischen Texten zur Verfügung steht, ist in erster Linie der sprachliche Ausdruck („description“) von Emotionen. Dieser lässt jedoch Rückschlüsse auf die dahinterliegenden Konzeptualisierungen („concepts“) zu. An die diesen Konzeptualisierungen zugrunde liegende tatsächliche Emotion („emotion“), beziehungsweise das subjektive Empfinden, das tatsächliche Gefühl kommt man als Außenstehender jedoch weder in der Alltagskommunikation noch bei der Analyse literarischer Emotionsdarstellung ganz heran.²³⁸

Der Hinweis auf die Emotionslexemen zugrunde liegenden Konzeptualisierungen schließt auch mit ein, dass die Verwendung emotionsbezeichnender Lexeme in der Kommunikation Rückschlüsse darüber nahelegen kann, was in einer Kultur zu einem Zeitpunkt unter einer bestimmten Emotion verstanden wird, welches Wissen beziehungsweise welche Annahmen über das subjektive Empfinden, das mit einer Emotion einhergeht, in einer Kultur vorliegt, in welchen Situationen mit entsprechenden Emotionen zu rechnen ist und auch, welche sozialen Faktoren den Ausdruck einer Emotion bestimmen.

Bei der Analyse von Lexemen ist außerdem danach zu fragen, ob – wie im Fall von Emotionswörtern – ein Wort denotativ eine emotionale Bedeutung hat, ob ein Wort spezifische emotionale Konnotationen aufweist oder ob durch ein Lexem emotional gefärbte Assoziationen aufgerufen werden. Schwarz-Friesel unterscheidet die drei Bedeutungsdimensionen wie folgt:

In der Sprachverwendung aktiviert man mit einem bestimmten Wort nicht nur seine denotative, deskriptive Bedeutung als konzeptuelle Repräsentation, die das Referenzpotential festlegt, sondern auch stets eine Reihe von mentalen Informationen, die zum einen enzyklopädisch und zum anderen

²³⁷ P. N. Johnson-Laird und Keith Oatley: „The language of emotions: An analysis of a semantic field“. In: *Cognition & Emotion* 3.2 (1989), S. 81-123; hier S. 89. Ohne die zwischengeschaltete Konzeptualisierungsebene explizit zu machen, unterscheidet auch Schwarz-Friesel klar zwischen internem, subjektivem Gefühl und der nach außen getragenen Manifestation dieses Gefühls. Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 79f. und 150. Aus kulturhistorischer Sicht vgl. auch Ute Frevert: „Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung“. In: Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten (Hrsg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 178-197.

²³⁸ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 44: „Problematisch bei der Erforschung und Erklärung von Emotionen ist generell, dass es sich um interne und damit absolut subjektive Eigenschaften des Menschen handelt, die (wie mentale Eigenschaften der Kognition auch) nicht direkt, sondern nur über ihre Ausdrucksmanifestation beobachtbar sind [...].“ Aus diesem Grund ist es beispielsweise auch nicht zielführend, nach tatsächlichen Emotionen eines Autors bei der Produktion eines literarischen Textes zu fragen. Es kann nur danach gefragt werden, was anhand des Textes rekonstruierbar ist und auf welche Aspekte des dahinterliegenden Emotionskonzepts so verwiesen wird. Die tatsächlichen Gefühle eines Textproduzenten sind auf der Grundlage sprachlicher Ausdrucksweisen nicht zugänglich. Vgl. auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 32.

emotional bewertend geprägt sind. Sind diese bewertenden Informationen kulturell geprägt, d. h. gesellschaftlich auf breiter Basis verankert, sind sie Bestandteil der lexikalischen Bedeutung, also Konnotationen. Sind sie persönlich, nur das Individuum und sein enzyklopädisches Wissen betreffend, handelt es sich um konzeptuelle Assoziationen.²³⁹

Außer mit den oben genannten emotionsbezeichnenden Wörtern, die der direkten Thematisierung einzelner Emotionen dienen, kann auf Emotionen, sowohl thematisierend als auch präsentierend, außerdem metaphorisch Bezug genommen werden. Laut Schwarz-Friesel werden Metaphern häufig dazu verwendet, dem schwer in Worte zu fassenden Bereich der Gefühle Ausdruck zu verleihen.²⁴⁰ Dem Bereich des metaphorischen Sprechens und dahinterliegender Konzeptualisierungen von Emotionen hat sich grundlegend Zoltàn Kövecses gewidmet.²⁴¹ Der Blick auf die Metaphorik, mit der Emotionen dargestellt werden, erweist sich bei der Untersuchung der alltagssprachlichen Konzeptualisierungen, die Emotionen zu Grunde liegen, als besonders aufschlussreich.²⁴²

Die weiteren sprachlichen Mittel, die der Präsentation von Emotionen dienen, sind vielfältig und reichen von Interjektionen über Mittel der Intonation und Prosodie bis hin zu Wortbildungsstrukturen und syntaktischen Auffälligkeiten wie Satzabbrüchen. In linguistischen Arbeiten, die sich mit dem Zusammenhang von Emotionen und Sprache befassen, sind diese verschiedenen Mittel ausführlich behandelt worden. In Kapitel 2.3 und in der Analyse wird hierauf im konkreten Fall genauer einzugehen sein. Umfassende Vorschläge zur Analyse von Emotionen in Texten bietet vor allem Schwarz-Friesels Einführung *Sprache und Emotion*, an der sich die vorliegende Studie in Bezug auf Analysekategorien etc. in weiten Teilen orientiert.²⁴³

Abschließend ist noch einmal festzuhalten, dass, auch wenn sich der Großteil der erwähnten Arbeiten aus der linguistischen Emotionsforschung vor allem mit der Alltagskommunikation befasst, in der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten selbstverständlich auf diese

²³⁹ Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 166. Auf S. 169f. geht Schwarz-Friesel auf einige Probleme in Verbindung mit dem Begriff der Konnotation ein und weist insbesondere auf die Schwierigkeiten bei der Abgrenzung von ‚Konnotation‘ und ‚Assoziation‘ hin. In diesem Zusammenhang betont sie auch die Kontextabhängigkeit beider Begriffe.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 199.

²⁴¹ Zoltàn Kövecses: *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge u. a. 2000. Der Untersuchung liegt ein Verständnis von metaphorischem Sprechen als Ausdruck konzeptueller Metaphern im Anschluss an die Arbeiten von George Lakoff und Mark Johnson zugrunde. Vgl. z. B. George Lakoff und Mark Johnson: *Metaphors we live by*. Chicago 1980. Zu prototypischen Bereichen bildlicher Erlebensbeschreibungen vgl. auch Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 123.

²⁴² Vgl. Kövecses: *Metaphor and Emotion*, S. 22, 114 und 139.

²⁴³ Fries' Analyse von Emotionsausdrücken ist ebenfalls besonders dort für die vorliegende Untersuchung anschlussfähig, wo sprachliche Mittel der Emotionsgestaltung auf verschiedenen linguistischen Ebenen identifiziert werden. Seine Begriffsbestimmung von ‚Emotion‘ und ‚Gefühl‘, die von der in Kapitel 2.1 dargestellten konsensfähigen Unterscheidung abweicht, ist der linguistischen Perspektive auf das Phänomen ‚Emotion‘ geschuldet sowie der Notwendigkeit der Unterscheidung eines theoretisch beschreibbaren Bereichs von einem subjektiven Bereich, der mehr umfasst als konzeptuelle linguistisch ausdrückbare Bedeutungen. Vgl. Fries: „Grammatik und Emotionen“, S. 5. Die vorliegende Untersuchung schließt sich dieser Differenzierung nicht an. Grundlegend erscheinen hingegen Fries' Überlegungen zu sogenannten „emotionalen Einstellungen“, die den Bewertungsaspekt von Emotionen betonen. Vgl. Norbert Fries: „Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 1: Grundlagen“. In: *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007), S. 293-337; hier S. 308f.

alltagssprachlichen Konzepte von Emotionen und das mit ihnen verbundene Wissen zurückgegriffen wird.²⁴⁴ Die Kommunikation von Emotionen in und durch literarische Texte unterliegt bis zu einem gewissen Punkt denselben Regeln wie die Kommunikation von und über Emotionen in der Alltagskommunikation. Es werden dieselben Begrifflichkeiten verwendet, diesen liegen – unabhängig von Modifikationen im Einzelfall – dieselben kulturell geprägten Konzeptualisierungen von Emotionen zu Grunde; die Regeln, die in einer Gesellschaft zur Angemessenheit des Empfindens und des Ausdrückens von Emotionen bestehen, prägen auch die Darstellung von Emotionen im literarischen Text und schließlich kann auch von zumindest ähnlichen kommunikativen Absichten wie in der Alltagskommunikation ausgegangen werden. Unterschiede bestehen dagegen selbstverständlich in der Kommunikationssituation und der fehlenden direkten Interaktion zwischen zwei Personen sowie in den kreativen und ästhetisierenden Prozessen, die die literarische Kommunikation mehr als die Alltagskommunikation beeinflussen. Möchte man also die Darstellung von Emotionen in der Literatur einer bestimmten Epoche untersuchen, muss man sich auch über die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten von Emotionen zu dieser Zeit und über die mit ihnen verbundenen Konzeptualisierungen von (einzelnen) Emotionen bewusst sein.

2.2.2 Emotionen als Kodes

Wie im vorhergehenden Kapitel dargestellt wurde, werden emotionale, subjektiv erfahrene, innere Zustände vor allem mithilfe von Sprache kommunizierbar.²⁴⁵ Um die intersubjektive Verständlichkeit innerhalb der Kommunikation zu gewährleisten, muss dabei auf überindividuell verständliche Konzepte von Emotionalität zurückgegriffen werden. Diese spiegeln sich in den in einer Kultur zum Ausdruck von Emotionen zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln wider. Im Rückgriff auf solche konventionalisierten Formen und Ausdrucksweisen können in der emotionalen Kommunikation Verständnis, Mitgefühl oder die Übernahme von Emotionen durch das Gegenüber erreicht werden.²⁴⁶

Für diese im letzten Kapitel bereits genannten Gefühlswortschätze und weitere sprachliche Muster, die zum Ausdruck von Emotionen kulturell tradiert zur Verfügung stehen, lässt sich der Begriff des ‚emotionalen Kodes‘ verwenden.²⁴⁷ Die Konzeptualisierung von Emotionen als Kodes greift vor allem zurück auf die soziologische Emotionsforschung Heinz-Günter Vesters, für den „Emotionen[...] Natur und Kultur zugleich [sind]“:

[G]erade darin ist ein Ansatzpunkt für die soziologische Untersuchung der Emotionen zu sehen [...]. [...] Emotionen beinhalten und transportieren Sinn, und zwar auf fundamentalere und meist

²⁴⁴ Fries und Schwarz-Friesel greifen in ihren Ausführungen auch auf literarische Beispiele zurück.

²⁴⁵ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 1.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 213f. und auch Winko: „Text-Gefühle“.

²⁴⁷ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 14 u. a. m.

effektivere Weise der Informationsverarbeitung, als dies elaborierte, auf Reflexivität und Intentionalität beruhende ‚Sinnträger‘ vermögen. Einmal geschaffene und kulturell tradierte Sinnsysteme fungieren auch als Modelle für emotionale Erfahrungen. Die emotionalen Erlebnisse und Erfahrungen von Menschen sind an diesen Modellen orientiert. [...] Eine umfassende Theorie der Emotionen ist auf das Verständnis der gegenseitigen Durchdringung von Kultur und Emotion angewiesen.²⁴⁸

Das Resultat dieses Zusammenspiels von Natur und Kultur sei, dass „das Verstehen von Emotionen auf das Sichtbarmachen des Kollektiven im Emotionalen angewiesen“ ist und „individuelles Auftreten [von Emotionen, A. F.] sowie die Art und Weise ihres Ausdrucks [...] abhängig [sind] von kollektiven Situationen und Ereignissen sowie von kollektiven Zeichensystemen“.²⁴⁹ Genauer erläutert Vester die Kodierung von Emotionen wie folgt:

- Emotionskodes „*repräsentieren* das kollektive Wissen über Emotionen“: Der Repräsentationsbegriff macht deutlich, dass es hier nicht um eine genaue Abbildung individueller Emotionserfahrungen geht, sondern dass, wie schon im letzten Kapitel deutlich geworden ist, den verschiedenen Mitteln des Ausdrucks von Emotionen immer Konzeptualisierungen zugrunde liegen, die nicht mit dem tatsächlichen Erleben von Emotionen zu verwechseln sind. Zudem weist Vester in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „es [nicht] unbedingt nötig [sei], daß das betreffende Ereignis tatsächlich vom Individuum erfahren worden ist, um ein Bestandteil seines Wissenssystems zu sein“.²⁵⁰
- „Codes *formen* die Emotionen“, sie können also durch die Betonung bestimmter Prototypen emotionalen Erlebens und durch darin enthaltene Regeln das individuelle Emotionserleben und noch stärker den Ausdruck von Emotionen beeinflussen.²⁵¹
- „Codes *aktualisieren* die Emotionen“, sie „ordnen bestimmte [...] kulturelle und soziale Bedingungen für das Auftreten von Emotionen [...] den Emotionen zu“.²⁵²
- „Codes *kontrollieren* die Emotionen“, indem sie normative gesellschaftliche Regeln des Erlebens und Ausdrucks von Emotionen reflektieren.²⁵³
- „Das Verhältnis zwischen dem System der Codes und dem der Emotionen ist durch eine unauflösliche *Inkommensurabilität* gekennzeichnet; d. h., der Code geht niemals vollständig auf [...]. Zwangsläufig treten *Über- und Untercodierungen* auf [...].“²⁵⁴

Auch wenn die Trennung der unterschiedlichen von Vester genannten Funktionen und Eigenschaften emotionaler Codes nicht immer ganz eindeutig ist, verdeutlichen diese fünf Aspekte,

²⁴⁸ Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 18. Neu ist der Begriff des Kodierens für den Bereich des Emotionalen bei Vester allerdings nicht. Vgl. z. B. auch Gerhards: *Soziologie der Emotionen*, S. 227-275.

²⁴⁹ Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 15.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 94 (Hervorh. i. O.).

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 95 (Hervorh. i. O.).

²⁵² Ebd. (Hervorh. i. O.).

²⁵³ Vgl. ebd., S. 95f. (Hervorh. i. O.).

²⁵⁴ Ebd., S. 96 (Hervorh. i. O.).

was sich hinter dem Kode-Begriff genauer verbirgt und wie umfassend er das Verhältnis von Emotionen, Gesellschaft und Emotionsausdruck greifen kann.²⁵⁵

Mit Vesters Kode-Modell sind in Teilen andere Ansätze in der Emotionsforschung vergleichbar wie zum Beispiel die Rede von emotionalen Skripts, die auch Bartsch und Hübner in ihrer Untersuchung zu emotionaler Kommunikation aufnehmen:

Nach Shaver et al. [...] wird der Kernbereich des Emotionswissens durch emotionale Skripts gebildet. Dabei handelt es sich um assoziative Wissensstrukturen, die verallgemeinerte Erfahrungen über den Ablauf emotionaler Erlebnisse beinhalten. Sie werden als emotionale Skripts bezeichnet, weil man sich darunter so etwas ähnliches wie „Drehbücher“ für Emotionen vorstellen kann. Der Skript-Begriff, den Shaver et al. (1987) von Abelson (1976) übernommen haben, veranschaulicht, dass diese emotionalen Wissensstrukturen gleichzeitig zwei verschiedene Funktionen erfüllen. Auf der einen Seite haben sie die Funktion von Wahrnehmungsschemata, die dazu dienen, Erfahrungen einzuordnen und das Verhalten anderer zu verstehen. Auf der anderen Seite dienen sie aber auch als Handlungsschemata, d. h. als „Regieanweisungen“ für eigenes Verhalten.²⁵⁶

Derartige Ansätze, die der emotionalen Kommunikation kulturell tradiertes Wissen und soziale Regeln zugrunde legen, sind für die Konzeptualisierung von Emotionen als Kodes anschlussfähig. Ähnlich ist es auch mit den von Fiehler beschriebenen Kodierungsregeln, wo es schon rein terminologisch deutlich wird, sowie mit dem Konzept der „display rules“, das vor allem von Paul Ekman verwendet wird.²⁵⁷

In der vorliegenden Arbeit wird jedoch der Kode-Begriff verwendet, da er mehr als die Begriffe ‚display rules‘ und ‚emotionale Skripts‘ einschließt. Umfassen diese vor allem die in einer Gesellschaft als angemessen erachteten Ausdrucksweisen von Emotionen beziehungsweise das dem Emotionsausdruck zugrunde liegende Wissen über emotionales Erleben, beinhaltet der Kode-Begriff mehr noch den tatsächlichen Sprachgebrauch in der Kommunikation emotionaler Phänomene.²⁵⁸ Er ist somit für eine Arbeit, die als erstes die Sprache und ihre Verwendung im literarischen Text im Blick hat, der brauchbarste Begriff. Der kodebasierte Ansatz umfasst dabei zwei Richtungen der Informationsvermittlung: Emotionen können semiotisch zum einen als

²⁵⁵ So ist zum Beispiel die Unterscheidung zwischen „Aktualisierung“, „Formung“ und „Kontrolle“ da nicht immer eindeutig, wo sich alle drei Funktionen auf das Vorhandensein sozialer Normen beziehen, die das individuelle Erleben prägen.

²⁵⁶ Bartsch und Hübner: *Emotionale Kommunikation*, S. 62. Auf diese zwei Funktionen verweisen auch Johnson-Laird und Oatley in ihrer kommunikativen Emotionstheorie. Vgl. z. B. Johnson-Laird und Oatley: „The language of emotions“, S. 84.

²⁵⁷ Fiehler versteht unter Kodierungsregeln „Konventionen, die beschreiben und festlegen, welche Verhaltensweisen in einer Kultur als Manifestation einer Emotion gelten“ und unterscheidet diese von Emotionsregeln, Manifestationsregeln und Korrespondenzregeln. Fiehler: „Wie kann man über Gefühle sprechen?“, S. 19. Vgl. auch Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 80. Zu den „display rules“, die Ekman v. a. für den mimischen Ausdruck von Emotionen verwendet, vgl. z. B. Paul Ekman, Wallace V. Friesen und Phoebe Ellsworth: *Emotion in the Human Face: Guide-Lines for Research and an Integration of Findings*. Oxford 1972, S. 23 u. a. m. Gerhards: *Soziologie der Emotionen*, S. 171f. unterscheidet bei den „Emotionsregeln“ zwischen „Feeling-Norms“ und „Expression-Norms“. Auch hier wird der enge Zusammenhang von „Emotionsregeln“ mit dem in dieser Arbeit angewandten Kode-Modell deutlich.

²⁵⁸ Vgl. auch den ‚Kultur‘-Begriff in: Stets und Turner: „Sociology of Emotion“, S. 32f.: „Culture‘ is defined as systems of symbols that humans create and use to regulate the behaviors and interactions, with the key elements of culture including emotion ideologies (appropriate feelings and emotional responses in different situations), emotion stocks of knowledge (emotional experiences that build up over time and become available for use in interaction), emotion vocabularies, and feeling and display rules [...]“.

Kodes konzipiert werden, sie gelten dann als „Muster, mit denen der einzelne Informationen aufnimmt und verarbeitet“.²⁵⁹ Zum anderen können Emotionen jedoch auch als kulturell kodiert verstanden werden. Das heißt, „daß die Emotionen [selbst] eingebettet sind in komplexe Informationssysteme [wie kulturelles, konventionalisiertes Wissen, A. F.], so daß sie aus diesem Einbettungsverhältnis ‚Sinn‘ erhalten“.²⁶⁰

Hier und im Rückgriff auf die zu Beginn dieses Kapitels genannten Vorannahmen Vesters wird deutlich, worin die Anschlussfähigkeit eines Kode-Ansatzes für die Analyse von Emotionen in literarischen Texten liegt²⁶¹: Dem Ausdruck von Emotionen liegt kollektives, also intersubjektiv verständliches Wissen über Auslöser und Situationen, in denen mit Emotionen zu rechnen ist, über phänomenale und über (verbale und nonverbale) expressive Aspekte von Emotionen zugrunde. Dieses Wissen teilen Angehörige einer Gesellschaft oder Kultur, so dass wechselseitiges Verstehen des Ausdrucks von Emotionen mithilfe von Kodes in den zwei skizzierten Formen der Informationsvermittlung erreicht werden kann. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass – wie der Kode-Begriff und mehr noch das Sprechen vom ‚Dekodieren‘ irreführender Weise nahelegen könnten – schematisch von einer Form des kodierten Emotionsausdrucks direkt in eine konkrete Emotion oder auch nur einen ihrer Teilaspekte übersetzt werden kann.²⁶² Aber es bedeutet, dass auf dieser Grundlage Annahmen über die in einem literarischen Text ausgedrückten Emotionen und über die potenzielle Wirkung dieses Emotionsausdrucks auf den Leser gemacht werden können.²⁶³ Denn Literatur partizipiert an diesen emotionalen Kodes. Zum einen nutzt sie sie, zum anderen trägt sie jedoch auch zur Bildung neuer Muster und Ausdrucksformen – also zu Formen der Kodierung von Emotionen – bei.²⁶⁴ Letzteres verdeutlicht, dass es gerade in literarischen Texten trotz des kollektiv geteilten Wissens über Emotionen, das in entsprechenden Kodes repräsentiert wird, auch Formen der Emotionsdarstellung geben kann, die nicht eindeutig auf derartigen Kodes beruhen. Gesine Schiewer fasst dieses Spezifikum literarischer Texte wie folgt:

Literarische Formen der Sprachverwendung und der innovative Umgang mit der Sprache selbst sind in diesem Feld sprachlich-emotionaler Codierung von besonderer Bedeutung, da hier den Phänomenen des Neuen und Überraschenden eine entscheidende Rolle zukommt. Auf sie wird in der Emotionsforschung unter dem Stichwort der ‚emotionalen Kreativität‘ rekurriert [...]. Vielfach sind sie es auch, die eine Verfeinerung der verfügbaren Formen des Emotionsausdrucks in einer Sprache überhaupt erst ermöglichen.²⁶⁵

²⁵⁹ Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 84.

²⁶⁰ Vester: *Emotion, Gesellschaft und Kultur*, S. 76.

²⁶¹ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 109.

²⁶² Zu diesem Einwand vgl. z. B. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 379, Anm. 22.

²⁶³ Als potenzielle Wirkung der Emotionsdarstellung in einem literarischen Text kann schon das basale Verständnis bezeichnet werden, dass überhaupt Emotionen – gegebenenfalls einer bestimmten Qualität – dargestellt werden. Weitere mögliche Wirkungen wären der Nachvollzug und die Übernahme von Emotionen durch den Leser. Vgl. hierzu Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 141-143.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 14.

²⁶⁵ Gesine Lenore Schiewer: „Sprache und Emotion in der literarischen Kommunikation. Ein integratives Forschungsfeld der Textanalyse“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 346-361; hier S. 357.

Trotzdem dienen emotionale Kodes doch in der Regel als ‚Folie‘, vor deren Hintergrund Emotionen gestaltet werden.²⁶⁶ Zum Gebrauch von Kodes zur Darstellung von Emotionen, zur Identifizierung und vor allem zum Verständnis dieser kulturellen Muster sind also kontextualisierende Analyseverfahren geboten.²⁶⁷ Es ist vor allem zu rekonstruieren, inwieweit bestimmte emotionale Muster konventionalisiert und damit allgemein verständlich sind und auf welche kulturellen Hintergründe mit ihnen zurückgegriffen wird. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass zumindest zeitgenössische Leser und Autoren einer Kultur bestimmtes Wissen über emotionale Muster teilen, das sie durch „lebensweltlich und/oder literarisch angeeignete[...] Erfahrungen“²⁶⁸ erlangt haben. Eine Schwierigkeit bei der Identifizierung von Kodes und vor allem bei ihrer Dekodierung stellt allerdings – wie beispielsweise auch bei Untersuchungen, die sich mit Werten oder Normen in der Vergangenheit befassen – das je nach zeitlichem Abstand zum Gegenstand oft auch fehlende Wissen über zeitgenössische Konzeptualisierungen von bestimmten Emotionen und deren Ausdrucksmöglichkeiten dar, insbesondere dort, wo eine Kulturgeschichte der Gefühle noch nicht systematisch erarbeitet und damit wissenschaftlich zugänglich gemacht wurde.²⁶⁹ Die Identifizierung und vor allem die Interpretation emotionaler Kodes setzt somit je nach zeitlichem und/oder kulturellem Abstand zum Untersuchungstext und je nach ‚emotionaler Kreativität‘ eine mehr oder weniger große Rekonstruktionsleistung voraus.²⁷⁰

Im Folgenden werden die in diesem und im letzten Kapitel dargestellten Überlegungen aus der linguistischen und der soziologischen Emotionsforschung durch einige Ausführungen zur Darstellung von Emotionen in literarischen Texten und zu Annahmen über die potenzielle emotionale Wirkung von literarischen Texten im Rezeptionsprozess ergänzt.

2.2.3 Zum emotionalen Wirkungspotenzial von literarischen Texten

Nicht erst seit dem von Thomas Anz für die Jahrtausendwende ausgerufenen „emotional turn“ sind Emotionen auch Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung.²⁷¹ Eine systematische und vor allem interdisziplinäre Forschungsergebnisse in den Blick nehmende

²⁶⁶ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 111.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 144-150.

²⁶⁸ Ebd., S. 141.

²⁶⁹ Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 22f.

²⁷⁰ „Besonders literarische Texte lassen sich nicht allein aufgrund schemabasierter Weltwissensaktivierungsprozesse und automatischer Elaborationsstrategien verstehen.“ Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 39. Dennoch bieten kulturell tradierte emotionale Kodes und die damit zusammenhängenden sprachlichen Mittel der Emotionsgestaltung intersubjektiv verständliche Quellen, auf die als Ausgangspunkt zurückgegriffen werden kann. Vgl. zu der Problematik Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 78: „Daß Emotionen als sozial bzw. kulturell kodierte Größen Weltwissen in einem umfassenden Sinne enthalten und vermitteln können, wird in der Forschung heute kaum mehr bestritten. Fraglich ist aber, welche Arten von Wissen anzunehmen sind und welche Rolle Emotionen für sie und in ihnen spielen.“

²⁷¹ Vgl. Anz: „Emotional Turn?“. Der Text bietet auch einen knappen Forschungsüberblick. 100 Jahre früher setzen Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat einen ersten ‚emotional turn‘ an: Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat: „Vorwort. Positionen der Emotionsforschung“. In: Dies. (Hrsg.): *Aradia* 44.1 (2009): Kulturen der Leidenschaften – Leidenschaften in den Kulturen, S. 3-7; hier S. 3.

literaturwissenschaftliche Emotionsforschung hat sich, hier ist Anz zuzustimmen, jedoch in Deutschland erst in den letzten etwa 15 Jahren etabliert. Die Forschungsfragen und die hinzugezogenen Theorien unterscheiden sich dabei erheblich. So stehen Arbeiten, die sich auf Produktions- und vor allem Rezeptionsprozesse konzentrieren, neben textorientierten Ansätzen und vereinzelt Arbeiten, die versuchen, die unterschiedlichen Perspektiven systematisch zu verbinden.²⁷² Bei den textorientierten Ansätzen ist wiederum danach zu unterscheiden, ob diskursanalytisch oder im engeren Sinne textanalytisch vorgegangen wird.²⁷³ Als Grundlage werden neben psychoanalytischen Herangehensweisen beispielsweise Leserforschung und Evolutionspsychologie herangezogen.²⁷⁴

Diese unterschiedlichen Ansätze hat Simone Winko für die ersten Jahre einer sich etablierenden literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung bereits 2003 zusammenfassend und vergleichend dargestellt und aufbereitet.²⁷⁵ Was sich seitdem in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung getan hat, hat in weiten Teilen Claudia Hillebrandt rekonstruiert.²⁷⁶ Da es sich bei der vorliegenden Studie nicht um eine systematische Aufarbeitung der Emotionsforschung aus literaturwissenschaftlicher Sicht handelt und um Redundanzen zu vermeiden, sei für nähere Informationen zu unterschiedlichen Ansätzen und Ergebnissen in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung auf diese beiden grundlegenden Arbeiten verwiesen. Im Folgenden soll stattdessen dargestellt werden, was literaturwissenschaftliche

²⁷² Vgl. zu der Unterscheidung auch Huber: „Literaturwissenschaft und Emotion“, S. 346f. Als produktions- und rezeptionsorientierte Ansätze vgl. z. B. Henrike F. Alfes: *Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens*. Opladen 1995 und Evelyne Keitel: *Von den Gefühlen beim Lesen. Zur Lektüre amerikanischer Gegenwartsliteratur*. München 1996. Umfassender vgl. dazu auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 34 und 45f. Als Versuche der Verbindung von text- und rezeptionsorientierter Perspektive vgl. zum Beispiel Nadine van Holt und Norbert Groeben: „Emotionales Erleben beim Lesen und die Rolle text- sowie leserseitiger Faktoren“. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006, S. 111-130 sowie Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*.

²⁷³ Diskursanalytisch wird häufig in der mediävistischen Emotionsforschung verfahren. Vgl. z. B. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten (Hrsg.): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin 2003 sowie Elke Koch: *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2006 und darüber hinaus auch Jean-Daniel Krebs (Hrsg.): *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Bern u. a. 1996 sowie Johannes F. Lehmann: *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg i. Br. 2012. Im engeren Sinne textanalytisch geht Winko vor. Auch die vorliegende Arbeit lässt sich hier einordnen.

²⁷⁴ Für die Leserforschung vgl. wiederum van Holt und Groeben: „Emotionales Erleben“. Für einen evolutionspsychologischen Ansatz vgl. die Arbeiten von Katja Mellmann. Die Wirkung von Literatur wird von ihr als „Attrappenwirkung“ konzipiert, bei der „ein künstliches Ersatzobjekt dieselben Basisreaktionen hervorruft wie das natürliche Objekt, für das die betreffende Reaktion evolviert wurde“. Katja Mellmann: „Lust, Attrappenwirkung und affektive Bindung. Literarische Ästhetik im Zeichen der Evolutionspsychologie“. In: *literaturkritik.de* 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10266&ausgabe=200612 [letzter Zugriff: 06.03.2015]. Vgl. auch Katja Mellmann: *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn 2006; Katja Mellmann: „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des ‚paradox of fiction‘“. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006, S. 145-166 und Katja Mellmann: „Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen“. In: *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007), S. 357-375.

²⁷⁵ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 31-68.

²⁷⁶ Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 11-23.

Herangehensweisen an die Untersuchung von Emotionen in literarischen Texten den bis hierhin dargestellten psychologischen, philosophischen, soziologischen und vor allem linguistischen Ansätzen für die hier verfolgte textorientierte Vorgehensweise hinzufügen können. Es wird also aus literaturwissenschaftlicher Sicht ergänzt, unter welchen theoretischen Voraussetzungen und mit welchen Vorannahmen in der vorliegenden Arbeit die Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten untersucht wird.

Meinem methodischen Ansatz liegt die Annahme zugrunde, „dass Gefühle beziehungsweise Emotionen nicht allein als Faktoren der Wirkung literarischer Texte aufzufassen sind, sondern eben auch als Eigenschaften oder besser auf bestimmten Eigenschaften basierende Wirkungspotentiale der Texte selbst [...]“. ²⁷⁷ Diese Vorannahme soll, um Missverständnisse zu vermeiden, kurz erläutert werden: Emotionen zu empfinden, gehört zu den Grundeigenschaften des Menschen. Literarische Texte können keine Emotionen ‚haben‘, sondern sie lediglich darstellen und/oder eine emotionale Wirkung entfalten. Die Frage nach der Bezugnahme auf Emotionen in literarischen Texten ließe sich also auch als Frage nach der emotionalen Wirkung eines Textes stellen. Eine derartige Formulierung birgt jedoch Probleme. Zum einen reduziert sie das Spektrum der im Text gestalteten Emotionen auf diejenigen, die tatsächlich eine Wirkung (beim Rezipienten) entfalten, zum anderen weckt sie den Anspruch, sie ließe sich nur durch eine empirische Herangehensweise zufriedenstellend beantworten. Beiden Probleme kann durch den Begriff des ‚Wirkungspotenzials‘ begegnet werden. Der Begriff verdeutlicht zum einen, dass es sich bei dem Phänomen der Emotionen um ein Wirkungsphänomen handelt. Zum anderen drückt er aus, dass diese Wirkung sich nicht immer entfalten muss, dass also auch unterschiedliche Rezipienten unterschiedlich auf das im Text angelegte Potenzial reagieren könnten. Identifiziert werden soll das in den Strukturen eines Textes angelegte Wirkungspotenzial auf der Grundlage des in den vorangegangenen Kapiteln und in Kapitel 2.3 erläuterten Wissens über Konzeptualisierungen von Emotionen und ihre kulturell tradierten Ausdrucksmöglichkeiten. Bei dem Begriff ‚Wirkungspotenzial‘ geht es also nicht um die Frage der Textverarbeitung, sondern um die Frage der Texteigenschaften. Anhand des Textmaterials soll etwas über die mögliche Wirkung des Textes ausgesagt werden, nicht über die tatsächliche Wirkung beim (einzelnen) Rezipienten. ²⁷⁸ Doch auch eine Arbeit, die sich mit dem emotionalen *Wirkungspotenzial* von literarischen Texten beschäftigt, sollte einige Überlegungen zu möglichen emotionalen Reaktionen im tatsächlichen Rezeptionsprozess beinhalten. ²⁷⁹ Im Folgenden werden

²⁷⁷ Winko: „Text-Gefühle“. Zur „Relevanz eines textzentrierten Analyseverfahrens“ vgl. außerdem Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 15-23. Dabei werden im Text natürlich immer nur Konzeptualisierungen von Emotionen dargestellt. Vgl. hierzu noch einmal Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 79f. und Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

²⁷⁸ Zum Begriff des Wirkungspotenzials vgl. ausführlicher Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 47-51.

²⁷⁹ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 47 und den Ansatz Tilmann Köpkes in Köppe: *Lyrik und Emotionen*.

daher einige wichtige Untersuchungen zu diesem Thema vorgestellt, um ein Bewusstsein für die dort verhandelten Fragen und Probleme zu schaffen.²⁸⁰

Thomas Anz plädiert für eine „Kombination von Textanalysen als Analysen literarischer Emotionalisierungstechniken und psychologischen Analysen von Emotionen realer Personen, die literarisch kommunizieren“, um der Frage nach der wirklichen emotionalen Wirkung von literarischen Texten beizukommen.²⁸¹ Er formuliert in Anlehnung an die antike Rhetorik Regeln, die Annahmen über die Wirkung von Emotionen zugrunde liegen, und bietet damit eine Grundlage, auf die sich Argumentationen zu (emotionalen) Rezeptionsphänomenen auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht stützen können.²⁸²

Nadine van Holt und Norbert Groeben modellieren und validieren im Rückgriff auf emotions- und leserpsychologische Annahmen zumindest „Ansätze für die empirische Überprüfung literaturwissenschaftlicher Annahmen über die (vor allem emotionalen) Wirkungen textseitig vorhandener Gestaltungsmittel in Interaktion mit psychologisch unterscheidbaren Rezipientenmerkmalen“.²⁸³ Die Autoren unterscheiden verschiedene Formen der emotionalen Anteilnahme im Leseprozess, die hier nur kurz genannt seien: Sie differenzieren zwischen figurenbezogenen Emotionen, die „zwar durch das Lesen angeregt werden, sich jedoch auf reale Personen [...] beziehen“²⁸⁴ und „allgemeinen Stimmungserfahrungen“²⁸⁵ sowie zwischen der fiktiven und der realen Welt als Objekt von Emotionen²⁸⁶ und zwischen Selbst- und Fremdbezug der Emotionen²⁸⁷. Zudem differenzieren sie im Bereich des Zeitbezugs und zwischen Miterlebens- und Gegenüberperspektive.²⁸⁸ Auch der Begriff der Artefakt-Emotionen wird von ihnen aufgegriffen, auf den noch einzugehen sein wird.²⁸⁹

Van Holt und Groeben befassen sich neben leserseitigen Einflussfaktoren wie Identifikation und ästhetischer Distanz²⁹⁰ vor allem mit dem Konzept des *Foregroundings*, nach dem in poetischer

²⁸⁰ Auch die im Folgenden vorgestellten Untersuchungen, die leserseitige Faktoren stärker in den Blick nehmen, formulieren jedoch zum großen Teil theoretische Annahmen und stellen seltener Ergebnisse empirischer Rezeptionsforschung dar. In der empirischen Literaturwissenschaft zuzuordnenden Arbeiten werden diese theoretischen Annahmen mit empirischen Methoden überprüft, jedoch noch zu selten mit einer fundierten Analyse des textseitigen (emotionalen) Wirkungspotenzials verknüpft. Vgl. zu entsprechenden Arbeiten Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 40-44. Als Gegenbeispiel vgl. die in van Holt und Groeben: „Emotionales Erleben“, S. 127-129 genannten Untersuchungen.

²⁸¹ Thomas Anz: „Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung“. In: Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn 2007, S. 207-239; hier S. 207.

²⁸² Vgl. ebd., S. 207 und 229-234. Vgl. auch Dietmar Till: „Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des ‚Emotional turn‘“. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 286-304.

²⁸³ Van Holt und Groeben: „Emotionales Erleben“, S. 111.

²⁸⁴ Ebd., S. 115.

²⁸⁵ Ebd., S. 114.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 115f.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 116.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 118f.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 120f.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 121-126.

Sprache die Sprache selbst in den Vordergrund tritt, also „Sprachwahrnehmung durch ungewöhnliche Verwendung ‚entautomatisiert‘ wird“.²⁹¹ Empirische Befunde sprächen demnach dafür, dass „Segmente mit höherem Foregrounding-Gehalt [...] als auffälliger und stärker affekterregend eingestuft [werden]“.²⁹² Zudem habe die Stärke der Verfremdung Einfluss darauf, ob eher fiktionsbezogene Emotionen oder Artefakt-Emotionen erlebt werden.²⁹³ Die beiden Autoren beziehen sich in ihrer Untersuchung vor allem auf die Rezeption von Erzähltexten. Nicht all ihre Ergebnisse sind ohne Weiteres auf die Analyse von Gedichten anwendbar. Für die vorliegende Arbeit ist die Untersuchung jedoch insofern von Bedeutung, als sie das Bewusstsein für verschiedene Formen der Leseremotionen schärft und somit bestätigt, dass auch bei der textorientierten Analyse des emotionalen Wirkungspotenzials literarischer Texte beispielsweise zwischen Artefakt-Emotionen und auf den Handlungszusammenhang des Dargestellten bezogenen diegetischen Emotionen unterschieden werden kann.

Auch Jens Eder unterscheidet verschiedene Formen der potenziellen emotionalen Wirkung von Kunstprodukten anhand ihrer Objektgerichtetheit.²⁹⁴ Im Hinblick auf Möglichkeiten der Emotionalisierung durch Figuren geht er davon aus, dass diese auch als Artefakte, als Symbole und als Symptome auf den Rezipienten wirken können.²⁹⁵ Mit Figuren meint Eder „kommunikative Konstrukte auf einer Meta-Ebene“, auf die „Filmzuschauer und Leser nicht direkt [reagieren], sondern auf die Wahrnehmung textueller *Figurendarstellungen* und die Entwicklung subjektiver *Figurenvorstellungen*“.²⁹⁶ In diesem letzten Begriffspaar klingt wiederum der Unterschied zwischen textseitigen und leserseitigen Faktoren an, den auch van Holt und Groeben treffen: Eder betont in Bezug auf den Rezeptionsprozess zum einen die Entwicklung einer „mentalen Repräsentation“ einer Figur auf der Grundlage von textseitigen Informationen und Strukturen und unter Einfluss weiterer außertextlicher Faktoren, zum anderen den starken Einfluss individueller Faktoren auf das emotionale Erleben des Rezipienten.²⁹⁷ Letzteres sind Faktoren, an die mit den hier angewandten literaturwissenschaftlichen Methoden nicht heranzukommen ist. Anders verhält es sich jedoch mit einer „spezifischen Darstellungsweise, die dazu führt, dass Figurenmodelle mehr oder weniger anschaulich, realitätsnah und konsistent sind“.²⁹⁸ Wie Hillebrandt umfassend herausgearbeitet hat, hängt es auch von der Informationsvergabe über und Darstellungsweise von Figuren ab, welche

²⁹¹ Ebd., S. 127.

²⁹² Ebd., S. 128.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 128f.

²⁹⁴ Vgl. Jens Eder: „Drei Thesen zur emotionalen Anteilnahme an Figuren“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 362-378. Eders filmwissenschaftliche Arbeiten lassen sich, nicht nur dort, wo es von ihm selbst explizit gemacht wird, zu weiten Teilen auch auf literarische Artefakte übertragen. Vgl. dazu z. B. Köppe: „Lyrik und Emotionen“ und Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*.

²⁹⁵ Vgl. Eder: „Drei Thesen“, S. 362.

²⁹⁶ Ebd., S. 363 (Hervorh. i. O.).

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 364.

²⁹⁸ Ebd.

Einstellung der Rezipient gegenüber einer Figur einnimmt, wovon wiederum beeinflusst wird, wie stark beim Rezipienten Reaktionen wie Empathie, Identifikation und Distanz gegenüber einer literarischen Figur hervorgerufen werden können. Davon wiederum hängen spezifische emotionale Reaktionen im Leseprozess ab.²⁹⁹

Eder's kurze, aber differenzierte Untersuchung kann für das vorliegende Projekt insofern fruchtbar gemacht werden, als er zusätzlich zu Emotionen in Bezug auf die diegetische Ebene und in Bezug auf die künstlerische Machart des Textes das Verständnis einer fiktiven Figur als Symbol und als Symptom einführt. Als Symbol verstanden, sind Figuren „Träger übergeordneter Bedeutungen“³⁰⁰, als Symptom sind sie „Anzeichen kommunikativer Ursachen und Wirkungen“³⁰¹. Auf die Analyse lyrischer Texte ist diese Differenzierung insofern übertragbar, als sie es ermöglicht, systematisch verschiedene Formen potenzieller Emotionalisierung durch den Text herauszuarbeiten. So kann auf der diegetischen Ebene eine fiktive Figur als traurig präsentiert werden, während ihre Darstellung als Symbol für eine bestimmte Haltung im Nachkriegsdeutschland und als Symptom für die Entlarvung des deutschen Wirtschaftswunders interpretiert werden und eine kunstvolle, subtil-ironische Darstellungsweise schließlich Artefakt-Emotionen wie Erheiterung oder Bewunderung hervorrufen kann. Dies gilt es in den Textanalysen der vorliegenden Studie zu bedenken, um möglichst das volle Potenzial emotionaler Wirkungen eines Textes herauszuarbeiten. Die Differenzierung kann vor allem da hilfreich sein, wo (scheinbar) widersprüchliche emotionale Wirkungspotenziale im Text angelegt sind.³⁰²

In den hier dargestellten Forschungsbeiträgen fiel mehrfach der Begriff der Artefakt-Emotionen, auf den an dieser Stelle deshalb kurz eingegangen werden soll. Als Artefakt-Emotionen werden solche Emotionen verstanden, die durch die Machart des Kunstwerkes – also hier des literarischen Textes – ausgelöst werden können, wie beispielsweise Bewunderung für eine besonders kunstvolle sprachliche Gestaltung. Der Begriff der Artefakt-Emotionen geht auf filmwissenschaftliche Studien Ed Tans zurück und setzt eine eher distanzierte Rezeptionshaltung voraus, die den Konstruktcharakter des Kunstwerkes im Blick hat.³⁰³ Für Thomas Anz macht die Artifizialität literarischer Texte deren Besonderheit als Objekt von Emotionen ganz allgemein

²⁹⁹ Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 62-103 und auch Anz: „Kulturtechniken“, S. 227-229 sowie die dort auf S. 229-234 formulierten, auf die Rhetorik zurückgehenden Regeln „zur emotionalen Wirkung von Textmerkmalen“.

³⁰⁰ Eder: „Drei Thesen“, S. 375.

³⁰¹ Ebd., S. 376.

³⁰² Auch wenn in dieser Arbeit Trauer als zentrale Emotion untersucht wird, sollen daher dort, wo es nötig erscheint, andere konkrete Emotionen Berücksichtigung finden.

³⁰³ Vgl. Ed H. S. Tan: „Film induced affect as a witness emotion“. In: *Poetics* 23 (1994), S. 7-32; hier S. 13. Zur Unterscheidung von auf die Handlungsebene der fiktiven Welt bezogenen und auf den Kunstcharakter des Textes bezogenen Emotionen vgl. auch E. W. E. M. Kneepkens und Rolf A. Zwaan: „Emotions and Literary Text Comprehension“. In: *Poetics* 23 (1994), S. 125-138; hier S. 130. Auch Hansson spricht davon, dass „poetic form can have strong and independent effects on readers“. Gunnar Hansson: „Emotions in Poetry: Where Are They and How Do We Find Them?“. In: Roger J. Kreuz und Mary Sue MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*. New Jersey 1996, S. 275-288; hier S. 279. Zu einer umfassenderen Rekonstruktion des mit dem Begriff Bezeichneten vgl. kritisch Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 128-136.

aus. Er beschreibt die emotionale Wirkung, die von literarischen Texten als Artefakten ausgelöst werden kann, wie folgt:

Texte [sind] als Umweltereignisse Artefakte, deren künstliche bzw. künstlerische Machart darauf angelegt ist, beim wahrnehmenden Subjekt bestimmte Emotionen hervorzurufen, und denen sich der Wahrnehmende willentlich aussetzt oder entzieht. Sie gleichen darin ein wenig künstlich arrangierten Reizkonfigurationen [...].³⁰⁴

Problematisch bei dieser Form des emotionalen Wirkungspotenzials literarischer Texte ist, wie Hillebrandt nachvollziehbar herausgearbeitet hat, dass „weitreichende Rekonstruktionen kultureller Kontexte und rezeptionspsychologischer Konstanten vorgenommen werden müssen, die derzeit noch nicht vorliegen“.³⁰⁵ Hillebrandt folgert daraus:

Bei stark kulturell beeinflussten emotionalen Rezeptions- und Wertungsprozessen können textanalytische Verfahren hier nur einen Zusatzbeitrag leisten, indem sie danach fragen, inwiefern diese Zuschreibungen tatsächlich auf Korrelate in der Textstruktur zurückgeführt werden können oder ob diese Zuschreibungen nicht doch eher durch extratextuelle Einflüsse plausibel zu machen sind, wie etwa soziale oder kulturelle Faktoren. Hier ist ein primär diskursanalytisches, kulturwissenschaftliches und literatursoziologisches Vorgehen gefordert, das poetologische Konzeptionen, kulturelle Konzepte des allgemein Wünschenswerten und soziale Normierungen in den Blick nimmt.³⁰⁶

Für den vorliegenden Ansatz bedeutet diese Einschränkung, dass der Begriff der Artefakt-Emotionen sehr genau und mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Gleichwohl dient er, wie in den Darstellungen von Eder sowie van Holt und Groeben deutlich geworden ist, dazu, ein Bewusstsein für verschiedene Ursachen der emotionalen Wirkung von literarischen Texten zu schaffen. Der Begriff wird in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung entsprechend auch weiterhin genutzt. Dem schließe ich mich an, wenn es das Untersuchungskorpus erforderlich macht.³⁰⁷

Die Darstellung dieser ausgewählten Untersuchungen, die sich auf das Zusammenspiel von text- und leserseitigen Faktoren bei der emotionalen Rezeption literarischer Texte konzentrieren, diene in erster Linie dazu, Faktoren zu benennen, die die emotionale Rezeption literarischer Texte beeinflussen können. Dazu zählen, wie alle angeführten Autoren betonen, eben auch Textfaktoren, die es mithilfe eines literaturwissenschaftlichen Instrumentariums zu identifizieren gilt. Über leserseitige Faktoren können im Rückgriff zum Beispiel auf die Leserpsychologie zwar

³⁰⁴ Anz: „Kulturtechniken“, S. 216 und ähnlich auch in Thomas Anz: „Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden“. In: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2012, S. 155-170; hier S. 155. Mit dem Begriff der Reizkonfigurationen verweist Anz auf die psychologische Emotionsforschung, in der Emotionen teilweise als komplexe „Reiz-Reaktions-Konfigurationen“ verstanden werden. Als Überblick aus evolutionstheoretischer Perspektive vgl. Klaus Schneider und Winand Dittrich: „Evolution und Funktion von Emotionen“. In: Klaus R. Scherer (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen*. Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 41-114. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Mellmann in: Katja Mellmann: „Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen“. In: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2012, S. 109-125.

³⁰⁵ Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 135.

³⁰⁶ Ebd., S. 136.

³⁰⁷ Da es sich bei Trauer um keine typische Artefakt-Emotion handelt, ist davon auszugehen, dass das Konzept für die vorliegende Untersuchung keine zentrale Bedeutung entfalten wird.

Annahmen gemacht und Hypothesen aufgestellt werden, diese zu überprüfen und zu validieren ist jedoch Aufgabe empirischer literaturwissenschaftlicher Forschung. Für die hier angestrebte Analyse der im konkreten literarischen Text dargestellten Emotionen und seines hierauf zurückzuführenden Wirkungspotenzials erfolgt daher eine Konzentration auf den Text selbst. Das dieser Untersuchung zugrunde liegende Analyseinstrumentarium wird im folgenden Kapitel eingeführt.

Abschließend sei jedoch noch auf einen neuphänomenologischen Ansatz literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung eingegangen, der sich vor allem mit dem schwer greifbaren Phänomen der Stimmungen beschäftigt.³⁰⁸ Burkhard Meyer-Sickendieks Arbeit zum „lyrischen Gespür“ erscheint für die vorliegende Untersuchung auch von Interesse, weil der Autor unter anderem Texte von Günter Eich und Marie Luise Kaschnitz behandelt. Die Leitfrage seiner Untersuchung formuliert Meyer-Sickendiek wie folgt:

Die entscheidende Frage dieses Buches lautet: Wie gelangt das Spüren als leibliches Erleben eines realen Menschen im Sinne eines ‚biographischen Ichs‘ in die sprachliche Form des Gedichts und wird so ein Erlebnis des lyrischen Ichs? Welcher Prozess liegt zugrunde, um diese Transformation zu leisten? Entscheidend ist, dass „der Dichter“ hier eine Form finden muss, die dieser flüchtigen Impression Ausdruck verleiht, die diesem zunächst sehr privaten Erleben eine gewisse Allgemeingültigkeit zukommen lässt.³⁰⁹

Formulierungen wie „biographisches Ich“, „sprachliche Form des Gedichts“ und „gewisse Allgemeingültigkeit“ scheinen auf Parallelen zum Forschungsinteresse dieser Untersuchung hinzuweisen. Es ist daher erforderlich, sich mit den theoretischen Grundlagen und dem Vorgehen Meyer-Sickendieks etwas genauer auseinanderzusetzen, um zu verstehen, was seinen Ansatz von der Anlage dieser Arbeit unterscheidet.

Meyer-Sickendiek versucht, das Phänomen des Spürens von Stimmungen im Rückgriff auf die neuphänomenologische Philosophie von Hermann Schmitz und Gernot Böhme zu fassen. Stimmungen werden dabei als etwas Verborgenes, Undeutliches verstanden: „Wahrgenommen wird vom Gespür ein verborgener bzw. nicht deutlich sichtbarer Sachverhalt, wir können diesen auch mit den Begriffen der Stimmung, der Atmosphäre oder der komplexen Situation bezeichnen.“³¹⁰ Die Gedichte, die Meyer-Sickendiek analysiert, sind für ihn „sprachliche Manifestationen jenes Vermögens [...], welches dazu befähigt, einen verborgenen, nicht deutlich sichtbaren Sachverhalt [...] gefühlsmäßig zu erfassen.“³¹¹ Unter dem Begriff des Spürens wird nun aber so Unterschiedliches gefasst wie die Erinnerung und Wiederbelebung eines Gefühls aus

³⁰⁸ Vgl. neben Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür* auch Kerstin Andermann und Undine Eberlein (Hrsg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011.

³⁰⁹ Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 31.

³¹⁰ Ebd., S. 73.

³¹¹ Ebd., S. 19. Auffallend ist, dass Meyer-Sickendiek sich im gesamten Buch nicht detailliert mit der psychologischen oder philosophischen Emotionsforschung auseinandersetzt, sondern stattdessen nur vage Begriffe wie „gefühlsmäßig“ verwendet.

der Kindheit³¹², das Gefühl der Selbstentfremdung³¹³ und die Darstellung einer komplexen sozialgeschichtlichen Stimmung³¹⁴. Unterschiedliche im lyrischen Text gestaltete Phänomene und Erfahrungen werden also unter eine ungenaue Begrifflichkeit subsumiert. Zudem wird nicht aufgezeigt, wie die Ergebnisse systematisch am Text erarbeitet worden sind. Die fünf Indizien, die Meyer-Sickendiek nennt, fasst er alle in einer Formel zusammen: „Lyrisches Gespür begreifen wir als eine Abduktion leiblicher Erfahrungen in rhythmisierte Sprache.“³¹⁵ Wie die Identifizierung dieser leiblichen Erfahrung im literarischen Text geschehen soll, bleibt offen.

Sieht man sich die Gedichtanalysen im Einzelnen an, wird gerade nicht deutlich gemacht, wie das ‚Spüren‘ in den Text eingegangen ist und was vom ‚Erspürten‘ im Text noch bleibt, wie das ‚Gespürte‘ also versprachlicht wird.³¹⁶ Der Begriff des Spürens wird in den Gedichtanalysen zwar immer wieder genannt, es wird aber nicht immer klar, welcher Instanz innerhalb oder außerhalb des Textes das Spüren zugeschrieben werden kann beziehungsweise ob die Zuschreibung über die Sprechinstanz (verstanden als „präpersonale Subjektivität“³¹⁷) hinausgehen kann. Zudem wird nicht deutlich, woran konkret festgemacht wird, dass etwas erspürt wird, wie Spüren sprachlich realisiert wird etc. Kurz: Es wird weder ein nachvollziehbares methodisches Instrumentarium explizit gemacht, noch lässt es sich aus den Textanalysen erschließen. Wie bei den genannten Beispielen scheinen es vor allem thematische Aspekte zu sein, die ein Gedicht zu einem Gedicht des ‚Spürens‘ im Sinne Meyer-Sickendieks machen.

Damit bleibt der Autor hinter dem Potenzial seiner eigenen oben zitierten Leitfrage zurück. Die Versprachlichung leiblichen Erlebens gelingt, zumindest wenn man seinen Analysen folgt, vor allem durch Thematisierung des Spürens und Beschreibung von Erleben. Es wird aber nicht aufgezeigt, wie es sprachlich gelingen kann, Erleben auch anders als explizit zu transportieren, welche Textstrukturen dazu geeignet scheinen und wie sie identifiziert werden können, was aus Sicht des hier verfolgten Ansatzes die zentrale Frage bei der Untersuchung der Manifestation von Emotionen in literarischen Texten ist. Beachtet man zusätzlich die Unschärfe der Begriffe ‚Spüren‘ und ‚Gespür‘ in der Anwendung auf die Gedichte, so erweist sich die Untersuchung Meyer-Sickendieks für die vorliegende Arbeit als nicht ergiebig. Der Versuch, das Phänomen der Stimmungen für die literaturwissenschaftliche Analyse greifbar zu machen, gelingt durch (neu-) phänomenologische Begrifflichkeiten und Theorien, wie sie Meyer-Sickendieks Studie zugrunde liegen, somit nicht. Vielmehr erschweren eine fast schon mystifizierende Aufladung von Begriffen wie ‚Spüren‘, ‚Leiblichkeit‘ und ‚ergossene Atmosphären‘ die Operationalisierbarkeit

³¹² Vgl. die Analyse von Günter Eichs Gedicht „Pfannkuchenrezept“ ebd., S. 505-507.

³¹³ Vgl. die Analyse von Marie Luise Kaschnitz' Gedicht „Ich und Ich“ ebd., S. 258-260.

³¹⁴ Vgl. die Analyse des Gedichts „Heimarbeit“ von Ludwig Thomas ebd., S. 357f.

³¹⁵ Ebd., S. 38. Im Einzelnen unterscheidet Meyer-Sickendiek ‚sprachliches‘, ‚transitorisches‘, ‚atmosphärisches‘, ‚hypothetisches‘ und ‚rhythmisches‘ Indiz. Vgl. ebd., S. 24-38.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 38.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 109-111.

von für sich genommen erst einmal richtigen und intersubjektiv nachvollziehbaren Beobachtungen und Beschreibungen alltagsweltlicher Phänomene.³¹⁸

Meyer-Sickendiek nimmt mit seiner Studie also zweifellos ein für literarische Texte wichtiges Phänomen in den Blick, bietet aber kein systematisch entwickeltes Instrumentarium, um dieses in den Griff zu bekommen. Zudem geben die theoretischen Prämissen, die seinem neuphänomenologischen Zugriff zugrunde liegen, eine ganz andere Fragerichtung vor, als im vorliegenden textorientierten Ansatz verfolgt wird. Diese und vergleichbare Untersuchungen werden in der methodischen Anlage dieser Studie, die im Folgenden expliziert wird, daher nicht näher berücksichtigt.³¹⁹

2.3 Analyseinstrumentarium und methodisches Vorgehen

Die im vorangegangenen Kapitel dargestellten theoretischen Annahmen und Voraussetzungen zur Darstellung von Emotionen in (literarischen) Texten dienen dazu, einen allgemeinen Überblick über Forschungsperspektiven und -fragen zu geben und das vorliegende Projekt darin zu positionieren. Die Darstellung methodischer Ansätze wurde gezielt kurz gehalten, um nun abschließend das Dargestellte zusammenzuführen und ein für diese Untersuchung anwendbares Analyseinstrumentarium einzuführen. Dieses Kapitel bildet somit die Überleitung vom theoretischen in den praktischen Anwendungsteil der Arbeit.

Zur Darstellung von Emotionen in literarischen Texten können, wie in den Überlegungen zu Emotionen und Sprache dargestellt, potenziell alle sprachlichen Strukturen genutzt werden. Die verschiedenen Mittel und Verfahren der sprachlichen Manifestation von Emotionen müssen in der Textanalyse herausgearbeitet werden. Dabei sind zwei grundlegende Punkte zu beachten: Zum einen muss zwischen unspezifischen Emotionalisierungsstrategien und spezifischen Emotionen im Text unterschieden werden.³²⁰ Zum anderen muss die jeweilige Darstellung von Emotionen im

³¹⁸ An der Grenze zur Mystifizierung bewegt sich auch das Dichterkonzept, das bei Meyer-Sickendiek immer wieder anklingt. Die Autoren der untersuchten Gedichte werden als ausgenommene „Spürer“ bezeichnet: „Lyriker verfügen über ein Sensorium, das dem Laien wohl als befremdliche, zumindest aber als außergewöhnliche Perspektive erscheinen muss. Denn sie können etwas, was sich nur bedingt erklären lässt: Sie können in bestimmten Situationen das Richtige bzw. richtig und angemessen ‚spüren‘.“ Ebd., S. 16. Unabhängig davon, was hier als „angemessen“ und „richtig“ gelten soll, zeigen die oben angeführten Analysebeispiele gerade nicht auf, dass dort etwas vom Dichter ‚erspürt‘ worden ist, das der ‚Laie‘ nicht ebenso spüren könnte.

³¹⁹ Das bedeutet jedoch nicht, dass Meyer-Sickendieks Deutungsansätze für die hier untersuchten Texte im Einzelnen nicht wahrgenommen werden sollten.

³²⁰ Der Begriff der Emotionalisierungsstrategien wird von Thomas Anz übernommen. Vgl. Anz: „Kulturtechniken“, S. 215. Als kalkulierter, taktischer Einsatz bestimmter Mittel zum Erreichen eines bestimmten Ziels – in diesem Fall die Emotionalisierung des Lesers – legt er eine aktive Auswahl von sprachlichen Strukturen durch den Autor nahe. Hier müssten Überlegungen zur Autorintentionalität anknüpfen, die jedoch in dieser Arbeit nicht vertieft werden können. Zur Diskussion um den Autorbegriff vgl. grundlegend Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999. In der vorliegenden Untersuchung wird die Ansicht vertreten, dass Autoren ebenso wie Leser selbstverständlich über kulturell und individuell geprägtes Wissen über Emotionen, ihre Entstehung, sie begleitende phänomenale Aspekte etc. verfügen. Hierauf wurde bereits in den Ausführungen zum Kode-Modell in Kapitel 2.2.2 eingegangen. Vgl. dazu auch Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 141. Um Emotionen in

Text stets zu den oben in Verbindung mit dem Kode-Begriff erwähnten konventionalisierten Mustern der Artikulation und Konzeption von Emotionen in Beziehung gesetzt werden.³²¹

Die Unterscheidung zwischen unspezifischen Emotionalisierungsstrategien und spezifischen Emotionen dient der Klärung der folgenden allgemeinen Fragen: (1) Welche Emotionen spielen im Text explizit eine Rolle? (2) Welche Emotionen werden zwar nicht explizit benannt, können aber durch Interpretationsleistungen identifiziert werden? (3) Wo kann zwar ein Emotionalisierungspotenzial im Text aufgedeckt werden, von diesem aus jedoch noch nicht auf eine konkrete Emotion geschlossen werden? Da es immer nur um das im Text angelegte Wirkungspotenzial geht, wird zwischen ‚Emotionspotenzial‘ und ‚Emotionalisierungspotenzial‘ unterschieden.³²² Beides wird hier als etwas verstanden, das als „inhärente Eigenschaft des Textes zu beschreiben“³²³ ist. Der Unterschied liegt dabei eher in der Form der Konkretisierung: Der Begriff ‚Emotionalisierungspotenzial‘ wird verwendet, wenn der Text durch sprachliche Faktoren emotional aufgeladen wird, die Art der emotionalen Aufladung, also die spezifische Emotion, aber unbestimmt bleiben muss. ‚Emotionspotenzial‘ entfaltet ein Text, wenn eine diskrete Emotion identifiziert werden kann.

Zur Identifizierung und vor allem zum Verständnis der genannten kulturellen Muster der Artikulation und Konzeption von Emotionen sind weitere kontextualisierende Fragestellungen nötig. Es ist zu rekonstruieren, inwieweit diese Muster konventionalisiert und damit allgemein verständlich sind und auf welche kulturellen Hintergründe mit ihnen eventuell zurückgegriffen wird. Das könnten zum Beispiel gesellschaftliche Bedingungen und Regeln der Darstellung von Emotionen oder literarische Traditionen sein. Denn wie bereits betont, partizipiert Literatur an kulturellen Kodes, auch bei der Gestaltung von Emotionen: Zum einen nutzt sie tradierte (Emotions-)kodes, zum anderen trägt sie auch zur Bildung neuer Muster und Ausdrucksformen

literarischen Texten intersubjektiv verständlich darzustellen, muss auf dieses Wissen zurückgegriffen werden. Ob und in welchem Maße dieser Rückgriff kalkuliert und damit im engen Sinne strategisch erfolgt, ist für die vorliegende Untersuchung nicht von Belang. Es kann aber davon ausgegangen werden, „dass auch literarische Kommunikationsprozesse aufgrund eingespielter Mechanismen, Regeln und Konventionen zumindest dann in den meisten Fällen einigermaßen ‚gelingen‘, wenn Autoren und Leser unter annähernd gleichen kulturellen Voraussetzungen agieren“. Simone Winko: „Über Regeln emotionaler Bedeutung in und von literarischen Texten“. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York 2003, S. 329-348; hier S. 338. Vgl. auch noch einmal Anz: „Kulturtechniken“, S. 218 sowie Thomas Anz: „Todesszenarien – Literarische Techniken zur Evokation von Angst, Trauer und anderen Gefühlen“. In: Lisanne Ebert u. a. (Hrsg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg 2011, S. 113-129; hier S. 118f.

³²¹ Vgl. Winko: „Text-Gefühle“.

³²² Die tatsächliche Wirkung der Texteigenschaften bei der Rezeption kann, das soll noch einmal betont werden, durch vielerlei Faktoren wie Leseerfahrung, Erwartungen, persönliche Situation etc. beeinflusst sein und müsste daher mit empirischen Methoden abgebildet werden.

³²³ Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 212. Schwarz-Friesel unterscheidet dort zwischen den Begriffen ‚Emotionspotenzial‘ und ‚Emotionalisierung‘: „Emotionalisierung ist ein Prozess, das Emotionspotenzial eines Textes dagegen ist etwas im Text, in seiner Informationsstruktur Verankertes, und als solches als inhärente Eigenschaft des Textes zu beschreiben.“ Diese Unterscheidung wird hier modifiziert, da beides als im Text angelegtes Wirkungspotenzial verstanden wird und im Text selbst nicht der tatsächliche Prozess der Emotionalisierung, sondern lediglich ein Emotionalisierungspotenzial identifiziert werden kann.

bei.³²⁴ Grundlage der Untersuchung ist jedoch eine genaue Textanalyse. Dabei werden im Anschluss an die systematischen Arbeiten von Winko, Schwarz-Friesel und Hillebrandt – und diese im Einzelnen erweiternd – zwei Typen der Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten (Kapitel 2.3.1) sowie drei mehr oder weniger komplexe Analyseebenen und verschiedene mikrostrukturelle Mittel der Emotionsgestaltung unterschieden (Kapitel 2.3.2).³²⁵

2.3.1 Typen der sprachlichen Gestaltung von Emotionen

Als grundlegende *Typen* der sprachlichen Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten lassen sich die ‚Thematisierung‘ und die ‚Präsentation‘ von Emotionen unterscheiden. Diese können unabhängig voneinander genutzt werden, sich gegenseitig betonen oder sich auch widersprechen.³²⁶ Bei der *Thematisierung* von Emotionen in (literarischen) Texten geht es um Propositionen, um die Nennung oder Umschreibung von Emotionen und damit vor allem um die Analyse dessen, was über Emotionen im jeweiligen Text gesagt wird. Das kann Aussagen über Definitionen oder die angemessene Ausdrucksweise einzelner Emotionen oder über emotionstypische Situationen beinhalten. Es ist aber auch zu untersuchen, wie Emotionen thematisiert werden, also mit welchen Begriffen oder auch Bildern auf Emotionen Bezug genommen wird.³²⁷ Neben der expliziten Benennung einer Emotion können also noch einige weitere sprachliche Mittel der Thematisierung von Emotionen dienen (s. hierzu Kapitel 2.3.2). Die Analyse der Thematisierung von Emotionen kann zweierlei aufzeigen: zum einen ihre Funktionalisierung im Einzeltext und zum anderen – im diskursgeschichtlichen Vergleich – die Konzeptualisierung und die Rolle von Emotionen in einer bestimmten Epoche oder gesellschaftlichen Gruppe.³²⁸

Die *Präsentation* von Emotionen in literarischen Texten unterscheidet sich von der Thematisierung insofern, als es hier nicht um auf Emotionen bezogene Propositionen geht, sondern um die direkte ‚Vermittlung‘ von Emotionen.³²⁹ Emotionen werden also nicht benannt, sondern vielmehr dargestellt, indem zum Beispiel emotionale Sprechweisen (Satzabbrüche, Stammeln, Ausrufe) verwendet, emotional motiviertes Handeln oder eine für bestimmte

³²⁴ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 14 und Kapitel 2.2.2 der vorliegenden Untersuchung.

³²⁵ Ergänzend vgl. auch Fries: „Kodierung von Emotionen. Teil 1“ und „Kodierung von Emotionen. Teil 2“.

³²⁶ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 111-119.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 111-114.

³²⁸ Zu diskursgeschichtlichen Untersuchungen von Emotionen im Allgemeinen vgl. ebd., S. 113f. und Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit. Winko weist jedoch auch auf ein Problem diskursgeschichtlicher Untersuchungen thematischer Emotionsdarstellung in literarischen Artefakten hin: Diese konkurrierten mit nichtliterarischen Texten insofern, als die Untersuchung der Thematisierung von Emotionen in Letzteren unter Umständen ein sehr viel verlässlicheres Bild der Konzeption von Emotionen zu einer bestimmten Zeit liefern könne. Literarische Texte sollten somit nicht ohne weitere Kontextualisierung als Beweis für ein gültiges Emotionskonzept ihrer Entstehungszeit missverstanden werden. Denn das hieße eben auch, ihre Spezifika als literarische und damit fiktionale Texte zu missachten. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 12.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 114-119.

Emotionen typische Körperhaltung beschrieben werden. Statt von ‚Präsentation‘ könnte man also auch von ‚Vermittlung‘ oder ‚Ausdruck‘ sprechen.³³⁰ Sprachliche Mittel werden dabei als unmittelbare Verweise auf Emotionen eingesetzt. Hier spielen vor allem implizite sprachliche Mittel und Strukturen eine Rolle. Die Präsentation von Emotionen kann somit auf sehr vielfältige Weise erfolgen. Syntaktische Strukturen können dabei ebenso zum Tragen kommen wie die konnotative Bedeutung der verwendeten Lexeme und die Stellung bestimmter Aussagen innerhalb des Textes.³³¹ Die Wahl der zur Verfügung stehenden Mittel ist dabei in der Regel kulturell kodiert. Bei der Analyse der Präsentation wie der Thematisierung von Emotionen in literarischen Texten ist also nach den sprachlichen Mitteln zu fragen, mit denen Emotionen gestaltet werden, nach den Traditionen, in denen sie stehen, und wie sie von diesen eventuell abweichen.

Der Typ der Thematisierung nach Winko erscheint da sehr weit gefasst, wo nur benannt, über die Emotion aber sonst nichts ausgesagt wird. Eine solche explizite Benennung muss aus meiner Sicht nicht automatisch eine Thematisierung i. e. S. (also als Proposition, als Aussage über etwas) darstellen. Schwarz-Friesel spricht, wie oben bereits angemerkt, daher teilweise von „Bezeichnung“, Fiehler unterscheidet „Benennung“ und „Beschreibung“.³³² Tilmann Köppe verwendet den Begriff ‚Thematisierung‘ in einem engeren Sinne nur, wenn im Text „von der Handlungsebene abstrahierbare emotionsbezogene Aussagen“ gemacht werden.³³³ Eventuell wäre der Begriff ‚Thematisierung‘ also für diesen enger gefassten Typ der „Emotionsrepräsentation[...]“³³⁴ vorzubehalten und neben diesem und der ‚Präsentation‘ von Emotionen zusätzlich die einfache ‚Benennung‘ einzuführen. Bevor in dieser Frage eine Entscheidung getroffen wird, sei jedoch etwas genauer auf Köppes Differenzierungsvorschlag eingegangen, da er von Winkos Kategorien im Einzelnen abweicht und so auf mögliche Ergänzungen verweist.

Köppe unterscheidet drei Formen der Relation zwischen Text und Emotion beziehungsweise drei Repräsentationsformen von Emotionen in literarischen Texten: die diegetische Darstellung von Emotionen, die Thematisierung und den Ausdruck von Emotionen.³³⁵ Werden Emotionen der Sprechinstanz oder einer Figur auf der Ebene der fiktiven Welt gestaltet, handelt es sich um diegetische Emotionen. Die Untersuchung von diegetischen

³³⁰ Zur Begründung, warum der Begriff ‚Präsentation‘ gewählt wurde, vgl. noch einmal Kapitel 2.2.1.

³³¹ Neben den Ausführungen weiter unten in diesem Kapitel vgl. dazu auch Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit und umfassend Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 134-209.

³³² Vgl. ebd., S. 144 und Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 115-120. Dabei ist jedoch zu beachten, dass sowohl Schwarz-Friesel als auch Fiehler diese Unterscheidung machen, um linguistisch genau zu differenzieren. Winkos Unterscheidung liegt dagegen der Versuch zugrunde, zwei Typen der sprachlichen Gestaltung zu differenzieren, die jeweils auf mehrere verschiedene linguistische Kategorien bezogen werden können.

³³³ Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 379.

³³⁴ Ebd., S. 374.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 377-380.

Emotionen berücksichtigt, dass Emotionen sowohl ein Trägersubjekt als auch ein Objekt aufweisen und – im Anschluss an Ergebnisse der Emotionsforschung – dass es unterschiedliche Aspekte von Emotionen gibt, die im literarischen Text dargestellt werden können.³³⁶ Einzelne auf der Handlungsebene dargestellte Aspekte von Emotionen können Köppe zufolge als Hinweise auf Emotionen dienen. Wichtig ist auch seine Anmerkung, dass das Trägersubjekt von Emotionen im literarischen Text, speziell im Gedicht, genau untersucht werden müsse, da die Unterscheidung zwischen Emotionen der Sprechinstanz und Emotionen weiterer Figuren Einfluss auf das emotionale Wirkungspotenzial haben könne.³³⁷ Köppe differenziert daher zwischen der „unmittelbare[n] (expressive[n]) Manifestation einer Emotion“ durch die Sprechinstanz und den „emotionale[n] Zustände[n]“ anderer Figuren, die explizit oder implizit über die Figurenrepräsentation vermittelt werden und damit nicht unmittelbarer Ausdruck von Emotionen sind.³³⁸ Für beide Formen der Emotionsrepräsentation auf der diegetischen Ebene des Textes steht eine Vielzahl sprachlicher Manifestationsformen von Emotionen zur Verfügung (Lexik, syntaktische Strukturen, narrative Gestaltung, Interjektionen, Ausrufe u. a. m.).³³⁹

Bei der Thematisierung von Emotionen handelt es sich Köppe zufolge dagegen um einen „von der Handlungsebene abstrahierte[n], meist generelle[n] Zusammenhang“, also um „von der Handlungsebene abstrahierbare emotionsbezogene Aussagen“, die dem Text interpretativ zugeschrieben werden.³⁴⁰ Sie ließen sich nach dem „Grad der Eindeutigkeit/Explizitheit“, der Gewichtung, Zuspitzung und „illokutionäre[n] Kraft“ unterscheiden und könnten die diegetische Darstellung von Emotionen verstärkend oder widersprechend begleiten, jedoch auch unabhängig von einer diegetischen Darstellung von Emotionen auftreten. Wie bei den diegetischen Emotionen können Köppe zufolge unterschiedliche (typische) Aspekte ebenso wie Ursachen, Wertungen etc. von Emotionen thematisiert werden.³⁴¹

Köppes Kategorie des ‚Ausdrucks‘ von Emotionen ist, anders als beispielsweise die Verwendung des Begriffs in linguistischen Arbeiten zum Thema, nicht mit Winkos Kategorie der ‚Präsentation‘ gleichzusetzen.³⁴² Bei ihm bezieht sich der Ausdruck von Emotionen auf das Gedicht selbst, nicht auf den unmittelbaren Ausdruck (im oben beschriebenen Sinne der Präsentation) von Emotionen beispielsweise einer Sprechinstanz, deren Emotionen bei Köppe unter die diegetischen Emotionen fallen.³⁴³ Er bewegt sich mit diesem Begriff also ebenso wie bei

³³⁶ Vgl. ebd., S. 377f.

³³⁷ Zu diesem Anspruch vgl. auch: Anz: „Kulturtechniken“, S. 213.

³³⁸ Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 378.

³³⁹ Vgl. hierzu ebd., S. 377-380; Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 131-141 und die sich in weiten Teilen daran orientierenden Analysekatoren weiter unten in diesem Kapitel.

³⁴⁰ Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 379.

³⁴¹ Vgl. ebd.

³⁴² Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 12, 134, 267 u. a. m. sowie Fiehler: *Kommunikation und Emotion*, S. 96f.

³⁴³ Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 379f.

der Kategorie der Thematisierung nicht mehr auf der Handlungsebene des Gedichts, sondern auf einer davon zu unterscheidenden Ebene der emotionalen „Ausdrucksqualitäten (expressive properties) [die] dem Gedicht [oder dessen einzelnen Komponenten, A. F.] selber zugesprochen [werden]“³⁴⁴.

Zusammengefasst unterscheidet Köppe also zwischen Emotionen auf der Handlungsebene, der davon abstrahierenden thematischen Ebene und der Ausdrucksebene des Gedichts.³⁴⁵ Er benennt somit verschiedene Formen, die die Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten annehmen kann, differenziert dabei aber anders als Winko nicht systematisch die sprachlichen Mittel dieser Gestaltung. Die Unterscheidung der drei Formen lässt sich also weniger durch die Untersuchung sprachlicher und struktureller Mittel als erst durch eine darüber hinausgehende Metaperspektive auf den zu untersuchenden Text und die in ihm identifizierten Mittel der sprachlichen Gestaltung von Emotionen erreichen. Köppes Kategorien erlauben damit zunächst keine genaue Unterscheidung zwischen Sätzen wie „Er war traurig.“ und „Er brach schluchzend zusammen.“. Beide Sätze können der Repräsentation von Emotionen auf der Handlungsebene dienen, unterscheiden sich aber im Grad der Explizitheit und im Grad der Unmittelbarkeit. Sinnvoll erscheint daher entweder eine weitere Binnendifferenzierung mindestens der diegetischen Ebene nach unterschiedlichen Mitteln der sprachlichen Gestaltung oder eine Orientierung an Winkos Begriffspaar, in das die Überlegungen von Köppe integriert werden. Um eine immer kleinteiliger werdende Terminologie zu vermeiden und da Winko die umfassendere Systematik anbietet, auf die Köppe sich auch beruft, erscheint die zweite Lösung sinnvoller. Im Folgenden wird also zwischen der Thematisierung und der Präsentation als Typen der Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten unterschieden.

Die *Thematisierung* von Emotionen: Hier geht es um Aussagen *über* Emotionen. Es ist zum einen zu untersuchen, wie, also mit welchen Gestaltungsmitteln, Emotionen dargestellt werden, zum anderen ist danach zu differenzieren, auf welcher Beschreibungsebene Emotionen thematisiert werden, ob also Figuren oder die Sprechinstanz auf der diegetischen Ebene über Emotionen sprechen oder ob Emotionen unabhängig von der Handlungsebene (also in Köppes Verständnis des Begriffs) als abstrakteres Thema des Gedichts verhandelt werden. Dabei ist danach zu fragen, wie zentral die Thematisierung von Emotionen für das Gedicht ist. So können literarische Texte beispielsweise aus philosophischer oder weltanschaulicher Perspektive bestimmte Emotionen, deren Auslöser oder Ausdruckskonventionen als Hauptthema des Textes

³⁴⁴ Ebd., S. 380.

³⁴⁵ Köppe führt zudem verschiedene Formen der möglichen emotionalen Reaktionen durch den Leser an. Er unterscheidet diese in Anlehnung an Eder nach dem Objekt der Emotion: Handlungsebene/Diegeese, Artefakt, Kommunikat, Interpretament und sonstige Gegenstände. Die Kategorien werden hier nicht weiter berücksichtigt, da sie erstens mit den in Kapitel 2.2.3 angeführten Überlegungen weitgehend übereinstimmen und zweitens auch von Köppe selbst in seiner Beispielanalyse ausgeklammert werden. Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 381-384 und 387.

verhandeln oder eine Emotion wird nur am Rande benannt, ist aber nicht zentrales Thema des Gedichts. Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Arten der expliziten Bezugnahme auf Emotionen gegebenenfalls noch einmal zu unterscheiden wären, um so reine Benennungen von ausführlicheren Thematisierungen zu trennen. Um auch an dieser Stelle eine zu kleinteilige, weil eventuell jeweils nur Einzelfälle berührende Terminologie zu verhindern, werden alle diese Fälle als ‚Thematisierung‘ von Emotionen bezeichnet. Zu differenzieren ist allerdings der „Grad der Eindeutigkeit/Explizitheit“.³⁴⁶ Schließlich muss auch herausgearbeitet werden, was über Emotionen ausgesagt wird, was also gegebenenfalls die von der Handlungsebene abstrahierbaren Aussagen im Sinne Köppes sind.³⁴⁷

Die *Präsentation* von Emotionen: Damit sind alle nicht expliziten Darstellungsweisen von Emotionen gemeint, die, wie Köppe richtig anmerkt, auf die verschiedensten Aspekte von Emotionen Bezug nehmen können. Hier geht es also nicht um Aussagen über, sondern um Hinweise auf Emotionen, beispielsweise durch die Wortwahl, das Handeln einer Figur, Satzabbrüche oder die Beschreibung der Körperhaltung einer Figur.³⁴⁸ Auch hier ist zum einen deutlich herauszuarbeiten, mit welchen sprachlichen Mitteln Emotionen präsentiert werden, zum anderen, ob es sich um Emotionen einer Figur oder der Sprechinstanz handelt oder ob das Gedicht auf eine andere Art und Weise Emotionen ausdrückt.

Für die genaue Analyse der Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten bieten die zwei dargestellten Typen der Emotionsgestaltung jedoch noch keine brauchbaren Kategorien, da sich für beide verschiedenste sprachliche Mittel anbieten und auch die potenzielle Wirkung eines Textes von mehr als nur von der Unterscheidung zwischen diesen beiden Typen abhängig ist.³⁴⁹ Aufgabe einer textorientierten literarischen Emotionsanalyse, wie sie in der vorliegenden Studie verfolgt wird, ist es vielmehr, die Verwendungsweisen von sprachlichen Mitteln zur Gestaltung von Emotionen auf unterschiedlichen Ebenen des literarischen Textes herauszuarbeiten. Diese Ebenen und verschiedene sprachliche Mittel und Verfahren der Gestaltung von Emotionen werden im Folgenden genauer erläutert.

2.3.2 Textebenen und sprachliche Mittel der Emotionsgestaltung

Bei der Analyse der Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten ist also nach den *Ebenen* zu fragen, auf denen Emotionen in literarischen Texten gestaltet werden und nach den *sprachlichen*

³⁴⁶ Ebd., S. 379.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

³⁴⁸ Winko spricht auch von einer „Vermittlung“ von Emotionen. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 114.

³⁴⁹ Dennoch ist es wichtig, zwischen Thematisierung und Präsentation von Emotionen zu unterscheiden. So kann es beispielsweise Gedichte geben, in denen eine bestimmte Emotion mehrfach thematisiert, aber durch keinerlei weitere sprachliche Mittel präsentiert wird. Durch implizite Gestaltungsweisen können in solchen Fällen zuweilen auch ganz andere Emotionen als die explizit thematisierte vermittelt werden.

Mitteln, mit denen die Gestaltung von Emotionen konkret erfolgt.³⁵⁰ Unterschieden wird hier nach der Ebene der Oberflächenpräsenz (sprachliche Mikrostrukturen wie Lexik, Syntax etc.) von Emotionen, nach der Ebene der Diegese und nach der Ebene des Textganzen. Dabei nimmt die Komplexität, wie schnell deutlich wird, von Ebene zu Ebene zu. Außerdem kann eine bestimmte Form der Emotionsgestaltung auf verschiedenen Ebenen realisiert werden, die Zuordnung ist also nicht immer trennscharf möglich. Anders gesagt: Die Gestaltung von Emotionen auf der diegetischen Ebene findet selbstverständlich im Einzelnen durch die Gestaltung von Emotionen auf der Oberfläche des Textes statt. Sie erschöpft sich aber auch nicht darin, so dass die beiden Ebenen zu unterscheiden sind. Ebenso verhält es sich mit der Ebene des Textganzen. Auf diese drei Ebenen und die jeweils zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel der Emotionsgestaltung werde ich nun im Einzelnen eingehen.³⁵¹ Sie bilden das Analyseraster, mit dessen Hilfe die Gedichte von Eich, Kaschnitz und Sachs untersucht werden.

2.3.2.1 Ebene der Oberflächenpräsenz von Emotionen

Unter dem Begriff der Oberflächenpräsenz von Emotionen wird die Gestaltung von Emotionen auf verschiedenen Mikroebenen der Textstruktur wie Lexik und Syntax zusammengefasst. Hierbei handelt es sich um einfachere sprachliche Strukturen, die als Mittel der Emotionalisierung dienen können.³⁵² Die Oberflächenpräsenz von Emotionen ist also deutlicher erkennbar und bedarf weniger Interpretationsleistung als die Gestaltung von Emotionen durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Textstrukturen. Auch zur Identifizierung dieser Oberflächenphänomene sind jedoch mehr oder weniger umfassende Rekonstruktions- und Interpretationsleistungen nötig.

An der Oberfläche eines Textes können Emotionen durch verschiedene sprachliche Mittel und Verfahren dargestellt werden, die im Einzelnen kurz erläutert werden sollen. Sie lassen sich nach dem Grad ihrer Expliztheit und nach den verschiedenen involvierten linguistischen Kategorien unterscheiden. Eine trennscharfe Kategorisierung ist dabei nicht immer möglich, so dass unter Umständen kontextualisierende Argumentationen nötig sind, um ein bestimmtes sprachliches Phänomen beispielsweise als explizite oder als implizite lexikalische Gestaltung von Emotionen zu identifizieren. Die im Folgenden dargestellten Kategorien stellen jedoch ein geeignetes Analyseinstrumentarium zur Identifizierung von unspezifischem Emotionalisierungspotenzial und spezifischen Emotionen im (literarischen) Text dar.

³⁵⁰ Außerdem ist immer nach den Traditionen zu fragen, in denen sie stehen, und danach, wie sie von diesen eventuell abweichen. Vgl. Winko: „Text-Gefühle“.

³⁵¹ Die Kategorien sind an die Systematik Winkos angelehnt. Diese wurde insbesondere auf Grundlage der Untersuchungen von Schwarz-Friesel und Köppe ergänzt beziehungsweise modifiziert.

³⁵² Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 132. Vgl. auch den Begriff der „surface structure“ in. Kneepkens und Zwaan: „Emotions and Literary Text Comprehension“, S. 127, obgleich die Behauptung „Emotions aroused by the surface structure of a text are A[rtefact]-emotions“, ebd., S. 130, die Möglichkeiten der Emotionalisierung stark einschränkt.

Explizite Gestaltung von Emotionen

Werden Emotionen explizit benannt, so handelt es sich hierbei in Winkos Begriffsverständnis immer um einen Fall der Thematisierung von Emotionen. Dafür spricht, dass die explizite Nennung eines Emotionslexems allein noch nicht eine emotionale Involviertheit der äußernden Instanz ausdrückt.³⁵³ Der Grad der Expliztheit ist dabei jedoch, wie oben bereits angemerkt, ebenso zu ermitteln wie die Relevanz der Thematisierung im Gedichtganzen.³⁵⁴ So ist zu unterscheiden, ob eine Emotion nur einmal, zum Beispiel auch nur am Rande, explizit benannt wird oder ob sich das ganze Gedicht um diese eine Emotion und beispielsweise Konventionen ihres Ausdrucks dreht, ob die Emotion also Haupt- oder Nebenthema ist.³⁵⁵ Mittel der expliziten Bezugnahme auf Emotionen können neben Emotionslexemen außerdem solche „Floskeln [sein], die in bestimmten emotional gekennzeichneten Situationen als angebracht gelten“.³⁵⁶ „Mein Beileid!“ thematisiert also zum Beispiel explizit die Emotion Trauer, ohne dass das tatsächliche Empfinden von Trauer vermittelt werden muss.³⁵⁷ Vielmehr können derartige Formeln auch mit einer gewissen Distanz zum Erleben geäußert werden.

Schwarz-Friesel weist darauf hin, dass Emotionslexeme aus semantischer Sicht „kategoriale“ und „relationale“ Merkmale aufweisen, die sie in ihrer Bedeutung jeweils von anderen Emotionslexemen unterscheiden. Zudem weist jedes Emotionslexem bestimmte Werte bezüglich der Parameter positiv/negativ, intensiv/nicht intensiv und permanent/nicht permanent auf.³⁵⁸ So entsteht ein „globales Netz“ von Gefühlswörtern, das sich aus Oberkategorien und Subfeldern zusammensetzt.³⁵⁹ Die Emotion Trauer wird entsprechend nicht nur durch die Lexeme ‚Trauer‘, ‚traurig‘ und ‚trauern‘ bezeichnet, sondern eben auch durch Wörter wie ‚Traurigkeit‘, ‚niedergeschlagen‘, ‚bedrückt‘ oder ‚Schwermut‘, was wieder auf die Schwierigkeit der begrifflichen Trennung von ‚Trauer‘ und ‚Traurigkeit‘ verweist, die in Kapitel 2.1 bereits Thema war.

³⁵³ Um also den emotionalen Zustand einer Figur oder einer Sprechinstanz zu präsentieren, bedarf es weiterer sprachlicher Mittel.

³⁵⁴ Fiehler unterscheidet die Formen „Erlebensbeschreibung“, „Benennung/Beschreibung erlebensrelevanter Sachverhalte“ und „Beschreibung/Erzählung der Umstände eines Erlebens“. Je nachdem, wie explizit der Bezug zu emotionalem Erleben gemacht wird und wie distanziert die Beschreibung erfolgt, kann in diesen Fällen von einer Thematisierung oder von der Präsentation von Emotionen gesprochen werden. Vgl. Fiehler: „Wie kann man über Gefühle sprechen?“, S. 21 und die unten unter „Ebene der Diegese“ (Kapitel 2.3.2.2) aufgeführten Mittel der Emotionsgestaltung.

³⁵⁵ Thematisierungen von Emotionen erfolgen also häufig durch explizite Benennungen, Emotionen können aber auch durch Umschreibungen thematisiert werden. Außerdem gibt es „Ausdrücke, die stereotyp emotionale Bilder kodieren“. Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 78.

³⁵⁶ Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 132.

³⁵⁷ Hillebrandt spricht von „Routineformeln“. Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 78.

³⁵⁸ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 136f.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 137. Hierbei wird noch einmal der Sinn prototypischer Ansätze in der Emotionsforschung deutlich, denn auch im Bereich der Emotionslexeme gibt es prototypische und weniger typische Begriffe für eine Kategorie. Vgl. auch ebd., S. 150.

Die verschiedenen Lexeme, die für die Bezeichnung eines kategorialen Phänomens wie ‚Trauer‘ verwendet werden können, unterscheiden sich allerdings in der Regel, wenn auch nur in Nuancen, in ihrer (Zusatz-)bedeutung. Auch bei der lexikalischen Benennung von Emotionen gibt es somit Spielräume. So macht es beispielsweise einen Unterschied, ob das Verb ‚weinen‘ oder die Verben ‚heulen‘ beziehungsweise ‚flennen‘ verwendet werden. Ist die erste Möglichkeit als eher neutral einzuschätzen, sind die anderen beiden Lexeme als pejorativ konnotiert anzusehen.³⁶⁰ Bei der Gestaltung von Emotionen in literarischen Texten stehen einem Autor also verschiedene explizit Emotionen benennende Lexeme zur Verfügung.³⁶¹ Die Wahl eines bestimmten Lexems aus einer Menge zur Verfügung stehender Synonyme kann entsprechend – vor allem wenn gerade nicht der neutrale Begriff gewählt wird – auch als Ausdruck von Emotionen oder einer wertenden Haltung der Sprechinstanz zum dargestellten Sachverhalt interpretiert werden.³⁶² Wie bereits in Kapitel 2.2.1 erläutert, lässt die sprachliche Repräsentation einer Emotion Rückschlüsse auf die der Emotion zugrunde liegende Konzeptualisierung zu.³⁶³

Formen der expliziten Bezugnahme auf Emotionen können durch sprachliche Mittel begleitet werden, die Emotionen präsentieren. Ob die Thematisierung einer Emotion als ‚neutral‘ (was ebenfalls eine emotionale Einstellung vermitteln kann) oder als emotional sehr bewegt zu interpretieren ist, hängt außerdem von der Sprechsituation und weiteren einzubeziehenden Kontextfaktoren ab.

Implizite Gestaltung von Emotionen

Die implizite Gestaltung von Emotionen unterscheidet sich von der expliziten Benennung von Emotionen dadurch, dass hier größere Inferenzleistungen nötig sind, um Emotionen zu identifizieren. Es ist also eine zumindest geringe, in vielen Fällen auch sehr große Rekonstruktionsleistung erforderlich, um von implizit gestalteten Emotionen auf eine konkrete Emotion zu schließen. Nicht selten wird es gar nicht möglich sein, eine diskrete Emotion zu identifizieren. Dieser Hinweis macht deutlich, dass die Mittel der impliziten Bezugnahme auf Emotionen in aller Regel dem Typ der Präsentation von Emotionen zuzuordnen sind.³⁶⁴

³⁶⁰ Vor allem ‚flennen‘ hat eine stark abwertende Nebenbedeutung. Vgl. ebd., S. 152.

³⁶¹ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 116.

³⁶² Hier wird noch einmal deutlich, dass Thematisierung und Präsentation als unterschiedliche Typen der Bezugnahme auf Emotionen von den sprachlichen Gestaltungsmitteln, mit denen diese Bezugnahme umgesetzt wird, zu unterscheiden sind.

³⁶³ Vgl. auch die Erläuterungen zum Begriff der Konnotation bei Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 162-171. Derartige Phänomene fallen, was ihre emotionale Nebenbedeutung oder mit ihnen implizit transportierte Bewertungen angeht, bereits in den Bereich der impliziten Gestaltung, dem der große Teil der sprachlichen Gestaltungsmittel von Emotionen zuzuordnen ist.

³⁶⁴ Wenn die Zuordnung zu einer bestimmten Emotion ohne Rekonstruktions- und Interpretationsleistung möglich ist, ist zu bedenken, ob es sich nicht um eine konventionalisierte Ausdrucksweise und damit eher um eine explizite Bezugnahme auf eine konkrete Emotion handelt.

Daher ist es, wie in den vorherigen Kapiteln betont, im Bereich der impliziten Emotionen auch notwendig, ein allgemeines Emotionalisierungspotenzial von einem konkreteren, gegebenenfalls durch Rekonstruktionsleistungen einschränkbaaren Emotionspotenzial und schließlich einem eindeutig auf eine konkrete Emotion verweisenden Emotionspotenzial zu unterscheiden. Alle diese drei Formen der Emotionalisierung können mit impliziten Mitteln erreicht werden. Verschiedene linguistische Kategorien eignen sich jedoch unterschiedlich gut für konkrete Emotionalisierungsstrategien. Einige Erläuterungen und Beispiele zu den möglichen sprachlichen Kategorien können helfen, dies zu veranschaulichen.

Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung:

Verschiedene lautliche und rhythmisch-metrische Mittel können dazu genutzt werden, Emotionalität auszudrücken. Phonetische Mittel können vor allem als „unterstützende Stilmittel“³⁶⁵ aufgefasst werden, die für sich genommen noch keine diskreten Emotionen präsentieren können. Metrum und Rhythmus können als Signale für eine emotionale Bewegtheit oder Beteiligung beispielsweise der Sprechinstanz gedeutet werden. Hierzu zählt vor allem die rhythmische Gestaltung durch Sprechpausen (zum Beispiel auch verstärkt durch Gedankenstriche) und besondere Akzente, aber auch das Metrum eines Gedichts.³⁶⁶ Für die Formen moderner Lyrik, für die ein festes Metrum eine untergeordnete Rolle spielt, können wiederum andere Regelmäßigkeiten oder auch Brüche in einer zunächst regelmäßigen Gestaltung relevant sein. Der Rhythmus eines Gedichts kann so beispielsweise ein ‚Gehetztsein‘ oder die Vergeblichkeit des Handelns von Figuren unterstreichen.

Grammatisch-syntaktische Gestaltung:

Neben Ausrufen und Fragen gelten hier insbesondere Abweichungen von der ‚normalen‘ Syntax als Mittel der Emotionsgestaltung – zum Beispiel „Sätze, die in normaler Sprachverwendung eingebettet vorkommen“ und „ohne diese Einbettung gebraucht“ werden³⁶⁷ („Wie schön!“ oder „Ob es ihm gut geht?“) – und emotional gefärbte Einbettungen. Auf Letztere geht Schwarz-Friesel ein, wenn sie von Doppelpropositionen spricht, bei denen eine Sachverhaltsproposition durch eine Einstellungsproposition ergänzt wird. Als Beispiele nennt sie Konstruktionen wie „Ich befürchte, dass ...“, „Es ist wunderbar, dass ...“ und dergleichen mehr.³⁶⁸ Optativ- („Hätte ich das doch nicht getan!“) und Exklamativsätze („Das ist aber traurig/wunderbar/ärgerlich!“) sind

³⁶⁵ Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 133.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 133f.

³⁶⁷ Ebd., S. 134.

³⁶⁸ Das erste Beispiel enthält zusätzlich eine explizite Benennung der Emotion Furcht/Angst. Die Emotion wird also auf der Inhaltsebene thematisiert und durch die Einbettung der Sachverhaltsproposition in die Einstellungsproposition gleichzeitig präsentiert. Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 174. Ebenso funktioniert die Einbettung in kognitive Prozesse, vgl. ebd., S. 180.

weitere Möglichkeiten, durch syntaktische Mittel Emotionalität zu präsentieren.³⁶⁹ Wie hieran deutlich werden sollte, kann allein aus der syntaktischen Struktur der Aussage jedoch nicht auf eine konkrete Emotion geschlossen werden, auch wenn Optativsätze in der Regel Ausdruck des Bedauerns sind.³⁷⁰ Für eine eindeutige Identifizierung diskreter Emotionen sind immer weitere ko- und kontextuelle Hinweise notwendig.

Anaphorische Beziehungen, die der Herstellung von Kohärenz in einem Text dienen, können ebenfalls zur Emotionsdarstellung beitragen.³⁷¹ Wie Schwarz-Friesel deutlich macht, kann hier durch die Wahl der Anapher emotionalisiert werden („Gestern hat mich meine Schwester besucht. Die Arme war ganz durcheinander.“). Dieser Bereich der syntaktisch-grammatischen Mittel der Gestaltung von Emotionen hängt, da es sich hierbei in erster Linie um die Auswahl von Lexemen handelt, eng mit der Kategorie der lexikalischen Gestaltung zusammen. Er geht jedoch dort darüber hinaus, wo die anaphorische Wiederaufnahme von bestimmten Texteinheiten der Betonung dieser Texteinheiten dient oder der Herstellung von Beziehungen zwischen scheinbar nicht zusammengehörigen Informationen etc.

Implizite lexikalische Gestaltung:

Hierzu zählen zum einen solche Wörter, die „sich erst durch Kontextinformationen als ‚emotional konnotiert‘ identifizieren lassen“³⁷², also Lexeme, die erst im konkreten Zusammenhang eines Textes emotional aufgeladen werden, wie beispielsweise das Wort „Bäckerein“ [sic] in Günter Eichs Gedicht „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.), auf das später noch einmal eingegangen wird. Zum anderen zählen hierzu Mittel der Wortbildung wie Affigierungen, die eine innere Beteiligung der Sprechinstanz signalisieren ohne dabei selbst auf eine bestimmte Emotion zu referieren, schließlich die oben bereits angesprochene Konnotation, also die kulturell tradierte „emotive Neben- oder Zusatzbedeutung“³⁷³ von Lexemen. Die Ko- und Kontextabhängigkeit einzelner Äußerungen ist hier von großer Relevanz. Die lexikalische Bedeutung einer Äußerung wird also durch kontextuelle Faktoren ergänzt.³⁷⁴ Schwarz-Friesel nennt außerdem Interjektionen, Modalpartikeln und Diminutiva³⁷⁵ neben expressiven Adjektiven/Adverbien wie ‚wunderbar‘, ‚toll‘ und ‚herrlich‘³⁷⁶ und expressiven Verben wie ‚wünschen‘ und ‚erleben‘³⁷⁷. Für sie transportieren „emotionsausdrückende Wörter [...] über ihre

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 184f.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 185.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 214.

³⁷² Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 135.

³⁷³ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 162.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 174f. Nur so könne Schwarz-Friesel zufolge auf den „kommunikativen Sinn“ (beziehungsweise die illokutionäre Bedeutung) einer Äußerung geschlossen werden. Vgl. ebd., S. 175f.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 151f.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 183.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 179.

semantische Information primär emotionale Eindrücke und Einstellungen“ und „fungieren [...] eher als Symptome denn als Symbole“. ³⁷⁸

Interjektionen dienen traditionell dem unmittelbaren Ausdruck von Emotionalität. Die Bandbreite der mit ihnen ausgedrückten möglichen Emotionen ist dabei sehr weit. ³⁷⁹ Sie gelten als Entlehnungen aus dem mündlichen Sprachgebrauch als „spontane[r] Ausdruck starker, subjektiver Emotionalität“ ³⁸⁰ und können somit in schriftlichen Texten immer als Hinweis auf emotionale Phänomene angesehen werden. Dabei kann Norbert Fries zufolge zwischen emotiven, expressiven und appellativen Interjektionen unterschieden werden. ³⁸¹ Dass einzelne Interjektionen je nach Kontext sowohl als das eine als auch als das andere fungieren können, verweist auf die Wichtigkeit von Ko- und Kontextualisierungen auch bei der Analyse von Interjektionen als Mittel der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten. ³⁸² Weiter können von diesen primären Interjektionen ohne denotative Funktion (,oh‘, ,ah‘, ,mmh‘, ,na‘) die sekundären Interjektionen unterschieden werden, die häufig „denotative Bedeutungskomponenten“ aufweisen (,Donnerwetter‘, ,Herrgott‘). ³⁸³ Auch die Stellung einer Interjektion kann unterschiedliche Funktionen haben. ³⁸⁴

Diminutiva und Evaluativa, die in den Bereich der Wortbildungsaffixe fallen, dienen in erster Linie dem Ausdruck einer emotionalen Einstellung des Sprachproduzenten. ³⁸⁵ Auch Modalpartikeln wie ,endlich‘ und ,leider‘ können als Ausdruck der emotionalen Einstellung zu einem Sachverhalt interpretiert werden. Sie beziehen sich in der Regel auf einen ganzen Satz und hängen demnach eng mit den Mitteln der Emotionspräsentation durch syntaktische Mittel zusammen. ³⁸⁶ Schließlich gibt es verschiedene lexikalische Mittel des Intensitätsausdrucks. Schwarz-Friesel nennt beispielsweise Dimensionsadjektive und Partikeln, außerdem verschiedene Morpheme, die in der Regel der Intensitätssteigerung des Ausdrucks dienen wie beispielsweise ,super-‘ oder ,Top-‘. ³⁸⁷

³⁷⁸ Ebd., S. 151. Der Begriff ‚Symptom‘ sollte hier jedoch nicht mit der Verwendung des Begriffs bei Eder (vgl. oben, Kapitel 2.2.3) verwechselt werden, der ganze Artefakte als mögliches Symptom für eine emotionale Einstellung eines Sprechers oder auch für eine gesellschaftliche Haltung ansieht. Bei Schwarz-Friesel ist der Begriff ‚Symptom‘ als Hinweis auf die emotionale Einstellung einer Sprechinstanz zu verstehen. Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass diese einen umfassenderen symptomatischen Charakter im Sinne Eders entwickelt, es kann sich jedoch bei Schwarz-Friesel auch um ein sehr viel weniger komplexes ‚Symptom‘ handeln.

³⁷⁹ Vgl. die nicht vollständige Liste bei Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 155f.

³⁸⁰ Ebd., S. 155.

³⁸¹ Vgl. Norbert Fries: „Die Wortart ‚Interjektionen““. In: D. Alan Cruse u. a. (Hrsg.): *Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen. Halbband 1*. Berlin, New York 2002 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 21.1), S. 654-657; hier S. 656.

³⁸² So kann ,na‘ beispielsweise Überraschung ausdrücken, in einem anderen Kontext jedoch auch Missfallen.

³⁸³ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 156.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 157.

³⁸⁵ Vgl. auch ebd., S. 152.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 181f.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 187f.

Bildliche Gestaltung:

Gerade im oft schwer in Worte zu fassenden Bereich der Emotionen ist mit einer Fülle an bildlichen Sprechweisen zu rechnen.³⁸⁸ Je nach Konventionalisierungsgrad können Mittel des bildlichen Sprechens nicht nur der Präsentation, sondern auch der Thematisierung von Emotionen dienen. Beziehen sie sich auf eine spezifische Emotion, kann diese so thematisiert werden, ohne dass sie explizit benannt werden müsste. Diese Form der Bezugnahme auf Emotionen fällt in den von Fiehler angeführten Bereich der „festen metaphorischen Wendungen“.³⁸⁹ Explizite und implizite Formen der Bezugnahme auf Emotionen sind also nicht immer klar zu unterscheiden. Dafür ist nach dem Grad der Konventionalisierung zu fragen. Für die Entscheidung für den einen oder den anderen Typen der Gestaltung von Emotionen muss gegebenenfalls kontextualisierend argumentiert werden.

Auf die Fülle von charakteristischen Formen des metaphorischen Sprechens über Emotionen wurde bereits in Kapitel 2.2.1 hingewiesen. Die von Kövecses und anderen durch die Analyse von emotionalen Metaphern herausgearbeiteten typischen Konzeptualisierungen von Emotionen weisen auf einen eher konventionalisierten Sprachgebrauch hin. So kann beispielsweise die Metapher ‚innerlich kochen‘ als konventionalisierte Metapher für Wut verstanden und entsprechend als Thematisierung dieser Emotion bezeichnet werden. Gerade in literarischen Texten ist aber natürlich mit einem hohen Innovationspotenzial im Bereich des bildlichen Sprechens über Emotionen zu rechnen, so dass die Möglichkeit vielfältiger metaphorischer Präsentationen von Emotionen bedacht werden sollte. Das gilt auch für andere Formen bildlicher Ausdrucksweisen wie Metonymien und Vergleiche, wo konventionellere Korrelationen neben innovativen Ausdrucksweisen stehen.³⁹⁰

Es lassen sich in jedem Fall Bereiche identifizieren, die im bildlichen Sprachgebrauch eher mit positiven Emotionen verbunden werden, und andere, die der Präsentation negativer Emotionen dienen. Schwarz-Friesel weist zum Beispiel auf die Gegensatzpaare Licht und Dunkel, Wärme und Kälte, Höhe und Tiefe hin, was auch durch Kövecses' Untersuchungen gestützt wird.³⁹¹ Diese verschiedenen konventionellen Kodierungsformen von Emotionen hängen eng mit Konzeptualisierungen emotionaler Zustände zusammen, lassen also Rückschlüsse auf das in einer Kultur vorherrschende Verständnis vor allem von physischem Gefühlerleben zu.

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 199 und 201.

³⁸⁹ Vgl. Fiehler: „Wie kann man über Gefühle sprechen?“, S. 23.

³⁹⁰ Zu konventionellen Vergleichskorrelationen vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 191-195.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 193f. und Kövecses: *Metaphor and Emotion*.

Rhetorische Gestaltung:

Als rhetorische Mittel der Gestaltung von Emotionen dienen „Positionsfiguren [...], Wiederholungsfiguren, Amplificatio, Appellfiguren [...] und andere rhetorische Stilmittel“³⁹², also zum Beispiel rhetorische Fragen, Klimax, Reduplikationen, Parallelismen etc. Diese Mittel können der Steigerung der Intensität des Ausdrucks dienen, bestimmte Aussagen betonen, Sinnbereiche zueinander in Beziehung setzen etc.³⁹³ Sie lassen sich auch eher als Ausdruck einer emotionalen Beteiligung der Sprechinstanz denn als Bezug auf eine diskrete Emotion interpretieren.³⁹⁴ Hier wäre an den Begriff des *Foregrounding* zu erinnern, wie ihn van Holt und Groeben verwenden. Teilt man ihre Annahme, dass ein höherer Grad an *Foregrounding* eher Artefakt-Emotionen als beispielsweise Empathie mit fiktiven Figuren hervorruft, wird noch einmal deutlich, dass literarische Artefakte eine Vielzahl unterschiedlicher Emotionen auf verschiedenen Ebenen der Rezeption beziehungsweise Wahrnehmung hervorrufen können.³⁹⁵

2.3.2.2 Ebene der Diegese³⁹⁶

Hier geht es um das, was Köppe als „diegetische Emotionen“ bezeichnet: um die Frage, wie „Emotionen auf der Ebene der fiktiven Welt vermittelt“ werden, auf welche Weise also Emotionen von Figuren gestaltet werden.³⁹⁷ Ein Beispiel kann helfen, den Unterschied zur Ebene der Oberflächenpräsenz von Emotionen zu verdeutlichen. In dem Gedicht „Weg zum Bahnhof“ von Günter Eich heißt es beispielsweise „Das Frösteln des Morgens/ wollt ich gewohnt sein!// [...] mich griffe kein Trauern,/ ich wär mir genug“ (EW I, 69 und 91, Vers 3f. und 11f.). Hier wird, auf der Oberfläche, die Emotion Trauer explizit thematisiert. Auf der diegetischen Ebene benennt die Sprechinstanz ihr eigenes emotionales Befinden explizit, zusätzlich wird durch den weiteren Gedichtverlauf, ebenfalls auf der diegetischen Ebene, deutlich, warum die Aussage im Konjunktiv formuliert wird: „Nun aber rührt der warme Hauch/ aus den Bäckereien/ mein Herz an wie eine Zärtlichkeit/ und ich kann nicht gelassen sein“ (EW I, 69 und 92, Vers 13-16). Die Einsamkeit und Kälte der eigenen Situation treffen die Sprechinstanz emotional erst, als sie mit der Wärme und einem mit dem Duft aus den Bäckereien verbundenen Gefühl der Geborgenheit konfrontiert wird.

³⁹² Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 81. Zu den unterschiedlichen Kategorisierungen rhetorischer Figuren vgl. umfassend und beispielreich Urs Meyer: „Stilistische Textmerkmale“. In: Thomas Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 81-110; insbesondere S. 89-96. Hieran orientiert sich die vorliegende Untersuchung ebenfalls.

³⁹³ Zu weiteren Mitteln der Intensitätssteigerung sprachlicher Ausdrücke vgl. Fries: „Kodierung von Emotionen. Teil 1“, S. 312f. und Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 187-189.

³⁹⁴ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 136.

³⁹⁵ Vgl. dazu van Holt und Groeben: „Emotionales Erleben“, S. 128f. und Kapitel 2.2.3 dieser Arbeit.

³⁹⁶ Abweichend von Winko bevorzuge ich den Begriff ‚Diegese‘ an Stelle von ‚fiktiver Welt‘, um das Missverständnis zu vermeiden, Gedichte wären immer fiktional. Zur Unterscheidung von fiktionalen und nicht-fiktionalen lyrischen Texten vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2011, S. 299-304.

³⁹⁷ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 130.

Der emotionale Zustand der Sprechinstanz wird also zum einen durch die Wortwahl (Oberflächenpräsenz) gestaltet, zum anderen aber auch durch das, was in der dargestellten Welt passiert (Diegese).

Insgesamt handelt es sich hier um eher komplexe Formen der Emotionsgestaltung, die selbstverständlich nicht losgelöst von einfacheren Mitteln, wie sie im Bereich der Oberflächenpräsenz von Emotionen aufgeführt wurden, untersucht werden können. Die Frage ist: Welche emotionalen Zustände können der Sprechinstanz oder einer Figur oder gegebenenfalls einem Gegenstand zugeschrieben werden und wie sind sie gestaltet? Als Formen der Gestaltung von Emotionen auf der Ebene der Diegese werden die emotional geprägte (motivierte oder begleitete) Darstellung, die Beschreibung prototypischer emotionaler Situationen und die Darstellung von emotionalen Zuständen unterschieden.³⁹⁸ Hinzu kommen Verfahren der narrativen Gestaltung von Emotionalität.

Emotional geprägte Darstellung

Die Schilderung von Situationen, die Beschreibung eines Objekts oder einer Landschaft kann emotional motiviert oder geprägt sein. Sie ist dann Ausdruck der emotionalen Involviertheit einer Sprechinstanz oder einer Figur oder der geschilderten Situation beziehungsweise dem dargestellten Objekt werden Emotionen zugeschrieben.³⁹⁹ So kann bei der Beschreibung einer Landschaft deren Trostlosigkeit und Kargheit betont werden oder die Darstellung hebt eher positive Aspekte wie beispielsweise eine leuchtende Blume innerhalb einer grauen Landschaft hervor.

Beschreibung prototypischer emotionaler Situationen

Intersubjektiv verständlich werden Emotionen in der Diegese vor allem gestaltet, wenn dafür auf prototypische, mit (bestimmten) Emotionen verbundene Situationen zurückgegriffen wird.⁴⁰⁰ Die Beschreibung einer Verlustsituation kann so zum Beispiel als konventionelles Mittel der Gestaltung von Trauer dienen.⁴⁰¹ Zur Identifizierung der einer geschilderten Situation zugehörigen Emotion muss unter Umständen auf sprach-, kultur- und literaturgeschichtliches

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 131. und Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 220. Schwarz-Friesel weist auch darauf hin, dass hier als „inferenzielle Leistung“ der Einbezug von Wissen über Auslöser, phänomenale Aspekte und den Ausdruck von Emotionen nötig ist.

³⁹⁹ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 131.

⁴⁰⁰ Vgl. auch Hillebrandts Kategorie des ‚Situationsbezugs‘, den sie als Mittel der impliziten Gestaltung von Emotionen auf der Textoberfläche fasst: Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 81. Auf den Unterschied zwischen lexikalischen und syntaktischen Mitteln der Emotionsgestaltung und solchen, die sich „auf einzelne Teiltexthe, Motive oder ganze Handlungsstränge“ beziehen, weist Hillebrandt jedoch hin. Diese Unterschiede motivieren die hier angestrebte Differenzierung zwischen verschiedenen Ebenen der Emotionsgestaltung: Oberflächenpräsenz, Diegese und Textganzes. Hillebrandt betont zudem die Relevanz „literarhistorischen Wissens“ für die Inferenzziehung auf den komplexeren Ebenen. Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 81, Anm. 191.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu noch einmal Kapitel 2.1.

Wissen zurückgegriffen werden.⁴⁰² Vom Grad der Konventionalität der dargestellten Situation und von der zeitlichen und kulturell-räumlichen Nähe zum Text hängt ab, wie eindeutig dieses Mittel der Emotionsdarstellung identifiziert werden kann.⁴⁰³

Darstellung von emotionalen Zuständen

Die Darstellung verschiedener Aspekte emotionalen Erlebens, auf die Köppe hinweist, kann ebenfalls der Gestaltung von diegetischen Emotionen dienen.⁴⁰⁴ So können zum Beispiel Aspekte subjektiven Empfindens einer Figur geschildert werden, die auf eine bestimmte Emotion verweisen. Hierunter fällt also die auch von Hillebrandt aufgeführte Kategorie der Implikation von Emotionen durch die Darstellung physiologischer, mimisch-gestischer und vokal nonverbaler Aspekte emotionalen Erlebens.⁴⁰⁵

Narrative Präsentation von Emotionen

Auch die komplexere Kategorie der narrativen Präsentation von Emotionen wird der Ebene der Diegese und nicht der Ebene der eher mikrostrukturellen Oberflächenpräsenz von Emotionen zugeordnet. Sie bezieht sich auf alle möglichen Formen der narrativen Gestaltung literarischer Texte und dient der „[t]extinterne[n] Zuordnung von Emotionen“⁴⁰⁶ sowie gegebenenfalls der indirekten Figurencharakterisierung. Wie Peter Hühn und Jens Kiefer deutlich gemacht haben, können Kategorien wie ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ nicht nur auf Erzähltexte angewandt, sondern auch für die Analyse von lyrischen Texten fruchtbar gemacht werden.⁴⁰⁷ Die genaue Analyse der Sprechsituation im Gedicht kann dabei Aufschluss über die Zuordnung emotionaler Zustände zu Figuren im Text, zur Sprechinstanz oder zu Bildern und sprachlichen Ausdrücken geben und gehört somit zur Ebene der Diegese.⁴⁰⁸ Die Sprechinstanz ist dabei zwar von den Figuren in einem Gedicht zu unterscheiden, kann aber zumindest da, wo sie intradiegetisch auftritt, der dargestellten Welt zugerechnet werden.⁴⁰⁹

So kann beispielsweise herausgearbeitet werden, ob eine bestimmte Situation durch die Sprechinstanz oder durch eine Figur in der Textwelt emotional bewertet wird. Das kann auch Rückschlüsse auf den emotionalen Zustand der Figur zulassen (vgl. den Bereich der emotional geprägten Darstellung). So können verschiedene Formen der potenziellen Emotionalisierung

⁴⁰² Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 81.

⁴⁰³ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 131f.

⁴⁰⁴ Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 377f.

⁴⁰⁵ Vgl. Hillebrandt: *Wirkungspotenzial*, S. 79.

⁴⁰⁶ Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 137.

⁴⁰⁷ Vgl. die Anwendungsbeispiele in Peter Hühn und Jens Kiefer: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin, New York 2005.

⁴⁰⁸ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 137-141.

⁴⁰⁹ Vgl. auch Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 378f.

identifiziert und eventuelle Widersprüche genauer erklärt werden.⁴¹⁰ Wenn „der Blick auf die Welt (im weitesten Sinne) zum Spiegelbild der Gefühle wird“⁴¹¹, wie Monika Schwarz-Friesel es nennt, muss also expliziert werden, um wessen Blick auf die Welt es sich bei der Darstellung von Emotionen in literarischen Texten jeweils handelt.

2.3.2.3 Ebene des Textganzen

Der Begriff des Textganzen kann auf zweierlei Weise verstanden werden: In einem normativen Sinne kann er den Anspruch eines umfassenden und in sich geschlossenen Werkverständnisses hervorrufen. Weniger voraussetzungsreich kann er als Begriff für die über Teilbereiche wie Oberflächenpräsenz und Diegese hinausgehende Gesamtheit eines vorliegenden Textes (also von der Überschrift bis zur letzten Zeile) verwendet werden. Das zweite Begriffsverständnis ist hier gemeint, denn in der vorliegenden Arbeit wird nicht das Ziel verfolgt, eine stimmige und umfassende Gesamtinterpretation eines Gedichts im hermeneutischen Sinne vorzulegen. Das Untersuchungsziel ist klar auf einen Teilaspekt der Gedichte und auf das Verhältnis der Textteile und Teilaspekte zueinander und zum Gesamttext begrenzt. Es ist zu erwarten, dass in den einzelnen Texten neben der Darstellung von Emotionen noch ganz andere (thematische) Aspekte eine – eventuell auch vorrangige – Rolle spielen. Dieses gilt es in den Textanalysen zu reflektieren und zu benennen, ohne dabei jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit, der mit einem normativen Verständnis des Begriffs ‚Textganzes‘ verbunden sein könnte, erfüllen zu können.

Hier werden also die verschiedenen Mittel der Emotionsgestaltung auf der Ebene der Oberflächenpräsenz und auf der Ebene der Diegese zueinander in Beziehung gesetzt, um zu untersuchen, welche Emotionen einen Text dominieren, wie also beispielsweise verschiedene textstrukturelle Mittel der Gewichtung und Positionierung von Emotionen dazu beitragen, dass das Gedicht als Ganzes als Trauergedicht identifiziert werden kann. Hier wird mehr noch als bei den anderen beiden Ebenen die Frage nach den tatsächlich im Text realisierten Emotionen gestellt, denn es müssen nicht alle „der Emotionen, die in einer Untersuchung der Sprache als Potenzial nachweisbar sind, im Text tatsächlich auch realisiert werden“.⁴¹² Auch hierbei lassen sich aber verschiedene Mittel der Textgestaltung genauer untersuchen, um Annahmen über die potenzielle emotionale Wirkung eines Textes zu machen.

Textinterner Aufbau und Gewichtung von Emotionen

Wie die bisherigen Ausführungen zu den Möglichkeiten der Gestaltung von Emotionen durch verschiedenste sprachliche und (text-)strukturelle Mittel deutlich gemacht haben, können in einem

⁴¹⁰ Vgl. oben, Kapitel 2.2.3.

⁴¹¹ Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 220.

⁴¹² Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 140.

Gedicht auch widersprüchliche oder konkurrierende Emotionen gestaltet werden. Deshalb gilt es auch zu untersuchen, in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Emotionspotenziale zueinander und zum Textganzen stehen. Formale Mittel wie die Stellung im Gedicht und verschiedene formale und inhaltliche Beziehungen zwischen einzelnen als potenziell emotionalisierend identifizierten Textstrukturen bewirken eine textinterne Struktur und gegebenenfalls Gewichtung der potenziellen Emotionen.⁴¹³ Auch die Bewertung einzelner Emotionen im konkreten Fall ist hier zu berücksichtigen. Diese kann sowohl auf der diegetischen Ebene erfolgen – zum Beispiel explizit durch Äußerungen einer Figur – als auch durch meist implizite Mittel – beispielsweise durch Affigierungen – auf der Ebene der Textoberfläche. Schließlich können auch symptomatische Hinweise auf einen moralischen o. ä. Zusammenhang außerhalb des Textes der Bewertung von Emotionen dienen.⁴¹⁴

Thematisierung von Emotionen i. e. S

Auf der Ebene des Textganzen kann auch die Kategorie der ‚Thematisierung‘ von Emotionen außerhalb des Handlungszusammenhangs berücksichtigt werden, die Köppe anführt.⁴¹⁵ Können Emotionen als übergeordnetes Thema eines Textes unabhängig von dessen Handlungsebene identifiziert werden, ist diese Gestaltungsweise also der Ebene des Textganzen zuzuordnen.⁴¹⁶

Die folgende Tabelle setzt die verschiedenen Ebenen und Mittel der sprachlichen Gestaltung von Emotionen noch einmal zueinander in Beziehung und ermöglicht einen Überblick darüber, welche Mittel welchem Typ der Gestaltung von Emotionen zugerechnet werden können. Daraus wird auch ersichtlich, dass sich weder die genannten Ebenen noch die Typen der Emotionsgestaltung immer trennscharf voneinander unterscheiden lassen, da verschiedene Mittel der sprachlichen Gestaltung von Emotionen verschiedenen Ebenen und Typen zugeordnet werden können. Die konkrete Analyse des Textmaterials muss daher in einem ersten Schritt über die sprachlichen und textstrukturellen Mittel erfolgen. Die systematische Darstellung der Analyseergebnisse orientiert sich, um Überschneidungen zu vermeiden, ebenfalls an den Mitteln der sprachlichen und textstrukturellen Gestaltung von Emotionen. Sie bilden somit die Kategorien, anhand derer das Textmaterial analysiert wird.

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Köppe: „Lyrik und Emotionen“, S. 379.

⁴¹⁶ Winkos sehr voraussetzungsreiche Unterscheidung von drei Zielen der Emotionsgestaltung – Verstehen, Nachvollzug und Übernahme von Emotionen – die sich auf den gesamten Text und auf einzelne Textteile beziehen können, wird hier nicht gesondert berücksichtigt. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 141-143.

Typen der Emotionsgestaltung	Ebenen der Emotionsgestaltung	Sprachliche und textstrukturelle Mittel der Emotionsgestaltung
Thematisierung	Oberflächenpräsenz	Explizite Benennung von Emotionen (Emotionslexeme, Routineformeln)
		Bildliche Gestaltung (konventionalisiert)
	Diegese	Figuren oder Sprechinstanz benennen Emotionen explizit oder beschreiben emotionales Erleben
	Textganzes	Emotionen werden als übergeordnetes Thema verhandelt (Thematisierung i. e. S., vgl. Köppe)
Präsentation	Oberflächenpräsenz	Implizite Emotionsgestaltung (phonetisch-rhythmisch, implizite lexikalische Mittel, syntaktisch, rhetorisch, bildlich)
		Emotional geprägte Darstellung
		Beschreibung/Darstellung prototypischer emotionaler Situation
		Darstellung von subjektivem Empfinden/emotionalen Zuständen
	Narrative Präsentation von Emotionen	
	Textganzes	Textinterne Gewichtung von Emotionen

Tabelle 1: Typen, Ebenen und Mittel der Emotionsgestaltung

2.3.3 Abschließende Bemerkungen zum methodischen Vorgehen

Nachdem die einzelnen Analysekatogorien einführend vorgestellt wurden, möchte ich nun abschließend kurz darauf eingehen, wie die konkrete Analyse des hier untersuchten Textkorpus erfolgen soll.

In einem ersten Schritt wird das gesamte Textkorpus der drei Autoren jeweils für sich genommen nach dem Vorkommen von konkreten Emotionen und potenziell emotionalisierenden Textstrukturen (wie beispielsweise Interjektionen) untersucht. Die Sicherung der Analyseergebnisse erfolgt systematisch anhand der in diesem Kapitel dargestellten Kategorien der Oberflächenpräsenz von Emotionen (explizite Benennung von Emotionen, rhythmisch-metrische, implizite lexikalische, grammatisch-syntaktische, bildliche und rhetorische Gestaltung), der narrativen Gestaltung und weiterer Verfahren auf der Ebene der Diegese.⁴¹⁷ So können in einem nächsten Schritt zunächst Gedichte identifiziert werden, in denen Trauer explizit benannt wird oder auf der diegetischen Ebene eine Rolle spielt. Diese werden für die Analyse der Darstellung von Emotionen in allen eingeführten Analysekatogorien genauer in den Blick genommen. Die systematische Analyse ermöglicht es darüber hinaus, alle Gedichte gezielt im Hinblick auf einzelne Mittel oder Verfahren der Emotionsgestaltung miteinander zu vergleichen, und so beispielsweise häufiger im Kontext der Darstellung von Trauer verwendete Lexeme oder die vorherrschende narrative Struktur der Gedichte zu identifizieren. Im Perspektivwechsel zwischen Gesamtkorpus und Einzelgedicht kann so umfassend ermittelt werden, welche sprachlichen Mittel, welche Bilder, welche Konventionen oder weitere Trauerkodes etc. beim jeweiligen Autor welche Rolle spielen.

⁴¹⁷ Anhand der Analysetabellen im Anhang kann das Vorgehen exemplarisch nachvollzogen werden. Weitere Erläuterungen dazu finden sich ebenfalls im Anhang.

Es wird deutlich, dass es sich bei dem skizzierten Vorgehen um ein zirkuläres Verfahren zwischen Analyse und Interpretation und zwischen Textteil und Textganzem handelt. Schon die Identifizierung gerade impliziter Mittel der Emotionsgestaltung setzt interpretative Vorannahmen voraus. Das vorgestellte differenzierte Analyseraster soll deshalb dazu dienen, die Beobachtungen am Text einzuordnen und zu kategorisieren. Es kann somit als Korrektiv für interpretative Annahmen verstanden werden. Dennoch wird auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass auf der Ebene der Oberflächenpräsenz nicht alles erfasst werden kann, was auf der Ebene des Textganzen sichtbar wird, dass also auf Grundlage der genauen Textanalyse Interpretationsannahmen gemacht werden können, die sich im vorgeschlagenen Analyseraster nicht abbilden lassen, sondern vielmehr darüber hinaus gehen, zum Beispiel durch Kontextualisierungen. Damit sollte jedoch explizit nicht der Anspruch einer in sich stimmigen und geschlossenen Gesamtinterpretation des Einzelwerkes verbunden sein. Das Interesse der Analyse und Interpretation gilt in der vorliegenden Untersuchung der Gestaltung von Trauer, andere Aspekte der einzelnen Gedichte sind dazu in Relation zu setzen.

3 GÜNTER EICH

3.1 Einführung: Günter Eichs Lyrik und Poetologie nach 1945

Wie in Kapitel 1 angekündigt, soll vor der ausführlichen Darstellung der Analyseergebnisse – in diesem und den folgenden zwei Kapiteln 4 (Kaschnitz) und 5 (Sachs) – zunächst kurz auf poetologische Äußerungen des jeweiligen Autors zum Verhältnis von Lyrik und Emotionen und die untersuchten Gedichtbände eingegangen werden. Als Günter Eich 1948 mit *Abgelegene Gehöfte* seinen ersten Nachkriegsgedichtband publizierte, war er kein junger, unbekannter Autor mehr. Seit den 1920er Jahren hatte er in Zeitschriften Gedichte veröffentlicht, ein eigener schmaler Band *Gedichte* erschien 1930. Über seine Lyrik und die Hörspielarbeiten vor und vor allem während der Herrschaft der Nationalsozialisten liegen bereits einige, auch kritische Forschungsarbeiten vor.⁴¹⁸ Heutzutage ist Günter Eich jedoch in erster Linie für sein nach Kriegsende entstandenes Werk bekannt. Die vorliegende Studie konzentriert sich gemäß ihrer Anlage auf die Nachkriegsgedichte, ohne dabei die seit den 1930er Jahren festzustellenden Kontinuitäten ignorieren zu wollen.⁴¹⁹

Susanne Müller-Hanpft, eine der Herausgeberinnen der ersten Auflage der Werkausgabe, meint in einer frühen Studie zwar, dass „Eich sich in das literarische Gespräch über den Nutzen von Lyrik [...] nicht eingeschaltet hat; auch hat er nie den Versuch unternommen, die Frage nach der Möglichkeit von Lyrik in die Gedichte selbst thematisch aufzunehmen.“⁴²⁰ Dem ist, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, in dieser scheinbaren Eindeutigkeit jedoch nicht zuzustimmen. Nachvollziehbarer spricht Gerhard Hay von nur „zwei relevante[n] öffentliche[n]

⁴¹⁸ Zu Eichs Publikationen während des Dritten Reichs vgl. zuerst Glenn R. Cuomo: *Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's Life and Work in the years 1933–1945*. Amsterdam, Atlanta 1989 und zusammenfassend noch einmal Glenn R. Cuomo: „Opposition or Opportunism? Günter Eich's Status as Inner Emigrant“. In: Neil H. Donahue und Doris Kirchner (Hrsg.): *Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature 1933–1945*. New York 2003, S. 176-187. Zur Debatte um Eichs Rolle im Dritten Reich vgl. außerdem Axel Vieregg (Hrsg.): „*Unsere Sünden sind Maulwürfe*“. *Die Günter-Eich-Debatte*. Amsterdam, Atlanta 1996; Jürgen Joachimsthaler: „Die Pest der Bezeichnung. Günter Eichs Poetik der Verstrickung und der Austauschbarkeit“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 87-119; hier S. 87-90 sowie Matthew Philpotts: *The Margins of Dictatorship. Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*. Bern u. a. 2003, S. 169-259 und das Kapitel zu Günter Eich in Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, insbesondere S. 317-320. Allgemeiner zu Eichs Lyrik vgl. schon sehr früh Egbert Krispyn: „Günter Eichs Lyrik bis 1964“. In: *The German Quarterly* 40.3 (1967), S. 320-338. Zum „Weltschmerz“ im Band *Gedichte* vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 81f. und zu den frühen Naturgedichten Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 34-44; Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 23-31 sowie wiederum Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, S. 321.

⁴¹⁹ Exemplarisch untersuchen z. B. Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff Kontinuitäten und Brüche zwischen Früh- und Spätwerk: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich. Kontinuitäten in der Werkgeschichte?“. In: Dies. (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 9-23. Auch Parker, Davies und Philpotts weisen in ihrer dem „re-appraisal of these mid-decades of the twentieth century“ (S. 2) gewidmeten Untersuchung deutliche Kontinuitäten hinsichtlich Eichs poetologischer Äußerungen und seiner dichterischen Praxis zwischen 1930 und 1960 nach. Vgl. Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, S. 297-334.

⁴²⁰ Müller-Hanpft: „Vorbemerkung“, S. 13. Müller-Hanpfts Darstellung ist in dieser Hinsicht selbst nicht konsistent. So geht sie zum Beispiel zwei Seiten weiter darauf ein, dass Eich in der Büchner-Preis-Rede, die sie aus meiner Sicht verkürzend als „politische Rede“ bezeichnet, „für den kritischen Dichter“ plädiere (ebd., S. 14f.).

Selbstaussagen Günter Eichs über seine Arbeit“.⁴²¹ Gemeint sind damit die „Rede vor den Kriegsblinden“ aus dem Jahr 1953 und die „Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“ von 1959. Darüber hinaus liegen in der Werkausgabe weitere verstreute Gespräche, Essays und Artikel vor, in welchen sich Eich zu seiner eigenen Lyrik und der Rolle des Dichters im Allgemeinen geäußert hat.⁴²² Aus diesen Äußerungen lassen sich Entwicklungen in seinem Verständnis von Lyrik und seinem Selbstverständnis als Lyriker ableiten, die sich auch im Werk widerspiegeln. Daraus werden im Folgenden die für das Verhältnis von Emotionen und Lyrik relevanten Tendenzen rekonstruiert, wobei der Fokus parallel zu den in dieser Untersuchung berücksichtigten und im Anschluss kurz vorgestellten Gedichtbänden auf den Äußerungen bis zum Ende der 1950er Jahre liegt.

1930 charakterisiert Günter Eich sich und seine Arbeit noch folgendermaßen: „Ich bin zunächst Lyriker und alles, was ich schreibe, sind mehr oder minder ‚innere Dialoge‘.“⁴²³ Die Rede von „innere[n] Dialogen“ legt ein Lyrikverständnis nahe, das Emotionen und Stimmungen als Gegenstand von Lyrik nicht nur akzeptiert, sondern wohl sogar favorisiert.⁴²⁴ Eich spricht in dieser Zeit auch vom „psychologische[n] Ursprung des Gedichtes“ und vom „vereinzelt[e]n Ich“ als dessen Hauptinteresse.⁴²⁵ In seiner Anfangszeit als Dichter in den 1930er Jahren ist Lyrik für ihn also Ausdruck subjektiver Erfahrungen und Empfindungen sowie der Isolation des Einzelnen. „Und Verantwortung vor der Zeit? Nicht im geringsten. Nur vor mir selber“, behauptet Eich 1930.⁴²⁶ Die naturmagische Schule nach dem Vorbild Wilhelm Lehmanns und Oskar Loerkes ist für dieses Lyrikverständnis prägend.⁴²⁷

⁴²¹ Vgl. Gerhard Hay: „Günter Eichs ‚Träume‘ als Einmischung in die Realität“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre*. München 2004, S. 321-331; hier S. 327. Weitere Forschungsarbeiten, in denen poetologische Überlegungen Eichs im Fokus stehen, liegen bereits seit Mitte der 1970er Jahre vor. Vgl. exemplarisch: Livia Z. Wittmann: „Ein Überblick über Eichs literatur- und sprachtheoretische Äußerungen 1930–1971“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 567-578; Oelmann: *Deutsche poetologische Lyrik*; Richardson: *Committed Aestheticism* und – wenig erhellend – Klaus Inderthal: „Das Gedicht als Erkenntnis. Zu Günter Eichs Poetik des Gedichts“. In: Joanna Jablowska und Erwin Leibfried (Hrsg.): *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt a. M. 1996, S. 202-212.

⁴²² Zudem gibt es auch Gedichte, die zumindest in Teilen als poetologisch bezeichnet werden können, beispielsweise „Fragment“ oder auch „Gespräche mit Clemens“, wie Sandie Attia anhand der Vorfassungen des Gedichts aufzeigt: Sandie Attia: „Günter Eichs Gedicht *Gespräche mit Clemens* und seine Vorfassungen. ‚Versuche in Wasserfarben‘ und poetologische Verschlüsselung“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 33-46; hier S. 40-46. Gerhard Kaiser führt einige nachvollziehbare Gründe dafür an, auch „Inventur“ als poetologisches Gedicht zu lesen. Vgl. Kaiser: „Günter Eich: Inventur“, z. B. S. 276.

⁴²³ Günter Eich: „Innere Dialoge“ (1930) (EW IV, 457). Vgl. dazu und zu weiteren poetologischen Äußerungen Eichs aus den 1930er Jahren Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 19-33.

⁴²⁴ Lampart geht auf diese „hochgradig subjektivistische Position“ in Eichs Vorkriegspoetik etwas ausführlicher ein und weist darüber hinaus auf Kontinuitäten zur Nachkriegspoetik hin. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 136-138 und zu Eichs Programm einer „moderate[n] Assimilation der Moderne“ ebd., S. 141-143.

⁴²⁵ Günter Eich: „Bemerkungen über Lyrik. Eine Antwort an Bernhard Diebold“ (1932) (EW IV, 458-461; hier 458 und 459).

⁴²⁶ Eich: „Innere Dialoge“ (EW IV, 457).

⁴²⁷ Vgl. hierzu auch Lampart: *Das lyrische Gedicht*, S. 237.

Eichs Verständnis der Gattung ändert sich jedoch nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges. Nach 1945, als die Gedichtbände erscheinen, die ihn berühmt machen sollen, verurteilt er eine nach Innen gerichtete Lyrik als Idylle, die die eigene Zeit ignoriere.⁴²⁸ In der Abkehr von der Wirklichkeit drücke sich eine mangelnde Empfindsamkeit („herzlose[] Idylliker“) für die „Nöte[] der Zeit“ aus:

Man kann sich nicht vorstellen, daß ihr [Eich bezieht sich hier auf das Gedicht „Abendgang im Schnee“ von Emil Alfred Herrmann, A. F.] Verfasser in einer Welt lebt, die von Kriegen, Hunger, Verwüstung und Unsicherheit gepeinigt ist, in einer Welt tiefster sozialer, wirtschaftlicher und politischer Umschichtungen, in der Welt der Maschine, des Flugzeugs und der Atombombe. Diese herzlosen Idylliker, die aus den Nöten der Zeit in die Behaglichkeit ihrer Gefühle flüchten, haben in der Tat nicht die Legitimation, ihre Stimme zu erheben und die Gegenwart zu repräsentieren.⁴²⁹

Eine von der zeitgenössischen Realität isolierte und sich in einer Flucht in die Idylle isolierende Lyrik ist für Eich nicht mehr möglich. Seine Aufgabe bestehe nun vielmehr darin, dem Rezipienten die Gegenwart zu zeigen, ihn gar aus seiner Ruhe „aufzustören“.⁴³⁰ In dem unveröffentlichten Aufsatz „Der Schriftsteller 1947“ formuliert Eich die Aufgabe des Lyrikers in seiner Zeit noch konkreter:

[Er] soll nicht unbedingt die Kollektivschuld in Sonettform abwandeln oder die deutsche Romantik zugunsten des amerikanischen Romans in Fetzen reißen, er muß auch nicht vom Dichter zum Journalisten werden, aber alles, was er schreibt, sollte fern sein jeder unverbindlichen Dekoration, fern aller Verschönerung des Daseins. Im Sonnenuntergang, den [...] [er] besingt, geht nicht ein Tag der Gefühle zu Ende, sondern vorerst einmal eine genau meßbare Anzahl von Stunden, in denen Fabriksirenen ertönen, Straßenbahnen kreischen und ein Bagger den Häuserschutt von den Straßen räumt. [...] [S]o trockene Dinge können bedeutender sein als die subtilen Gefühle, die der Spaziergänger beim Einatmen des Tannenduftes hat. Ich will nicht sagen, daß es keine Schönheit gibt, aber sie setzt Wahrheit voraus.⁴³¹

Mit dem Begriff der Wahrheit ist hier wohl „Authentizität“, aber auch „Realismus“ gemeint, denn Dichtung muss sich für Eich nach 1945 an der Realität messen lassen.⁴³² Alles, was dazu dient, die Gegenwart zu verhüllen oder zu ignorieren, seien es Dekorationen oder „die Behaglichkeit [der] Gefühle“, verurteilt er und verpflichtet sich damit nicht zuletzt einer realistischen, sachlichen Ausdrucksweise.

⁴²⁸ Vgl. hierzu auch Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, S. 299f. und 307-309. Ebenso weisen die Autoren jedoch auch Kontinuitäten in Eichs poetologischen Äußerungen zwischen den 1930er und den späten 1940er Jahren nach. Vgl. ebd., S. 310f.

⁴²⁹ Günter Eich: „Die heutige Situation der Lyrik (I)“ (1947) (EW IV, 471-475; hier 472). Die Verse, auf die er sich hier bezieht, lauten: „Stiller Gang durch weite weiße Ruh./ Windverweht ein Klang – wie ferner Glocken./ Dicht und dichter fallen die milden Flocken,/ decken decken alles leise zu./ Alles: Haus und Hügel, Feld und Bäume,/ alles, auch dein Herz und seine Blümenträume,/ decken alles leise, leise zu./ Stillster Gang – und weite weiße Ruh.“ Emil Alfred Herrmann: *Wanderer unter der Wolke. Gesammelte Gedichte*. Heidelberg 1946, S. 34. Eich sieht dieses Gedicht aber dezidiert als stellvertretend für viele andere Verse seiner Zeit an. Vgl. EW IV, 472.

⁴³⁰ Vgl. Eich: „Die heutige Situation der Lyrik (I)“ (EW IV, 473).

⁴³¹ Günter Eich: „Der Schriftsteller 1947“ (1947) (EW IV, 468-470; hier 469f.). Vgl. zu diesem Aufsatz auch Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 53-59 und 90f. sowie Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 138-140.

⁴³² Vgl. auch Eich: „Der Schriftsteller 1947“ (EW IV, 470): „Der Zwang zur Wahrheit, das ist die Situation des Schriftstellers.“ Auch Lampart versteht ‚Wahrheit‘ hier als „authentische Reaktion auf die Probleme der eigenen Zeit“. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 140.

Diese Überlegungen sollten jedoch nicht als völlige Abkehr von der Gestaltung von Emotionen verstanden werden, wie auch die Rede von den „herzlosen Idylliker[n]“ in „Die heutige Situation der Lyrik (I)“ nahelegt. Subjektivistische, in den 1930er Jahren – wie eingangs aufgezeigt – auch noch von ihm selbst vertretene, Lyrikkonzeptionen lehnt Eich in diesem Artikel explizit ab.⁴³³ Dennoch betont er insgesamt die Vielfalt der lyrischen Gegenstände und Themen: „Jedenfalls ist die Möglichkeit erwiesen, alles, aber auch in der Tat alles, was das menschliche Herz bewegt, ohne Umschreibung lyrisch auszusagen.“⁴³⁴ Es geht also nicht darum, Gefühle als Gegenstand und Darstellungsmittel von Lyrik generell zu verurteilen. Entscheidend ist vielmehr, wie die Wirklichkeit im Gedicht dargestellt wird („ohne Umschreibung“) und welche Gegenstände und Situationen es sind, die „das menschliche Herz [im Gedicht] beweg[en]“. Das können nach 1945 nicht mehr nur idyllische Landschaften oder „vage Trauer“ und „nebelhafte Wehleidigkeit“ sein.⁴³⁵ Doch wird in der Auswahl der im Folgenden alternativ genannten Themen und Gegenstände deutlich, dass emotionalem Erleben, das sich an der Wirklichkeit messen lässt, durchaus Raum zugestanden wird:

Aber der Dichter bittet, ihm zu verzeihen, daß er nicht nur von schönen Landschaften oder vom Zauber des Mondlichts bewegt wird, sondern daß auch der Anblick einer Bahnhofshalle voll verlorener, geschundener, bössartiger, verzweifelter Menschen seine Seele berührt; er bittet zu verzeihen, daß ihm Erschütterung nicht nur im Liede der Nachtigall begegnet, sondern auch vor den Trümmern unserer Städte.⁴³⁶

Interessant an diesem Zitat ist vor allem, dass der emotionalen Berührung des Dichters weiterhin eine große Bedeutung zugemessen wird. Hieran wird deutlich, dass Eich sich trotz aller in „Die heutige Situation der Lyrik (I)“ vorgetragenen Ablehnung nicht vollständig von seinem in den 1930er Jahren vertretenen Lyrikverständnis entfernt hat.⁴³⁷

⁴³³ Die dortige Argumentation bezüglich traditioneller Lyrikkonzeptionen rekonstruiert in Teilen Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 140f. In einem Brief an Oda Schaefer schreibt Eich im Oktober 1949: „Gefühl allein scheint mir überhaupt der Verderb des Gedichts zu sein. In deinen neuen Versen sind Auge, Kopf und Herz eins“. Zitiert nach: Antje Liebau, Christina Manukowa und Nadin Seltsam: „Aus den Briefen von Günter Eich an Oda Schaefer und Horst Lange (1945 bis 1960)“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 103-116; hier S. 108. Entscheidend ist hierbei, dass das Wort ‚allein‘ im Original unterstrichen ist. Eich scheint also auch hier besonderen Wert darauf zu legen, dass Gefühle, sofern sie mit Verstand und (genauer) Wahrnehmung verbunden sind, nicht gänzlich aus der Lyrik verschwinden müssen.

⁴³⁴ Eich: „Die heutige Situation der Lyrik (I)“ (EW IV, 474). Vgl. hierzu auch Thomas Betz: „mit fremden Zeichen“ – Zur Poetologie im Werk Günter Eichs“. In: Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer (Hrsg.): *Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/ Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955*. Bielefeld 2005, S. 93-114; hier S. 110.

⁴³⁵ Vgl. Günter Eich: „Neue Versbücher (III)“ (1949) (EW IV, 590f.; hier 590).

⁴³⁶ Günter Eich: „Die heutige Situation der Lyrik (II)“ (1947) (EW IV, 476f.; hier 477). Lampart zeigt auf, dass Eich die modernere naturmagische Ausprägung der Naturlyrik – namentlich Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann – aus seiner Verurteilung eines konventionellen, als überholt wahrgenommenen Lyrikverständnisses ausspart, was sich nicht zuletzt durch seine eigene dichterische Sozialisierung begründen lässt. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 142f. Den Einfluss von Loerke und Lehmann auf Eichs Poetologie untersucht eingehender Kohlroß: *Theorie des modernen Naturgedichts*, S. 148f., 159f., 175f. u. a. m. Vgl. außerdem Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*, S. 313. Eichs Nachkriegslyrik traf bei Wilhelm Lehmann umgekehrt jedoch keineswegs auf Zustimmung, wie Sandie Attia anhand von Archivmaterialien detailreich nachzeichnet: Sandie Attia: „Günter Eich/Wilhelm Lehmann: malentendu, désaveu ambivalent et innovation poétique“. In: Sidonie Kellerer u. a. (Hrsg.): *Missverständnis. Malentendu. Kultur zwischen Kommunikation und Störung*. Würzburg 2008, S. 209-224.

⁴³⁷ Zu diesem Ergebnis kommt auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 141.

Am deutlichsten werden die Unterschiede zwischen den poetologischen Überlegungen der Vorkriegszeit und nach 1945 in den – zwar spätestens seit dem Expressionismus für die moderne Lyrik bereits etablierten, für die eigene Lyrik von Eich jedoch erst nach 1945 konsequent erschlossenen – Themen und Gegenständen, die seine Forderung nach dem Bezug der Lyrik zur Wirklichkeit erfüllen. Neben dem ‚Was‘ lyrischen Sprechens wird ebenso reflektiert, ‚wie‘ noch gesprochen werden konnte. Auch die gewählte Sprache musste der Realität Rechnung tragen. Das bedeutet für Eich, wie in „Der Schriftsteller 1947“ dargestellt, zunächst die Abkehr vom nur Schönen, Dekorativen und die Hinwendung zum Hässlichen, Zerstörten, Schmerzhaften, Technischen in der eigenen Zeit.⁴³⁸ Auch angesichts einiger lyrischer Neuerscheinungen betont Eich 1949 die Relevanz der gewählten dichterischen Sprache für die Qualität eines zeitgenössischen Gedichts, ohne damit eine Abkehr von der Darstellung von Gefühlen zu verbinden: „Gefühle, auch echt empfundene, machen noch kein gutes Gedicht. Daß der Vers erst seinen Rang durch die Sprache erhält, scheint weitgehend unbekannt zu sein.“⁴³⁹

In Eichs poetologischen Überlegungen der 1950er Jahre spielen Sprache und die Skepsis an den Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks schließlich die bestimmende Rolle. Zu einem Verstummen oder einer völligen Verweigerung der Kommunikation führt das jedoch nicht.⁴⁴⁰ Lampart beschreibt Eichs zunehmende Sprachskepsis wie folgt:

Worte und Begriffe werden in „Inventur“ noch eingesetzt, um die wenigen Objekte zu kennzeichnen, die in der apokalyptischen Gefangenenwirklichkeit im Besitz des Einzelnen verblieben sind. Wenige Jahre später thematisiert Eich das Versagen der Sprache als Medium der Annäherung an die Wirklichkeit. Auf dieser Ebene sprachskeptischer Reflexion über die Möglichkeiten literarischer, vor allem aber lyrischer Texte, spielt sich Eichs Anverwandlung der Moderne ab.⁴⁴¹

Dichtung ist für Eich in den 1950er Jahren der Versuch, die Wirklichkeit auf der Suche nach einer Ursprache, in der Bezeichnendes und Bezeichnetes eins sind, zu erfassen. In seiner 1956 gehaltenen Rede „Der Schriftsteller vor der Realität“ weitet er seine Skepsis gegenüber der Sprache auf die Wirklichkeit aus.⁴⁴² Es gibt für ihn nun keine Wirklichkeit mehr, die erfasst werden kann, sondern diese wird gerade erst durch Sprache geschaffen. Gleichzeitig kann aber auch dichterische Sprache immer nur Annäherung sein – beziehungsweise „Übersetzung“ wie er

⁴³⁸ Diese Äußerungen machen auch unabhängig von Gedichten wie „Inventur“ und „Latrine“ deutlich, warum Eich in den unmittelbaren Nachkriegsjahren der Kahlschlaglyrik zugerechnet werden kann.

⁴³⁹ Eich: „Neue Versbücher III“ (EW IV, 590).

⁴⁴⁰ Foot zufolge komme Eich dem Verstummen in den 1960er Jahren jedoch sehr nahe. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 127-131. Gegen eine solche Sicht auf die vor allem in Eichs Spätwerk Niederschlag findende Sprachskepsis wenden sich in jüngerer Zeit beispielsweise Buchheit und Heydenreich. Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 14-16 und 67-78 und Aura Maria Heydenreich: *Wachstafel und Weltformel. Erinnerungspoetik und Wissenschaftskritik in Günter Eichs „Maulwürfen“*. Göttingen 2007, S. 34, 326 und 380f.

⁴⁴¹ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 135.

⁴⁴² Vgl. Günter Eich: „Der Schriftsteller vor der Realität“ (1956) (EW IV, 613f.). Siehe hierzu auch Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“, S. 15. Für Korte steht „Der Schriftsteller vor der Realität“ „im Zeichen eines kritischen Verständnisses von Wirklichkeit“. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 66. Darüber hinaus meint Korte, Eichs „topographische Metapher [er spricht von Gedichten als ‚trigonometrischen Punkten‘, A. F.] bewahrt ein artistisches Element, indem sie Lyrik als einen auf Wirklichkeit gerichteten Konstruktionsversuch begreift“ (ebd., S. 67; Hervorh. getilgt).

es nennt.⁴⁴³ In diesen Überlegungen drückt sich eine tiefe Verunsicherung mehr noch angesichts der zeitgenössischen Realität als angesichts der Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks aus. Ende der 1940er Jahre wollte Eich die Wirklichkeit noch ‚wahrhaftig‘ im Gedicht darstellen. Dort war sie noch „Voraussetzung“ für das Schreiben. Inzwischen ist sie zum „Ziel“ des Schreibens geworden, das die Funktion übernommen hat, Orientierung in der Wirklichkeit zu bieten.⁴⁴⁴ Die zeitgenössische Realität und die Situation des Einzelnen in ihr bleiben in seiner Lyrik als Bezugspunkt fest verankert. Wie Richardson und Lampart feststellen, macht die skeptische Grundhaltung Eich jedoch noch nicht zum im engeren Sinne engagierten, auf gesellschaftliche Veränderung abzielenden Autor.⁴⁴⁵

In den 1960er Jahren führt seine Skepsis schließlich zu einer Verweigerungshaltung, die nicht zuletzt mit den Prosatexten der *Maulwürfe* auch bewusst die Grenzen der Kommunikation erreicht.⁴⁴⁶ 1965 greift Eich auf die skizzierten in den 1950er Jahren geäußerten Überlegungen zurück, wenn er seinen Weg als Lyriker wie folgt beschreibt:

⁴⁴³ Sprache könne sich dem Konzept einer ‚Ursprache‘, „in der das Wort und das Ding zusammenfallen“ (EW IV, 613), immer nur nähern. Vgl. hierzu auch schon die „Rede vor den Kriegsblinden“ (1953) (EW IV, 609-612) und zu einem Brief, in dem Eich bereits einige Jahre vor der „Rede vor den Kriegsblinden“ ähnliche Überlegungen formuliert, Jörg Döring und David Oels: „Was Gedichte sind: ‚Der Versuch einer Übersetzung Gottes ins Neuhochdeutsche‘. Zum Briefwechsel von Günter Eich und Alfred Andersch 1948–1972 (Einleitung)“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 7* (2005), S. 7-46; hier S. 8 und 30-37 sowie „Der Briefwechsel Alfred Andersch – Günter Eich 1948–1972“, hrsg. von Angela Abmeier u. a. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 7* (2005), S. 47-74; hier S. 54. Vgl. außerdem Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 79; Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 68-71; Peter Horst Neumann: „Übersetzer des Schweigens. Apropos Günter Eich“. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 355-361 und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 145-147 sowie zu beiden Reden ausführlicher Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 94-109. Zu Tendenzen der Eich-Rezeption, die Rede von der „Ursprache“ absolut zu setzen und darüber den für Eich zentralen Aspekt der Darstellung von Wirklichkeit zu ignorieren, vgl. schon früh Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 126-135. Als Beispiel für einen derartigen Deutungsansatz könnte Horst Ohdes Interpretation des Gedichts „Gärtnerei“ (aus *Zu den Akten*) angeführt werden: Horst Ohde: „Günter Eichs Gedicht ‚Gärtnerei‘“. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 90-97; hier insbesondere S. 95f. Gnüg sieht in Eichs Rede von 1956 vor allem den – Benn und Mallarmé verwandten – Hang zur Wortmagie, in der sich zunächst gerade keine Auseinandersetzung mit der Geschichte ausdrücke. Vgl. Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 218-220. Gleichzeitig zeigt sie jedoch auf, dass eine Rezeption Eichs im Sinne einer artistischen, wirklichkeitsfernen Lyrikkonzeption zu kurz greife. Vgl. ebd., S. 225-227. Gnügs Darstellung greift in dieser Hinsicht jedoch selbst an der einen oder anderen Stelle zu kurz, beispielsweise wenn es heißt, Eich messe den „Inhalten“ erst in den 1960er Jahren eine größere Relevanz zu. Die Bedeutung, die Eich in seinen poetologischen Äußerungen der späten 1940er Jahre der konkreten Darstellung von Wirklichkeit zuschreibt, bleibt in diesem Zusammenhang leider unerwähnt. Vgl. Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 234. Einen kurzen Überblick über die Wahrnehmung des Dichters zwischen Ästhetizismus und Engagement in der frühen Eich-Rezeption bis Ende der 1970er Jahre gibt auch Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 4-7.

⁴⁴⁴ Eich spricht hier von seinen Gedichten als „trigonometrische[n] Punkte[n]“. Eich: „Der Schriftsteller vor der Realität“ (EW IV, 613). Korte grenzt Eich auf diese Rede Bezug nehmend deutlich von Benn ab, für den die Wirklichkeit vor allem „Material zu ihrer eigenen ‚Zertrümmerung‘ liefern sollte“. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 67. Hinsichtlich der „Rede vor den Kriegsblinden“ weist auch Richardson auf Unterschiede (und Parallelen) zu Benn hin. Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 101f. Eine ähnliche Form der Sprachskepsis „in der Nachfolge der Traditionen einer Sprachkrise im Zeichen der Moderne“ sieht Waldschmidt bei Bachmann. Waldschmidt: *„Dunkles zu sagen“*, S. 163.

⁴⁴⁵ Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 111 und 198f. und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 134.

⁴⁴⁶ Die Notwendigkeit der Verweigerung reflektiert Eich bereits 1959 in der Büchner-Preis-Rede: Günter Eich: „Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“ (1959) (EW IV, 615-627; hier z. B. 620 und 627). Zu dieser Rede vgl. ausführlicher Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 124-146 und Thomas Keith: „das Ressentiment eines anarchischen Instinkts“. Die rhetorisch-poetischen Strategien in Günter Eichs Büchner-Preis-Rede“. In: Günter

Ich habe als verspäteter Expressionist und Naturlyriker begonnen, heute enthält meine Lyrik viel groteske Züge, das liegt wohl an einem Hang zum Realen, es ist mir nicht möglich, die Welt nur in der Auswahl des Schönen und Edlen und Feierlichen zu sehen. Alles addiert, ergibt, so meine ich, die Welt eine negative Zahl. Optimismus ist Zweckoptimismus (zur Stärkung von Machtpositionen). Mit meinen Versen stelle ich Fragen, gebe ich keine Antworten, Lebenshilfe irgendwelcher Art ergibt das nicht. Eine spezielle Thematik habe ich in meinen Gedichten nicht. Es gibt nichts, was nicht mein Thema ist oder sein könnte, von der Liebe bis zu den Bundestagswahlen.⁴⁴⁷

Insgesamt lassen die exemplarisch angeführten Äußerungen des Dichters für den gesamten hier untersuchten Zeitraum eine große Bandbreite an Themen und an Formen der Emotionsgestaltung erwarten. Das gilt sowohl für den Inhalt (zwischen Naturdarstellungen und zerstörten Städten der Gegenwart) als auch für die Darstellung (zwischen Lakonismus und emotionaler Involviertheit der Sprechinstanz). Entscheidend sind dabei, folgt man Eichs Äußerungen, zum einen der im Gedicht zum Ausdruck kommende Bezug zur Wirklichkeit, zum anderen die gewählte Sprache, womit die schon in der einleitenden Darstellung der Nachkriegslyrik benannten zentralen poetologischen Themen der Zeit aufgegriffen werden. Inwiefern sie bei der Gestaltung von Emotionen in den zwischen 1945 und 1955 veröffentlichten Gedichtbänden Günter Eichs von Bedeutung sind, wird die Analyse zeigen. Zunächst werden die untersuchten Publikationen vorgestellt.

3.2 Zu den untersuchten Gedichtbänden

Für die vorliegende Untersuchung wurden die ersten drei Gedichtbände Günter Eichs nach 1945 berücksichtigt: *Abgelegene Gebötte* von 1948, *Untergrundbahn* von 1949 und *Botschaften des Regens* von 1955. Bevor die Ergebnisse der Analyse detailliert dargestellt werden, sollen im Folgenden die drei

Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuschner (Hrsg.): *Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur*. München 2009 (=treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 5), S. 178-199. Zum Anarchismus des späten Eich beziehungsweise zu einem vermeintlich politischen Gehalt seiner Texte vgl. außerdem Christiaan L. Hart Nibbrig: „Sprengkitt zwischen den Zeilen. Versuch über Günter Eichs poetischen Anarchismus“. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 7 (1977), S. 118-136; hier S. 126-136; Peter Horst Neumann: *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*. Stuttgart 1981, S. 16, 22-25 u. a. m.; Cheri A. Brown: „Günter Eich's ‚Gespräche über Bäume‘“. In: *Colloquia Germanica* 19 (1986), S. 274-287; Sylvaine Reb: „De l'acceptation du monde à l'anarchie: Langage, pouvoir et quête de l'identité personnelle dans la poésie et la réflexion poétologique de Günter Eich“. In: *Germanica* 22 (1998), S. 161-180. Abrufbar unter: Germanica [Online], 22/1998: <http://germanica.revues.org/1331> [letzter Zugriff: 06.03.2015] und Ohde: „Aufkündigung des Einverständnisses“, S. 261f. und 269-273. Zu den Maulwürfen vgl. in diesem Zusammenhang außerdem Eckart Conrad Lutz: „Vom Dummling, der Eidechse, der Kunst und der Anarchie: Über Günter Eichs Umgang mit der Wirklichkeit“. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 15.1-2 (1983), S. 108-143; hier S. 137-143; Dutt und von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich“, S. 17-23 und unter poetologischen Vorzeichen Gerhard Sauder: „Günter Eichs Prosagedichte: *Maulwürfe*“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 47-74. In eine ähnliche Richtung gehen Äußerungen Enzensbergers zu Beginn der 1960er Jahre, die der Dichtung einen zunehmend politisch engagierten Charakter zuschreiben. Vgl. hierzu Lampart: „Aktuelle poetologische Diskussionen“, S. 16f. Weniger politisch schätzt Kaiser Eichs in der Büchner-Preis-Rede zum Ausdruck kommende Haltung ein. Vgl. Kaiser: „Günter Eich: Inventur“, S. 277f. Auch Gnüg sieht die Büchner-Preis-Rede im Hinblick auf eine ‚politische‘ Dimension skeptisch. Vgl. Gnüg: *Entstehung und Krise*, S. 233f.

⁴⁴⁷ Günter Eich: „Mit meinen Versen stelle ich Fragen. Günter Eich im Gespräch“ (1965) (EW IV, 502f.; hier 503). Für Foot ist die in Eichs Werk zum Ausdruck kommende Weltsicht insgesamt durch Negativität geprägt: „Eich was essentially a pessimist. The one thread which unites his earlier and later poetry, despite the considerable formal changes which it underwent, was an attitude which they display of world-weariness and profound skepticism concerning the nature of the existential position of man as a whole and more specifically the society in which he lives.“ Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 80.

untersuchten Gedichtbände kurz vorgestellt und in das Werk Günter Eichs eingeordnet werden.⁴⁴⁸ Des Weiteren werde ich auf den 1957 entstandenen „Versuch eines Requiems“ eingehen, der als thematisch einschlägiger, aber unveröffentlicht gebliebener Text ebenfalls Erkenntnisse im Hinblick auf die Gestaltung von Trauer im Werk Günter Eichs verspricht. Der nächste Gedichtband, *Zu den Akten*, erschien erst 1964 und wird in der Forschung bereits einer anderen lyrischen Schaffensphase Günter Eichs zugerechnet. Er bleibt in der vorliegenden Untersuchung daher unberücksichtigt.⁴⁴⁹

3.2.1 *Abgelegene Gehöfte* (1948)

Abgelegene Gehöfte erscheint 1948 im Verlag Georg Kurt Schauer in Frankfurt.⁴⁵⁰ In einer Vielzahl von Gedichten knüpft Eich in diesem Band mit Form und behandelten Themen an die eigene Lyrikproduktion aus der Zeit vor 1939 an. Manifest wird diese Kontinuität vor allem in der Integration einiger bereits in den 1930er Jahren zuerst publizierter Texte. Dennoch wird vor allem inhaltlich deutlich, dass der Band insgesamt von der veränderten historischen Situation geprägt ist.⁴⁵¹ Dem oben dargestellten Anspruch des Lyrikers an die eigene Lyrik entspricht die realistische und zuweilen sachlich-lakonische Bezugnahme auf die zeitgenössische Wirklichkeit insbesondere in den berühmten sogenannten Camp-Gedichten.

Formal sind die Gedichte in *Abgelegene Gehöfte* noch größtenteils gereimt und meistens auch streng strophisch geordnet. Ein Widerspruch zu dieser Regelmäßigkeit und Konventionalität der Form findet sich jedoch immer wieder im zuweilen assoziativ wirkenden Bilderreichtum und in der realistischen, nichts beschönigenden Explizitheit des Dargestellten. Neben Naturchiffren wie schweigenden Wäldern, blaubebeerten Bäumen und der Häherfeder, die teils auch antiromantisch gebrochen sind, gehen so zum Beispiel Kot, Urin und Krankheit in die lyrische Sprache ein.

Eine vorrangige Rolle spielt in den Gedichten in *Abgelegene Gehöfte* weiterhin die Natur. Insofern ist über die Liedhaftigkeit vieler Texte hinaus eine Anknüpfung an Eichs Gedichtproduktion vor 1939 möglich.⁴⁵² Doch bietet die Natur der Sprechinstanz in diesem

⁴⁴⁸ An dieser Stelle geht es lediglich um eine grobe Skizzierung der Gedichtbände, der in ihnen behandelten Themen und vorherrschenden Formmerkmale. Die Darstellung von Emotionen spielt hier noch keine hervorgehobene Rolle.

⁴⁴⁹ Verdeutlicht wird diese Einordnung in eine andere lyrische Schaffensphase Krispyn zufolge durch die lange Pause zwischen der Veröffentlichung von *Botschaften des Regens* 1955 und *Zu den Akten* 1964. Vgl. Krispyn: „Günter Eichs Lyrik“, S. 320. Horst Ohde spricht von einem auffälligen Bruch in Eichs Werk Ende der 1950er Jahre. Vgl. Ohde: „Von der Aufkündigung“, S. 256. Kritischer sieht Neumann die Dreiteilung von Eichs Werk. Vgl. Neumann: *Rettung der Poesie*, S. 34. Aus pragmatischen Gründen schließe ich mich der Dreiteilung an und nehme die Unterbrechung in Eichs Schaffen zwischen 1955 und 1964 – der historischen Anlage dieser Untersuchung entsprechend – zum Anlass, das zu untersuchende Textkorpus zeitlich zu begrenzen. Verwiesen sei aber z. B. auf die überblicksartige Darstellung der späteren Gedichtbände in Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 139-155. Auch Buchheit geht, u. a. hinsichtlich der in der dargestellten Kommunikationssituation zum Ausdruck kommenden Trauer, vor allem auf die späteren Gedichtbände ein. Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*.

⁴⁵⁰ Vgl. EW I, 436.

⁴⁵¹ So sehen es auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 82-87 und Post-Adams: „Günter Eich“.

⁴⁵² „Nevertheless, this emphasis on the de-romanticized reality of postwar Germany gives way in many poems to a resumption of prewar interests in nature, the infinite, the absolute, the timeless. These nature poems conflict thematically with the general tendency toward temporal themes, but they are perfectly consistent with his continuing

Gedichtband schon keinen Schutz und keinen Halt mehr. Vielmehr sieht sie sich ihr entfremdet gegenüber und fühlt sich teilweise sogar von ihr bedroht. Die Sprechinstanz benennt sich im Großteil der Texte explizit als ‚Ich‘, was für diesen Gedichtband ein hohes Maß an Subjektivität nahelegt.⁴⁵³ Das Ich ist dabei oft verunsichert: Die Kommunikation mit der Natur ist gestört, die eigenen Sinne sind nicht mehr ganz zuverlässig, auch die eigene Vergänglichkeit tritt ins Bewusstsein, was vor allem durch die Schilderung von Herbst- und Winterlandschaften unterstrichen wird. Der einzelne und vereinzelt Mensch ist Hauptsubjekt der Texte, sein Leiden an der eigenen Situation, an der fehlenden Kommunikation mit der Natur, an der Isolation vom menschlichen Gegenüber und an der Hoffnungslosigkeit seiner von Kälte, mangelnder Hygiene, Hunger oder Vereinsamung geprägten Lage sind die zentralen Themen.⁴⁵⁴ Menschliche Nähe findet allenfalls noch in der Erinnerung einen Platz. Die Vergangenheit dient dabei häufig als (positiv konnotierte) Folie, vor der die aktuelle Situation geschildert wird. Der Ton des Gedichtbandes wird in der Forschung entsprechend als überwiegend gedämpft beschrieben.⁴⁵⁵ Einzelne Texte weisen zwar einen eher spielerischen, auch ironischen Ton auf, doch bilden sie die Ausnahme.

Das Nebeneinander von romantischen Topoi, expressionistischen Tendenzen und formaler Regelmäßigkeit, die Variation und die Freiheit im Umgang mit den genannten Konventionen machen diesen Gedichtband im Wechselspiel von Form und Inhalt aus. Hervorzuheben sind die Camp-Gedichte, die das Leben im Kriegsgefangenenlager darstellen, auch hier die einsame und qualvolle Situation der Sprechinstanz in den Blick rückend. Es fehlen reale menschliche Kontakte. Die Natur bleibt so zwar Hauptbezugspunkt der Sprechinstanz, die in den Gedichten zum Ausdruck kommende Haltung ihr gegenüber ist aber schon eine skeptischere als in den von der naturmagischen Schule beeinflussten Vorkriegsgedichten von Günter Eich. Im nur ein Jahr später erscheinenden Gedichtband *Untergrundbahn* ändert sich schließlich auch diese szenische Einbettung des Dargestellten in die Natur.

3.2.2 *Untergrundbahn* (1949)

Untergrundbahn, 1949 im Heinrich Ellermann Verlag Hamburg erschienen, enthält nur 18 Gedichte, vier davon zu dem titelgebenden Zyklus „Untergrundbahn“ zusammengefasst.⁴⁵⁶ Wie der Titel des schmalen Bandes andeutet, dominieren hier ausgewählte Themen: Großstadt und Fabriken, Transportmittel und Bedrohung durch die ‚zivilisierte‘ Welt. Formal auffällig ist zudem

attempts to achieve greater precision in his poetic language.“ Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 154f. Vgl. auch die Ausführungen Müller-Hanpfts zu dem Gedichtband in Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 33-50 und Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 157.

⁴⁵³ Vgl. hierzu auch Krispyn: „Günter Eichs Lyrik“, S. 328.

⁴⁵⁴ Vgl. dazu z. B. schon Egbert Krispyn: *Günter Eich*. New York 1971, S. 31f.

⁴⁵⁵ Vgl. dazu z. B. Klaus-Dieter Post: *Günter Eich. Zwischen Angst und Einverständnis*. Bonn 1977, S. 56. Wie dieser Eindruck genau entsteht, wird jedoch nicht deutlich gemacht.

⁴⁵⁶ Zudem werden einzelne Texte noch einmal im nachfolgenden Gedichtband, *Botschaften des Regens*, aufgenommen.

die vorsichtige Abwendung vom strophischen und gereimten Gedicht, was aber nicht heißt, dass diese formalen Gestaltungsweisen gar nicht mehr auftauchen. Ree Post-Adams skizziert den Gedichtband wie folgt:

Das Alltagsleben, der Weg zum Bahnhof, der Omnibus, die Zigarettenfrau und die Fußballmannschaft werden zu Themen. Der Stil ist entsprechend prosaischer, und nur die Hälfte der Gedichte gehört zum gewohnten strophischen Typ, dem Vierzeiler, die anderen sind strophisch frei. Mit Natur und Landschaft wird erstmals auch Negatives assoziiert. Der Schnee reißt die Gesichtshaut auf; bei Sonnenlandschaft ist die Klapper des Aussätzigen zu hören. Die Sehnsucht nach einer Vereinigung mit der Natur ist einer polaren Gegenüberstellung von Mensch und Natur gewichen. Im Gegensatz zur Natur hat der Mensch an der Ewigkeit nicht Teil, sondern ist der Zeit und dem Tod unterworfen. Trauer über die Obdachlosigkeit des Menschen bestimmt den Ton [...].⁴⁵⁷

So richtig Post-Adams Themen und Stil von *Untergrundbahn* zusammenfasst, so ungenau schätzt sie die Entwicklung des Verhältnisses zur Natur ein. Die beschriebene Entfremdung der Sprechinstanz von der Natur und die teilweise empfundene Bedrohung durch diese Situation ist auch schon in *Abgelegene Geböfte* Ausdruck einer nicht mehr ganz unproblematischen Beziehung zwischen Mensch und Natur. Letztere ist also trotz der im Titel angedeuteten zivilisatorischen Themen auch in *Untergrundbahn* noch präsent, neu betont wird aber vor allem das Unheimliche der Natur. Warnungen werden explizit ausgesprochen. Einige Gedichte entfalten einen starken Appell, die Bedrohung wahrzunehmen, sich verändernde Zustände als bedrohlich einzuschätzen oder das eigene Glück zu fürchten.⁴⁵⁸ Diese Gedichte sind damit stärker an den Leser gerichtet als die Texte in *Abgelegene Geböfte*. Sie thematisieren die Gefährdung durch die Zivilisation, durch Ignoranz und Flucht in das scheinbare Glück.

Die Gedichte dienen damit als Warnung, dem schönen Schein von Fortschritt und Zivilisation, von Glück und Seelenruhe nicht zu trauen. Nicht mehr nur die Isolation des Einzelnen ist hier von Bedeutung, sondern daneben auch die Situation der Menschheit an sich, die Bedrohung der ganzen Gesellschaft. Die Mitmenschen rücken so zumindest in ausgewählten Texten sehr viel stärker ins Blickfeld als im vorherigen Gedichtband. Indem sie nicht nur individuelle Erfahrungen thematisieren, sondern in Ansätzen einen tendenziell gesellschaftskritischen Appellcharakter entfalten, beziehen die Gedichte aus *Untergrundbahn* also noch auf andere Weise als die Camp-Gedichte die zeitgenössische Wirklichkeit mit ein.

3.2.3 *Botschaften des Regens* (1955)

Eine Verbindung von *Untergrundbahn* zum 1955 im Suhrkamp Verlag erscheinenden Gedichtband *Botschaften des Regens* wird durch die Wiederaufnahme einzelner Gedichte hergestellt, worunter

⁴⁵⁷ Post-Adams: „Günter Eich“.

⁴⁵⁸ Vgl. hierzu auch Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 86f. Foot weist darauf hin, dass in diesem Gedichtband sowie in *Botschaften des Regens* zuweilen auch die Natur einen entsprechenden warnenden Part übernimmt. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 90f.

auch die erwähnten stärker appellativen Texte fallen.⁴⁵⁹ Müller-Hanpft spricht „von dieser Sammlung als der ersten bewußt modernen Eichs nach den Gefangenengedichten [...], die ja einen der Zeit verpflichteten Versuchscharakter hatte[n]“.⁴⁶⁰ Dieses Urteil kann formal vor allem auf die nun radikalere Abkehr vom Reim und teilweise auch vom klaren Strophenaufbau gestützt werden, wird der formalen und inhaltlichen Varianz in den vorherigen Gedichtsammlungen meines Erachtens jedoch nicht ganz gerecht. Inhaltlich spielt auch in dieser Sammlung die Natur weiterhin eine Rolle, wenn auch eine gegenüber den Vorgängersammlungen nochmal modifizierte.⁴⁶¹ Die Zeichen der Natur werden von der Sprechinstanz der Gedichte zwar erkannt, doch sind sie ihr meistens nicht verständlich. Dabei steht im Gegensatz zu den vorherigen Gedichtbänden nicht mehr allein die Feindseligkeit und Bedrohung durch die Natur im Vordergrund, auch wenn diese Thematik zum Beispiel in dem Gedicht „Belagerung“ (EW I, 89) weiterhin anklingt. Im Zentrum steht mehr noch die Darstellung der völligen Isolation des Menschen, auch von der Natur.⁴⁶² Die Sprechinstanz zieht sich in diesen Texten zurück aus der Natur und zuweilen auch aus der sie umgebenden Realität. Erinnerungen rücken hier wieder in den Fokus, die aktuelle Situation der Sprechinstanz wird vor deren Hintergrund als Isolation dargestellt.⁴⁶³ Da, wo die Natur wie im titelgebenden Gedicht mit der Sprechinstanz zu kommunizieren scheint, weist diese die Botschaften oft von sich.

Parallelen zu den vorhergehenden Gedichtbänden finden sich in dieser Vereinzelung in der Natur; Unterschiede sind vor allem in der weniger regelmäßigen Form gegeben. Auch scheint die Sprechinstanz hier – abgesehen von den erwähnten appellativen Texten – eher resignativ als beunruhigt, die dargestellte Situation wird zudem ins Allgemeine gehoben und nicht nur als vorübergehend, sondern als aussichtslos dargestellt.⁴⁶⁴ Fast alles, auch die Schönheit und die Sprechinstanz selbst, ist dem Verfall, dem Vergessen oder dem Untergang ausgeliefert. Anders als in *Abgelegene Geböfte*, wo vor allem Gegenwärtiges gestaltet wurde, werden hier oft Situationen

⁴⁵⁹ Zu den Texten, die sich stärker an den Leser richten, vgl. auch Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 123-125.

⁴⁶⁰ Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 102.

⁴⁶¹ Vgl. hierzu auch Post-Adams: „Günter Eich“.

⁴⁶² Lampart sieht die Sammlung gegenüber den „alten Gewissheiten der Naturlyrik“ von einer „grundsätzliche[n] und sehr weit reichende[n] Skepsis bestimmt“. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 152. Vgl. hierzu außerdem Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 100-103. Richardson sieht die Entfremdung von der Natur schon in *Untergrundbahn* dargestellt. Vgl. Richardson: *Committed Aesthetics*, S. 80f. Für ein Gedicht wie „Februar“ (EW I, 69f.) – das, allerdings in variiert Form, zu den in *Botschaften des Regens* wieder aufgenommenen Texten gehört (EW I, 92f.) – trifft das sicherlich zu, dennoch dominiert in *Untergrundbahn* zunächst die beschriebene Atmosphäre der allgemeinen Bedrohung. Buchheit sieht auch in den späteren Gedichten Eichs noch „die Erfahrung des Verlustes einer sprachlichen Beziehung zur Welt und zu den Menschen“ dargestellt, worauf die Gedichte „mit Trauer und Verzweiflung reagierten“. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 92.

⁴⁶³ Korte charakterisiert den Gedichtband zusammenfassend wie folgt: „Eichs *Botschaften des Regens* aus dem Jahr 1955 fügen Bilder der Verzweiflung und Verlassenheit aneinander, zum Teil in einer Tendenz zum Ellipsenstil, zur lakonischen Verknappung von Bildelementen, in denen ein Gestus des Verweigerns deutlich wird. Das Naturgedicht selber wird in den Zweifel einbezogen, den das lyrische Subjekt erfasst hat. [...] Die Transformation der Zeitgeschichte in Naturbilder offenbart eine existentielle Orientierungslosigkeit, aus der nichts, auch nicht die Naturidylle hinausführt.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 42 (Hervorh. getilgt).

⁴⁶⁴ Ähnlich sieht dies auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 91f.

dargestellt, die Vergangenes und Zukünftiges stark einbeziehen und so die Verbundenheit aller Zeiten betonen. Die Erkenntnisse, die die Sprechinstanz aus den noch verständlichen Zeichen der Natur zu ziehen scheint, sind oft endgültige Prognosen bis hin zu Untergangsvisionen.⁴⁶⁵ Die gegenwärtige Realität wird in diesem Gedichtband verschoben. Müller-Hanpft formuliert das folgendermaßen:

Wo die verdinglichte Welt dem lyrischen Subjekt nur noch die Beobachtung der toten Dinge und Gedanken übrigläßt und wo die Dinge den aktiven Teil übernommen haben, reagiert der Lyriker Eich mit der Geste der Verweigerung und der Suche nach einem außerhalb der empirischen Realität liegenden Leben. ‚Häherfeder‘, ‚Vogelzug‘, ‚Kraniche‘ sind Chiffren dafür.⁴⁶⁶

Der Gedichtband kann damit zumindest in Teilen als Ausdruck der in Kapitel 3.1 dargestellten zunehmenden Skepsis Eichs nicht nur gegenüber der Sprache, sondern gegenüber der Wirklichkeit gedeutet werden. Nach *Botschaften des Regens* brechen die dichterischen Publikationen des Lyrikers für viele Jahre ab, der Band *Zu den Akten* erscheint erst 1964. Post-Adams charakterisiert ihn wie folgt:

[Es folgt] eine Absage an die Natur als eine allheilende Kraft, an die Dichtersprache als eine Hilfe bei der Vermittlung und an das menschliche Wesen. Der Glaube an die Veränderung des Menschen und seiner Situation in der Gesellschaft ist aufgegeben [...]. Vom Stil her fällt eine weitere Vereinfachung der Bilder und die Lakonie der Aussage auf; zu der scheinbar vernachlässigenden Einstellung kommt jetzt ein oft überdrüssiger und gereizter Tonfall.⁴⁶⁷

Zu den Akten setzt somit Entwicklungen der vorherigen Publikationen fort, unterscheidet sich von diesen aber durch eine noch stärkere und nicht mehr nur leidend-resignative, sondern zunehmend aggressive Verknappung sowie eine wiederum veränderte Einstellung zur Natur, der Sprache und dem Menschen.⁴⁶⁸

3.2.4 „Versuch eines Requiems“ (1957)

Von den im Umfeld der untersuchten Gedichtbände entstandenen unveröffentlichten Texten soll an dieser Stelle der thematisch einschlägige Zyklus „Versuch eines Requiems“ Beachtung finden. Es handelt sich dabei um eine Auftragsarbeit aus dem Jahr 1957, aus der schließlich nur Teile einzeln veröffentlicht wurden.⁴⁶⁹ „Es geht um Trauer, Vergessen und Gedenken und mündet in

⁴⁶⁵ Vgl. hierzu auch Goodbody: *Natursprache*, S. 293. Auch Walter Helmut Fritz sieht das „Warnende“ in Eichs Lyrik in diesem Band „besonders hervorgetreten“. Walter Helmut Fritz: „Zur Lyrik Günter Eichs“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Günter Eich*. 3. rev. und erw. Aufl. München 1979 (=Text + Kritik 5), S. 29-31; hier S. 30.

⁴⁶⁶ Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 108. Dabei ist jedoch festzuhalten, dass die Suche – wie beispielsweise die Gedichte „Tage mit Hähern“ (EW I, 81f.) und „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.) zeigen – keineswegs erfolgreich enden muss, sondern den Suchenden vielmehr als isoliert und von der Natur entfremdet darstellt.

⁴⁶⁷ Post-Adams: „Günter Eich“. Zu den Gedichtbänden *Zu den Akten* und *Anlässe und Steingärten* vgl. auch Fritz: „Zur Lyrik Günter Eichs“, S. 29-31.

⁴⁶⁸ Kontinuitäten zwischen *Botschaften des Regens* und *Zu den Akten* benennt Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 108. Vgl. dazu auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 164.

⁴⁶⁹ Vgl. EW I, 522. Hinzuweisen sei auf die Parallele zum Titel von Max Frischs *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems*. Max Frisch: „Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Sechs Bände. Band II: 1944–1949*, hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt a. M. 1976, S. 79-137. Frischs Stück war nach seiner Uraufführung im Frühjahr 1945 nicht unumstritten und wurde insbesondere für die fehlende Schuldzuweisung kritisiert. Vgl. hierzu Urs Bircher: *Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Max Frisch 1911–*

der Warnung vor der Schuld eines dritten Krieges.“⁴⁷⁰ Diese Warnung geht den Texten schon im Motto voraus, das lautet: „Die Augen zu schließen./ Nein“ (EW I, 275). Der Haupttext besteht aus einzelnen Gedichten oder Gesängen zweier Frauen und zweier Männer sowie einer zusätzlichen Einzelstimme und verschiedenen Chorpässagen. Die Figuren schildern ihren Alltag oder Erinnerungen, machen sich Gedanken über das Vergangene – der Krieg und Auschwitz kommen hier gleichermaßen zur Sprache – und ihre eigene Gegenwart, sprechen von Scham und Vergessen. Ins Allgemeinere gehen die Teile, die mit „Einzelstimme“ oder „Chor“ überschrieben sind. In diesen Wechselreden sind die immer wieder variierten beziehungsweise spezifizierten Hauptaussagen des Textes zu finden: „Um einen trauern, heißt ihn vergessen“ (EW I, 278), und „Ich habe um niemand zu trauern,/ deshalb fällt es mir schwer zu vergessen“ (EW I, 278). Das gesamte Requiem dreht sich mehr oder weniger explizit um das Verhältnis von Vergessen und Erinnern. Ein Vorwurf findet sich in folgender Formulierung (EW I, 279):

oh billige Trauer,
die sich selber genügt,
Entschuldigung der Schuld,
und Vorwand,
um schweigen zu können
vor den Untaten der Macht.

Die „billige“ Form der Trauer ist Trauer um ihrer selbst und nicht um der Erinnerung willen. Diese Trauer verschließt die Augen vor Schuld und zukünftigen Gefahren und führt schlussendlich zum Vergessen. Vor ihr wird implizit auch gewarnt, wenn es im abschließenden Appell des Requiems heißt: „Bleibt bei uns, ihr Toten,/ helft uns/ vor neuer Schuld!“ (EW I, 280).

Die in den *Gesammelten Werken* abgedruckte Variante des Requiems kann durch einen Blick in Archivmaterialien noch ergänzt werden. So machen handschriftliche Notizen auf dem Typoskript, das vermutlich als Grundlage des Abdrucks diente, zum Beispiel deutlich, dass es Überlegungen gab, das wohl eindringlichste Bekenntnis von Scham – die Gedanken der Frau angesichts der in den Gaskammern Getöteten („Ich schäme mich, daß ichs ertrage/ zu leben“, EW I, 277) – an den Anfang des Zyklus zu stellen.⁴⁷¹ Eich hat hier handschriftlich notiert: „Deutlicher, worum es sich handelt! Möglichst vor dem jetzigen Anfang [der im Typoskript der abgedruckte Anfang ist, A. F.]!“ Zu der letzten Strophe des alten Mannes („Ich hasse es,/ daß die

1955. Zürich 1997, S. 138-146 und Thomas Koebner: „Jedermann-Schicksale, Angstträume: Das Hörspiel der Nachkriegsjahre 1946–1951“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 90-98; hier S. 91f. sowie Jürgen Schröder: „Das Drama: Der mühsame Anfang“. Ebd., S. 99-115; hier S. 112f. Eichs „Versuch eines Requiems“ und das darin kritisierte Vergessen auch in diesem Kontext zu sehen, liegt zumindest nahe. Eine vergleichende Untersuchung der beiden Texte sowie ihrer Entstehungs- und Rezeptionskontexte wäre sicher lohnenswert.

⁴⁷⁰ Eich über den Text in einem Brief an Hermann Kasack (EW I, 524).

⁴⁷¹ Das Typoskript wurde im Deutschen Literaturarchiv (DLA) Marbach eingesehen: A: Eich, Zugangsnummer: 83.595, Manuskripte. Gedichte. Sammlung: Versuch eines Requiems und Fragmente eines Requiems (Manuskripttitel). Auch im Kommentarteil in den *Gesammelten Werken* wird auf den Nachlass im DLA als Textgrundlage verwiesen, die zugrunde liegenden Archivmaterialien werden jedoch im Einzelnen nicht genauer benannt. Vgl. EW I, 431.

Welt so beschaffen ist:/ Immerfort weitermachen,/ bis die nächsten daran sind/ mit ihrem Schmerz,/ der sich abträgt wie meiner“ (EW I, 278) notiert Eich: „Mißverständlich, weil man denken könnte, er richtet gegen den Schmerz statt gegen das Abtragen.“

Der Schmerz aber wird als notwendig angesehen, um erinnern zu können. Trauern im Sinne von Vergessen bedeutet dagegen ein zumindest vordergründiges „Abtragen“ von Schuld, das als falsch empfunden wird.⁴⁷² Das Erinnern als richtige beziehungsweise nötige Form des Umgangs mit der Vergangenheit wird in dem Typoskript nicht explizit genannt, findet sich aber in einer handschriftlichen Variante, die „Fragmente eines Requiems“ überschrieben ist: „Nicht vergessen! Und wo es vergessen ist, wieder erinnern.“⁴⁷³ Außerdem finden sich dort die folgenden Zeilen: „Die Menschen erinnern, damit/ verhindert wird, daß das/ Vergessen einkalkuliert wird“. Die handschriftlichen Notizen verstärken den Eindruck, dass die Hauptaussage dieser Texte ein starker Appell oder zumindest eine dringliche Warnung vor dem Vergessen sein sollte.⁴⁷⁴

Zum Verhältnis von Schmerz, Trauern, Vergessen und Erinnern in „Versuch eines Requiems“ kann also zusammenfassend festgehalten werden: Das Vergessen wird als eine Folge des Trauerns dargestellt. Um nicht zu vergessen, darf also nicht getrauert werden. Der Schmerz muss vielmehr in der Erinnerung präsent bleiben.⁴⁷⁵ Der Text reflektiert damit indirekt auch seine eigene Form: Indem er das Requiem als tradierte Form der trauernden Erinnerung aufgreift, löst er den eben formulierten Anspruch selbst ein.⁴⁷⁶ Für die nun folgende Untersuchung des Textkorpus stellt sich unter Rückgriff auf „Versuch eines Requiems“ vor allem die Frage, ob dort auftauchende Gedanken auch an anderer Stelle formuliert werden und welche Rolle Vergessen

⁴⁷² Vgl. dazu auch Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 230.

⁴⁷³ Vgl. DLA Marbach: A: Eich, Zugangsnummer: 83.595.

⁴⁷⁴ Der „Versuch eines Requiems“ könnte daher auch als Beispiel für die seltene Gestaltung von „Verantwortung gegenüber Opfern des Systems“ angeführt werden, von der Joachimsthaler spricht: „Schuld‘ ist bei Eich, sofern es sie überhaupt gibt, immer eine ‚innere‘ des Individuums sich selbst (und seinen Möglichkeiten) gegenüber, kaum je Verantwortung gegenüber Opfern des Systems, zu denen Eichs Subjekte sich im Gegenteil selbst hinzuzählen.“ Joachimsthaler: „Pest der Bezeichnung“, S. 113. Zwar werden auch in „Versuch eines Requiems“ Individuen und deren individuelles Schuldgefühl dargestellt, doch steckt in dem Appell, die Toten nicht zu vergessen, etwas Überindividuelles und Allgemeingültiges.

⁴⁷⁵ Auf die Relevanz des Gedenkens und auf das Verhältnis von Vergessen und Erinnern bei Eich wurde in der Forschung bereits hingewiesen: Vgl. Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 222 und Neumann: *Rettung der Poesie*, S. 44. In eine ähnliche Richtung gehen auch die Beobachtungen Buchheits zur Rolle von (eigener) Schuld und dem „Wunsch, schuldig zu bleiben“ im Rahmen einiger späterer Gedichte Eichs. Sie analysiert in diesem Zusammenhang die Nelly Sachs gewidmeten Gedichte „Wildwechsel“ (EW I, 120f.) und „Sklaveninsel“ (EW I, 216). Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 192-202; hier S. 201. Für Heydenreich spielen Erinnern und Vergessen auch noch in den „Maulwürfen“ eine entscheidende und, wie ihre Analysen belegen, im Einzelfall sehr komplexe Rolle. Vgl. Heydenreich: *Wachstafel und Weltformel*. Sie spricht einleitend metaphorisch von der „sprachlichen Wühlarbeit am kulturellen Gedächtnis“, die die „Maulwürfe“ vollbringen (ebd., S. 11), und sieht einen „Kernpunkt der Poetologie des Eichschen Spätwerks“ in der zu leistenden „Gedächtnis-Arbeit“ (ebd., S. 12). In der Tendenz, das Vergangene zu „de-struieren“ (vgl. ebd., S. 13) statt es vor dem Vergessen zu bewahren, unterscheiden sich die „Maulwürfe“ jedoch vom Anspruch an das Erinnern wie er im „Versuch eines Requiems“ formuliert wird. Für exemplarische Interpretationen vgl. ebd., S. 118-128 und 136-145.

⁴⁷⁶ Zur Requiemstradition vgl. auch die ausführlicheren Ausführungen zum Verlust nahestehender Personen im Kapitel zu Marie Luise Kaschnitz (Kapitel 4.3.3.2).

und Erinnern in den untersuchten Gedichten spielen. Hierauf werde ich am Schluss der Ausführungen zu Günter Eich noch einmal eingehen.

3.3 Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse

In einem ersten Schritt wurden die rund 125 Gedichte des Korpus mithilfe eines Rasters analysiert, das sich an die in Kapitel 2.3 erläuterten Kategorien der Emotionsrepräsentation anlehnt. So konnten zunächst Texte identifiziert werden, deren genauere Analyse Erkenntnisse über die Gestaltung von Trauer versprach, da in ihnen Trauer explizit benannt wurde, die Wortwahl ein hohes Emotionspotenzial nahelegte oder auf der Ebene der Diegese kulturell kodierte Trauer konnotierende Situationen gestaltete wurden.⁴⁷⁷ Die Identifizierung potenziell Trauer darstellender Textstrukturen erfolgte jedoch im kontinuierlichen Wechsel zwischen der Perspektive auf das gesamte Textkorpus und genauen Einzelanalysen. Der Fokus wurde dabei auf die Texte selbst gelegt. Kontextualisierende Fragestellungen wurden erst in einem zweiten Schritt berücksichtigt.

In den nachfolgenden Unterkapiteln werden die Ergebnisse der umfassenden Analyse des Korpus exemplarisch dargestellt. Die Darstellung orientiert sich aus Gründen der Übersichtlichkeit zunächst an den einzelnen Analysekatgorien. Abschließend werden die identifizierten Mittel und Verfahren der Emotionsdarstellung in einer umfassenderen Einzelanalyse des Gedichts „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.) stärker in Beziehung gesetzt. So sollen Antworten auf die folgenden grundlegenden Fragen an das Textkorpus gefunden werden: Wie explizit wird Trauer in den Gedichten gestaltet? Was sind die wichtigsten Strategien der Präsentation von Trauer? Welche Auslöser von Trauer werden thematisiert? Und welche Aspekte von Trauer werden betont?

3.3.1 Explizite Gestaltung von Trauer

Wie werden emotionale Zustände in den Gedichten Günter Eichs benannt, und welche Emotionskonzepte liegen dem zugrunde? Die Wörter ‚Trauer‘, ‚trauern‘ und ‚traurig‘ finden sich innerhalb des Korpus der veröffentlichten Gedichte auf den ersten Blick nur selten, dafür aber in allen untersuchten Gedichtbänden.⁴⁷⁸ Auch ‚Schwermut‘, ‚Trost‘ und ‚Verzweiflung‘ werden explizit benannt.⁴⁷⁹ Weitere Emotionslexeme sind allgemeinere Substantive wie ‚Herz‘ und ‚Gefühl‘, Verben

⁴⁷⁷ Diejenigen Texte, die bereits in den 1930er Jahren zum ersten Mal veröffentlicht wurden, wurden in der Analyse vernachlässigt. Im Einzelnen sei auf den Kommentar zu *Abgelegene Gehöfte* in den *Gesammelten Werken* (EW I, 436-448) verwiesen.

⁴⁷⁸ Insbesondere im Vergleich mit Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs wird noch einmal deutlich werden, dass Eich mit expliziten Emotionswörtern eher sparsam umgegangen ist.

⁴⁷⁹ Zu ‚Trauer‘/‚trauern‘/‚traurig‘ vgl. folgende Gedichte: „Gladenbach“ (EW I, 23), „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.), „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46), „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.), „Schuttanlage“ (EW I, 79 und 101) und „Behalte den Augenblick“ (EW I, 96); zu ‚Schwermut‘ vgl. „Die Lärche“ (EW I, 46) und „Veränderte Landschaft“ (EW I, 93); zu ‚Trost‘/‚getrost‘ vgl. „An die Lerche“ (EW I, 38), „Der Nachmittag“ (EW I, 74), „Ende

wie ‚lieben‘, ‚reuen‘ und ‚vertrauen‘, lexikalisierte Metaphern wie ‚(er)greifen‘ sowie Adjektive wie ‚klagend‘, ‚bestürzend‘ und ‚bitter‘.⁴⁸⁰ Vergleicht man die Emotionslexeme bezüglich der mit ihnen ausgedrückten emotionalen Zustände, ergibt sich folgende quantitative Verteilung: Trauer nimmt von den mithilfe von Emotionswörtern ausgedrückten Emotionen in den untersuchten Gedichtbänden inklusive dem „Versuch eines Requiems“ – auf den jedoch ungefähr die Hälfte der Nennungen fällt – den größten Platz ein, wobei ‚Schwermut‘, ‚Verzweiflung‘ und ‚Melancholie‘ ebenfalls berücksichtigt wurden. Ebenfalls vergleichsweise häufig wird Liebe benannt, die sich vor allem auf *Abgelegene Geböfte* und *Botschaften des Regens* konzentriert. Auch Angst und Furcht finden sich in allen Gedichtbänden explizit benannt, Schuld und Hoffnung ebenso wie Freude und Glück vereinzelt. Derartige emotionsbezeichnende Lexeme sind, wie in Kapitel 2.2 dargestellt wurde, nicht automatisch emotiv. Das heißt, dass mit ihnen zwar immer emotionale Zustände bezeichnet oder thematisiert werden, sie dabei jedoch nicht unbedingt auch dem Ausdruck eines emotionalen Zustands beispielsweise der Sprechinstanz dienen müssen.⁴⁸¹

Was bedeutet das nun für die vorliegende Untersuchung? Es erscheint sinnvoll, auf zweierlei einzugehen: Zum einen bedeutet es, dass Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen innerhalb des Korpus tatsächlich eine Rolle spielen, die es im Einzelnen genauer zu untersuchen gilt. Dafür werden im Folgenden zunächst alle Fälle der expliziten Benennung von Trauer aus den veröffentlichten Gedichtbänden genauer in den Blick genommen.⁴⁸² So sollen erste Ergebnisse über das in den Gedichten zum Ausdruck kommende Verständnis von Trauer, ihrer Bewertung und ihren Auslösern gewonnen werden. Zum anderen bedeutet es, dass sich die Gestaltung von Trauer in den untersuchten Gedichten aller Voraussicht nach nicht in den angesichts der Anzahl der Gedichte vergleichsweise seltenen expliziten Benennungen erschöpft, sondern stattdessen stärker implizite Formen der Gestaltung von Trauer genutzt werden. Welche

eines Sommers“ (EW I, 81) und „Es ist gesorgt“ (EW I, 95f.). Die explizite Benennung von ‚Verzweiflung‘ konzentriert sich auf den Band *Botschaften des Regens* und findet sich dort in den Gedichten „Ende eines Sommers“ (EW I, 81), „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.), „Herrenchiemsee“ (EW I, 85) und „Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.).

⁴⁸⁰ Zu ‚Herz‘ vgl. u. a. „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46), „Wiepersdorf, die Arnimschen Gräber“ (EW I, 66f.), „Regensiziliane“ (EW I, 68), „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.), „Februar“ (EW I, 69f. und 92f.) und „Schienen“ (EW I, 77); zu ‚Gefühl‘ vgl. „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46) und „Wiepersdorf, die Arnimschen Gräber“ (EW I, 66f.); zu ‚lieben‘ vgl. „Gesicht“ (EW I, 58-60) und „Ende August“ (EW I, 78 und 106f.); zu ‚reuen‘ vgl. „Im verflossenen Herbst“ (EW I, 33); zu ‚vertrauen‘ vgl. „Regensiziliane“ (EW I, 68), „Ende eines Sommers“ (EW I, 81) und „Tauben“ (EW I, 105f.); zu ‚(er)greifen‘ vgl. „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.); zu ‚klagend‘ vgl. „Meiner Mutter“ (EW I, 65); zu ‚bestürzend‘ bzw. ‚bestürzt‘ vgl. „Kurz vor dem Regen“ (EW I, 99), „Im Sonnenlicht“ (EW I, 74f. und 99f.) und „Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.); zu ‚bitter‘ oder auch ‚Bitternis‘ vgl. „Gladenbach“ (EW I, 23), „Frühlingsbeginn“ (EW I, 26), „Winterliche Miniatur“ (EW I, 27), „Der Beerenwald“ (EW I, 63), „Tage mit Hähern“ (EW I, 81f.), „Gegenwart“ (EW I, 82f.) und „Schuttablage“ (EW I, 79 und 101).

⁴⁸¹ Lexeme wie ‚ergreifen‘ und ‚bestürzend‘ drücken einen emotionalen Zustand in ihrer Bildlichkeit beispielsweise potenziell unmittelbarer aus als das Lexem ‚trauern‘, das eine stärkere Reflexion über den eigenen Zustand voraussetzt, die Emotion aber offensichtlich thematisiert (i. S. v. ‚explizit benennt‘).

⁴⁸² Auf die in „Versuch eines Requiems“ zum Ausdruck kommende Konzeptualisierung von Trauer wurde bereits bei der Darstellung dieses unveröffentlichten Textes in Kapitel 3.2.4 genauer eingegangen. Hierauf wird später aber noch einmal zurückzukommen sein.

Formen der impliziten Gestaltung von Emotionen Eich besonders häufig einsetzt, gilt es in den nachfolgenden Kapiteln darzustellen.

Zunächst zu den expliziten Bezugnahmen auf die Emotion Trauer: In dem Gedicht „Gladenbach“ (EW I, 23) wird diese gleich zweimal explizit benannt:

Die Schlehe reift blau und sauer
am Saum der Äcker in Hessen.
Es reift in den Hecken die Trauer,
die ich mit der Schlehe gegessen.

5 Der Rauch der Kartoffelfeuer
läßt heut schon den Herbst mir geschehen.
Die Trauer, sie bleibt mir noch treuer
mit der bitteren Säure der Schlehen.

Trauer wird hier als etwas dargestellt, das die Sprechinstanz mit der Nahrung in sich aufnimmt. Kulturell kodiert ist dabei die enge Assoziation von Trauer mit Bitterkeit. Die Trauer der Sprechinstanz wird als etwas Andauerndes dargestellt (die Trauer „reift“ und „sie bleibt mir noch treuer“) und als etwas, das auch die Wahrnehmung der Sprechinstanz prägt. Der Geschmacks- („mit der bitteren Säure“) und der Seh- oder Geruchssinn („Rauch der Kartoffelfeuer“) werden angesprochen. Die Schlehe und die Kartoffelfeuer kündigen den Herbst an, die Sprechinstanz ist dabei eher passiv („läßt heut schon den Herbst mir geschehen“). Ein akuter Auslöser der Trauer wird nicht benannt, könnte aber – im Titel und im Bezug zu den „Äcker[n] in Hessen“ angedeutet – an einen Ort gebunden sein. Auch wenn die Trauer also in der Schlehe konkret lokalisiert wird, wird ein Objekt, auf das sie sich richtet, nicht explizit gemacht. Die Sprechinstanz nimmt die Trauer in sich auf und ist von ihr ganz eingenommen. Vielmehr als um ein akutes Erleben von Trauer könnte es sich hierbei also um einen dauerhafteren und existenzielleren Zustand der ‚Traurigkeit‘ handeln.

Mit „Gladenbach“ auf unterschiedliche Weise vergleichbar sind auch die Gedichte „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.), „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46) und „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.). In „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.) werden die Konturen, die die Sprechinstanz durch den „Sternenschein“ „[i]m Zeltbahngrün“ wahrnimmt, als „traurig und verrückt“ bezeichnet (Vers 3f.). Die Zuschreibung dieser Adjektive erfolgt aus der subjektiven Perspektive der autodiegetischen Sprechinstanz. Sie verdeutlichen im Kontext des Gedichts die Situation im Gefangenenlager, die darüber hinaus durch Adjektive wie „dumpf“ und „armselig“ charakterisiert wird. Auch hierbei handelt es sich aus der aktuellen Lage der Sprechinstanz heraus betrachtet um eine tendenziell dauerhafte Situation, aus der sie sich, wie die letzten Verse des Gedichts zeigen, für den Moment nicht befreien kann:

10 Gedanken gehn den Trampelpfad
wie ich armselig und bekrückt.
Sie machen halt am Stacheldraht
und kehren dumpf zu mir zurück.

In „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.) wird die Trauer oder genauer das Trauern wie in „Gladenbach“ personifiziert. Auch hier wird die Sprechinstanz ganz von der Emotion ergriffen:

[M]ich griffe kein Trauern,
ich wär mir genug.

Nun aber rührt der warme Hauch
aus den Bäckerein
15 mein Herz an wie eine Zärtlichkeit
und ich kann nicht gelassen sein.

Anders als in den beiden bisherigen Beispielen werden in diesem Gedicht ein akuter Auslöser und ein genauer Moment benannt, in dem die Sprechinstanz von der Emotion „ergriffen“ wird. In den ersten zwei Strophen des Gedichts wird der Weg zum Bahnhof als kalt und ungemütlich dargestellt („Das Frösteln des Morgens/ wollt ich gewohnt sein!“, Vers 3f.), erst als der Kontrast dieser Situation mit dem „warme[n] Hauch/ aus den Bäckerein“ deutlich wird, löst die Situation bei der Sprechinstanz jedoch Trauer aus.⁴⁸³ Durch den Vergleich des warmen Hauchs mit „eine[r] Zärtlichkeit“ (Vers 15) und die Aussage „ich wär mir genug“ (Vers 12) wird angedeutet, dass neben der beschriebenen Kälte vor allem die eigene Einsamkeit als traurig empfunden wird. Hierin zeigt sich eine Parallele zu „Gefangener bei Nacht“, wieweil die dortige Situation, wie bereits erwähnt, als dauerhafter und auswegloser dargestellt wird. Die Sprechinstanz in „Weg zum Bahnhof“ könnte – nach ihrer eigenen Darstellung – mit ihrer Situation ganz gut umgehen, würde sie nicht durch den „warme[n] Hauch/ aus den Bäckerein“ an mögliche glücklichere Zustände erinnert werden.

In dem Gedicht „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46), „wo sich Kommandos und Trauer [in den öden Kammern des Herzens] sinnlos vermengen“ (Vers 4), ist die Sprechinstanz wiederum ganz eingenommen von dem Zustand der Trauer („Gewebe des Gefühls“, Vers 6) und ihm machtlos ausgeliefert. Sie wünscht sich, der Situation durch den Schlaf zu entfliehen („Schlafdunkle Nacht, oh deine Tiefe zu finden“, Vers 7). Mit der Kaserne ist zwar ein konkreter Ort benannt, der Raum für Assoziationen lässt, aber auch hier wird kein akuter Auslöser der Trauer dargestellt, vielmehr wird ein diffuser, alles einnehmender unangenehmer Zustand beschrieben. Es handelt sich dabei um ein Mischgefühl, auch Ekel spielt eine Rolle („wo der Geruch von Schweiß und ungelüfteten Spinden/ übers Gewebe des Gefühls wie mit Schimmel wächst“, Vers 5f.). Explizit wird das Herz als Sitz dieses Gefühls benannt (Vers 3f.). Die Sinnlosigkeit der Vermischung von „Kommandos und Trauer“, von der die Sprechinstanz in Vers 4 spricht, könnte in einer gewissen Stumpfheit der Umgebung, in der Isolation der Kaserne begründet liegen. Die „Kammern des Herzens“ sind „öde[]“ (Vers 3), der Geruch der Kaserne wächst über das „Gewebe des Gefühls“ (Vers 5f.), Emotionen haben in dieser Umgebung

⁴⁸³ Durch implizite Mittel der Emotionsgestaltung wie den Konjunktiv in den Versen 4 und 11 werden die ersten drei Strophen des Gedichts auf den Moment hin zugespielt, in dem die Sprechinstanz des warmen Hauchs gewahr wird.

scheinbar jeglichen Zweck verloren, die Sprechinstanz leidet geradezu daran, dass sie dennoch Gefühle empfindet.⁴⁸⁴

Etwas anders ist es in dem Gedicht „Schuttablage“ (EW I, 79 und 101), wo es einleitend heißt:

Über den Brennesseln beginnt,
keiner hört sie und jeder,
die Trauer der Welt, es rührt der Wind
die Elastik einer Matratzenfeder.

Hier wird nicht die Trauer eines Einzelnen, sondern gleich die Trauer der ganzen Welt thematisiert. Sie scheint ebenfalls nur schwer greifbar („keiner hört sie und jeder“) und wurde darüber hinaus als wertlos erachtet auf der Schuttablage abgeladen. Verstärkt wird das durch die wenig prominente Stellung der Genitivmetapher innerhalb des Gedichts, die kein Pausieren ermöglicht. Für die Sprechinstanz entfalten die in diesem Gedicht explizit benannten Gefühle – neben Trauer auch Liebe und Hoffnung – jedoch scheinbar eine besondere Relevanz. Sie wird gerade durch die Konfrontation mit diesen Gefühlen auf der „Schuttablage“ emotional getroffen („oh wie es mich trifft“, Vers 7). Diese emotionale Berührung mag sie beklagen („Ach, wer fügte zu bitterem Scherz/ so die Scherben zusammen?“, Vers 9f.), sie stellt die Gefühle durch ihre Reaktion aber nicht als sinnlos dar.⁴⁸⁵

Die letzte explizite Benennung von Trauer innerhalb der veröffentlichten Gedichte findet sich schließlich in dem kurzen Gedicht „Behalte den Augenblick“ (EW I, 96), das sich von den bisherigen Beispielen jedoch stark unterscheidet. Hier wird der Augenblick beschrieben, in dem nach dem Abschied von einem Verstorbenen „im Trauerhaus wieder das Feuer brennt/ und das erste Gelächter zu hören ist“ (Vers 4f.). Hierbei handelt es sich vordergründig um einen traditionellen Begriff im Kontext eines Trauerfalls, womit auf einen prototypischen Auslöser von Trauer verwiesen wird. Der beschriebene Augenblick, der „behalten“ werden soll, markiert das Ende der Trauer oder zumindest einen ersten Schritt in diese Richtung, womit die Emotion hier im Gegensatz zu den anderen bis hierher behandelten Gedichten als zeitlich begrenzt dargestellt wird.

Neben der expliziten Benennung von Trauer gibt es wie einleitend angemerkt jedoch noch weitere explizite Emotionswörter, die der Emotion zuzuordnen sind. Bitternis und Schwermut können als Varianten von Trauer verstanden werden. Ihre Verwendungsweisen in den untersuchten Gedichten schließen eher wieder an die ersten Beispiele expliziter Trauergestaltung an, in denen Situationen von Einsamkeit, Kälte und existenzieller Verzweiflung maßgeblich sind. Die Schwermut der Lärche im gleichnamigen Gedicht (EW I, 46) wird dem Baum durch die

⁴⁸⁴ Foot zufolge sterbe das Gefühl in diesen Versen aufgrund der Sterilität des Milieus regelrecht ab. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 83. Da die Umgebung jedoch durch die Thematisierung von Schweiß und abgestandener Luft gerade nicht als steril dargestellt wird, erscheint mir die Lesart eines unangenehmen, Ekel beinhaltenden Mischgefühls plausibler.

⁴⁸⁵ Auf dieses Gedicht wird in Kapitel 3.3.3.2 noch einmal ausführlicher eingegangen.

Sprechinstanz zugeschrieben, veranlasst durch die Beobachtung, „sie birgt das lichte Haupt“ (Vers 2). Hier wird also ein prototypischer körperlicher Ausdruck von Niedergeschlagenheit – eine gebeugte Haltung, das Verbergen des Gesichts in den Händen – explizit als Ausdruck von Schwermut interpretiert („hab ich [...] zu sehen geglaubt“, Vers 3f.). Die Zustandsbeschreibung der Lärche ist – vergleichbar mit den „Konturen traurig und verrückt“ auf der Zeltbahn in „Gefangener bei Nacht“ – stark durch die Wahrnehmung der Sprechinstanz geprägt. Diese beugt am Schluss des Gedichts auch parallel zur Lärche „das Haupt“ (Vers 12). Der schwermütige Zustand kann also auch der Sprechinstanz des Gedichts zugeschrieben werden.⁴⁸⁶ Wie wird ‚Schwermut‘ hier aber konzeptualisiert? Sie wird mit einem Geist verglichen und so zum einen, durch den Bezug zu etwas potenziell bildlich Vorstellbarem, scheinbar greifbarer gestaltet als das abstrakte Emotionswort für sich genommen. Zum anderen wird dieser Effekt durch die Wahl des Lexems ‚Geist‘ aber auch wieder unterlaufen, da ein Geist sowohl physisch als auch kognitiv doch schwer greifbar bleibt. Das Lexem ist hier zudem nicht eindeutig positiv oder negativ konnotiert. Anders als im Großteil der bisher beschriebenen Beispiele der expliziten Benennung von Trauer wird bis zur Parallelsetzung am Schluss auch nicht dargestellt, dass die Sprechinstanz von der Emotion eingenommen oder ihr machtlos ausgeliefert wäre. Die dumpfe, unbewegliche Atmosphäre („Keinen Flügel hebt der Herbstwind dem Samen“, Vers 5, und „taube Erinnerung“, Vers 8) ist zwar durchaus mit der Atmosphäre in „Nacht in der Kaserne“ oder auch in „Gefangener bei Nacht“ vergleichbar, aber die Schwermut wird hier nicht als etwas dargestellt, das abgewehrt werden muss oder dem die Sprechinstanz zu entfliehen hofft. Vielmehr spricht die Identifikation mit der Lärche dafür, dass sich die Sprechinstanz in deren Zustand wiedererkennt und ihre eigene emotionale Situation in der Lärche gespiegelt sieht.

Schwermut wird also von Trauer scheinbar unterschieden. Schwermut könnte in diesem Beispiel eher als Zustand bezeichnet werden, dem sich die Sprechinstanz nicht entziehen will, der, anders als die in „Nacht in der Kaserne“ oder auch in „Weg zum Bahnhof“ thematisierte Trauer, auch positiv konnotiert sein kann. In „Veränderte Landschaft“ (EW I, 93) dagegen wird die Schwermut wie die oben beschriebene Trauer ebenfalls als etwas dargestellt, das alles einnimmt, die Wahrnehmung lenkt, Erinnerungen und weitere Gefühle weckt:

Die Schwermut kommt von Süden,
 daß wir die Schneefelder sehen
 und die Waldblößen,
 die Stellen im Herzen,

⁴⁸⁶ Die Möglichkeit der Spiegelung subjektiver Zustände in der dargestellten Landschaft klingt auch in einer Notiz Eichs aus den 1950er Jahren an: „Wanderung durch eine Landschaft; Wegmarkierungen, Forschung ins Innere eines Menschen“ (EW IV, 365). Foots Urteil zu dieser Form der Spiegelung in *Abgelegene Gehöfte* ist nicht ohne Weiteres zuzustimmen, wenn man bedenkt, welch geringe Rolle die Gesellschaft und die Zivilisation in einem Großteil dieser Gedichte spielen: „In ABGELEGENE GEHÖFTE it is not so much the subjective ‚Innerlichkeit‘ of a particular lyrical ‚Ich‘ which becomes reflected in nature, but rather the general somber mood of a civilisation which has been ravaged by war and which is faced with total ruination.“ Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 85 (Großdruck i. O.).

5 die vergessen sind,
Baumgruppen des Zweifels,
die geschwungenen Wege der Zuversicht
und die Zäune der Armut.

Der Mensch kann diesem Prozess nicht entgehen, seine Situation wird mit Bildern von Kargheit, vergessenen Gefühlen, Zweifeln, Zuversicht und Armut verknüpft. Auch wenn Trauer und Schwermut sich in diesen Gedichten also in Nuancen unterscheiden, sind die Unterschiede nicht unbedingt größer als zwischen den einzelnen Beispielen expliziter Benennung von Trauer.

Abschließend kann festgehalten werden, dass Trauer bei Günter Eich in ihrer explizit gemachten Form weniger der in Kapitel 2.1 beschriebenen prototypischen Trauer über einen akuten Verlust entspricht. Sie kann vielmehr in einer Reihe von Gedichten, wie bereits deutlich wurde, als eine nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtete, sondern die gesamte Wahrnehmung bestimmende, die Sprechinstanz dauerhaft ergreifende Traurigkeit verstanden werden.⁴⁸⁷ Die im Zusammenhang mit expliziten Benennungen von Trauer in den bis hierher behandelten Texten dargestellten Lebenssituationen der meist autodiegetischen Sprechinstanz legen darüber hinaus nahe, dass auch die eingangs angeführten Lexeme ‚Verzweiflung‘ und ‚Einsamkeit‘ als erste Hinweise auf Trauer gelesen werden können, ohne dass die Emotion selbst explizit benannt werden müsste. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass das Benennen einer Emotion an sich noch nicht automatisch dem Ausdruck einer Emotion dient. Hierfür sind vielmehr implizite Mittel der Emotionsgestaltung entscheidend, die jedoch schwerer zu identifizieren sind. In den nachfolgenden Kapiteln wird herausgearbeitet, auf welche Weise Trauer implizit gestaltet wird und welche Aspekte der Emotion dabei im Mittelpunkt stehen.

3.3.2 Implizite Gestaltung von Trauer

3.3.2.1 Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung

Phonetische und rhythmisch-metrische Mittel tragen zur Emotionsgestaltung im untersuchten Gedichtkorpus auf dreierlei Weise bei: (1) Mit ihnen wird auf literarische Konventionen (nicht nur) der Emotionsgestaltung zurückgegriffen, (2) in ihnen drückt sich die emotionale Beteiligung der Sprechinstanz aus, oder (3) mit ihrer Hilfe werden emotionale Sinneinheiten des Textes betont.

Am eindeutigsten lassen sich Beispiele für die erste Form der Emotionsgestaltung benennen: Vor allem in *Abgelegene Gehöfte* herrscht noch eine sehr regelmäßige Form vor. Die Gedichte sind weitgehend, wenn auch nicht immer durchgängig, gereimt und die Verse klar strophisch angeordnet. Beim Reim dominiert der Kreuzreim, die Volksliedstrophe klingt

⁴⁸⁷ Man könnte in diesen Fällen also auch von einer Stimmung statt von einer akuten Emotion sprechen. Vgl. hierzu noch einmal Kapitel 2.1.

mindestens als Folie an, auch wenn sie teilweise gebrochen wird.⁴⁸⁸ Derartige Traditionen können zur Emotionsgestaltung auf zweierlei Art verwendet werden: als Vorbild und als Negativfolie. Bei der Gestaltung von Emotionen in den Nachkriegsgedichten Günter Eichs lässt sich häufiger die zweite Möglichkeit beobachten. Emotionales Wirkungspotenzial entfaltet die regelmäßige Form also vor allem da, wo sie mit Inhaltlichem kontrastiert. So verhält es sich zum Beispiel in dem Gedicht „Camp 16“ (EW I, 33f.): Dieses ist formal regelmäßig aus sechs Strophen zu je vier Versen aufgebaut, die sich kreuzweise reimen, Wortwahl und damit verbundene Assoziationen rufen zudem Topoi der Romantik auf. So wird nach außen Geschlossenheit, Regelmäßigkeit und Konventionalität ausgedrückt, was sich inhaltlich jedoch nicht in gleichem Maße wiederfindet:

10 Zur Lagerstatt rupf ich Luzerne.
Nachts sprech ich mit mir allein.
Zu Häupten mir funkeln die Sterne,
es flüstert verworren der Rhein.

15 Bald wird die Luzerne verdorrt sein,
der Himmel sich finster bezieht,
im Fließen des Rheins wird kein Wort sein,
das mir süß einschläfert das Lid.

Inhaltlich wird das durch den Gebrauch romantischer Topoi – funkelnde Sterne in der Nacht und der zur Sprechinstanz flüsternde Rhein, der zudem ein Reimpaar mit dem Wort „allein“ bildet – anklingende Bild romantischer Einsamkeit nicht bestätigt. Die Einsamkeit der Sprechinstanz wird nicht romantisch verklärt, sondern ganz realistisch in all ihrer Armseligkeit beschrieben.⁴⁸⁹ Im Metrum deutet sich dieser Bruch zum Beispiel in den Versen 15 und 16 an, in denen der gleichmäßige Rhythmus am Versübergang ins Stocken gerät. Dieser Wechsel kann auch als Ausdruck der inneren Beteiligung der Sprechinstanz interpretiert werden und ist damit ein Beispiel für die oben unter 2. genannte Form der rhythmisch-metrischen Emotionsgestaltung. Das eigene Erleben passt nicht in die konventionelle liedhafte Form.⁴⁹⁰ In der letzten Strophe

⁴⁸⁸ Als Beispiel für die Verwendung eines schlichten, eingängigen Volksliedtons vgl. „Camp 16“ (EW I, 33f.) oder „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.) und im Gegensatz dazu Pathos und Ernsthaftigkeit des Gedichts „An die Lerche“ (EW I, 38). Auf die Verwendung der Volksliedstrophe in *Abgelegene Geböfte* weisen u. a. auch Müller-Hanpft, Richardson und Zenke hin. Vgl. Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 39-45; Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 67 und Jürgen Zenke: „Poetische Ordnung als Ortung des Poeten. Günter Eichs *Inventur*“. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Band 6: Gegenwart*. Stuttgart 1982, S. 72-82; hier S. 74f.

⁴⁸⁹ Vgl. hierzu auch: Fischer: „Gedicht und Geschichte“, S. 77 und 79 sowie – insbesondere mit Verweis auf die Bezüge zu Heinrich Heines „Loreley“ – Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 39f. und Sandie Attia: „Le prisonnier et le poète: L'écriture du Moi dans les manuscrits de la captivité de Günter Eich“. In: *Études Germaniques* 66.2 (2011), S. 395-410; hier S. 401f. Zu Eichs Verhältnis zur Romantik vgl. allgemeiner auch Goodbody: *Natursprache*, S. 281-289 und – eher verklärend – Egbert Krispyn: „Günter Eich und die Romantik“. In: Albert R. Schmitt (Hrsg.): *Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Schülern, Freunden und Kollegen*. München 1970, S. 359-368.

⁴⁹⁰ Korte sieht Eichs Umgang mit konventionellen Formen und die Gestaltung von Widersprüchen in seinen nach 1945 entstandenen Texten als Ausdruck einer kritischen Haltung gegenüber seiner Zeit: „Vor allem Eichs Spiel mit karikierenden Elementen, mit heroischen Bilderresten und Traditionalismen aller Art, schützt seine Gedichte vor einem falschen, trügerischen Pathos des Neuanfangs. Die historische Situation wird in dem Maße deutlich, wie deren Genese und deren noch unverarbeitete, erst allmählich aufgedeckte Widersprüche ins Bild geraten. Nicht der unpräzise Sprachduktus an sich und die im Sujet der Gedichte vermittelte Alltäglichkeit bestimmen Eichs Kontrafakturen, sondern die Präzision, mit der der geschichtliche Moment des Jahres 1945 aus vereinzelten,

wird der Bruch mit der romantischen Einsamkeit und damit auch der ganze Ton des Gedichts jedoch ironisiert. Dem Emotionalisierungspotenzial der Interjektion ‚ach‘ und der rhetorischen Frage wird durch die Banalität der Aussage in den letzten zwei Versen, gekleidet in die poetische Form, entgegengewirkt (Vers 21-24):

Wo blieben die Kameraden?
Ach, bei Regen und Sturm
wollen zu mir sich laden
nur Laus und Regenwurm.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass innerhalb eines Gedichts verschiedene emotionale Zustände gestaltet werden können: Die Form suggeriert eine gewisse Einfachheit oder Leichtigkeit, die Wortwahl ruft romantische Einsamkeitstopoi auf, bricht dann aber auf ironisierende Weise mit diesen. Auf diegetischer Ebene wird die Armseligkeit und Trostlosigkeit des Lebens im Camp realistisch beschrieben. Nimmt man den Rezipienten noch stärker in den Blick, könnten die abschließenden Verse wiederum zu den Artefakt-Emotionen ‚Überraschung‘ oder ‚Erheiterung‘ führen. Das Gedicht zeichnet sich also durch ein Nebeneinander von Traurigkeit und Bedrückung (auf der diegetischen Ebene) und Heiterkeit (stärker auf der Ebene der formalen Gestaltung) aus. Für sich genommen entwickelt die rhythmische und metrische Gestaltung hier jedoch noch kein konkretes Emotionspotenzial, sondern dient vielmehr dem Hervorrufen einer Art Grundstimmung, die zwar als positiv oder negativ bezeichnet werden kann, isoliert aber noch nichts über konkrete im Gedicht dargestellte Emotionen aussagt.

Das Gedicht „An die Lerche“ (EW I, 38) ist durch fehlenden Reim und ein weitgehend jambisches Versmaß geprägt. Im Zusammenspiel mit der elaborierten Sprache und dem wiederum romantisch konnotierten Bild der Lerche entfaltet sich so das emotionale Pathos, welches das Gedicht bestimmt:

- 10 Du graues Wesen, wie dein einfach Lied
hoch über unsern Häuptern jubiliert,
als wär der steinern trockne Lehm ein Kornfeld,
als wären wir nicht dürr und unfruchtbar,
als solle Saat und Halm aus uns entsproßen
und unser Los gediehe noch zur Ähre.
- 15 Oh sing uns keinen falschen Schlummertröst,
sei uns Prophet und sing die kalte Zukunft,
die jubelnde!

Als Beispiel für die dritte Form der rhythmisch-metrischen Emotionsgestaltung, die Betonung emotionaler Sinneinheiten mithilfe rhythmischer Mittel, sei hier insbesondere auf den letzten Vers hingewiesen, der als kürzester Vers hervortritt. Die doppelte Senkung in dem Wort „jubelnde“ kann einerseits resignativ wirken und damit die Semantik des Wortes sogar

isolierten Erfahrungen aufscheint. Im bewusstgemachten Umgang mit ihnen entfaltet sich Eichs kritische Perspektive.“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 16. Müller-Hanpft zufolge überwiegt bei den zeitgenössischen Interpreten jedoch „die Wirkung der harmonischen Form“. Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 42, Anm. 11.

konterkarieren. Durch die Rede von der „kalte[n] Zukunft“ im vorangehenden Vers könnte diese Lesart gestützt werden. Andererseits kann das Wort „jubilende“ durch die zweifache Senkung am Ende, die eine nachfolgende Hebung erwarten lässt, jedoch auch über das Gedicht hinaus und damit in eine zu bejubelnde Zukunft verweisen. Das abschließende Ausrufezeichen unterstreicht eher diese zweite Lesart. Die Doppeldeutigkeit, die in diesem Vers durch die Betonung des Wortes „jubilende“ angelegt ist, spiegelt das Nebeneinander von Hoffnung und Resignation wider, das im Gedicht auch auf diegetischer Ebene zum Ausdruck kommt. Das Zusammenspiel verschiedener Textfaktoren verleiht dem Gedicht eine nicht eindeutig auf nur eine emotionale Qualität festgelegte Wirkung.

Ein weiteres Beispiel für die Betonung des emotionalen Inhalts durch rhythmisch-metrische Verfahren findet sich in dem Gedicht „D-Zug München – Frankfurt“ (EW I, 83f.), in dem die Endgültigkeit der Aussage im letzten Vers durch die Betonung der zweiten Silbe in dem Wort „vorbei“ noch unterstrichen wird:

15 Der Zug aber
 treibt an Gunzenhausen und Ansbach
 und an Mondlandschaften der Erinnerung
 – der sommerlich gewesene Gesang
 der Frösche von Ornbau –
 20 vorbei.⁴⁹¹

Neben diesem Spiel mit Reim, Rhythmus und Inhalt der Verse fallen einzelne Gedichte mit besonders kurzen, verknüpften Versen auf, „Inventur“ (EW I, 35f.) beispielsweise.⁴⁹² Auch dieses Gedicht ist einheitlich strophisch geordnet, allerdings schon nicht mehr gereimt. Die kurzen Verse korrespondieren mit der inhaltlichen Aussage des Gedichts: Das Leben der Sprechinstanz, ihre Besitztümer sind auf das Wesentliche reduziert. Sie können nur mit klaren, nüchternen und knappen Worten benannt werden, die Aufzählung dient einer sachlichen Bestandsaufnahme des eigenen Lebens. Doch gleichzeitig führt die durchkomponierte Form des Gedichts auch zu einer Poetisierung des Thematisierten. Diese Bestandsaufnahme ist eben nicht so nüchtern und klar, wie es den Anschein hat, sondern die Auswahl der Gegenstände und vor allem ihre Gewichtung, ihre Relevanz für die Sprechinstanz, entfalten durchaus Emotionalisierungspotenzial („Die Bleistiftmine/ lieb ich am meisten:/ Tags schreibt sie mir Verse,/ die nachts ich erdacht“, Vers 21-24). Die Vergewisserung der eigenen Existenz erfolgt eben nicht nur in Bezug auf die wesentlichsten, überlebenswichtigen Alltagsgegenstände, sondern auch bezogen auf die Tätigkeit des Dichtens. Das Gedicht wird durch die Form (kurze Verse, streng strophische Ordnung, fließender Rhythmus bewirkt durch Enjambements und Inversionen) bei aller scheinbaren

⁴⁹¹ Buchheit geht v. a. auf die Gestaltung der Beziehung zwischen Sprecher-Ich und angesprochenem Du des Gedichts ein und hebt insbesondere den Versuch der Liebenden hervor, die Erinnerung aneinander in einem aus der Realität „herausgehobenen Bereich“ zu bewahren. Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 55.

⁴⁹² Zu den Kurzzeilen in „Inventur“ vgl. auch Kaiser: „Günter Eich: Inventur“, S. 274.

Sachlichkeit poetisiert, und den Besitztümern der Sprechinstanz wird mit der Verse schreibenden Bleistiftmine ebenfalls etwas ‚Poetisches‘ hinzugefügt. Im Zusammenspiel von formaler und inhaltlicher Textebene steckt also, wie in Kapitel 1.2.2 bereits angemerkt, auch im Prototyp der sogenannten Kahlschlaglyrik Emotionalisierungspotenzial.

Auch Lautwiederholungen wie Alliterationen und Reime können, wie am Beispiel von „Camp 16“ bereits anklang, als Mittel der Emotionalisierung verwendet werden. Dass Eich die Möglichkeiten phonetischer Gestaltung durchaus reflektierte, zeigt folgendes Zitat aus einem Brief an Alfred Andersch: „Die Korrespondenz eines Doppelkonsonanten in der ersten Z[eile] mit einem in der zweiten kann entscheidender sein als der Gefühls- oder Gedankeninhalt.“⁴⁹³ Konkret auf die Emotion Trauer bezogen kann eine vergleichbare Korrespondenz exemplarisch am Gedicht „Gladenbach“ (EW I, 23) nachvollzogen werden. Die zwei letzten Verse dieses Textes lauten: „Die Trauer, sie bleibt mit noch treuer/ mit der bitteren Säure der Schlehen“. Durch das Spiel mit der Lautähnlichkeit von „Trauer“ und „treuer“ wird hier die Dauerhaftigkeit des als bitter empfundenen Zustands der Sprechinstanz ausgedrückt.

Im untersuchten Korpus finden sich insgesamt jedoch weniger Beispiele für die phonetische Gestaltung eines bestimmten Emotionspotenzials als Gedichte, in denen lautliche Mittel zur Schaffung einer Stimmung von nur schwer zu konkretisierender emotionaler Qualität beitragen. In Gedichten wie „Moränengelände“ (EW I, 20) oder „Frühlingsbeginn“ (EW I, 26) kann man angesichts der Lautwiederholungen zwar davon sprechen, dass die lautliche Gestaltung eine diffuse, unausweichliche Atmosphäre schafft, diese kann aber unabhängig von der Semantik der verwendeten Lexeme und dem auf der Ebene der Diegese gestalteten Geschehen nicht eindeutig einer bestimmten emotionalen Qualität zugeschrieben werden. Das Nebeneinander von offenen und geschlossenen, hellen und dunklen Vokalen in „Frühlingsbeginn“ könnte derart interpretiert werden, dass hierdurch noch einmal der Bruch zwischen verdorbener Atmosphäre und konventionell positiv konnotiertem Frühlingsbeginn unterstrichen wird, der sich auch in Wendungen wie „es keimt die Reinheit“ (Vers 13) ausdrückt. Eine solche Interpretation von Mitteln der lautlichen Gestaltung bleibt jedoch stark kontextabhängig und sollte an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber erwähnt worden sein.

Phonetische und rhythmisch-metrische Texteeigenschaften tragen, wie die aufgeführten Beispiele zeigen, zum Emotionalisierungspotenzial der untersuchten Gedichte von Eich also vor allem bei, indem sie emotionale Sinneinheiten hervorheben, die emotionale Beteiligung der Sprechinstanz darstellen oder mit literarischen – vor allem romantischen – Konventionen der

⁴⁹³ Zitiert nach: „Briefwechsel Alfred Andersch – Günter Eich“, S. 54. Vgl. dazu auch Jörg Döring: „Naturmagie mit Markenartikel. Büro – ein unbekanntes Gedicht von Günter Eich“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 125-130; hier S. 129. Sandie Attia zeigt Eichs Spiel mit lautlichen und rhythmischen Gestaltungsweisen exemplarisch an dem späteren Gedicht „Gespräche mit Clemens“ und dessen Varianten auf: Attia: „Günter Eichs Gedicht“, S. 38f.

Emotionsgestaltung spielen. Dabei ist jedoch auch deutlich geworden, dass diese Art der Emotionsgestaltung und potenziellen Emotionalisierung nicht isoliert, sondern nur im Zusammenspiel mit anderen Textfaktoren möglich ist, die durch lautliche Gestaltung, Metrum und Rhythmus unterstützt oder auch gebrochen werden können. Um das Emotionalisierungs- und vor allem das konkrete Emotionspotenzial eines Textes umfassend beschreiben zu können, müssen in der Regel größere Einheiten in den Blick genommen werden. Als nächstes soll deshalb auf die Analyse der grammatisch-syntaktischen Präsentation von Emotionen eingegangen werden.

3.3.2.2 Grammatisch-syntaktische Gestaltung

Von der Vielzahl an Möglichkeiten grammatisch-syntaktischer Emotionalisierungsstrategien verwendet Eich in den untersuchten Gedichten vor allem zwei Formen: zum einen die Auswahl von Satzarten, zum anderen Abweichungen von grammatisch korrektem Satzbau.

Vor allem Abweichungen von einfachen Aussagesätzen können emotionalisieren. In den folgenden zwei Beispielen unterstützen die Fragen die inhaltliche Aussage der Verse. Die Sprechinstanz ist sich ihrer Sinne nicht mehr sicher, muss sich ihrer selbst und ihrer Wahrnehmung vergewissern. Im Verweis auf eine kommende Zeit durch das Wort „einmal“ in dem Gedicht „Blick nach Remagen“ (EW I, 35) könnte die Frage das Hoffen und Bangen der Sprechinstanz auf die Zukunft oder auch ihre Verzweiflung angesichts ihrer gegenwärtigen Situation ausdrücken: „Werden mir jünger und neuer/ einmal die Stunden sein?“ (Vers 7f.).⁴⁹⁴ In „Dezembermorgen“ (EW I, 49f.) erinnert sich die Sprechinstanz eines Gegenübers. Die Erinnerung lässt ihr diese Person so real erscheinen, dass sie fast glaubt, sie wäre wirklich anwesend: „Muß ich dich jetzt nicht rufen,/ weil ich dich nahe gespürt?“ (Vers 13f.). Die rhetorische Frage drückt die empfundene Nähe und gleichzeitig das Bewusstsein der tatsächlichen Abwesenheit des Gegenübers aus.⁴⁹⁵ Emotionspotenzial wird hier vor allem auf diegetischer Ebene entfaltet, die syntaktische und rhetorische Gestaltung trägt jedoch dazu bei, die (emotionale) Situation der Sprechinstanz zu vermitteln.

Mit dem einleitenden Vers in dem Gedicht „Ende eines Sommers“ (EW I, 81) wird syntaktisch gleich durch zweierlei Mittel emotionalisiert: „Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!“, heißt es dort. Zum einen bezieht die Fragesatzstruktur in der Allgemeinheit ihrer Formulierung potenziell den Rezipienten mit ein, zum anderen legt das von der Satzstruktur abweichende Ausrufezeichen die starke innere Beteiligung der Sprechinstanz nahe. Der

⁴⁹⁴ Auf einen Hang zum „lyrischen Traditionalismus“ in dem Gedicht „Blick nach Remagen“ weist Korte hin. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 19.

⁴⁹⁵ Zu der Spannung zwischen gefühlter Anwesenheit und realer Abwesenheit in diesem Gedicht vgl. auch noch einmal Kapitel 3.3.3.2.

rhetorische Charakter dieser Frage wird durch den syntaktischen Widerspruch unterstrichen.⁴⁹⁶ Darauf folgt sogar noch ein zweiter, Erleichterung ausdrückender Ausrufesatz: „Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!“ (Vers 2). Ausrufesätze zeigen in den untersuchten Gedichten, wie dieses Beispiel zeigt, eine innere Bewegtheit oder zumindest eine emotionale Beteiligung der Sprechinstanz an. In dem Gedicht „Pfaffenhut“ (EW I, 44f.) beispielsweise entfaltet sich die expressive Emotionalität der Aussage durch die Kombination von Interjektion, elliptischer Satzstruktur und verstärkendem Ausrufezeichen: „Oktober tötet./ Oh Blumenblut!“ (Vers 1f.). Die Bedrohlichkeit der Situation, die sich in der Wortwahl ausdrückt, wird somit noch unterstrichen. Insgesamt sind Ausrufe- und Fragesätze aber seltener zu finden, Aussagesätze dominieren eindeutig. Umso stärker kann daher das Wirkungspotenzial syntaktischer Mittel da eingeschätzt werden, wo es zu Abweichungen von diesem Muster kommt. Wie deutlich wird, müssen die syntaktischen Mittel der Emotionsgestaltung jedoch mit inhaltlichen emotionalen Aspekten verbunden sein, um eine konkrete Emotion darzustellen.

Ebenso können auch elliptische oder stark verkürzte syntaktische Strukturen gerade durch ihre Abweichung Emotionalisierungspotenzial entfalten. In dem Gedicht „D-Zug München – Frankfurt“ (EW I, 83f.) beispielsweise haben die elliptischen Sätze den Charakter einer Aufzählung, sie unterstreichen somit die inhaltliche Aussage: Ortsnamen ziehen in steter Folge am Zugfenster vorbei und entfernen die Sprechinstanz immer weiter von der angesprochenen Person. Für die Liebe der zwei Figuren bleibt wenig Raum, sie wird als Erinnerung zwischen den Zugmotiven und dem durch das Zugfenster hindurch Gesehenen nur angedeutet.⁴⁹⁷ Auf diegetischer Ebene entwickelt sich also ein Trauerpotenzial, das durch syntaktische (und andere) Mittel mitgestaltet wird.⁴⁹⁸

Auffällig kurze, parataktische Sätze können durch ihre Klarheit und die darin ausgedrückte Endgültigkeit der Aussage eine starke Wirkung entfalten, wie zum Beispiel der bereits zitierte erste Satz des Gedichts „Pfaffenhut“ (EW I, 44f.: „Oktober tötet“) und vergleichbar damit auch die lakonisch-nüchterne Aufzählung in „Inventur“ (EW I, 35f.) zeigen. Letzteres erscheint klar durchkomponiert, wo syntaktische Struktur und Versform angepasst werden, wo Inversionen

⁴⁹⁶ Kohlroß zufolge schwanke diese erste Zeile „unentschieden zwischen Fraglichkeit (‚Wer‘) und Gewißheit (‚!‘). Sie kann nicht entscheiden, ob ein Leben ‚ohne den Trost der Bäume‘ erstrebenswert ist oder nicht.“ Kohlroß: *Theorie des modernen Naturgedichts*, S. 182.

⁴⁹⁷ Das Gedicht könnte als Beispiel dafür angeführt werden, was Foot als „engulfing the inner world of the individual“ durch die Gesellschaft beziehungsweise „the external world“ bezeichnet und in allen drei hier untersuchten Nachkriegsgedichtbänden beobachtet. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 88. Aus meiner Sicht sollte man sich hierbei vor allem auf *Untergrundbahn* und *Botschaften des Regens* konzentrieren.

⁴⁹⁸ Hiermit soll nicht gesagt sein, dass Trauer die dominierende Emotion in dem Gedicht ist, oder auch nur, dass die auf diegetischer Ebene gestaltete Situation hiermit voll erfasst wäre. Es soll lediglich gezeigt werden, wie syntaktische Mittel einen (auf eine bestimmte Weise emotionalen) inhaltlichen Aspekt des Gedichts unterstützen. Vgl. zu dem Gedicht auch noch einmal Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 54-56.

von der Alltagssprache abweichen und Verssprünge den Rezeptionsfluss steuern, wie zum Beispiel in folgenden Zeilen:

5 Konservenbüchse:
 Mein Teller, mein Becher,
 ich hab in das Weißblech
 den Namen geritzt.

 Geritzt hier mit diesem
10 kostbaren Nagel,
 den vor begehrlischen
 Augen ich berge.

Das Gedicht entfaltet also durch seine syntaktische Struktur in Kombination mit bereits genannten rhythmischen Strategien Wirkungspotenzial. Die strenge Komposition widerspricht dem Inhalt und der eben nur scheinbaren Einfachheit der Sätze.⁴⁹⁹ Die auf den ersten Blick vorherrschende Nüchternheit der Sprache ist also weder mit mangelnder formaler Gestaltung noch mit Emotionslosigkeit gleichzusetzen.

Aber auch komplexere syntaktische Strukturen können zum Emotionspotenzial eines Textes beitragen. Als Beispiel seien einige Verse aus dem Gedicht „Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.) zitiert:

 Bestürzt vernehme ich
 die Botschaften der Verzweiflung,
 die Botschaften der Armut
15 und die Botschaften des Vorwurfs.
 Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,
 denn ich fühle mich ohne Schuld.

Die emotionale Reaktion der Sprechinstanz wird hier, betont durch Inversion und Parallelismus, über mehrere Verse entfaltet, die komplexere Syntax mit Nominativergänzung und Kausalsatz ermöglicht den Nachvollzug der Situation und damit potenziell auch des emotionalen Zustands der Sprechinstanz.

Nebensatzgefüge können auch zur Emotionalisierung beitragen, indem sie das Gedicht auf eine bestimmte Aussage zuspitzen und deren (emotionales) Potenzial somit verstärkt wird, wie zum Beispiel das Gedicht „Augenblick im Juni“ (EW I, 102f.) zeigt:

 Wenn das Fenster geöffnet ist
 und das Grauen der Erde hereinweht –

 Das Kind mit zwei Köpfen,
15 – während der eine schläft, schreit der andere –

⁴⁹⁹ Zur „konstitutive[n] Spannung“ zwischen Einfachheit und künstlerischer Gestaltung in „Inventur“ vgl. exemplarisch Zenke: „Poetische Ordnung“, S. 74-78; Silke Arnold-de Simone: „„Dies ist meine Mütze“ oder: Zum Verhältnis zwischen Worten und Dingen in Günter Eichs Inventur“. In: Andreas Böhn, Ulrich Kittstein und Christoph Weiß (Hrsg.): *Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild*. Würzburg 2009, S. 334-344; Helmuth Kiesel: „Zur Berühmtheit von Eichs Inventur“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 25-32; hier S. 27-29 und 31 (Kiesel spricht auch vom „Pathos der Einfachheit“ des Gedichts) und Laura Cheie: „Härtegrade der Lyrik. Georg Trakl und Günter Eich“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 24-25 (2005/2006), S. 151-164; hier S. 156.

es schreit über die Welt hin
und erfüllt die Ohren meiner Liebe mit Entsetzen.
(Man sagt, die Mißgeburten nähmen seit Hiroshima zu.)

20 Wenn das Fenster geöffnet ist, gedenke ich derer,
die sich liebten im Jahre neunzehnhundertundvier
und der Menschen des Jahres dreitausend,
zahnlos, haarlos.

Der Gedankenstrich in Vers 13 verstärkt die Spannung, die durch den Temporalsatz in Verbindung mit der Genitivmetapher „Grauen der Erde“ aufgebaut wird. Was in Vers 14-17 folgt, ist jedoch keine Erlösung, sondern potenziert das Grauen noch. Der Temporalsatz wird dann zum vierten Mal wiederholt und die aufgebaute Spannung in den Versen 19-22 schließlich gelöst. Vergangenheit, Gegenwart und als bedrohlich empfundene Zukunft werden durch das Temporalgefüge eng miteinander verbunden, was die Unaufhaltsamkeit der dargestellten Entwicklungen mithilfe textstruktureller Verfahren nachbildet. Ganz ähnlich ist auch schon die erste Versgruppe des Gedichts gestaltet, die so auf den neunten Vers, „wie ein Todesurteil ist der Gedanke an dich“, zugespitzt wird. Mehr noch als im Mittelteil des Textes drückt sich hierin das Nebeneinander der miteinander verwobenen Themen des Gedichts – Liebe, Vergänglichkeit und Tod – aus. Die Bedrohlichkeit der Gegenwart wird in der als Frage formulierten Befürchtung „Wer wird deine Brust küssen/ und deine geflüsterten Worte kennen?“ (Vers 10f.) im ersten Abschnitt angedeutet, im Mittelteil durch das „Grauen der Erde“ und das „Kind mit zwei Köpfen“ jedoch noch in eine ganz andere, überindividuell bedrohliche Dimension gesteigert. Die Schlussverse („Unser Leben, es fährt schnell dahin als flögen wir davon,/ und in den Abgründen wohnt verborgen das Glück“, Vers 24f.) kommen dann schließlich wieder auf die eingangs dargestellte Liebesbeziehung zurück. Die in den mittleren Versen gestaltete Bedrohung liefert hier die Folie, um in all der dargestellten Vergänglichkeit dem Glück einer Liebesbeziehung doch einen gewissen Raum zuzugestehen. Dennoch bleiben die Bilder des Zwischenteils zu bedrohlich, als dass die Liebe von ihnen unberührt bleiben könnte. Die Vergänglichkeit einer Liebesbeziehung hat angesichts der Schrecken von doppelköpfigen Kindern und haarlosen „Menschen des Jahres dreitausend“ einen anderen Stellenwert als vielleicht noch „im Jahre neunzehnhundertundvier“.

Die Verwendung des Konjunktivs schließlich kann im Einzelfall zum Emotionalisierungspotenzial des jeweiligen Gedichts beitragen, wenn er als textinterne Strategie verwendet wird, um auf bestimmte emotionalisierende Textstellen zu verweisen oder inhaltlich die Darstellung einer emotional besetzten Situation zu unterstreichen. In dem Gedicht „An die Lerche“ (EW I, 38) beispielsweise betont die Sprechinstanz die wichtige, Trost spendende Rolle der Lerche durch die im Konjunktiv formulierte hoffnungsvolle Utopie, die sie durch ihren Gesang in den Gedanken der Sprechinstanz entstehen lässt:

5 [...] Ach, da fliehen uns
die bunten Vögel. Keine Kehle sänge
den Mai uns vor, den schallenden von Liedern,
bliebst du nicht, Lerche, Vogel der Gefangnen.

10 Du graues Wesen, wie dein einfach Lied
hoch über unsern Häuptern jubiliert,
als wär der steinern trockne Lehm ein Kornfeld,
als wären wir nicht dürr und unfruchtbar,
als solle Saat und Halm aus uns entsprossen
und unser Los gediehe noch zur Ähre.

Die bis hierhin beschriebenen Textstrategien sind grammatischer oder allgemeiner formaler Art gewesen und entfalten, wie mehrfach deutlich gemacht wurde, vor allem im Zusammenspiel Emotionalisierungspotenzial. Auf Trauer lässt sich durch sie weniger direkt schließen, als dass sie durch Unterstützung entsprechender Textpassagen deren emotionale Wirkung potenziell verstärken. Für die Präsentation einer konkreten Emotion müssen also, wenn sie nicht explizit benannt wird, auch semantische Aspekte hinzukommen, die Raum für Konnotationen und Assoziationen geben. Zusätzlich zu den expliziten lexikalischen Benennungen, die in Kapitel 3.3.1 behandelt wurden, kann das vor allem durch Mittel impliziter lexikalischer Gestaltung von Emotionen geschehen.

3.3.2.3 *Implizite lexikalische Gestaltung*

Die Formen der impliziten lexikalischen Gestaltung von Emotionen in den untersuchten Gedichten sind vielfältig. Hierzu tragen neben oberflächlicheren Phänomenen wie Interjektionen zum einen auf eine bestimmte Weise emotional konnotierte Lexeme bei, zum anderen solche, die erst innerhalb des Gedichts oder auch erst in der Zusammenschau mehrerer Gedichte Emotionspotenzial entfalten.

Interjektionen sind, wie in Kapitel 2.3 dargestellt, eher konventionelle und leicht verständliche Mittel, „qualitative Aspekte einer Emotion zum Ausdruck [zu] bringen [...] und als Experiencer – ebenso wie Satzfragmente – den Sprecher bzw. Schreiber fest[zulegen]“.⁵⁰⁰ Sie können zum Emotionalisierungspotenzial eines Textes also insofern beitragen, als sie die emotionale Beteiligung der Sprechinstanz nahelegen. Dabei ist es zunächst einmal nicht von Belang, ob diese Strategien affirmierend oder ironisch gebrochen verwendet werden. Wenn eine Interjektion ironisch verwendet wird, kann dadurch eine dem üblichen Gebrauch der Interjektion entgegengesetzte oder diese unterlaufende Emotion gestaltet werden. Auf Rezipientenseite setzt das selbstverständlich eine andere, stärker reflektierte Herangehensweise an den Text voraus als eine spontane Reaktion auf eine zunächst konventionell wirkende Interjektion. In den untersuchten Gedichten tauchen nur die Interjektionen ‚oh‘ und, seltener, ‚ach‘ auf. Die

⁵⁰⁰ Fries: „Kodierung von Emotionen. Teil 1“, S. 307.

Verwendung beider Interjektionen konzentriert sich auffallend stark auf die Camp-Gedichte aus dem Band *Abgelegene Geböfte*. In den späteren Gedichtbänden werden Interjektionen deutlich seltener verwendet.⁵⁰¹ Diese Beobachtung unterstreicht, dass der Ton der Camp-Gedichte eben nicht immer nüchtern und lakonisch ist, sondern dass hier durchaus Emotionalisierungsstrategien eingesetzt werden, und das sogar auf besonders herkömmliche Weise. Das ‚Oh‘ markiert zum Beispiel eine potenziell starke emotionale Beteiligung der Sprechinstanz, wenn die Erinnerungen an die Kindheit in dem Gedicht „Pfannkuchenrezept“ (EW I, 31f.) besonders intensiv werden. In Verbindung mit der Anrede in der zweiten Person Plural und der dargestellten Sinnlichkeit des Erlebens wird der Rezipient stark einbezogen (Vers 12-20):

oh dann spürt ihr, wenn er auf der Zunge zergeht,
in einer üppigen Sekunde das Glück der geborgenen Kindheit,
[...]
spürt ihr in der schnell vergangenen Sekunde allen
Kuchenduft der Kinderjahre, habt noch einmal
fest gepackt den Schürzenzipfel der Mutter,
20 oh Ofenwärme, Mutterwärme, – [...]

Welche konkrete Emotion mit der Interjektion ausgedrückt wird, lässt sich dabei jedoch nicht festlegen, sondern ist allenfalls kontextuell zu erschließen. Hier könnte von Sehnsucht, Nostalgie, schmerzhafter Erinnerung und/oder Trauer über den Verlust der Geborgenheit der Kindheit ausgegangen werden.

In dem Gedicht „Sinziger Nacht“ (EW I, 36f.) unterstreicht die Interjektion die auf diegetischer Ebene gestaltete Sehnsucht der Sprechinstanz, Teil der Erde zu werden, auf der sie frierend liegt:

Dich küssen, oh Staub,
nah sein dem Gras, –
15 Vergänglichkeit, das
ist, was ich glaub.

In der durch die Interjektion intensivierten Anrufung des Staubes drückt sich der Wunsch der Sprechinstanz aus, zu sterben. Dabei wird jedoch kein Wert auf eine heilsgeschichtliche Erlösung gelegt. Diese wird zwar als Folie aufgerufen, dabei jedoch keineswegs als Quelle der Hoffnung dargestellt, was sich auch in dem Reim „Staub – glaub“ ausdrückt.⁵⁰²

In „An die Lerche“ (EW I, 38) unterstreicht die Interjektion ‚oh‘ die bereits zitierte flehende, an die Lerche gerichtete Bitte, den Gefangenen „keinen falschen Schlummertröst“ zu singen (Vers 15). Die Interjektion ‚ach‘ begleitet in einem früheren Vers (Vers 5) im selben Gedicht dagegen die Klage der Gefangenen über ihre trostlose Lage. In dem Gedicht „Meiner Mutter“ (EW I, 65) dient die Interjektion ‚ach‘ der Gestaltung der Sehnsucht der sich

⁵⁰¹ Vgl. aber z. B. die Gedichte „Schuttablage“ (EW I, 79 und 101), „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“ (EW I, 75f.), „Fragment“ (EW I, 80), „Februar“ (EW I, 69f. und 92f.) und „Himbeerranken“ (EW I, 107).

⁵⁰² Vgl. hierzu auch noch einmal Kapitel 3.3.3.2.

erinnernden Sprechinstanz beim Gedanken an die „lang [v]ergeßne“ Mutter, die ihr beim Anblick der Wolken nah erscheint (Verse 3 und 17). In dem Gedicht „Wie grau es auch regnet“ (EW I, 32f., Vers 1-4) könnte die Interjektion neben Trauer auch Trotz ausdrücken:

Wie grau es auch regnet,
der Wald scheint mir gelber.
Ach, was mir begegnet,
erdacht ich mir selber.

Und in „Camp 16“ (EW I, 33f., Vers 21-24) könnten mithilfe der Interjektion neben Hoffnungslosigkeit auch Gleichmut und Resignation gestaltet werden:

Wo blieben die Kameraden?
Ach, bei Regen und Sturm
wollen zu mir sich laden
nur Laus und Regenwurm.

Wie diese wenigen ausgewählten Beispiele deutlich machen, fällt es schwer, die verwendeten Interjektionen für sich genommen eindeutig einer bestimmten Emotion zuzuordnen. Sie können jedoch als Emotionsmarker interpretiert werden, die zunächst einmal anzeigen, dass Emotionalität an der entsprechenden Stelle eine Rolle spielt. Welche Rolle – nicht nur in Bezug auf die emotionale Qualität, sondern auch in Bezug auf die Frage, ob es sich um den Ausdruck von tatsächlichen Emotionen einer Figur oder eventuell um ein Spiel mit tradierten Mitteln der Emotionsgestaltung handelt – muss im Einzelfall durch den Kontext erschlossen werden.

Eine ähnliche Wirkung wie die genannten Interjektionen entfalten mit den Worten ‚wie lange/viel/nahe‘ eingeleitete rhetorische Fragen, die einem Seufzer nahekommen und somit ebenfalls eine emotionale Beteiligung der Sprechinstanz nahelegen. So tritt beispielsweise in dem Gedicht „Abends am Zaun“ (EW I, 40) die Sprechinstanz durch die folgende Aussage hervor:

5 Wie viele doch sind nun für immer stille,
 die gerne sich erfreut an Stern und Lied!

Intensiviert durch das Ausrufezeichen und die einleitende Wendung „Wie viele doch ...“ drücken diese zwei Verse die subjektive Trauer der Sprechinstanz über die vielen Verstorbenen aus. Erweitert wird dies durch den vor allem durch Assoziationen an das „Vaterunser“ bewirkten gebetsartigen Ton des Gedichts.⁵⁰³ Auch in dem Gedicht „Ende August“ (EW I, 78 und 106f.)⁵⁰⁴ werden die emotional geprägten Gedanken der Sprechinstanz durch eine entsprechende Formulierung betont: „Wie nahe bist du, Unsterblichkeit, im Fledermausflügel“ (Vers 7). Ein drittes Beispiel zur Verwendung dieser Ausdrucksform findet sich in den bereits zitierten einleitenden Versen aus „Ende eines Sommers“ (EW I, 81): „Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!// Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!“

⁵⁰³ Dieses Gedicht ist für Korte ein Beispiel dafür, dass Eich – nicht unbedingt in ironischer oder ähnlicher mit klassisch-romantischen Traditionen brechender Absicht – immer wieder in traditionelle Bilder verfallt. „Abends am Zaun“ reiche „[b]is an die Grenze falscher Idyllisierung“. Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 19.

⁵⁰⁴ Hier wird die frühere Fassung zitiert. In der späteren, in *Botschaften des Regens* aufgenommenen Variante des Gedichts wurde der Zeilenumbruch geändert.

In diesen drei Gedichten wird vom Sterben gesprochen, entweder vom eigenen, von der allgemeinen (Un)Sterblichkeit oder vom Tod anderer, nahestehender Menschen. Wie die Wortwahl zeigt, ist die Sprechinstanz dabei stets emotional involviert. Lexikalische und diegetische Aspekte der Gedichte greifen hier also ineinander. Neben Trauer, die durch das Zusammenspiel von Wortwahl und Assoziationen an den Tod und das Sterben hier dargestellt wird, kann in den genannten Beispielen teilweise aber auch Trost zu finden sein. Alle drei Gedichte ordnen den (individuellen) Tod in einen größeren Zusammenhang ein. In „Ende August“ ist dabei vor allem Enttäuschung oder Ablehnung zu spüren, in „Ende eines Sommers“ wird der Tod der Natur, der die Möglichkeit neuen Lebens immer einschließt, als Trost dargestellt, in „Abends am Zaun“ wird dem Tod durch eine romantisch-christliche Einbettung anders als in „Ende August“ Sinn zugeschrieben.⁵⁰⁵

Weitere in Kapitel 2.3 vorgestellte lexikalische Mittel der Emotionsgestaltung wie Modalpartikeln, Diminutivsuffixe oder evaluative Präfixe sind für die untersuchten Gedichte Eichs nicht relevant. Diese Mittel sind eventuell eher dem spontanen mündlichen Sprachgebrauch zuzuordnen, der in Eichs Gedichten nicht in dieser Form nachgeahmt wird.⁵⁰⁶ Darüber, ob gerade das Fehlen derartiger Mittel hier eine Funktion erfüllt und zu der immer wieder zumindest für einen Teil von Eichs Lyrik konstatierten ‚Nüchternheit‘ beiträgt, kann hier nur spekuliert werden. Die Analysen der Gedichte von Kaschnitz und Sachs legen jedoch nahe, dass derartige Mittel für die Gestaltung von Emotionen in der Nachkriegslyrik insgesamt keine große Relevanz haben.

Häufig genutztes lexikalisches Mittel der Emotionsgestaltung ist dagegen die Verwendung von emotional konnotierten oder mit bestimmten Emotionen assoziierbaren Lexemen und Motiven. Hier ist als konventionellere Form zum Beispiel die in den bisherigen Ausführungen bereits anklingende Thematisierung von Vergänglichkeit (Herbst, reifen, vergehen) zu nennen, die mit Abschied und Tod und entsprechend mit Trauer assoziiert werden kann. Thematisierungen von Einsamkeit können eine ähnliche Wirkung entfalten. Auch der Kontrast von Wärme beziehungsweise Geborgenheit und Kälte kann als Mittel der impliziten lexikalischen Gestaltung von Emotionen verstanden werden. In dem Gedicht „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.) beispielsweise wird Lexemen wie „Frösteln“ (Vers 3) und „frierende“ (Vers 7) der „warme Hauch/ aus den Bäckerein“ (Vers 13f.) gegenübergestellt, der explizit als Auslöser für die Trauer der Sprechinstanz dargestellt wird. Auch in „Mit klappernden Zähnen am Morgen Sophie“ (EW I, 31) wird deutlich gemacht, dass die Sprechinstanz unter der Kälte körperlich leidet:

Daß ich vor Ohnmacht weine,
10 darum hasse ich sie,

⁵⁰⁵ Von einem in „Ende eines Sommers“ anklingenden Trostgedanken oder „Hoffnungsschimmer“ sprechen auch Dutt und von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich“, S. 18.

⁵⁰⁶ Es wäre interessant zu untersuchen, ob das in den Hörspielen anders ist, die der Alltagssprache näher sind. Vgl. Post-Adams: „Günter Eich“.

sie, die einzige eine
Nacht der Kalten Sophie.

Die Grenze zur Ebene der diegetischen Darstellung von Emotionen ist hier wie auch in den folgenden Beispielen fließend.

Zu den weniger konventionellen lexikalischen Mitteln, die in den untersuchten Gedichten zur Emotionalisierung verwendet werden, zählen Lexeme aus dem Bereich des Schreibens und Dichtens sowie der Sprache. Sprache und Sprachskepsis spielen für Eichs Poetik und Lyrik der Nachkriegszeit wie einleitend in Kapitel 3.1 angemerkt eine wichtige Rolle. Auf die hier einzuordnenden Lexeme soll daher etwas genauer eingegangen werden: In den untersuchten Gedichten werden auffällig häufig Lexeme aus diesen Bereichen verwendet, Sprache und fehlende Kommunikation thematisiert. Wenn verbale und auch nonverbale Zeichen in den Gedichten thematisiert werden, dienen sie oftmals der Kommunikation zwischen der Sprechinstanz und der sie umgebenden Natur. Häufig ist es jedoch so, dass die Sprechinstanz diese Zeichen nicht mehr begreift und nicht mehr deuten kann. Die Kommunikation mit der Umgebung ist folglich unmöglich. Das elementare (sprachliche) Zeichen erfüllt nicht mehr seinen Zweck, die Beziehung zwischen zwei Kommunikationspartnern ist gestört beziehungsweise kann nicht mehr über Sprache hergestellt werden. Das kann zum einen Ausdruck einer Entfremdung zwischen der Natur und der Sprechinstanz sein, zum anderen auch eine allgemeine Sprachskepsis nahelegen. In dem Gedicht „Winterliche Miniatur“ (EW I, 27) beispielsweise wird explizit gemacht, dass die Schrift, die die Vögel in den Himmel schreiben, für keinen verständlich ist. Die Zeichen auf der Erde werden negativ konnotiert als „Alphabet der Bitternis“ bezeichnet (Vers 3-12):

Krähen schreiben mit trägem Flügel
eine Schrift in den Himmel, die keiner kennt.
[...]
der Acker liegt in geschwungenen Zeilen,
10 das Eis auf den Pfützen zeigt blitzend den Riß.
Wolken, schwanger von Schnee, verweilen
überm Alphabete der Bitternis.

Das Motiv der Sprache entfaltet hier vor allem in Verbindung mit dem Lexem „Bitternis“ Emotionspotenzial. Aber auch die „träge[n]“ Flügel der Krähen können körperlicher Ausdruck von Bedrückung sein, ebenso die „Wolken, schwanger von Schnee“. Der „blitzend[e] [...] Riß“ im Eis auf den Pfützen kann als bedrohlicher Hinweis auf etwas Kommendes oder Endendes gedeutet werden. Die Stimmung ist also bedrohlich und bedrückend aufgeladen, die scheiternde Kommunikation kann dem nicht entgegenwirken.

Auch wenn die Sprachskepsis der Sprechinstanz und ihre mangelnde Kommunikation mit der Natur ihre Einsamkeit und Verlorenheit unterstreichen, kann dies emotionalisierend wirken. Ähnlich wie in „Winterliche Miniatur“ ist es auch in dem Gedicht „Februar“ (EW I, 69f. und

92)⁵⁰⁷, in dem die Sprechinstanz die „verwirrte[n] Zeichen, von Asche gestreut“ (Vers 6) nicht deuten kann, und in „Ende eines Sommers“ (EW I, 81), wo jedoch Hoffnung darauf besteht, dass die „Vogelschrift entsiegelt“ werden wird, wenn nur die Geduld ausreicht, um das eigene Sterben zu erwarten (Vers 11f.). Das Vergänglichkeitsmotiv trägt an dieser Stelle jedoch entscheidend zum Emotionalisierungspotenzial bei. Die genannten Beispiele sprechen zwar dafür, dass das Motiv der Sprache und der sprachlichen Zeichen für sich genommen kaum (trauriges) Emotionalisierungspotenzial entfaltet. Wohl aber werden Lexeme aus diesem Bereich häufig im Kontext anderer Trauer konnotierender Gestaltungsweisen wie dem genannten Vergänglichkeitsmotiv verwendet und sollten daher im Einzelfall auf eine emotionalisierende Funktion hin überprüft werden.

Des Weiteren kann hier noch das Motiv des Schweigens und Verstummens ergänzt werden. So ist beispielsweise in dem Gedicht „Oktobers durch die Holledau“ (EW I, 20f.) das Schweigen der Wälder mit deren mangelnder Fähigkeit zur Erinnerung verbunden („Grün bleiben die Tannen/ und heiter das Licht,/ die schweigenden Wälder/ erinnern sich nicht“, Vers 13-16), was zur Unsicherheit der sich unklar erinnernden Sprechinstanz beiträgt. In „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.) ist die schweigende, verödete Fabrik im Mondschein Ausdruck der einsamen Situation der Sprechinstanz.⁵⁰⁸ Damit vergleichbar ist in „Die Drehkreuzachse“ (EW I, 47f., zu „Beim Telegrafbau“ gehörig) das Schweigen der Drähte Ausdruck mangelnder Anteilnahme:

Die Nähe, die Ferne
10 bleibt unberührt,
die Drähte schweigen,
ins Nichts geführt.

In dem Gedicht „Angst“ (EW I, 72f.) werden Stille und Schweigen vom Sprecher als bedrohlich wahrgenommen, da sie ihn mit einem „düstere[n] Gedanke[n]“ konfrontieren, den er „[h]ier [...] nicht bedenken [will]“ (Vers 3 und 5):

In den leeren Himmel starrend
weiß ich ihn doch voll,
regungslos des Grauens harrend,
20 das ich lesen soll.

Die in „Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.) thematisierte erste Bestürzung der Sprechinstanz angesichts der vernommenen Botschaften schlägt um in Kränkung und explizite Abwehr von Schuld („Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,/ denn ich fühle mich ohne Schuld“,

⁵⁰⁷ Zitiert wird die frühere Fassung aus *Untergrundbahn*. Die spätere Fassung aus *Botschaften des Regens* weicht hiervon deutlich ab.

⁵⁰⁸ Im bereits 1934/35 zuerst veröffentlichten Gedicht „Abend im März“ (EW I, 61f.) ist das Schweigen des Mondes Ausdruck der – aus Sicht der trauernden Sprechinstanz – mangelnden Anteilnahme des Mondes an ihrem emotionalen Zustand: „Ach Mond, du sollst nicht bei mir sein!/ Er schweigt und geht nicht fort“, heißt es dort in der ersten Strophe, und am Schluss klagt die Sprechinstanz: „Er ist so blind, er ist so taub,/ ihn kümmern Tränen nicht.“

Vers 16f.).⁵⁰⁹ Lautes Reden wird als trotzig zu nennende Reaktion auf unerwünschte Botschaften gewählt:

Ich spreche es laut aus,
daß ich den Regen nicht fürchte und seine Anklagen
20 und den nicht, der sie mir zuschickte,
daß ich zu guter Stunde
hinausgehen und ihm antworten will.

Schweigen und Stille können in den untersuchten Gedichten also in zweifacher Weise emotionalisierend wirken: Zum einen sind auch sie Ausdruck der Einsamkeit und des mangelnden emotionalen Halts der Sprechinstanz, zum anderen kann in Momenten des Schweigens die Konfrontation mit ungewollten Gedanken und Gefühlen drohen. Hierzu passen zuletzt auch die oben bereits zitierten Verse aus „Versuch eines Requiems“, wo die „billige Trauer“ als Vorwand bezeichnet wird, „um schweigen zu können/ vor den Untaten der Macht“ (EW I, 279).

Ein mit der Sprache eng verbundenes Thema stellen schließlich die Dichtung und das auch immer wieder von der Sprechinstanz verschiedener Gedichte geäußerte Selbstverständnis als Dichter dar. In dem Titelgedicht des Bandes *Abgelegene Geböfte* (EW I, 24f.) beispielsweise wird der einzelne Vers quasi transzendiert und als den Verfall überdauernd dargestellt:

Die Ratten pfeifen im Keller,
ein Vers schwebt im Schmetterlingslicht,
15 die Säfte der Welt treiben schneller,
Rauch steigt wie ein feurig Gedicht.

Der ursprüngliche, eher romantisch konnotierte Titel des Gedichts, „Zuflucht des Dichters“ verweist darauf, dass der Platz des Dichters abseits von der Zivilisation gesehen wird.⁵¹⁰ Den Versen und damit der Tätigkeit des Dichtens wird trotz allem eine gewisse Macht zugesprochen, wobei die letzten Zeilen des Textes eher zuversichtliches Pathos als rückwärtsgewandte Trauer darstellen.⁵¹¹

Auch in dem Gedicht „Inventur“ (EW I, 35f.) werden die Utensilien, die die Sprechinstanz zum Dichten nutzt, wie bereits angemerkt, als besonders wertvoll erachtet. In dieser

⁵⁰⁹ Joachimsthaler meint zur individuellen Schuld im Werk Eichs: „Schuldhaftes ‚Verstrickung‘ wird im Werk fast schon systematisch dargestellt als eine, die sich der persönlichen Verantwortung unschuldig schuldig gewordener Subjekte weitgehend entzieht.“ Joachimsthaler: „Pest der Bezeichnung“, S. 92. Im vorliegenden Beispiel wird die behauptete Schuldlosigkeit der Sprechinstanz jedoch spätestens in der letzten, hier zitierten Versgruppe entlarvt, in der sie ihre Furchtlosigkeit vor dem Regen behauptet und dennoch erst „zu guter Stunde“ dem Beschuldigten gegenüberzutreten will. Das wird von Buchheit unterbewertet, wenn sie davon spricht, dass das Subjekt „den Entschluß [fasse], die Angst zu überwinden und sich der Schuldzuweisung offen zu stellen“. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 122.

⁵¹⁰ Vgl. EW I, 439. Richardson liest das Bild des Rauches als „the dissipation of energy“, während das „feurig Gedicht“ Energie und Vitalität ausstrahle. Hierin drücke sich die ambivalente Haltung Eichs zur Rolle des Dichters in der Realität aus. Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 76.

⁵¹¹ Vgl. zu diesem Gedicht auch Christoph Perels: „Nicht Schönheit, sondern Wahrheit“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *100 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Achter Band: Von Peter Huchel bis Paul Celan*. Frankfurt a. M. 21995, S. 88-90. Perels betont, dass das Gedicht nicht „jenseits der Geschichte angesiedelt“ sei, sondern in dessen Schluss gerade Eichs Streben nach Wahrheit zum Ausdruck komme. Vgl. ebd., S. 90.

Bestandsaufnahme der scheinbar letzten lebensnotwendigen Dinge nimmt die Bleistiftmine einen herausgehobenen Platz ein, denn sie hat keinen anderen Zweck als das Aufschreiben der „Verse,/ die nachts ich erdacht“ (Vers 23f.). Darin drückt sich auch ein Selbstverständnis der Sprechinstanz als Dichter aus.⁵¹² Die Wahl der nüchternen, kargen Sprache, in der sich eine skeptische Haltung gegenüber der Sprache im Allgemeinen und der Dichtung im Besonderen ausdrücken könnte, steht somit schon inhaltlich dem dichterischen Gestalten und Schaffen gegenüber, das sich, wie oben bereits erläutert, auch in der Form des Gedichts niederschlägt. Doch inwieweit trägt das zur Emotionalisierung des Gedichts bei? In erster Linie dient es dazu, das Selbstverständnis der Sprechinstanz zu vermitteln. Darüber hinaus entwickelt es aber keine für diese Untersuchung entscheidende emotionalisierende Funktion.

Emotional besetzt sind Sprache und Dichtung in den untersuchten Gedichten eindeutiger dort, wo das Dichten in Opposition zum allgemeinen Verfall steht – wie in dem Gedicht „Abgelegene Gehöfte“ (EW I, 24f.) – oder zur scheinbaren Niedergeschlagenheit der Sprechinstanz – wie in dem Gedicht „Wie grau es auch regnet“ (EW I, 32f., Vers 1-4: „Wie grau es auch regnet,/ der Wald scheint mir gelber./ Ach, was mir begegnet,/ erdacht ich mir selber.“) – oder zur Macht der als bedrohlich empfundenen Natur. Dichten und Sprache werden dort dem Verfall, der Reduktion und der Vereinsamung und damit für die untersuchten Gedichte typischen Trauermomenten entgegengesetzt.⁵¹³ Das steht zunächst im Widerspruch zu der an anderer Stelle beobachteten Sprachskeptis. Versteht man unter Letzterer eher eine skeptische Haltung gegenüber Möglichkeiten der Kommunikation als gegenüber der Sprache an sich, in der Relevanz des Dichtens hingegen eine von der alltäglichen Kommunikation verschiedene Form der Sprachverwendung, sind die beiden Aspekte jedoch wieder in Einklang zu bringen. Die Kommunikation mit der Natur ist erschwert bis unmöglich, die Kommunikation mit anderen Menschen findet in den Gedichten nicht statt, was zuweilen als bedrohlich und verunsichernd empfunden wird, aber das Gedicht und das Dichten als Tätigkeit sind für die Sprechinstanz der jeweiligen Gedichte durchaus positiv konnotiert. Offen bleibt, welche Funktion dem Dichten in der Kommunikation nicht nur mit sich selbst, sondern mit einem Gegenüber zugeschrieben wird. Darauf geben die untersuchten Gedichte keine eindeutige Antwort.

Die exemplarische Analyse von Mitteln impliziter lexikalischer Emotionsgestaltung hat erneut gezeigt, dass Eich durchaus auf konventionelle Verfahren der Emotionspräsentation zurückgreift. In diesem Fall sind besonders die Interjektionen ‚oh‘ und ‚ach‘ zu nennen, darüber

⁵¹² Zur Relevanz des Schreibens und Dichtens in „Inventur“ vgl. u. a. Krispyn: *Günter Eich*, S. 44; Kaiser: „Günter Eich: Inventur“, S. 274-277 und Hans H. Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945–2000)*. Würzburg 2006, S. 22f.

⁵¹³ Gleichzeitig wird in „Wie grau es auch regnet“ jedoch deutlich gemacht, dass der „Zauber der Verse“ nicht gegen die trostlose Realität anzukommen vermag. Richardson sieht hierin einen Kommentar Eichs zu seiner Lyrik der 1930er Jahre. Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 72.

hinaus aber auch traditionell mit Trauer konnotierte Motive wie ‚Tod‘ und ‚Vergänglichkeit‘, auf die hinsichtlich der diegetischen Ebene noch einmal einzugehen sein wird. Die vorangegangenen Beispiele haben darüber hinaus verdeutlicht, wie eng die verschiedenen Kategorien der Emotionsgestaltung miteinander verknüpft sind, und dass es desto schwerer fällt, sie voneinander zu unterscheiden, je bedeutsamer semantische Aspekte für die Identifizierung von emotionalisierenden Textstrukturen sind. Das betrifft auch die bildliche Darstellung von Emotionen, auf die nun eingegangen werden soll.

3.3.2.4 Bildliche Gestaltung

Bildliche Gestaltungsmittel, die Eich zur Darstellung von Emotionen verwendet, sind vor allem Personifikationen, Vergleiche und Metaphern. All diese Formen sollen nun anhand einiger Beispiele illustriert werden. Abschließend wird zusammengefasst, welche Konzeptualisierungen von Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen sich aus diesen bildlichen Darstellungsweisen ableiten lassen.

Als wichtigster Bezugspunkt der bildlichen Gestaltung von Emotionen in den untersuchten Gedichten von Günter Eich ist die Natur anzusehen. Sie wird als Gegenüber der Sprechinstanz personifiziert und dabei nicht selten als bedrohlich dargestellt wie beispielsweise in dem Gedicht „Truppenübungsplatz“ (EW I, 22, Vers 1-12):

Fremdartiger Herbst
auf moorigem Hochplateau.
[...]
Unbegreifliche Luft,
10 windlos und vogelleer,
hockt in das Dornengerank
und aufs Knieholz sich schwer.

Die Sprechinstanz ist der als aktiv dargestellten Natur in einer Reihe von Gedichten ausgesetzt. Sie kann sich gegen die von ihr ausgehende Bedrohung nicht wehren beziehungsweise die Trennung zwischen sich und der Natur nicht kommunikativ überwinden.⁵¹⁴ Auch in „Pfaffenhut“ (EW I, 44f.) fügt die Natur, hier der personifizierte Mond, der Sprechinstanz Schmerzen zu, die durch das Lexem ‚Tränen‘ zusätzlich emotional aufgeladen werden:

Der Mond, das Messer,
10 von Tränen geätzt,
am Stein der Leiden
zur Schärfe gewetzt,

so noch am Tage

⁵¹⁴ Als weitere im Einzelnen vergleichbare Beispiele seien hier „Der Beerenwald“ (EW I, 63) und „Angst“ (EW I, 72f.) sowie „Winterliche Miniatur“ (EW I, 27), „Wetterhahn“ (EW I, 40f.) und „Herde am Waldrand“ (EW I, 78f.) zu nennen, wobei in den letzten drei Gedichten weniger eine konkrete Bedrohung für die Sprechinstanz als eine allgemeine Atmosphäre des Unheilvollen, Bedrohlichen kriert wird.

zielt er auf mich.⁵¹⁵

An anderer Stelle werden eine alles einnehmende Vergänglichkeit und Verderben ausgedrückt, wie die folgenden Verse aus dem Gedicht „Frühlingsbeginn“ (EW I, 26) exemplifizieren können, in denen an die Stelle von traditionell mit dem Frühling assoziierten Emotionen wie Glück und Hoffnung Ekel und Grauen treten:

Bittres Frühlingslicht, es keimt die Reinheit
tiefst gefaltet im Kastanientrieb,
15 nah dem Grauen, welches ungestaltet
wie Rachitis in den Ästen blieb.

Diese Verwendungsweisen der Natur dienen weniger der Gestaltung von Trauer als der Darstellung von Bedrohung, Vergänglichkeit und Einsamkeit der Sprechinstanz. Trauer kann diese Zustände zwar begleiten, dominiert die Gedichte als emotionaler Zustand jedoch nicht.

In anderen Gedichten aber kann die Natur zumindest ansatzweise noch Trost spenden beziehungsweise scheint eine Kommunikation von Sprechinstanz und Natur, wenn auch in veränderter Form, doch noch möglich: „Dem Vogelzug vertraue ich meine Verzweiflung an“ („Ende eines Sommers“, EW I, 81, Vers 5) oder „Während mein Hauch sich noch müht,/ das Ungeschiedne zu nennen,/ hat mich das Wiesengrün übersetzt/ und die Dämmerung denkt mich“ („In anderen Sprachen“, EW I, 96, Vers 12-15), heißt es dann zum Beispiel.⁵¹⁶ Aber nicht nur die Natur, sondern auch Gegenstände und die nicht-natürliche Umgebung der Sprechinstanz werden personifiziert. Die schweigende Fabrik in „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.) verdeutlicht so die Einsamkeit der Sprechinstanz und die Trostlosigkeit der frühen Morgenstunde.⁵¹⁷ In dem Gedicht „An einem Wintermorgen“ (EW I, 90) haben „Wälder und Ställe [...] / ihr Vermögen an Mitleid überschritten“ (Vers 5f.). Und schließlich werden auch abstrakte emotionale Zustände durch Personifizierungen konkretisiert. So „lauer[t]“ in „Truppenübungsplatz“ die Einsamkeit (EW I, 22), in „Weg zum Bahnhof“ wird die Sprechinstanz vom Trauern ergriffen (EW I, 69 und 91f.) und in „Der Große Lübbe-See“ fliegt die „güldene Heiterkeit“ spurlos davon (EW I, 84f.).⁵¹⁸ Diese Personifizierungen können nicht zuletzt als Zeichen der Abwesenheit eines menschlichen Gegenübers interpretiert werden. Sie tragen insofern über das in ihnen direkt Ausgedrückte hinaus zum Emotionalisierungspotenzial der Texte bei, als sie die Einsamkeit und Verlorenheit der Sprechinstanz verdeutlichen. Das Emotionspotenzial entfaltet sich hier also vor allem auf diegetischer Ebene.

⁵¹⁵ In dem bereits Mitte der 1930er Jahre zuerst veröffentlichten Gedicht „Abend im März“ (EW I, 61f.) steht der Mond ebenfalls in Opposition zur Sprechinstanz. Hier wird der Mond, wie oben bereits angemerkt, jedoch weniger als bedrohlich denn als passiv gegenüber der Trauer der Sprechinstanz dargestellt: „Er ist so blind, er ist so taub,/ ihn kümmern Tränen nicht./ Er schwankt im Wind, er hängt im Laub,/ ach mit demselben Licht.“

⁵¹⁶ Zu dem Gedicht „In anderen Sprachen“ vgl. unter diesem Aspekt auch Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 60-62.

⁵¹⁷ Foot sieht in diesem Gedicht die „sterility of modern life“ zum Ausdruck kommen. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 87. Reb spricht von einem Ausdruck der Enthumanisierung. Vgl. Reb: „De l'acceptation“.

⁵¹⁸ In dem bereits 1933 zuerst veröffentlichten und in „Abgelegene Gehöfte“ erneut aufgenommenen Gedicht „Vom Zuge aus“ (EW I, 54f.) spricht zudem „ein Trauern mit sich selber“.

Ein weiteres bildliches Mittel der Emotionalisierung ist der Vergleich einzelner Gegenstände mit der Sprechinstanz oder mit emotionalen Zuständen im Allgemeinen. So beschreibt das Sprecher-Ich beispielsweise das gebeugte Haupt des Baumes in dem Gedicht „Die Lärche“ (EW I, 46) und glaubt, in deren Ästen die Schwermut zu sehen (Vers 1-4). Gleichzeitig kann diese Zuschreibung menschlicher Zustände jedoch als Projektion der eigenen Situation auf den Baum interpretiert werden⁵¹⁹, was am Schluss des Gedichts in einem Vergleich explizit gemacht wird (Vers 11f.):

Die Lärche gilbt unter den Nadelgeschwistern,
sie birgt das lichte Haupt.
Die Schwermut hab ich in ihrem Gezweige
wie einen Geist zu sehen geglaubt.
[...]
Unter dem vollen und schwindenden Monde
berge ich wie die Lärche das Haupt.

In dem Gedicht „Meiner Mutter“ (EW I, 65) heißt es, „Fallwind fegt die Riesentreppe/ als ein klagender Gesang“ (Vers 7f.), und in dem Gedicht „Nacht in der Kaserne“ (EW I, 46) werden die Räume der Kaserne mit den „öden Kammern des Herzens“ (Vers 2f.) gleichgesetzt. Die Sprechinstanz befindet sich hier in einer Art Wachtraum, was eine nicht realistische Wahrnehmung nahelegt. Äußere (Kaserne, Kommandos, Stiefelschritte) und innere (Räume des Herzens, Träume, Trauer) Wahrnehmung der Sprechinstanz werden eng verknüpft. Trauer wird dabei explizit thematisiert und durch die Parallelisierung aus dem Herzen der Sprechinstanz auf die sie umgebende Situation übertragen, die so zugleich als Auslöser und in der Art, wie sie wahrgenommen wird, auch als Ausdruck von Trauer interpretiert werden kann.

Auch die Metaphorik betrifft häufig die die Sprechinstanz umgebende Natur. Insgesamt ist eine emotionalisierende Metaphorik in den untersuchten Gedichten jedoch nicht sehr ausgeprägt.⁵²⁰ Zur Gestaltung von Emotionen werden Vergleiche und Personifizierungen häufiger verwendet. Die gewählten Metaphern verdeutlichen hingegen die zentrale Bedeutung der Natur für die Sprechinstanz, für ihre Wahrnehmung und die Darstellung ihres inneren Zustands. So zum Beispiel die Häherfeder, die im Gedicht „Tage mit Hähern“ (EW I, 81f.) als Schlüssel zur Erkenntnis dargestellt wird, oder das „Schilf der Verzweiflung“ im Gedicht „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f., Vers 13). Im letzten Beispiel wird die Verzweiflung bereits explizit benannt, die Genitivmetapher charakterisiert diesen emotionalen Zustand zusätzlich als undurchdringlich und undurchschaubar. Er schottet die Sprechinstanz von der anderen Seite des Sees ab. Die

⁵¹⁹ Zu dieser Technik der Emotionalisierung vgl. auch Post: *Zwischen Angst und Eimerständnis*, S. 28. Er sieht in dem Hörspiel „Döderlein“ „[d]as neutrale Bild der Natur [...] umfunktioniert zu einem Abbild menschlicher Gestimmtheit“. Post untersucht in dieser frühen Studie die Gestaltung von Angst insbesondere in den Hörspielen Eichs. Sein Vorgehen bleibt jedoch „leitmotivisch“ geprägt und bezieht keineswegs systematisch verschiedene Mittel und Verfahren der Emotionsgestaltung ein (vgl. ebd., S. 11f. und 14).

⁵²⁰ Zur vergleichsweise gering ausgeprägten Metaphorik bei Eich vgl. auch Oelmann: *Deutsche poetologische Lyrik*, S. 218.

Einsamkeit der Sprechinstanz, die im Gedicht ebenfalls explizit benannt wird, wird dadurch noch unterstrichen.⁵²¹ Vergleichbare Genitivmetaphern finden sich mit den „Baumgruppen des Zweifels“ und den „geschwungenen Wege[n] der Zuversicht“ in „Veränderte Landschaft“ (EW I, 93, Vers 6f.).

Die von Eich verwendeten Mittel der Bildlichkeit, insbesondere Vergleiche und Personifikationen, entfalten also vor allem da Emotionspotenzial, wo sie die innere Beteiligung der Sprechinstanz ausdrücken oder deren Zustand durch die Gestaltung einer emotional aufgeladenen Situation charakterisieren. Die einzelnen Bilder können dabei auch schon Trauer konnotieren, wenn beispielsweise im Bild der schwermütigen Lärche bestimmte körperliche Merkmale von Trauer in der personifizierten Natur dargestellt werden. An anderer Stelle werden emotionale Zustände erst durch einen kontextualisierenden Blick insbesondere auf die Ebene der Diegese deutlich. Zusammenfassend können aus den genannten und weiteren bildlichen Gestaltungsweisen jedoch die folgenden Konzeptualisierungen von Trauer und von emotionalen Zuständen im Allgemeinen abgelesen werden: Trauer ist Trägheit („Winterliche Miniatur“, EW I, 27), Trauer drückt sich in einer gebeugten Haltung aus („Die Lärche“, EW I, 46), Trauer ist etwas, das man in sich aufnehmen kann („Gladenbach“, EW I, 23), Trauer isoliert („Der Große Lübbe-See“, EW I, 84f.), Emotionen können als bedrohlich empfunden („Truppenübungsplatz“, EW I, 22) oder ersehnt werden („Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“, EW I, 75f.), der emotionale Zustand der Sprechinstanz spiegelt sich in der Natur wider („Gladenbach“, EW I, 23; „Die Lärche“, EW I, 46; „An die Lerche“, EW I, 38; „Ende eines Sommers“, EW I, 81), oder die Natur ist eine der Sprechinstanz gegenüberstehende Macht („Truppenübungsplatz“, EW I, 22; „Pfaffenhut“, EW I, 44f.).

Metaphern und andere Formen der Bildlichkeit stellen eine Brücke zwischen formalen und eher inhaltlichen Mitteln der Emotionalisierung in den Gedichten dar. Gegenüber der expliziten Benennung von Emotionen sind sie zum einen weniger eingeschränkte beziehungsweise – sofern sie nicht lexikalisiert sind – nicht von vornherein auf eine konkrete Bedeutung festgelegte Mittel der Emotionsgestaltung. Sie können somit der bildlichen Umschreibung schwer in Worte zu fassender oder mit einem Emotionswort nicht adäquat verbalisierbarer Zustände dienen. Zum anderen sind die mit bildlichen Mitteln dargestellten emotionalen Zustände oft zusätzlich

⁵²¹ Foot macht bezüglich der Darstellung von Emotionen in der Natur generell eine wichtige Beobachtung: „The overall effect which Eich achieves by projecting human emotions and experiences into the natural sphere, whether they be the subjective ones of a lyrical ‚Ich‘ or the more objective ones of civilisation as a whole, is an atmosphere of totality. The experiences of desolation, decay and death, and the reactions felt towards them such as despair, bitterness and fear are seen to be not just limited to the human sphere but are also generated in nature.“ Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 86. Vgl. auch ebd., S. 89. Richardson weist ebenfalls auf die Gestaltung menschlicher Gefühle im Rückgriff auf die Natur insbesondere in Gedichten aus *Abgelegene Geböfte* hin. Anstelle von (angestrebter) Einheit mit der Natur wie in den Gedichten der 1930er Jahre drücke sich hierin Melancholie, Entfremdung und Trostlosigkeit aus. Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 69-72.

semantisch aufgeladen wie zum Beispiel das oben genannte „Schilf der Verzweiflung“, mit dem die Verzweiflung als undurchdringlich charakterisiert wird.

3.3.2.5 Rhetorische Gestaltung

Die bildliche Darstellung von Emotionen ist dem Bereich rhetorischer Phänomene zuzurechnen, wozu jedoch noch weitere textinterne Mittel gehören. Auch mit anderen Analysekatoren gibt es hier Überschneidungen, so wurden beispielsweise Ellipsen und Inversionen bereits als grammatisch-syntaktische Gestaltungsmittel angeführt. Sie finden sich auch in anderen als den bisher erwähnten Gedichten, häufig auch im Zusammenspiel mit Parallelismen. Auch die in Kapitel 3.3.2.2 behandelten rhetorischen Fragen sind hier noch einmal zu nennen, die einerseits die existenzielle Verunsicherung der Sprechinstanz nahelegen, wie zum Beispiel in „Abendliches Fuhrwerk“ (EW I, 19), andererseits dem (emotionalen) Einbezug des Rezipienten dienen können, wie in der ersten Zeile des Gedichts „Ende eines Sommers“ (EW I, 81). Zur Ergänzung dieser Befunde soll nun kurz auf weitere rhetorische Mittel, auf Sinn-, Stellungs- und Appellfiguren eingegangen werden, die zumeist als unterstützende Mittel emotionalisierender Textstrukturen verwendet werden.

Dem Bereich semantischer Figuren sind beispielsweise Oxymora und synästhetische Elemente zuzuordnen. In dem Gedicht „Puy de Dôme“ (EW I, 23) wird der Berg als „ernst im lebendigen Stein“ personifiziert, wodurch die emotionale Bedeutung des Berges für die Sprechinstanz unterstrichen wird. In „Dezembermorgen“ (EW I, 49f.) drückt sich in den Worten „offenbar und verborgen,/ wie ein Wort auf der Zunge schwebt“ (Vers 7f.) die Spannung zwischen gefühlter Anwesenheit und tatsächlicher Abwesenheit des Gegenübers aus. Ganz ähnlich erwächst in dem Gedicht „Fragment“ (EW I, 80) die Verzweiflung der Sprechinstanz aus der Widersprüchlichkeit des „einzige[n]“ Wortes zwischen Wahrnehmbarkeit und Unvermögen, es auszusprechen, zwischen Nähe und Unmöglichkeit, es zu fassen zu kriegen. Hier wird auch mit Synästhesien gearbeitet, um das eine Wort zu charakterisieren, das die Sprechinstanz so verzweifelt sucht: „ich vernehme dich in den Farben, horche auf dich im Anblick des Laubs“, heißt es in Vers 14.⁵²² Synästhetische Elemente werden von Eich mehrfach verwendet, um eine bestimmte Stimmung zu schaffen. In „Frühlingsbeginn“ (EW I, 26) ist vom „[b]ittre[n] Frühlingslicht“ die Rede, was die bereits erwähnte unreine oder verdorbene Atmosphäre des beschriebenen Frühlingsbeginns unterstreicht. Das „laute Rot“ des Mohns in dem Gedicht „Mohn“ (EW I, 34) dient der Darstellung des Gegensatzes zwischen kraftvollem Mohn und Hoffnungslosigkeit der Lage der Sprechinstanz. Und in dem Gedicht „Staub“ (EW I, 77) aus

⁵²² Auf eine ähnliche Form mit der Sprache verbundener Synästhesien im Gedicht „In anderen Sprachen“ (EW I, 96) weist Buchheit hin. Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 60.

dem Zyklus „Untergrundbahn“ wird die Allgegenwärtigkeit des Staubes dadurch verdeutlicht, dass er alle Sinne zugleich einnimmt:

- Im Innern der Erde schmeckt man anders den Staub.
10 Er steigt aus dem Veilchenbukett der Nachbarin,
er schallt dir ins Ohr, er sitzt dir im Augenlicht,
er rieselt schon über dich hin.

Als weitere textinterne Strategien der Emotionalisierung werden Klimax („als wären wir nicht dürr und unfruchtbar,/ als solle Saat und Halm aus uns entsprossen/ und unser Los gediehe noch zur Ähre“; „An die Lerche“, EW I, 38, Vers 12-14), variierende Wiederholungsstrukturen („Gottes Wille/ im Glanz des Abendsternes sich vollzieht./ [...] Gottes Wille/ in Glanz und Duft und solcher Abendstille/ geschieht“; „Abends am Zaun“, EW I, 40, Vers 7f.), Parenthesen („Der Zug aber/ treibt an Gunzenhausen und Ansbach/ und an Mondlandschaften der Erinnerung/ – der sommerlich gewesene Gesang/ der Frösche von Ornbau –/ vorbei“; „D-Zug München – Frankfurt“, EW I, 83f., Vers 15-20) und Anaphern („die Botschaften der Verzweiflung,/ die Botschaften der Armut“; „Botschaften des Regens“, EW I, 85f., Vers 13f.) verwendet. In den genannten Beispielen dienen sie vor allem der Darstellung der emotionalen Involviertheit der Sprechinstanz. Der Ausdruck wird intensiviert („An die Lerche“), der assoziative und subjektive Charakter eines Gedichts unterstrichen („D-Zug München – Frankfurt“) oder eine Aussage durch Wiederholung verstärkt („Abends am Zaun“).

Auch Anrufungen und Appelle drücken in erster Linie die innere Beteiligung der Sprechinstanz am Gesagten aus, binden jedoch gleichzeitig das Gegenüber des Gedichts mit ein, wodurch auch der Rezipient verstärkt einbezogen werden kann. In Verbindung mit einer Interjektion wird beispielsweise in „An die Lerche“ (EW I, 38) an ein konkretes Gegenüber appelliert: „Oh sing uns keinen falschen Schlummertrost,/ sei uns Prophet und sing die kalte Zukunft,/ die jubelnde!“ Eine ähnliche, pathetisch aufgeladene Formulierung findet sich gleich mehrfach in „Fragment, dem Mond gewidmet“ (EW I, 39), ebenfalls durch ein abschließendes Ausrufezeichen zusätzlich intensiviert (Vers 5-14):

- 5 Oh voller Mond, ein gelbes Floß der Liebe,
daß ich an seinem Bord geborgen bliebe!
[...]
Oh Schiff der Armen, nimm mich mit an Bord,
mach mir wie ein Geheimnis wieder kund
in deinem Lichte der Geliebten Mund!

Als eindringliche, warnende Appelle, die sich durch die Unterbestimmtheit des angesprochenen „Du“ oder „Ihr“ auch an den Rezipienten richten, können Verse in den Gedichten „Im Sonnenlicht“ (EW I, 74f. und 99f., Vers 27: „Oh Brüder, daß ihr nicht bangt!“) und „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“ (EW I, 75f., Vers 10-12: „Verlaß die bequemen Sessel und

die behaglichen Sommerabende,/ such dir ein Bündel zusammen, das nicht zu schwer ist,/ denn niemand hilft dir tragen.“) gelesen werden.

Die angeführten rhetorischen Mittel könnten im Einzelnen zwar durch weitere Beispiele ergänzt werden, doch sollte ihrer Verwendung bei der Gestaltung von Emotionen in den untersuchten Gedichten Günter Eichs keine zu große Bedeutung beigemessen werden. Insbesondere bei den Stellungsfiguren kann davon ausgegangen werden, dass hier neben Möglichkeiten der Intensitätssteigerung Fragen der formalen Gestaltung, des Klangs oder der Betonung bestimmter Sinneinheiten entscheidend sind. Relevanter erscheinen in diesem Zusammenhang vor allem semantische Figuren wie die eingangs angeführten Beispiele synästhetischer Gestaltungsweisen, die Eich jedoch nur vereinzelt zum Emotionsausdruck verwendet.

3.3.3 Ebene der Diegese

Wie in Kapitel 2.3 bereits erläutert, kann die Ebene der Diegese oder der dargestellten Welt nicht unabhängig von einzelnen, einfacheren Mitteln der Emotionsgestaltung auf der Oberfläche des Textes untersucht werden. Vielmehr sind die Oberflächenphänomene auch Mittel der Gestaltung von Emotionen auf der diegetischen Ebene. In den vorangegangenen Kapiteln hat sich das in den immer wieder notwendig werdenden Verweisen auf die Diegese ausgedrückt. Um Wiederholungen zu vermeiden, muss daher im Folgenden an einzelnen Stellen hierauf zurückverwiesen werden. Zunächst soll aber auf die narrative Präsentation eingegangen werden, also auf Fragen nach Erzählinstanz und Perspektive in den untersuchten Gedichten. Die in Kapitel 2.3.2.3 neben der narrativen Präsentation von Emotionen angeführten Verfahren – emotional geprägte Darstellung, Darstellung emotionaler Zustände und Beschreibung prototypischer emotionaler Situationen – werden in den sich daran anschließenden Ausführungen nicht getrennt voneinander behandelt, da sie zu weiten Teilen eng miteinander verknüpft sind. Der Schwerpunkt liegt insgesamt auf der Frage, welche emotionalen Zustände der Sprechinstanz und gegebenenfalls weiteren Figuren (oder Gegenständen) zugeschrieben werden können und warum. Dafür werden einige für das vorliegende Korpus wesentliche Grundkonstellationen oder Themenkomplexe – Tod und Vergänglichkeit, Glaube und Zweifel, existenzielle Einsamkeit, Trennung und Verlust von nahestehenden Personen und Verlust von Schönheit, Besitz oder Trost – jeweils kurz für das gesamte Korpus und anschließend teilweise ausführlicher in Beispielanalysen dargestellt. Diese Beispielanalysen bilden bereits den Übergang zur Ebene des Textganzen, auf die im Anschluss eingegangen wird.

3.3.3.1 Narrative Gestaltung

Die Analyse der narrativen Gestaltung von Emotionen im Gedicht dient, wie in Kapitel 2.3 dargestellt, der Feststellung, welche Emotionen aufgrund welcher Gestaltungsmittel einer Sprechinstanz oder Figur eines Gedichts zugeschrieben werden können. Sie sollte deshalb an den Anfang der Ausführungen zur Gestaltung von Trauer auf diegetischer Ebene gestellt werden.

In nur sehr wenigen Texten des Untersuchungskorpus ist die Identifizierung einer subjektiv beteiligten Sprechinstanz nicht möglich. Die Sprechinstanz ist in solchen Fällen heterodiegetisch und es wird extern fokalisiert, wie zum Beispiel in dem Gedicht „Winterliche Miniatur“ (EW I, 27), in dem keinerlei Pronomen auf eine individualisierte Sprechinstanz oder eine einzelne Figur hinweisen. Das heißt jedoch nicht, dass hier nicht emotionalisiert wird. In diesem Fall wird die Unsicherheit, die in dem Gedicht ausgedrückt wird – die Unverständlichkeit der Zeichen der Natur, „die keiner kennt“ (Vers 4) – durch die nicht an eine konkrete Person gebundene narrative Präsentation sogar noch unterstrichen. Das abschließend benannte „Alphabete der Bitternis“ (Vers 12) betrifft somit nicht nur individualisierte Personen, sondern die ganze Menschheit oder die ganze Natur. Auch in „Erwachendes Lager“ (EW I, 29f.) wird durch die unpersönliche Erzählweise die Allgemeingültigkeit des Beschriebenen und gleichzeitig die unmenschliche Lage im Gefangenenlager ausgedrückt.

In einigen Texten geht die Sprechinstanz auch in einem kollektiven Wir auf, besonders auffallend in einzelnen Camp-Gedichten, wo sie sich einerseits als einer Gemeinschaft der Gefangenen zugehörig präsentiert, andererseits aber auch immer wieder das Gefühl der Einsamkeit eben in dieser Gemeinschaft betont wird, wie in dem bereits mehrfach zitierten Gedicht „An die Lerche“ (EW I, 38):

5 [...] Ach, da fliehen uns
 die bunten Vögel. Keine Kehle sänge
 den Mai uns vor, den schallenden von Liedern,
 bliebst Du nicht Lerche, Vogel der Gefangnen.

In „Mohn“ (EW I, 34) wird aus der Sicht eines kollektiven Wir geschildert, gleichzeitig werden aber subjektive Gefühle präsentiert. Zunächst wird hier zwar scheinbar unpersönlich von „[e]inem zerrißnen Gemüt“ (Vers 4) gesprochen, die im Anschluss formulierten sehr persönlichen Gedanken emotionalisieren hier jedoch trotz der scheinbaren narrativen Distanz.

Vorherrschend ist in den untersuchten Gedichten allerdings eine individualisierte, subjektive Perspektive. Meistens wird intern fokalisiert, eine autodiegetische Sprechinstanz spricht über eigene Beobachtungen und Wahrnehmungen in der Umgebung und an sich selbst. Sie spricht von eigenem Erleben oder beobachtet Wetter und Landschaft. Dabei nimmt sie in der Regel selbst eine Position innerhalb dieser Landschaft ein, ist dem Wetter selbst ausgesetzt oder

schildert durch das Beobachtete geweckte Assoziationen und Erinnerungen.⁵²³ Das Personalpronomen ‚ich‘ wird häufig verwendet, ebenso entsprechende Possessivpronomina. Eigene Emotionen werden so unmittelbar aus Perspektive der Sprechinstanz wiedergegeben. Dass die Darstellung von Emotionen, wie die bisherigen Analysen gezeigt haben, weniger explizit als mithilfe verschiedenster Mittel der impliziten Emotionsgestaltung erfolgt, erscheint dabei folgerichtig. Die Sprechinstanz kann den eigenen Zustand selbst nicht immer klar benennen, sondern beschreibt häufig zunächst die eigene Wahrnehmung und drückt ihre Empfindungen durch zumeist konventionalisierte implizite Trauerkodes aus. Als Beispiel kann das Gedicht „Schuttanlage“ (EW I, 79 und 101) dienen. Hier wird zwar eingangs explizit von der „Trauer der Welt“ gesprochen (Vers 3), doch ist die Sprechinstanz hier noch nicht persönlich in Erscheinung getreten. Erst in der zweiten Versgruppe heißt es dann:

5 Wo sich verwischt die goldene Tassenschrift,
 im Schnörkel von Blume und Trauben,
 wird mir lesbar, – oh wie es mich trifft:
 Liebe, Hoffnung und Glauben.

Die Sprechinstanz sagt explizit, dass sie emotional betroffen ist, die Interjektion unterstreicht die plötzliche Empfindung, und es wird nahegelegt („wird mir lesbar“), dass es sich hier um eine sehr subjektive Wahrnehmungssituation handelt. Im Fortlauf des Gedichts wird die durch das Auftauchen der drei Worte „Liebe, Hoffnung und Glauben“ ausgelöste schmerzhaft Betroffenheit der Sprechinstanz noch expliziert („Durch die Emaille wie durch ein Herz/ wachsen die Brennesselflammen“, Vers 11f.). Auch die Gedichte „Die Lärche“ (EW I, 46), „Gladenbach“ (EW I, 23), „Frühling in der Goldenen Meil“ (EW I, 30f.), „Truppenübungsplatz“ (EW I, 22), „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.) oder „Ende August“ (EW I, 78 und 106f.) sind gute Beispiele für diese Art der narrativen Gestaltung, in der Emotionen durch die Schilderung der subjektiven Wahrnehmung von Natur und Umgebung und die Beschreibung damit verbundener Gedanken sowie körperlicher oder seelischer Zustände präsentiert werden.

Was dialogische Sprechsituationen angeht, ist auffällig, dass selten ein direktes Gegenüber auftritt beziehungsweise vor allem ein menschliches Gegenüber nur sehr selten eine Rolle spielt und auch dann nicht direkt benannt, nicht individualisiert wird. Tauchen andere Figuren neben der Sprechinstanz in den Texten auf, handelt es sich oft um Erinnerungen, um ein „Du“ oder eine „Frau“, zu der die Sprechinstanz in der Vergangenheit eine Beziehung hatte, die aber nicht mehr anwesend ist, so zum Beispiel in den Gedichten „Dezembermorgen“ (EW I, 49f.) und

⁵²³ Attias Beobachtung, dass das Gedicht „Camp 16“ allein durch die Änderung des Titels – von „Ein Gefangener spricht“ in einer früheren Fassung zu „Camp 16“ in der in *Abgelegene Gehöfte* veröffentlichten Fassung – von der subjektiven Klage eines Gefangenen zu einer einfachen Bestandsaufnahme werde, kann nicht geteilt werden. Anhand weiterer Unterschiede zwischen den Fassungen zeigt sie jedoch nachvollziehbar auf, inwiefern die Sprechinstanz zwischen Ursprungsfassung und veröffentlichtem Gedicht vom Gefangenen zum Dichter wird („passant ainsi du statut de prisonnier à celui de poète qui met en scène un prisonnier“). Vgl. Attia: „Le prisonnier et le poète“, S. 401f.

„Augenblick im Juni“ (EW I, 102f.).⁵²⁴ In „Westwind“ (EW I, 87f.) ist die Beziehung zwischen Sprecher-Ich und „Du“ noch nicht Vergangenheit („Ich sage dir nicht oft genug,/ daß ich dich liebe“, Vers 28f.). In dem Gedicht „Gegenwart“ (EW I, 82f.) dagegen scheint das Gegenüber für die Sprechinstanz nicht anwesend, obwohl es neben ihr geht.⁵²⁵ Die Schatten und scheinbaren Berührungen der Sprechinstanz, die in verschiedenen Texten wie „Februar“ (EW I, 69f.)⁵²⁶ und „Abendliches Fuhrwerk“ (EW I, 19) auf die Anwesenheit eines anderen verweisen, sind hier ebenfalls zu nennen. Denn auch hier ist sich die Sprechinstanz immer der eigenen Wahrnehmung unsicher, fragt nach und versucht sich bewusst zu machen, ob wirklich jemand anwesend ist oder ob sie sich nur getäuscht hat.

Liebesbeziehungen sind also vor allem als Erinnerungen von Bedeutung. In der Gegenwart der Sprechinstanz werden, wenn überhaupt, eher erotische Beziehungen oder Gefühle der Zuneigung zu anderen, tendenziell irrationalen Instanzen thematisiert. So verhält es sich zum Beispiel mit der allegorisierten „Kalten Sophie“ (EW I, 31):

5 Sie ist ganz die meine.
Mit eisiger Koketterie
schmiegt sie sich an mich, die Kleine,
so lüstern kann ich sie nie.

Ähnlich ist es auch mit dem kostbarsten Besitz der Sprechinstanz im Gedicht „Inventur“ (EW I, 35f.), dem Bleistift. In beiden Beispielen drückt sich in der Beziehung der Sprechinstanz zum jeweiligen Gegenüber gerade das Fehlen von menschlichen Beziehungen und damit ihre Einsamkeit aus.⁵²⁷ Häufiger als Menschen stellt die Natur ein Gegenüber der Sprechinstanz dar, zum Beispiel im diese Beziehung romantisierenden Gedicht „An die Lerche“ (EW I, 38). Die Isolation der Sprechinstanz, die Entfremdung von der Gesellschaft und das Ausgeliefertsein an die teils bedrohliche Natur oder auch deren Gegenteil, der Trost der Natur, werden in diesen Gedichten als emotionaler Hintergrund aufgerufen.⁵²⁸

⁵²⁴ Von den bereits in den 1930er Jahren veröffentlichten Gedichten in *Abgelegene Gehöfte* ist „Photographie“ (EW I, 53f.) ein gutes Beispiel für ein solches an ein Du gerichtetes Gedicht.

⁵²⁵ Zu dem Gedicht „Gegenwart“ vgl. auch Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 49-53. Buchheit geht dabei auch kurz darauf ein, mit welchen verschiedenen sprachlichen Mitteln im Gedicht Trostlosigkeit gestaltet wird (vgl. ebd., S. 51). Auf die – mehr oder weniger offene – Kritik an der „totale[n] Verwaltung“ des Lebens in diesem und einigen anderen Gedichten wie „Westwind“ und „D-Zug München – Frankfurt“ weist neben Buchheit (vgl. ebd., S. 49-56) auch schon Müller-Hanpft hin: Vgl. Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 103-110.

⁵²⁶ Vgl. auch die variierte Fassung des Gedichts in *Botschaften des Regens* (EW I, 92f.).

⁵²⁷ Ähnlich sieht dies auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 88f. Reb weist darauf hin, dass in den Camp-Gedichten (z. B. in „Inventur“ und „Pfannkuchenrezept“) explizit thematisierte oder implizit angedeutete Beziehungen zu anderen Menschen vor allem von Neid geprägt sind. Vgl. Reb: „De l'acceptation“, Abs. 6.

⁵²⁸ Zum Gegenüber in den Gedichten Günter Eichs siehe ergänzend Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 47f.: „In Eichs 1955 veröffentlichten Gedichtband *Botschaften des Regens* findet sich eine große Zahl von Texten, in denen ein lyrisches Ich zu einem Du in Beziehung tritt oder über die Beziehung zu einem Gegenüber, das auch die Natur sein kann, reflektiert wird. [...] Zum einen übernehmen die Gespräche die Aufgabe, Gegenwart zur verwalteten Welt zu sein und Kritik zu üben am Bestehenden. In dieser Funktion stehen sie immer wieder in einem Zusammenhang zur Thematik der Liebe. [...] Zum anderen impliziert die Darstellung von Kommunikation in den Gedichten immer auch die Reflexion und Problematisierung der sprachlichen und insbesondere der poetischen Möglichkeiten. Diese Funktion tritt vor allem in den Gedichten in Erscheinung, die das Verhältnis des Menschen zur Natur zum Gegenstand haben.“

Oft handelt es sich bei jenen Gedichten, in denen Trauer eine Rolle spielt, also um die Darstellung einer autodiegetischen Wahrnehmung äußerer und innerer Zustände, wobei äußere Zustände die inneren teilweise widerspiegeln⁵²⁹ (Regen, düstere Landschaft, das gebeugte Haupt der Lärche etc.), häufiger aber noch als Auslöser der inneren Zustände der Sprechinstanz dienen, wie einige ausgewählte Verse aus dem oben in diesem Kontext bereits erwähnten Gedicht „Truppenübungsplatz“ (EW I, 22) noch einmal veranschaulichen können:

Fremdartiger Herbst
auf moorigem Hochplateau
[...]
Unbegreifliche Luft,
10 windlos und vogelleer,
hockt in das Dornengerank
und aufs Knieholz sich schwer.
[...]
Wurzel und Untergrund
schwanken im Fallen mir dumpf.

Was die zeitliche Struktur der Gedichte angeht, sind diese meistens im Präsens gehalten, Erinnerungen an die Vergangenheit werden davon abgehoben. In die Zukunft geht der Blick in den Gedichten nur selten, wird aber formal nicht entsprechend durch die Wahl des Futurs ausgedrückt, auch da nicht, wo in „An die Lerche“ (EW I, 38) eine hoffnungsvolle Zukunft antizipiert wird.

Es lässt sich festhalten, dass das Emotionalisierungspotenzial der Gedichte eng an die Sprechinstanz gebunden ist. Da wo diese, wie in den hier exemplarisch angeführten Fällen, subjektive Wahrnehmungen, Beobachtungen und Empfindungen ausdrückt, wird diegetisch emotionalisiert, da durch die Innensicht der Figur Empfindungen direkt und subjektiv – größtenteils gerade nicht durch explizite Benennung von Emotionen, sondern durch Präsentation des Zustands der Sprechinstanz – dargestellt werden. Ein zusätzliches Emotionalisierungspotenzial liegt darin, dass die Sprechinstanz in der Regel als allein und häufig auch in Gegnerschaft zur eigenen Situation dargestellt wird. So werden Vereinzelung und Isolation der Sprechinstanz präsentiert, die als typische emotionalisierende Situationen bezeichnet werden könnten. Durch die Erzählsituation und die Perspektivierung wird in den untersuchten Gedichten somit starkes Emotionalisierungspotenzial entfaltet. Ob es sich bei den dargestellten Emotionen konkreter um Trauer, Angst oder Wut handelt, kann nur durch die Untersuchung weiterer inhaltlicher Aspekte und entsprechende Kontextualisierungen rekonstruiert werden.

3.3.3.2 *Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung*

In einzelnen Texten des Korpus werden körperliche Merkmale des Ausdrucks von Trauer gestaltet, beispielsweise das gebeugte Haupt der Lärche (EW I, 46) oder das Verbergen des

⁵²⁹ Zur Konventionalität derartiger Darstellungsweisen vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 85.

Gesichts mit den Händen im Gedicht „Herrenchiemsee“ (EW I, 85). Diese körperlichen Ausdrucksweisen von Emotionen hängen jedoch eng mit der Gestaltung komplexerer – emotionaler – Situationen zusammen und können deshalb nicht getrennt von diesen dargestellt werden. Ebenso kann die emotionale Situation, in der sich eine Sprechinstanz befindet, deren Wahrnehmung und damit auch Inhalt und Ausdrucksweise eines Gedichts prägen. Wie in den bisherigen Ausführungen immer wieder deutlich wurde, tritt diese Form des durch die Wahrnehmung des Sprechers und seine emotionale Einstellung gefärbten Blicks auf die Natur bei Eich in einer Reihe von Gedichten auf. Exemplarisch sei noch einmal auf die Wahrnehmung der Konturen als „traurig und verrückt“ (Vers 4) in „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.) und die Beschreibung der kargen und wüsten Landschaft in „An die Lerche“ (EW I, 38) verwiesen.

Die Darstellung typischer emotionaler Situationen kann als wichtigstes Mittel der Emotionalisierung insbesondere in Bezug auf die Gestaltung von Trauer bezeichnet werden. Als immer wiederkehrendes Muster lässt sich festhalten, dass die Sprechinstanz in einer kargen, einsamen oder verzweifelten Situation dargestellt wird, aus der ein Ausweg meist nicht (mehr) möglich scheint. Das Emotionspotenzial entfaltet sich hier vor allem durch die Möglichkeit von Assoziationen, die durch das Dargestellte – im Zusammenspiel mit der in den letzten Kapiteln beschriebenen Form der Darstellung – hervorgerufen werden. Eich entwirft Situationen, die bestimmte Emotionen kodieren, beziehungsweise genauer typisch für Gefühle der Trauer und Verzweiflung sind: das Erleben von Vergänglichkeit, Glaube und Zweifel, Einsamkeit, Trennung und Verlust sowie das Fehlen von Schönheit und Freude. Hierauf soll nun im Einzelnen eingegangen werden.

Tod und Vergänglichkeit

Der Tod nahestehender Personen kann als einer der elementarsten Anlässe für Trauer gelten, Gedanken an den eigenen Tod können gleichermaßen Gefühle wie Angst und Trauer hervorrufen. In den untersuchten Texten von Günter Eich wird sowohl der Tod anderer als auch, meistens indirekter, der eigene Tod und schließlich eine allgemeine Vergänglichkeit des Lebens und der Natur behandelt. Insgesamt sind der Tod anderer und der eigene Tod in den analysierten Gedichten seltener Thema. Vergänglichkeit als allgemeineres Phänomen, das nicht nur spezifische Personen, sondern die ganze Natur, alle Menschen und auch menschliche Beziehungen betrifft, wird dagegen häufiger thematisiert. In dem Gedicht „Gegenwart“ (EW I, 82f.) wird in dem Satz „Wo bist du, wenn du neben mir gehst?“ (Vers 6), unterstrichen durch Worte wie „herbstlich“ (Vers 3) und „bittere“ (Vers 11) sowie „de[n] Beweis, daß wir zufällig

sind“ (Vers 30), die Vergänglichkeit einer Liebesbeziehung dargestellt.⁵³⁰ Dieses Ende der gemeinsamen Verbundenheit und der engen Vertrautheit entwickelt auf diegetischer Ebene Emotionspotenzial. Der einzelne, durch seine Isolierung zusätzlich betonte Fragesatz drückt in dem Paradoxon von Entfernung bei gleichzeitiger körperlicher Nähe Vereinsamung und Entfremdung aus. Das Trauerpotenzial liegt hier darin, dass die Liebe in ihrer Abwesenheit hervorgehoben wird. Die titelgebende Gegenwart steht im Kontrast zur Vergangenheit, was die Vergangenheit und damit das Vergehen der Liebe zusätzlich betont. Teilweise wird die Vergänglichkeit des eigenen Lebens in die Vergänglichkeit der Natur eingebunden. In dem Gedicht „Ende eines Sommers“ (EW I, 81) beispielsweise wird das „[T]eilhaben“ der Bäume am Sterben von der Sprechinstanz als tröstend empfunden (Vers 1f.). Sie scheint den eigenen Tod herbeizusehnen, da sie Trost im Vergehen allen Lebens gefunden hat. Der Herbst wird auch hier, angekündigt durch den Titel des Gedichts, besonders betont.

Emotionaler wird der Tod anderer dargestellt. In dem Gedicht „Puy de Dôme“ (EW I, 23) beispielsweise sorgt sich die Sprechinstanz um die Seelen der Verstorbenen, genauer der Gefallenen:

Aus meines Herzens Hut
10 weis' ich die Toten ihm zu,
über dem Schneegefild
schweift ohne Zeichen ihr Flug.

Die emotionale Beteiligung der Sprechinstanz drückt sich vor allem in der ersten zitierten Zeile aus, da das Herz hier konventionell als Sitz der Gefühle und der Erinnerung an nahestehende Menschen verwendet wird. Der Abschied von den Verstorbenen wird als Kode aufgerufen, mit dessen Hilfe der emotionale Zustand der Sprechinstanz präsentiert wird. Ähnlich wird auch in dem Gedicht „Abends am Zaun“ (EW I, 40) vom Tod nahestehender Personen gesprochen. Der Stille wird das Lied und die frühere Freude der Verstorbenen daran entgegengestellt. Auch hier drückt sich in der im Gedicht gestalteten Akzeptanz des Todes, durch die Wortwahl und Satzgliedstellung, die wie oben bereits erläutert einen Seufzer nachvollzieht, eine emotionale, potenziell als Trauer zu identifizierende Beteiligung der Sprechinstanz aus (Vers 5f.): „Wie viele doch sind nun für immer stille,/ die gerne sich erfreut an Stern und Lied!“

Schließlich wird in einigen Gedichten auch auf den eigenen Tod eingegangen. Bezogen auf die verwendeten Lexeme und die allgemeine Ausdrucksweise lässt sich dabei jedoch weniger eindeutig von Trauer sprechen. In dem Gedicht „Abendliches Fuhrwerk“ (EW I, 19) beispielsweise befindet sich die Sprechinstanz auf einem Bretterwagen, der Assoziationen an einen Leichenwagen wecken kann. Sie ist einsam auf einem mühsamen Weg unterwegs, die Pferde sind gehetzt und angespannt, „[e]twas streift [ihr] die Schläfe“ (Vers 9), und schließlich

⁵³⁰ Für Foot stellt sich in diesem Gedicht und insbesondere in der Isolation zwischen Ich und Du der Einfluss der Gesellschaft auf das Leben und die Gefühle des Individuums dar. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 88.

fragt sie sich (Vers 13f.): „Flog mir ein Grau in die Haare?/ Werden die Ohren mir taub?“ Dadurch werden Assoziationen an das Altern geweckt, das unweigerlich auf den Tod hinauslaufen wird (Vers 15f.): „Hinter dem schallenden Wagen/ wirbelt die Straße im Staub“. Kulturelle Muster für das Altern und die Vergänglichkeit können hier als Hinweis auf die Thematisierung des eigenen Todes interpretiert werden. Doch ist es nicht Trauer, die als emotionaler Zustand der Sprechinstanz präsentiert wird, sondern in ihren Fragen drücken sich eher Unsicherheit und Angst aus.⁵³¹

Die Erinnerung an Verstorbene entwickelt in den untersuchten Texten also in der Regel ein höheres Trauerpotenzial als der eigene Tod, der eher Unsicherheit, Angst (EW I, 19) oder sogar Trost (EW I, 36f.) hervorrufen kann. Am häufigsten findet sich in diesem Zusammenhang die Darstellung einer allgemeineren Vergänglichkeit des Lebens, der Natur oder persönlicher Beziehungen. Eine emotionale Beteiligung der Sprechinstanz an den dargestellten Situationen und Erlebnissen wird in der Regel durch sprachliche Mitteln wie Fragen und Interjektionen oder die Stellung der Lexeme im Satz präsentiert, was das Emotionalisierungspotenzial der entsprechenden Texte und Textstellen über das ‚Was‘ des Dargestellten hinaus noch erhöht.

Glaube und Zweifel

Mit dem Thema Sterben und Tod eng verknüpft sein können Motive aus dem Bereich Religion und Glaube, die allerdings in den untersuchten Gedichtbänden nicht zu den vorrangigen Themen zählen.⁵³² Religion und Glaube können jedoch generell als Teil einer Kultur verstanden werden, der relativ stark emotionalisieren kann. Sie können Trost spenden, Hoffnung geben, Ablehnung und Zweifel, Freude und Trauer hervorrufen. Die Nutzung von Glaubensmotiven kann daher zum Emotionalisierungspotenzial literarischer Texte beitragen.

In den untersuchten Gedichten dienen Glaube und christliche Religion, die sich zum Beispiel in der Nennung von Gott oder dem Zitieren christlicher Gebete artikulieren, allein nicht der konkreten Darstellung von Trauer. Wohl aber können sie zum Beispiel Trost ausdrücken und stehen damit indirekt im Zusammenhang mit entsprechenden Trauer präsentierenden Situationen. Ein beispielhaftes Gedicht dafür ist „Puy de Dôme“ (EW I, 23), in dem die Sprechinstanz zwar nicht explizit von christlichem Glauben spricht, aber die Seele der Verstorbenen in die Obhut des Berges schickt. Hier kann vielleicht eher von einer Art Naturglauben ausgegangen werden. Entscheidend ist vor allem die Rede davon, dass nach dem

⁵³¹ Vgl. zu dem Gedicht auch Betz: „mit fremden Zeichen“, S. 97.

⁵³² Heinrich Georg Briner spricht zwar von einer „nachgerade borniert religiöse[n] Grundlage von Eichs fundamentalen Fragestellungen“, schränkt dann jedoch selbst ein: „Religiös‘ bedeutet zunächst nicht unbedingt ‚christlich‘ oder ‚gebunden an eine Religionsgemeinschaft‘, auch nicht prinzipiell die Verwendung christlicher Motive, Bildworte und Begriffe.“ Briner: *Naturmystik*, S. 5. Was also ‚religiöse‘ von ‚allgemeinmenschlichen‘ oder ‚philosophischen‘ Fragen unterscheidet, wird hierin nicht deutlich, weshalb das Urteil, Religiosität sei die Grundlage der Eich’schen Fragestellungen, nicht übernommen wird.

Tod für die Seele der Verstorbenen gesorgt werden müsse und in dieser Sorge Trost gefunden werden könne.

5 Fern dem entweichenden Schritt
bleibt er mir geisternah,
ernst im lebendigen Stein
denkt meine Seele er mit.

Aus meines Herzens Hut
10 weis' ich die Toten ihm zu,
über dem Schneegefeld
schweift ohne Zeichen ihr Flug.

In „Schuttanlage“ (EW I, 79 und 101) wird die christliche Tugendtrias von Glaube, Liebe und Hoffnung aufgerufen.⁵³³ Die Sprechinstanz wird durch die Verzerrungen auf einer alten Tasse daran erinnert. Sie scheinen weggeworfen wie die „Trauer der Welt“ und andere von den Menschen als unnütz erachtete Dinge.⁵³⁴ Die Sprechinstanz wird dadurch explizit emotional bewegt (Vers 7):

5 Wo sich verwischt die goldene Tassenschrift,
im Schnörkel von Blume und Trauben,
wird mir lesbar, – oh wie es mich trifft:
Liebe, Hoffnung und Glauben.

Ein Vertrauen auf den eigenen Glauben oder auf einen christlichen Gott wird aber meist nicht dargestellt, vielmehr dienen christliche Motive und der Gottesbezug als Folie, vor der die Sprechinstanz sich ausdrückt und verortet, teils auch, um sich (scheinbar) davon abzugrenzen oder ihrem Zweifel Ausdruck zu verleihen. In dem Gedicht „Ende August“ (EW I, 78 und 106f.) spricht die Sprechinstanz fast vorwurfsvoll und enttäuscht von Gott. Dabei wird dem Glauben zudem explizit das Wissen entgegengestellt. Die Sprechinstanz ist sich ihres Urteils über Gottes Handeln sicher (Vers 3f.):

Manchmal weiß ich, daß Gott am meisten sich sorgt um das Dasein der Schnecke.
Er baut ihr ein Haus. Uns aber liebt er nicht.⁵³⁵

Von einem Vertrauen auf göttliche Gnade kann hier also nicht ausgegangen werden. Auch in anderen Gedichten, in denen es um die Vergänglichkeit der Natur und des eigenen Lebens geht, spielt Gott zuweilen eine Rolle. Auffällig ist, dass sich die Sprechinstanz in diesen Fällen immer wieder – zumindest auf der Ebene des oberflächlich Gesagten – eben nicht nach Gott, sondern

⁵³³ Vgl. 1.Kor 13,13. Als Grundlage für Verweise auf die Bibel dient im Folgenden: *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen*, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985.

⁵³⁴ Das Bild der in den Schmutz geworfenen Tugendtrias greift Eich 1959 in der Büchner-Preis-Rede noch einmal auf: „Schiebt aber jemand die Papierblumen ein wenig beiseite und entdeckt dahinter das zum Abfall Geworfene, das Gute, das Wahre, das Schöne, Glaube, Hoffnung und Liebe, geschunden und im Schmutz, entdeckt er das und fragt, was da vor sich gehe, so ist er destruktiv, ein Nihilist und wühlt im Unrat. Wenn man das Wort Nihilismus durchaus verwenden will, so trifft es das Verfahren der Macht, die leere Worthülse für die Wahrheit auszugeben.“ (EW IV, 623). Zu diesem Teil der Büchner-Preis-Rede vgl. auch Keith: „das Ressentiment eines anarchischen Instinkts“, S. 196f.

⁵³⁵ Das Gedicht wird hier in der früheren Variante (EW I, 78) zitiert. Die Zeilenumbrüche in der späteren Fassung (EW I, 106f.) weichen hiervon ab.

nach der Vergänglichkeit, nach dem Staub und nach dem Tod sehnt. Gott dient also als Negativfolie, von der sie sich explizit abwendet. In dem Gedicht „Abgelegene Gehöfte“ (EW I, 24f.) wird der Glaube der Bauern dem unaufhaltsamen Verfall als unwirksam entgegengestellt: „Die Bauern im Hause beten./ Von den Mauern bröckelt der Putz“ (Vers 3f.). Und auch in „Frühling in der Goldenen Meil“ (EW I, 30f.) wird Gott als wenig gnädig vorgeführt:

Ungerührt von allem besteht
die Unvollkommenheit der Welt.
15 Gottes eisiger Odem weht
übers Gefangenzelt.⁵³⁶

Der Kontrast zwischen göttlicher Gnade beziehungsweise Glauben an die Ewigkeit und Glauben an die Vergänglichkeit⁵³⁷ wird durch das christliche Vokabular auch in dem Gedicht „Sinziger Nacht“ (EW I, 36f.) unterstrichen:

Heut will ich die Sterne nicht mehr,
10 will die Erde,
ihre Beschwerde
ohn ewigen Lohn und himmlische Wiederkehr.

Dich küssen, oh Staub,
nah sein dem Gras, –
15 Vergänglichkeit, das
ist, was ich glaub.

In dem Gedicht „Abends am Zaun“ (EW I, 40) bietet das „Vaterunser“ die kulturell tradierte Folie, durch die das Gedicht eine christliche Konnotation erhält. Gott wird hier zwar nicht negativ dargestellt, doch scheint er eine eher passive Haltung im geschilderten Lauf der Welt einzunehmen. Die Sprechinstanz bittet nicht mehr darum, dass „Gottes Wille geschehe“, sondern konstatiert nur noch:

5 Wie viele doch sind nun für immer stille,
die gerne sich erfreut an Stern und Lied!
Nun sind sie selbst darin und Gottes Wille
in Glanz und Duft und solcher Abendstille
geschieht.

Diese Zeilen könnten jedoch auch ein Einverständnis der Sprechinstanz mit Gottes Willen ausdrücken. Sie könnte in dem Gedanken des göttlichen Willens Trost finden. Die Trauer über die Verstorbenen fügte sich hier dann, formal durch die abschließende Alleinstellung des finiten

⁵³⁶ Müller-Hanpft liest das Gedicht als „bittere und verzweifelte Anklage [...] an Gott“. Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 44. Vgl. ähnlich auch Attia: „Le prisonnier et le poète“, S. 404. Attia weist darauf hin, dass in der Erstausgabe von *Abgelegene Gehöfte* in Vers 14 statt von der „Unvollkommenheit“ von der „Vollkommenheit der Welt“ die Rede ist. Ob es sich in der hier zitierten Werkausgabe um einen Druckfehler handelt, wie Attia nahelegt, oder ob der Werkausgabe eine andere Textfassung zugrunde liegt, wird aus dem dortigen Kommentar (EW I, 440) nicht deutlich. Für die Ursprungsfassung vgl. Günter Eich: *Abgelegene Gehöfte*. Frankfurt a. M. 1948, S. 29.

⁵³⁷ Richardson spricht von einer „transitory existence“, die Eich hier favorisiere. Vgl. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 68. Dieter Bänisch sieht in den christlichen Bildern der Gefangenschaftsgedichte „Mittel erster Orientierung“. Vgl. Bänisch: „Wie lebt man ohne Verzweiflung“. Dass die durch Sterne symbolisierte Transzendenz von Eich bereits früher als „öde“ dargestellt wurde, zeigt ein Blick in das Gedicht „Verse an vielen Abenden“ aus dem Band *Gedichte* (1930). Vgl. hierzu Dutt und von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich“, S. 15.

Verbs unterstrichen, in eine allgemeinere Akzeptanz des Laufs des Lebens ein. Bei einer solchen Lesart könnte im Vergleich mit den anderen Beispielen noch am ehesten davon gesprochen werden, dass christlicher Glaube unverfälscht und als Trost angebracht wird. Ebenso plausibel wäre es jedoch, von einer resignativen, hoffnungslosen oder sogar empörten und zweifelnden Haltung der Sprechinstanz zu sprechen, die mit Gottes Handeln gerade nicht einverstanden ist. Das würde die Betonung der Lebendigkeit der Verstorbenen in Vers 6 nahelegen. Der Kontrast von „Glanz und Duft und solcher Abendstille“ mit dem Tod derjenigen, an die sich die Sprechinstanz erinnert, kann auch schmerzhaft Gefühle wecken. Der verkürzte letzte Vers, der keine Widerrede zulässt, könnte dann Ausdruck der Hilflosigkeit der Sprechinstanz angesichts der Endgültigkeit des Todes sein. Die beiden Möglichkeiten der Interpretation dieses Gedichts machen die ambivalente Haltung deutlich, die in den untersuchten Texten insgesamt gegenüber Gott eingenommen wird.⁵³⁸

Glaube und Religion spielen im Untersuchungskorpus zwar eine eher marginale Rolle, die Fälle, in denen Motive aus diesen Bereichen auftauchen, sind aber dadurch besonders aufmerksam zu lesen. Trauer wird da am eindeutigsten dargestellt, wo im Glauben Trost gefunden wird oder wo eine ablehnende, zweifelnde oder resignative Haltung der Sprechinstanz gegenüber Gott Ausdruck der Hoffnungslosigkeit ihrer Lage ist. Dass angesichts eines Gedichts für beide Haltungen argumentiert werden kann, hat das Beispiel „Abends am Zaun“ gezeigt.

Existenzielle Einsamkeit

Die Darstellung von existenzieller Einsamkeit kann als das Motiv bezeichnet werden, das einen Großteil der untersuchten Gedichte verbindet. Diese Form der Einsamkeit kodiert wohl vor allem die Emotionen Trauer und Angst. Wird in den untersuchten Gedichten Einsamkeit thematisiert oder präsentiert, ist also die Möglichkeit einer entsprechenden Emotionalisierung dieses Textes gegeben. Dies soll im Folgenden an kurzen Beispielen aus unterschiedlichen Gedichten sowie an einer ausführlicheren Untersuchung von „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.) belegt werden.

Ein Mittel der Emotionalisierung durch die Darstellung von Einsamkeit ist zum Beispiel die Evokation romantisch konnotierter Bilder und Situationen, um die dargestellte aktuelle Situation der Sprechinstanz von dieser romantischen Einsamkeit abzugrenzen. Typisch romantisch sind zum Beispiel das Fließen des Rheins und das Funkeln der Sterne in „Camp 16“ (EW I, 33f.), das durch die antikisierende Wortwahl „[z]u Häupten“ sogar zusätzlich aufgeladen wird, oder die Beschreibung einer Sternennacht und das Motiv der Nachtigall in dem Gedicht „Sinziger Nacht“ (EW I, 36f.) sowie auch noch der Mond, der in „Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69

⁵³⁸ Neumanns Urteil, dass in den um 1945 entstandenen Gedichten „[w]eder die Existenz Gottes, noch die Vollkommenheit seiner Schöpfung [...] in Frage gestellt“ seien, greift angesichts der hier angeführten Textbeispiele meines Erachtens zu kurz. Neumann: *Rettung der Poesie*, S. 69.

und 91f.) die Fabrik bescheint. Diese romantischen Motive und Bilder werden jedoch gebrochen und die dargestellten Situationen so als gerade nicht romantisch entlarvt.⁵³⁹ Einsamkeit ist hier kein Zustand, den ein Dichter anstrebt und sucht, um beispielsweise mit der Natur eins zu werden, sondern Einsamkeit ist der reale Zustand der Sprechinstanz, der in seiner Ausweglosigkeit als schmerzhaft empfunden wird. Die Abwesenheit von anderen – der Sprechinstanz eventuell nahestehenden – Menschen, fehlende Kommunikation und Wärme werden als Zustände dargestellt, die nicht erstrebenswert, sondern fast unerträglich sind. Sie führen nicht zu einem Aufgehen in der Natur, sondern von der Natur ist die Sprechinstanz im Großteil der Gedichte noch zusätzlich entfremdet. Romantische Motive dienen hier also als Folie, vor deren Hintergrund ein spezifisches Emotionalisierungspotenzial entfaltet wird.

In dem Gedicht „Truppenübungsplatz“ (EW I, 22) wird die Einsamkeit zu einer eigenen Figur. Sie wird personifiziert und als – mehr oder weniger bedrohlicher – Gegner der Sprechinstanz dargestellt. Zur Verlorenheit und Einsamkeit treten hier und auch an anderer Stelle Entfremdung und Verunsicherung hinzu. Die Sprechinstanz ist einerseits von sich selbst entfremdet, immer wieder traut sie ihren eigenen Sinnen nicht. Sie ist andererseits von der Gesellschaft entfremdet, was sich darin ausdrückt, dass Gesellschaft und Zivilisation nur in einer kleinen Zahl von Gedichten den Rahmen bilden und auch dann eher der Darstellung der Isolation der Sprechinstanz als ihrer Zugehörigkeit zu anderen Menschen, Institutionen oder Ritualen dienen: Wenn Häuser dargestellt werden, wird ihr Zerfall betont oder die Sprechinstanz befindet sich außerhalb davon; die wenigen Habseligkeiten, die in „Inventur“ (EW I, 35f.) aufgezählt werden, dienen der Selbstvergewisserung außerhalb der Gesellschaft oder wirklicher menschlicher Nähe; im Kriegsgefangenenlager ist jegliche Kommunikation eingeschränkt. Die Verunsicherung der Sprechinstanz drückt sich zum Beispiel darin aus, dass sie Zeichen der Natur oder Geräusche nicht einordnen kann, auch da, wo die Zeichen von der Sprechinstanz als für sie selbst bestimmt verstanden werden wie zum Beispiel in dem Gedicht „Februar“ (EW I, 69f.):

5 Auf den blank überwehten Steinen
verwirrte Zeichen, von Asche gestreut.
Mir klingt das Ohr, doch wer kann mich meinen
oder erreicht mich ein Schlittengeläut?

Ganz ähnlich ist es auch in „Abendliches Fuhrwerk“⁵⁴⁰ (EW I, 19) und in „Truppenübungsplatz“ (EW I, 22), wo die Sprechinstanz so verunsichert wird, dass sie den Boden unter den Füßen verliert und der sie diffus umgebenden Bedrohung ausgeliefert ist (Vers 21-24):

Wurzel und Untergrund
schwanken im Fallen mir dumpf.
Atem der Erde treibt

⁵³⁹ Auf unterschiedliche Umgangsweisen Eichs mit (eigenen) romantisierenden Traditionen geht auch Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 74-79 ein.

⁵⁴⁰ Vgl. dazu auch Post: *Zwischen Angst und Einverständnis*, S. 60.

Blasen im Sumpf.

Diese im Gedicht ausgedrückte Verunsicherung dient der Präsentation von Angst. Allgemeiner betrachtet ist sie jedoch auch Ausdruck der absoluten Isolation der Sprechinstanz, da diese ihrem jeweiligen Gegner völlig ausgeliefert und folglich ohne Orientierung und menschliche Hilfe ist.⁵⁴¹

Auch in dem Gedicht „Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.) verwendet Eich viele der beschriebenen Darstellungsweisen:

Gefangener bei Nacht

Die Sonne buk den Lehm zu Stein,
der mir den Rücken drückt.
Im Zeltbahngrün zieht Sternenschein
Konturen traurig und verrückt.

- 5 Vom eignen Schnarchen wurd ich wach.
Wer war bei mir? Der Penis zuckt.
Die Kälte strafft das Leinendach.
Die Krätze an den Schenkeln juckt.

- 10 Gedanken gehn den Trampelpfad
wie ich armselig und bekrückt.
Sie machen halt am Stacheldraht
und kehren dumpf zu mir zurück.

Das Zusammenspiel der verschiedenen Mittel zur Gestaltung von existenzieller Einsamkeit und Trauer in diesem Gedicht lässt sich wie folgt beschreiben: Das Gedicht besteht aus drei gleichmäßig gebauten Strophen von je vier Versen im Kreuzreim. Die Form ist einfach und strukturiert, liedhaft fast, und kontrastiert so mit der dargestellten völligen Verwahrlosung und Vereinsamung im Kriegsgefangenenlager. Beschrieben wird die Situation eines Gefangenen im Lager unter freiem Himmel in der Nacht, erzählt wird autodiegetisch und intern fokalisiert aus der Perspektive des Gefangenen. Als Lager in der Nacht dient der harte Boden, der Lehm, den die Sonne am Tag trocknete. Eine Zeltbahn dient als Decke oder Dach, durch das der Sternenschein der Sprechinstanz „Konturen“ aufscheinen lässt. Diese erscheinen ihr „traurig und verrückt“. Sie kann sie nicht wirklich deuten, sie bieten keine Orientierung mehr, wirken auf die Sprechinstanz traurig, was, wie bereits erläutert, Rückschlüsse auf ihren eigenen Zustand zulässt. Die subjektive Wahrnehmung der Sprechinstanz und ihre Situation werden durch die explizite Benennung von Traurigkeit spezifiziert. In der zweiten Strophe wird nun die Einsamkeit des Sprechers besonders hervorgehoben. Niemand ist bei ihm, keine menschliche Nähe oder Wärme umgibt ihn. Die Zeltplane kann die Kälte kaum vom Sprecher abhalten, trotzdem scheint er wie unter dieser Zeltplane gefangen. Der Gefangene erscheint krank und ungepflegt, in einem Zustand der sozialen und körperlichen Verwahrlosung. Es

⁵⁴¹ Auf die genannten Gedichte könnte auch das Urteil Wolfgang Hildesheimers zutreffen, der bei Eich „in der Präsenz des Unbekannten, des Rätselhaften, Unlösbaren [...] subjektiv eine ewige Quelle des Unbehagens, wenn nicht der Trauer“ sieht, was dem Dichter gleichzeitig „wesentliche[] schöpferische[] Impulse“ liefere. Wolfgang Hildesheimer: „Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag ‚Der Schriftsteller vor der Realität‘“. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 21972, S. 56-68; hier S. 56.

wird ein Bild der äußersten Einsamkeit und Not gezeichnet; die Situation des Sprechers ist fast nicht auszuhalten. Nur die Gedanken des Gefangenen können das Gefängnis unter der Zeltplane scheinbar verlassen, ihnen setzt die Kälte nicht zu. Sie können sich vom Sprecher lösen, wenn sie auch personifizierend dem Sprecher selbst gleich als armselig und versehrt bezeichnet werden. Das Ende des Gedichts bietet jedoch wenig Grund zur Hoffnung, denn auch die Gedanken, die sich aus dem fast wie ein Gefängnis wirkenden Schutz der Zeltplane lösen können, kommen über den Stacheldraht des Gefangenenlagers schließlich nicht hinaus. Über diese Grenze hinaus vermag der Sprecher nicht zu denken, vielmehr kehren die Gedanken „dumpf zu [ihm] zurück“.⁵⁴²

In diesem Gedicht wird die hoffnungslose und traurige Lage eines Einzelnen im Gefangenenlager dargestellt. Trauer wird explizit thematisiert, wenn in der vierten Zeile die Konturen, die das Sternenlicht wirft, dem Sprecher traurig erscheinen. Gleichzeitig wird Trauer dadurch auch präsentiert, denn es kann davon ausgegangen werden, dass der Sprecher seine eigenen Emotionen in dem sieht, was keine Konturen hat, was er selbst nicht deuten kann, dass seine Wahrnehmung also durch seinen emotionalen Zustand geprägt ist. In der letzten Zeile wird Trauer präsentiert durch die Beschreibung der Gedanken als „dumpf“. Eine gedämpfte Stimmung ist bedrückt, alle Geräusche, alle Freude wird davon geschluckt, Hoffnung ist in einer solchen Lage nicht möglich. Durch die Schlusspositionierung dieses Verses und die endgültige Hoffnungslosigkeit, die sich darin ausdrückt, dass selbst die Gedanken, die immerhin den Platz des Sprechers verlassen konnten, am Stacheldrahtzaun umkehren müssen, wird der traurige Zustand des Gefangenen besonders hervorgehoben. Trauer kann somit als vorherrschende Emotion bezeichnet werden, die auf diegetischer Ebene durch die Darstellung der Einsamkeit, der Krankheit und der Härte des Lagers noch unterstützt wird. In diesem Fall sollte jedoch eher von einer traurigen Stimmung als von der spezifischen Emotion Trauer gesprochen werden, vor allem weil kein konkretes Objekt der Emotion identifizierbar ist und der Zustand der Sprechinstanz zudem ein sie ganz umfassender, dauerhafter und diffuser ist.⁵⁴³ Die Traurigkeit wird eher umschrieben als direkt ausgedrückt, ein konkreter Auslöser ist nicht zu identifizieren, sondern vielmehr kann die gesamte, auch anhaltende Situation als Grund für diesen emotionalen Zustand identifiziert werden.

Trennung und Verlust von nahestehenden Personen

Der Verlust nahestehender Personen – sei es durch Tod, Trennung oder durch Entfremdung – kann, wie in Kapitel 2.1 dargestellt, als prototypischer Auslöser von Trauer bezeichnet werden und wird in den untersuchten Gedichten immer wieder gestaltet. Häufig wird die Situation der Sprechinstanz vor dem Hintergrund einer bestimmten – in den meisten Fällen auch emotional

⁵⁴² Foot meint in diesem Zusammenhang: „The lyrical subject [...] is seen to be a prisoner not only in the physical but also in the spiritual sense.“ Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 83.

⁵⁴³ Vgl. zur Unterscheidung von Emotion und Stimmung noch einmal Kapitel 2.1.

besetzten – Situation dargestellt, die sie verloren hat: Die Darstellung von Freiheit dient der Betonung von Gefangenschaft, Wärme evoziert als Gegenbild Kälte, Geborgenheit Verlorenheit und Ähnliches mehr. Der Verlust der positiv konnotierten Zustände unterstreicht die Negativität des aktuellen Zustands der Sprechinstanz gerade dadurch besonders, dass das Fehlende noch einmal explizit benannt oder dargestellt wird. So entfaltet zum Beispiel das Gedicht „Pfannkuchenrezept“ (EW I, 31f.) sein Emotionalisierungspotenzial vor allem dadurch, dass das durch den Pfannkuchen in Erinnerung gerufene emotional stark besetzte Glück der Kindheit detailliert beschrieben wird.⁵⁴⁴ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass das Lexem ‚Freude‘ nur im Zusammenhang mit solchen Situationen verwendet wird, an die sich die Sprechinstanz erinnert oder denen sie nachtrauert, nicht jedoch mit gegenwärtigem Erleben assoziiert wird.⁵⁴⁵

Die positiv bewertete emotionale Nähe zu abwesenden Personen wird also durch Erinnerungen der Sprechinstanz dargestellt und dient so der negativen Emotionalisierung ihrer aktuellen Lage. Die Mutter in dem Gedicht „Meiner Mutter“ (EW I, 65) wird mithilfe der Erinnerung der Sprechinstanz aus ihrer Unerreichbarkeit zurückgeholt, was auch durch das Enjambement in der ersten Strophe nachvollzogen wird (Vers 3f.: „Ach auf diesen Gipfeln nah/ bist du mir, du lang Vergeßne“). Die rhetorische Frage „willst du immer ferne weilen,/ die mich einst im Arme hatte“ (Vers 15f.) drückt die emotionale Involviertheit der Sprechinstanz aus und ruft Konnotationen an Kindheit und Geborgenheit auf, was durch die Selbstbezeichnung als „Kind“ noch unterstrichen wird. Die Abwesenheit der Mutter und die Erinnerung an sie entwickeln so ein hohes Emotionspotenzial.

Zeitgeschichtliche Bezüge gibt es da, wo von gefallenem „Kameraden“ gesprochen wird, beispielsweise in dem Gedicht „Puy de Dôme“ (EW I, 23):

Wind färbt mit körnigem Weiß
 Dunkel und Untergang,
 15 weckt der Gefallenen Preis
 tief im Gesang.

Unterschiedliche Mittel ergeben auf diegetischer Ebene zusammen das Emotionspotenzial dieser Zeilen: zum einen der Tod mehrerer Soldaten, die dem Sprecher nahestanden oder deren Tod ihn zumindest berührt, denn er hat diese Toten in „[s]eines Herzens Hut“ aufbewahrt. Zum anderen weckt das Preisen der Toten im Gesang Assoziationen an eine Totenklage. Die dargestellte Situation stellt die Trauer der Sprechinstanz über den Tod der Gefallenen dar.

In dem Gedicht „Dezembermorgen“ (EW I, 49f.) wird die Trennung von beziehungsweise die Abwesenheit einer ehemals nahestehenden Person thematisiert. Trauer wird vor allem da

⁵⁴⁴ Meyer-Sickendiek spricht von einem „elegisch[en]“ Bruch, wenn den Erinnerungen an die Kindheit abschließend die „unerbittliche[] Härte der Kriegsjahre“ entgegengestellt wird. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 505f.

⁵⁴⁵ Vgl. hierzu die Gedichte „Im verflommenen Herbst“ (EW I, 33), „Abends am Zaun“ (EW I, 40) und „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“ (EW I, 75f.).

präsentiert, wo sich die Sehnsucht der Sprechinstanz nach dieser unerreichbaren Person ausdrückt. Dass hier von Sehnsucht auf Trauer geschlossen werden kann, ergibt sich insbesondere durch die letzte Strophe und die darin ausgedrückte Einsamkeit der Sprechinstanz. Zur Verdeutlichung wird das Gedicht etwas umfassender behandelt:

Dezembermorgen

Rauch, quellend über die Dächer,
vom Gegenlichte gesäumt.
Ich hab in die Eisblumenfächer
deinen Namen geträumt.

5 Diesen Dezembermorgen
weiß ich schon einmal gelebt,
offenbar und verborgen,
wie ein Wort auf der Zunge schwebt.

10 Wachsen mir in die Fenster
Farne, golden von Licht,
zeigt sich im Schnee beglänzter
Name und Angesicht.

15 Muß ich dich jetzt nicht rufen,
weil ich dich nahe gespürt?
Über die Treppenstufen
hat sich kein Schritt gerührt.

„Dezembermorgen“ ist in vier Strophen zu jeweils vier Versen im Kreuzreim unterteilt und somit formal gleichmäßig aufgebaut. Die Sprechinstanz tritt in der ersten Strophe bereits autodiegetisch auf, außerdem wird ein Du angesprochen, über das man jedoch nicht mehr erfährt, als dass es einmal in enger Beziehung zur Sprechinstanz stand und nun nicht mehr anwesend ist.

Die Sprechinstanz scheint allein zu sein und beobachtet den Rauch über den Dächern im Gegenlicht an einem Dezembermorgen. Es ist kalt, am Fenster haben sich Eisblumen gebildet, in welche die Sprechinstanz den Namen des Gegenübers „geträumt“ hat. Die andere Person ist ihr mental präsent, was durch das (imaginierte) Zeichnen des Namens in die Eisblumen am Fenster nach außen getragen wird. In der zweiten Strophe zieht die Sprechinstanz eine Verbindung zu einer bereits vergangenen Zeit, sie „weiß“ diesen Dezembermorgen „schon einmal gelebt“. Das Wissen ist hier jedoch kein gefestigtes Wissen, sondern ein zwar präsent, gleichzeitig jedoch nicht richtig greifbares, „wie ein Wort auf der Zunge schwebt“. Es besteht eine Parallele zu der Figur des Gegenübers, die ebenfalls präsent, aber nicht greifbar ist. Die Sprechinstanz hat also eine Erinnerung oder Ahnung, vielleicht etwas wie ein Déjà-vu, jedoch ohne konkreten Bezug und ohne konkrete zeitliche Einordnung dieses Dezembermorgens, der ihr dem gegenwärtigen Morgen so gleich erscheint. Mit den wachsenden Eisblumen wächst in der dritten Strophe auch das, was die Sprechinstanz in der ersten Strophe in diese hineingeträumt hat. Nicht mehr nur den

Namen des Gegenübers sieht sie darin, sondern auch dessen Angesicht zeigt sich ihr im Schnee, beglänzt von der Morgensonne. Dieses leuchtende Bild des Gegenübers, das sich der Sprechinstanz zeigt, erscheint ihr so real, dass sie glaubt, die andere Person rufen zu müssen. Doch gleichzeitig ist sie sich bewusst, dass es eben nur ein Bild, nur eine scheinbare Nähe des Gegenübers ist, was durch die rhetorische Frage in Vers 13f. ausgedrückt wird. Statt einer realen ist es nur eine gefühlte Nähe, die die Sprechinstanz hier wahrnimmt. Reale Zeichen für die Nähe des Gegenübers gibt es explizit nicht: „Über die Treppenstufen/ hat sich kein Schritt gerührt“.⁵⁴⁶ Wahrgenommen wird die andere Person über den Dächern, im Licht des Dezembermorgens, in den Eisblumen am Fenster, in Erinnerung an einen vergangenen Dezembermorgen, der entweder real mit ihr verbracht wurde oder sie ähnlich wie dieser auch nur als Erinnerung gesehen hat.

Dass es sich hierbei um ein Trauergedicht handelt, lässt sich vor allem an diegetischen Aspekten festmachen. Geschildert wird die Sehnsucht einer Person nach einer anderen, die sich in der Erinnerung an diese und ihre scheinbare Nähe ausdrückt. Das Gegenüber ist durch die Erinnerung fast da, aber doch nicht greifbar. Dass es sich dabei um eine Person handelt, zu der die Sprechinstanz eine enge Beziehung hatte, drückt sich darin aus, dass sie von der Person träumt, durch den Traum eine fast greifbare Nähe empfindet und sich in der Folge nach der Person sehnt. In der rhetorischen Frage der letzten Strophe werden die ‚Einbildung‘ und damit die emotionale Nähe des Gegenübers und die Sehnsucht der Sprechinstanz dargestellt. Ihr ist es fast, als müsse sie die andere Person rufen können, so nah erscheint sie ihr. Trauer wird dann vor allem durch die nächsten Zeilen präsentiert: Die Wahrnehmung der Sprechinstanz ist nicht real, sie bleibt allein am Fenster über den Dächern, das Gegenüber hat sich ihr nicht wirklich genähert. Textinterne Mittel werden hier verwendet, um bestimmte Aspekte des Gesagten zu betonen. Sie dienen somit implizit der Emotionalisierung. Die Darstellung von Trauer erfolgt in diesem Gedicht jedoch vor allem auf der diegetischen Ebene, durch das Vorführen einer prototypischen Trauer kodierenden Situation des Verlusts und der Sehnsucht.

Verlust von Schönheit, Besitz und Trost

Auch da, wo nicht der Verlust von eventuell besonders nahestehenden Personen, sondern das Fehlen von etwas Abstrakterem, von Schönheit, Lebendigkeit oder Trost thematisiert wird, dient dieses der Gestaltung der aktuellen Lage der Sprechinstanz vor dem Hintergrund des Fehlenden. In der ersten Strophe des Gedichts „An die Lerche“ (EW I, 38) beispielsweise werden der Mai und der Gesang der Vögel als ein Abwesendes benannt, das höchstens noch die Lerche mit

⁵⁴⁶ Meyer-Sickendieks Deutung, die – von ihm mit falschem Zeilenumbruch zitierten – Verse „zeigt sich im Schnee beglänzter/ Name und Angesicht“ wären „dem lyrischen Ich Indizien für die spürbare Nähe der Geliebten, die sich zumindest in ‚Name und Angesicht‘ dem Wartenden zu offenbaren scheint“, greift daher aus meiner Sicht zu weit. Vgl. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 338f.

ihrem Gesang heraufbeschwören kann. So wird die Kargheit der dargestellten Lage unterstrichen. Das dient insofern der Emotionalisierung des Gedichts, als gerade das betonte Sichtbarmachen der fehlenden Heiterkeit und Lebendigkeit die Entbehrung besonders unterstreicht, mit der die Sprechinstanz leben muss. Indem das, was fehlt, noch einmal explizit benannt oder sogar heraufbeschworen wird, wird dessen Abwesenheit als besonders schmerzhaft gestaltet. Vor diesem Hintergrund ist der Trost nachzuvollziehen, den der Gesang der Lerche der Sprechinstanz zu geben scheint. Emotionalisiert wird hier durch die im Kontrast zum positiv besetzten Vergangenen oder Abwesenden ausgedrückte traurige Konnotation des Jetzt.

Auch das Fehlen von Besitz kann Emotionalisierungspotenzial entfalten, wenn dieses Fehlen wiederum besonders betont wird. In „Inventur“ (EW I, 35f.) zum Beispiel wird in der Einfachheit der aufgezählten Besitztümer die Kargheit und Reduktion des Lebens dargestellt. Gerade dadurch, dass diese wenigen und an sich alltäglichen Gegenstände für die Sprechinstanz eine solche Wichtigkeit entfalten, wird das Fehlen anderer, vielleicht noch viel elementarerer Dinge sichtbar. Auch hier sind es nicht unbedingt die Gegenstände selbst, die Emotionalisierungspotenzial entfalten, sondern die durch sie dargestellte Situation der Sprechinstanz.⁵⁴⁷

Der Verlust materieller Dinge geht über den rein materiellen Wert hinaus, wenn diese Dinge für ein Zuhause, die Heimat oder die eigene Kultur stehen. In dem Gedicht „Frühling in der Goldenen Meil“ (EW I, 30f.) beispielsweise werden Gegenstände aufgezählt, die verbrannt sind, neben Kleidern und Schuhen auch „Nibelungen und Faust“, klassische Elemente deutscher Kultur.⁵⁴⁸ Die Zeilen, die den Anfang des Gedichts darstellen, beginnen mit dem Wort „Daheim“, das somit der „Goldenen Meil“ aus dem Titel sowie auch noch einmal dem „Gefangenzelt“ als letztem Wort des Textes direkt gegenübergestellt wird.⁵⁴⁹ So wird der Verlust eines Zuhauses, der Geborgenheit und Annehmlichkeiten des alten Lebens dargestellt. Der Verlust betont wiederum gerade im Kontrast zur aktuellen Situation der Sprechinstanz – zugespitzt schon im Reim „Faust“ (Vers 2) und „verlaust“ (Vers 4) ausgedrückt – die Armseligkeit dieser aktuellen Lage. Kargheit,

⁵⁴⁷ Vgl. dazu auch Walter Höllerer: „Rede auf den Preisträger“. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 38-52, hier S. 46: „In seinem Gedicht *Inventur*, das er 1948 geschrieben hat und das den Moment des Gefangenen festhält, wird in einer unpathetischen Sprache, in der Reihung, in der Aufzählung der einzelnen Gegenstände, die um den Gefangenen gelagert sind, der Moment der Gegenwart beschworen. Es bleibt nicht bei der rhythmisch genauen Aufzählung. Der Leser wird hineinversetzt in die Atmosphäre der Gefangenschaft, ohne daß sie kommentiert wird, ohne daß sie mit Gedanken umspielt wird, sondern lediglich durch die Feststellung der Lage.“

⁵⁴⁸ Müller-Hanpft sieht hierin auch eine Anklage „an die kulturellen Ideale, mit denen gerüstet der Mensch zu solchen unmenschlichen Aktionen ausgezogen war. [...] Das Nibelungenlied als deutsches Nationalepos, die germanische Ilias, und Faust, der grüblerische, forschende deutsche Geist; beide hatten kein Bewußtsein schaffen können, die Katastrophe zu verhindern. Im Gegenteil.“ Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 44.

⁵⁴⁹ Foots Beobachtung, dass die Sprechinstanz sich angesichts der Zerstörung von „Nibelungen und Faust“ indifferent zeige, ist zwar auf den ersten Blick richtig, er übersieht dabei aber, dass die Gegenüberstellung von „Daheim“, dem diese Dinge zuzurechnen sind, und „Goldene[r] Meil“ zur Charakterisierung der Situation entscheidend beiträgt. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 83.

Einsamkeit und Verlorenheit sind eher negativ konnotierte Zustände. Sie können für verschiedenste Emotionen von Wut über Hoffnungslosigkeit und Scham bis hin zu Trauer stehen. Im vorliegenden Text werden durch die Darstellung der armseligen Lage der Sprechinstanz vor allem Hoffnungslosigkeit und Trauer gestaltet, was insbesondere die Verse 9f. („In trübe Stille das Lager versinkt./ Mein eigener Seufzer füllt kein Ohr.“) und 13f. („Ungerührt von allem besteht/ die Unvollkommenheit der Welt.“) unterstreichen.⁵⁵⁰

Auch der Verlust von Werten und Orientierung an diesen sowie die Zerstörung des Schönen in der Trümmerwelt des Nachkriegsalltags können der Präsentation von Trauer dienen. Dies soll an dem Gedicht „Schuttablage“ (EW I, 79 und 101) demonstriert werden:

Schuttablage

Über den Brennesseln beginnt,
keiner hört sie und jeder,
die Trauer der Welt, es rührt der Wind
die Elastik einer Matratzenfeder.

5 Wo sich verwischt die goldene Tassenschrift,
im Schnörkel von Blume und Trauben,
wird mir lesbar, – oh wie es mich trifft:
Liebe, Hoffnung und Glauben.

10 Ach, wer fügte zu bitterem Scherz
so die Scherben zusammen?
Durch die Emaille wie durch ein Herz
wachsen die Brennesselflammen.

15 Im verrosteten Helm blieb ein Wasserrest,
schweifenden Vögeln zum Bade.
Verlorene Seele, wen du auch verläßt,
wer fügt dich zusammen in Gnade?

Gleich in der ersten Strophe wird Trauer explizit genannt. Die Emotion wird als allumfassend („Trauer der Welt“), aber doch nicht greifbar beschrieben. Einerseits wird sie von jedem gehört, andererseits von keinem. Die „Brennesseln“ und die „Elastik einer Matratzenfeder“ verweisen auf den Titel des Gedichts. Es ist ein menschenleerer Ort, zumindest werden in den ersten Versen keine Personen genannt, und auch ein Sprecher tritt hier auf der Ebene der Diegese zunächst nicht in Erscheinung. Aus extradiegetischer, heterodiegetischer Sicht wird eher unpersönlich gesprochen. Das Emotionswort ‚Trauer‘ scheint da nicht ganz zu passen, zumal es durch die Genitivergänzung, dass es sich gleich um die Trauer der ganzen Welt handelt, zusätzlich pathetisch aufgeladen wird. Auch die Trauer der Welt ist scheinbar auf dem Schutthaufen abgeladen worden wie eine alte Matratzenfeder. Kein Mensch braucht sie mehr, keiner hört sie. Und doch – hierin drückt sich das

⁵⁵⁰ An diesem Beispiel wird noch einmal deutlich, dass zwischen einer allgemeineren kulturellen Konnotation von Lexemen oder emotionalen Situationen und der jeweiligen Aktualisierung dieser Konnotationen im einzelnen Gedicht zu unterscheiden ist. Von den möglichen Konnotationen Wut, Scham, Hoffnungslosigkeit und Trauer (und eventuell weiteren) werden in diesem Gedicht die letzten beiden aktualisiert.

Paradoxon dieser Zeile aus – hört sie jeder, weil sie jeden betrifft und nicht geleugnet oder ignoriert werden kann. Auch das Verb ‚rühren‘ trägt zur Emotionalisierung dieser Zeilen bei. Zwar ist hier bildlich eher ein motorisches ‚berühren‘ oder auch ‚bewegen‘ gemeint, all diese Verbsynonyme können aber auch übertragen für emotionale Bewegung verwendet werden. Die gesamte Szene ist somit emotional aufgeladen, vorherrschende diegetische Emotion ist Trauer. Auch wenn sie scheinbar verdrängt und vergessen werden soll, ist sie allgegenwärtig.

In der zweiten Strophe wird die nun autodiegetisch auftretende Sprechinstanz durch eine alte verschnörkelte Tasse emotional berührt: Betroffen macht sie der Anblick der drei Worte „Liebe, Hoffnung und Glauben“, die sie auf der alten Tasse zu erkennen glaubt. Doch verwischt die „goldene Tassenschrift“, es ist also nicht ganz klar, ob die drei Worte wirklich auf der Tasse stehen oder ob der Anblick der Tasse und der Schuttablage nur Gedanken an diese Worte weckt. Durch das Zitieren dieser christlichen Tugendtrias wird das Gedicht somit auch in einen religiösen Kontext gestellt.⁵⁵¹ Die Interjektion ‚oh‘ emotionalisiert die Verse zusätzlich.

In einer ersten Fassung des Textes lauteten der siebte und achte Vers noch „soll ich es lesen, was mich betrifft:/ Liebe, Hoffnung und Glauben?“⁵⁵² Die Änderung für die schließlich veröffentlichte Variante bewirkt zweierlei: Zum einen wird nicht mehr explizit gemacht, dass die Worte für die Sprechinstanz bestimmt sind. Eine wie auch immer zu fassende Instanz, die der Sprechinstanz die Worte erscheinen lässt, ist in der veröffentlichten Variante nicht nötig. So ist das Erscheinen der Worte „Liebe, Hoffnung und Glauben“ stärker an die subjektive Wahrnehmung der Sprechinstanz gebunden und lässt die Möglichkeit zu, dass die scheinbare Botschaft von ihr sogar nur in die verschnörkelten Zeichen auf der Tasse hineingelesen wird. Zum anderen wird durch den Wechsel von „was mich betrifft“ zu „oh wie es mich trifft“ unmittelbarer emotionalisiert. Die Interjektion unterstreicht dabei, was der Ausdruck ‚jemanden treffen‘ in diesem Kontext bedeutet: Das Gelesene hat eine emotionale Wirkung auf die Sprechinstanz.

Die dritte Strophe schließt mit einer weiteren Interjektion, einem weiteren Seufzer an. Der Sprecher drückt hier seinen Schmerz über die plötzliche Entdeckung der drei Worte aus, er empfindet es als einen „bittere[n] Scherz“, dass sie in der Schuttablage vor ihm auftauchen. Diese Verse verdeutlichen also ein weiteres Mal, wie stark der Sprecher emotional bewegt ist. Auch die rhetorische Frage in Vers 9 und 10 dient wie die Interjektionen und der Vergleich von Emaillie und Herz in Vers 11 und 12 dem impliziten Ausdruck der Verzweiflung des Sprechers. Die letzte Strophe weckt jedoch ganz neue Assoziationen. Hier ist von einem verrosteten Helm die Rede, der im Kontext der Entstehungszeit des Gedichts an einen ausgedienten Soldatenhelm denken lässt. Die Nennung der badenden Vögel bricht für einen Moment mit der Trostlosigkeit der Szene. Aber

⁵⁵¹ Vgl. noch einmal 1.Kor 13,13 und oben, S. 146.

⁵⁵² Vgl. EW I, 450.

es sind eben nur „schweifende[] Vögel“, die dort nicht lange verweilen. Ebenso wie das Wort ‚verwischen‘ unterstreicht das Wort ‚schweifen‘ die Unbeständigkeit, auch den vergangenen Nutzen der aufgezählten, auf dem Schutt abgeladenen Dinge und Werte. Auch das Wort ‚verloren‘ im zweitletzten Vers reiht sich hier mit ein. Die Worte ‚Seele‘ und ‚Gnade‘ knüpfen wieder an den christlichen Wortschatz an, der durch „Liebe, Hoffnung und Glauben“ schon in der zweiten Strophe aufgerufen wurde. Die nun angesprochene Seele ist, wenn sie ihren ‚Besitzer‘ verlässt, ebenso verloren, wie all die unbrauchbaren Gegenstände auf der Schuttablage. Und ebenso wie die zerbrochenen Scherben der Tassen für den Sprecher zu „bitterem Scherz“ zusammengefügt wurden, sollte auch die Seele zusammengefügt werden. Doch bleibt die Frage nach dem, der die Seele gnadenvoll zusammenfügen soll, unbeantwortet im Raum stehen. Der christlich geprägte Wortschatz von „Liebe, Hoffnung und Glauben“, ‚Seele‘ und ‚Gnade‘ verweist zumindest auf den Glauben an Gott. Ob der Sprecher hier selbst an die Gnade durch Gott glaubt, die einer verlorenen Seele Liebe, Hoffnung und Glauben zurückgeben könnte, wird jedoch nicht eindeutig bestimmt.

Insgesamt wird ein trostloses und verlassenes, tendenziell zeitkritisches Bild gezeichnet. Die Trauer der Welt wird explizit benannt, ebenso der Schmerz der Sprechinstanz. Zudem werden christliche Bilder angesprochen von einer verlorenen Seele, die durch Gnade gerettet und geheilt werden kann. Die Seele, von der ganz allgemein gesprochen wird, kann auch als die konkrete Seele der Sprechinstanz gedeutet werden, die Trost und Orientierung sucht in der zeitgenössischen Wirklichkeit, in der die Vergangenheit und christliche Werte ebenso wie alte Matratzen auf dem Schutthaufen abgelegt und von der Vegetation überwuchert werden.

Werden in den Gedichten Günter Eichs also Trost und Hoffnung dargestellt, sind diese oft an Gegenstände, Landschaften oder scheinbar kleine Dinge wie zum Beispiel den Gesang der Lerche in „An die Lerche“ (EW I, 38) gebunden, nicht jedoch an einen Gott oder an nahestehende Personen, wie vielleicht eher zu erwarten wäre. In Gedichten schließlich, in denen die Abwesenheit von Trost nicht nur implizit angedeutet, sondern explizit gemacht wird, kann das als starkes Emotionspotenzial gelesen werden, da es Ausdruck von Hoffnungslosigkeit und Trauer sein kann. Diese Form der Darstellung von Hoffnungslosigkeit ist vor allem auch in den Camp-Gedichten zu beobachten.⁵⁵³

3.3.4 Ebene des Textganzen: „Der Große Lübbe-See“

Es ist davon auszugehen, dass die Gestaltung von Trauer und ein trauriges Wirkungspotenzial einzelner Textstrategien keineswegs die zentralen thematischen und gestalterischen Aspekte der Gedichte darstellen müssen, weder im Einzelnen noch in der Gesamtheit der untersuchten Gedichtbände. Das gilt sowohl im Hinblick auf die vorangegangenen, teilweise schon

⁵⁵³ Vgl. zur Abwesenheit von Schönheit in den Camp-Gedichten auch Attias Vergleich verschiedener Textfassungen: Attia: „Le prisonnier et le poète“, hier insbesondere S. 403-410.

umfassenderen Analysen als auch hinsichtlich der nun in den Blick zu nehmenden Ebene des Textganzen. Das soll hier noch einmal betont werden, um dem Missverständnis vorzubeugen, die Gedichte wären nicht mehr als das in den letzten Kapiteln über sie Gesagte. Sie sind im Einzelfall selbstverständlich sehr viel mehr, und der hier betrachtete Aspekt der Emotionsgestaltung ist nur ein Teil der möglichen behandelten Themen, der Darstellungsweisen und Deutungsansätze jedes einzelnen Gedichts und seiner Teile. Zudem sollte in Erinnerung gerufen werden, dass keinesfalls alle beobachteten Emotionalisierungsstrategien tatsächlich eine Wirkung entfalten müssen. Hierfür spielen zunächst weitere in den Texten gestaltete und in den bisherigen Analysen teilweise bereits thematisierte Emotionen neben Trauer eine Rolle, darüber hinaus weitere vor allem inhaltliche Gestaltungsweisen und schließlich natürlich die in Kapitel 2.2.3 angeführten leserseitigen Faktoren. Die vorangegangene Darstellung der Analyseergebnisse hat jedoch detailliert diejenigen Textstrategien und Gestaltungsmittel aufgezeigt, die zur Darstellung von Emotionalität im Allgemeinen und Trauer im Besonderen und damit potenziell auch zu einer emotionalen oder sogar traurigen Wirkung der Texte beitragen.

Da in den letzten Kapiteln aufgrund der gewählten systematischen Darstellungsweise zumeist nur auf mehr oder weniger isolierte Einzelaspekte oder Gedichtteile eingegangen werden konnte, werde ich nun anhand einer umfassenden Beispielanalyse des Gedichts „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.) abschließend zeigen, wie eine emotionsbezogene Gedichtanalyse und -interpretation aussehen kann, die sämtliche in Kapitel 2.3 eingeführten und in den letzten Kapiteln für die untersuchten Gedichte Günter Eichs bearbeiteten Analysekatgorien (sofern sie für das Gedicht relevant sind) berücksichtigt und zueinander in Beziehung setzt.

Der Große Lübbe-See

Kraniche, Vogelzüge,
deren ich mich entsinne,
das Gerüst des trigonometrischen Punkts.

5 Hier fiel es mich an,
vor der dunklen Wand des hügeligen Gegenufers,
der Beginn der Einsamkeit,
ein Lidschlag, ein Auge,
das man ein zweites Mal nicht ertrüge,
das Taubenaugen mit sanftem Vorwurf,
10 als das Messer die Halsader durchschneidet,
der Beginn der Einsamkeit,
hier ohne Boote und Brücken,
das Schilf der Verzweiflung,
der trigonometrische Punkt,
15 Abmessung im Nichts,
während die Vogelzüge sich entfalten,
Septembertag ohne Wind,
guldene Heiterkeit, die davonfliegt,
auf Kranichflügeln, spurlos.

Das Gedicht „Der Große Lübbe-See“, das zuerst 1952 in der Zeitschrift *Neue Literarische Welt* erschien⁵⁵⁴ und dann in die 1955 publizierte Sammlung *Botschaften des Regens* aufgenommen wurde, wird zuweilen als Beispiel für Eichs spätere, fast schon hermetische Naturlyrik angeführt und insgesamt als beispielhaft für sein lyrisches Sprechen angesehen.⁵⁵⁵ Es erscheint daher besonders geeignet, an dieser Stelle exemplarisch auf die Darstellung von Emotionen hin untersucht zu werden.

Das Gedicht besteht aus zwei sehr ungleichen Abschnitten, wobei der erste Abschnitt mit nur drei Versen aus einer Ellipse mit einem Nebensatz gebildet wird, der zweite Abschnitt dagegen 16 bildreiche Verse umfasst. In der ersten Zeile stehen zwei Worte asyndetisch gereiht nebeneinander: „Kraniche“ und „Vogelzüge“. Beide hängen semantisch eng zusammen, durch nur zwei Lexeme wird so bereits ein assoziationsreiches Bild entworfen. Der Kranich ist als Symbol vielfältig aufgeladen, er kann sowohl Beharrlichkeit und Wachsamkeit verkörpern als auch Klugheit, Eitelkeit und Langlebigkeit.⁵⁵⁶ Unabhängig von derartiger Symbolik steht der Vogelzug in seiner Bewegung und der Entfernung von der Erde im Gegensatz zum Sprecher-Ich, das im zweiten Vers auftritt.⁵⁵⁷ Das Bild der ziehenden Kraniche entstammt seiner Erinnerung („deren ich mich entsinne“). Im dritten Vers legt es die Bedeutung dieses Bildes für sich selbst dar: Es ist „das Gerüst des trigonometrischen Punkts“. Dieses Bild der Vogelzüge ist es also, das, obwohl es in Bewegung ist, dem Sprecher Orientierung bietet, Grundlage für seine Orientierung im Raum ist. Es könnte dabei eine bestimmte Richtung angeben, die Rede von einem „trigonometrischen Punkt[]“ betont jedoch eine genaue, eine statische Verortung.⁵⁵⁸

Der zweite Abschnitt ist bedeutend länger als der erste und umfasst 16 Verse, besteht dabei jedoch nur aus einem komplexen Satz mit zahlreichen Aufzählungen und Nebensätzen. Insgesamt sind Substantive die vorherrschende Wortart. Sie werden, teils mit Genitiven, teils mit Adjektiven spezifiziert, aneinandergereiht und stehen meist in einer semantischen oder emotional geprägten Beziehung zueinander, worauf noch einzugehen sein wird. Die wenigen Verben lassen sich drei

⁵⁵⁴ Vgl. EW I, 452.

⁵⁵⁵ Vgl. zum Beispiel Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Tübingen, Basel 1998, S. 51-53. Zu Eichs „hermetischer Naturlyrik“ vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 345-349. Richardson meint zu dem Gedicht: „This poem embodies the essence of Eich’s statements on style as formulated in the essay and interview of 1949 and the Vézelay speech in 1956. The language is simple and precise, consisting almost exclusively of concrete nouns; but scattered throughout the poem are a few abstract nouns that provide the nature imagery with a context of human emotions: loneliness, reproach, and despair.“ Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 114.

⁵⁵⁶ Vgl. Dietmar Peil: „Kranich“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 224-226; hier S. 224.

⁵⁵⁷ Goodbody bezeichnet Vögel im Werk Günter Eichs als „die wichtigsten Vertreter des jenseitigen Bereichs der Zeitlosigkeit“. Goodbody: *Natursprache*, S. 280.

⁵⁵⁸ Auch wenn der „trigonometrische Punkt“ nicht auf die ziehenden Vögeln, sondern auf die Bartsch zufolge am realen Großen Lübbe-See sich befindenden Triangulationstürme bezogen wird, bleibt das Bild Ausdruck genauer lokaler Verortung. Vgl. Rudolf Jürgen Bartsch: „Orientierungen“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie. Achter Band: Gedichte und Interpretationen*. Frankfurt a. M. 1984, S. 204-206; hier S. 204. Bezüglich der Rede von „trigonometrische[n] Punkte[n]“ siehe auch noch einmal Eichs Rede „Der Schriftsteller vor der Realität“ (1956) (EW IV, 613).

Bereichen zuordnen, einem bedrohlichen (‚anfallen‘, Vers 4, und ‚durchschneiden‘, Vers 10), einem erinnernd-bewegten (‚entsinnen‘, Vers 2, und ‚ertragen‘, Vers 8) und einem dynamischen (‚sich entfalten‘, Vers 16, und ‚davonfliegen‘, Vers 18). Sie bilden drei Aspekte ab, die das Gedicht inhaltlich bestimmen. Durch die asyndetische Reihung von miteinander semantisch oder diegetisch verknüpften Einzelbildern wird ein Eindruck von der Situation entworfen, derer sich die Sprechinstanz erinnert. Es handelt sich um eine vor allem visuell geprägte Erinnerung, die sich mit bestimmten, explizit genannten emotionalen Zuständen verbindet.

Die Verortung aus den ersten drei Versen wird in dem deiktischen „Hier“ wieder aufgenommen, mit dem der zweite Abschnitt einsetzt. Die im ersten Abschnitt durch das noch etwas träumerisch wirkende „deren ich mich entsinne“ im Unspezifischen gebliebene Erinnerung wird dadurch realer, Ort und Erlebtes konkreter, was sich auch im fünften Vers fortsetzt, der die Umgebung genauer beschreibt. Das Sprecher-Ich spricht von etwas Vergangenem, erinnert sich an etwas, das sich an dieser Stelle ereignet hat. Das Verb ‚anfallen‘ gibt der nun folgenden Schilderung von Beginn an etwas Bedrohliches. Assoziationen von wilden Tieren, von Schutzlosigkeit, von Lebensgefahr, von Brutalität, ja Bestialität werden geweckt.⁵⁵⁹ Auch das Adjektiv ‚dunkel‘ trägt zur bedrohlichen Atmosphäre bei, die im vorherigen Vers bereits entworfen wurde. Das „hügelige[] Gegenufer[]“ wird als „dunkle[] Wand“ beschrieben, also als etwas, durch das es kein Hindurchkommen gibt, das die Szene, die sich davor abspielt, abgrenzt gegen das, was eventuell hinter dieser dunklen Wand liegen mag. Die Szene bekommt so etwas Eingeschränktes, Abgegrenztes, auch Unentrinnbares. Einem eventuellen Eindruck von Weite, den der See bieten könnte, wird so entgegengewirkt.

Entscheidend ist nun der sechste Vers. Hier wird mit den Erwartungen eines bedrohlichen, wilden und gefährlichen Tieres gebrochen, das den Sprecher angefallen haben könnte. Stattdessen wurde er von dem Gefühl der Einsamkeit, spezieller noch vom „Beginn der Einsamkeit“ angefallen. Der Begriff der Einsamkeit steht an markanter Stelle, die durch die Zuspitzung auf diesen Vers betont wird: Das vorgeschobene „es“ weckt schon zwei Zeilen vorher eine Erwartungshaltung, der besonders lange fünfte Vers verzögert gleichzeitig die ‚Auflösung‘ des „es“. Die grammatische Inkongruenz zwischen dem „es“ in Vers 4 und „de[m] Beginn der Einsamkeit“ ließe sich dadurch erklären, dass das, was die Sprechinstanz anfällt, für diese zunächst noch nicht greifbar ist, ein unbestimmtes „es“ bleibt, bis es in Vers 6 als beginnendes Gefühl der Einsamkeit konkretisiert wird. Als Alternative könnte mit dem „es“ auch das Taubenaue aus Vers 9 gemeint sein. Da „der Beginn der Einsamkeit“ mit dem vorwurfsvollen Blick des Taubenauges zusammenfällt, widerspreche das jedoch nicht der

⁵⁵⁹ Bartsch spricht von einem „überfallartig[en]“ „Bewußtwerden der Einsamkeit“ beziehungsweise von einem „Erkenntnisblitz“, was die Bedrohlichkeit, die das Verb „anfallen“ auch konnotiert, jedoch nicht ganz zu fassen vermag. Bartsch: „Orientierungen“, S. 205.

vorliegenden Deutung. Zudem werden die Worte „der Beginn der Einsamkeit“ im elften Vers noch einmal wiederholt und erhalten damit zusätzlich Gewicht. Was den Sprecher anfällt, brutal über ihn hereinbricht, ist also ein Gefühl, dessen existenzielle Bedeutsamkeit durch das markante Bild der Bedrohung und durch die im dunklen Gegenufer symbolisierte Unentrinnbarkeit unterstrichen wird.

Mithilfe der nachfolgenden Substantive wird die erinnerte Situation nun spezifiziert. Nur ein kurzer Augenblick ist es, dessen sich die Sprechinstanz erinnert, nur einen Lidschlag lang. Aber wessen Auge ist es, das den Sprecher so unerträglich angesehen hat? Auch das Auge Gottes, das laut christlichem Glauben in die Seele des Menschen schauen kann, tritt in der Einzahl auf.⁵⁶⁰ Dieses Auge, dessen Anblick der Sprecher nicht ein zweites Mal ertrüge, könnte ihm direkt bis in die Seele geblickt haben, was die enorme Wirkung, die dieser Blick auf den Sprecher gehabt zu haben scheint, erklären könnte. Im nächsten Vers wird das Auge jedoch als Taubenaugenspezifiziert. Die Sanftheit dieses Tieres wird hier explizit benannt, außerdem können Friedfertigkeit und Treue mit dem Symbol der Taube verbunden werden.⁵⁶¹ Umso gewalttätiger erscheint der nächste Vers: Die Taube wird getötet, der Akt des Tötens wird explizit geschildert und erscheint in dieser Explizitheit als eine besonders gewaltsame Handlung. Handelnder ist wohl der einsame Sprecher. Er erträgt das Auge der getöteten Taube nicht, da daraus ein „sanfte[r] Vorwurf“ spricht. Die Personifizierung des Messers kann als Versuch gedeutet werden, die tödliche Handlung von sich zu weisen. Eventuell ist sie auch Hinweis darauf, dass diese Handlung wie automatisiert, vielleicht sogar unbewusst vollzogen wurde. Hier, wie schon beim Verb ‚anfallen‘, werden Assoziationen an Triebe und Überlebenswillen, an Gewalttätiges in der menschlichen Natur geweckt. Der Sprecher scheint dieses Wesen seiner selbst fast nicht zu ertragen. Und es verstärkt noch die schon benannte Einsamkeit. Niemand ist da, der das Gefühl mit ihm teilen, vor dem er sich rechtfertigen, der sein Handeln nachvollziehen könnte. Das einzig Menschliche, das er hier erfährt, sieht er im Blick der Taube und deren „sanftem Vorwurf“. Der „Beginn der Einsamkeit“ wird in der folgenden Zeile auch noch einmal wiederholt, der Moment des Tötens durch diese Worte entsprechend eingerahmt und so als entscheidender Moment der Einsamkeit gestaltet.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Vgl. Pascal Nicklas: „Auge“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 32-34; hier S. 33.

⁵⁶¹ Zur Bedeutungsvielfalt des Taubenbildes vgl. Adam Lengiewicz: „Tauben“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 440f.

⁵⁶² Dieter Bänisch spricht in Bezug auf diesen Moment von einem „erfüllten Augenblick“, der „statt der Erfahrung des Eintretens in den Zusammenhang des Natürlichen die der gewaltsamen Trennung, gefasst in das Bild der Taube samt ihrer Folge, der Einsamkeit“ enthalte. Vgl. Bänisch: „Wie lebt man ohne Verzweiflung“. Für Bernhard Schäfer drückt sich hierin gar ein „mystische[s] Berufungserlebnis“ des Autors Günter Eich aus, das er nicht zuletzt im Rückgriff auf Parallelstellen im Werk genauer zu fassen sucht. Vgl. Bernhard Schäfer: *Mystisches Erleben im Werk Günter Eichs. Ein Beitrag zur Erforschung der Beziehungen zwischen Mystik und Literatur*. Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 304-330.

In den darauffolgenden Versen, durch das Fehlen von Booten und Brücken, wird die Einsamkeit in einem weiteren Bild dargestellt: Es gibt keine Möglichkeit, das zwar dunkelbedrohliche, aber doch potenziell vor der Einsamkeit rettende andere Ufer zu erreichen. In Vers 14 wird durch eine Genitivmetapher zudem explizit emotionalisiert: Das „Schilf der Verzweiflung“ nimmt nicht nur die Undurchdringlichkeit der „dunklen Wand“ aus Vers 5 wieder auf, diese Metapher verbindet auch explizit Emotions- und Seewortschatz miteinander. Zwischen dem Sprecher und dem See, zwischen Ufer und offener Wasserfläche wächst Schilf. Schilf kann sehr hoch werden, wirkt undurchdringlich, tritt in großen Mengen auf. All das sind Attribute, die durch diese Metapher auch der Verzweiflung zugeschrieben werden können: Die Verzweiflung ist undurchdringlich, steht zwischen dem Sprecher und dem Weg aus seiner Einsamkeit heraus, breitet sich ungehindert aus und versperrt die Sicht. Der Sprecher ist in oder hinter dem Schilf der Verzweiflung gefangen, gleichzeitig mit der ihn umgebenden Natur nicht eins.

In der folgenden Zeile wird der trigonometrische Punkt aus dem dritten Vers wieder aufgegriffen. Doch scheint er dem Sprecher keine Orientierung mehr zu bieten, denn er stellt nur eine „Abmessung im Nichts“ dar, in der absoluten Einsamkeit, in der vom Sprecher entfremdeten Natur. Die Vogelzüge, die vorher Orientierung boten, sind zwar noch zu sehen, aber sie entfalten sich unabhängig vom Sprecher, bilden kein Gerüst mehr für den trigonometrischen Punkt. Das kann zum einen bedeuten, dass sie ihre geometrische Form verlieren, einzelne Vögel sich aus der Gruppe lösen, das Ganze also undurchsichtiger und chaotischer wird. Es kann zum anderen aber auch bedeuten, dass sie sich befreien und verwirklichen, ‚entfalten‘ also als ein Verb, das Ausbreitung und Befreiung signalisiert. Die Kontrastierung des Vogelzugs mit dem Sprecher, die auch in den folgenden Zeilen fortgeführt wird, lässt eher die letzte Interpretation wahrscheinlich erscheinen.⁵⁶³ Der Vogelzug wird als „güldene Heiterkeit“ bezeichnet, auch das Bild des „Septembertag[s] ohne Wind“ passt in dieses Bild eines heiteren, goldenen, sonnigen Herbstes, in welchem die Vögel sich zu einer Reise nach Süden aufmachen. Der Sprecher bleibt hingegen zurück. Die Vögel, die ihm noch Orientierung geboten hatten, und mit ihnen die „güldene Heiterkeit“ verlassen ihn. War schon in den vorherigen Zeilen keine Heiterkeit mehr zu spüren, werden die Einsamkeit, Kälte und Düsternis der Situation im expliziten Kontrast besonders deutlich. Zwar könnte das explizite Verschwinden der Heiterkeit auch eine zurückbleibende Gefühllosigkeit nahelegen, der Kontext spricht hier jedoch dafür, in der Abwesenheit dieses positiven Gefühls ein negatives Gefühl von Niedergeschlagenheit zu sehen. Zum Schluss bleibt dem Sprecher nicht einmal mehr eine Spur, kein letzter Hinweis auf die güldene Heiterkeit, es scheint nun alles um ihn herum dunkel

⁵⁶³ Unterstrichen wird der Gegensatz von Zurückbleiben und Entfaltung hier noch durch den Wechsel von längeren und kürzeren Versen. Vgl. hierzu auch Goodbody: *Natursprache*, S. 280f.

geworden zu sein. Der trigonometrische Punkt dient nur noch dem Verharren, dem Zurückbleiben mit der Erinnerung und der Einsamkeit.

Wie die Analyse bereits bis hierher gezeigt hat, wird in diesem Gedicht eindeutig emotionalisiert. Vorsichtig formuliert sollte man hier eher von einem diffusen negativ konnotierten Gefühlskonglomerat als von im Einzelnen eindeutig identifizierbaren Emotionen sprechen: Mittel der Emotionalisierung sind zum einen die explizite Nennung von Einsamkeit und Verzweiflung, die als negative, belastende Zustände Trauer konnotieren können. Weitere Mittel sind die Häufung der Bilder, die diese beiden Begriffe, ‚Verzweiflung‘ und ‚Einsamkeit‘, im Einzelnen und in immer wieder neuen Konstellationen darstellen. Der „sanfte[] Vorwurf“ (Vers 9) konnotiert zudem Schuld, die dem Sprecher zugewiesen wird. Neben oder an Stelle von Schuldgefühl oder Scham scheint dieser, wie das Verb ‚ertragen‘ nahelegt, Verzweiflung zu empfinden. Auch das Dunkle des Gegenufers kann als Hinweis auf negative Emotionen angesehen werden. Implizit wird diese Niedergeschlagenheit auch durch die letzten Verse dargestellt. Die Heiterkeit verschwindet mit dem Bezugspunkt der Vogelzüge, was bleibt, ließe sich vielleicht mit Trauer und Verzweiflung benennen. Eindeutig zu identifizieren ist durch die wiederholte Nennung und Darstellung der Einsamkeit ein Anlass für die negativen Emotionen der Sprechinstanz. Deren existenzielle Einsamkeit auch in der Natur steht explizit im Zentrum der Darstellung, was eine typische Situation für emotionale Zustände wie Trauer oder Verzweiflung darstellt. Die Kontrastierung mit dem Heiteren, Befreienden der beobachteten Vogelzüge legt deren Gegenteil nahe: Niedergeschlagenheit und Enge. Welche Bedeutung hat aber die Brutalität, die der Sprecher bei sich selbst beobachtet? Hier könnten neben Trauer wie gesagt Schuldgefühle oder Scham assoziiert werden. Der „Vorwurf“, den die Sprechinstanz in dem Taubenauge zu sehen glaubt, unterstreicht das.⁵⁶⁴ Der Moment der Einsamkeit könnte für die Sprechinstanz auch deswegen so bedrohlich sein, weil er sie mit ihrer eigenen Schuld, mit der Erinnerung an einen Moment der eigenen Gewalttätigkeit konfrontiert.⁵⁶⁵

Erinnert man sich nun noch einmal an Eichs poetologische Reflexionen der 1950er Jahre, kann das Gedicht „Der Große Lübbe-See“ als Ausdruck der Entfremdung des Naturlyrikers von einer Orientierung bietenden Natur und damit auch von eigenen früheren Schreibweisen gelesen werden.⁵⁶⁶ Die Vogelzüge waren einmal „Gerüst des trigonometrischen Punkts“, erfüllen diese Funktion aber nur noch in der Erinnerung des Sprechers. Im Hier und Heute der dargestellten

⁵⁶⁴ Für Richardson entwickelt das dargestellte Gefühlskonglomerat einen beunruhigenden Effekt, der „exemplifies Eich’s conception of the ‚political‘ function of poetry: it is an aesthetic entity that attempts to evoke reality and that simultaneously produces a disquieting effect in its expression of existential despair“. Richardson: *Committed Aestheticism*, S. 114.

⁵⁶⁵ Diese Deutung würde sich in die Reihe der Gedichte einreihen, in denen Schweigen und Stille als bedrohlich dargestellt werden. Vgl. oben, S. 130.

⁵⁶⁶ Vgl. auch Joachim W. Storck: „Günter Eichs Lyrik“. In: Peter Walther (Hrsg.): *Günter Eich 1907–1972. Nach dem Ende der Biographie*. Berlin 2000, S. 17-31; hier S. 22f.

Situation ist diese Verbindung zur Natur verloren gegangen. Der Akt des Tötens der Taube ist dabei ein Hinweis auf einen aktiv – wenn auch vielleicht nicht freiwillig oder kontrolliert – herbeigeführten Bruch mit einem Dasein im Einklang mit der Natur. Natur und Sprecher werden als Antagonisten dargestellt. Was die Konzentration auf die Emotionsanalyse besonders deutlich zeigt, ist die Konsequenz dieser Entwicklung für die Sprechinstanz. Der Bruch mit der Natur führt zu einer existenziellen Einsamkeit des Sprechers, zu einem Gefühl der absoluten Verlorenheit. Das Bild der trigonometrischen Punkte, die im Hier und Heute nur noch „Abmessung im Nichts“ sind, kann zudem ein Gefühl der Sinnlosigkeit ausdrücken. Die ganze die Sprechinstanz umgebende Landschaft wird als „Nichts“ wahrgenommen (Vers 15). Auch hier werden Parallelen zu Eichs poetologischen Überlegungen der 1950er Jahre erkennbar, in denen er davon spricht, dass die Wirklichkeit nicht mehr „Voraussetzung“, sondern „Ziel“ des Schreibens sei.⁵⁶⁷ Nicht nur die Orientierung muss neu gefunden werden, sondern der Sprecher muss sich auch eine neue Wirklichkeit, eine neue, vermessbare Umgebung schaffen.

Interessant ist in diesem Kontext schließlich auch das Wort ‚gülden‘, mit dem die davonfliegende Heiterkeit charakterisiert wird. Dieser altertümliche Ausdruck kann als Hinweis auf eine gewisse Distanz der Sprechinstanz zu der verschwundenen Heiterkeit gelesen werden. Diese Lesart fügt dem dargestellten Gefühlskonglomerat noch einen neuen Aspekt hinzu: Zwar wird in „Der Große Lübbe-See“, wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, vor allem die Verzweiflung der Sprechinstanz in einer Situation völliger Vereinsamung vermittelt. Doch kann die an dieser Stelle in der Wortwahl zum Ausdruck kommende Distanzierung von Vergangenen auch als Zeichen dafür gelesen werden, dass die Sprechinstanz sich bewusst ist, dass eine Rückkehr zu der vergangenen, Orientierung bietenden Verbindung zur Natur nicht mehr in Betracht kommt. Auch diese Deutung korrespondiert mit Eichs poetologischen Überlegungen in den 1950er Jahren: Eine harmonische Einheit von Natur und Mensch ist nicht mehr möglich. Und daher ist für ihn auch eine Dichtung überholt und – was das eigene Schreiben angeht – unmöglich, die eine solche Einheit oder Harmonie unreflektiert und unberührt vom realen, eher kritisch betrachteten Zeitgeschehen darstellen würde. Die sanfte, friedliche Taube kann als Sinnbild dieser scheinbaren Harmonie verstanden werden, von der das Sprecher-Ich sich im Gedicht gewaltsam lösen muss. Auch wenn die Abkehr von der sinnstiftenden, harmonischen Beziehung zur Natur für die Sprechinstanz nur schwer zu ertragen ist, scheint sie notwendig.

Wie in Kapitel 3.2.3 dargestellt, drückt Eich das veränderte Verhältnis zur Natur und die daraus resultierende Isolation des Einzelnen in einer Reihe von Gedichten aus dem Band *Botschaften des Regens* aus.⁵⁶⁸ In „Der Große Lübbe-See“ wird somit ein für sein Selbstverständnis

⁵⁶⁷ Siehe hierzu noch einmal oben, Kapitel 3.1.

⁵⁶⁸ Vgl. hierzu auch Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 160.

als Dichter in den 1950er Jahren zentrales Thema behandelt. Die Analyse der Gestaltung von Emotionen, worauf in den vorangegangenen Ausführungen der Fokus gelegt wurde, hat deutlich gemacht, mit welcher verschiedenen, im Einzelnen auch widersprüchlichen Gefühlen diese notwendige Abkehr von der Natur verbunden sein kann. Dominierend ist ein negativer emotionaler Zustand, sei es Verzweiflung oder Melancholie, der durch die Einsamkeit des Sprechers hervorgerufen wird und die potenzielle Wirkung des Gedichts weitgehend bestimmt.⁵⁶⁹ Es wird zudem nahegelegt, dass diese Verzweiflung unumkehrbar und vermutlich sogar notwendig ist angesichts der veränderten Wirklichkeit. Diese Veränderung wird im Bild des die Halsader durchschneidenden Messers als konkreter Moment gestaltet. Zudem ist hier eine ‚Nebenemotion‘ angedeutet, die als Schuldgefühl oder Scham bezeichnet werden kann. Damit kommen in „Der Große Lübbe-See“ Emotionen zusammen, die von Eich auch im „Versuch eines Requiems“ als eng zusammengehörig dargestellt wurden: schmerzhaftes Erinnerung und Schuld. Durch die Gestaltung im Gedicht „Der Große Lübbe-See“ wird der Schmerz eines ganz konkreten Augenblicks erinnert. Schmerz und Schuld werden damit aber nicht einfach abgetragen und vergessen, sondern bestimmen auch noch die Zukunft der Sprechinstanz, nachdem die Orientierung bietenden Vogelzüge und die „guldene Heiterkeit“ „spurlos“ verschwunden sind.

3.4 Zwischenfazit: Trauern als Erinnern

Abschließend sollen nun noch einmal die wichtigsten Mittel der Darstellung von Trauer in den Nachkriegsgedichten Günter Eichs zusammengefasst werden: Nimmt man die untersuchten Texte in ihrer Gesamtheit in den Blick, wird deutlich, dass eine Thematisierung von Trauer i. e. S. nicht vorliegt. Zwar gibt es einzelne Textteile, in denen etwas über die Emotion Trauer gesagt wird (vgl. zum Beispiel „Gladenbach“), doch wird in keinem der Gedichte Trauer in von der diegetischen Ebene abstrahierbarer Weise zum Thema des Gedichts gemacht. Nur in dem oben eingeführten unveröffentlichten „Versuch eines Requiems“ kann von einer Thematisierung von Trauer i. e. S. gesprochen werden. Hier wird thematisiert, was Trauern bedeutet, welche Form von Trauer die falsche ist und welche die richtige. In den veröffentlichten Gedichten wird Trauer dagegen vor allem durch die Darstellung von Situationen der Einsamkeit und des Verlustes gestaltet. Durch formale Mittel wie Stellung und Gewichtung emotionaler Konzepte im Gedicht, implizite Bezugnahmen auf Emotionen und bildliche Mittel wird das Emotionspotenzial der Situationen im Text betont. Trauer wird so eher implizit dargestellt als explizit benannt, doch können auch dabei verschiedene Konzepte von Trauer unterschieden werden: Trauer entsteht in Momenten der Einsamkeit in aussichtsloser Lage, bei körperlichem Leiden, Verlust und Abwesenheit von

⁵⁶⁹ Vgl. auch Goodbody: *Natursprache*, S. 295.

nahestehenden Personen sowie Verlust der Kommunikation mit der Natur. Die Trauer (und andere Emotionen wie Angst) umgibt die Sprechinstanz und dringt von außen in sie ein, sie legt sich dumpf, schwer und kalt auf die Sprechinstanz, vernebelt ihr die Sinne oder behindert Aktivität. Trauer ist dabei nicht Hauptthema der Gedichte, sondern tritt eher begleitend auf. Insgesamt kann man auch weniger von der Darstellung konkreter – wie in Kapitel 2.1 beschrieben auf den akuten Verlust bezogener – Trauer sprechen als von diffuseren, weniger auf ein bestimmtes Objekt gerichteten Formen der Traurigkeit oder Niedergeschlagenheit. Es gibt Fälle, in denen der niedergeschlagene, traurige Zustand der Sprechinstanz die Wahrnehmung und Ausdrucksweise prägt. In anderen Fällen liegt das Wirkungspotenzial der Texte eher darin, dass prototypische traurige Situationen gestaltet werden, die beim Rezipienten Trauer oder Mitleid auslösen könnten.

Doch kommt es dabei immer wieder zu Brüchen oder zu Unsicherheiten im Ton der Gedichte, in der Wahrnehmung der Sprechinstanz oder auch hinsichtlich der gestalteten Emotion. Ebenso selten wie sich konkrete Auslöser oder auch nur eindeutige Objekte der Traurigkeit identifizieren lassen, liegt in den untersuchten Gedichten deshalb Traurigkeit in ‚Reinform‘ vor. Vielmehr haben die Analysen gezeigt, dass ebenso Furcht oder eine allgemeine Verwirrung bis hin zu Wut oder Ekel eine begleitende, gleichwertige oder übergeordnete Rolle spielen können. Zusammenfassend kann man sagen, dass oft diffuse, auch von der Sprechinstanz selbst als solche wahrgenommene Zustände oder Erlebnisse geschildert werden, die sowohl die Sprechinstanz als auch den Rezipienten des Textes mit einer Mischung aus verschiedenen Gefühlen zurücklassen können. Die Gedichte legen sich also weder auf eine dargestellte Emotion noch auf eine bestimmte Wirkung fest. Das liegt jedoch weniger in den einzelnen gewählten Mitteln der Darstellung von Emotionen beziehungsweise Trauer begründet als in dem Nebeneinander verschiedenster Mittel.

In Bezug auf den „Versuch eines Requiems“, in dem sich, wie oben dargestellt, umfassendere Gedanken zur Funktion von Trauer finden, ist zunächst festzuhalten, dass die Erinnerung in den untersuchten Gedichten immer wieder eine Rolle spielt: Die Sprechinstanz erinnert sich an verlorene Gegenstände, an tote Kameraden, an die Mutter und Erlebnisse aus der Kindheit, an eine Geliebte und an einschneidende Erfahrungen. Viele dieser Erinnerungen sind, wie die Analysen gezeigt haben, mit Trauer verbunden, was der in Kapitel 2.1 genannten Rückwärtsgewandtheit dieser Emotion entspricht. Die Zukunft ist insgesamt weniger bedeutsam als die Vergangenheit. Der Blick zurück ist, neben der Gestaltung gegenwärtigen Leidens, also eine Form des Trauerns, die in diesen Gedichten immer wieder durchgespielt wird. Denn auch da, wo – wie zum Beispiel im Gedicht „Pfannkuchenrezept“ (EW I, 31f.) – etwas Schönes und Heiteres erinnert wird, dient die Erinnerung nicht selten der Konkretisierung des aktuellen Zustands, der Betonung des nicht mehr Vorhandenen, dessen, dem erinnernd nachgetrauert

werden kann. So gesehen findet sich ein Moment des Trauerns in vielen Gedichten, selbst wenn der emotionale Zustand nicht explizit benannt wird und auch, wenn andere Themen und Gestaltungsweisen dominieren. Das trauernde Erinnern dabei als ‚Melancholie‘, ‚Nostalgie‘ oder ‚Schwermut‘ zu bezeichnen, griffe zu kurz, wenn damit bestimmte kulturell geprägte Konzepte verbunden sind. Hier sollte daher eher von einer latenten Traurigkeit gesprochen werden, die die Wahrnehmung der Sprechinstanz, die Darstellung der Welt und damit die Gedichte immer wieder begleitet oder sogar prägt.

Dabei handelt es sich nicht um die in „Versuch eines Requiems“ kritisierte Form des Trauerns, die die Vergangenheit in Vergessenheit geraten lässt, sondern um ein den Schmerz im Gedicht zulassendes beziehungsweise aktualisierendes und damit erinnerndes Trauern. Würde man die Gedanken aus „Versuch eines Requiems“ verabsolutieren, müsste man das Wort ‚Trauer(n)‘ konsequent nur für die im Requiem kritisierte Form der vergessenden Trauer reservieren und hier stattdessen nur noch von einem ‚schmerzhaften Erinnern‘ oder Ähnlichem sprechen. Da das den geläufigen Gebrauch von ‚Trauer(n)‘ und damit auch die Komplexität der Analyseergebnisse stark einschränken würde und das Requiem zudem erst nach den untersuchten Gedichtbänden entstanden ist, ist eine derartige Verabsolutierung jedoch nicht zu empfehlen.⁵⁷⁰ Die in „Versuch eines Requiems“ ausgesprochene Warnung vor dem Vergessen als Vergessen von Schuld angesichts der unmittelbaren Vergangenheit findet sich im Gedichtkorpus in dieser Form nicht. Zwar wird zuweilen – zum Beispiel in den Gedichten „Betrachtet die Fingerspitzen“ (EW I, 73 und 100f.), „Im Sonnenlicht“ (EW I, 74f. und 99f.), „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“ (EW I, 75f.) und „Kleine Reparatur“ (EW I, 91) und damit vor allem in den beiden späteren Gedichtbänden – vor bestimmten bedrohlichen Entwicklungen und vor falschem Glück gewarnt.⁵⁷¹ Doch fehlt hierbei der explizit thematisierte Schuldaspekt, der sich in „Versuch eines Requiems“ auf die Vergangenheit der Weltkriege und auch auf die Schuld gegenüber den Opfern der Verfolgung bezieht. Vielmehr wird in einigen Gedichten wie „Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.), „Angst“ (EW I, 72f.) und „Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.) dargestellt, dass sich die jeweilige Sprechinstanz vor Erinnerungen, die sie mit ihrer Schuld konfrontieren könnten, fürchtet. Hier könnte im Kontext der Entstehungszeit der Gedichte allenfalls ein indirekter Bezug auf die deutsche Vergangenheit und damit verbundene Schuldgefühle ausgemacht werden.

⁵⁷⁰ Zum Verhältnis von Erinnern und Vergessen sei ergänzend auf den 1957 entstandenen Zyklus „Fortsetzung des Gesprächs“ aus dem Band *Anlässe und Steingärten* verwiesen, wo es einleitend heißt: „Ich bemerkte/ daß Erinnerung eine Form von Vergessen ist.“ (EW I, 154). Gleichzeitig dient der Zyklus jedoch explizit dem Totengedenken und wirkt damit gegen das Vergessen der angesprochenen Person. Vgl. zu dem Text auch Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 222 und 226-229 und Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 213-222.

⁵⁷¹ Das Lexem ‚Glück‘ findet sich mit Abstand am häufigsten in *Botschaften des Regens*, wird aber meist als falsches Glück dargestellt und dient somit der Warnung vor falschen Entwicklungen.

An diese Beobachtung knüpft die Frage an, ob sich in den Gedichten Günter Eichs ein zeitspezifisches Emotionalisierungspotenzial identifizieren lässt. Ein solches Zeitspezifikum könnte sich ebenso in der Verwendung bestimmter, zeitlich gebundener Emotionskodes wie in der Einbeziehung zeitspezifischer Themen ausdrücken. Bezüglich dieser Frage sind noch einmal die Camp-Gedichte in Erinnerung zu rufen, die in der Analyse immer wieder als Beispiele für die verschiedensten Verfahren der Emotionsgestaltung genannt worden sind, woran zunächst einmal deutlich wird, dass Emotionen in ihnen relevant sind. Zeitspezifisch sind diese Texte insofern, als hier explizit der Alltag im Kriegsgefangenenlager nach Ende des Zweiten Weltkrieges die Grundsituation bildet. Konkrete Ortsnamen dienen der Identifizierung des Lagers und der amerikanischen Militärregierung. Vor diesem Hintergrund wird die soziale und emotionale Lage der Sprechinstanz präsentiert, die Emotionen und Stimmungen hervorruft und bestimmt.⁵⁷² Das Zeitspezifikum konkretisiert also die Situation der dargestellten Figuren und betrifft damit vor allem die inhaltliche Einordnung des Dargestellten.⁵⁷³ Auffällig ist hierbei jedoch, dass die Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen über das subjektive Erleben im Kriegsgefangenenlager in diesen Texten nicht hinausgeht, dass also keinerlei Reflexion über die unmittelbare Vergangenheit, den Holocaust oder den Krieg präsentiert wird. Fetscher spricht davon, dass „die bedrängende Erlebenssituation des Augenblicks [...] hier fast jede Reflexion [übertäube]“.⁵⁷⁴ Lampart geht ebenfalls auf die „Auslassungen“ ein, die er als „[s]ymptomatisch für diese in den unmittelbaren Nachkriegsjahren rhetorisch progressiv auftretende, tatsächlich aber nur partielle Aufarbeitung der Moderne bei Eich“ ansieht.⁵⁷⁵ In den späteren beiden Gedichtbänden, insbesondere in *Botschaften des Regens* finden sich zwar wie gesagt Gedichte, die als durchaus gesellschaftskritische Warnung vor bestimmten Entwicklungen verstanden werden können, doch kann ein Bezug zur deutschen Vergangenheit in diesen veröffentlichten Texten bis

⁵⁷² Vgl. dazu auch Neumann: *Rettung der Poesie*, S. 51: „Die Erfahrung, die sich in [den Gefangenschaftsgedichten, A. F.] ausspricht, ist zwar eine von Millionen geteilte Erfahrung, besitzt aber doch zugleich einen individuellen Ausnahme-Charakter. Die Gedichte, in denen sie zur Sprache kommt, stehen deshalb auch im Kontinuum des Eichschen Schreibens als Ausnahmen, und sie vor allem waren es, die den Eindruck einer Diskontinuität beim Beginn der zweiten Schaffensperiode entstehen ließen. Dieser Eindruck ist richtig, aber zugleich auch falsch. Richtig ist, daß die Gefangenschaftserfahrung in ihrer Härte und Unabweisbarkeit kein Erfahrungsäquivalent in Eichs früherer Dichtung besitzt. Da es sich um eine individuell erlebte, zugleich aber kollektive Notsituation handelte, durften gerade diese Gedichte einer besonderen Resonanz sicher sein.“

⁵⁷³ Die Darstellung eines Einflusses der äußeren Welt in Form der Gesellschaft auf das Leben und die Innenwelt der dargestellten Figuren (in den meisten Fällen der autodiegetischen Sprechinstanz) beschränkt sich jedoch nicht auf die Camp-Gedichte. Vgl. hierzu Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 88f., der als Beispiele Gedichte wie „Gegenwart“ (EW I, 82f.) und „Augenblick im Juni“ (EW I, 102f.) anführt.

⁵⁷⁴ Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 225.

⁵⁷⁵ „Der Krieg erscheint ausschließlich in den unmittelbaren, auf persönliches Erleben zurückgehenden Reflexen der Gefangenengedichte, die durch seine Gestaltung dann zu Recht eine mehrfache Repräsentativität gewinnen. Der Krieg selbst wird nicht behandelt, ebensowenig thematisiert Eich die Jahre der Diktatur; und wie für die meisten seiner Zeitgenossen ist der Holocaust für ihn eine große Leerstelle. Auch an Eich bestätigt sich, dass die deutsche Lyrik der Nachkriegszeit, trotz mancher Diskussionen über die Möglichkeit einer Lyrik nach Auschwitz, viel stärker vom kollektiven Klima und von den Ideen der späten 40er und der 50er Jahre bestimmt war.“ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 143f.

Mitte der 1950er Jahre allenfalls indirekt hergestellt werden. Dennoch ist der von Eich geforderte Bezug zur Wirklichkeit in seinen Gedichten in der Wahl der Motive und der dargestellten Situationen und *settings* insbesondere ab dem Band *Untergrundbahn* offensichtlich.

Finden sich aber über inhaltliche Bezüge hinaus zeitspezifische Darstellungsmittel? Die verwendeten Emotionskodes sind insgesamt eher konventioneller Natur, wobei aber ganz unterschiedliche Traditionslinien identifiziert werden können: So finden sich Kodes des – auf verschiedene Emotionsaspekte zurückzuführenden – körperlichen Ausdrucks und Empfindens von Trauer, typisierte traurige Situationen und basale lexikalische Mittel des Emotionsausdrucks wie Interjektionen. Bei den Situationen, die Emotionen bei der Sprechinstanz hervorrufen und diegetisch präsentieren können, handelt es sich meist um typische Verlusterfahrungen. Zur Gestaltung emotional aufgeladener Stimmungen werden nicht selten romantische Topoi bemüht. Anklänge an expressionistische Ausdrucksweisen finden sich zum Beispiel im assoziativen, teils synästhetischen Bilderreichtum mancher Texte oder in einer dissoziativen Wahrnehmung der Sprechinstanz. Doch verwendet Eich diese im Einzelnen auf mehr oder weniger etablierte (literarische) Traditionen zurückzuführenden Gestaltungsmittel von Emotionen selten unkritisch und in isolierter Form: Romantische Topoi dienen so beispielsweise der konkreten Präsentation der aktuellen, auf ihre Weise realistisch dargestellten (emotionalen) Situation *ex negativo*, Interjektionen werden ironisch verwendet, oder die totale Entfremdung tritt an die Stelle des harmonischen und sinnstiftenden Eingehens in die Natur. Die verschiedenen genannten Traditionslinien – und weitere Darstellungsweisen wie beispielsweise eine teils sachliche, zunehmend verknappte und darin sprachkritische Tendenz – werden häufig vermischt und auf diese Weise im Einzelnen modifiziert. So zeigt sich auch da, wo die Sprache nüchtern, klar und um eine realistisch-sachliche Darstellung der Wirklichkeit bemüht ist, dass das geschilderte Geschehen oder die präsentierte Situation Emotionalisierungspotenzial entfalten kann, wie am Beispiel des Gedichts „Inventur“ (EW I, 35f.) deutlich gemacht wurde.⁵⁷⁶

Festhalten lässt sich in Bezug auf das Spezifische der formalen Emotionsgestaltung in den Gedichten Eichs also, dass zwar größtenteils mit vorhandenen beziehungsweise nach 1945 bereits etablierten Mitteln gearbeitet wird, diese aber in vielen Fällen gebrochen und variiert

⁵⁷⁶ Auch im verknappten, zuweilen grotesken Spätwerk Eichs sehen z. B. Neumann und Buchheit noch vielfach einen Ausdruck von Trauer, allerdings einer vor allem anarchischen, Sinn und Kommunikation mit dem Leser zunehmend verweigernden Trauer. Beide legen jedoch Wert auf eine Entwicklung innerhalb des Gesamtwerkes: „Aus einer Grunddisposition der Schwermut und der Trauer hat sich Eichs Werk unter dem Druck geschichtlicher und privater Erfahrungen mit großer Konsequenz entwickelt und radikalisiert. Eichs Schreiben dokumentiert die Kontinuität und Verschärfung seines anarchischen Denkens.“ Neumann: *Rettung der Poesie*, S. 16. Buchheit sieht Resignation und auch Trauer zum Spätwerk hin sogar zunehmen. Vgl. Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 82, 93, 97, 108 u. a. m. Sie stützt sich dabei vor allem auf die in den Texten dargestellte Kommunikationssituation. Ihr Urteil müsste noch genauer anhand der verschiedenen Textebenen geprüft werden, wie es hier für die Gedichte bis 1955 vorgeführt wurde. Dennoch bildet ihre Untersuchung für die Auseinandersetzung mit Trauer in Eichs Werk der 1960er Jahre eine wichtige Grundlage und damit eine erwähnenswerte Ergänzung zur vorliegenden Untersuchung der mittleren Schaffensperiode.

werden. Dabei ist zu bedenken, dass gerade Emotionen und vor allem diffusere Stimmungen wie Traurigkeit, die schwer zu begreifen und noch schwerer in Worte zu fassen sind, konventioneller Ausdrucksmittel bedürfen, nicht nur um dargestellt, sondern auch um verstanden und nachvollzogen werden zu können.

Abschließend ist in Erinnerung zu rufen, dass die Analyse des Textkorpus sich dezidiert mit der Darstellung von Trauer beschäftigt und entsprechend gezielt jene Texte genauer untersucht hat, in denen Trauer eine Rolle spielt. Andere Emotionen wie Angst und Schuldgefühle kommen nicht nur in den exemplarisch angeführten, sondern auch in den übrigen Texten noch hinzu. Doch auch wenn Trauer nur wenige Texte wirklich eindeutig dominiert, ist eine entsprechende, jedoch diffusere emotionale Stimmung einem großen Teil der untersuchten Texte inhärent. Hier wäre an die einleitend erwähnten Arbeiten zu Günter Eich anzuknüpfen, die ihn als einen Dichter der Trauer bezeichnen beziehungsweise die seinem Werk latent innewohnende Melancholie hervorheben. Genauso wenig wie die Bezeichnung ‚Kahlschlaglyriker‘ oder ‚Naturlyriker‘ trifft die Bezeichnung ‚Dichter der Trauer‘ auf das gesamte Werk Günter Eichs zu. Wie die ersten beiden ist es jedoch eine zutreffende Bezeichnung für einen Teil des Werkes, die mit dem Kahlschlag- und Naturlyriker, wie die vorangehenden textorientierten Analysen gezeigt haben, auch einhergehen kann. Aufgrund der einleitend erläuterten Repräsentativität des Dichters ist zudem davon auszugehen, dass die hier dargestellten Ergebnisse allgemeinere Aussagen über die Gestaltung von Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik zulassen. Hierauf ist nach den nun folgenden Analysen der Gedichte von Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs abschließend noch einmal zurückzukommen.

4 MARIE LUISE KASCHNITZ

4.1 Einführung: Marie Luise Kaschnitz' Lyrik und Poetologie nach 1945

Marie Luise Kaschnitz hat wie Günter Eich keine umfassende Poetologie entworfen, sondern sich stattdessen vor allem in Essays und Reden, aber auch in ihren Tagebuchaufzeichnungen und Notizen und nicht zuletzt in ihrer Dichtung zum eigenen Schreiben geäußert, verstärkt jedoch erst seit dem Ende der 1950er Jahre.⁵⁷⁷ In der Forschung ist vielfach auf ihre poetologischen Aussagen eingegangen und auch nach Begründungen für die zunehmende Auseinandersetzung mit der (eigenen) Sprache gesucht worden. Die umfassendste Untersuchung hierzu hat 1996 Johannes Østbø vorgelegt.⁵⁷⁸ Für ihn liegt der Grund für die gesteigerte Reflexion der eigenen Dichtung in der Suche nach einer adäquaten Sprache für die Wirklichkeit.⁵⁷⁹ Die Wirklichkeit, für die Kaschnitz in ihrer Lyrik Ausdruck suchte, war – wie in Kapitel 1.3.2 dargestellt – nicht nur durch die frühe Nachkriegszeit, Erfahrungen im zerstörten Deutschland sowie politische Entwicklungen und Ereignisse in den 1950er Jahren bestimmt, sondern auch durch persönliches Erleben. Welche Funktion schrieb sie aber ihrer Dichtung in dieser Wirklichkeit und allgemeiner dem Schriftsteller in der Gesellschaft zu? Und welche Rolle spielt in ihren poetologischen Äußerungen die Gestaltung von Emotionen?

Im Mittelpunkt von Kaschnitz' Dichtung steht der Mensch: „Nur der Mensch beschäftigt mich, er, das eigentliche Mit-Wesen, in dessen Augen sich meine Seele spiegelt und das auf dieselbe Weise wie ich auf die Erscheinungen und Begebenheiten der äußeren Welt reagiert.“⁵⁸⁰ Mit ‚dem Menschen‘ ist für sie weniger eine anthropologische Konstante als vielmehr der zeitgenössische Mitmensch gemeint, aber – wie ihre Texte zeigen – immer wieder auch der beispielhaft leidende, liebende oder suchende Mensch anderer historischer oder kultureller Kontexte.⁵⁸¹ Der Mitmensch steht jedoch nicht nur als Thema im Zentrum ihres Werkes, sondern ebenso als Adressat ihrer Gedichte, Erzählungen und Hörspiele. Kaschnitz verfolgt mit ihren Texten auch einen bestimmten Wirkungsanspruch:

Den billigen Trost, den manche Leser vom Gedicht erwarten, habe ich nie geben wollen, und wenn meine Verse im Gegensatz zu den sogenannten hermetischen oder surrealistischen eher verständlich

⁵⁷⁷ Vgl. Norbert Altenhofer: „Sibyllinische Reden. Poetologische Mythen im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Poetik: Essays über Ingeborg Bachmann, u. a. und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1988, S. 29; Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 12; Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 11 und 171; Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 148; Corkhill: „Kaschnitz's perspective on language“ und Hubert Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber der *Gedichte* von Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 127-143; hier S. 140. Zur „impliziten Poetik“ in Kaschnitz' Texten vgl. auch Schnell: „Das verlorene Ich“.

⁵⁷⁸ Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*. Vgl. aber auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 20-24.

⁵⁷⁹ Vgl. Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 12-14 und auch Roßbach: „Ich-Formen“, S. 57.

⁵⁸⁰ Marie Luise Kaschnitz: „Von unserer Krankheit“ [aus: *Menschen und Dinge 1945*, A. F.] (KW VII, 39-44; hier 39).

⁵⁸¹ Auch über Kaschnitz' Erzählungen sagt Ursula Matter: „Marie Luise Kaschnitz versteht es, ein subtiles Gleichgewicht herzustellen zwischen allgemeingültiger Chiffre und individueller Schicksalsgestaltung. Das Exemplarische ist bei ihr hervorsteckender als die Abstraktion. Die Vielfalt der Aspekte allein zeigt Individuelles an.“ Matter: *Tragische Aspekte*, S. 14.

waren, so hängt das damit zusammen, daß mein Weg in der Lyrik mich von der Natur zum Menschen geführt hat und daß ich nie ganz vergessen konnte, daß ich mich Menschen mitteilte, freilich solchen, die die Mühe des Ungewohnten und nur langsam zu Begreifenden nicht scheuen.⁵⁸²

Die Verweigerung von „billige[m] Trost“ bedeutet für Kaschnitz jedoch nicht, dass in der Lyrik nur noch Hässliches oder Grausames gestaltet werden sollte. Vielmehr wird beispielsweise der Ausdruck des Zerstorten in ihren Texten auch immer wieder überwunden, werden Harmonie und überzeitliche Werte dargestellt.⁵⁸³ Statt leicht verdienten Trost anzubieten, möchte Kaschnitz den Leser jedoch zum Nachdenken anregen.⁵⁸⁴ Diese Einbeziehung des Lesers ist bei der Dichterin eng mit Reflexionen über den Status der zeitgenössischen Wirklichkeit in ihren Texten verbunden.⁵⁸⁵ Sie spricht vom „Ausdruck der Zeit in der lyrischen Dichtung“:

Ich verstehe darunter [unter der „neuen Dichtung“, A. F.] nur die Werke, in denen das Zeitliche, unsere heutige Welt also, auf irgendeine Weise zum Ausdruck gelangt. Dieses Zeitliche hat jeweils seine eigenen und also immer neue Begriffe und Worte, die auf der Oberfläche des Bewußtseins zu treiben und erst langsam in die Tiefe zu sinken scheinen. Wenn der Leser ihnen im Gedicht begegnet, fühlt er sich zunächst erschreckt und verwirrt. Und doch ist die Einführung zeitlicher Begriffe in die Lyrik nichts anderes als die Überführung neuer Erfahrungs- und Empfindungswelten in das Reich eines ewigen Seins.⁵⁸⁶

⁵⁸² Marie Luise Kaschnitz: „Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises“ [1955, A. F.] (KW VII, 682-687; hier 683). In auffälligem Kontrast zu diesem Anspruch an die eigene Dichtung steht die Begründung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung für die Preisverleihung: „Kühn und voll Tröstung erklang inmitten des Krieges die reine Stimme ihrer Dichtung. Stets dem Geiste zugewandt, Antikisches und Heutiges in humanem Sinne verbindend und auf eine neue für uns gültige Weise formend, erscheint uns Marie Luise Kaschnitz des Preises würdig, der den Namen Georg Büchners trägt.“ Vgl. den Urkundentext auf der Homepage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Abrufbar unter: <http://www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1955.html> [letzter Zugriff: 06.03.2015]. Da in dieser Begründung der Fokus auf Kaschnitz' Texte während des Krieges gelegt wird, kann ihre Rede auch als Kommentar zur Entwicklung ihrer Lyrik in den ersten zehn Nachkriegsjahren gelesen werden. Zum Wirkungsanspruch vgl. auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 24f. Jana Hrdličková spricht von einem „moralische[n] Appell“ in Kaschnitz' Werk. Jana Hrdličková: „*Es sieht schlimm aus in der Welt.*“ *Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz*. Ústí nad Labem 2008. In Bezug auf „öffentliche“ Gedichte wie „Hiroshima“ spricht auch Østbo von einem „starke[n] moralische[n] Grundtrieb“. Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 33.

⁵⁸³ Vgl. zum Beispiel die frühen Nachkriegszyklen im Band *Gedichte zur Zeit*. Kaschnitz äußert sich dazu ebenfalls in ihrer Büchner-Preis-Rede: „La poetessa delle macerie – die Trümmerdichterin – hatte mich eine italienische Zeitschrift vor kurzem genannt, aber einen Augenblick lang hatte mir das fast mißfallen, weil mir schien, daß auch in meinen Kriegs- und Nachkriegsgedichten weniger das Chaos als die Sehnsucht nach einer neuen Ordnung wesentlich seien.“ (KW VII, 683). Vgl. hierzu auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 22-24 und Roßbach: „Rettung durch Literatur?“, S. 75-79.

⁵⁸⁴ „[K]ein Schriftsteller [will] darauf verzichten [...], Aufmerksamkeit und Nachdenklichkeit zu erregen“ meint Kaschnitz später in „Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben“ [1963, A. F.] (KW VII, 337-340; hier 340). Zu diesem Essay vgl. auch Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 49f. Zum Leser äußert Kaschnitz sich auch in „Vom Ausdruck der Zeit in der lyrischen Dichtung“ [1950, A. F.] (KW VII, 543-554; hier 551f.) und in „Das Amt des Dichters“ [1952, A. F.] (KW VII, 632-637; hier 633). Von Ralf Schnell wird der Wirkungsanspruch der Dichterin wie folgt charakterisiert: „Und der Leser? Ihm allein gilt die Trauerarbeit der Gedichte. [...] Vollends aber dann, wenn das lyrische Ich – nicht selten ins Einverständnis heischende ‚Wir‘ hinüberspielend – den imaginierten Leser anspricht, mit ihm ins Gespräch kommt, teilt die Lyrik der Marie Luise Kaschnitz ihren Anspruch auf Mit-Arbeit, Denkanstrengung und sympathetische Teilhabe mit.“ Schnell: „Das verlorene Ich“, S. 176.

⁵⁸⁵ Vgl. auch Helga Vetter: „Über das Verhältnis der Originaltagebücher zur literarischen Tagebuchprosa bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Götsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 41-48; hier S. 46; Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 51-53 und Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 163f.

⁵⁸⁶ Kaschnitz: „Vom Ausdruck der Zeit“ (KW VII, 543). Vgl. hierzu auch bereits Marie Luise Kaschnitz: „Vom Wortschatz der Poesie“ [1949, A. F.] (KW VII, 536-542; hier 536) und ergänzend Schnell: „Das verlorene Ich“, S. 181 (Hervorh. i. O.): „Von der frühen Nachkriegslyrik über die Verdrängungserfahrungen der fünfziger Jahre, von der radikal subjektivierten Trauer bis zur Selbstbestimmung ihrer politischen Dimension – stets entnehmen diese Gedichte ihr Material einer sich entwickelnden Erfahrungswirklichkeit und verändern sich und ihre poetologische Selbstreflexion notwendig mit dieser. Dies aber bedeutet für Marie Luise Kaschnitz: *gegen sie.*“ Vgl. auch Strack-

Die „neue[] Dichtung“ nach 1945 kann für Kaschnitz also nicht fern von der Geschichte und der gesellschaftlichen Realität entstehen, kann nicht Flucht, Trost oder artistischer Selbstzweck sein. Die zeitgenössische Wirklichkeit erweitert den in der Lyrik zu gestaltenden Bereich der menschlichen Erfahrungen und Empfindungen vielmehr noch.⁵⁸⁷ Das hat für die Dichterin auch Einfluss auf die Wahl ihrer Darstellungsmittel, wie das obige Zitat in Bezug auf neue in die Lyrik eingehende Begriffe zeigt. Dieser Anspruch an die Dichtung bedeutet allerdings nicht die gleichzeitige Abkehr von scheinbar unzeitgemäßen Worten. Kaschnitz strebt auch keinen radikalen Bruch mit klassisch-romantischen Traditionen an, sondern vielmehr einen behutsamen Wandel, eine Anpassung des Vorhandenen an die veränderte Wirklichkeit:

Die Worte *Rose*, *Flügel*, *Stern* und *Welle* können, gleichsam neu erschaffen, immer wieder eine erschütternde Bedeutung gewinnen. Es gibt kein Rezept – ihre Epiphanie wird, dem Dichter meist ganz unbewußt, durch Rhythmus, Klang und Wortumgebung bestimmt. Voraussetzung für das Gelingen ist die unerbittliche Wahrheit des Erlebens – das gilt für die neuen Begriffe im gleichen Maße. Denn auch hier wird geschwindelt, Ergriffenheit vorgetäuscht, prahlerischer Selbstbetrug geübt. Dadurch entsteht das Unnötige, das keine Not wendet und das niemanden zu überzeugen vermag.⁵⁸⁸

Wie die für die Lyrik neuen Worte aus Alltag und Zeitgeschehen müssen für Kaschnitz also auch die ‚alten‘ lyrischen Begriffe ihre Bedeutung im Zusammenspiel verschiedener Faktoren im Gedicht immer neu entfalten. Das Zitat macht aber noch zwei weitere Punkte deutlich: Zum einen ist für Kaschnitz, wie in Kapitel 1.2.2 bereits angedeutet, das Erlebnis als Grundlage des im Gedicht Dargestellten wichtig.⁵⁸⁹ „Wahrheit des Erlebens“ kann hier als Wahrhaftigkeit oder auch Authentizität der im Gedicht gestalteten Erfahrungen verstanden werden.⁵⁹⁰ Wichtig dafür ist nicht zuletzt, dass die Dichterin bei der Gestaltung menschlicher Erlebnisse und Empfindungen in ihrer Lyrik explizit von eigenen Beobachtungen und Erfahrungen ausgeht:

Als eine ewige Autobiographin, eine im eigenen Umkreis befangene Schreiberin, werde ich, wenn überhaupt, in die Literaturgeschichte eingehen, und mit Recht. Denn meine Erfindungsgabe ist

Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 12f.; Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 148f. und Roßbach: „Rettung durch Literatur?“, S. 74f. Dass es sich bei diesem Anspruch auf ‚Zeitgenossenschaft‘ um eine konstante Haltung gegenüber der (eigenen) Lyrik handelt, zeigt folgendes Zitat aus dem Jahr 1963: „[A]uch noch dem irrationalsten Gedicht muß man die historischen und soziologischen Erfahrungen abhören können, durch die sein Verfasser hindurchgegangen ist.“ Kaschnitz: „Schwierigkeiten“ (KW VII, 338). Vgl. auch Kaschnitz: „Das Amt des Dichters“ (KW VII, 633).

⁵⁸⁷ Roßbach: „Rettung durch Literatur?“, S. 73 spricht von der „Funktion des Dichters“ als „Zeitzeuge und damit Sprecher, Sprachrohr seiner Zeit“. Der Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit in Kaschnitz’ Werk ist nach 1945 jedoch nicht neu. Elisabeth Galvan sieht auch schon die frühen Romane *Elissa* und *Liebe beginnt* als Reflexionen auf die Gegenwart. Vgl. Elisabeth Galvan: „Gegenwart und Mythos. Geschichtsdarstellung in den Romanen *Liebe beginnt* (1933) und *Elissa* (1937) von Marie Luise Kaschnitz“. In: Elizabeth Guillamon und Daniel Meyer (Hrsg.): *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*. Frankfurt a. M. 2010, S. 195-206; hier S. 195.

⁵⁸⁸ Kaschnitz: „Vom Ausdruck der Zeit“ (KW VII, 552f., Hervorh. i. O.).

⁵⁸⁹ Vgl. auch Kaschnitz: „Vom Wortschatz der Poesie“ (KW VII, 541).

⁵⁹⁰ Kaschnitz spricht auch von der „Aufrichtigkeit der Darbietung“, denn „von der inneren Anteilnahme des Schriftstellers wird, wie von seiner Kühnheit, die Dauer seines Werkes bestimmt“. Kaschnitz: „Schwierigkeiten“ (KW VII, 338). Vgl. hierzu auch Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 56f.; Heidi Hahn: *Ästhetische Erfahrung als Vergegenwärtigung menschlicher Existenz. Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Würzburg 2001, S. 38f. und Helga Vetter: *Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 1994, S. 120.

gering. Ich sehe und höre, reiße die Augen auf und spitze die Ohren, versuche, was ich sehe und höre, zu deuten, hänge es an die große Glocke, bim bam.⁵⁹¹

Nicht nur inhaltliche, sondern auch und vor allem formale Aspekte tragen für Kaschnitz jedoch erst dazu bei, dass das Erlebnis wirkungsvoll dargestellt werden kann und so eine „erschütternde Bedeutung“ entfaltet. Das macht die Betonung von sprachlichen Strukturen – „Rhythmus, Klang und Wortumgebung“ – im vorletzten Zitat deutlich. Kaschnitz ist sich neben der Bedeutung (eigenen) Erlebens also zum anderen der Wirkung formaler Mittel für den unmittelbaren Ausdruck von Erleben bewusst.⁵⁹²

Für die vorliegende Untersuchung ist dieses Bewusstsein von entscheidender Bedeutung. Wenn für Kaschnitz erst das Zusammenspiel von Inhalt und Machart eines Textes das wahrhaftige Erlebnis – die „Epiphanie“ – ausmacht, legt das nahe, dass sie auch einfache Mittel der sprachlichen Oberfläche bewusst auf eine bestimmte (emotionale) Wirkung hin verwendet hat. Einige poetologisch orientierte Forschungsarbeiten zu Marie Luise Kaschnitz gehen zwar auf die Bedeutung von Emotionen für ihr Schreiben ein, bringen entsprechende Äußerungen der Dichterin dabei aber nur unzureichend beziehungsweise unsystematisch mit den Texten selbst in Verbindung. Østbø beispielsweise weist auf eine „poetologische Ernüchterung“⁵⁹³ in Kaschnitz' Dichtung im Laufe der 1940er Jahre hin, die sich in einer Verschiebung von der „emotional-abstrakte[n]“ zur „sinnlich-konkrete[n]“⁵⁹⁴ Bedeutungsschicht des Wortes ausdrücke. Dabei beobachtet er jedoch lediglich, dass „[e]motional geladene Wörter wie *Trennung, Not, Hoffnung, Furcht, Schmerz, Gefahr* [...] ihres abstrakt-emotionalen Ausdruckcharakters beraubt und auf konkrete, menschlich bedeutsame Situationen und Verhältnisse bezogen“ werden.⁵⁹⁵ Nicht

⁵⁹¹ Marie Luise Kaschnitz in einem unbetitelten Nachlasstext (KW III, 827). Ähnlich äußert sie sich auch im „Werkstattgespräch mit Horst Bienek“ (KW VII, 743f.). Vetter: *Ichsuche*, S. 31 formuliert das Verhältnis von wirklichem Erleben und Dichtung bei Kaschnitz wie folgt: „Schreiben bedeutet für Kaschnitz nicht Kunst im Elfenbeinturm, sondern Ringen um Bewältigung der vielschichtig gewordenen Wirklichkeit, und zwar sowohl der privaten als auch der gesellschaftlichen.“ Die Nähe von Lyrik beziehungsweise Prosa und autobiografischem Schreiben wird durch deutliche Parallelen zwischen Notizen, Tagebüchern und veröffentlichten Texten gestützt. Vgl. hierzu neben Vetter: *Ichsuche*, S. 32-111 auch Vetter: „Über das Verhältnis“; Fritz Martini: „Auf der Suche nach sich selbst. Zu Marie Luise Kaschnitz' Gedicht *Interview*“. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Band 6: Gegenwart*. Stuttgart 1982, S. 60-70; hier S. 68f.; Uwe Schweikert: „Vom Ich zu den Vielheiten des Ich. Zur autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Götsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 27-40; hier S. 32; Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 40f.; Friedrich Strack: „Lautlose Paukenschläge. Zur fragmentarischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe 2002, S. 72-96; hier S. 84-96; Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 234 sowie die Beiträge von Hanns-Josef Ortheil, Uwe Schweikert und Susanne Keßler in Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984. Die Tagebücher wurden in einer zweibändigen Ausgabe veröffentlicht: Marie Luise Kaschnitz: *Tagebücher aus den Jahren 1936–1966*, hrsg. von Christian Büttrich, Marianne Büttrich und Iris Schnebel-Kaschnitz. 2 Bände. Frankfurt a. M. und Leipzig 2000. Hinweise auf die Tagebücher werden im Folgenden mit der Sigle ‚Tgb‘ sowie der Band- (in römischen Ziffern) und Seitenzahl (in arabischen Ziffern) angegeben.

⁵⁹² Vgl. z. B. auch Kaschnitz: „Vom Ausdruck der Zeit“ (KW VII, 546).

⁵⁹³ Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 120.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 122.

⁵⁹⁵ Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 120 (Hervorh. i. O.). Vgl. auch ebd., S. 128. Auch Kreuzwald spricht von einem Wechsel von der Flucht in die Innerlichkeit hin zum Konkreten in Kaschnitz' späterer Lyrik. Vgl. Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 129f. Die Innenwelt sei mit der Außenwelt in mythischen Bildern verbunden. Im

unwichtig für die literarhistorische Einordnung von Kaschnitz' Dichtung ist Østbøs Hinweis auf die Abkehr von Gefühlsdarstellungen als Selbstzweck und das Bemühen der Dichterin um realistische Darstellungsweisen. In Bezug auf die Darstellung von Emotionen macht er aber weder deutlich, was mit dem Begriff ‚emotional‘ gemeint ist, noch, an welchen Eigenarten der Lyrik man deren emotionalen Gehalt oder auch das Fehlen eines emotionalen Gehalts festmachen könnte. Warum die Gestaltung „konkrete[r] menschlich bedeutsame[r] Situationen“ ernüchternd und weniger emotional geladen sei als die bloße Nennung von abstrakten emotional konnotierten Wörtern, wird beispielsweise nicht erkennbar.⁵⁹⁶

Dem Urteil von Østbø steht eine Beobachtung von Adelheid Strack-Richter entgegen, die das persönliche Gefühl im Schreiben der Dichterin sogar noch zunehmen sieht.⁵⁹⁷ Genau genommen erscheinen beide Einschätzungen nicht differenziert genug. Oberflächlich betrachtet spielt die Darstellung subjektiver Erlebnisse und Emotionen in Kaschnitz' Werk vom ersten Roman bis zu den letzten Gedichten eine Rolle. Das korrespondiert mit den poetologischen Äußerungen der Autorin zum zentralen Thema und zum Wirkungsanspruch ihrer Dichtung. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang jedoch die Frage, wie konkret, verallgemeinert, verschlüsselt oder verfremdet subjektives Erleben und einzelne Emotionen in ihren Texten gestaltet werden.⁵⁹⁸ Wie das Zusammenspiel von formaler Gestaltungsweise und Inhalt, das Kaschnitz als grundlegend für den Ausdruck wahrhaftigen Erlebens in der Dichtung ansah, bei der Darstellung von Trauer aussieht, soll hier herausgearbeitet werden. Zur Einführung sei nun kurz auf die in dieser Untersuchung berücksichtigten Gedichtbände eingegangen.⁵⁹⁹

4.2 Zu den untersuchten Gedichtbänden

Dem Forschungsdesiderat einer genauen Analyse der Gestaltung von Trauer in den Texten der Autorin kommt die vorliegende Untersuchung für die Lyrik der Nachkriegsjahre bis 1962 nach.

Hinblick auf die autobiografische Prosa der Dichterin stellt Vetter fest, dass Kaschnitz – verstärkt ab Mitte der 1950er Jahre – „ohne Trauer konstatiert“. Auch hier wird jedoch nicht deutlich gemacht, wie sich das Fehlen von Trauer sprachlich manifestiert. Vetter: *Ichsuche*, S. 30.

⁵⁹⁶ Wie die Analyse der Gedichte von Günter Eich gezeigt hat, kann im Gegenteil gerade die Gestaltung derartiger Situationen auch ohne die explizite Benennung von Emotionen ein emotionales Wirkungspotenzial entfalten.

⁵⁹⁷ „Es scheint, daß erst die wachere und realistischere Auseinandersetzung mit der Umwelt einerseits, welche sich in den neuen Gedichten über Rom, im Römischen Tagebuch und in den Siziliengedichten niedergeschlagen hat, und andererseits die Entwirrung der persönlichen Vergangenheit im *Haus der Kindheit* der Autorin den Mut gegeben haben, ihre dichterischen Konzeptionen aus dem Allgemeinen, Geschauten und Geglaubten in das konkrete, biographisch Erfahrene zu verlegen.“ Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 94 (kursiv i. O. gesperrt).

⁵⁹⁸ Das heißt nicht, dass die Gedichte auf die Biografie der Dichterin bezogen werden müssten oder umgekehrt, wie bei Strack-Richter (vgl. ebd., S. 16) und auch sonst in der Forschung immer wieder geschehen. Für eine vergleichbare Herangehensweise an *Wobin denn ich* vgl. Anita Baus: *Standortbestimmung als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Bonn 1974, S. 165-192. Das zusätzliche Erkenntnisinteresse einer solchen Bezugnahme kann im Einzelfall begründet sein, muss aber sorgfältig reflektiert und am Text belegt werden.

⁵⁹⁹ Wie schon bei Eich sollen die behandelten Gedichtbände jeweils kurz und allgemein in Bezug auf Form und Inhalt vorgestellt werden. Der Fokus liegt noch nicht auf der Gestaltung von Trauer.

Dafür wurden die folgenden Gedichtbände berücksichtigt: *Totentanz und Gedichte zur Zeit*⁶⁰⁰ (1948), *Zukunftsmusik* (1950), *Ewige Stadt. Rom-Gedichte* (1952), *Neue Gedichte* (1957) und *Dein Schweigen – meine Stimme* (1962). Insgesamt umfasst das Korpus damit rund 115 Gedichte von sehr unterschiedlicher Länge.⁶⁰¹ Sie wurden umfassend in Bezug auf die Gestaltung von Trauer auf allen in Kapitel 2.3 eingeführten Ebenen analysiert.

Die Auswahl des ersten und des letzten Gedichtbandes lässt sich wie folgt begründen: Der 1962 erschienene Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* ist für das Thema dieser Untersuchung von besonderer Relevanz, da er in den Jahren nach und unter dem Eindruck des Todes von Guido Kaschnitz von Weinberg entstanden ist. Wie in Kapitel 1.3.2 angemerkt, beziehen sich Einordnungen von Kaschnitz als ‚Dichterin der Trauer‘ verstärkt auf die in diesem Band versammelten Texte. Ihn – und seine persönliche Komponente – zu ignorieren, hieße demnach, die Trauergestaltung in Kaschnitz’ Werk unverhältnismäßig zu verengen. Deshalb wird der Untersuchungszeitraum in diesem Fall bis zum Jahr 1962 erweitert, zumal die Gedichte, wie im Untertitel des Bandes angegeben, bereits zwischen 1958 und 1961 entstanden sind. Der erste nach 1945 veröffentlichte Gedichtband, *Gedichte* (1947), enthält dagegen nur bereits vor Kriegsende, genauer zwischen 1938 und 1944 entstandene Texte. Aus pragmatischen Gründen wird er in der vorliegenden Arbeit, in der das Jahr 1945 das Korpus zeitlich begrenzt, nicht eingehend untersucht. Wie Theodor Eduard Dohle in seiner Studie zu Kaschnitz’ Publikationsmöglichkeiten unter den Nationalsozialisten und in der Nachkriegszeit herausgearbeitet hat, ist der 8. Mai 1945 für Stil und Inhalt ihrer Dichtung wie für die deutsche Nachkriegslyrik im Ganzen allerdings zunächst kein einschneidendes Datum.⁶⁰² Vielmehr zeigt die Veröffentlichung der zwischen 1938 und 1944 entstandenen Texte noch zwei Jahre nach Kriegsende, dass diese für die Autorin nach 1945 weiterhin Gültigkeit besaßen. Eine sprachliche und thematische Neuorientierung erfolgte bei Kaschnitz eher allmählich als durch ein bestimmtes Datum markiert. Die Kontinuitäten erlauben es daher, auch die zwischen 1938 und 1944 entstandenen Gedichte als Vergleichsmaterial heranzuziehen. Sie sind in Ton und Inhalt sehr traditionsgebunden und zum großen Teil an klassisch-romantischen Vorbildern orientiert.⁶⁰³ Das trifft formal auch noch auf die nur ein Jahr später publizierten *Gedichte zur Zeit* zu.

⁶⁰⁰ Der neben den Gedichten in diesem Band erschienene titelgebende „Totentanz“, der 1944 zunächst als Bühnenstück entstand und später als Hörspiel gesendet wurde, spielt in der vorliegenden Untersuchung keine Rolle. Im Folgenden wird von dem Band daher nur noch als *Gedichte zur Zeit* gesprochen. Vgl. zu „Totentanz“ KW VI, 11-61 und 823.

⁶⁰¹ Zum Vergleich: Die 125 Gedichte aus dem Eich-Korpus nehmen keine 100 Druckseiten ein, die 115 Kaschnitz-Gedichte hingegen über 230.

⁶⁰² Vgl. Dohle: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 39, 163 u. a. m. Diese Kontinuitäten werden in der Forschung nicht selten ignoriert. Vgl. z. B. Reichardt: *Zeitgenossin*, S. 12 und Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 11.

⁶⁰³ Als konkretes Vorbild ist insbesondere Hölderlin zu nennen, dessen Einfluss beispielsweise im hymnischen Ton von Gedichten wie „Bollschweil“ (KW V, 11-16) oder in Klangstrukturen wie in „Das alte Pferd“ (KW V, 18f.) erkennbar wird. Dagmar von Gersdorff sieht in dem frühen Band jedoch schon die Entwicklung der Nachkriegslyrikerin angedeutet. Vgl. von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 159. Alan Corkhill weist auf expressionistische Tendenzen in

4.2.1 *Gedichte zur Zeit* (1948)

Die *Gedichte zur Zeit* erscheinen als Teil des Bandes *Totentanz und Gedichte zur Zeit* 1948 bei Claassen & Goverts. Entstanden sind sie in den Jahren 1945 bis 1947, einzelne Texte wurden vorab in *Die Gegenwart, Welt und Wort*, *Die Wandlung* und *Frankfurter Neue Presse* veröffentlicht.⁶⁰⁴ Der Gedichtband besteht aus drei großen Zyklen mit jeweils mehreren unterschiedlich langen Teilgedichten: „Große Wanderschaft“ (16 Gedichte), „Rückkehr nach Frankfurt“ (14 Gedichte) und „Beschwörung“ (15 Gedichte). Formal knüpfen die *Gedichte zur Zeit* insofern an einen klassischen Formenkanon an, als sie noch vielfach gereimt und metrisch regelmäßig – meist daktylisch – gebaut sind.⁶⁰⁵ Sie sind allerdings nicht mehr streng strophisch geordnet. Auffallend sind auch der Wechsel von Lang- und Kurzzeilen, die zuweilen assoziativ-beschwörend wirkende syntaktische Gestaltung und die suggestive Bildlichkeit.⁶⁰⁶ Was sie vom Großteil der 1947 erschienenen *Gedichte* jedoch am stärksten unterscheidet und den Beginn einer entscheidenden Entwicklung in Kaschnitz' Lyrik markiert, sind die Themen: Flüchtlinge und Heimatlose, zerstörte Städte, Tod und Vereinzelung des Menschen werden realistisch dargestellt, dabei wird immer die schon im Titel des Gedichtbandes angekündigte unmittelbare Lebenswirklichkeit der Nachkriegszeit einbezogen.⁶⁰⁷ Diesen Gedichten verdankt Kaschnitz die Bezeichnung als „Trümmerautorin“. Darin wird sehr deutlich, dass die Darstellung des nur Schönen, Klassischen und Guten ihr nicht mehr möglich ist.⁶⁰⁸ Trotzdem geht die Dichterin nicht so weit, die Wirklichkeit nur in all ihrer Not und Bedrohung zu gestalten.⁶⁰⁹ In allen drei Zyklen klingt vielmehr auch etwas Harmonisches oder Hoffnungsvolles mit an, wird die Wirklichkeit von Trümmern und Flucht zuweilen mythisch überhöht: In „Große Wanderschaft“ wird die Wanderschaft als Übergang und überzeitliche Verwandlung gestaltet⁶¹⁰, in „Rückkehr nach Frankfurt“ wird am Schluss thematisiert, dass aus dem „Urwald“ Frankfurt neue Hoffnung und

der Nachfolge Trakls hin. Vgl. Corkhill: „Kaschnitz's perspective on language“, S. 98. Zu *Gedichte* vgl. außerdem Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 26-32.

⁶⁰⁴ Vgl. den entsprechenden Kommentar in KW V, 759.

⁶⁰⁵ Vgl. hierzu auch Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 192.

⁶⁰⁶ Vgl. hierzu ebd., S. 183f.; Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 279f. und Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 32 und 121.

⁶⁰⁷ Themen des vorherigen Gedichtbandes sind zum Beispiel Natur und erinnerte Landschaften, auch Kindheit und Heimat, Liebe und Abschied sowie einzelne biblische und mythologische Gestalten. In den Gedichten, in denen der Krieg thematisiert wird, spielt allerdings auch die zeitgenössische Wirklichkeit eine Rolle. Diese können damit als Verbindung zu *Gedichte zur Zeit* angesehen werden. Vgl. Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 37 und Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 30-32. Strack-Richter formuliert den Unterschied zu den vor und im Krieg entstandenen Gedichten wie folgt: „In den großen Situationsbildern von 1947 [...] erscheinen statt des einen, ausgedachten Repräsentanten der Menschheit und anstelle eines repräsentativen Lebenslaufs eine große Anzahl von bunt zusammengewürfelten und durch die Nachkriegszeit mit wechselhaftem Schicksal versehene [sic] Menschen.“ Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 21. Ähnlich formuliert es auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 33.

⁶⁰⁸ Vgl. auch Corkhill: „Kaschnitz's perspective on language“, S. 99.

⁶⁰⁹ Vgl. hierzu auch Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 279f.

⁶¹⁰ Elsbeth Pulver verweist auf das im titelgebenden Wort ‚Wanderschaft‘ (an Stelle von ‚Flucht‘) anklingende „euphorische Vertrauen in eine Bewegung ‚von etwas weg, zu etwas hin‘“. Elsbeth Pulver: „... Eine Tänzerin aus dem Geschlechte Jubals, wie der hochmütige Kain“. Zum Motiv des Tanzens und Springens im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 93-118; hier S. 96f.

neues Leben erwachsen können⁶¹¹ und in „Beschwörung“ wird in all der Unmenschlichkeit der beschriebenen Situationen neben dem Leiden immer wieder auch die Würde des Einzelnen hervorgehoben.⁶¹² Dennoch wird deutlich, dass die zeitgenössische Wirklichkeit für Kaschnitz keine Harmonie oder Geborgenheit ausstrahlt und sie sich in ihrer Dichtung weder vor dem Zeitgeschehen noch vor modernen Ausdrucksmöglichkeiten verschließt.

4.2.2 *Zukunftsmusik. Gedichte (1950)*

Der Band *Zukunftsmusik. Gedichte* erscheint 1950 im Claassen-Verlag. Die hier versammelten Texte sind in den Jahren 1947 bis 1950 entstanden und wurden teilweise vorab in Zeitschriften wie *Die Wandlung* und *Mercur* gedruckt.⁶¹³ Auch in diesen Gedichten setzt sich die Dichterin noch mit der unmittelbaren Vergangenheit auseinander, wird der Krieg erinnert, der Tod thematisiert oder der Nachkriegsalltag dargestellt.⁶¹⁴ Gleichzeitig werden in den Gedichten „Zukunftsmusik“ und „Blick aus dem Fenster“ beispielsweise auch die Hoffnung auf und die Schwierigkeit eines Neuanfangs dargestellt.⁶¹⁵ In „Der Dichter spricht“ wird explizit die Unfähigkeit der Dichter thematisiert, in der schmerzvollen Zeit das Schöne und Vollkommene zu besingen.⁶¹⁶ Insgesamt werden vor allem kollektive Situationen, überindividuelle, auch emotionale Erfahrungen innerhalb einer bestimmten Zeit und Gesellschaft dargestellt. Das Individuum dient dabei eher der Veranschaulichung von etwas Allgemeingültigem als der Betonung eines persönlichen Schicksals. Wie schon in den Zyklen aus *Gedichte zur Zeit* wird dem Schmerzvollen und Klagenden häufig etwas Positives, Lebens- und Schöpfungsbejahendes entgegengestellt.

Aus formaler Sicht wirken die Gedichte durch Enjambements und einen fließenden Rhythmus teilweise fast prosaähnlich, im nächsten Moment stockt der oft noch daktylisch geprägte Rhythmus durch Ein-Wort-Verse. Auch in diesem Gedichtband herrschen eher lange Gedichte vor, sie sind jedoch ungereimt, der Wechsel von langen und kurzen Verse bleibt ein auffälliges stilistisches Merkmal. Hervorzuheben sind außerdem der bilderreiche, oft assoziativ

⁶¹¹ Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 280 erkennt in dem Gedicht „Anklänge an Paul Gerhardts Passionsgedicht“.

⁶¹² Vgl. hierzu insgesamt auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 35f.; Schweikert: „Das eingekreiste Ich“, S. 65; Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 32 und schon Reiners: „Tradition und Moderne“, S. 47-49.

⁶¹³ Vgl. den entsprechenden Kommentarteil in KW V, 759.

⁶¹⁴ Zur Erinnerung an den Krieg vgl. z. B. „Blick aus dem Fenster“ (KW V, 171-175) und „Die Gefangenen“ (KW V, 184-188); zur Thematisierung des Todes „Was wissen die Toten“ (KW V, 180-183) und zur Darstellung des Nachkriegsalltags „Bedrängnis“ (KW V, 188-192).

⁶¹⁵ Vgl. auch Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 280 und Drossel-Brown: *Zeit und Zeiterfahrung*, S. 73f. Zur in „Blick aus dem Fenster“ als kommende thematisierten „Urheimat“ vgl. Alan Corkhill: „Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision. Die Synoptik von M. L. Kaschnitz' dichterischer Welt“. In: *The German Quarterly* 56.3 (1983), S. 386-395; hier S. 387f.

⁶¹⁶ Dieses Gedicht wird in der Forschung meist als Ausdruck von Kaschnitz' Auseinandersetzung mit der (eigenen) Tradition diskutiert. Vgl. hierzu wiederum Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 32 und 121-125, der vor allem auf die Gegenüberstellung von ästhetisierender und realistischer Dichtung und verschiedene im Text zum Ausdruck kommenden Traditionslinien eingeht, und Corkhill: „Kaschnitz's perspective on language“, S. 99.

wirkende Stil und das Nebeneinander von realistischer und rhetorisch expressiver Darstellung.⁶¹⁷

4.2.3 *Ewige Stadt. Rom-Gedichte* (1952)

Der schmale Gedichtband *Ewige Stadt. Rom-Gedichte* mit Gedichten aus den Jahren 1950 bis 1952 erscheint 1952 beim Krefelder Scherpe-Verlag.⁶¹⁸ Er spielt insofern eine Sonderrolle, als sich die hier zu einem Zyklus versammelten Gedichte alle um ein begrenztes Thema drehen: die Stadt Rom.⁶¹⁹ Der Zyklus von 26 Gedichten thematisiert die blutige Geschichte der Stadt, das Chaos ihrer Gegenwart, Erinnerungen und Vergangenes, das sich unter der gegenwärtigen Stadt verbirgt, und das Elend der Vorstädte. Auch hier bleibt es jedoch nicht bei der Darstellung negativer Situationen und Themen, vereinzelt werden beispielsweise auch kleine Momente der Zärtlichkeit oder Liebe thematisiert.⁶²⁰ Formal sind die im Einzelnen schon kürzeren Gedichte durch lange bilderreiche Verse geprägt und wie schon die Texte des letzten Bandes ungerimt, im Rhythmus aber noch eher regelmäßig.⁶²¹

4.2.4 *Neue Gedichte* (1957)

Der 1957 wieder im Claassen-Verlag publizierte Band *Neue Gedichte* versammelt Texte aus dem vergleichsweise langen Zeitraum der Jahre 1951 bis 1957. Große Teile davon wurden zwischen 1951 und 1957 wiederum in Zeitschriften vorab gedruckt.⁶²² Er enthält unter anderem die Zyklen „Tutzinger Gedichtkreis“ und „Jahreszeiten im Breisgau“, außerdem einige der bekanntesten Gedichte von Marie Luise Kaschnitz wie „Hiroshima“ und „Genazzano“ und ist insgesamt der heterogenste der hier untersuchten Gedichtbände.⁶²³ Die Binnenteilung in auch thematisch sehr verschiedene Zyklen unterstreicht diesen Eindruck der Heterogenität.⁶²⁴ Einen großen Teil bilden beispielsweise Gedichte über italienische Orte und Landschaften, die größtenteils unter dem Zyklus „Sizilischer Herbst“ versammelt sind. Hinzu kommen Texte, die Zeitgeschehen thematisieren wie die oben genannten Zyklen „Tutzinger Gedichtkreis“ und „Jahreszeiten im Breisgau“, aber auch

⁶¹⁷ Vgl. hierzu etwas ausführlicher Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 184 und im Einzelnen auch Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 32f.

⁶¹⁸ Vgl. den Kommentarteil in KW V, 759.

⁶¹⁹ Von 1925 bis 1932 war Guido Kaschnitz von Weinberg Assistent am Deutschen Archäologischen Institut in Rom, wohin Marie Luise Kaschnitz ihm folgte. Von 1952 bis 1956 hatte die Familie ebenfalls den Wohnsitz in Rom. Darüber hinaus verbrachte Kaschnitz zahlreiche längere Aufenthalte in der Stadt und starb 1974 dort. Vgl. von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 52f., 201 und 333-335.

⁶²⁰ Vgl. auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 37.

⁶²¹ Vgl. insbesondere zum Rhythmus Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 185.

⁶²² Vgl. den Kommentarteil in KW V, 759.

⁶²³ Uwe Schweikert führt den „Tutzinger Gedichtkreis“ und „Hiroshima“ als Beispiele für eine „Zuwendung zur Wirklichkeit der Menschen“ in Kaschnitz' Schreiben an, denn für ihn überwiegt in den frühen Nachkriegszyklen aus *Gedichte zur Zeit* die „poetisch verklärte Vision der Restauration“. Schweikert: „Das eingekreiste Ich“, S. 65. Foot bezeichnet *Neue Gedichte* konkreter als Wendepunkt in Kaschnitz' Entwicklung hin zu einem kritischeren Blick auf die Realität. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 38f.

⁶²⁴ Vgl. hierzu auch Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 66.

Gedichte aus dem Zyklus „Aus dem Tambourin hat er gegessen“. Daneben steht der Zyklus „Donauwellen 1956“ mit den wiederum mehrteiligen Gedichten „Spitalshof“, „Castellezlandschaft“ und „Stadtrundfahrt“. Er ist – wie schon die Gedichttitel nahelegen – bereits stark durch das Erleben um die Diagnose und Behandlung der Krankheit von Kaschnitz von Weinberg geprägt.⁶²⁵ Thematisch dominieren Vergänglichkeit und Tod, Vereinzelung und Verlust die Gedichte. Sie stellen somit eine Überleitung zum Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* dar.

Formal überwiegen weiterhin lange Gedichte und Gedichtzyklen, häufiger als in den letzten Gedichtbänden gibt es jedoch auch Gedichte mit nur um die 20 Versen – im Zyklus „Sizilischer Herbst“ beispielsweise – und Gedichte mit auffällig kurzen Versen von nur ein bis drei Worten. Die Texte wirken insgesamt deutlich verknappter und auch was die Bildlichkeit angeht nüchterner als in den letzten Gedichtbänden, bleiben in der Regel ungerimt und strophisch nicht streng geordnet.⁶²⁶

4.2.5 *Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961 (1962)*

Nach einer erneuten Pause von fünf Jahren erscheint 1962 bei Claassen der Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961*. Er ist in enger Verbindung zum Tod von Kaschnitz' Ehemann im Jahr 1958 zu sehen. In einem Großteil der Gedichte dieses Bandes steht der Verlust eines geliebten Gegenübers im Mittelpunkt.⁶²⁷ Das heißt nicht, dass anhand der Gedichte oder einer Entwicklung innerhalb des Gedichtbandes auf einen psychologischen Entwicklungsprozess der Dichterin selbst geschlossen werden sollte. Wie auch in anderen Gedichten kann davon ausgegangen werden, dass persönliches Erleben der Dichterin in der Form eingeflossen ist, dass sie versucht hat, anstelle des nur persönlichen und vielleicht auch nur persönlich verständlichen Erlebens das Allgemeingültige an der eigenen Situation darzustellen.⁶²⁸

Für die vorliegende Untersuchung ist *Dein Schweigen – meine Stimme* insofern von großer Bedeutung, als hier mit einer besonderen Relevanz der Darstellung von Trauer zu rechnen ist. Die für den letzten Gedichtband genannten formalen Entwicklungen setzen sich fort. Im Einzelnen sind die Texte kürzer, mehrteilige Gedichte wie in den vorherigen Bänden gibt es kaum noch. Strack zufolge werden die Verse „knapper und spröder“ und näherten „sich einer nüchternen Kunstprosa an“.⁶²⁹ Was die formale Gestaltung angeht, ist diesem Urteil erst einmal zuzustimmen. Hinsichtlich

⁶²⁵ Die Diagnose Hirntumor wurde im Herbst 1956 in Wien gestellt, wo in den Folgemonaten erste Behandlungen vorgenommen wurden. Marie Luise Kaschnitz lebte in dieser Zeit in einem Zimmer in der Castellezgasse. Vgl. von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 233-237.

⁶²⁶ Zur Verknapfung der Gedichte vgl. auch Pulver: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 70; Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 130f. sowie Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber“, S. 137 und 142.

⁶²⁷ Vgl. z. B. Gisela Ecker: „Gender in the Work of Grief and Mourning, Contemporary Requiems in German Literature“. In: Helen Fronius und Anna Linton (Hrsg.): *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Rochester 2008, S. 203-219; hier S. 205.

⁶²⁸ Vgl. dazu auch von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 246.

⁶²⁹ Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 281. Die Veränderung im dichterischen Sprechen setze sich Strack zufolge im Laufe des Spätwerkes noch fort. Vgl. ebd., S. 282. Hans Schwerte beschreibt die späteren Gedichtbände wie folgt:

der Darstellung von Emotionen aber ist zu prüfen, ob und inwiefern dieser gegenüber den frühen Nachkriegsgedichten gewandelte, weniger beschwörend-expressive, sondern zunehmend zurückgenommene, spröde Stil mit einer auch emotionalen Ernüchterung einhergeht.⁶³⁰

4.3 Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse

Die 115 Gedichte des vorliegenden Korpus wurden grob anhand der in Kapitel 2.3 vorgestellten Kategorien analysiert. Anschließend wurden solche Gedichte identifiziert, in denen Trauer auf der Ebene der sprachlichen Oberflächenpräsenz – insbesondere durch explizite Benennungen – oder auf diegetischer Ebene – durch die Darstellung prototypischer Trauersituationen – eine offensichtliche Rolle spielt. Diese wurden genauer in den Blick genommen, um das Zusammenspiel verschiedener Manifestationsformen von Emotionalität und Trauer zu untersuchen. Zudem wurden alle Gedichte mithilfe der Ergebnisse der Grobanalyse im Hinblick auf die einzelnen Analysekatoren verglichen. So konnten insbesondere implizite Emotionalisierungsstrategien und Gestaltungsweisen von Trauer identifiziert werden, die bei der Analyse eines isolierten Einzelgedichts nicht auf den ersten Blick als potenziell emotionalisierend aufgefallen wären.

Die nachfolgende Darstellung der Analyseergebnisse orientiert sich wie bei Eich an den zugrunde liegenden Analysekatoren. Der Umfang des untersuchten Korpus erforderte jedoch eine stärkere Auswahl der darzustellenden Beobachtungen. Die angeführten Beispiele ließen sich daher – wie auch den Fußnoten entnommen werden kann – im Einzelfall durch weitere Belegstellen ergänzen.

4.3.1 Explizite Gestaltung von Trauer

Emotionen werden im Untersuchungskorpus vielfach explizit benannt. Mit Abstand am häufigsten thematisiert Kaschnitz Liebe, gefolgt von Angst und Furcht, erst dann folgt das Emotionslexem ‚Trauer‘. Neben der expliziten Benennung von Trauer werden allerdings zahlreiche verwandte Lexeme wie ‚Leiden‘⁶³¹, ‚Schmerz‘⁶³², ‚Verzweiflung‘⁶³³ und

„Auch in ihnen [den drei folgenden Gedichtbänden, A. F.] bleibt es bei den drei erreichten formalen Mustern (die sich überschneiden): das Zyklische, das immer bereits Momente des Erzählens oder des Reflektierens enthält; die vielstrophisch gereimte Großform, wenn auch (meist) nicht mehr in früherer Langzeile; schließlich die, wenn sprachlich möglich, bis ins Äußerste geknappte Kurz- und Konzentrationsform, ‚Genazzano-Ton‘.“ Hans Schwerte: „Marie Luise Kaschnitz“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 97-109; hier S. 103. Vgl. auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 50f. Zur Verknapfung in Kaschnitz’ Lyrik vgl. Martini: „Auf der Suche“, S. 63.

⁶³⁰ Vgl. ergänzend die Diskussion des Zyklus „Ich lebte“ (KW V, 342-347) in Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 34-45 und insbesondere den Hinweis auf die dort angewandte „Verfremdungstechnik“ ebd., S. 36.

⁶³¹ Zu ‚Leiden‘ vgl. z. B. „Angst“ (KW V, 193), „Das Verheißene“ (KW V, 210), „Der Dichter spricht“ (KW V, 217) und „Ahasver“ (KW V, 257).

⁶³² ‚Schmerz‘ findet sich beispielsweise in „Tageszeiten“ (KW V, 301), „Heimat“ (KW V, 206) und „Bedrängnis“ (KW V, 191).

⁶³³ Zu ‚Verzweiflung‘ vgl. z. B. den „Tutzinger Gedichtkreis“ (KW V, 252), „Grundwasser“ (KW V, 330) und „Ein Aufhebens machen“ (KW V, 341).

‚Schwermut‘⁶³⁴ inklusive entsprechender Verben und Adjektive verwendet, so dass sich der quantitative Unterschied zu Angst und Furcht relativiert. Dabei werden insbesondere in den ersten beiden Gedichtbänden, *Gedichte zur Zeit* und *Zukunftsmusik*, häufig verschiedene Emotionen innerhalb eines Gedichts benannt. Zudem konzentriert sich die explizite Benennung von Emotionen stark auf diese zwei Gedichtbände, lässt dann deutlich nach und nimmt in *Dein Schweigen – meine Stimme* wieder etwas zu.⁶³⁵ Für das Lexem ‚Trauer‘ korrespondiert die Verteilung über die verschiedenen Gedichtbände mit dieser Distribution von Emotionslexemen insgesamt, die Schwerpunkte liegen hier auf *Zukunftsmusik* und – allerdings deutlich weniger stark – auf *Dein Schweigen – meine Stimme*. Aus Gründen der Vollständigkeit werde ich im Folgenden auf alle expliziten Benennungen von Trauer eingehen und die oben genannten Lexeme wie ‚Schwermut‘ oder ‚Verzweiflung‘ demgegenüber vernachlässigen. Der groben Kategorisierung der einzelnen Textstellen dienen die jeweils dargestellten Auslöser von Trauer.

Trauer wird im Großteil der Fälle expliziter Gestaltungsweisen als Reaktion auf einen Verlust oder auf die Zerstörung von etwas genannt, das für die trauernde Person einen bestimmten Wert hatte. Mehrfach gestaltet Kaschnitz den Verlust einer nahestehenden Person als Auslöser von Trauer. Auffällig ist, dass die Emotion in diesen Fällen eher positiv bewertet wird. In dem Gedicht „London 1959“ aus *Dein Schweigen – meine Stimme* (KW V, 321f.), in dem die Eindrücke der Sprechinstanz auf einer Reise in die im Titel genannte Stadt mit den Erinnerungen an einen Verstorbenen vermischt werden, wird Trauer explizit als „Zuflucht“ bezeichnet, Einsamkeit als „Nest“ (Vers 15f.). Auf der Insel wird die Sprechinstanz aus diesen Zufluchtsstätten getrieben und mit der Welt konfrontiert (Vers 13). Mit einer gebeugten Haltung, Klagen und Weinen (Vers 44-46) werden hier zudem typische expressive Aspekte des Erlebens von Trauer benannt.⁶³⁶

Auch das Gedicht „Schnee“ (KW V, 347-352) kreist um die Erinnerungen an einen Verstorbenen. Dem weißen Schnee kommt in den Teilgedichten I und II etwas Beruhigendes zu, etwas, das den Austausch von Erfahrungen und Erinnerungen (II, Vers 6-11) und auch Zweisamkeit zulässt.⁶³⁷ Diese ist auch das zentrale Thema des Gedichts, immer wieder wird der vergangenen Zweisamkeit mit einem Gegenüber gedacht, der Alltag erinnert (vgl. vor allem IV) und vor den ständigen Gefahren für das Miteinander gewarnt (VI). In den letzten Versen des Gedichts schließlich benennt die Sprechinstanz ihre „weißgekleidete Trauer“ (XIII, Vers 8). Die auch mit dem Schnee verbundene Farbsymbolik ist hier nicht unwichtig. Mit der Farbe Weiß

⁶³⁴ ‚Schwermut‘ findet sich z. B. in den Gedichten „Schnee“ (KW V, 350), „Villa Massimo“ (KW V, 362), „London 1959“ (KW V, 321) und „Bedrängnis“ (KW V, 191).

⁶³⁵ Die Frage, ob sich für einzelne Emotionen eine Entwicklung beobachten lässt und wie sich die jeweilige Konzentration auf bestimmte Schaffensphasen von Kaschnitz erklären ließe, kann hier nicht umfassend beantwortet werden.

⁶³⁶ Das Gedicht „London 1959“ wird in Kapitel 4.3.4 noch einmal ausführlich behandelt.

⁶³⁷ Zum Schnee-Motiv vgl. auch noch einmal Kapitel 4.3.2.3 dieser Arbeit.

werden – zumindest im europäischen, christlich geprägten Kulturkreis – vor allem Unschuld⁶³⁸, Reinheit und Tugend verbunden.⁶³⁹ Daneben kann die Farbe jedoch auch als Trauerfarbe bezeichnet werden.⁶⁴⁰ Im vorliegenden Gedicht wird die Farbe Weiß einem eher negativ konnotierten Schwarz (vgl. IX, Vers 10 und XI, Vers 8) entgegengestellt und die tanzende „weißgekleidete Trauer“ dadurch positiv bewertet. Auf die auffällige Verbindung von Trauer und Tanz wird im Kapitel zur impliziten Gestaltung der Emotion genauer eingegangen (Kapitel 4.3.2.3).⁶⁴¹ Neben der tanzenden „weißgekleidete[n]“ Trauer im Gedicht „Schnee“ findet sich eine ähnliche Korrelation auch in „Alles das Neue“, wo die Sprechinstanz ihr Gedicht als „trauriges Tanzlied“ bezeichnet (KW V, 368, I, Vers 28), und in „Rückkehr nach Frankfurt“ wo es heißt: „Tanzen Trauer und Sühne,/ Totentanz, Lebenstanz,/ Hochzeit –“ (KW V, 146, VI, Vers 26-28).⁶⁴²

Neben dem Verlust einer geliebten Person wird auch der Verlust von Sicherheiten, von bestimmten Orten oder früheren Verbindungen zu diesen Orten als Auslöser von Trauer dargestellt. Diese Formen des Verlusts werden in den frühen Nachkriegszyklen aus *Gedichte zur Zeit* jeweils als Folge von Krieg und Zerstörung dargestellt. So thematisiert die Sprechinstanz in „Rückkehr nach Frankfurt“ in den letzten Versen des Gedichts ihre Trauer, die „zerr[innt]“, als die zerstörte personifizierte Stadt wieder zu ihr spricht: „Hörtest Du’s als mir der Mund sprach:/ Wie die Trauer zerrann?“ (KW V, 153, XIV, Vers 3f.). In dem Zyklus „Große Wanderschaft“ (KW V, 135-141), der die elende Situation der ziehenden Flüchtlinge und Heimatlosen in der Nachkriegszeit darstellt und diese in eine überzeitliche Form des Übergangs und der Verwandlung einordnet, werden verschiedene Emotionen von Angst und Glück über Trauer bis hin zu Schuld und Hass gestaltet. Neben expliziten Benennungen spielt dabei eine Fülle von impliziten lexikalischen Bezugnahmen auf diese Emotionen eine Rolle, worauf jedoch an anderer

⁶³⁸ Vgl. hierzu auch das Gedicht „Villa Massimo“ aus demselben Band (KW V, 362).

⁶³⁹ Vgl. die im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* genannten Bezüge zur christlichen Symbolik und die in dieser Tradition stehenden literarischen Verwendungsweisen der Farbe Weiß: Daniela Gretz: „Weiß“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 481-483; hier S. 481f. Siehe darüber hinaus auch Manfred Lurker: „Weiß“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 824.

⁶⁴⁰ Die Bedeutung der Farbe Weiß als Ausdruck von Trauer steht in enger Verbindung mit ihrer Bedeutung als Symbol des Todes. Vgl. dazu Gretz: „Weiß“, S. 482f. und auch Peter Gerlitz: „Trauer I: Religionsgeschichtlich“. In: Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie. Band 34: Trapisten/Trapistinnen – Vernunft II*. Berlin 2002, S. 4-8; hier S. 5. Nicht zuletzt durch die Forschungen ihres Mannes und ihr eigenes Interesse an kunsthistorischen und archäologischen Fragen könnten Kaschnitz diese Bedeutungsdimensionen der Farbe Weiß bekannt gewesen sein. Vgl. von Gersdoff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 54f. Siehe auch die Verbindung der Farbe Weiß mit Asche in dem Gedicht „Juni“ (KW V, 370).

⁶⁴¹ Zum Tanzmotiv bei Kaschnitz vgl. zudem ausführlich Pulver: „Motiv des Tanzens“. Sie vergleicht die „unangestregte[] Prosa“ der Dichterin mit der „scheinbaren Kunstlosigkeit, Beiläufigkeit und Spontaneität“ des Tänzerischen, worin aber „immer auch eine nur auf Augenblicke gebändigte Schwere und Trauer enthalten“ sei (ebd., S. 102). Zu einer hierin erkennbaren Parallele zu Nelly Sachs vgl. ebd., S. 104.

⁶⁴² In Bezug auf das Tanzmotiv in *Wohin denn ich* geht Pulver auf das „Selbstporträt“ der Ich-Erzählerin zwischen „Tänzerin aus dem Geschlechte Jubals“ und Kain, „im Schnittpunkt von Tanz und Schuld stehend“ ein. Vgl. ebd., S. 115.

Stelle eingegangen wird. Das Lexem ‚Trauer‘ wird hier in Verbindung mit den Emotionswörtern ‚Schuld‘ und ‚Weltangst‘ genannt. Diese Emotionen unterscheiden die Menschen „Nur wir. Nur hier“ von den Menschen „Dort übersee“ (KW V, 137f):

VIII
Der Mensch? Ach nicht der Mensch. Nur wir. Nur hier.
Sieh doch, wie glatt und rasch die Züge rollen
Dort übersee. Dort schöpfen aus dem Vollen
Noch Glückliche. Enkel der Pioniere
5 Roder des Urwalds, Bändiger der Tiere
Und tragen in sich mächtiges Gelingen
Von großen Werken, Riesenbauten, Brücken
Von tausend hand- und geistgeschaffnen Dingen
Und wissen nichts von Weltangst, Schuld und Trauer
10 Von Zwielflicht, Dämmerung und Todesschauer
Und sind voll Sicherheit, die trägt und hält.
Schon dort ist's anders. Wir sind nicht die Welt.

Die Situation der Menschen „hier“ wird durch die Kontrastierung mit dem Leben „[d]ort übersee“ spezifiziert: Die Menschen „hier“ befinden sich nicht in Sicherheit, können nicht Geistiges und Materielles erschaffen und nicht aus dem Vollen schöpfen. Sie sind in ihrer Gestaltungsfreiheit und Eigenständigkeit somit stark eingeschränkt. Explizit wird Trauer mit einer negativ konnotierten Situation der Unsicherheit und Hoffnungslosigkeit verbunden (Vers 9-11). Auch ein Moment des Scheiterns könnte als Auslöser von Trauer angedeutet sein: Im Gegensatz zu den Menschen „hier“ tragen die Menschen „[d]ort übersee“ noch „mächtiges Gelingen“ in sich (Vers 6).⁶⁴³

Werden in den zuletzt zitierten Gedichten vor allem Folgen von Krieg und Zerstörung dargestellt, werden in „Alles das Neue“ (KW V, 369, III) Szenen aus Kriegszeiten gestaltet. Die im Gedicht beschriebenen Erinnerungen an Tote, Panzergräben und Gefangene sind gebunden an „Zeiten der Trauer“. In den Gedichten „Palermo“ und „Bedrängnis“ ist die Emotion Reaktion auf ein vom Krieg unabhängiges alltägliches Leiden der Menschen. Im Fall von „Palermo“ ist es die Armut, die sich für die Sprechinstanz in der „spitzige[n] Trauer Kindergesicht“ zeigt (KW V, 262, Vers 13). In „Bedrängnis“ ist der „traurige[] Gang ums Geviert“ Ausdruck eines als negativ empfundenen Verlusts der Natur in der bedrängten Stadt: „Wer die weiten Wege gewohnt war und die Berge und Wälder,/ Tritt vor dem Schlafen den traurigen Gang ums Geviert an“ (KW V, 189, Vers 22f.). Die explizit ausgesprochene Erinnerung an die Berge und Wälder macht den Verlust des Vergangenen hier besonders deutlich. Ähnlich ist es auch in „Europa“: „Doch wenn er [der Traumwanderer, A. F.] heimkehrt traurig und neigt sich wieder/ Und flüstert aufs Neue sein ‚Liebe mich alle die Tage‘“ (KW V, 203, Vers 75f.). In den vorangegangenen Versen wurde der Traumwanderer an Schönheit und Geschichte, aber auch an Krieg und Tod in Europa erinnert (Vers 35-54). Sein Schreien „in die Welt“ (Vers 68)

⁶⁴³ Der letzte Vers kann über den Unterschied zwischen den Menschen „hier“ und denjenigen „[d]ort übersee“ hinaus jedoch auch einen positiven Aspekt darstellen. Hierin könnte eine Form der Erleichterung darüber anklingen, dass es nur den Menschen „hier“ so ergeht und das Leben im Rest der Welt anders ist.

bleibt jedoch unbeantwortet, in seiner traurigen Heimkehr drückt sich vor allem seine Einsamkeit aus. Eine ähnliche Verbindung von Einsamkeit und Trauer findet sich auch im „Tutzinger Gedichtkreis“, wo es heißt „Läßt sie erschauern/ Vor der Einsamkeit der Herbstabende und dem traurigen Brüllen im Kuhstall“ (KW V, 247, Vers 72f.).⁶⁴⁴

Einsamkeit wird also auch unabhängig vom existenziellen Verlust eines geliebten Gegenübers als Auslöser von Trauer gestaltet. In dem Gedicht „Die Liebenden“ (KW V, 223) wird die Emotion explizit im Zusammenhang mit der Einsamkeit der Mutter nach dem Weggang der Kinder benannt. Nimmt man die explizit benannte Trauer des Mannes hinzu, kann man hier von Situationen des Abschieds – verbunden mit einschneidenden Umbrüchen im Leben eines Menschen – als Auslöser von Trauer sprechen: „Und Trauer der Lebenswende/ Fällt auf den Mann. Und Einsamkeit, große, und Trauer/ Fällt auf die Frau, wenn die Kinder dem Schoße entwachsen“ (Vers 72-74). Auch in dem Gedicht „Die Kinder dieser Welt“ (KW V, 256) wird Trauer als Reaktion auf das Ende von etwas, auf einen Moment der Enttäuschung oder Resignation⁶⁴⁵ thematisiert:

Auf dem siebenten Berg war kein Haus
Und mein Bruder sagte, steigt aus.
50 Da wurden sie alle traurig
Und ließen die Luftballons los.

In zwei Gedichten steht schließlich nicht der Auslöser, sondern der Umgang mit Trauer im Fokus. In „Alle Gewalt“ (KW V, 336) wird Trauer als menschliches Gefühl dargestellt, das von den Zeitgenossen des Träumenden – wie andere Gefühlsregungen auch – mit allen Mitteln abgewehrt wird (Vers 11-19):

Es erwies sich, daß alle Durchsuchten versichert waren
Gegen jede Art von Gebrechen, gegen Tod und Feuer,
Gegen Unzufriedenheit, Unruhe, unglückliche Liebe.
[...]
Nichts von versteckter Trauer.

In „Zukunftsmusik“ wird die Ungeduld mit und Ablehnung von Trauer durch diejenigen dargestellt, die nur in die Zukunft blicken wollen (KW V, 178):⁶⁴⁶

75 Und ein Trotz ist in ihnen, der will nicht mehr warten, nicht umgehen
Mit den Traurigen,
Mit den Klagenden,
Mit den Zweiflern.

Umgehen will er mit denen, die Zukunft bereiten[.]

⁶⁴⁴ Dem „Brüllen im Kuhstall“ wird in diesem Fall durch die Sprechinstanz die Eigenschaft zugeschrieben, traurig zu sein. Auf ähnliche Weise werden auch das schwarz aufragende Kreuz „voll unendlicher Trauer“ in „Vor den Toren“ (KW V, 200) und der Kreuzweg in „Der Dichter spricht“ (KW V, 218) als Bild des Leidens dargestellt.

⁶⁴⁵ So deutet auch Roßbach: *Kind- und Kindheitsmotivik*, S. 254 die Geste. Sie führt das Gedicht als „[i]ntensivsten Ausdruck“ der „Ungeborgenheit“ der Kinder in der von Kaschnitz dargestellten Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts an (ebd., S. 244). Anita Baus spricht von Verrat an den Kindern. Vgl. Baus: *Standortbestimmung als Prozeß*, S. 12.

⁶⁴⁶ Zur Gestaltung von Zukunftsvisionen in Kaschnitz' Werk vgl. Corkhill: „Rückschau“.

In beiden Fällen wird Trauer von einer Gruppe von Menschen als Gefahr oder Einschränkung empfunden, im Kontext des Gedichts von der Sprechinstanz jedoch eher aufgewertet oder zumindest als notwendig anerkannt. Aufwertend wird das Attribut ‚traurig‘ schließlich auch im letzten Beispiel expliziter Benennung von Trauer verwendet. In dem Gedicht „Bräutigam Froschkönig“ (KW V, 278) sind es nur die „Traurigen/ Schönen/ Augen“, die am Schluss des Gedichts etwas Schönes am ansonsten hässlichen und widerwärtigen „Bräutigam“ der „Jungfrau Leben“ (Vers 2f.) erkennen lassen.⁶⁴⁷

Die expliziten Benennungen von Trauer im vorliegenden Korpus lassen zusammenfassend ein ambivalentes Bild dieser Emotion und ihrer Darstellung entstehen: Trauer wird als durchaus notwendige oder zumindest alltägliche emotionale Reaktion auf Erlebnisse von Verlust, Zerstörung, Armut, Einsamkeit, Abschied oder Scheitern dargestellt; Trauer wird mit der Farbe Weiß ebenso wie mit der Farbe Schwarz korreliert; Trauer wird personifiziert und wird Objekten durch die Sprechinstanz als Attribut zugeschrieben. Teilweise wird die Emotion deutlich positiv bewertet wie im Gedicht „London 1959“, in dem die Sprechinstanz in der „Zuflucht Trauer“ Schutz sucht. Im gleichen Gedicht wird jedoch auch deutlich gemacht, dass diese Form des Umgangs mit dem Verlust durch die Sprechinstanz eventuell nicht ganz richtig und die Verarbeitung des Verlusts vielmehr auch in Konfrontation mit der Welt möglich ist. Hier muss unterschieden werden zwischen der Bewertung von Trauer durch eine Figur im Gedicht, im Beispiel durch die über einen Verlust trauernde Sprechinstanz, und der Gesamtaussage des Gedichts, in dem eine andere Form von Trauer als Alternative für die Sprechinstanz dargestellt wird.⁶⁴⁸ Auch in „Alle Gewalt“ und „Zukunftsmusik“ ist zu unterscheiden zwischen der Bewertung von Trauer durch verschiedene Figuren wie die Durchsuchten im Gegensatz zum Träumenden beziehungsweise die Zukunftsorientierten im Gegensatz zur Sprechinstanz.

Für die Analyse des Textkorpus bedeutet das, dass mit verschiedensten, auch durchaus gegensätzlichen impliziten Darstellungsweisen von Trauer zu rechnen ist. Die hier teilweise nur angedeuteten Beobachtungen in Verbindung mit der expliziten Benennung von Trauer können helfen, implizite Gestaltungsweisen dieser Emotion überhaupt erst einmal zu identifizieren. Tauchen beispielsweise das Kreuz oder der Tanz als Motiv auch in anderen Gedichten auf, heißt das, dass hier Trauer potenziell eine Rolle spielen könnte und diese Textstellen entsprechend genau auszuwerten sind. Im Einzelnen wird darauf in nachfolgenden Kapiteln noch einmal zurückzukommen sein. Zunächst soll nun jedoch auf phonetische und

⁶⁴⁷ Die Augen werden an anderer Stelle auch mit dem Ausdruck von Schwermut korreliert. In „Bedrängnis“ heißt es: „Seht sie doch an, [...] / Die hingehen höflich und bitten und scheinen so fügsam, / Wie die Schwermut in ihren Augen wächst“ (KW V, 191, Vers 75-77) und in „London 1959“: „Unter meinen Lidern hervor / Trieb sie die Wolke Schwermut“ (KW V, 321, Vers 17f.).

⁶⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.3.4 dieser Arbeit.

rhythmisch-metrische Strategien eingegangen werden, die für die Gestaltung konkreter Emotionen kaum geeignet sind.⁶⁴⁹

4.3.2 Implizite Gestaltung von Trauer

4.3.2.1 *Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung*

Dass Kaschnitz phonetischen Mitteln generell die Fähigkeit zusprach, eine bestimmte – auch emotionale – Wirkung beim Leser hervorzurufen, zeigt das folgende Zitat über Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“:

Diese Furcht vor einer ewigen, nur von kalten metallischen Geräuschen noch erfüllten Gefühllosigkeit weiß der Dichter, der vorher die Liebestrunkenheit und die heilige Nüchternheit seines lebendigen Lebens in so herrlichen Bildern darstellte, auch im Leser und Hörer zu erwecken, nicht nur durch die Wahl seiner Worte, sondern auch durch die Folge seiner Vokale – man vergleiche nur die Lautfolge des Ausgangs der ersten Strophe mit der zweiten, wie da die Vereisung und Verödung schon vom Klang her Ausdruck gewinnt. Auf diese Weise gelang ihm eine so bestürzende Verdichtung menschlicher Seelenangst, daß das Gedicht mir heute zuweilen nur noch erträglich ist, wenn ich es ritornellartig lese, also die Jahreszeiten wieder wörtlich nehme, in ihrem ewigen Wechsel, ihrem Kommen und Gehen.⁶⁵⁰

Aufgrund derartiger Äußerungen der Dichterin kann davon ausgegangen werden, dass Kaschnitz den formalen Eigenschaften sowie insbesondere der lautlichen Gestaltung ihrer Texte eine große Bedeutung zuschrieb und ihre Gedichte auch formal bewusst im Hinblick auf eine spezifische Wirkung beim Leser gestaltete.⁶⁵¹ Diese Annahme wird durch das Untersuchungskorpus bestätigt. Schon am Beispiel von vermeintlich einfachen Lautstrukturen lässt sich eine auf sprachliche Wirkung angelegte künstlerische Machart vieler Texte aufzeigen. Hierauf soll nun in einem ersten Schritt eingegangen werden, bevor weitere Mittel vor allem der rhythmisch-metrischen Gestaltung in den Blick genommen werden.

Das Verb ‚klirren‘ aus Hölderlins Versen⁶⁵² taucht bei Kaschnitz in dem Gedicht „Genazzano“ (KW V, 288) auf, in dem die Kälte des Ortes durch einen lautlichen Nachvollzug des Beschriebenen auch phonetisch präsentiert wird:

Meine Hände waren
Zwei Klumpen Eis
Fünf Zapfen an jeder
15 Die klirrten.

⁶⁴⁹ Vgl. Kapitel 2.3 und auch schon die Beispiele im Eich-Kapitel (Unterkapitel 3.3.2.1).

⁶⁵⁰ Marie Luise Kaschnitz: „Mein Gedicht“ [1959, A. F.] (KW VII, 335f.; hier 336).

⁶⁵¹ Vgl. auch folgende Überlegung im Vortragsentwurf „Rettung durch die Phantasie“: „Der Leser von Gedichten bedarf der größten Aufmerksamkeit, er muß die tiefste Stille herstellen, damit klingen kann, was, so unmusikalisch es sich gebärden mag, doch Musik ist, Rhythmus und Klang.“ Marie Luise Kaschnitz: „Rettung durch die Phantasie“ [1974, A. F.] (KW VII, 993-1002; hier 994). Siehe darüber hinaus noch einmal die in Kapitel 4.1 zitierte Äußerung über die erst im Zusammenspiel von Klang, Rhythmus, Wortumgebung und Inhalt erreichte Epiphanie.

⁶⁵² „Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen.“ Zitiert nach: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Band 2: Gedichte nach 1800. Hälfte 1: Text, hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1951 (=Große Stuttgarter Ausgabe), S. 117. Abrufbar unter: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349461155> [letzter Zugriff: 05.03.2015].

In „Früchte des Winters“ heißt es in einer vergleichbaren Verbindung: „Wenn der Tod sie anspringt/ Frostklirrend/ Aus schwarzem Gebüsch“ (KW V, 327, Vers 20-22). In „Ewige Stadt“ dagegen „Hörst Du das Leben, den metallnen Renner/ Die großen Kreise schlagen, innen, außen/ So klirrend hell um das Gehäus der Stadt“ (KW V, 229, II, Vers 3-5). Auch in „Requiem“ wird das klirrende Geräusch etwas Metallischem zugeschrieben: „Und seine Blätter sind Metall geworden/ Und klirren geisterhaft im Frühlingwind“ (KW V, 310, II, Vers 29f.). Alle diese Verwendungsweisen des Verbs ‚klirren‘ tauchen in kalten oder unwirtlichen, teilweise unheimlichen Situationen auf, vergleichbar mit den Versen Hölderlins, auf die sich das obige Zitat bezieht.⁶⁵³

Auch in anderen Gedichten werden onomatopoetische Strukturen verwendet. Beispiele dafür sind das „Brausen schwerrädrige[s]“ in „Rom 1961“ (KW V, 359, Vers 10) und das „zornige[] Summen der Stadt“ in „London 1959“ (KW V, 321, Vers 22), aber auch die „gurgelnd im Wasser“ verschwindenden Inseln im Gedicht „Früchte des Winters“ (KW V, 327, Vers 5), um nur einige zu nennen. Diese lautlichen Strukturen entfalten zwar für sich genommen kein konkretes Emotionspotenzial, können aber zur Wirkung emotionaler Strukturen im Gedicht im Einzelfall beitragen. Im Gegensatz insbesondere zu Gestaltungsweisen auf der Ebene der Handlung entfaltet die phonetische Machart eines Gedichts nicht zuletzt dadurch ihre Wirkung, dass sie zunächst sinnlich und nicht nur rational wahrgenommen werden kann.

Das ist auch bei Versgruppen der Fall, in denen Kaschnitz mit lautlichen Aspekten über den Klang eines einzelnen Wortes hinaus arbeitet. In dem Gedicht „Rom 1961“ (KW V, 359) werden die rauschhaften Eindrücke im ersten Abschnitt durch die teils lautmalerische phonetische Gestaltung mit einer Häufung von ‚sch‘- und ‚br‘-Lauten unterstrichen (Vers 7-11): „Hervorschießend aus ihren Gräbern/ [...] Mit Brausen schwerrädrigem/ Funkelnder Explosion“. Hier wie auch schon in „Genazzano“ tragen unter anderem Frikative und Affrikaten, vor allem unterschiedliche ‚s‘-Laute („Zwei“, „Zapfen“, „Hervorschießend“, „Springwasser“), zur Wirkung der Verse bei. Auch in dem Gedicht „Requiem“ werden diese Laute verwendet, um die zerstörerische Macht des Todes zu unterstreichen. Sie entfalten hier vor allem in der Häufung und durch die abgehackt wirkende Kürze der einzelnen Worte ihre klangliche Wirkung: „schwarz“, „zerstampft“, „zerriß“, „durchschoß“ und „Zorn“ (KW V, 306f., I).⁶⁵⁴ In „London 1959“ (KW V, 321) werden ähnliche Verben und Adjektive mit entsprechenden Lautstrukturen der Welt zugeschrieben: „zerriß“, „zerstörte“, „scheuchte“, „zornige[s] Summen“. In „Große Wanderschaft“ wird das als traurig und ungenügend empfundene Los der Menschen „hier“⁶⁵⁵

⁶⁵³ Der Einfluss Hölderlins auf die Dichterin gerade in Bezug auf Klangstrukturen ist beispielsweise auch im 1947 erschienenen Gedichtband *Gedichte* erkennbar.

⁶⁵⁴ Vgl. ganz ähnlich auch den Anfang des Gedichts „Juni“ (KW V, 370).

⁶⁵⁵ Vgl. noch einmal Kapitel 4.3.1.

durch Worte wie „zerbricht“, „zerfällt“, „gehetzt“ und „ausgesetzt“ beschrieben (KW V, 138, IX).⁶⁵⁶

Wie die konsonantische kann auch die vokalische Gestaltung zur Wirkung eines Gedichts beitragen. Exemplarisch sei auf einige lautlich durchkomponierte Verse in dem Gedicht „Der Dichter spricht“ eingegangen (KW V, 217):

Und abzusehen drängt es uns doch immer wieder
Von dem finsternen Gott, dem Züchtiger, dem Unerbittlichen –
Dem der Blutdunst gehört, der Opfergeruch des Schlachtfelds,
Dem die Staublunge gehört, das geplatzte Gedärm, der Hiobsaufschrei –
15 Und den zu ersinnen, der hinschwebt, lächelnden Blickes,
Und auf sein Winken erblühen die rosigen Bäume,
Und sein Finger lockt aus den Wipfeln die jungen Stare,
Und sein Finger läßt von den Wellen den Schaum auffliegen,
Und alles das Heitere, Sanfte, Mozarts Musik.

Der erste hier zitierte Vers korrespondiert nicht nur durch den anaphorisch aufgenommenen Einstieg mit „Und“, sondern auch lautlich mit den Versen 15 bis 19. Die Verse 12 bis 14 wirken im Gegensatz zu den folgenden fünf Versen unruhiger und dunkler. Der Vers 11 und die Verse ab Zeile 15 wirken dagegen sanft bis heiter. Bewirkt wird das nicht zuletzt durch den Gegensatz in der vokalischen Gestaltung der Verse. Die Verse 12 bis 14 sind vokalisches eher unregelmäßig gestaltet, ‚a‘, ‚ä‘, ‚e‘, ‚u‘, ‚ü‘, ‚o‘ und ‚i‘ wechseln sich ab. Die anderen Verse wirken bezüglich der Vokale dagegen harmonischer, unter anderem da am Anfang der Verse 15 bis 18 immer die Vokalfolge ‚u‘ – (au‘) ‚e‘/‚ei‘ – ‚i‘ wiederholt wird. Insgesamt herrschen im zweiten Teil die helleren Vokale ‚e‘ und ‚i‘ vor, wogegen in den Versen 12 bis 14 die eher dunkleren Laute ‚au‘, ‚o‘ und ‚u‘ dominieren. Artikulatorisch wandern die Vokale im zweiten Teil von ‚u‘ über ‚e‘ zu ‚i‘ immer weiter nach vorne, während im ersten Teil in den bedeutsamen Substantiven die hinteren Vokale ‚u‘ und ‚o‘ dominieren. Der inhaltliche Gegensatz von an Körperliches gebundenem „finstere[m] Gott“ und dem erhöhten Gott, „der hinschwebt“, wird so auf wirkungsvolle Weise auch lautlich gestaltet.⁶⁵⁷

Des Weiteren sind im Bereich der phonetischen Gestaltung auch Reime zu nennen, die sich in den ersten Nachkriegsgedichten aus dem Band *Gedichte zur Zeit* noch gehäuft finden. Ihre

⁶⁵⁶ Auch wenn diese Kombination aus scharfen ‚s‘- und ‚z‘-Lauten in den angeführten meist zweisilbigen Beispielen eher hart oder sogar bedrohlich wirkt, sollte nicht der Eindruck erweckt werden, dass von der gehäuften Verwendung derartiger Laute in Kaschnitz’ Gedichten immer eine entsprechende Wirkung ausgeht. An anderer Stelle in „Requiem“ erinnert sich die Sprechinstanz des Verstorbenen wie folgt (KW V, 313, III, Vers 46-50): „Ich wünschte zu sagen/ Daß du die sterbenden Landhäuser liebtest/ Und die verblichenen Königsmäntel/ Und wie große Achtung du hattest/ Vor den Armen.“ Auch hier spielen ‚s‘-Laute eine Rolle, entfalten – im Zusammenspiel mit ‚l‘- und ‚a‘-Lauten, aber auch mit den eher beruhigenden mehrsilbigen Substantiven – jedoch nicht die bedrohliche, harte Wirkung wie am Anfang des Gedichts.

⁶⁵⁷ Zudem drückt sich in der Gegenüberstellung des schon übertrieben dargestellten Lieblichen und Schönen (Vers 15-19) mit dem Hässlichen und Schmerzhaften (Vers 12-14) eine gewisse ironisch-distanzierende Haltung der Sprechinstanz zu einer harmonisierend-ästhetischen Kunst aus. Das Gedicht ist insgesamt Beispiel für Kaschnitz’ Hinwendung zu einer realistischen, der Darstellung der Wirklichkeit in all ihren Facetten verpflichteten Lyrik. Vgl. dazu differenzierter Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 122-125.

Wirkung erweist sich allerdings vor allem als strukturelle. In dem Gedicht „Beschwörung“ korrespondiert so beispielsweise das „Schauen und Sinnen“ der Sprechinstanz nicht nur inhaltlich, sondern auch lautlich mit dem „draußen und drinnen“ im nächsten Vers (KW V, 162, XI, Vers 31f.). Das Schauen der äußeren Welt wird so dem Sinnen der Sprechinstanz in ihr Inneres gegenübergestellt. In den untersuchten Gedichtbänden – im Gegensatz zu den 1947 erschienenen *Gedichten*⁶⁵⁸ – wird der Endreim jedoch selten verwendet, um Emotionen darzustellen oder um beispielsweise Trauer konnotierende Aspekte eines Gedichts besonders hervorzuheben. Diese Beobachtung korrespondiert mit Kaschnitz’ genereller Abkehr vom Reim in ihren Nachkriegsgedichten. Für die lautliche Gestaltung im Allgemeinen gilt das jedoch nicht, wie anhand der oben angeführten Verse sowohl für vokalische als auch für konsonantische Beispiele gezeigt werden konnte. Die Dichterin verwendet Lautstrukturen durchaus zur wirkungsvollen, auch emotionalisierenden Gestaltung ihrer Gedichte. Ihre jeweilige Wirkung ist jedoch immer im Abgleich mit anderen – insbesondere mit weiteren phonetischen und mit semantischen – Eigenschaften des Gedichts zu analysieren und lässt sich isoliert nicht auf eine bestimmte emotionale Qualität festlegen. Das gilt auch für die rhythmisch-metrische Gestaltung der Gedichte, wofür im Folgenden einige Beispiele angeführt werden sollen.

Wie schon die Analyse der vokalischen Gestaltung gezeigt hat, ist das Gedicht „Der Dichter spricht“ (KW V, 216-220) auf der sprachlichen Oberfläche stark durchkomponiert. Das Gesagte wird mit formalen Mitteln unterstützt, wozu auch die rhythmisch-metrische Gestaltung des Gedichts beiträgt. In der vierten Versgruppe heißt es wie folgt (KW V, 217):

- 20 Und ist uns denn wohl dabei, wenn wir so schwer hinschreiten
 Mit sperrigen Worten, die sich nicht beugen und schwingen,
 Die einen Klang ergeben, so dumpf und verworren,
 Und wer sie vernimmt, den heben ätherische Geister,
 Rosige Genien nicht in die Lüfte empor.
- 25 Einhämmern wir ihn in die eiserne Rüstung der Tage,
 Festschmieden wir ihn an die ewigen Orte des Leidens,
 Nicht zeigen wir ihm des unsterblichen Schönen Gesicht.

Die zitierten Verse klingen in der Tat rhythmisch schwerfällig und sperrig, wenn mehrfach Senkungen aufeinanderfolgen („Worten, die sich nicht“), Metrum und natürliche Betonung der Worte nicht ganz zusammen passen („hinschreiten“), Worte wie „Geister“ „Rosige“ und „Genien“ direkt hintereinander artikuliert werden müssen oder Inversionen wie in Vers 25 den Rhythmus zum Stocken bringen.

In dem Gedichtband *Zukunftsmusik* dominiert insgesamt ein schneller, treibender Rhythmus. Die Verse sind vergleichsweise lang, prosaartig, Enjambements verhindern das Pausieren am Ende eines Verses. Asyndetische Reihungen treiben die Gedichte voran (vgl. z. B.

⁶⁵⁸ Vgl. z. B. das Gedicht „Die Dinge und der Tod“ (KW V, 18), in dem das Kreuzreimschema die Verbindung von Gegenwart, Erinnerung und Zukünftigem unterstreicht und so die gefühlte Anwesenheit des Toten bis in die Gegenwart hinein betont wird.

KW V, 176, Vers 23-26 und 178, Vers 80-82). Umso auffälliger sind in diesen Gedichten dann die vereinzelt kurzen Verse. Im Titelgedicht „Zukunftsmusik“ (KW V, 175-180) stehen die Worte „Mit den Traurigen,/ Mit den Klagenden,/ Mit den Zweiflern“ (KW V, 178, Vers 76-78) in für das Gedicht auffällig kurzen Versen und ermöglichen so ein kurzes Innehalten in dem ansonsten stark durch einen vorantreibenden Rhythmus geprägten Text. Die rhythmische Gestaltung korrespondiert so mit der inhaltlichen Aussage dieser Zeilen: „Und ein Trotz ist in ihnen, der will nicht mehr warten, nicht umgehen/ Mit den Traurigen [...]“ (KW V, 178, Vers 75). Der lange Vers wirkt in sich abgeschlossen, die drei darauffolgenden kurzen Verse verzögern den Lesefluss. So wird durch formale Mittel der Umgang mit denjenigen, mit denen nicht umgegangen werden will, erzwungen.⁶⁵⁹

Zuletzt sei noch auf Wiederholungsstrukturen eingegangen, die zum einen der Strukturierung der Gedichte dienen, zum anderen aber auch die Intensität des Ausdrucks erhöhen und so ebenfalls zum Emotionalisierungspotenzial eines Gedichts beitragen können. In „Blick aus dem Fenster“ (KW V, 171-175) stellen Wiederholungen einzelner oder mehrerer Worte ein wichtiges stilistisches Mittel dar. So wird in der dritten Versgruppe beispielsweise die Länge und Macht der „Zweitausend Tage“ und der Verfall aller Dinge zu „Asche“ und „Schutt“ durch die Wiederholung betont (KW V, 171, Vers 15-19).⁶⁶⁰ Auch in „Spitalshof“ (KW V, 289-291) wiederholen sich einzelne Verse immer wieder. Dadurch wird das Karussell der Gedanken und Empfindungen der Sprechinstanz nachgezeichnet. Etwas Vergebliches klingt in allen beschriebenen Handlungen an.⁶⁶¹ Aus diesem Karussell oder dem „Rad Rad“ (KW V, 290f., V, Vers 1 und 14), wie es im Text heißt, wird die Sprechinstanz erst im letzten Abschnitt befreit. Die beschriebene Bewegung des Sterbenden wird hier in einem plötzlich vergleichsweise weit ausholenden Vers nachgezeichnet: „Ich sah den Sterbenden, die Hand ums Trapez geklammert/ Wie er anhob zum Salto mortale“ (KW V, 291, VI, Vers 1f.).⁶⁶²

In „Requiem“ (KW V, 306-314) wird durch die Abweichung von einer Wiederholungsstruktur die besondere Stellung der Liebe betont (KW V, 310, II):

⁶⁵⁹ Ein vergleichbares Beispiel für die rhythmische Gestaltung durch Lang- und Kurzverse ist das Gedicht „Was wissen die Toten“ (KW V, 180-183), das erst am Ende durch kürzere Verse zur Ruhe kommt und so die beschriebene Ruhe mithilfe formaler Mittel widerspiegelt. Vgl. hierzu insbesondere die Verse 21, 28 und 41 (KW V, 180f.) und die letzten zwei Abschnitte (KW V, 183). Ganz ähnlich verhält es sich auch in dem Gedicht „Du sollst nicht“ (KW V, 318), in dem im letzten Vers die Beruhigung durch die Anwesenheit des Gegenübers erinnert wird: „Einmal bedurfte es [...] / Nur deiner Hand mir unter die Wange geschoben / Und ich schlief“.

⁶⁶⁰ Zu den Wiederholungen in „Blick aus dem Fenster“ vgl. Drossel-Brown: *Zeit und Zeiterfahrung*, S. 72. In dem Gedicht „Angst“ werden die Angst konnotierenden Lexeme „Terror“ und „Endzeit“ durch ihre Alleinstellung und die Wiederholung besonders hervorgehoben (KW V, 193 und 195).

⁶⁶¹ Eine ähnliche Gestaltungsweise findet sich auch in dem Gedicht „Grundwasser“, in dem das „Graben/ Und tiefer noch graben“ durch die Wiederholung formal nachgezeichnet wird (KW V, 330f.).

⁶⁶² Wie Ludwig Völker betont, wird mit der Bewegung des Sterbenden im darauffolgenden Bild der Taube eine „von ruhiger Statik bestimmte Vorstellung verknüpft“. Ludwig Völker: „Wir wissen nicht was das ist der Tod“ – Kaschnitz' lyrische Antwort auf das Todesproblem“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“*. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart 2001, S. 105-126; hier S. 113.

Und Trost ist nicht, da du mein Trost gewesen
20 Und Rat ist nicht, da du mein Rat gewesen
Und Schutz ist nicht, da du mein Schutz gewesen
Und Liebe nicht, da ich um deinetwillen
Die Welt geliebt.

Anstatt „Und [...] ist nicht, da du [...]“ heißt es nun „Und [...] nicht, da ich [...]“. Der Vers wird durch das Wegfallen des finiten Verbs scheinbar gekürzt, setzt sich dann aber im nächsten Vers noch fort. Statt des Gegenübers wird das Ich betont. Die Liebe ist – anders als Rat, Trost und Schutz – nicht etwas, was dem Ich zugute gekommen ist, sondern etwas, das das Ich selbst gegeben hat. Nun, da es den Grund für seine Liebe verloren hat, kann es nicht mehr lieben. Durch den Tod des Gegenübers hat sich nicht nur die Situation des Ichs in der Welt, sondern seine ganze Haltung zur Welt verändert.⁶⁶³

Auch in „Schreibend“ (KW V, 320) wird die Aussage im letzten Vers durch die Struktur des Gedichts besonders hervorgehoben. Das Gedicht aus nur neun Versen ist durch Wiederholungen streng geordnet. In den Versen 1 bis 8 korrespondieren durch parallele Strukturen („Ich versuchte [...] / Es ging nicht“) und die Wiederholung von Schlagworten („Schreibend [...] Seele retten“) je zwei Verse miteinander (1/2 und 7/8 beziehungsweise 3/4 und 5/6):

Schreibend wollte ich
Meine Seele retten.
Ich versuchte Verse zu machen
Es ging nicht.
5 Ich versuchte Geschichten zu erzählen
Es ging nicht.
Man kann nicht schreiben
Um seine Seele zu retten.
Die aufgegebene treibt dahin und singt.

Der letzte Vers aber zeichnet in seiner Alleinstellung und auch durch das lange Wort „die aufgegebene“ das Dahintreiben der Seele nach.⁶⁶⁴

Wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben, nutzt Kaschnitz sowohl lautliche als auch rhythmisch-metrische Strukturen in ihren Gedichten auf vielfältige Weise. Die Verwendung von Reimen und der Wechsel von langen und kurzen Versen haben dabei vor allem eine strukturierende Wirkung. Sie verbinden Aussagen miteinander, heben einzelne Worte und Zeilen hervor oder verstärken die Aussage eines Verses. So werden unter anderem potenziell emotionalisierende Texteinheiten betont. Wiederholungen können dem Ausdruck emotionalen

⁶⁶³ Vetter: *Ichsuche*, S. 259 formuliert das Gefühl der verlorenen Liebe zur Welt endgültiger: „[D]er Verlust der Liebesbeziehung bzw. Ehebeziehung kommt einem Verlust des Lebens selbst gleich“.

⁶⁶⁴ Hier wird eine Parallele zum Tod des Orpheus hergestellt. Bei Ovid treibt dessen abgeschlagener Kopf nach seinem Tod klagend oder singend ins Meer. Vgl. Buch XI, Vers 50-55 in: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, hrsg. und übersetzt von Hermann Breitenbach. Zürich 1958, S. 737 sowie Konrat Ziegler: „Orpheus“. In: Wilhelm Kroll (Hrsg.): *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. 35. Halbband: Olympia bis Orpheus*. Stuttgart 1939, Sp. 1200-1316; hier Sp. 1293 und zur Verwendung des Motivs in „Schreibend“ auch Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 175f.

Sprechens dienen, indem sie beispielsweise insistierende, verzweifelte oder stammelnde Rede nachahmen. Verallgemeinernd lässt sich, wie gezeigt wurde, jedoch festhalten, dass die unmittelbarste emotionalisierende Wirkung in Kaschnitz' Gedichten von deren lautlicher Gestaltung ausgeht. Von der Verwendung bestimmter Laute kann zwar noch nicht auf konkrete Emotionen geschlossen werden, doch entfalten insbesondere onomatopoetische Strukturen oftmals eine Wirkung, die sich zumindest tendenziell mit Begriffen wie ‚bedrohlich‘, ‚heiter‘ oder ‚kalt‘ beschreiben lässt. Diese Wirkungsweise lässt sich immer auch darauf zurückführen, dass Laustrukturen unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden. Derartige Beschreibungen sind dadurch allerdings stärker subjektiv geprägt als beispielsweise tradierte emotionale Konnotationen bestimmter Wörter. Auch deshalb sollten potenziell emotionalisierende phonetische Gestaltungsweisen, ebenso wie rhythmisch-metrische, nicht isoliert von anderen formalen und inhaltlichen Elementen des Gedichts auf eine bestimmte Wirkung festgelegt werden.

4.3.2.2 Grammatisch-syntaktische Gestaltung

Auch im Bereich der grammatisch-syntaktischen Gestaltung von Emotionen verwendet Kaschnitz eine Vielzahl verschiedener Mittel und Verfahren. Fragen und Ausrufesätze sowie ein elliptischer Satzbau dienen der Darstellung emotional geprägten Sprechens, die Interpunktion erfüllt strukturierende Funktionen, komplexere Argumentationsstrukturen erhöhen die Möglichkeit, das Dargestellte inhaltlich nachzuvollziehen. Im Folgenden wird auf diese Gestaltungsweisen und ihr Emotionalisierungspotenzial jeweils exemplarisch eingegangen.

Zur Darstellung emotional geprägten Sprechens nutzt die Dichterin vor allem Fragen und Ellipsen. Derartige Textstrukturen können ein emotionalisierendes Wirkungspotenzial entfalten, indem sie typische Ausdrucksweisen von Emotionalität wie zum Beispiel ein ungläubiges Fragen oder ein erschüttertes Stammelnde nachbilden. Beispielhaft dafür ist der Beginn von „Rückkehr nach Frankfurt“ (KW V, 142):⁶⁶⁵

I
 Sage, wie es begann.
 Wie sah sie dich an
 Aus ihren erloschenen Augen,
 Die Stadt?
 5 Und was sagte der Mund,
 Dieser zerrissene Mund,
 Erwachend, was sprach der Mund?
 Und wie hörtest du's klingen
 Dir unterm Fuß

⁶⁶⁵ Fragen werden in den Zyklen aus den *Gedichten zur Zeit* generell häufig verwendet, sind an spezifische Personengruppen wie die Wandernden (z. B. in „Große Wanderschaft“: „Was ist die Quelle Eures Lachens, wie/ Kommt es, daß Ihr nicht schweigt/ Da doch unendliche Melancholie/ Von den trostlosen Wänden steigt?“; KW V, 136) oder an keine bestimmte Person gerichtet („Verlorene. Aber an wen,/ An wen verloren?“; KW V, 138).

Und der Fluß – der Fluß?

Das Zusammenspiel von mit der Konjunktion ‚und‘ verbundenen Fragen, Ellipsen und Wiederholungen legt hier ein insistierendes Fragen durch die Sprechinstanz nahe, die es kaum erwarten kann, etwas über das Gesicht der Stadt zu erfahren.⁶⁶⁶ So wird zwar nicht direkt Trauer gestaltet, doch drückt sich eine emotionale Beteiligung der Sprechinstanz aus, die sich mit Blick auf die gewählten Adjektive und nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Gedichtganzen auf den Zustand der beschädigten Stadt Frankfurt bezieht. Diese eindeutige Involviertheit der Sprechinstanz prägt das Gedicht von Beginn an.⁶⁶⁷ Der Leser kann sich durch die Fragen direkt emotional angesprochen fühlen. Auch in dem Zyklus „Beschwörung“ (KW V, 153-167) wird durch die syntaktische Gestaltung eine derartige Unmittelbarkeit erreicht. Durch das Sprechen in der ersten Person Plural werden Sprechinstanz und Leser zusätzlich eng miteinander verbunden. Auffällig ist die Verwendung der Doppelpunkte in den ersten vier Versen (KW V, 153).⁶⁶⁸ Zusammen mit dem gleichförmigen Enjambement wird erreicht, dass die bei der Sprechinstanz geweckte Erinnerung eng mit der Frage an die angesprochene Person verknüpft ist: „Hebt es schon an, dies/ Raunen: wie war es doch?/ Schlägt uns in Bann, dies/ Tastende: wißt ihr noch?“. Die beschriebene Gestaltung erhöht die Möglichkeit des emotionalen Nachvollzugs der dargestellten Situation durch den Rezipienten.

Auch in dem Gedicht „Heimat“ (KW V, 204-209) wird der Rezipient mithilfe rhetorischer Fragen potenziell in den Vorgang des Erinnerns mit einbezogen: „Wer könnte auf dieses Land einen Grundbrief besitzen?“ (KW V, 205, Vers 43) oder „Wuchs uns nicht alles dies zu, als wir noch Träumende waren,/ Machtlose?“ (KW V, 206, Vers 56f.). Durch den erzählerisch-reflektierenden Sprachgestus werden die Erinnerungen zudem besonders anschaulich und für den Leser nachvollziehbar gestaltet. Hierbei handelt es sich um ein vor allem in der frühen Nachkriegslyrik von Marie Luise Kaschnitz immer wieder verwendetes syntaktisches

⁶⁶⁶ Vgl. auch die Häufung mit „und“ eingeleiteter Verse in „Vor den Toren“ (KW V, 196-200), was die Fülle der dort dargestellten Eindrücke noch unterstreicht. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch die asyndetische Reihung in den ersten Versen des Gedichts „Europa“ (KW V, 200-203).

⁶⁶⁷ Auch in „Der Verheißene“ (KW V, 209-213) vermittelt die Sprechinstanz eigene Emotionen indirekt durch die syntaktische Gestaltung: In der Häufung der Attribute, die die trauernde Mutter dem Sohn zuschreibt, drückt sich ihr Schmerz darüber aus, dass er ihr fremd geworden ist.

⁶⁶⁸ Eine auffällige Verwendung der Interpunktion findet sich auch in dem Gedicht „Alles das Neue“ (KW V, 367-369), wo die nur sehr sparsam gesetzten Punkte, die Klammern und der Gedankenstrich bestimmte Verse aus dem Gedicht herausheben, darunter auch die folgenden, potenziell Trauer konnotierenden Zeilen: „Die salzlose Träne Tau“ (II, Vers 12) und „Prall von Erinnerung alles/ [...] An schartiges Wildgras das wuchs überwuchs/ Die Goldraute in Zeiten der Trauer“ (III, Vers 12 und 20f.); aber auch die folgenden „Alles das Neue das kommt/ Und hat seine Zeit/ Und hat seine Liebe sein Tal/ Unter dem wechselnden Himmel“ (III, Vers 28-31). So werden die zwei das Gedicht bestimmenden emotionalen Aspekte betont: die eher rückwärtsgewandte Trauer und der hoffnungsvolle Blick in die Zukunft. Die Fülle von wiedergegebenen Erinnerungen und Eindrücken wird zudem durch das weitgehende Fehlen von Kommata und Punkten unterstrichen.

Gestaltungsmittel.⁶⁶⁹ Durch Reihungen, Verssprünge und komplexere, aber in der Regel vollständige Syntax wird ein Redefluss erreicht, der den Leser potenziell einbezieht und das Gesagte zumindest auf den ersten Blick oft anschaulich und nachvollziehbar gestaltet. Parallelismen, Wiederholungen und Inversionen intensivieren dabei einzelne Aussagen wie zum Beispiel in folgenden Versen aus dem Gedicht „Das Verheißene“ (KW V, 209):

Es geht doch ein Raunen von etwas, das ist uns verheißben.
Ob wir es auch nicht mit den sehenden Augen erkennen,
Auffassen wir doch ein Geheimes, ein Seufzen, ein Beben,
Als stände die Erde, die ewig junge,
5 Die Menschenmutter, vor neuer Geburt.

Doch bange ist immer aufs neue den hoffenden Müttern,
Daß sie den trügen, den wilden gezeichneten wieder
Und nährten mit Honig, mit dem Heuduft der Wiesen
Das reißende Tier.

10 Und bange ist ihnen auch, wenn sie geboren haben
Und der Sohn ihnen aufwächst und formt sich nicht nach dem Bilde,
Das ihnen der Engel verheißben, der Lilienträger,
Der Sanfte.

Das Wirkungspotenzial von emotional konnotierten Situationen – zum Beispiel der Erinnerung an die eigene Heimat oder der bangen Hoffnung auf das, was die Zukunft bringt – wird so durch syntaktische Mittel erhöht.

Fälle elliptischen Satzbaus häufen sich dagegen vor allem in den späteren Gedichten. Eindrücke und Gedanken werden aneinandergereiht, insbesondere finite Verben ausgelassen. So werden in dem Gedicht „Weiße Wurzel“ (KW V, 282f.) die Momenthaftigkeit des Juniabends (Vers 14), die in Vers 4 benannte Gegenwart und das geduldige Warten (Vers 25) unterstrichen. Doch gibt es hier trotz fehlender Verben auch Momente der Aktivität, beispielsweise im Aufblühen des Ichs (Vers 21) und im Schritt von Du und Ich (Vers 28-30).⁶⁷⁰ In dem Gedicht „Castellezlandschaft“ (KW V, 291-293) wird durch das Fehlen finiter Verben am Anfang die Vereinzelung des Ichs und die Verwahrlosung seines Hauses betont; die finiten Verben in Teil II betonen die Aktivität der Natur und des Windes, das Fortschreiten des Verfalls. Erst in Teil III wird das Ich selbst aktiver, wird ein positiver Moment der Freude oder Hoffnung sichtbar, bevor dieser jedoch wieder vergeht und erneut die alles beherrschende Aktivität der Natur betont wird:

⁶⁶⁹ Auch später tauchen erzählerisch geprägte Gedichte auf, beispielsweise „Schnee“ (KW V, 347-352), wo dem fließenden Stil durch einzelne kurze, den Rhythmus unterbrechende Verse jedoch auch immer wieder entgegengewirkt wird. Ähnlich ist es in „Meine Neugier“ (KW V, 372). Auch im „Tutzinger Gedichtkreis“ (KW V, 245-254) wird durch Parallelismen, Alliterationen und Enjambements noch ein eher fließender Sprachstil erreicht. Hier sind jedoch die anfänglichen Fragesätze wichtigstes Mittel der syntaktischen Emotionsgestaltung. Die Sprechinstanz ist innerlich stark beteiligt, in den Fragen drücken sich ihre Suche nach Antworten und auch ihr Zweifeln an Gott aus. Zur Rolle von Suchen und Fragen vgl. auch das Gedicht „Rundfunk“ (KW V, 355). Zum „gedanklich geprägten Zug“ als „Charakteristikum vieler Gedichte von M. L. Kaschnitz“ vgl. Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber“, S. 133.

⁶⁷⁰ Vgl. auch den ähnlich erreichten Wechsel zwischen knapper Beschreibung des Erntealtars und traumhafter Begegnung mit dem einen Auge (Gottes) in „Nach der Ernte“ (KW V, 357).

I
Sommer entlassen entlohnt
Unter dem sinkenden Mond
Verschrienen von hungrigen Raben
Von leeren Honigwaben
5 Eicheln und Nüssen taub
Seele verdorben versteint
[...]

II
Verstellt mein Haus
Zum Steppenrand
Unter die Herrschaft der Winde.
Die knien das Herdfeuer aus
5 Die scheren das Rosenlaub
Die pfeifen wie Murmeltiere
[...]

III
[...]
5 Aber mitten im Zimmer
Hebst Du die Arme drehst Dich
[...]

V
Täglich rücken die Bäume des Augartens näher.
Haben schon lange heimlich das Haus durchwachsen
Schon sitzt mir am Bettfuß das Käuzchen
Die Schlange raschelt am Herd.

Neben Fragesätzen, Ausrufen⁶⁷¹ und Ellipsen können schließlich auch komplexere syntaktische Strukturen zur Emotionsgestaltung beitragen. So wird in dem Gedicht „Zukunftsmusik“ die erste größere Versgruppe ganz auf ihren letzten Vers hin zugespitzt (KW V, 175, Vers 2f. und 9): „Wenn ich meine Augen schließe und stille sitze,/ Tu ich es nicht, um das Lied der Erinnerung zu hören/ [...] Hören will ich die Zukunftsmusik“. Das Gedicht weist Appositionen und Aufzählungen, Parallelismen und Häufungen auf und entwickelt auch eine inhaltliche Komplexität, die Vergangenes und Zukunft eng verknüpft, am Ende jedoch die hoffnungsvolle Zukunft betont (KW V, 180, Vers 115f.): „Zusammenklang, sagt sie, und Würde des Menschen und Freiheit./ Hoffnung, sagt sie, und Liebe, das süßeste Wort“. Bewirkt durch den Satzbau wird der Leser hier also insbesondere im ersten Abschnitt über mehrere Verse hinweg auf eine bestimmte Aussage hingeführt.

Auf vergleichbare Weise werden auch ganze, eher kürzere Gedichte mit syntaktischen Mitteln wirkungsvoll durchstrukturiert. In dem Gedicht „Der Eingeweihte“ (KW V, 274) aus dem Zyklus „Aus dem Tambourin hat er gegessen“ wird so der Gegensatz zwischen dem beschriebenen Knaben und der schreibenden Sprechinstanz unterstrichen.⁶⁷² Das Gedicht besteht aus nur zwei Sätzen, von denen sich der erste über vier Abschnitte erstreckt und die

⁶⁷¹ Vgl. z. B. den ersten Vers in „Zukunftsmusik“ (KW V, 175).

⁶⁷² Mit dem Knaben ist wohl der „kleinasiatische[] Gott[] Sabazios“ gemeint. Vgl. Tgb II, 1125 [Kommentar zu Tgb I, 509, A. F.].

Handlungen des Knaben beschreibt. Der zweite Satz beschränkt sich dagegen auf den letzten Abschnitt und die Reaktion der Sprechinstanz. Im Gegensatz zum die Erde durchfurchenden, springenden und seine Stimme erhebenden Knaben, der in Bewegung und voller Kraft dargestellt wird, ist das sprechende Ich statisch, senkt den Kopf und schreibt. Der Knabe verfährt fast wild mit Musik, Natur und Worten, die Sprechinstanz ist dagegen „inmitten/ Der brüllenden Städte“ (Vers 18f.), drückt sich selbst aber nur schreibend aus. Der durch die syntaktische Gestaltung unterstrichene Gegensatz von Knabe und Sprechinstanz stellt diese im Vergleich als weniger vital, als befangen und statisch dar.⁶⁷³

Abschließend soll noch auf die Wahl von Zeitformen eingegangen werden, die beispielsweise in „Requiem“ (KW V, 306-314) eine wichtige Rolle für die Gestaltung von Trauer spielen.⁶⁷⁴ Das „Ich“ in der Gegenwart wird so mit der Vergangenheit zusammengeführt, am engsten in den bereits zitierten Versen „Und Trost ist nicht, da du mein Trost gewesen/ [...] Und Liebe nicht, da ich um deinetwillen/ Die Welt geliebt“ (KW V, 310, II, Vers 19-23). Das schon im Titel des Gedichts angekündigte Totengedenken wird durch diese auch syntaktisch ausgedrückte enge Verbindung von Gegenwart und Erinnerung auf der Ebene der Form unterstützt. Hinzu kommt die direkte Anrede des Du, was den Eindruck einer ‚einseitigen Zwiesprache‘ erweckt. Das Gegenüber kommt zwar selbst nicht zu Wort, ist durch die konkrete Erinnerung aber klar als Figur definiert, zu der die Sprechinstanz spricht. Sonstige mögliche Rezipienten werden in das Zwiegespräch nicht mit einbezogen. Die innere Beteiligung der Sprechinstanz drückt sich schließlich nicht zuletzt in intensivierenden Wiederholungen, beispielsweise den Versen „Wie kurz, wie kurz,/ wie kurz ist des Menschen Leben“ (KW V, 310, II, Vers 17f.), „Nur dein Schatten mein Schatten ...“ (KW V, 311, II, Vers 43) und dem wiederholten „Ich wünschte zu sagen ...“ (KW V, 313, III, Vers 42, 46, 51, 56) aus. In „Dein Schweigen“ (KW V, 316) wird die Trennung von erinnertem Verstorbenem und zurückbleibendem trauernden Ich neben der Wortwahl durch die verblöse Gegenüberstellung von „mein“ und „dein“ vermittelt:

Dein Schweigen
10 Meine Stimme
Dein Ruhen

⁶⁷³ Auch in „Ostia Antica“ (KW V, 287) greifen verschiedene syntaktische Mittel ineinander, um Sinnabschnitte zu verbinden und die zentrale Aussage in den letzten Versen des Gedichts zu betonen. Zu diesem Text vgl. auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 65f. In dem Gedicht „Wo“ (KW V, 316f.) wird die Gleichzeitigkeit von Suche nach dem und Wissen über das „Wo“ auf diegetischer Ebene auch syntaktisch abgebildet. Schon das einleitende Wort ‚Wo‘ drückt einerseits ein Suchen aus, wird andererseits durch die Interpunktion jedoch nicht als Frage, sondern als Feststellung formuliert. Die Struktur im ersten Vers, das einzelne Wort ‚Wo‘ in Verbindung mit der affirmierenden Interpunktion, korrespondiert mit dem im Gedicht gestalteten Nebeneinander von Suche und Wahrnehmung, von „Überall“ und „Nirgends“ (KW V, 317). Vgl. hierzu auch Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber“, S. 133. Ähnlich ist es auch im letzten Vers des Gedichts „Meine Neugier“ (KW V, 372), in dem die Rhetorik des syntaktisch als Frage gestalteten „Was willst du, du lebst.“ durch den die Aussage bestätigenden Punkt noch verstärkt wird.

⁶⁷⁴ Vgl. auch das Gedicht „Du sollst nicht“ (KW V, 318): „Du sollst mir nicht zusehen wenn [...] / Einmal bedurfte es nur eines Wortes von Dir [...]“; ähnlich auch „Anders“ (KW V, 324).

Mein Gehen
Dein Allesvorüber
Mein Immernochda.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, dienen syntaktische Mittel in den untersuchten Gedichten nicht nur der einfachen Betonung von (emotionalisierenden) Sinneinheiten oder der Strukturierung des Textes. Inhaltliche Gegensätze zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder zwischen unterschiedlichen Personen – wie in den Gedichten „Requiem“ und „Aus dem Tambourin hat er gegessen“ – oder auch inhaltlich dargestellte Bewegungen werden vielmehr durch grammatisch-syntaktische Strategien verstärkt oder zumindest nachvollzogen. Schließlich, und das ist für die emotionalisierende Wirkung der Texte besonders wichtig, kann durch grammatisch-syntaktische Gestaltungsmittel die emotionale Involviertheit der Sprechinstanz unmittelbar ausgedrückt werden.

4.3.2.3 Implizite lexikalische Gestaltung

Von den vielfältigen im Untersuchungskorpus verwendeten Mitteln impliziter lexikalischer Gestaltung von Emotionen beziehungsweise Trauer kann hier nur eine Auswahl vorgestellt werden. Zunächst werden Interjektionen als konventionelles Mittel spontanen Emotionalitätsausdrucks behandelt, anschließend wird exemplarisch auf einige der im Textkorpus am auffälligsten verwendeten emotionalisierenden Lexeme eingegangen. Das sind zum einen Worte wie ‚nicht mehr‘ und ‚vorbei‘, die die Dichterin teils auf sehr spezifische Weise kombiniert, zum anderen die Lexeme ‚Schnee‘ und ‚Tanz(en)‘.

Wie Eich verwendet Kaschnitz nur die Interjektionen ‚ach‘ und ‚o‘. Auffällig ist – vergleichbar mit der expliziten Benennung von Emotionslexemen – die Verteilung auf die einzelnen Gedichtbände. In den ersten Bänden bis *Ewige Stadt* sind Interjektionen ein regelmäßig eingesetztes Mittel der Emotionalisierung. In *Neue Gedichte* und *Dein Schweigen – meine Stimme* tauchen sie nur noch vereinzelt auf.⁶⁷⁵ ‚O‘ und ‚ach‘ erfüllen zudem unterschiedliche Funktionen. Die Interjektion ‚o‘ drückt in den untersuchten Gedichten zwar oftmals eine innere Beteiligung der Sprechinstanz aus, entfaltet aber selten ein eindeutiges Wirkungspotenzial. Im Gedichtkontext wirkt die Interjektion ‚o‘ zuweilen beschwörend bis sehnsüchtig und pathetisch. Das zeigen zum Beispiel die Verse „O stille Kraft der Wandervogelschwinge/ Mit der ein jeder seinen Ursprung sucht“ (KW V, 135, II, Vers 10f.) aus „Große Wanderschaft“ oder die Anfangszeile von „Zukunftsmusik“, hier noch verstärkt durch das Ausrufezeichen: „O wie mich

⁶⁷⁵ Hier besteht also ein Unterschied zu den expliziten Benennungen von Emotionen, die in *Dein Schweigen – meine Stimme* im Gegensatz zu den mittleren Gedichtbänden wieder zunehmen. Die Konzentration von Interjektionen auf die früheren Gedichtbände lässt sich möglicherweise weniger auf eine bestimmte Thematik als auf den Zeitpunkt in der Entwicklung von Kaschnitz' Dichtung zurückführen.

dürstet nach Zukunftsmusik!“ (KW V, 175).⁶⁷⁶ Verzweiflung oder Trauer wird durch die Interjektion ‚o‘ und den entsprechenden Kontext am eindeutigsten in dem Gedicht „Spitalshof“ konnotiert: „O läge *ich* da/ Preßtest *Du* die Braue/ An die weiße Gitterbettstatt“ (KW V, 291, V, Vers 11-13, Hervorh. i. O.). Auch im dritten Gedicht aus „Castellezlandschaft“ (KW V, 292) könnte die Interjektion Verzweiflung oder Trauer konnotieren:

O dieser Geisterzwang
Nach vielen Tränen
Aufzustehen der Mond scheint
Nichts mehr in Dir ist unverweint
5 Aber mitten im Zimmer
Hebst Du die Arme drehst Dich
Ziehst lächelnd Schritt um Schritt
Den rauhen Schattenwalzer
Zu gar keiner Musik.

Das angesprochene Lächeln drückt jedoch gleichzeitig etwas eher Positives aus. Die Konnotation der Interjektion ‚o‘ mit Verzweiflung oder Trauer ist hier weniger eindeutig als in „Spitalshof“, wo der Kontext die Bedeutungsdimension stärker nahelegt.⁶⁷⁷

Die Interjektion ‚ach‘ wird im Vergleich seltener genutzt, dient dann aber eindeutiger dem Ausdruck von Trauer oder Leiden. Sie taucht in allen drei Zyklen aus *Gedichte zur Zeit* auf, zum Beispiel in den schon oben zitierten Versen „Der Mensch? Ach nicht der Mensch. Nur wir. Nur hier./ [...] Schon dort ist’s anders. Wir sind nicht die Welt“ (KW V, 137f., VIII, Vers 1 und 12) aus „Große Wanderschaft“, in denen Trauer als Emotion angesichts einer ortsspezifischen Situation dargestellt wird, sowie in den Versen „Ach, schon beschwören wir/ Und schon erhören wir/ Zeiten des Grauens“ (KW V, 153, I, Vers 5-7) und „All diese Stimmen, ach/ Warum beschworen?“ (KW V, 166, XV, Vers 1f.) aus „Beschwörung“. In „Die Liebenden“ kann ‚ach‘ als Ausdruck eines nostalgischen Gefühls interpretiert werden: „Ach, und wenn später die zählbaren Jahre kommen,/ Wird nicht dies alles durchglüht wie die Blätter der Birken“ (KW V, 223, Vers 80f.).

Neben Interjektionen verwendet Kaschnitz eine Reihe von emotional konnotierten Lexemen. Das Wort ‚Tod‘ beispielsweise und Lexeme aus seinem semantischen Umfeld könnten

⁶⁷⁶ Im Beispiel aus „Große Wanderschaft“ könnte man auch von einer das Pathos steigernden Anredefunktion der Interjektion sprechen. In „Zukunftsmusik“ entfaltet die Interjektion ‚o‘ später jedoch ein eher klagendes Potenzial: „O Töne der Zukunftsmusik, verloren in Wohllaut und Mißklang“ (KW V, 179). Vgl. auch folgende weitere Verwendungen der Interjektion ‚o‘: „Der Heimatschrei aller Gefesselten, wenn er frei hinflöge,/ O welch ein Sturm“ („Die Gefangenen“, KW V, 184); „O wie sie aufbrüllen drunten im Schachte der Straßen,/ Die alten Motoren, die klapprigen, schwer zu bewegenden“ („Bedrängnis“, KW V, 188); „O wenn wir lebten alle Tage, wie Kinder lebten“ („Heimat“, KW V, 208); „O schweigender Wald überm See“ („Jahreszeiten im Breisgau“, KW V, 271); „O wie voll Ahnung/ Wir uns Geschenke geben, Lösegeld/ Und [...] übersingen/ Das Angstgeraun, die Totenzimmerwolke“ (ebenfalls „Jahreszeiten im Breisgau“, KW V, 272) und schließlich „O wenn sie nicht wäre, die Angst mit den vielen Gesichtern“ („Angst“, KW V, 194). Die letzten zwei Beispiele könnten – verstärkt durch die explizite Verbindung mit dem Lexem ‚Angst‘ vor allem im zuletzt zitierten gleichnamigen Gedicht (KW V, 192-196) – auch Bedrohung und Angst konnotieren.

⁶⁷⁷ Ähnlich könnte man bei dem Gedicht „Der blaue Vorhang“ (KW V, 327f.) argumentieren, wo zuerst, unterstrichen durch die Interjektion ‚o‘, geklagt wird, der Klage im darauffolgenden Vers jedoch auch etwas Positives entgegengehalten wird: „Die Berge sind eingesunken/ Die Flüsse vertrocknet/ [...] O wenn der Juni kommt mit grauen Rosen// Und doch auch diese uns/ Überlebende Welt ist schön“.

typischerweise mit Emotionen wie Trauer und Angst, aber auch mit Schuldgefühlen verbunden sein. Da es sich bei der Verwendung dieses Lexems im vorliegenden Textkorpus meist um komplexere Gestaltungsweisen handelt, wird hierauf erst bei der Analyse der diegetischen Ebene eingegangen (vgl. Kapitel 4.3.3.2). Andere von Kaschnitz mehrfach verwendete und potenziell mit Trauer oder Trauer evozierenden Zuständen verbundene Substantive sind beispielsweise ‚Einsamkeit‘ und ‚Verlassensein‘⁶⁷⁸, ‚(verlorene) Heimat‘⁶⁷⁹ sowie ‚Erinnerung‘ und ‚Vergessen‘⁶⁸⁰. Hierbei handelt es sich um herkömmliche implizite Gestaltungsweisen von Trauer, die nicht unbedingt spezifisch für Kaschnitz’ Darstellung dieser Emotion sind.⁶⁸¹ Andere lexikalische Mittel verwendet die Dichterin dagegen auf ganz spezifische Weise oder auffallend häufig. Zum einen sind das vermeintlich unscheinbare Worte wie ‚vorbei‘, ‚niemand‘ und ‚nicht mehr‘, zu denen auch Zusammenrückungen wie „Allesvorüber“ (KW V, 316) und „Dein Nicht-mehr-Ich“ (KW V, 236) zählen. Zum anderen sind es die Lexeme ‚Schnee‘ und ‚Tanz(en)‘, die Kaschnitz, wie schon in Kapitel 4.3.1 angedeutet, wiederholt für die Gestaltung von Trauer nutzt.

Die Ausdrücke ‚vorbei‘ und ‚nicht mehr‘ markieren das Ende von etwas und können, wenn das Vergangene positiv bewertet wird, Trauer über Verlust und Abschied konnotieren. In „Große Wanderschaft“ ist die „Zeit der Heimat“ vorbei (KW V, 138), in „Ewige Stadt“ wird der personifizierte „Hauch Vorbei“ erfahren (KW V, 236), in „Palermo“ hört man „das scheppernde Glöckchen Tagvorbei“ klingen (KW V, 263), und in dem Gedicht „Bewegung“ wird das „Vorbei“ durch unstetes „Räderrollen“ und „Erlöschende Fenster“ (KW V, 281f.) verbildlicht. Im „Tutzinger Gedichtkreis“ heißt es: „Die Sprache, die einmal ausschwang, Dich zu loben,/ Zieht sich zusammen, singt nicht mehr“ (KW V, 248)⁶⁸² und in „Stadtrundfahrt“: „Mein Bruder ist nicht mehr mein Bruder“ (KW V, 295). In „Requiem“ wird geklagt „um den Baum, der nicht mehr altert,/ Der seine Blätter nicht mehr fallen läßt“ (KW V, 310). Am deutlichsten aber ist der Verlust in den folgenden Versen aus dem dritten Teil des Gedichts „Requiem“ an die Worte „nicht mehr“ gebunden. Die Unterscheidung von (noch) „nicht“ und „nicht mehr“ entwickelt für die Sprechinstanz entscheidende emotionale Bedeutung (KW V, 312):

Denn es gab eine Zeit
Da ich dich nicht kannte

⁶⁷⁸ Vgl. „meine Zuflucht Trauer/ [...] mein Nest Einsamkeit“ in „London 1959“ (KW V, 321) und das Gedicht „Beschwörung“: „War nur der Leib,/ Der sich noch trug/ Und aufrecht stand,/ War nur das Herz,/ Das schlug und schlug/ Verlassenheit“ (KW V, 163).

⁶⁷⁹ Vgl. z. B. folgende Verse aus dem Gedicht „Die Gefangenen“: „Alle, die fort waren, wollen die Heimat umarmen,/ Hahnreie sind sie geworden und merken es nicht“ (KW V, 185) und auch „Heimat“ (KW V, 204-209).

⁶⁸⁰ Vgl. zu „Erinnerung“ beispielsweise das Gedicht „Narziß“: „Auswanderer verkrümmt/ Am Rand des Schlafes/ Kauend die bitter/ Berausende Laubstreu/ Erinnerung“ (KW V, 275). Zu „Vergessen“ vgl. den Anfang des Gedichts „Stadtrundfahrt“: „Vergessen kann ich nicht/ Die goldenen Augen/ Drei, die da schwebten/ Den Bahndamm entlang/ [...] Und erloschen im rauhen/ Unerbittlichen Tag“ (KW V, 293f.).

⁶⁸¹ Vgl. z. B. die Analyse der Gedichte Eichs in Kapitel 3.

⁶⁸² Zur hierin zum Ausdruck kommenden Gefahr des Verstummens vgl. Corkhill: „Kaschnitz’s perspective on language“, S. 100. Zur formalen Gestaltung des Verstummens in Kaschnitz’ Lyrik vgl. darüber hinaus Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 64-73.

30 Es gibt eine Zeit,
Da du nicht mehr bei mir bist
Diese sind nicht zu verwechseln.

An anderer Stelle in „Requiem“ (KW V, 311, II, Vers 39-41) drückt auch das Wort ‚niemand‘ ein Gefühl von Verlust aus: „Niemand hat dein Lachen/ Auf eine schwarze Platte eingeritzt/ Die ich mir spielen könnte mitternachts“. Ein Bezug zu Vergangenen wird hergestellt und so die Vergänglichkeit von individuellen Eindrücken, Erlebnissen und Erinnerungen betont.⁶⁸³ Verse, in denen Worte wie ‚vorbei‘, ‚nicht mehr‘ und ‚niemand‘ auftauchen, vermitteln also Erfahrungen von Vergänglichkeit, Verlust und Abschied. Sie betonen, dass etwas Positives, das vorher erreichbar war, nun vergangen oder verloren und nicht mehr erreichbar ist oder dass etwas oder jemand vergessen werden könnte. All diese Erfahrungen sind prototypisch mit Trauer verbunden.

Besonders auffällig sind in diesem Zusammenhang schließlich Zusammenrückungen, in denen die jeweiligen semantischen Eigenschaften von mehreren Ausdrücken kombiniert werden. Bestes Beispiel dafür ist die Gegenüberstellung der Verse „Dein Allesvorüber“ und „Mein Immernochda“ in dem Gedicht „Dein Schweigen“ (KW V, 316, Vers 13f.). Das Wort ‚vorüber‘ in der oben für ‚vorbei‘ beschriebenen Bedeutungsdimension wird durch das Wort ‚alles‘ noch potenziert. Die Zusammenrückung drückt so komprimiert das von der Sprechinstanz empfundene Gefühl des Verlusts aus. Das ähnlich konstruierte „Nicht-mehr-Ich“ in „Ewige Stadt“ fasst das in den umliegenden Versen dargestellte Erleben von Vergänglichkeit und Entfremdung zusammen (KW V, 236, XIV, Vers 12-14): „Ja, dort erfährst Du/ Dein Nicht-mehr-Ich. Die Ablösung, Erlösung/ Von dem was war und wird. Den Hauch Vorbei“. Diese Zusammenrückungen dienen zum einen der engen Verbindung der verschiedenen Lexeme und ihrer jeweiligen semantischen Eigenschaften. Zum anderen heben sie das in ihnen Ausgedrückte durch ihre Neuartigkeit noch hervor und entfalten so möglicherweise ein erhöhtes Emotionalisierungspotenzial.

Aufgrund ihrer vergleichsweise häufigen Verwendung – auch im Kontext der expliziten Gestaltung von Trauer – soll nun noch etwas genauer auf die Lexeme ‚Schnee‘ und ‚Tanz(en)‘ eingegangen werden. In dem Gedicht „Uralt“ träumt der alte Verwandte davon, „Im Herbst in den Wald zu gehen, kurz vor dem ersten Schneefall/ Und nicht mehr nach Hause zu kommen“ (KW V, 337, Vers 18f.). Schnee kann hier mit dem späten Herbst und übertragen mit dem hohen

⁶⁸³ Ähnlich ist es zum Beispiel auch in dem Gedicht „Vorstadt“ („Niemand/ Sieht mehr am Abend/ Die Zinnen der Mauer/ Rötlich“, KW V, 284f.) oder auch in „Uralt“ („Nach seinem schönsten Erlebnis befragt,/ Nennt er nicht seine Hochzeit, auch nicht seine Heimkehr vom Kriege,/ Sondern einen Sternschnuppenfall, einen gewaltigen,/ An den sich niemand erinnert“, KW V, 337). Zu „Probleme[n] mit dem Erinnern“ in Kaschnitz’ autobiografischen Texten vgl. Nikola Roßbach: „Gepeinigt von Phantasie“. Autobiographische Kindheitsentwürfe bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart 2001, S. 49-64; hier S. 57.

Lebensalter des Verwandten verbunden werden, der seinen Wunsch ausdrückt, zu sterben. In „Meine Staaten“ (KW V, 356) wird der Schnee ebenfalls mit dem Tod in Verbindung gebracht:

Und auf der Hügelkuppe
Stehen sehen
Ein junges Rind
Ein steifgefrorenes
15 Vom letzten Schneesturm
Weiß wie meine Zukunft
Verkrustet von Kristallen
Aufrecht
Tot.

Diese Konnotation von Schnee und Winter mit dem Lebensende ist nicht neu.⁶⁸⁴ In „Schnee“ (KW V, 347) entfaltet das Element jedoch eine komplexere Bedeutung:

II
Zeit zu träumen
Gefangen im Schneebett
Wenn die Dämmerung kommt
Wenn die schwarzen Zäune
5 Entfliehen feldüber.
Zeit zu tauschen
Schneemann und Schneefrau
Kohlenäugig
Karottenlippig
10 Im Knistern des Frostes
Uralte Erfahrung.

Der Schnee, der alles bedeckt, birgt hier die Möglichkeit des Träumens, des Austauschs von Erfahrungen und des Erinnerns.⁶⁸⁵ Die Sprechinstanz erinnert sich der gemeinsamen Zeit mit dem angesprochenen Gegenüber, der vergangenen Nähe, der Gefahren für die Zweisamkeit und spricht über Erfahrungen in der Ehe. In den letzten Versen wird explizit gemacht, dass der Schnee nicht nur das Vergangene, sondern auch die Zukunft verdecken kann (KW V, 352):

XIII
[...]
5 Es murmeln die Toten im Schneebett
Die Ungeborenen
Am Himmel wiegt sich und tanzt
Meine weißgekleidete Trauer.

Die Farbe Weiß verbindet die Trauer in diesem Gedicht mit dem Schnee. Das heißt nicht, dass das Wort ‚Schnee‘ eins zu eins in ‚Trauer‘ übersetzt werden sollte. Doch besteht im Kontext des Gedichts – in der Verbindung von Schnee und der Möglichkeit der Erinnerung zum einen, in den konkreten Erinnerungen an gemeinsame Gespräche über Schnee zum anderen – ein enger Zusammenhang zwischen Schnee und individueller Trauer der Sprechinstanz, der über die oben

⁶⁸⁴ Vgl. Christoph Grube und Markus May: „Schnee“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 380f.

⁶⁸⁵ Auch Strack-Richter meint, dass die „Eigenschaft, alles Lebendige gleichmäßig zuzudecken“ den Schnee „zu einem besonders geeigneten Bild [mache], um konzentrierte Rück- und Selbstbesinnung auszudrücken“. Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 86.

beschriebene Konnotation von Schnee mit Sterben hinausgeht. Die „weißgekleidete Trauer“ der Sprechinstanz tanzt am Himmel, während der Schnee Vergangenheit und Zukunft, Tod und Leben bergen kann. Die Trauer der Sprechinstanz befindet sich jenseits oder außerhalb davon. Sie wird von dem, was der Schnee bedecken kann, scheinbar nicht berührt.⁶⁸⁶

Trauer als Gefühlszustand und Tanz als Ausdrucksform werden in den letzten Versen von „Schnee“ explizit miteinander verknüpft. Nicht zuletzt in Verbindung mit der in Kapitel 4.3.1 bereits angesprochenen positiven Konnotation der Farbe Weiß scheint die Bewegung hier tendenziell positiv bewertet zu werden.⁶⁸⁷ In diesem Kontext ist jedoch auf das Motiv des Totentanzes einzugehen, das Kaschnitz im Zyklus „Rückkehr nach Frankfurt“ auch explizit benennt.⁶⁸⁸ Das Totentanz-Motiv ist traditionell in erster Linie als Ausdruck der Vergänglichkeit allen Lebens, darüber hinaus aber auch als eine Form der Gesellschaftskritik zu verstehen.⁶⁸⁹ Die Verwendung des Tanzes als Ausdruck von Trauer insbesondere über den Tod eines anderen Menschen könnte in dieser Tradition daher eher negativ konnotiert sein. Im sechsten Gedicht aus „Rückkehr nach Frankfurt“ wird dem Totentanz jedoch der „Lebenstanz“ direkt gegenübergestellt (KW V, 146):

- 15 Aber die Stadt ist ein Tanz,
 Und der Tänzer sind viele,
 [...]
25 Auf der gerichteten Bühne
 Tanzen Trauer und Sühne,
 Totentanz, Lebenstanz,
 Hochzeit –

So kommt in dieser einzigen expliziten Verwendung des Wortes ‚Totentanz‘ in den untersuchten Gedichten zwar die enge Verbindung von Tod und Leben zum Ausdruck, nicht jedoch die Macht

⁶⁸⁶ Vgl. hierzu auch folgende Äußerung in *Wohin denn ich*: „Es war nicht zu leugnen, daß ich auf meiner Suche nach Wahrheit in den ersten Monaten des neuen Jahres wenig vorwärtskam, vielmehr oft auf der Stelle trat, rechter Fuß, linker Fuß, über ein unsichtbares Seil hüpfen, das kann am Ende auch zu einer Art von Tanz werden, einem berausenden Tanz. Man kann sich dabei in die Erde hineintreten, mehr und mehr schwarze Erde, Wurzeln, kleine Rinnsale, oder auch sich über die Erde erheben, seht doch, schon berühren meine Füße den Boden nicht mehr.“ Und weiter: „[I]ch wollte auferstehen, also übte ich mich im Tanz, wobei es mir auch manchmal gelang, auf dem Kopf zu stehen, jedenfalls immer leichter zu werden, was zur Folge hatte, daß auch die Dinge leichter zu werden und zu tanzen begannen“ (KW II, 513f).

⁶⁸⁷ Zum Motiv des Tanzens bei Kaschnitz vgl. neben Pulver: „Motiv des Tanzens“ Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 54-58 und speziell zu diesen Versen auch Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 85 (Sperrung getilgt): „Gegenüber dem Schwarzen, der schwarzen Trauer, die [...] einer völligen Zurückgezogenheit und Selbstaufgabe gleichkommt, erscheint die ‚weiße Trauer‘ aktiver und bewußter, zwar ebenfalls Trauer, aber keine Selbstaufgabe zu sein. Das Gedicht ‚Grundwasser‘ (D. Schw., S. 50) setzt der ‚torfschwarzen Verzweiflung‘ die ungetrübte, weiße Erinnerung entgegen [...]“

⁶⁸⁸ Die Bedeutung dieses Motivs für Kaschnitz' Werk wird auch durch das Bühnenstück *Totentanz* deutlich, das, wie oben bereits erwähnt, 1948 zusammen mit *Gedichte zur Zeit* erschien.

⁶⁸⁹ Vgl. Brigitte Schulte: „Totentanz“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 657-660; Hellmut Rosenfeld: „Totentanz“. In: Manfred Lurker (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 763f. und den Artikel „Totentanz“ in Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Band 7: Stae-Z*. Leipzig 1994, S. 382f. Einen exemplarischen Überblick über die Varianz des Themas in – nicht nur deutschsprachiger – Literatur, Musik und Kunst seit dem Mittelalter bietet auch Franz Link (Hrsg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin 1993. Der Band enthält keinen Beitrag zur Lyrik nach 1945.

des einen über das andere.⁶⁹⁰ Das Leben in der zerstörten Stadt wird nicht unbedingt positiv dargestellt – was sich in die Tradition der gesellschaftskritischen Dimension des Totentanz-Motivs einreicht – geht aber weiter. Der Tod erlangt keine endgültige Gewalt über das Leben.⁶⁹¹

Auch in „Alles das Neue“ (KW V, 367-369) werden Tanz und Trauer miteinander verbunden. Das Ich tritt im ersten Teil dieses Gedichts zunächst allgemein als ein schöpferisches Ich auf (KW V, 367, Vers 21-24), schließlich sogar als Dichter (KW V, 368):

25 [Mein Tal] Dessen Atem aus Föhnwind
Mächtig vogesenher
Mein Gedicht in Bewegung setzt
Mein trauriges Tanzlied

Die Bezeichnung des eigenen Gedichts als „Tanzlied“ kann poetologisch gedeutet werden, wenn man den Tanz als authentische Ausdrucksform versteht, in der Erleben und Ausdruck unmittelbar zusammenfallen können.⁶⁹² Wie in Kapitel 4.1 ausgeführt, strebte die Dichterin diese Form der Authentizität auch in ihrer Lyrik an. Die Bezeichnung „trauriges Tanzlied“ für das eigene Gedicht kann nahelegen, dass der Text als im skizzierten Sinne authentischer Ausdruck des Erlebens des Sprecher-Ichs angesehen wird. Entscheidend ist hierbei, dass dem „Tanzlied“ explizit das Attribut ‚traurig‘ zugeschrieben wird. Darüber hinaus gibt es auch einige Gedichte, in denen im Kontext der Gestaltung von Trauer wiegende Bewegungen beschrieben werden. In „Requiem“ heißt es beispielsweise: „Dir zum Gedächtnis dann/ Mein wiegendes Sommergras“ (KW V, 312, III, Vers 20f.).⁶⁹³ Zwar gibt es auch Beispiele für die Verwendung von ‚Tanzen‘ und ‚sich wiegen‘, die nicht klar mit Trauer oder Erinnerung verbunden sind⁶⁹⁴, doch legen die angeführten Verse nahe, entsprechende Stellen zumindest genau auf diese eventuell nicht auf den ersten Blick ersichtlichen Konnotationen hin zu prüfen. Tendenziell wird das Motiv des Tanzens im Untersuchungskorpus positiv bewertet. Neben der hier skizzierten Funktion des Tanzes als besondere Form des Ausdrucks von Erleben sollte jedoch gerade in der Verbindung von Tanz und Tod eine potenziell negative Konnotation des Totentanz-Motivs nicht außer Acht gelassen werden.

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu auch folgende Äußerung der Dichterin in *Orte*, in der sie zwar vom Tanzen aus Verzweiflung über den bevorstehenden Tod des Partners spricht, ihr diese Bewegungsform jedoch auch Mut geben soll: „Wien, Leopoldstadt und Tanzen, allein im Zimmer, nicht etwa aus Fröhlichkeit, sondern aus Verzweiflung, weil damals das Todesurteil über dich schon gesprochen war und ich doch nicht daran glauben wollte und mir Mut zutanzte im abgeschlossenen Badezimmer, mit langen Tanzschritten, weichen Wendungen zu gesummter Melodie“ (KW III, 475). Im Kaschnitz-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv (DLA) findet sich in den Unterlagen zu *Dein Schweigen – meine Stimme* auch die Notiz „Hörspiel Lebenstanz statt Totentanz“. Vgl. DLA Marbach: A: Kaschnitz; Kaschnitz, ML; Gedichte. Sammlungen; „Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961“.

⁶⁹¹ Vgl. dazu auch den eher hoffnungsvollen Schluss des Gedichts.

⁶⁹² So in Bezug auf Kaschnitz' Dichtung etwa Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 56f.

⁶⁹³ In „Rundfunk“ wiegt sich nicht die Sprechinstanz selbst, sondern sie schreibt den angesprochenen „Schattenohren“ diese Bewegung zu (KW V, 355). Im ersten Abschnitt dieses Gedichts wird in der ausgesprochenen Sehnsucht, der schmerzhaften Bloßstellung, der gebeugten Haltung und dem fehlenden Trost der Sprechinstanz Trauer präsentiert. Die wiegende Bewegung im zweiten Abschnitt entfaltet jedoch wie auch in „Requiem“ potenziell eine positive Wirkung, indem sie mit einer starken, liebevollen Hinwendung zum vermissten Gegenüber verbunden wird. In „Weißnoch“ wird die Bewegung des Wiegens explizit mit Geborgenheit und Fürsorge verbunden (KW V, 358, Vers 8-11).

⁶⁹⁴ Vgl. z. B. folgende Verse aus dem „Tutzinger Gedichtkreis“: „Gefallen hast Du am Räderwerk, das nicht stillsteht,/ An den tanzenden Lettern am Dachfirst, den rollenden Treppen“ (KW V, 246).

Einiges, was für das Lexem ‚Tanz(en)‘ gilt, kann auf alle in diesem Kapitel ausführlicher dargestellten oder nur angedeuteten Formen impliziter lexikalischer Gestaltungsweisen von Trauer übertragen werden: Es gibt bei Kaschnitz nicht die eine Bedeutung eines einzelnen Wortes und damit auch nicht nur eine gegebenenfalls emotionalisierende Konnotation bestimmter Lexeme. Sowohl eher konventionelle lexikalische Gestaltungsweisen von Trauer und anderen Emotionen durch Interjektionen oder Lexeme wie ‚Einsamkeit‘, ‚Herbst‘ und ‚Erinnerung‘ als auch spezifischere Ausdrucksweisen wie die beschriebenen Zusammenrückungen oder das komplexere Tanzmotiv müssen im Einzelfall genau auf ihre emotionalisierende Funktion und emotionale Dimension hin geprüft werden. Dennoch lässt sich, da sich für alle Lexeme entsprechende Verwendungsweisen gefunden haben, festhalten, dass sie als Hinweis auf die Gestaltung von Trauer gedeutet werden können.⁶⁹⁵ Dabei können mit einem einzelnen Lexem, wie das Beispiel des Tanzes zeigt, auch verschiedene Aspekte von Trauer wie zum Beispiel die positive oder negative Bewertung dieser Emotion oder entsprechend konnotierter Situationen dargestellt werden. Hier zeigt sich – wie eingangs erwähnt vergleichbar mit den expliziten Benennungen – sehr deutlich die Vielschichtigkeit der Trauerdarstellung in Kaschnitz’ Gedichten. Vergleichbares ist auch für bildliche Gestaltungsweisen zu erwarten.

4.3.2.4 Bildliche Gestaltung

Die Formen bildlicher Darstellung von Trauer im Untersuchungskorpus sind vielfältig und können nur schwer auf vorherrschende Gestaltungsweisen reduziert werden. Wichtig sind sowohl emotionsbezeichnende als auch emotionsausdrückende Metaphern sowie Personifikationen.⁶⁹⁶ Im Folgenden wird zunächst allgemeiner auf diese Formen, also auf die Machart bildlicher Sprechweisen eingegangen. Im Anschluss wird wie schon bei Eich aber auch gefragt, welche Konzeptualisierungen von Trauer durch die Wahl bestimmter bildlicher Gestaltungsweisen ausgedrückt werden und inwieweit diese die bisherigen Ergebnisse der Analyse ergänzen.

Metaphern verwendet Kaschnitz vielfach in der Form „entrinnend/ Dem Raubvogel Tod“ (KW V, 282), „die leidende/ Klarheit/ Abend“ (KW V, 284), „der alte Bettlerpfad Erinnerung“ (KW V, 337) oder „meine Zuflucht Trauer“ (KW V, 321). Eher abstrakte Begriffe wie ‚Trauer‘, ‚Tod‘ oder ‚Abend‘ werden hier in der Form von Eigennamen verwendet und dadurch

⁶⁹⁵ Wie schon bei Eich werden von Schwarz-Friesel als typische Mittel der Emotionsgestaltung angeführte lexikalische Mittel wie Diminutiva oder sonstige Affigierungen dagegen nicht verwendet.

⁶⁹⁶ Zum Unterschied zwischen emotionsbezeichnenden und emotionsausdrückenden Metaphern vgl. noch einmal Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 199. Zur Bildlichkeit bei Kaschnitz und insbesondere zu deren Verständlichkeit vgl. allgemeiner auch Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 210. Relativ häufig verwendet Kaschnitz auch Symbole der griechischen und römischen Mythologie. Vgl. hierzu umfassend Kreuzwald: *Das Unsagbare*. In dem Gedicht „Ostia Antica“ (KW V, 287) beispielsweise stellt die Asphodeloswiese einen Bezug zu Tod, Vergänglichkeit und Trauer dar. Kreuzwald bezeichnet Ostia Antica als „Ort des Todes“ (ebd., S. 111). In „San Felice Circeo“ (KW V, 329f.) ist es die im Gedicht zwar nicht namentlich genannte, jedoch im Titel aufgerufene Figur der Circe, die in Kaschnitz’ Werk als trauernde „Zurückbleibende“ gestaltet wird. Vgl. hierzu ebd., S. 153-163.

konkretisiert. Gleichzeitig scheinen die in dieser Form zusammengeführten Begriffe sich wechselseitig zu ergänzen: Nicht nur wird der Tod als Raubvogel dargestellt, sondern ebenso könnte es neben dem „Raubvogel Tod“ auch noch andere Raubvögel mit anderen Eigennamen geben. Die Erinnerung ist einerseits wie ein alter Bettlerpfad, anders herum könnte es auch weitere alte Bettlerpfade geben etc. Das Verhältnis zwischen den verwendeten Begriffen ist dadurch nicht auf eine bestimmte Deutungsrichtung festgelegt. Anders als in einer Konstruktion wie „der Tod ist ein Raubvogel“ wird nicht explizit gemacht, wie das Bild aufzulösen ist. Die Begriffe scheinen so enger verknüpft zu sein. Trotzdem bleibt die Metapher – in diesen Beispielen – durch die Verbindung eines eher abstrakten Begriffs mit einem konkreteren verständlich und zugänglich.⁶⁹⁷ Die Verwendung von Begriffen wie ‚Tod‘, ‚Trauer‘ oder ‚Erinnerung‘ in der beschriebenen Form spezifizierender Eigennamen verweist auch auf eine weitere von Kaschnitz mehrfach verwendete bildliche Sprechweise, die Personifikation abstrakter Begriffe. In einigen Fällen expliziter Benennung von Trauer wird auch diese personifiziert, so die tanzende Trauer in den Gedichten „Schnee“ (KW V, 352) und „Rückkehr nach Frankfurt“ (KW V, 146).

In den letzten Beispielen klingen unterschiedliche Vorstellungen von Trauer an, die teilweise schon im Rahmen expliziter und impliziter lexikalischer Gestaltungsweisen untersucht wurden. Zur Erinnerung: Hinsichtlich der expliziten Benennungen von Trauer wurde festgehalten, dass Trauer als (alltägliche) emotionale Reaktion auf Verlust, Zerstörung, Armut, Einsamkeit oder Scheitern gestaltet und dabei weder nur negativ noch eindeutig positiv bewertet wird. In den hier angeführten Beispielen spielen ebenfalls Zerstörung, Tod und Verlust eine Rolle als Auslöser von teilweise positiv und teilweise eher negativ bewerteter Trauer. Im Rahmen bildlicher Gestaltungsweisen werden neben Auslösern von Trauer jedoch auch verstärkt mit dieser Emotion verbundene Ausdrucksweisen thematisiert. Da auf den Tanz bereits eingegangen wurde, stehen im Folgenden eher prototypische körperliche Ausdrucksweisen von Trauer im Fokus, insbesondere Tränen. Dabei soll auch herausgearbeitet werden, welche Vorstellungen von Trauer so vermittelt werden.⁶⁹⁸

Als prototypische Formen des körperlichen Ausdrucks von Trauer können neben Weinen eine gebeugte Haltung, hängende Schultern oder ein nach unten geneigter Kopf verstanden werden.⁶⁹⁹ Derartige Körperhaltungen werden auch in den untersuchten Gedichten dargestellt. In

⁶⁹⁷ Vgl. hierzu Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 210. Auch die Verwendung von Definitpronomina kann die Konkretetheit eines Bildes und damit seine Zugänglichkeit für den Rezipienten erhöhen. Im Fall der Metapher „der schweigende Garten Sterbegeuch“ (KW V, 263) zum Beispiel werden gleich mehrere Sinnesindrücke vereint, die alle auf Vergänglichkeit und Tod verweisen können. Der schweigende Garten wird durch den als Eigenname verwendeten „Sterbegeuch“ auf besondere Weise spezifiziert, umgekehrt der Sterbegeuch durch das zusätzliche, bildlich vorstellbare Element des Gartens mehrfach sinnlich wahrnehmbar.

⁶⁹⁸ Da auf die expliziten Benennungen von Trauer bereits ausführlich eingegangen wurde, werden Vorkommnisse der Lexeme ‚Trauer‘ und ‚traurig‘ im Folgenden vernachlässigt, obwohl sie teilweise durch bildliche Sprechweisen konkretisiert werden. Vgl. z. B. „die spitzige Trauer Kindergesicht“ im Gedicht „Palermo“ (KW V, 262).

⁶⁹⁹ Vgl. noch einmal oben, Kapitel 2.1.

„Rundfunk“ (KW V, 355) beschreibt die Sprechinstanz ihre eigene Situation wie folgt: „Bis aufs Schamhaar Entkleidung/ Eines Rückens gebückt/ [...] Zweier Augen die nicht mehr bei Trost sind“ (Vers 4-8). In ihrer Trauer und ihrer Sehnsucht nach dem Du, aber auch im Gefühl der Bloßstellung beugt sie ihren Rücken. In dem Gedicht „Beschwörung“ heißt es: „Alle die schrien den Jammer groß/ Beugten das Haupt in den Mutterschoß“ (KW V, 162, XI, Vers 35f.) und in „Große Wanderschaft“ werden die Wandernden wie folgt dargestellt: „Und [jeder] ist vor lauter Schrecken auf der Flucht/ Und birgt das schwere Haupt im Mantelschwung“ (KW V, 135, II, Vers 12f.). Die leidenden und explizit jammernden Menschen gehen nicht aufrecht, sondern sie verbergen das Gesicht, suchen Trost oder Schutz nicht nur vor ihrem Leid, sondern auch vor einer äußeren Bedrohung.

Häufiger werden Tränen als körperlicher Ausdruck von Leid oder Trauer dargestellt. In dem Gedicht „Der Leuchtturm“ fließen Tränen im Moment des Abschieds: „Wer weiß, ob diese Alten auf der Insel/ Wirklich die richtigen waren, das Kind zu erziehen./ Ein Trinker, eine Schlampe. Sie gaben es her unter Tränen“ (KW V, 332, Vers 1-3). In „Fürchtet euch nicht“ verdeckt die Tränenflut jede Hoffnung: „und es deckte die große/ Dunkle Natur mit der Tränenflut, Salzflut des Meeres/ Ewig aufs neue unendliche Hoffnungen zu –“ (KW V, 225, Vers 29-31). Im „Tutzinger Gedichtkreis“ wird zusätzlich der mit Tränen und Klage verbundene (Gesichts-)ausdruck beschrieben (KW V, 251):

Jüngst doch hatten wir Tränen. Wer erinnerte nicht,
 Wie sie hervorbrachen, jählings. Wie unsere Gesichter hüpfen,
 205 Verzogen zu Fratzen. Getränkt von der Unze Salzflut,
 Und das Geräusch, das eingezogene
 Und klagende [...]

Im dritten Teil von „Castellezlandschaft“ schließlich werden vergangene Tränen erinnert, das Innere der trauernden Person als „[i]nverweint“ bezeichnet (KW V, 292, Vers 1-4):

O dieser Geisterzwang
 Nach vielen Tränen
 Aufzustehen der Mond scheint
 Nichts mehr in Dir ist unverweint[.]

Was die letzten Beispiele verbindet, ist, dass Tränen hier entweder als Flut dargestellt werden oder Trauer als etwas, das den ganzen Körper einer Person einnimmt.⁷⁰⁰ An anderer Stelle wird ganz ähnlich auch von Schwermut gesprochen. In „Bedrängnis“ wächst die Schwermut in den Augen derer „die nicht schreien, ob sie gleich schreien möchten“ (KW V, 191, Vers 74); und in „Schnee“ erinnert sich die Sprechinstanz, dass sie und das angesprochene Gegenüber gemeinsam fest „[i]n den Fluten der Schwermut“ standen (KW V, 350, VIII, Vers 18). Trauer und Schwermut werden durch diese Bilder als etwas dargestellt, das über eine Person hereinbricht, sie

⁷⁰⁰ Vgl. auch das Ende von „Rückkehr nach Frankfurt“, wo die Trauer der Sprechinstanz schließlich „zerrann“ (KW V, 153).

von innen ganz ausfüllt und sich Ausdruck verschaffen muss oder sie von außen bedrohlich umgibt. Im Bild der Flut und auch im zitierten Vers aus „Bedrängnis“ drückt sich außerdem aus, dass Trauer oder Schwermut zunehmen oder ansteigen können.

Die Vorstellung von Trauer als Flut beziehungsweise ganz allgemein gesprochen als Flüssigkeit kann als durchaus konventionalisiert bezeichnet werden.⁷⁰¹ Durch die Verwendung dieser Bilder kann also intersubjektive Verständlichkeit erreicht werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass entsprechende bildliche Darstellungen von flutartiger Schwermut oder alles ausfüllender Trauer immer auf dieselbe Weise gedeutet werden müssten. Im Zusammenhang mit derartigen Darstellungen ist wie schon in Bezug auf explizite und implizite lexikalische Gestaltungsweisen von Trauer keine eindeutige Bewertung dieser Emotion erkennbar. Schutz vor dem flutartigen Gefühl bietet in „Schnee“ die Zweisamkeit von Ich und Du, wodurch Schwermut eher negativ konnotiert ist. Auch in „Fürchtet euch nicht“ (KW V, 225) wird die Tränenflut im Kontrast zur Hoffnung als bedrohlich und mächtig und damit eher negativ dargestellt.⁷⁰² An anderer Stelle werden Tränen als Ausdruck von Trauer jedoch neutral bis positiv als zum Leben dazugehörend und notwendig dargestellt. Auf die eben zitierten Verse im „Tutzinger Gedichtkreis“ folgen zum Beispiel die folgenden Zeilen, in denen die Sprechinstanz Gott vorwirft, die Menschen „ausgetrocknet“ zu haben (KW V, 251):

Es hat Dir gefallen, uns auszutrocknen
210 Wie gelben Stockfisch. Tränenlos
Lehnen wir steif an der Schwelle der Totenbetten,
Kein Zucken des Mundes mehr für die enttäuschte Hoffnung,
Kein Schluchzen mehr für die verlorene Heimat.
Der Verratene wird schon Mittel und Wege finden,
215 Das zu zerstören, was er sein Leben nannte,
Gründlich, trockenen Auges.⁷⁰³

Im bereits zitierten Bild der Trauer als „Zuflucht“ aus dem Gedicht „London 1959“ (KW V, 321f.) bietet die Trauer der Sprechinstanz schließlich sogar ihrerseits Schutz vor der wiederum überfallartig auf sie hereinbrechenden Welt.

Obwohl anhand der angeführten Beispiele nur relativ verallgemeinernd auf die unterschiedlichen bildlichen Gestaltungsweisen von Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen in Kaschnitz' Nachkriegslyrik eingegangen werden konnte, bestätigt sich, was auch in anderen Kapiteln bereits zum Ausdruck kam: Trauer wird schon auf der Ebene der sprachlichen Oberflächenpräsenz so vielfältig gestaltet, dass die Gedichte nicht auf eine bestimmte Vorstellung dieser Emotion festgelegt werden können. Vielmehr kommt darin zum Ausdruck, dass die

⁷⁰¹ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 202-204.

⁷⁰² Negativ konnotiert ist das Wasser zum Beispiel auch in „Genazzano“, wo es als „schwarze[s] Wasser“ mit dem eigenen Tod verbunden wird (KW V, 288).

⁷⁰³ Drossel-Brown: *Zeit und Zeiterfahrung*, S. 78-86 untersucht das Gedicht hinsichtlich der Gestaltung von Zeit und meint: „Mit den Emotionen sind die Erinnerungen vergangen“ (ebd., S. 86).

Dichterin in ihren Nachkriegsgedichten gerade die Vielschichtigkeit (emotionalen) menschlichen Erlebens gestaltet. Bevor darauf bei der Analyse der diegetischen Darstellung von Trauer wieder eingegangen wird, sollen nun die häufigsten Mittel rhetorischer Gestaltungsweisen von Trauer in Kaschnitz' Gedichten vorgestellt werden.

4.3.2.5 Rhetorische Gestaltung

In den letzten Unterkapiteln wurde bereits immer wieder auf rhetorische Figuren eingegangen. Insbesondere (rhetorischen) Fragen, Ellipsen und Wiederholungsstrukturen wurde die Möglichkeit zugesprochen, eine emotional geprägte Sprechweise zu vermitteln. Dabei standen jedoch eher größere Zusammenhänge beziehungsweise das Zusammenspiel verschiedener syntaktischer Strategien im Vordergrund. Im Folgenden wird stattdessen auf einzelne rhetorische Gestaltungsmittel isolierter eingegangen, um ihre jeweilige Funktion in den untersuchten Gedichten zu skizzieren. Insbesondere verschiedene Stellungsfiguren wie Parallelismen und Inversionen, aber auch Chiasmen und Klimaxe werden von Kaschnitz vielfach verwendet.⁷⁰⁴ Des Weiteren können hinsichtlich der Gestaltung von Trauer auch Sinnfiguren wie Paradoxien identifiziert werden.⁷⁰⁵ Aufgrund der Häufigkeit ihrer Verwendung werde ich jedoch zunächst auf die Stellungsfiguren eingehen.

Inversionen können wohl zu den am häufigsten verwendeten rhetorischen Stellungsfiguren nicht nur der lyrischen, sondern auch der alltäglichen gesprochenen Sprache gezählt werden. Auch Kaschnitz verwendet sie in ihren Gedichten vielfach, besonders zur Hervorhebung einzelner Worte. In folgenden Versen aus dem ersten Teil von „Requiem“ (KW V, 309) wird die das Feuer erstickende Wirkung der Asche durch die Stellung der Syntagmen ebenso unterstrichen, wie die Stellung des Verbs ‚zusehen‘ die Hilflosigkeit der Sprechinstanz hervorhebt:

Mit Asche bedeckten sie da
Das Feuer deines Herzens,
100 Zusehen mußte ich, wie es erlosch
Funke um Funke.

In „Breit ist die Ebene“ (KW V, 317f.) wird die schwarze Farbe der Adlerflügel an der durch Inversion und Enjambement exponierten Stelle besonders betont, was auch durch die Konnotation der Farbe Schwarz in diesem Zusammenhang die Bedrohlichkeit des Vogels unterstreicht:

⁷⁰⁴ Im *Handbuch Literaturwissenschaft* werden diese Figuren der Oberkategorie der ‚Satzfiguren‘ zugerechnet, innerhalb derer ‚Stellungsfiguren‘ zwar als Unterkategorie benannt, nicht jedoch explizit den einzelnen Phänomenen zugeordnet werden. Um die an dieser Stelle behandelten Figuren insbesondere von den in Kapitel 4.3.2.2 als Satzfiguren behandelten Parallelismen und Ellipsen abzugrenzen, wird hier der engere Begriff der ‚Stellungsfigur‘ gewählt. Vgl. Meyer: „Stilistische Textmerkmale“, S. 95f.

⁷⁰⁵ Auch beim Paradoxon zeigt sich, dass Meyers Kategorien nicht immer trennscharf sind: „Oft handelt es sich bei den Sinnfiguren zugleich um Wortschatzfiguren oder Satzfiguren.“ Und: „[...] ist auch die Sinnfigur des Paradoxons [...] eine Satzfigur.“ Ebd., S. 94 und 96. Hier wird der semantische Gehalt als relevanter eingeschätzt als die syntaktische Struktur. Um dem Ausdruck zu verleihen, wird der Begriff ‚Sinnfigur‘ bevorzugt.

Während der Adler
 Wind unter den Flügeln
 15 Schwarzen sich aufmacht
 Am Felsen drüben
 Eines andern
 Gefesselten Mannes
 Herz zu zerhacken.

Auch Parallelismen finden sich relativ häufig in Kaschnitz' Gedichten. Zur Illustration ihrer Wirkungsweise soll kurz auf drei Beispiele eingegangen werden. In „Requiem“ entfaltet durch die Verwendung paralleler Gestaltungsweisen schon die Häufung der mit dem Angesprochenen verbundenen Gefühle und Erfahrungen Wirkung. Zudem wird aber gerade durch die Abweichung vom Parallelismus jeweils in den letzten zwei der nachfolgend zitierten Verse die Liebe der Sprechinstanz für den Verstorbenen besonders hervorgehoben (KW V, 310 und 312):

II
 [...]

20 Und Trost ist nicht, da du mein Trost gewesen
 Und Rat ist nicht, da du mein Rat gewesen
 Und Schutz ist nicht, da du mein Schutz gewesen
 Und Liebe nicht, da ich um deinetwillen
 Die Welt geliebt.

III
 [...]

20 Dir zum Gedächtnis dann
 Mein wiegendes Sommergras
 Dir zum Dank
 Meine blutende Rose
 Dir zur Ehre
 25 Mein fliegendes Abendrot
 Dir zuliebe
 Meine Tränen.

Ähnlich wird auch in „Interview“ (KW V, 333f.) mit anfänglichen parallelen Strukturen und der zunehmenden Abweichung davon gearbeitet und der letzte, tendenziell hoffnungsvolle Vers so besonders hervorgehoben:

15 Daß du geliebt hast, aber unzureichend,
 Daß du gekämpft hast, aber mit zaghaften Armen.
 Daß du an vielen Orten zu Hause warst,
 Aber ein Heimatrecht hast an keinem.
 Daß du dich nach dem Tode sehnst und ihn fürchtest.
 Daß du kein Beispiel geben kannst als dieses:
 20 Immer noch offen.⁷⁰⁶

In „Genazzano“ schließlich werden durch die parallele Gestaltung der Verse und die Gegenüberstellung von Tod und Hochzeit das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit und die Kälte des beschriebenen Ortes auch rhetorisch vermittelt: „Hier wusch ich mein Brauthemd/ Hier wusch ich mein Totenhemd“ (KW V, 288, Vers 7f.).

⁷⁰⁶ Zu den Wiederholungsstrukturen in „Interview“ vgl. auch Martini: „Auf der Suche“, S. 66.

Anders als Inversionen und Parallelismen sind Chiasmen und Klimaxe in den untersuchten Gedichten seltener zu finden. Bezüglich der Gestaltung von Emotionen sei das Gedicht „Vom Strand wo wir liegen“ (KW V, 320) als Beispiel angeführt. Nicht nur die Geste des sich die Hand Reichens sondern auch die intime Wechselbeziehung zwischen Ich und Du wird hier durch den Chiasmus in Vers 14 und 15 unterstrichen. Hinzu kommt in den darauffolgenden Versen der direkte Bezug vom Händereichen zum Austausch von Gefühlen:

Reichen uns ernsthaft
Der eine dem andern
15 Der andre dem einen
Handüber herzüber
Bis zum Morgengrauen
Das rehrote Windei
Hoffnung.

Eine Klimax als Mittel der Emotionsgestaltung findet sich in „Schnee“, wo der Appell an die Liebenden auf diese Weise verstärkt wird (KW V, 349):

VI
Liebende haltet Euch fest
Seilt euch an am Jochbein
Werft euch die Taue
Um das beinerne Rückgrat.

In „Dreimal“ (KW V, 335) wird die zunehmende Entfremdung zwischen der Witwe und ihrem Liebsten dagegen als eine Art Antiklimax in der zunehmenden Zurücknahme von Berührungen ausgedrückt:

Dreimal ging die Witwe übers Ödland,
Da war kein Frühling, kein Sommer, kein Herbst noch Winter.
Mitten im Ödland saß ihr Mann, ihr Liebster,
Und das erste Mal kniete sie nieder, umfing seinen Schoß,
[...]

10 Dreimal ging die Witwe übers Ödland.
Da war kein Tag, keine Nacht, kein Morgen noch Abend.
Mitten im Ödland saß ihr Mann, ihr Liebster,
Und das zweitemal legte sie ihm ihre Hand auf die Brust,
[...]

20 Dreimal ging die Witwe übers Ödland,
Da war kein Wasser, kein Feuer, keine Luft noch Erde.
Mitten im Ödland saß ihr Mann, ihr Liebster,
Und das drittemal sah sie ihn an, berührte ihn nicht.

Wie eingangs erwähnt, verwendet Kaschnitz neben den bis hierher vorgestellten Stellungsfiguren auch Sinnfiguren, vor allem Paradoxien zur Gestaltung von Gegensätzen, aber auch Appellfiguren. In „Ich lebte“ gehört die Darstellung von Gegensätzen zu den auffälligsten Gestaltungsweisen, die teilweise fast groteske Züge annimmt. In der Gegenüberstellung von den Kindern mit kostbarem Spielzeug und den Kindern, denen es erlaubt war, „[s]ich ihr eigenes Grab zu graben“, von „Schwellkopf und Schwellbauch“ und „Erdrosselten“ und

„Erschossenen“, die an einem Tisch sitzen, und schließlich der Paradoxie, dass „[a]bgehackte Hände Klavier“ spielten und ausgerechnet „[l]ieblichen Mozart“ (KW V, 343), werden die Ambivalenz und der Schrecken der dargestellten Zeit verdeutlicht.⁷⁰⁷ Auch die Gegenüberstellung nur weniger Worte kann in sich paradox erscheinen und gleichzeitig das Gedicht zusammenfassen wie es sich in den letzten Versen von „Spring vor“ als Antwort auf die Frage „Wo sind wir zu Hause“ zeigt: „Im Nirgends und Immer/ Im Überallnie“ (KW V, 362). In „Juni“ (KW V, 371) drücken sich in der fast schon grotesken Idee, dass sich die Sprechinstanz einen fremden Körper ausleiht, ihre Gefühle der Verlorenheit, Entfremdung und Zurückgezogenheit aus der Welt aus:⁷⁰⁸

II
 Einen Körper zuweilen
 Leih ich mir aus
 Da sitzt er zwischen den Freunden
 Seine Hand macht Gebärden
 5 Sein Mund sagt Worte
 Ich entferne mich lautlos.

Die verwendeten Anrufungen schließlich erhöhen potenziell die Eindringlichkeit des Gesagten, indem sie die innere Beteiligung der Sprechinstanz teils pathetisch – und verstärkt durch die Interjektion ‚o‘ – hervorheben. In „Rückkehr nach Frankfurt“ beispielsweise wird der Opernplatz angerufen und so der persönliche Bezug der Sprechinstanz zur Stadt ausgedrückt, der den ganzen Zyklus prägt: „Opernplatz, Rose den Winden,/ [...] Wie du mir aufblühst im blinden,/ Dunkeln Kastaniengeäst“ (KW V, 148, IX, Vers 1-4). Ähnlich ist es in „Jahreszeiten im Breisgau“, wo mehrfach der „schweigende[] Wald überm See“ (KW V, 271) und auch die „unendlichen Jahre“ (KW V, 272) angerufen und so die Landschaft und die Erinnerungen der Kindheit beschworen werden.⁷⁰⁹

Die Liste der Mittel zur rhetorischen Gestaltung von Emotionen könnte an der einen oder anderen Stelle noch ergänzt werden. Wie jedoch schon die angeführten Beispiele gezeigt haben, werden durch rhetorische Figuren bestimmte Sinneinheiten der Texte betont, die Intensität des Ausdrucks gesteigert oder inhaltliche Gegensätze und Verknüpfungen unterstrichen. Was die durch die rhetorische Gestaltung erreichte emotionale Wirkung der Texte angeht, muss zwischen den verschiedenen Mitteln differenziert werden. Je näher die rhetorischen Gestaltungsweisen der natürlichen emotional geprägten Sprache kommen, beziehungsweise je vertrauter der Rezipient mit

⁷⁰⁷ Roßbach: *Kind- und Kindheitsmotivik*, S. 245 spricht von „[h]erbe[m] Zynismus“. Vgl. zu dem Gedicht auch Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 34-45, der darauf hinweist, dass der Text – wie die frühen Nachkriegszyklen – mit einer „tröstliche[n] Wendung“ (ebd., S. 44) endet.

⁷⁰⁸ Zu den Versen 12-16 des Gedichts meint Roßbach: „Ich-Formen“, S. 68: „Das Wort ‚ich‘, das hohl, leer und kraftlos geworden ist, scheint keine Entsprechung – zeichentheoretisch gesprochen: keinen Referenten – mehr zu besitzen.“

⁷⁰⁹ Foot zufolge wird in „Jahreszeiten im Breisgau“ vor allem die Entfremdung der Sprechinstanz von der Landschaft ihrer Kindheit gestaltet. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 42f. Auf die „Vergegenwärtigung von Erinnerung“ in dem Gedicht geht Roßbach: *Kind- und Kindheitsmotivik*, S. 100-104 ein.

ihnen ist, desto eher erhöhen sie sicherlich die Möglichkeit des Nachvollzugs der auf der diegetischen Ebene gestalteten Emotionen. Je stärker die gewählten Mittel jedoch eine in erster Linie ästhetisierende Funktion übernehmen und damit als rhetorische Figuren auffallen, desto eher erhöhen sie potenziell die Distanz zwischen Diegese und Leser.⁷¹⁰ Das heißt nicht, dass Emotionen dann nicht mehr relevant sind. Doch treten möglicherweise eher Artefakt-Emotionen auf, als dass die Emotionen von Figuren unmittelbar nachvollzogen werden. Für die untersuchten Gedichte könnten Parallelismen und Wiederholungen als Ausdruck insistierenden oder verzweifelten Sprechens auf der einen und Klimaxe oder die betont pathetische Anrede einer erinnerten Landschaft auf der anderen Seite als Beispiele für derartige Wirkungsweisen angeführt werden.⁷¹¹

4.3.3 Ebene der Diegese

Nachdem in den letzten Kapiteln nur Teilaspekte einzelner Gedichte aufgezeigt werden konnten, diese aber immer wieder schon über die Untersuchung der jeweiligen sprachlichen Mittel und Verfahren hinausgewiesen haben, sollen nun größere Texteinheiten in den Blick genommen und die Gestaltung von Trauer in der diegetischen Welt der Gedichte untersucht werden. Wie schon in Kapitel 3 wird dabei zuerst auf die Analyse von Erzählinstanz und Perspektivierung eingegangen, insbesondere um Fragen der Zuordnung von in den Gedichten gestalteten Emotionen zu einer Instanz im Text beantworten zu können. Anschließend werden wiederum die für das Textkorpus wichtigsten emotionalen Situationen und Zustände allgemeiner für das gesamte Korpus und im Einzelnen konkreter anhand von Beispielgedichten beziehungsweise Teilen daraus dargestellt. Die Frage nach spezifischen Formen der emotional geprägten Darstellung wird wie schon im Eich-Kapitel nicht separat behandelt, sondern fließt in die umfassenderen Darstellungen von emotionalen Situationen und Zuständen mit ein.

4.3.3.1 Narrative Gestaltung

Wer spricht in den Gedichten, wer wird angesprochen und aus wessen Perspektive wird das in der Diegese gestaltete Geschehen oder Erleben dargestellt? Auf all diese Fragen lassen sich im Textkorpus unterschiedliche Antworten finden. In den untersuchten Gedichten gibt es sowohl extradiegetische als auch intradiegetische Sprechinstanzen, sowohl individualisierte Sprecher-Ichs⁷¹² als auch Formen eines kollektiven Wir. Gedichte, in denen Trauer auf der Ebene der

⁷¹⁰ Vgl. hierzu noch einmal die Überlegungen zum Konzept des *Foregroundings* bei van Holt und Groeben: „Emotionales Erleben“, S. 127.

⁷¹¹ Natürlich können diese Annahmen nicht verallgemeinert werden, nicht zuletzt, weil sie sehr stark vom individuellen Rezeptionsprozess abhängen.

⁷¹² In Bezug auf Kaschnitz' Kurzgeschichten unterscheidet Østbø zwischen „Rollencharakter“, „Vermittlerfunktion“, „bloß gegenstandsbezogene[r] Erzählerfunktion“ und „einrahmende[r] Kommunikationssituation“ des Ich-Erzählers. Vgl. Johannes Østbø: „Die Möglichkeiten der Kurzgeschichte sind fast unbegrenzt“. Zu den Erzählerstimmen in Marie Luise Kaschnitz: *Lange Schatten. Erzählungen* (1960)“. In: Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere

Diegese eine wichtige Rolle spielt, sind jedoch größtenteils aus intradiegetischer Perspektive gestaltet, weshalb hierauf als erstes eingegangen werden soll. Unterschieden wird dabei zunächst zwischen als Ich und als Wir auftretenden Sprechinstanzen. Im Anschluss wird auch auf das Gegenüber der Gedichte eingegangen, das im Rahmen der Gestaltung von Trauer in der Regel entweder ein unspezifisches oder ein individualisiertes Du oder Ihr ist. Abschließend sollen der Vollständigkeit halber jedoch auch einige Beispiele narrativer Gestaltung vorgestellt werden, bei denen die Sprechinstanz weniger offensichtlich als Trägerin von Emotionen auftritt.

Zunächst zu den autodiegetisch gestalteten Gedichten, in denen ein Ich eigenes Erleben darstellt: In einem Großteil der Gedichte aus der Sammlung *Dein Schweigen – meine Stimme* wird auf diese Weise perspektiviert. In „Requiem“ zum Beispiel wird nicht nur durch die Verwendung des Personalpronomens ‚ich‘ gleich im ersten Vers und die Häufung des Possessivpronomens ‚mein‘ in den folgenden Versen deutlich, dass es sich hierbei um eine subjektive Perspektive auf individuelles Erleben handelt. Die Handlungen des Ichs stützen diesen Eindruck: Es sucht und fleht, fragt und verzweifelt. Auch in „Einer von zweien“ (KW V, 315), „Dein Schweigen“ (KW V, 316), „Du sollst nicht“ (KW V, 318) und in „Genazzano“ (KW V, 288) unterstreicht dieses Zusammenspiel aus Pronomen und Handlungen des Ichs die Subjektivität des Dargestellten. In diesen Gedichten drückt sich emotionales Erleben auf besonders unmittelbare Weise aus. Keine dazwischengeschaltete Instanz kommentiert oder bewertet hier das Dargestellte, die Emotionen der autodiegetischen Sprechinstanz stehen für sich. Durch die Form der Darstellung wird die von Kaschnitz angestrebte Wahrhaftigkeit des Erlebens suggeriert, Erlebtes wird direkt und anschaulich vermittelt. Das heißt nicht, dass der Leser die Emotionen der Sprechinstanz übernehmen muss. Doch erhöht der unmittelbare Ausdruck emotionalen Erlebens tendenziell die Möglichkeit des emotionalen Nachvollzugs der dargestellten Situation durch den Rezipienten.

Nicht selten sind auch Gedichte, in denen zwar zunächst ein Ich spricht, das dargestellte subjektive Erleben einer autodiegetischen Sprechinstanz jedoch explizit als überindividuelle Erfahrung gestaltet wird. Das kann beispielsweise dadurch markiert werden, dass sich das Sprecher-Ich im Laufe des Gedichts in ein kollektives Wir integriert. In dem Zyklus „Große Wanderschaft“ (KW V, 135-141) zum Beispiel gibt das Ich eigene Beobachtungen und Erlebnisse wieder, formuliert daraus aber weiterreichende Erkenntnisse und scheinbar allgemeingültige Wahrheiten.⁷¹³

Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*, Stuttgart 2001, S. 144-166; hier S. 148-159. Überträgt man die Unterscheidung auf die hier im Fokus stehenden Gedichte, herrscht die „Vermittlerfunktion“ vor. Zu verschiedenen ‚Ichs‘ in Kaschnitz’ Lyrik vgl. zudem Roßbach: „Ich-Formen“.

⁷¹³ Hier greift am ehesten Østbø Kategorie der „[g]egenstandsbezogene[n] Ich-Erzählungen“. Vgl. Østbø: „Zu den Erzählerstimmen“, S. 156f.

XV
Darum Betrübte Ihr
Elendgeübte Ihr
Hungernde Frierende
Ewig Verlierende
5 Eilet nicht –

XVI
Wanderung, Wandlung, dieses
Eine ist gewiß:
Die Gärten des Paradieses
Die Täler der Finsternis
5 Sind nicht so weit entfernte
Länder wie wir geglaubt
Und nicht jeder Ernte
Stehen wir beraubt.

Auch in „Schreibend“ (KW V, 320) wird die Beschreibung eines persönlichen Erlebnisses der autodiegetischen Sprechinstanz („Schreibend wollte ich/ Meine Seele retten/ [...] Es ging nicht“) in den letzten drei Versen in eine allgemeine Regel („Man kann nicht schreiben/ Um seine Seele zu retten./ Die aufgegebenen treibt dahin und singt“) übertragen. In diesem Gedicht kann die Sprechinstanz durch die aufgezählten Handlungen als Schreibende identifiziert werden.⁷¹⁴ In anderen Gedichten schreibt sie sich selbst explizit bestimmte Eigenschaften zu, bezeichnet sich zum Beispiel als „Verlassene“ im Gedicht „Windvolk“ (KW V, 325) oder als „Fischer [...] zu alt/ Den Fisch an die Bootswand zu schlagen“ in „Ein Aufhebens machen“ (KW V, 340). Die Sprechinstanz wird so auf eine bestimmte Weise charakterisiert und damit individualisiert. Mit den jeweiligen Selbstzuschreibungen können bestimmte Emotionen verbunden sein. Die beiden Beispiele verweisen auf typisierte mit Trauer konnotierte Situationen: Die Sprechinstanz fühlt sich verlassen beziehungsweise einsam und alt.

Das Personalpronomen ‚wir‘ taucht aber auch ohne ein vorher explizit genanntes Ich auf. Auch dann ist die Sprechinstanz Teil des Wir, womit jedoch unterschiedliche Gruppierungen bezeichnet werden können. Zum einen kann damit die ganze Menschheit gemeint sein, zum anderen eine im Gedicht konkretisierte Gruppe und schlussendlich auch nur ein einzelnes Paar. Die ganze Menschheit wird potenziell in dem Gedicht „Auferstehung“ (KW V, 306) einbezogen. Hier wird einerseits etwas scheinbar Alltägliches beschrieben, das der einzelne Mensch erleben kann, gleichzeitig durch das Pronomen ‚wir‘ jedoch auf ein allgemeingültiges und den Einzelnen übersteigendes Erleben verwiesen. In dem Gedicht „Vom Strand wo wir liegen“ (KW V, 320) wird mit dem Pronomen ‚wir‘ dagegen ein einzelnes Paar bezeichnet. Die intime Zweisamkeit des Paares und seines Erlebens kommt insbesondere in den bereits im Rahmen der rhetorischen Gestaltung zitierten Versen „Reichen uns ernsthaft/ [...] Handüber herzüber/ [...] Das rehrte Windei/ Hoffnung“ zum Ausdruck.

⁷¹⁴ Zum schreibenden Ich bei Kaschnitz vgl. auch Roßbach: „Ich-Formen“, S. 54-58.

Dieser Moment der Zweisamkeit verweist bereits auf die Gruppe der am persönlichsten gestalteten Gedichte, in denen ein autodiegetisches Ich ein ganz konkretes Du anspricht. Diese konzentrieren sich wiederum auffallend stark auf den Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme*, was als Indiz für die sehr persönliche Bedeutung dieser Gedichte für die Dichterin angesehen werden könnte. In „Requiem“ (KW V, 306-314) wird das Du im zwölften Vers eingeführt, wo von „dein[em] Zimmer“ die Rede ist. In dem Gedicht ruft die Sprechinstanz eine Vielzahl von Erinnerungen auf. Die Betonung wird dabei auf das Trennende zwischen Du und Ich gelegt und die Verlusterfahrung der Sprechinstanz so in verschiedenen Nuancen präsentiert. Durch die Beschreibung der ganz konkreten Wahrnehmung des anderen ist mit dem Personalpronomen ‚du‘ nicht der Leser gemeint, der somit eher außerhalb der dargestellten Kommunikationssituation bleibt. Durch die konkrete Anschaulichkeit der dargestellten Empfindungen der Sprechinstanz wird vielmehr eher eine Identifikation mit dem Ich als mit dem Du nahegelegt.⁷¹⁵

Es gibt jedoch auch andere Formen der Du-Anrede. In einigen Gedichten werden zwar scheinbar nicht die Empfindungen einer autodiegetischen Sprechinstanz, sondern die Wahrnehmungen oder emotionalen Zustände eines Gegenübers gestaltet, dieses als Du angesprochene vermeintliche Gegenüber kann sich jedoch als Selbstansprache der Sprechinstanz herausstellen.⁷¹⁶ In „Bedrängnis“ (KW V, 188-192) beispielsweise wird durch weitere Mittel der lexikalischen (die Interjektion ‚o‘ in Vers 6), syntaktischen (die rhetorische Frage in der zweiten Versgruppe) und diegetischen (die Erinnerungen in der siebten Versgruppe) Gestaltung eine gewisse Subjektivität des Gesagten nahegelegt, die eine Identifikation des angesprochenen Du mit der Sprechinstanz rechtfertigen kann (KW V, 188):

10 Die Wände sind dünn wie Papier, auf den Decken trommeln die Schritte,
 Die Lautsprecher hinter den Mauern erbrechen Musik.
 Ins Dach wird ein Nagel geschlagen und er dringt durch die Stirn Dir,
 Im Keller wird Kleinholz gespalten, Deine Brust ist der Hackklotz.

Die subjektive Empfindung von Bedrängnis, die im Titel benannt und in verschiedenen Situationen gestaltet wird, ist jedoch nicht eindeutig als subjektive Empfindung eines Ichs ausgewiesen. Durch die Verwendung der zweiten Person Singular könnte sich auch ein Leser als Gegenüber angesprochen fühlen. Zudem werden in diesen Versen sinnliche Erfahrungen betont, wodurch die körperlichen Empfindungen der Bedrängnis besonders anschaulich dargestellt werden. Auch in dem Gedicht „Interview“ (KW V, 333f.) kann das Du durch die zunehmende Subjektivität der vorgeschlagenen Antworten als Selbstanrede gedeutet werden, so dass das im

⁷¹⁵ Ähnlich ist es auch in den Gedichten „Dein Schweigen“ (KW V, 316), „Schrecklicher noch“ (KW V, 317), „Breit ist die Ebene“ (KW V, 317f.) und „Du sollst nicht“ (KW V, 318).

⁷¹⁶ Vgl. hierzu auch die Beobachtungen zur Du-Anrede in der autobiografischen Prosa bei Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 85: „Wenn das Ich sich mit dem verstorbenen Mann beschäftigt und die Verbindung mit ihm sucht, wählt es meistens die Anrede ‚du‘ und führt in Dialogform Selbstgespräche“.

Titel angekündigte und auf diegetischer Ebene nachgespielte Interview auch narrativ nachempfunden wird.⁷¹⁷

- Wenn er kommt, der Besucher,
Der Neugierige und dich fragt,
Dann bekenne ihm, daß du keine Briefmarken sammelst,
Keine farbigen Aufnahmen machst,
5 Keine Kakteen züchtest.
[...]
Daß du nicht weißt,
10 Warum du dich hinsetzt und schreibst,
Unwillig, weil es dir kein Vergnügen macht.

Obwohl autodiegetische Gestaltungsweisen und die Anrede eines einzelnen Gegenübers in den Trauer darstellenden Gedichten von Kaschnitz besonders wichtig sind, finden sich auch andere Formen narrativer Gestaltung. In Gedichten, die aus einer extradiegetischen Perspektive gestaltet sind, tritt Trauer auf den ersten Blick weder durch explizite Benennung noch auf der diegetischen Ebene besonders in Erscheinung. Stattdessen werden in diesen Gedichten beispielsweise Orte beschrieben.⁷¹⁸ Sie erscheinen dadurch zunächst eher unpersönlich. Sieht man sich diese Gedichte genauer an, sind sie jedoch keinesfalls immer neutral gestaltet, was anhand einiger Beispiele erläutert werden soll.

In einigen extradiegetisch gestalteten Gedichten wird explizit von etwas Subjektivem wie Wünschen oder Emotionen gesprochen. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Angst“ (KW V, 192-196), das schon im Titel auf eine konkrete emotionale Thematik verweist. Im Großteil des Gedichts tritt die Sprechinstanz extradiegetisch und vom angesprochenen Ihr unterschieden auf, das sie vor zukünftigen Entwicklungen warnt (vgl. zum Beispiel Vers 23). Diese Sprechinstanz spricht nicht von sich und ihrem subjektiven Erleben, sondern formuliert allgemeinere Erkenntnisse über das Wesen einer doch subjektiven Empfindung. Gleichzeitig verändert sich im Laufe des Gedichts der Ton, was sich z. B. in der Interjektion ‚o‘ in Vers 67 ausdrückt. Hier wird der Irrealis aus dem ersten Vers des Gedichts, „Wenn sie nicht wäre, die Angst“, durch die Interjektion intensiviert wiederholt. In Vers 96 schließlich wird zum ersten und einzigen Mal das Wort ‚wir‘ verwendet. Die vorher nicht pronominal in Erscheinung getretene Sprechinstanz wird hier also Teil der Erlebenden und tritt damit auch auf oberflächlicher, genauer pronominaler Ebene sprachlich realisiert in das Dargestellte ein. Die dargestellten Angsterfahrungen werden durch verschiedene sprachliche Mittel wie die gehäufte explizite Benennung der Angst, Wortwiederholungen, Satzabbrüche und kurze abgehackte Verse zum Ende hin immer wirkungsvoller vermittelt.

⁷¹⁷ Vgl. hierzu auch Martini: „Auf der Suche“, S. 61.

⁷¹⁸ Vgl. zum Beispiel die Gedichte „Agrigent“ und „Reggio“ aus dem Zyklus „Sizilischer Herbst“ (KW V, 266f. und 269f.). Lamping zeigt Bezüge zu Goethes *Italienische Reise* in diesem Zyklus auf. Vgl. Dieter Lamping: „Ein Stückchen Abendland‘ am Rand. Sizilien in der deutschen Nachkriegsliteratur“. In: Béatrice Bijon, Yves Clavaron und Bernard Dieterle (Hrsg.): *Le Mezzogiorno des écrivains européens/ Europeans Writing the Mezzogiorno*. Saint-Étienne 2006, S. 217-227; hier S. 217-223.

In „Dreimal“ (KW V, 335f.) spricht ebenfalls eine extradiegetische Instanz, die in diesem Fall auch an keiner Stelle Teil der dargestellten Handlung wird. Handelnde und empfindende Figur des Gedichts ist die Witwe. Zwar werden abgesehen von der Bezeichnung des Mannes als „Liebster“ keine Emotionen explizit benannt, doch ist die dargestellte Situation des Verlusts und der zunehmenden Entfremdung von dem Geliebten herkömmlicherweise mit Trauer verbunden. Auch konventionelle Bilder des Herbstes, des Winters und der Vergänglichkeit sowie die in Kapitel 4.3.2.5 schon angesprochene Zurücknahme der Berührungen zwischen der Witwe und dem Verlorenen unterstreichen dies. Der märchenhafte Ton des Gedichts, der sich durch die Wiederholung des Wortes „Dreimal“ und auch in der sich wiederholenden Struktur ausdrückt, unterstreicht den Kontrast zwischen subjektivem Erleben und unpersönlichem Sprechen noch.

Schließlich kann auch die Wortwahl oder die Wahl und Anordnung der beschriebenen Gegenstände und Handlungen Rückschlüsse auf emotionale Bewertungen durch die Sprechinstanz zulassen. Als Beispiel sei auf das Gedicht „Dezembernacht“ (KW V, 334) verwiesen. Die Möglichkeiten der Zuordnung von Emotionen auf verschiedenen Ebenen der Textgestaltung erweisen sich in diesem Gedicht als sehr komplex. In deutlichen Parallelen zur ‚Heiligen Nacht‘⁷¹⁹ wird von einer Geburt in einem Schuppen erzählt: „Feldhüter haben in einem Geräteschuppen/[...] Eine Geburt aufgespürt, hier unzulässig“ (Vers 1-3). Statt der Weisen aus dem Morgenland kommen drei reiche Paare in teuren Autos an dem Schuppen vorbei und machen dem Neugeborenen auf die Aufforderung der Feldhüter hin Geschenke: „Da gaben sie ihnen/ Ein Parfüm von Dior, einen Pelz, einen Scheck auf die Bank von England“ (Vers 15f.). Auch wenn die kurze Begebenheit aus unpersönlicher, extradiegetischer Perspektive und in einem narrativen Modus erzählt wird, wird das Verhalten der Feldhüter und der Reichen durch die Wortwahl („unzulässig“, „registriert“, „verlangten Papiere“, „schöner als Engel“, „spielten mit den Lämmern“) und im Kontrast zur Einfachheit der Umstände der Geburt nicht neutral dargestellt.

Dieses Beispiel zeigt auch, dass zwischen den Gefühlen der Figuren auf der diegetischen Ebene und anderen eventuell präsentierten Emotionen unterschieden werden muss. Nachdem sie dem Neugeborenen Luxusgegenstände und Geld geschenkt haben, werden die Reichen wie folgt beschrieben: „Sie blieben stehen und sahen zu den Sternen auf./ Glänzte nicht einer besonders?“ (KW V, 334, Vers 17f.).⁷²⁰ Hierin könnte zum Ausdruck kommen, dass die Reichen den Anblick der Sterne als Moment besonderer Erhöhung empfinden oder sich angesichts ihres eigenen Handelns besonders großzügig fühlen. Gleichzeitig ist an dieser Stelle nicht klar, welche Rolle der nicht selbst auf der Ebene der Diegese auftretenden Sprechinstanz zukommt. Da an keiner anderen Stelle auf die Innensicht der Figuren eingegangen wird, könnte auch eine

⁷¹⁹ Vgl. Mt 2,7-11 und Lk 2,7f.

⁷²⁰ Die Frage nach dem glänzenden Stern ist in Verbindung mit der vorhergehenden Beschreibung ihrer Bewegungen am ehesten den Reichen zuzuschreiben.

kommentierende Sprechinstanz den Reichen diese Gedanken zuschreiben. Der letzte Vers des Gedichts ist von der dargestellten Szene gelöst und verweist über das Gedicht hinaus: „Ist das Kind gestorben? Das Kind stirbt nie“ (KW V, 335).⁷²¹ Auf der diegetischen Ebene werden in Bezug auf die Reichen also Emotionen wie Glück oder Zufriedenheit mit sich selbst dargestellt. Darüber hinaus drückt sich trotz des scheinbar eher neutralen, narrativen Modus in der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Personen und Lebensweisen eventuell auch so etwas wie Ärger über die Reichen oder Spott über ihr Verhalten aus. Die narrative Gestaltung des Textes entfaltet hier eine eher distanzierende Wirkung.

Festhalten lässt sich also, dass Kaschnitz in den untersuchten Gedichten mit verschiedensten Formen der narrativen Gestaltung arbeitet und diese auch als Mittel der Emotionalisierung verwendet. Auf besonders anschauliche Weise drückt sich emotionales Erleben in den autodiegetisch gestalteten Gedichten im dramatischen Modus aus, in denen eine Sprechinstanz ihrem eigenen emotionalen Erleben Ausdruck verleiht. Durch das Fehlen einer zwischengeschalteten Instanz entwickeln die so präsentierten Emotionen ein unmittelbares Wirkungspotenzial. Das ist auch in den Gedichten der Fall, in denen ein individualisiertes Du angesprochen wird. Durch die Konkretisierung des angesprochenen Gegenübers erhöht sich die Anschaulichkeit des Dargestellten noch. Auch wenn der Leser nicht Teil der dargestellten Beziehung ist, wird er durch die Direktheit des Emotionsausdrucks in das Erleben potenziell mit einbezogen. Diese Form der narrativen Gestaltung findet sich verstärkt in den Gedichten, in denen auf diegetischer Ebene der Verlust einer geliebten Person dargestellt wird. Der Ausdruck derartigen Erlebens wird in den untersuchten Gedichten von Kaschnitz also auf besonders anschauliche und ‚wahrhaftige‘ Art und Weise gestaltet. Weder bedeutet das Pronomen ‚ich‘ jedoch automatisch, dass in dem jeweiligen Gedicht unmittelbar emotionales Erleben einer Sprechinstanz präsentiert wird, noch kann das Fehlen von Personalpronomen, insbesondere der 1. Person Singular, die Neutralität oder gar die Emotionslosigkeit des Dargestellten garantieren.⁷²²

Auch Emotionen von im Gedicht dargestellten Figuren können eine emotionalisierende Wirkung entfalten, wie am Beispiel der Witwe in „Dreimal“ deutlich wurde. Wird dabei wie im Gedicht „Dezembernacht“ ein Kontrast von Figurenemotionen und Sprecheremotionen durch sprachliche Mittel nahegelegt, wird der Rezipient mit einer Vielzahl unterschiedlicher emotionaler Einstellungen konfrontiert. Der emotionalisierende Effekt eines Gedichts ist in diesen Fällen tendenziell weniger leicht greifbar als in den Gedichten, in denen Emotionen einer

⁷²¹ Roßbach: *Kind- und Kindheitsmotivik*, S. 299 deutet das Kind christlich, sieht aber auch die Möglichkeit, dass „das Kind als Prinzip des Guten nie stirbt“.

⁷²² An dieser Stelle soll noch einmal auf die differenzierte Untersuchung des Ichs in Kaschnitz' autobiografischer Prosa durch Huber-Sauter hingewiesen werden, insbesondere auf ihre Analysen bestimmter Konstellationen – beispielsweise von „Ich und der Ehemann“ – und die Untersuchung des mit den Gedichten aus *Dein Schweigen – meine Stimme* eng verbundenen Prosawerkes *Wohin denn ich*. Vgl. Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 83-85 und 137-188.

autodiegetischen Sprechinstanz direkt vermittelt werden.⁷²³ Das Verhältnis von Sprechinstanz und Angesprochenem und die Zuschreibung von Emotionen zu einer Instanz im Text müssen also im Einzelfall genau geprüft werden, wobei nicht nur die Verwendung von Personalpronomen, sondern auch eine Vielzahl anderer Gestaltungsmittel wie Wortwahl und dargestellte Situationen von Bedeutung sind. Das Zusammenspiel all dieser Mittel der Emotionsgestaltung auf der Ebene des Textganzen wird anhand einer ausführlichen Beispielanalyse in Kapitel 4.3.4 umfassender in den Blick genommen.

4.3.3.2 Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung

Wie bei Eich kann die Darstellung mehr oder weniger komplexer emotionaler Situationen und Zustände auch bei Kaschnitz als zentrales Mittel der Emotionsgestaltung bezeichnet werden. Als eindeutig Trauer kodierend sind Situationen identifizierbar, die typischerweise mit dieser Emotion verbunden sind, wie vor allem der Verlust nahestehender Personen. Doch sagt die bloße Feststellung, dass Kaschnitz in ihren Gedichten mit Trauer konnotierte Situationen darstellt, noch nicht viel über die Art und Weise der Darstellung aus. Welche Formen des Verlusts gestaltet sie genau und wie drückt sie das Empfinden des Zurückbleibenden aus? Und welche Bedeutung entfalten andere Trauer auslösende Situationen in ihren Gedichten? Um diese Fragen geht es in den folgenden Kapiteln. Wie teilweise auch schon ein Blick in die vorangegangenen Analysen nahelegt, wurden als potenziell Trauer konnotierende Momente in den untersuchten Gedichten neben dem konkreten Verlust nahestehender Personen allgemeiner Sterben und Tod, Zerstörung und Verfall sowie Glaube und Zweifel identifiziert, auf die nun genauer eingegangen wird. Die Gestaltung von Verlustsituationen wird anschließend umfassender behandelt.

Sterben und Tod

Tod und Sterben werden in allen Gedichtbänden thematisiert und dabei teils auch explizit mit emotionalen Reaktionen auf den Tod verbunden.⁷²⁴ Wird der Tod im Zusammenhang mit Krieg und Zerstörung oder aus der Perspektive einer trauernden Figur vermittelt, erscheint er häufig als

⁷²³ Eine eindeutige Wechselwirkung von bestimmten narrativen Gestaltungsweisen und einem konkreten emotionalen Wirkungspotenzial kann aber auch hier insgesamt nicht festgestellt werden. Dafür müsste eine Vielzahl weiterer Faktoren – nicht zuletzt außerhalb des Textes – berücksichtigt werden.

⁷²⁴ Vgl. auch folgende Äußerung von Kaschnitz zum Verhältnis ihrer Dichtung zu Georg Trakl (neben Friedrich Hölderlin und Pablo Neruda): „Wo ist nun bei mir der große Atem dieser von mir verehrten Dichter, wo ist ihre wahnwitzige Trauer, wo ist vor allem Trakls Verlorenheit, seine Verachtung des Glücks? [...] Ich habe [...] mit Gedichten angefangen, die eher Lob als Klage sind, in denen die Liebe ins Licht gerückt wird und das Unglück nur wie eine Wolke über den blühenden Landschaften des Lebens erscheint. [...] Bald allerdings, und sehr lange ehe er in mein persönliches Leben eingriff, taucht auch bei mir der Tod auf, er beginnt, und das ist vielleicht die einzige Parallele zu Trakl, das Leben zu durchdringen. Die Vergänglichkeit war schon das Thema eines alten Strandgedichts, sie ist später zum Zentralthema meiner Lyrik geworden.“ Marie Luise Kaschnitz: „Georg Trakl“ [1965, A. F.] (KW VII, 305-317; hier 316). Auf das Verhältnis von Kaschnitz zu Trakl geht auch Ludwig Völker ein. Vgl. Völker: „Todesproblem“, S. 106.

gewaltsam oder verführt. Neben den Konnotationen von Bedrohung und Macht wird insbesondere mit dem Tod eines vertrauten Gegenübers ein Moment des Verlusts oder der Trennung verbunden, worauf die Sprechinstanz explizit oder implizit vermittelt mit Trauer reagiert. Das natürliche Sterben am Ende eines erfüllten Lebens oder auch der Wunsch, zu sterben, werden nur in wenigen Einzelfällen thematisiert. Anders als bei Eich spielt der eigene Tod der Sprechinstanz schließlich nur eine wenn überhaupt marginale Rolle in den untersuchten Gedichten.⁷²⁵ Diese Beobachtungen sollen anhand einiger Textbeispiele veranschaulicht werden.

In dem Gedicht „Große Wandschaft“ (KW V, 135-141; hier 138f.) werden übliche Formen des Umgangs mit dem Tod thematisiert: Wehklagen, schwarze Kleidung und Besinnung wie Erinnerung. Explizit werden als Reaktion auf das Sterben also konventionelle Formen des Ausdrucks von Trauer angeführt:

X
Verlorene. Aber an wen,
An wen verloren?

XI
So scheint es: an den Tod. Denn viele sterben
Am Rand des Wegs. Am fremdesten der Orte.
Und niemand weheklagt und steht verwaist
Leidtragend, schwarzgekleidet an der Pforte
5 Der andern Welt, die Erde ist und Geist.
Keiner besinnt den Toten. Sein Gebaren
Als Kind, als Knabe, wie er jauchzend lief
[...]
Zum Sterben war kein Bett ihm hergerichtet,
Niemand hat ihn bei Namen noch genannt.

Besonders betont wird jedoch, dass diese Trauerkonventionen in der beschriebenen Situation der Flucht oder „Wanderung“ nicht eingehalten werden. Der dargestellte Tod der „vielen“ wird so in seiner Unmenschlichkeit dargestellt, was die emotionale Wirkung der Verse über die Thematisierung des Sterbens hinaus potenziell noch erhöhen kann.

An anderer Stelle in „Große Wandschaft“ wird die Selbstwahrnehmung der vom Krieg betroffenen Menschen und die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation dargestellt: „Wir sind verloren an das All/ An den Kehrlicht, die Asche, den grauen Verfall/ An die Furcht, an die Krankheit, den Beinahe-Tod“ (KW V, 139, XII, Vers 1-3). In „Beschwörung“ heißt es zum Ende hin explizit und ganz allgemein formuliert „Tod ist allmächtig“ (KW V, 167). Vorher wird in Teilgedicht VII durch den bedrohlichen und beängstigenden „Todeshauch“ im Zusammenhang

⁷²⁵ Vgl. dazu auch Elsbeth Pulver: „Marie Luise Kaschnitz“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Kaschnitz, Marie Luise“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/1600000284> [letzter Zugriff: 06.03.2015]. In „Genazzano“ (KW V, 288) wäscht die Sprechinstanz gleichzeitig ihr Brautemhd und ihr Totenemhd und sieht ihr Gesicht weiß im schwarzen Brunnenwasser liegen. Vgl. hierzu auch Corkhill: „Rückschau“, S. 388. Bei diesem Gedicht wird zumindest für einen Moment der eigene Tod antizipiert. Vgl. Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber“, S. 139. In den späteren Texten der Dichterin nimmt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod zu. Vgl. Völker: „Todesproblem“, S. 106.

mit Bildern von „Keller[n], die eingestürzt“ und „Glieder[n], zum Stumpf verkürzt“ (KW V, 158) anschaulich der Schrecken gestaltet, der von Krieg, Tod und Zerstörung ausgeht. Und noch im Nachhinein erinnern in „Blick aus dem Fenster“ „Brandschutt“ und „rostrote Spiralen,/ Wie glühende Schlangen gebäumt überm Saume der Straße“ (KW V, 171, Vers 6f.) an die Zerstörung durch den Krieg.⁷²⁶

Wie diese Beispiele zeigen, können Krieg, Zerstörung, Leid und Tod neben Trauer Gefühle der Angst und Bedrohung auslösen. Aber auch in anderen, vom Krieg unabhängigen Situationen wird dem Tod eine beängstigende, gewalttätige oder zerstörerische Macht über die Menschen zugeschrieben. Oft wird der Tod dabei personifiziert oder in der Gestalt eines Tieres dargestellt. Das zieht sich durch alle Gedichtbände hindurch: In „Ewige Stadt“ (KW V, 233, IX, Vers 14f.) „ißt sein [d. i. des Armen, A. F.] Tod sich satt/ An den schwarzen Trauben der Heimat“ und in „Früchte des Winters“ heißt es: „Wenn der Tod sie anspringt/ Frostklirrend/ Aus schwarzem Gebüsch“ (KW V, 327, Vers 20-22). In „Agrigent“ ist einer „dem Tode [v]ersprochen[]“ (KW V, 267, Vers 21). In „Bewegung“ dagegen wird dem „Raubvogel Tod/ Und der feuchten/ Liane Verwesung“ entronnen (KW V, 282, Vers 8-10).

Ein weiteres bedrohliches Bild des Todes findet sich in „Requiem“ (KW V, 306), wo er einleitend als Gegenspieler der trauernden Sprechinstanz inszeniert wird:

I
Mit dem Tod muß ich umgehn
Dem schwarzen Hengst,
Der sprengt mit der Schulter
Die sicheren Wände,
5 Der zerstampft mit dem Huf
Die geglätteten Dielen.
Sein Drahthaar zerriß meinen Vorhang

An anderer Stelle in „Requiem“ wird der Sterbeprozess des Gegenübers erinnert. Der Tod erscheint hier sehr viel weniger bedrohlich (KW V, 309):

Kein Nesselhemd bekamst du übergestreift,
75 Kein Becher ward dir randvoll von den Lippen gezogen,
Du mußt nicht hungern, nicht auf Dornen liegen.
Nur sterben.

Ein roter Korallenbaum
Erklärten sie mir
80 Durchwüchse dein Haupt,
Ersticke deine Gedanken.

⁷²⁶ Vgl. Drossel-Brown: *Zeit und Zeiterfahrung*, S. 69. Im Bild der „[z]weitausend Tage“, die der Tod den Menschen „auf den Fersen“ war, wird ein eindeutiger Bezug zum Zweiten Weltkrieg hergestellt: Vom 01. September 1939 bis zum 08. Mai 1945 vergingen 2077 Tage. Allerdings holt der Tod die Menschen in diesem Gedicht nicht abschließend ein. In den letzten Versen wird vielmehr ausgedrückt, dass das Leben – zur Ruhe gekommen – weitergeht: „Doch stiller wird es allmählich. Im Dunkel umweht uns/ Atem von Nußlaub und süßer Akazienblüte,/ Atem der Urheimat, Klänge der kommenden Zeit“ (KW V, 175).

Stellt man diese Verse gegenüber, wird deutlich, dass die Sprechinstanz den Tod in den zuletzt zitierten Beispielversen eher aus der Perspektive des Verstorbenen beschreibt. Der Tod verliert hier wie auch in anderen Gedichten seinen Schrecken, wenn er aus der Sicht eines Sterbenden dargestellt wird. Weitere Beispiele hierfür sind die Gedichte „Uralt“ (KW V, 337) und „Ahasver“ (KW V, 257f.).⁷²⁷ Die emotionale Bewertung des Todes unterscheidet sich somit je nach Perspektive.

Auch in dem Gedicht „Juni“ aus *Dein Schweigen – meine Stimme* (KW V, 370f.) werden Reaktionen einer trauernden Person auf den Tod thematisiert, der einleitend abermals als mächtig, gewalttätig und zerstörerisch charakterisiert wird:

I
Über den Tod geht nichts
Kein Springbrunnenstrahl überspielt ihn
Keine Musik deckt ihn zu.
Er ist wenn er ausholt richtig und richtig zuschlägt
5 Ein gewaltiger Zerstörer.

In der nächsten Versgruppe wird wiederum deutlich gemacht, dass die zerstörerische Macht des Todes vor allem diejenigen trifft, die als Trauernde zurückbleiben:

Mit ihm in Beziehung gebracht
Sind Aufgaben Kinderrasseln
Und Pflichten Halme aus Stroh für Seifenblasen.
An einen Leichnam gebunden
10 Verbrennt wer will oder nicht
Und fliegt mit der weißhäutigen Asche.

Im Angesicht des Todes eines nahestehenden Menschen werden alle alltäglichen Belastungen als nichtig wahrgenommen. Der oder die Trauernde entfernt sich dabei selbst ein Stück von der Welt.⁷²⁸ Der Schmerz dieser Erfahrung findet im Bild des Verbrennens Ausdruck.

Inhaltlich mit diesen Texten aus *Dein Schweigen – meine Stimme* vergleichbar geht es in dem Gedicht „Jahreszeiten im Breisgau“ (KW V, 271-273) um den Tod des „Liebsten“. Der Tod fällt hier als Brief „klappernd in den Kasten“ (KW V, 271, I, Vers 12).⁷²⁹ Die Sprechinstanz erhält die Todesnachricht, kann den Toten jedoch nicht begraben. Auch wenn diese Erfahrung hier exemplarisch für das Erleben vieler in Kriegszeiten stehen kann, wird in der Erinnerung an das individuelle Erleben der Verlust des Einzelnen zunächst stärker betont als die kollektive

⁷²⁷ In „Ahasver“ erscheint am Schluss gerade nicht der Tod, sondern das Zurückholen des Selbstmörders ins Leben grausam: „Und [er] sank dann um und starb den königlichen/ Den Tod im Bett. Nur daß er leider/ Vergessen hat, die Tür abzuschließen/ Und daß der Kellner kommt und man ihn fortführt/ Und ihm den Magen auspumpt“ (KW V, 258). Anders ist es teilweise in dem Gedicht „Was wissen die Toten“ (KW V, 180-183). Hier kommen zwar auch die bereits Verstorbenen zu Wort, es wird jedoch deutlich gemacht, dass ihr Tod im Kontext von Krieg und Bedrohung nicht natürlich war. „Die älteren auch, die in ihren Betten gestorben“ spielen hier nur eine untergeordnete Rolle.

⁷²⁸ Die Verbindung zum später noch zu behandelnden Thema des Verlusts nahestehender Personen ist in diesem Beispiel offensichtlich. Doch steht zumindest in den ersten Abschnitten dieses Gedichts die Charakterisierung des Todes im Vordergrund. Im weiteren Verlauf werden Versuche der Zurückbleibenden gestaltet, ins Leben zurückzukehren.

⁷²⁹ Auf das Bild geht Reiners: „Tradition und Moderne“, S. 45 genauer ein.

Erfahrung. In der Form der Darstellung unterscheidet sich das Beispiel jedoch von „Requiem“ und „Juni“, in denen eine autodiegetische Sprechinstanz das eigene Erleben von Verlust und Trauer vermittelt. So wirkt die Aneinanderreihung von verschiedensten Erfahrungen („April der Kinderzeit gewitterschwüler“, „Schachteln, Schächtelchen voll toter Kinder“ und „Meinen Liebsten werd ich nicht begraben“) in Verbindung mit der wiederholten Anrufung „O schweigender Wald überm See“ im Gedicht „Jahreszeiten im Breisgau“ so, als wäre der Verlust des „Liebsten“ nur eine Erfahrung unter vielen. In den zitierten und anderen Gedichten aus *Dein Schweigen – meine Stimme* ist der Tod eines geliebten Menschen jedoch das zentrale Thema des Gedichts, wodurch der Darstellung des emotionalen Erlebens von Trauer mehr Raum gegeben wird. Hierauf wird daher noch einmal separat zurückzukommen sein.

Glaube und Zweifel

Hinsichtlich der Gestaltung von Glaube und Zweifel muss bei Kaschnitz zwischen religiösen Stoffen, Figuren oder Motiven auf der einen und Formen insbesondere biblisch geprägten Sprechens auf der anderen Seite unterschieden werden. Religiös und vor allem christlich bestimmte Motive tauchen in den untersuchten Gedichten immer wieder auf.⁷³⁰ Jesus Christus beispielsweise spielt in dem Gedicht „Das Verheißene“ (KW V, 209-213) eine zentrale Rolle. Auf der diegetischen Ebene wird in diesem Gedicht die Mutterliebe und Hoffnung Marias mit den Handlungen ihres Sohnes kontrastiert: „Da sie doch einen erhofft, einen Weisen und Schriftgelehrten,/ Einen von allen Geliebten, von allen Verehrten,/ Einen Gekrönten vielleicht, doch mit Dornzweigen nicht“ (KW V, 210, Vers 18-20). Und: „Doch hart von Gebärden war auch der Erlöser, das Lamm/ Und ging seiner Wege und wies seine Mutter vom Wege/ Und blickte sie an wie ein Fremder, erkannte sie nicht“ (Vers 25-27). In diesem Gedicht werden zwar die Trauer und Enttäuschung der Mutter unter Hinzuziehung eines biblischen Stoffes gestaltet, doch wird die Beziehung von Maria und Jesus vor allem als Beispiel und weniger in ihrer spezifisch religiösen Dimension verwendet. Im Anschluss an die zuletzt zitierten Verse heißt es verallgemeinernd: „Und hart von Gebärden ist immer das werdende, trotzig,/ Und steht auf dem Leibe der Mutter und tritt ihn mit Füßen/ Und ragt in ein Neues, ein Morgen, das niemand kennt“ (KW V, 210). Schließlich werden die Empfindungen auch auf die als Mutter dargestellte Erde übertragen: „Es klagt mit der Stimme der Mutter die Erde, heute wie gestern“ (KW V, 212).

Eine Übertragung christlicher Motive auf das emotionale Erleben der trauernden Sprechinstanz findet sich im siebten Teil von „Schnee“, wo der verlorene Geliebte als „Gott“ und „Heiland“ bezeichnet wird: „Ihr mögt mich schelten sagt die Liebende/ Aber mein Gott war

⁷³⁰ Zur Gestaltung von Religiosität und Glaube bei Kaschnitz vgl. – insgesamt allerdings zu einseitig – Suhr: *Sprache des Glaubens* und in Bezug auf den in Tagebüchern und Werk zum Ausdruck kommenden Glauben der Dichterin Vetter: *Ichsuche*, S. 209-241.

sterblich/ [...] Der schreiende Heiland“ (KW V, 349). „Gnade“ findet die Sprechinstanz nicht bei einer abstrakt bleibenden religiösen Figur, sondern in der Liebe zu einem konkreten Menschen. In diesen Formulierungen drückt sich die existenzielle Bedeutung des Verlorenen für die Sprechinstanz aus: Der Geliebte wird religiös überhöht.⁷³¹

Über die eher exemplarische Verwendung biblischer Stoffe und religiöser Motive geht der „Tutzingener Gedichtkreis“ (KW V, 245-254) als umfassende Auseinandersetzung mit Glaube und Zweifel an Gott deutlich hinaus.⁷³² Gestaltet ist der Gedichtkreis als eine Art Zwiesprache mit Gott. Die Sprechinstanz versucht sich für einen Moment im „Vorspiegeln[] altgewesene[r] Vertrautheit“ (Vers 3), macht aber schnell deutlich, dass sie sich ihres Gegenübers nicht sicher ist. Sie zweifelt insbesondere an den Motiven seines Handelns. Das Gegenüber wird als „Vater“ (Vers 7), als „Sterbender“ (Vers 7) und als „Unsichtbare[r]“ (Vers 11) bezeichnet. Die Sprechinstanz macht ihm Vorwürfe, dass er „die alten Gefühle aufgeweckt [habe],/ Die kein Gewicht mehr haben in der Zeit“ (Vers 19f.), und dass er die Geschwindigkeit und den Fortschritt fordere (Vers 42-49).⁷³³ Das Gedicht erscheint lange wie eine einzige Anklage, ein Zweifeln an einer göttlichen Gnade, ein Vorwurf, dass die eigene Zeit ist, wie sie ist, und Gott den Glauben an seine Güte fast nicht mehr zulässt („Mit denen, die Dich auf die alte Weise/ Erkennen wollen, gehst Du unsanft um“, Vers 130f.). Die Sprechinstanz macht deutlich, dass ihr ein Loben und Preisen Gottes unter diesen Umständen und im Gegensatz zu vergangenen Zeiten nicht mehr möglich ist: „Die Sprache, die einmal ausschwang, Dich zu loben,/ Zieht sich zusammen, singt nicht mehr/ In unserem Essigmund“ (Vers 110-112). Auch das Schöne in der Welt kann nicht nur positiv gewertet werden: „Das ist Deine Verwirrung. Daß Du das Schöne nicht/ Fortnimmst von unseren Augen“ (Vers 158f.). Schließlich wirft die Sprechinstanz Gott in den folgenden bereits zitierten Versen vor, dass die Menschen in ihrer Zeit nicht mehr zum Ausdruck von Trauer fähig sind (KW V, 251):

Jüngst doch hatten wir Tränen. Wer erinnerte nicht,
Wie sie hervorbrachen, jählings. Wie unsere Gesichter hüpften,
Verzogen zu Fratzen. Getränkt von der Unze Salzflut,
Und das Geräusch, das eingezogene

⁷³¹ Vgl. hierzu auch Suhr: „Du – Gott noch immer Unbekannter“. Die Sprache des Glaubens im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz, Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe 2002, S. 97-113; hier S. 111f.; Vetter: *Ichsuche*, S. 256f. und ähnlich zu Kaschnitz' frühem Roman „Liebe beginnt“ Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 127. Siehe hierzu außerdem die Parallelen, die Suhr zwischen den bereits mehrfach zitierten Versen „Und Trost ist nicht, da du mein Trost gewesen [...]“ in „Requiem“ und verschiedenen Bibelstellen zieht: Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 195f.

⁷³² Der Titel des Gedichtkreises verweist auf die erste Lesung dieses Zyklus am 9. September 1951 in der Evangelischen Akademie Tutzing (vgl. KW V, 759). Weitere Beispiele der Verwendung religiöser Figuren oder Motive in den untersuchten Gedichten seien hier nur ergänzend angeführt: In „Castelvetrano“ wird die Figur des Banditen mit Christus verglichen: „Wir beten für die Seele des Banditen,/ Der sein Leben geendet hat wie Jesus Christus/ Durch die Hand des Verräters“ (KW V, 265). Auch ist vereinzelt vom Jüngsten Gericht die Rede (vgl. „Rückkehr nach Frankfurt“, KW V, 150), vom Paradies (vgl. „Schnee“, KW V, 348), der ewigen Heimat (vgl. „Vor den Toren“, KW V, 200) oder von Engeln (vgl. „Beschwörung“, KW V, 166 und „Dezembernacht“, KW V, 334).

⁷³³ Zur „Fortschrittskritik“ im „Tutzingener Gedichtkreis“ vgl. Pulver: „Motiv des Tanzens“, S. 97f.

- 205 Und klagende, und wie der fremde Aufruhr
 Uns endlich hinwarf an den Rand des Schlafs.
 Es hat Dir gefallen, uns auszutrocknen
 Wie gelben Stockfisch. Tränenlos
 Lehnen wir steif an der Schwelle der Totenbetten,
 210 Kein Zucken des Mundes mehr für die enttäuschte Hoffnung,
 Kein Schluchzen mehr für die verlorene Heimat.

Diese anklagenden Vorwürfe gegenüber Gott setzen sich bis zum Ende des Gedichts fort, wo die Sprechinstanz erkennt (KW V, 252f.):

- Du wirst Dich uns nicht mehr begreiflich machen,
 Nicht auflösen Deine Verwirrung,
 245 Nicht wiederholen die Tage, da wir gestillt
 In Deinen Gärten das Haupt verbargen.

Wie die eigene Zeit nicht mehr zwischen gut und böse, zwischen schön und hässlich und vielleicht sogar zwischen tot und lebendig unterscheiden helfen kann, so ist auch Gott nicht mehr auf das Gute festlegbar (KW V, 253):

- Aber jeder wird wissen: dies ist Dein letztes Geheimnis.
 Dein Fernsein Deine Nähe,
 275 Dein Zuendesein Dein Anfang,
 Deine Kälte Dein Feuer,
 Deine Gleichgültigkeit Dein Zorn[.]

Wie deutlich geworden ist, zweifelt die Sprechinstanz im „Tutzinger Gedichtkreis“ nicht an der Existenz Gottes.⁷³⁴ Die Frage nach Gottes Wesen und ihrer Beziehung zu ihm ist für sie jedoch durch Zweifel und Widersprüchlichkeit geprägt. Diese umfassende Auseinandersetzung mit Gott und dem eigenen Glauben präsentiert verschiedenste Emotionen. Trauer spielt dabei gegenüber Wut, Enttäuschung und Zweifel eine eher untergeordnete Rolle; der Ausdruck von Trauer wird sogar explizit als den Menschen nicht mehr möglich thematisiert (vgl. die zitierten Verse 207-211). Ulrike Suhr fasst die Aussage des „Tutzinger Gedichtkreis[es]“ wie folgt zusammen: „Auch wenn die ‚altgewesene Vertrautheit‘ nicht mehr möglich ist, so doch die Klage – und damit die Behauptung einer Beziehung auch dort, wo sie schwierig geworden ist.“⁷³⁵ Die Bezeichnung als „Klage“ führt sie vor allem auf die Psalmen zurück, in deren Tradition sie den Zyklus sieht.⁷³⁶ Klage ist für Suhr in diesem Zusammenhang aber nicht nur trauernde Klage, sondern auch Zorn, Hoffnung und „Sorge darum, die Erfahrungen der Menschen nicht der Zufälligkeit zu überlassen“.⁷³⁷ Ihre Charakterisierung des Gedichtkreises ist auf der Basis dieses weiten Verständnisses von „Klage“ mit der hier dargestellten Einschätzung vereinbar, dass Trauer im „Tutzinger Gedichtkreis“ nur eine Emotion neben verschiedenen teilweise dominanteren Emotionen ist.

⁷³⁴ Reiners: „Tradition und Moderne“, S. 51 geht noch etwas weiter: „Gott bleibt, auch wenn sein Werk durch die technische Zivilisationswelt verdeckt wird, Urgrund der Schöpfung“.

⁷³⁵ Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 255.

⁷³⁶ Vgl. ebd., S. 254.

⁷³⁷ Vgl. ebd., S. 254f.

Die Feststellung Suhrs führt auch zu den einleitend angekündigten Überlegungen über Formen biblisch geprägten Sprechens in Kaschnitz' Gedichten. Schon Erich Fried vergleicht Kaschnitz' Dichtung mit der Sprache der Psalmen.⁷³⁸ Weder von ihm noch von Suhr, die sich auf ihn bezieht, wird jedoch deutlich gemacht, welche inhaltlichen oder gestalterischen Parallelen zu den biblischen Psalmen im einzelnen Text genau zu finden sind, beziehungsweise ob und warum die Texte einer bestimmten Tradition der Psalmendichtung nahestehen. Suhr spricht zum Beispiel nur von verschiedenen Sprachgesten wie Lob, Dank und Klage, die im Einzelnen von Kaschnitz nachvollzogen werden.⁷³⁹ Eventuell könnten Darstellungsmittel wie ein dialogisches Prinzip, die Verwendung von Wiederholungen, Parallelismen und Interjektionen Parallelen zu biblischen Psalmen oder zur Psalmendichtung nahelegen.⁷⁴⁰ All diese gestalterischen Mittel sind jedoch gleichzeitig nicht auf Psalmen oder damit verbundene Traditionen beschränkt.

Im „Tutzinger Gedichtkreis“ liegt ein Bezug zu biblischen Sprechweisen aufgrund des Gedichtthemas sicherlich nahe. Ebenso ist es in dem Gedicht „Requiem“, auf das im Kapitel zur Darstellung des Verlusts nahestehender Personen genauer eingegangen wird. Insgesamt muss jedoch festgehalten werden, dass biblisches Sprechen zwar im Einzelfall eventuell nachvollzogen wird, entsprechende Gestaltungsmittel jedoch auch in anderen inhaltlichen und stilistischen Zusammenhängen auftauchen. So kann nicht allgemein davon gesprochen werden, dass ein spezifisch biblisches Sprechen auf spezifische Weise der Gestaltung von Trauer dient. Ebensowenig dienen bestimmte religiöse Motive oder Stoffe in den untersuchten Gedichten automatisch der Gestaltung von Trauer oder Trost im Glauben oder einer christlich geprägten Vorstellung vom Jenseits. Das Paradies ist vielmehr ein diesseitiges „Eheparadies“ (KW V, 348) und das Irdische glänzt „wie ewige Heimat“ (KW V, 200). Halt und Trost bieten im Untersuchungskorpus statt Glaube und Ewigkeit also das Irdische und hier – wie auch die eingangs zitierte Darstellung des Geliebten als „Heiland“ zeigt – insbesondere die Liebe.

Zerstörung und Verfall

Zerstörung und Verfall sind, wie bereits bei der Analyse der Darstellung von Sterben und Tod angemerkt, vor allem in den frühen Nachkriegszyklen „Große Wanderschaft“ und „Rückkehr

⁷³⁸ Vgl. Erich Fried: „Manchmal große Lyrik. Wichtige Dokumente und einige Gedichte ohne die ich nicht mehr sein möchte“. In: *Die Zeit* 49 (05.12.1957). Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1957/49/manchmal-grosse-lyrik> [letzter Zugriff: 06.03.2015].

⁷³⁹ Vgl. Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 254.

⁷⁴⁰ Vgl. hierzu Helmut Galle: „Psalm“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 185-188; Friedhelm Hartenstein u. a.: „Psalmen/Psalter“. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 6: N-Q*. 4., völlig neu bearb. Aufl. Tübingen 2003, Sp. 1761-1785; hier Sp. 1762-1766 und Heinrich Detering: „Lyrik und Religion“. In: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 114-123; hier S. 117.

nach Frankfurt“ Thema, werden jedoch auch in späteren Gedichten immer wieder dargestellt. In den früheren Gedichten geht es insbesondere um einen Zustand der Zerstörung als unmittelbare Folge des Krieges. Später wird ein zerstörter Urzustand oder zerstörte Natur geschildert und damit auch vor Beschleunigung und negativen gesellschaftlichen oder technischen Entwicklungen und deren Folgen gewarnt. Auf beide Themenkomplexe soll kurz eingegangen werden.

In „Große Wanderschaft“ (KW V, 135-141) werden Folgen der Zerstörung durch den Krieg für den Einzelnen thematisiert, zum Beispiel der Verlust des Zuhauses:

II
[...] Und überall das Eine:
Von Etwas fort, zu Etwas hin. Nach Haus.
5 Und mag auch das Zuhause mehr nicht meinen
Als den verkohlten Rest von Holz und Steinen,
Ein Menschenantlitz, zitternd und bewegt
Ein Feld im Winterlicht. Ein Bündel Dinge
Am Wege irgendwo zurückgelegt –

Sehnsucht nach der Heimat wird hier nicht nur mit einem Haus verbunden. Auch ein menschliches Gesicht, ein Bündel mit persönlichen Dingen, die zurückgelassen werden mussten, oder die Schönheit einer vielleicht vertrauten Landschaft können ähnliche Gefühle wecken.⁷⁴¹ Die hier dargestellten Menschen auf der Flucht oder auf dem Rückweg aus der Vertreibung werden in ihrer Wanderschaft von der Sehnsucht nach etwas Vertrautem angetrieben. Trauer wird hier zwar nicht explizit benannt, der dargestellte Verlust der persönlichsten Dinge und die Trennung von der Heimat sind aber Situationen, die Trauer konnotieren können. In einem anderen Gedicht des Zyklus wird die „unendliche Melancholie“ der Situation explizit benannt. Auffällig ist jedoch, dass – wie schon mehrfach erwähnt – dem etwas Positives, ja Tröstendes entgegengestellt wird. In aller Trostlosigkeit der Lebensumstände sind die Menschen noch fähig, Schönes zu erinnern und sich nach Schönem zu sehnen:

V
Was ist die Quelle Eures Lachens, wie
Kommt es, daß Ihr nicht schweigt
Da doch unendliche Melancholie
Von den trostlosen Wänden steigt?
5 In der Tiefe eines Augenpaares
Sah ich eine Ferne traumerwacht
Eine Flucht von schönen Sälen war es
Licht und Klänge lieblich ausgedacht –

In „Rückkehr nach Frankfurt“ (KW V, 142-153) werden spezifischer als in „Große Wanderschaft“ die Folgen der Zerstörung einer konkreten Stadt dargestellt. Reale Orte und Sehenswürdigkeiten werden in ihrem Zustand nach der Zerstörung beschrieben. Die Stadt wird gleich in den ersten Versen des einleitenden Gedichts personifiziert: „Sage, wie es begann./ Wie

⁷⁴¹ Vgl. auch das Gedicht „Heimat“ (KW V, 204-209), in dem nicht nur der gewaltsame Verlust der Heimat in Folge des Krieges gestaltet wird, sondern ein allgemeineres Verlassen dessen, was Heimat bedeutet. Ergänzt werden Möglichkeiten, ein Gefühl von Heimat oder Vertrautheit wiederzuerlangen.

sah sie dich an/ [...] Die Stadt?“. Darin drückt sich, wie bereits dargestellt, der persönliche Bezug der Sprechinstanz zur Stadt aus, der sich durch die direkte Frage potenziell auch auf den Leser erstrecken kann. Die Vermenschlichung der Stadt intensiviert die Wirkung der im Anschluss gestalteten Zerstörung: Wie einem Menschen sind der Stadt Wunden zugefügt worden. Neben Trauer über die Zerstörung von Vertrautem könnte hier auch Mitgefühl eine Rolle spielen. Der Schmerz, der vom angesprochenen Leser potenziell nachvollzogen wird, wird so noch erhöht. Die Trauer der Sprechinstanz über die Zerstörung drückt sich im Einzelnen in der Beschreibung bestimmter Szenen aus. So wird im zweiten Gedicht des Zyklus das Elend in der Lebensmittelkarten-Schlange in der ehemaligen Schule beschrieben (KW V, 142f.) und mit Erinnerungen verknüpft, die einen Moment des Trostes zu bieten scheinen (KW V, 143f). Im neunten Gedicht wird die Zerstörung des Opernplatzes beschrieben und dieser, wie vorher schon die Stadt, personifiziert. In die Trauer über das Zerstörte mischen sich dann jedoch auch andere Gefühle, explizit Mut, vielleicht auch Hoffnung (KW V, 148f.):

IX
 Opernplatz, Rose den Winden,
 Stern, der die Straßen entläßt,
 Wie Du mir aufblühst im blinden,
 Dunkeln Kastaniengeäst,
 5 Wie dann im Näherkommen
 All Deine Schönheit zerbricht,
 Gealtert und verkommen
 Dein Leib und Angesicht.
 [...]
 Die Töne alle versungen,
 Die Goldgewänder verzehrt,
 15 Weiß Gott, wohin entsprungen
 Vom Dach das Flügelpferd.
 [...]
 Und doch kann ich nicht beklagen,
 Windrose Dich und Stern,
 Da Dir durchs Herz getragen
 Ins Ferne und von Fern
 25 Der Straßen wildes Gedränge,
 Des Tages junges Blut.
 Das hat aus sich selbst Gesänge
 Und aus sich selber Mut.

Der Gedichtzyklus endet mit einer Wiederaufnahme der ersten Verse, der Leser wird auch hier direkt angesprochen. Der anfängliche Schmerz ist nun jedoch explizit der Hoffnung auf einen Neuanfang gewichen (KW V, 153):

XIV
 Sahest Du's: als ich den Blick fand,
 Wie er zu blühen begann?
 Hörtest Du's: als mir der Mund sprach,
 Wie die Trauer zerrann?
 5 Wir haben so lange geweint.
 Laß das Licht uns borgen

Von dem Stern, der morgen
Uns erscheint.

Der Verlust von Heimat in Folge des Krieges und die Zerstörung einzelner Orte werden in „Rückkehr nach Frankfurt“ und „Große Wanderschaft“ also mit negativen Empfindungen wie Schmerz und Elend und auch explizit mit Trauer verbunden. Auffallend ist, dass diesen negativen Gefühlen immer etwas Positives entgegengesetzt wird, sei es durch Erinnerungen an Schönes oder durch den Mut und die Hoffnung der Menschen. Beide Zyklen werden vom Ende her durch diese positive Wendung dominiert, auch wenn in einzelnen Teilen Trauer und Schmerz vorherrschen.⁷⁴²

In anderen Gedichten wird eine Zerstörung von Ursprünglichem als negative Entwicklung von Fortschritt und Verstädterung gestaltet.⁷⁴³ Diese Gedichte können zwar eher als Warnung verstanden werden und damit vor allem Angst und vielleicht auch Schuldgefühle konnotieren, doch ist Trauer im Einzelnen auch hier von Bedeutung.⁷⁴⁴ In „Vor den Toren“ (KW V, 196-200) beispielsweise wird Trost in der Natur außerhalb der Städte gefunden. Das Bild der Stadt wird in den ersten Versen eindeutig negativ dargestellt, die Natur als Befreiung bezeichnet:

Wen riefte es nicht hinaus, hinaus immer wieder,
Dorthin, wo der Leib der Erde nicht mit Steinen gepflastert ist,
Wo der Flügelschlag seines Blickes nicht zurücktaumelt blutend,
Wo ihm der unreine Atem die Lunge nicht preßt?
5 Wer, der sich lange im Netze der Straßen verfangen,
Erwartete nicht unterm größeren Himmel Befreiung,
Wer, der so lange vergeblich die Hastenden ansprach,
Suchte nicht Antwort im Rauschen des wilden Geästs?

Im Anschluss wird ein Urzustand der Erde erinnert, auch eine enge Verbindung des Menschen mit der Erde, die nun nicht mehr möglich ist. In dieser Erinnerung des Urzustands, der positiv und vertraut dargestellt wird („Und der Wind, der so sanft war,/ Liebkosender Atem der Mutter“, Vers 21f.), und der Kontrastierung mit der negativen, bedrohlichen Entwicklung („und ist jetzt ein Sturmwind“, Vers 22; „Und den Glutwind spürt er, der nicht aufhören will zu wehen,/ Den Trockenwind, den Verderber“, Vers 28f.) wird neben Angst vor den jetzigen Verhältnissen auch Trauer über die Entwicklung ausgedrückt. Wie bei Eich, der diese Form der Kontrastierung von Vergangenen und Gegenwärtigen ja vergleichsweise häufig zur Emotionsgestaltung verwendet hat, dient dazu vor allem die explizit gemachte Erinnerung an das positiv konnotierte unwiederholbar Vergangene. Auch in „Vorstadt“ (KW V, 284f.) wird die

⁷⁴² Zur Charakteristik dieser „adversativen Wendung“ vgl. auch Hahn: *Ästhetische Erfahrung*, S. 259.

⁷⁴³ In „Bedrängnis“ (KW V, 188-192) ist es auch diese Form der Zerstörung von Natur, Raum und Ruhe, über die getrauert wird. Diese betrifft hier jedoch – anders als in anderen eher vor zukünftigen Gefahren warnenden Texten – eine schon gegenwärtige Entwicklung.

⁷⁴⁴ Explizit wird die in diesem Zusammenhang vorherrschende Emotion in dem Gedicht „Angst“ (KW V, 192-196) thematisiert.

Natur der Stadt entgegengesetzt und ihre Verdrängung beklagt: „Nur noch zwei Bäume/ Sind übrig vom/ Hain der Egeria“ (Vers 1-3).

Zerstörung und Verfall entwickeln, wie diese Beispiele gezeigt haben, am unmittelbarsten dann Emotionspotenzial, wenn sie als Folge des Krieges dargestellt werden und so das Elend und die Not der Bevölkerung ausdrücken. Dabei kann vor allem dann auf Trauer geschlossen werden, wenn der Verlust von für die Sprechinstanz wichtigen Gegenständen oder einem Gefühl von Geborgenheit dargestellt wird. Auffällig ist die unmittelbare Verbindung dieser von negativen Emotionen geprägten Situationen mit positiveren emotionalen Zuständen, die sich im Lachen der Menschen und der Hoffnung auf einen Neuanfang ausdrücken. In Bezug auf Kaschnitz' frühe Nachkriegszyklen ist die in diesen „adversativen Wendungen“⁷⁴⁵ zum Ausdruck kommende Trostdimension immer mitzudenken.⁷⁴⁶

Verlust nahestehender Personen

Der Verlust nahestehender Personen wird in vielen Gedichten von Kaschnitz thematisiert. Die umfassendste und konzentrierteste Auseinandersetzung mit dem Tod eines geliebten Menschen bildet dabei der Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme*, der deshalb im Zentrum der folgenden Ausführungen steht. Zwar handeln nicht alle Gedichte dieses Bandes von einem einschneidenden Verlust, doch finden sich hier zahlreiche Gedichte, die offensichtlich den Tod eines Geliebten verarbeiten und dabei teilweise eindeutig biografische Bezüge aufweisen. Es soll nicht so weit gegangen werden, den Gedichtband als Ausdruck der Trauerarbeit der Person Marie Luise Kaschnitz nach dem Tod ihres Ehemannes zu interpretieren, wie es teilweise geschehen ist.⁷⁴⁷ Doch würde ein Ignorieren der biografischen Bezüge auf der anderen Seite die Bedeutungsdimension einiger Gedichte – wie bereits einleitend angemerkt – um einen wesentlichen Bestandteil verkürzen. Auch dieser Dimension soll hier daher Rechnung getragen werden, immer in dem Bewusstsein, dass die Gedichte nicht eins zu eins als Ausdruck der Persönlichkeit oder gar der psychischen Verfassung der Autorin gelesen werden können und sollen.

Bei dem Gedicht „Requiem“ (KW V, 306-314) weckt bereits der Titel bestimmte Assoziationen. Er verweist auf einen stark ritualisierten Ausdruck von Trauer. Das Gedicht bietet sich daher für die Untersuchung dieser Emotion als Reaktion auf den Tod einer anderen Person besonders an. Es wird zunächst ausführlich untersucht, bevor auf weitere Gedichte aus *Dein Schweigen – meine Stimme* eingegangen wird. Interessant ist hierbei vor allem, wie mit der

⁷⁴⁵ Hahn: *Ästhetische Erfahrung*, S. 259.

⁷⁴⁶ Sie sollten somit nicht nur als ‚Trümmergedichte‘ bezeichnet werden, die nur Elend und Not darstellen. Vgl. dazu zum Beispiel von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 165f.

⁷⁴⁷ Vgl. Lohner (Hrsg.): *Was willst du*, S. 14 und 38 und Hahn: *Ästhetische Erfahrung*, S. 42. Zu *Wobin denn ich* vgl. ebenso Vetter: *Ichsuche*, S. 259-274, die sich allerdings stark auf die Privattagebücher stützt.

konventionellen Form der Totenmesse im Gedicht umgegangen wird.⁷⁴⁸ Denn obwohl Kaschnitz durch den Titel eine Ritualisierung des Totengedenkens als Folie aufruft und die Emotionen angesichts des Todes eines geliebten Menschen damit scheinbar in eine tradierte Form fasst, wird in „Requiem“ die ganz persönliche Betroffenheit der Sprechinstanz gestaltet.⁷⁴⁹ Auf die verschiedenen Gestaltungsmittel von Trauer sei daher zunächst unabhängig von der durch den Titel aufgebauten Erwartungshaltung eingegangen, bevor auf Bezüge zur Tradition des Requiems zurückgekommen wird. Das vierteilige Gedicht beginnt wie folgt:

I
 Mit dem Tod muß ich umgehn
 Dem schwarzen Hengst,
 Der sprengt mit der Schulter
 Die sicheren Wände,
 5 Der zerstampft mit dem Huf
 Die geglätteten Dielen.
 [...]

 Nachts drehte er sich kreischend auf dem Dache,
 Ließ durch die Sparren mich dein Zimmer sehen,
 Deinen Tisch nicht darinnen
 Deine Bettstatt verschwunden
 15 Um deine Bücher Spinnenkränze
 Auf dem Teppich Schnee.

Die Sprechinstanz stellt sich selbst von Anfang an als Zurückbleibende dar. Der Tod wird als ihr Gegenspieler gestaltet und der Verstorbene bildet das ‚Objekt‘, das Sprechinstanz und Tod zu Gegenspielern macht. So „entrückte“ der Tod das Gegenüber an einen Ort, an dem das Ich nicht sein kann⁷⁵⁰, während das Ich versucht, den Verstorbenen zur gemeinsamen Flucht (zurück) ins Leben zu überreden (KW V, 307f.):

Fliehen wir doch, bat ich,
 30 Zurück in die Arme der Linden.
 [...]

 35 Der Brunnen Lebenswasser
 Sprüht und tönt
 Ist alles bereit
 Für Gutmann und Gutweib.
 Und ich zerrte an deinen Fingern,
 40 Und ich rüttelte deine Schulter,
 Aber du rührtest dich nicht.

⁷⁴⁸ Zur traditionellen Requiemsform und ihren verschiedenen Teilen vgl. Ursula Reichert und Tibor Kneif: „Requiem“. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8: Quer-Swi. 2.*, Neubearb. Ausg. Kassel 1998, Sp. 156-170; hier Sp. 156f. sowie Günther Massenkeil: „Requiem“. In: Günther Massenkeil und Michael Zywiets (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik. Band 2: M-Z.* Laaber 2013, S. 1127-1130. Gisela Ecker sieht in der Verwendung des Titels „Requiem“ „a structural and poetic frame“ und „a verbal indicator both of a collective and public act of mourning, and of a ritual form with a long history“. Ecker: „Grief and Mourning“, S. 204. Zu dem Gedicht vgl. ausführlicher ebd., S. 205-208. Auch Suhr geht auf verschiedene Bezüge zwischen dem Gedicht und christlichen Traditionen ein, ohne der Form des Requiems als Totenmesse jedoch besondere Bedeutung beizumessen. Vgl. Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 194-199.

⁷⁴⁹ „Für persönliche Klage war wegen der Vermeidung des Ausdrucks starker Trauer und der angemessenen Zurückhaltung (auch der Person) in der offiziellen Totenliturgie wenig Raum.“ Reichert und Kneif: „Requiem“, Sp. 164.

⁷⁵⁰ Zu den räumlichen Bildern in diesem ersten Teil des Gedichts vgl. auch Ecker: „Grief and Mourning“, S. 205.

Die Trennung vom Gegenüber wird von der Sprechinstanz als gewaltsam und schmerzhaft empfunden, das Gegenüber dagegen scheint davon unberührt, es „schlie[...]" (KW V, 308, Vers 42).⁷⁵¹ Das Leben um die Sprechinstanz geht weiter, während sie statisch an den Tod und den Geliebten gebunden bleibt:

Und während du schiefst,
Bauten sie drüben das Haus,
55 Ihre Flüche riefen sie,
Ihre Späße herunter vom Dachfirst.
Der Preßluftbohrer stieß meine Eingeweide,
Die Kiesel sprangen in der Schüttelreibe,
Du hörtest nichts. Es stieg ein Haus aus Luft
60 Und Lächeln dir vom Munde mir zur Bleibe.

[...]
Und ich winkte und schrie
70 Hinauf zu den rollenden Wagen
Wartet nicht,
Wir haben Wurzeln in den Tod geschlagen,
Wartet nicht.

Auch der Sterbeprozess des Gegenübers wird dargestellt und die Beobachtungen der Sprechinstanz am Sterbenden und der Umgebung geschildert (KW V, 309, I, Vers 74-101):

Ein roter Korallenbaum
Erklärten sie mir
80 Durchwüchse dein Haupt,
Ersticke deine Gedanken.
Indes die Wolken zogen königlich
Dir übers Bett.⁷⁵²

Wenn sie beschreibt, dass sie „[z]usehen“ musste, wie „[d]as Feuer deines Herzens“ „erlosch/Funke um Funke“ (KW V, 309, I, Vers 99-101), drückt die Sprechinstanz ihre Hilflosigkeit angesichts des Todes des Geliebten aus.

Im zweiten Teil des Gedichts ist der Tote bereits begraben, die Sprechinstanz schildert ihre eigenen Empfindungen, ihre Sehnsucht und ihre Erinnerungen an gemeinsam Erlebtes (KW V, 310):

II
[...]
5 Sag ich dir Dank verspätet ungeschickt
Hör ich das Rinnsal unterm Wurzelgrund
Wen will ich küssen
Einen Maskenmund –

Hinhocken noch und sammeln dir ins Grab
10 Zwei Kiefernnadeln, drei Tropfen Honig,
[...]

⁷⁵¹ Vgl. hierzu noch einmal die oben hinsichtlich der Darstellung von Tod und Sterben getroffene Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung des Todes aus Sicht des Sterbenden und aus Sicht der Zurückbleibenden.

⁷⁵² Hier wird der biografische Bezug des Gedichts relativ deutlich. Kaschnitz von Weinberg starb an einem Hirntumor, im Gedicht durchwächst ein „roter Korallenbaum“ das Haupt des Geliebten. Vgl. von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 236.

- 15 Drei Worte Abschied Bahnhof Termini,
Eine Kornähre Samland, eine Weinbeere Kaiserstuhl,
Eine Mütze Fahrtwind. Wie kurz, wie kurz,
Wie kurz ist des Menschen Leben.⁷⁵³

Die intime Verbindung des Paares und die singuläre Bedeutung des Verstorbenen für die Sprechinstanz drücken sich im zweiten Teil des Gedichts schließlich explizit in folgenden bereits mehrfach angeführten Versen aus (KW V, 310):

- Und Trost ist nicht, da du mein Trost gewesen
20 Und Rat ist nicht, da du mein Rat gewesen
Und Schutz ist nicht, da du mein Schutz gewesen
Und Liebe nicht, da ich um deinetwillen
Die Welt geliebt.

Durch den Tod des Geliebten hat sich für die Sprechinstanz die gesamte Weltwahrnehmung gewandelt. Der Verlust der konkreten Liebe führt auch zum Verlust einer durch Liebe geprägten Sicht auf die Welt. Hierin drücken sich die Innigkeit der Beziehung und die vorherige Ausrichtung des eigenen Lebens auf das Gegenüber deutlich aus. Trauer wird nicht nur durch den explizit fehlenden Trost, sondern auch durch den in der geänderten Wahrnehmung implizit zum Ausdruck kommenden Schmerz des Sprecher-Ichs über den Verlust konnotiert. Auch artikuliert das Ich immer wieder seine Sehnsucht, wünscht sich, dass der Verstorbene wieder „erwache“ und aus der emotionalen Verbindung auch wieder eine reale Nähe werde (vgl. z. B. KW V, 310f., II, Vers 31-42).

Im dritten Teil des Gedichts schließlich blickt die Sprechinstanz bereits in die Zukunft. Sie weiß, dass das Leben für sie weitergehen wird, der Verstorbene und der Schmerz über seinen Tod dabei aber ein immer spürbarer Teil ihres Lebens bleiben werden (KW V, 312).⁷⁵⁴

- III
[...]
Einst werd ich aufstehen
Wie alle Geschlagenen
Und das blanke Wasser
Rinnen lassen vom Hahn.
15 Mein Haar werd ich kämmen
Und die Fensterflügel aufstoßen.
Du springst mir auf die Hände mit dem Wasser
Du reißt mir das Haar mit den weißen Zähnen des Kammes
Du wirfst dich heißer Wind an meine Brust.

[...]
Ob ich gleich hingehe wieder
Ein Schüler mit wehendem Haar
35 Bei der Heimkehr am Abend
Von keinem begrüßt:
Die Speise Sakrament

⁷⁵³ Verbindungen zur Biografie der Dichterin sind hier durch Bezüge zu Rom, dem Breisgau und der Landschaft um das frühere Königsberg gegeben. Vgl. dazu im Überblick von Gersdorff: *Marie Luise Kaschnitz*, S. 333-335.

⁷⁵⁴ Zur hier zum Ausdruck kommenden „über den Tod hinaus fortbestehenden Verbundenheit mit anderen Menschen“ vgl. Völker: „Todesproblem“, S. 115.

Ist nicht verzehrt.
Nie mehr werde ich diesen Hunger leiden
40 Auch nicht wenn ich sterbe
Sein ohne dich.

Der dritte Teil des Requiems endet mit einer Charakterisierung des verlorenen Menschen, wobei die intimsten Erinnerungen explizit verschwiegen werden sollen: „Aber schweigen möchte ich über das/ Was nur uns beide anging“ (KW V, 313, III, Vers 61f.). Trauer drückt sich darin aus, dass nun in der Erinnerung der Zurückbleibenden verschlossen bleibt, was nur die beiden Liebenden miteinander teilten. Gleichzeitig klingen die vorangegangenen Verse, die an die Gerechtigkeit, Güte und Anmut des Verstorbenen erinnern, fast tröstlich. Der Schmerz der Sprechinstanz wird hier nicht mehr explizit thematisiert.⁷⁵⁵ Die Sprechinstanz ist sich einer den Tod überdauernden Verbindung zum Verstorbenen bewusst. Das ermöglicht ihr Weiterleben und gibt ihr Trost:

Denn du hast mich gebettet
Im Schoße Geheimnis
Zwischen Wände die sich auftun
Unter Sterne die schwanken
70 Im Nichtsmehrwichtig
Im Ohnedauer
Im Baldbeidir.

Der vierte Teil des Gedichts, der auch explizit als „Abgesang“ bezeichnet wird, hebt sich von den anderen Teilen deutlich ab (vgl. KW V, 314). Hier wird nicht mehr direkt der Verstorbene als Gegenüber angesprochen. Stattdessen fragt die Sprechinstanz verschiedene Figuren nach dem Verbleib des Toten. Und alle geben ihr die das Gedicht abschließende Antwort, dass er Frieden gefunden habe.

Wie die angeführten Beispielverse gezeigt haben, kann man davon sprechen, dass in Kaschnitz' „Requiem“ verschiedene Phasen der Trauer nach dem Verlust eines geliebten Gegenübers gestaltet werden: Vom anfänglichen körperlichen Schmerz und dem Gefühl eines der eigenen Sehnsucht feindlich gegenüberstehenden Todes (I) über die Erinnerung des Sterbeprozesses und des gemeinsam verbrachten Lebens (II) hin zu einem Blick in die Zukunft in der Gewissheit, dass die unvergleichbare Verbindung zum Gegenüber über den Tod hinausreicht (III), und dem Wissen, dass es Frieden gefunden habe (IV), akzeptiert die Sprechinstanz den Verlust und fügt sich wieder in das Leben ein.⁷⁵⁶ In den einzelnen Phasen lassen sich einige Parallelen zur klassischen Form des Requiems finden. Gisela Ecker beschreibt die Entwicklung innerhalb des Gedichts wie folgt: „There is a mounting tension between the official and ritualistic nature of the requiem, its rhetorically and rhythmically intensified tone, and the direct and personal address to the dead person“.⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Vgl. hierzu auch *Wobin denn ich* (KW II, 400).

⁷⁵⁶ Zu den verschiedenen im Gedicht gestalteten Phasen vgl. auch Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 118-120.

⁷⁵⁷ Ecker: „Grief and Mourning“, S. 206.

Bezieht man den vierten Teil mit ein, deutet sich jedoch eine eher umgekehrte Entwicklung an. Insbesondere der das Gedicht abschließende Gedanke des (ewigen) Friedens für den Verstorbenen spielt auch in der Liturgie des Totengedenkens eine zentrale Rolle.⁷⁵⁸ Dieser abschließende Teil des Gedichts weist zudem weitere Bezüge zur christlichen Religion auf. So fragt die Sprechinstanz zum Beispiel den „Hirte[n] mit dem toten Lamm“ nach dem Verstorbenen, und die „Fährfrau mit dem runden Hut“ antwortet auf die Frage, wohin er gegangen sei: „Übers Wasser trocknen Fußes“ (KW V, 314). Bezieht man den Rest des Gedichts mit ein und sieht in der Person, nach der die Sprechinstanz sucht, den Verstorbenen, reihen sich diese Verse in die oben bereits beschriebene Darstellung des Geliebten als Heiland ein. Auch im persönlicher gestalteten dritten Teil klingen Verse aus der Requiemsliturgie an, wenn das gütige Wesen des Verstorbenen erinnert wird.⁷⁵⁹ Doch wird die Betonung seines gerechten Wesens durch den Konjunktiv auch wieder gebrochen. Das hebt den Gegensatz zwischen dem explizit ausgesprochenen, eher öffentlichen Wesen des Toten und dem Teil seines Wesens hervor, der „nur uns beide anging“ und der für die Sprechinstanz somit eine besondere Bedeutung hat. Hierin spiegelt sich auch das Nebeneinander von öffentlichem Totengedenken und persönlicher Trauer wider.

Der erste Teil des Gedichts, in dem die Sprechinstanz die Gewalt des Todes und ihren Schmerz über die Trennung von dem Geliebten ausdrückt, steht dagegen dem im traditionellen Requiem zum Ausdruck kommenden Gedanken der Erlösung im Tod gegenüber („Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum“⁷⁶⁰). Die Anrufung Gottes oder Jesu Christi („Requiem aeternam dona eis, Domine“⁷⁶¹ und „pie Jesu domine, dona eis requiem“⁷⁶²) wird in den Teilen I bis III zudem durch die direkte Anrede des Geliebten ersetzt. Und auch die Darstellung des persönlichen Erlebens der Trennung und des konkreten Sterbens sowie die Betonung einer ganz irdischen Liebe würden sich im traditionellen katholisch geprägten Requiem nicht finden.⁷⁶³ Dennoch hat die etablierte Form des Totengedenkens für die Gestaltung von Trauer in diesem Gedicht als Folie eine wichtige Funktion. Die allein durch den Titel geweckte Assoziation der Erinnerung an einen Toten wird auf persönliche Weise ausgestaltet. Die öffentliche und ritualisierte Form der Trauer steht dem Ausdruck individuellen emotionalen Erlebens hier also nicht entgegen. Sie schafft vielmehr einen Rahmen, der zum

⁷⁵⁸ Vgl. auch ebd. und Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 120.

⁷⁵⁹ Zur Textgrundlage der Requiems tradition vgl. Paul Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*. Kassel u. a. 1996, S. 75-133. Dem „in memoria aeterna erit justus“ des Requiems (vgl. ebd., S. 88) korrespondieren Ecker zufolge vor allem folgende Verse: „Ich wünschte zu sagen/ Daß dein Wesen Gerechtigkeit war“ (KW V, 313). Vgl. Ecker: „Grief and Mourning“, S. 206.

⁷⁶⁰ Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte*, S. 88.

⁷⁶¹ Ebd., S. 87.

⁷⁶² Ebd., S. 94.

⁷⁶³ Was nicht heißen soll, dass die Requiems-Liturgie und ihre Vertonungen nicht entsprechende Wandlungen durchgemacht hätten. Vgl. hierzu zusammenfassend noch einmal Reichert und Kneif: „Requiem“ sowie Reiner Kaczynski und Konrad Klek: „Requiem“. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 7: R-S*. 4., völlig neu bearb. Aufl. Tübingen 2004, Sp. 452-454.

einen die Artikulation von individuellem Schmerz erleichtern und zum anderen die Rezeption des Gedichts von Beginn an steuern und so die emotionalisierende Wirkung des Dargestellten erhöhen kann.⁷⁶⁴ Gleichzeitig wird durch die Gestaltung des persönlichen Totengedenkens in Anlehnung an das Ritual der Tod des Gegenübers in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, der mit der am Ende des Gedichts gestalteten Akzeptanz der Sprechinstanz und ihrem Abwenden vom aktiven Totengedenken hin zum Leben korrespondiert.⁷⁶⁵

Das Nebeneinander von Schmerz über den Verlust, Erinnerungen an den Verstorbenen und einer neuen Hinwendung zum Leben innerhalb des Gedichts „Requiem“ wird auch im Verlauf von *Dein Schweigen – meine Stimme* vielfältig gestaltet.⁷⁶⁶ Nicht alle Gedichte sind thematisch gleich eng verbunden, doch durchziehen den Gedichtband Texte, in denen auf diegetischer Ebene eindeutig der Verlust eines Partners und der Umgang der zurückbleibenden Person mit dem Verlust dargestellt werden. Auch das angesprochene Du wird nicht immer gleich konkret gestaltet, wird aber doch in einer großen Zahl der Gedichte durch die Erinnerungen der Sprechinstanz charakterisiert. Der Gedichtband ist weder auf formaler noch auf diegetischer Ebene homogen gestaltet, aufgrund der genannten Beobachtungen ist allerdings von einer starken Zusammengehörigkeit vieler Gedichte in diesem Band auszugehen. Neben der meist autodiegetischen Sprechweise verbindet einen Großteil der Gedichte das Grundthema der engen Beziehung zwischen zwei Menschen. Sieht man sich insbesondere die Texte an, in denen eine autodiegetische Sprechinstanz ein konkretes verlorenes Du erinnert oder direkt anspricht oder ihren eigenen Umgang mit einem Verlust explizit thematisiert, kann tendenziell von einer Entwicklung innerhalb des Gedichtbandes gesprochen werden. Die folgende Darstellung dieser Entwicklung wird zeigen, dass die Frage, ob von einer Identität der Sprechinstanz über die Gedichte des Bandes hinweg ausgegangen werden kann, hierfür nicht beantwortet werden muss.⁷⁶⁷ Die Konstante, anhand derer sich eine Entwicklung beobachten lässt, bildet nicht eine Instanz, sondern der dargestellte Umgang mit einer Verlustsituation. Am Anfang werden eher der Schmerz des Verlusts und die Sehnsucht nach dem Verlorenen ausgedrückt, am Ende die wiedergewonnene Hinwendung einer trauernden Person zum Leben. Im Folgenden wird diese Entwicklung innerhalb des Gedichtbandes nachgezeichnet.

⁷⁶⁴ Kreuzwald kommt zu einem ähnlichen Ergebnis hinsichtlich der Verwendung mythologischer Traditionen in Kaschnitz' Werk: „[D]ie Autorin [findet] für existentiell grundlegende, schwer fassbare Erfahrungen, für das ‚Unsagbare‘ eine Sprache [...], indem sie auf Bilder, Motive und Figuren aus traditionellen antiken Geschichten und der Bildenden Kunst zurückgreift.“ Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 190. Die Verwendung der mythologischen Figur des Charon sieht Kreuzwald so zum Beispiel als „Möglichkeit, Todeserfahrungen und Todesvorstellungen sprachlich zu realisieren“. Ebd., S. 131.

⁷⁶⁵ Ergänzend vgl. hierzu auch Ecker: „Grief and Mourning“, S. 206 und 211.

⁷⁶⁶ Ebenso durchzieht die Spannung zwischen emotionalem Leiden und rhetorischer Gestaltung in „Requiem“ einen Großteil der anderen Gedichte des Bandes. Vgl. auch dazu ebd., S. 206.

⁷⁶⁷ Schnell setzt die Identität des „lyrischen“ Ichs im Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* über die Einzelgedichte hinweg wortlos voraus und sieht noch in *Ein Wort weiter* die „fortgeschriebene Entwicklung des trauernden“ Ichs. Vgl. Schnell: „Das verlorene Ich“, S. 178-180.

In dem auf „Requiem“ folgenden Gedicht „Einer von zweien“ (KW V, 315) dominiert das (schmerzhaft) Gefühl des Verlusts. Die Erinnerung an den anderen „von zweien“ ist ständig präsent, gleichzeitig wird die Abwesenheit des Gegenübers der Sprechinstanz immer wieder bewusst gemacht. Auch in „Dein Schweigen“ (KW V, 316) werden die Trennung vom Gegenüber und das Gefühl dargestellt, dass das, was vorher eins war, nun unterschieden wird. Die Sprechinstanz dieses Gedichts kann das Du an dem Ort, an dem es jetzt ist, nicht erreichen.⁷⁶⁸ In „Wo“ (KW V, 316f.) offenbart die Suche der Sprechinstanz nach dem Gegenüber in allem, was sie umgibt, die Diskrepanz von emotionaler und realer Wahrnehmung.⁷⁶⁹ Die Sprechinstanz hat ein Gefühl der emotionalen Anwesenheit des Gegenübers bei gleichzeitigem Bewusstsein seiner realen Abwesenheit. Zwar wird der Schmerz dieses Gefühls nicht explizit benannt, durch die Darstellung einer derartigen Situation aber indirekt gestaltet:

Wo. Bei den winzigen Schneckenhäusern
 Im knöchernen Distelgezwerg
 Der sizilischen Hügel
 [...]

 Im wächsernen Wollblumenhaupt
 10 An dem ich vorübergehe
 Weinend nichtsahnend.
 Im Lichtfleck
 Der hinstreift nachts
 An der Wand meines Zimmers.
 [...]

 Du
 Überall Nirgends.

In „Breit ist die Ebene“ (KW V, 317f.) stellt sich die Sprechinstanz selbst als „Aufgeteilt in vier Klagfrauen“ dar (Vers 4).⁷⁷⁰ In „Du sollst nicht“ (KW V, 318) wird die Scham über die eigene Schwäche im Umgang mit dem Verlust ausgedrückt. Die Zeit der Trauer wird mit der Zeit vor dem Verlust kontrastiert. In „Schreibend“ (KW V, 320) beschreibt das Sprecher-Ich den gescheiterten Versuch, durch das Schreiben „seine Seele zu retten“, tritt also als Schreibende auf, thematisiert aber gleichzeitig die allgemeine Unmöglichkeit des dargestellten Versuchs.⁷⁷¹ Auch in „London 1959“ (KW V, 321f.) wird der Umgang mit dem Verlust reflektiert. In der Konfrontation mit der Welt erkennt die Sprechinstanz ihre vorangegangene Trauer mehr oder weniger bewusst als Versuch des Verdrängens.⁷⁷²

In „Windvolk“ (KW V, 325) stellt die Sprechinstanz sich als „Verlassene“ dar (Vers 18), in „Früchte des Winters“ (KW V, 326f.) thematisiert sie ihre Verletzlichkeit als Einsame. Diese

⁷⁶⁸ Zur Trennung von Ich und Du in diesem Gedicht vgl. auch Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 142f.

⁷⁶⁹ Vgl. auch noch einmal Ohl: „Peter Huchel als Herausgeber“, S. 133.

⁷⁷⁰ Zu den Klagfrauen und den Parallelen zur Figur des Prometheus in „Einer von zweien“ vgl. auch Kreuzwald: *Das Unsagbare*, S. 146-148. Darüber hinaus vgl. zu „Einer von zweien“, „Wo“, „Dein Schweigen“ und „Breit ist die Ebene“ Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 120.

⁷⁷¹ Das Gedicht könnte auch als Kommentar auf die vorangegangenen Gedichte gelesen werden.

⁷⁷² Zu „London 1959“ vgl. die ausführliche Beispielanalyse im nachfolgenden Kapitel.

mittleren Gedichte aus *Dein Schweigen – meine Stimme* drehen sich insgesamt weniger eindeutig um den Verlust eines Gegenübers, doch greift Kaschnitz auch hier auf das Motiv des Todes zurück. In „Seeadler flieg auf“ (KW V, 331) beispielsweise fühlt die Sprechinstanz die Anwesenheit des durch die Zeitangabe individualisierten Toten: „Mein Freund/ Der Tote schon zwei Fliederblüten lang/ Sitzt neben mir unter den Buchen“ (Vers 6-8). Im „Chronik“ überschriebenen Teil des Gedichtbandes tauchen dagegen auch einzelne Gedichte auf, die nicht um den konkreten Verlust eines geliebten Gegenübers kreisen. Hier gibt es auch Texte, die nicht autodiegetisch und eher narrativ gestaltet sind. Statt unmittelbar die Empfindungen einer Sprechinstanz zu gestalten, werden Anekdoten erzählt.⁷⁷³

In „Schnee“ (KW V, 347-352) wird der Bezug zum Verlust eines geliebten Partners wieder deutlicher ausgedrückt. Mit dem Schnee wird, wie in Kapitel 4.3.1 beschrieben, auch explizit die Möglichkeit der gemeinsamen Erinnerung in Verbindung gebracht (KW V, 347). Erinnert werden Erfahrungen und Erlebnisse der alltäglichen Nähe im „Eheparadies“, das „d’outre tombe“ in süßem Licht erscheint (KW V, 348, IV, Vers 17-19). Explizit geht es also nicht um das erste Verliebtsein oder eine erotische Nähe, sondern um die besondere Nähe zum Ehepartner (bei gleichzeitiger Eigenständigkeit beider Partner) und das gemeinsame Leben mit seinen Herausforderungen und Gefahren auch für die Nähe zueinander:

VI
 Liebende haltet euch fest
 Seilt euch an am Jochbein
 Werft euch die Täue
 Um das beinerne Rückgrat.

VIII
 [...]
 Überall wo sie uns ansprang
 Die scharfzähnlige Fremde
 15 Wo sie uns die Kleider vom Leib riß:
 Wie fest wir standen
 Ein Du ein Ich
 In den Fluten der Schwermut.

Die Ehe wird als Zeit der Harmonie und der Stimmigkeit präsentiert – „Reden wir von der Ehe als einer Zeit/ [...] Da unsere Füße in die Schuhe passen/ Unser Leib ins Bett“ (KW V, 350)⁷⁷⁴ – und im Nachhinein wirft sich die Sprechinstanz Versäumnisse vor, die nun, wo das Eheparadies nicht mehr erreichbar ist, nicht mehr nachzuholen sind (KW V, 351).⁷⁷⁵ Das Gedicht endet explizit mit der Thematisierung der eigenen Trauer, die in der vorhergehenden Darstellung der

⁷⁷³ Vgl. beispielsweise „Verwandlung“ (KW V, 332), „Der Leuchtturm“ (KW V, 332f.), „Dezemberrnacht“ (KW V, 334) und „Ural“ (KW V, 337).

⁷⁷⁴ Zu Kaschnitz’ Wahrnehmung der Ehe als „intakte Liebesehe“ vgl. Vetter: *Ichsuche*, S. 243-257.

⁷⁷⁵ Auffällig ist, dass in „Ein Gedicht“ (KW V, 354) das eigene Gedicht als „Paradies“ bezeichnet wird. Entgegen der Feststellung, dass man schreibend nicht seine Seele retten könne in „Schreibend“ (KW V, 320), kann hier durch das Schreiben „Zeile für Zeile“ wieder ein Paradies geschaffen werden. Vgl. hierzu auch Roßbach: „Ich-Formen“, S. 57 und Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 147.

Erinnerung an vergangenes alltägliches Glück jedoch auch auf implizite Weise deutlich gestaltet wurde.⁷⁷⁶

In „Ich und Ich“ (KW V, 353f.) deutet die Sprechinstanz ihre innere Zerrissenheit zwischen Weltzugewandtheit und -abgewandtheit, zugespitzter formuliert zwischen Leben und Tod, schon im Titel an.⁷⁷⁷ In „Ein Gedicht“ (KW V, 354) und „Rundfunk“ (KW V, 355) geht es jeweils um die Arbeit der Sprechinstanz und den schmerzhaften Versuch, diese wieder aufzunehmen.⁷⁷⁸ Vor allem in „Rundfunk“ stellt die Sprechinstanz sich selbst als noch sehr verletztlich und sehnsüchtig dar:

Für wen diese Bloßstellung
Bis aufs Schamhaar Entkleidung
5 Eines Rückens gebückt
Vom Suchen ertrunkener Spuren
Zweier Hände die nichts mehr halten
Zweier Augen die nicht mehr bei Trost sind
Einer Stimme die falschsingt vor Sehnsucht.

Die abschließenden Gedichte des Bandes sind unter der Überschrift „Notizen der Hoffnung“ zusammengefasst. In ihnen werden unter anderem Erfahrungen in und mit der Natur beschrieben: „Nicht zu vergessende Märzsonne/ Ungebührliches Scheinen/ Und purpurner Seidelbast/ [...] Blühend für keinen“⁷⁷⁹ („Notizen der Hoffnung“, KW V, 360, Vers 10-14) und „Spring vor, spring zurück/ Umarme den Taustrauch/ Begrüße den Frühmond“ („Spring vor“, KW V, 362, Vers 1-3). Die Sprechinstanz dieser Gedichte ist anders als in den stärker von (schmerzhaftem) Verlust und Trauer geprägten Gedichten des Anfangs zur Wahrnehmung des Lebens um sich herum fähig. In „Nur die Augen“ (KW V, 361) bittet sie sogar aktiv darum, die Welt noch oder wieder wahrnehmen zu können:

Gebt mir den nächstbesten Namen
Einen geschlechtslosen
Frühwind- und Tannennamen
Für das letzte Stück Wegs.
10 Verwandelt mich immerhin
Nur meine Augen laßt mir
Diese von jeher offen
Von jeher tauglich.

In einigen Gedichten dieses letzten Teils ist weiterhin das Schmerzhafte des Verlusts Thema, der Blick geht in „Verdächtiges Ich“ (KW V, 363) und „Morgen“ aber tendenziell Richtung Zukunft (KW V, 364f., Vers 1-4):

⁷⁷⁶ Zur Charakterisierung der Trauer als „weißgekleidete“ vgl. Kapitel 4.3.1.

⁷⁷⁷ Meyer-Sickendiek spricht von einer „Entfremdung“ der beiden Teile einer „Existenz als Ich“. Die hier formulierte Zuspitzung, die allerdings vor allem im Kontext des gesamten Gedichtbandes so gesehen werden kann, benennt er nicht. Vgl. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 259f. Vetter: *Ichsuche*, S. 197f. und 201 sieht das Gedicht als Beispiel für die „Ichsuche“ im Werk der Dichterin.

⁷⁷⁸ Auch diese Gedichte bieten Anknüpfungspunkte für biografische Bezüge. Vgl. hierzu auch Tgb II, 736f.

⁷⁷⁹ Roßbach zufolge wird hier „dezidiert Abstand [genommen] vom Ich als wahrnehmendem, erlebendem Zentrum des Naturgedichts“. Roßbach: „Ich-Formen“, S. 62f.

Morgen passen mir die roten Schuhe
Morgen bin ich leicht und hafte nirgends
Morgen bläst mich dein geheimer Atem
Meertief über das zerwühlte Herzland[.]⁷⁸⁰

Insgesamt zeugen die Gedichte unter dieser Überschrift von einer neuen Vitalität und einem neuen Aufbruchswillen, wenn auch das Leben auf den Kopf gestellt worden ist.⁷⁸¹ Bevor *Dein Schweigen – meine Stimme* in „Meine Neugier“ (KW V, 372) durchaus zuversichtlich endet, wird in dem bereits mehrfach angeführten Gedicht „Juni“ (KW V, 370f.) jedoch noch einmal die Trauer über den Tod eines Geliebten beschrieben – und Versuche, mit der Trauer umzugehen:

I
[...]
An einen Leichnam gebunden
10 Verbrennt wer will oder nicht
Und fliegt mit der weißhäutigen Asche.

Einige geben sich Mühe
Üben das Wort ich
Und das Wort mein
15 Und das vergebliche Wort
Meine Zukunft.
[...]

II
Einen Körper zuweilen
Leih ich mir aus
Da sitzt er zwischen den Freunden
Seine Hand macht Gebärden
5 Sein Mund sagt Worte
Ich entferne mich lautlos.

Doch endet der Gedichtband schließlich mit einem eher hoffnungsvollen Blick in die Zukunft. Die Sprechinstanz in „Meine Neugier“ wendet sich zwar noch widerwillig, aber doch mit offenen Sinnen dem Leben zu (KW V, 372):

Meine Neugier, die ausgewanderte, ist zurückgekehrt.
Mit blanken Augen spaziert sie wieder
Auf der Seite des Lebens.
5 Salve, sagt sie, freundliches Schiefgesicht,
Zweijährige Stimme, unschuldig wie ein Veilchen,
Grünohren, Wangen wie Fischhaut, Tausendschön
Alles begrüßt sie, das Häßliche und das Schöne.

[...]
15 Wie sehne ich mich nach der Zeit, als sie nichts zu bestimmen hatte,
Als ich hintrieb ruhig im Kielwasser des Todes,
In den milchigen Strudeln der Träume.

[...]

⁷⁸⁰ Zu den roten Schuhen vgl. auch noch einmal die oben zitierten Verse aus „Schnee“, in denen die Ehe als eine Zeit charakterisiert wird, in der die „Füße in die Schuhe passen“ (KW V, 350).

⁷⁸¹ Vgl. „Ohne Ort und Ziel“ (KW V, 364): „Aufwachen nachts/ Ins Tretrad springen/ Meine kreisende Himmelsleiter./ Unten wie oben/ Ist Anfang und Ende/ Oben wie unten/ Schlag ich mich frei.“

Vergeblich beklage ich mich.
 Was für ein schreckliches Lärmen,
 Was für ein Gelauf und Geläute,
 Was für eine Stimme, die aus mir selber kommt,
 25 Spottdrosselstimme, und sagt,
 Was willst du, du lebst.

Die ausführliche Darstellung des Gedichtbandes *Dein Schweigen – meine Stimme* hat gezeigt, dass in diesen Gedichten verschiedenste Auslöser von, Reaktionen auf und Umgangsformen mit Trauer gestaltet werden. Dass Trauer in den Beispielgedichten eine Rolle spielt, wird zwar oft durch explizite Nennungen entsprechender Lexeme unterstrichen, jedoch vor allem implizit auf diegetischer Ebene durch die dargestellten Situationen deutlich. Der Verlust eines geliebten Gegenübers, genauer des Lebenspartners, wird in vielerlei Facetten dargestellt, so dass verschiedene Aspekte von Trauer über den Verlust deutlich werden: Neben anfänglicher Einsamkeit, dem Gefühl der ständigen Präsenz des anderen in der Erinnerung bei seiner gleichzeitigen Abwesenheit und der Erinnerung an gemeinsam Erlebtes stehen explizite Versuche, zurück ins Leben zu finden, die Trauer in das eigene Leben zu integrieren und den Tod des anderen zu akzeptieren.⁷⁸² Es konnte gezeigt werden, dass sich im Verlauf des Gedichtbandes eine Entwicklung abzeichnet, die zum Beispiel in „Requiem“ und „London 1959“⁷⁸³ auch innerhalb eines einzelnen Gedichts dargestellt wird. Diese Entwicklung lässt sich unabhängig von der Annahme einer identischen Sprechinstanz in verschiedenen Gedichten beobachten.

Wie anhand der exemplarischen Belege gezeigt werden konnte, ist das Wissen über die persönliche Situation der Dichterin in der Entstehungszeit von *Dein Schweigen – meine Stimme* ein hilfreicher Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der Gedichte und das sie im Einzelnen verbindende Grundthema. Unter Beachtung dieses biografischen Gesichtspunkts könnte dafür argumentiert werden, dass das Ich in einer Vielzahl der Gedichte ein immer gleiches Ich ist, dass somit im Verlauf des Bandes ein individueller Trauerprozess nachgezeichnet wird. Dieser Bezug kann jedoch nicht psychologisierend umgekehrt werden. Von den verschiedenen im Gedichtband zum Ausdruck kommenden Momenten eines Trauerprozesses aus sollen in der vorliegenden Untersuchung explizit keinerlei Rückschlüsse auf die Trauererfahrungen einer realen Person gezogen werden. Deshalb war es wichtig zu zeigen, dass die grobe Entwicklung innerhalb von *Dein Schweigen – meine Stimme* von anfänglicher Klage und sehnsuchtsvollem Schmerz hin zur Akzeptanz des Todes und des Lebens auch unabhängig von der Bindung an eine immer gleiche Sprechinstanz auf der Ebene der dargestellten Situation beobachtet werden kann.

⁷⁸² Auch Roßbach sieht in „Meine Neugier“ „das Ende des Trauerprozesses“ angekündigt. Vgl. Roßbach: *Kind- und Kindheitsmotivik*, S. 77, Anm. 35.

⁷⁸³ Vgl. hierzu das nachfolgende Kapitel 4.3.4.

Abschließend soll noch einmal auf Stracks in Kapitel 4.2.5 zitierte Charakterisierung von *Dein Schweigen – meine Stimme* als „spröder“ und „sich einer nüchternen Kunstprosa annähernd“ zurückgekommen werden.⁷⁸⁴ Dass eine solche Beschreibung vor allem formaler Eigenschaften des Gedichtbandes nicht im Widerspruch zur Gestaltung von Emotionen stehen muss, zeigt das Gedicht „Schrecklicher noch“ (KW V, 317), das in vergleichsweise konzentrierter Form Sehnsucht und Schuldgefühl einer zurückbleibenden Person gegenüber dem Verstorbenen gestaltet.⁷⁸⁵ Auch wenn der Gedichtband insgesamt nicht als „nüchtern“ im Sinne von ‚sachlich‘ und ‚emotionslos‘ bezeichnet werden sollte, kann auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung im Vergleich zu den früheren Gedichtbänden durchaus eine zurückhaltende Verknappung beobachtet werden. Zur Emotionsdarstellung tragen, wie dieses Kapitel gezeigt hat, vor allem die lexikalische Gestaltung und die dadurch mitbestimmte Ebene der Diegese bei.

4.3.4 Ebene des Textganzen: „London 1959“

Für eine ausführlichere Analyse der Emotionsgestaltung bietet sich das 1962 in *Dein Schweigen – meine Stimme* veröffentlichte Gedicht „London 1959“ (KW V, 321f.) an. Es wurde bereits in verschiedensten Analyse kategorien als Beispiel angeführt und kann hier – im Gegensatz zu vielen anderen Gedichten von Kaschnitz – aufgrund der mittleren Länge gut in seiner Ganzheit behandelt werden:⁷⁸⁶

London 1959

Meiner Schwester Mady

- Auf die Insel kam ich
Schlafend im Schiffsbauch
Durch eine Röhre
Ging ich an Land.
- 5 Aber im Schläfe
Sprang das Meer mit mir um wie einst
Schlug mich und sprach mir
Sein altes Rotwelsch zu.
Im Schläfe sah ich meinen schönen Fisch
- 10 Neben mir her zog er die ganze Nacht
Aus seiner Wunde färbte sich das Wasser
Und leuchtete bis an den Horizont.
- Auf der Insel fand ich die Welt
Die vergessene gekleidet in Frühling.
- 15 Die zerriß meine Zuflucht Trauer
Und zerstörte mein Nest Einsamkeit

⁷⁸⁴ Vgl. noch einmal Strack: „Zum lyrischen Werk“, S. 281.

⁷⁸⁵ Vgl. z. B. auch „Schreibend“ (KW V, 320) und „Unordnung“ (KW V, 356).

⁷⁸⁶ Zudem ist es in der Forschung bisher noch nicht umfassend behandelt worden. Zum biografischen Hintergrund des Gedichts: Kaschnitz besuchte ein halbes Jahr nach dem Tod ihres Mannes (am 01. September 1958) im Frühjahr 1959 ihre Schwester Mady in London. Vgl. dazu auch die entsprechende Notiz in „Orte“ (KW III, 507) und die Notiz „20.2.-5.3. London“ im Nachlass: DLA Marbach: A: Kaschnitz. Verschiedenes. Autobiographisches. Kalender 1959.

Unter meinen Lidern hervor
 Trieb sie die Wolke Schwermut
 Und scheuchte mir aus dem Gedächtnis
 20 Die Gebete der Toten.

Über mich her fiel die Welt
 Mit dem zornigen Summen der Stadt
 Mit den Sirenen der Schiffe.
 Sie drängte sich an meine Hüfte
 25 Mit Mäulern von weißen Hirschen
 Und legte Nebelschwaden rußige
 Auf meine Lippen.
 Den Schwan ließ sie aufbrausen zu meinen Füßen
 Und führte mir über den Weg
 30 Die Kinderreiter im Crocus.
 Die alten Soldaten im rot und blauen Tuch
 Hißten die Fahne.

Ihren Markt Portobello ließ sie mich sehen
 Ihre Fische aus Jade
 35 Ihre Edelsteinaugen
 Ihre Ketten karibische Muscheln.
 Ihre Zunge sang mir chinesische Nachtigall.
 Mit dem Hammer schlug sie mir zu
 Das Buch mit den sieben Siegeln
 40 Für einen Pfennig Begehren.

Sie ließ mir begegnen
 Meinen toten Geliebten in Knightsbridge
 Und neben mir hergehen aufrecht
 Den ich beugte mit meinen Klagen
 45 Und den Mund zu mir sprechen im Hydepark
 Den ich erstickte mit Weinen
 Und die Augen die ich
 Zudrückte unter der Erde
 Standen am Abend mir offen über dem Strom –

50 Von der Insel fuhr ich
 Schlafend im Schiffsbauch
 Durch eine Röhre
 Ging ich an Land.
 Aber im Schläfe
 55 Sprang das Meer mit mir um wie einst
 Schlug mich und sprach mir
 Sein altes Rotwelsch zu.
 Im Schläfe sah ich meinen schönen Fisch
 Neben mir her zog er die ganze Nacht.
 60 Von seiner Wunde färbte sich das Wasser
 Und leuchtete bis an den Horizont.

Das Gedicht ist aus autodiegetischer Perspektive gestaltet und beschreibt die Eindrücke und Empfindungen eines Sprecher-Ichs auf einer Reise nach London. Im ersten Abschnitt wird die Reise „[a]uf die Insel“ mit dem Schiff beschrieben, im zweiten bis fünften Abschnitt verschiedene Erlebnisse in der Stadt geschildert und im sechsten Abschnitt parallel zum ersten die Rückreise von der Insel dargestellt. Im Folgenden wird das Gedicht ausführlich analysiert,

wobei insbesondere unterschiedliche Bedeutungsdimensionen der Bildlichkeit angesprochen werden. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Gestaltung von Emotionen, was wie schon im Falle von Eich nicht heißt, dass das Gedicht nicht auch andere Bedeutungsdimensionen aufweist, die in diesem Rahmen jedoch allenfalls kurz angesprochen werden können.

Die Reise auf die Insel scheint die Sprechinstanz in den ersten Versen relativ unberührt und inaktiv zu erleben.⁷⁸⁷ Das adversative „Aber“ im fünften Vers bricht jedoch mit dem Eindruck mangelnder Betroffenheit. In den folgenden Versen wird dargestellt, was der Sprechinstanz im Schlaf widerfährt: Sie fühlt sich im Traum vom Meer direkt angesprochen, das personifizierte Meer wird dabei als bedrohlich dargestellt. Es geht mit der Sprechinstanz auf gewalttätige („schlug mich“) und undurchschaubare („Rotwelsch“) Weise um. Das Meer könnte als Bild für Erinnerungen, das Unbewusste, für ein Gefühl der Bedrohung, den Ursprung des Lebens oder das Nebeneinander von Leben und Tod interpretiert werden.⁷⁸⁸ Die Worte „wie einst“ (Vers 6) verweisen auf Erinnerungen, auf eine lange vergangene Zeit, über die jedoch nichts Genaueres gesagt wird. Es kann sich um eine konkrete vergangene Zeit im Leben der Sprechinstanz oder um so etwas wie eine ‚Urzeit‘ handeln. Auch die Verse 7 und 8 könnten auf zwei Arten gelesen werden: Entweder spricht das Meer in „Rotwelsch“ zum Ich oder es schreibt dem Ich das Rotwelsch als dessen Sprache zu. In der ersten Lesart würden sich Schwierigkeiten der Kommunikation zwischen Meer und Sprechinstanz ausdrücken. Das Meer könnte durch die Konnotation von Rotwelsch als ‚Gaunersprache‘ auf das Ich nicht nur unverständlich, sondern auch bedrohlich wirken. Diese Lesart würde mit der Darstellung des gewalttätigen Meeres in den umliegenden Versen („Sprang das Meer mit mir um wie einst/ Schlug mich“) korrespondieren. Die zweite Lesart würde Meer und Ich dagegen enger verbinden und ein gewisses Einverständnis nahelegen. Das Ich könnte so als Außenseiter, als vom Rest der Welt isoliert charakterisiert werden. Eine Entscheidung für eine der beiden Lesarten muss an dieser Stelle nicht fallen, da zunächst vor allem wichtig ist, dass sie beide das Ich als verletzlich darstellen: Entweder ist es von der Gesellschaft isoliert oder es ist dem Meer schutzlos ausgeliefert.

Im neunten Vers wird ein der Sprechinstanz vertrautes Wesen, „mein[] schöne[r] Fisch“, eingeführt. Der Fisch könnte als Bild für die Sprechinstanz selbst gelesen werden, die sich im Traum in dieser Form sieht.⁷⁸⁹ Der versehrte, aus einer Wunde blutende Fisch würde dann das

⁷⁸⁷ Durch die Rede vom „Schiffsbauch“ und das auf die Insel Kommen durch eine Röhre könnte metaphorisch auf den Geburtsvorgang angespielt werden.

⁷⁸⁸ Vgl. Uwe Schneider: „Meer“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 268f. und Manfred Lurker: „Wasser“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 816f. Zum Motiv des Meeres und dessen Bedeutung für die Kommunikation zwischen Kaschnitz und ihrem Mann vgl. Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 86-89; hier insbesondere S. 87.

⁷⁸⁹ Das Fischmotiv kann auch auf Jesus Christus oder auf den Menschen im Allgemeinen verweisen. Vgl. Marianne Sammer: „Fisch“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 121f. und Manfred Lurker: „Fisch“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges.

verletzte Ich selbst darstellen. Das würde die zweite Lesart des Rotwelsch-Motivs stützen und eine engere Verbundenheit von Meer und Ich nahelegen. Auch in Verbindung mit einem Verständnis des Meeres als Bild für das Unergründliche, das Unbewusste oder die Erinnerung erscheint diese Lesart plausibel: Die Sprechinstanz sieht sich selbst als versehrten, stummen Fisch. Die Erinnerungen stürmen als gewalttätig dargestelltes Meer auf sie ein, sind ihr aber eventuell nicht immer zugänglich. Die Bedrohlichkeit des Meeres wird in diesen letzten vier Versen des Abschnitts jedoch nicht mehr so deutlich gestaltet. Vielmehr scheint der „schöne Fisch“ etwas Beruhigung zu bringen, die Sprechinstanz wirkt durch seine Anwesenheit beschützt („Neben mir her zog er die ganze Nacht“⁷⁹⁰). Auch die Wunde des Fisches beunruhigt die Sprechinstanz nicht. Das Bild des bis an den Horizont leuchtenden Wassers strahlt im Gegensatz zum bedrohlichen Meer der Verse 5 bis 8 vielmehr Ruhe und Harmonie aus.

Auch der zweite Abschnitt beginnt harmonisch und ruhig. Durch die leicht variierte Wiederholung „[a]uf der Insel“ wird der erste Vers des Gedichts wieder aufgenommen und deutlich gemacht, dass die Sprechinstanz vorerst am Ziel ihrer Reise ist. Die Welt, die sie findet, ist zudem „gekleidet in Frühling“ (Vers 14), was positive Assoziationen von blühendem Leben und Neuanfang weckt. Aus Sicht der Sprechinstanz stellt die Konfrontation mit der Welt, die sie in ihrem „Nest Einsamkeit“ schon vergessen hatte, jedoch eine Bedrohung dar. In den nächsten Versen wird die Welt ähnlich bedrohlich gestaltet wie im ersten Abschnitt das Meer: Sie „zerreißt“, „zerstört“, „treibt“ und „scheucht“ und strahlt in dieser Darstellung keineswegs mehr die positive Lebendigkeit des Frühlings aus. Das, was von der Welt zerstört wird, beschreibt explizit den emotionalen Zustand der Sprechinstanz: Ihre Trauer diene ihr als Zuflucht, die Einsamkeit als Nest, die „Wolke Schwermut“ verbarg sie unter ihren Lidern und die „Gebete der Toten“ in ihrem Gedächtnis. In diesen Versen wird zum einen explizit gesagt, dass die Sprechinstanz traurig, einsam und schwermütig war, zum anderen wird deutlich, dass sie sich in diesem Zustand sicher gefühlt hat. Trauer wird also als durchaus positiv konnotierter Rückzugsort aus der Welt dargestellt, der aber nicht dauerhaft aufrecht erhalten werden kann. Der letzte Vers des Abschnitts weist auf einen Auslöser für den emotionalen Zustand der Sprechinstanz hin, wobei die Verstorbenen, deren Gebete die Sprechinstanz im Gedächtnis bewahrt hat, nicht näher charakterisiert werden.

Im dritten Abschnitt ändert sich das Verhältnis von Ich und Welt langsam, auch wenn sich die Sprechinstanz der Welt weiterhin ausgesetzt fühlt („Über mich her fiel die Welt“). Sie nimmt die Welt über verschiedene Sinne wahr: akustisch im „zornigen Summen der Stadt“ (Vers 22) und

und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 209f. Die Wunde kann in diesem Kontext einerseits auf die Wunden Jesu Christi verweisen, andererseits aber auch allgemeiner auf die Verwundbarkeit des Menschen. In engem Zusammenhang zum christlich gedeuteten Fischmotiv könnten die Gedichte gesehen werden, in denen der Geliebte als Gott oder Heiland bezeichnet (vgl. „Schnee“, KW V, 347-352) oder die Liebe als Ort des Glaubens dargestellt wird. Vgl. hierzu auch Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 142-146. Die Lesart, dass der Fisch für das Ich selbst steht, erscheint im Zusammenhang des Gedichts jedoch plausibler.

⁷⁹⁰ Vgl. hierzu den Hinweis auf die Bedeutung des Fisches als Symbol der Wachsamkeit in Sammer: „Fisch“, S. 122.

den „Sirenen der Schiffe“ (Vers 23), haptisch im Bedrängen „[m]it Mäulern von weißen Hirschen“ (Vers 24f.), gustatorisch in den rußigen Nebelschwaden auf den Lippen (Vers 26f.), visuell im aufbrausenden Schwan, den Kindern zwischen den Frühlingsblumen und den alten Soldaten (Vers 28-32). Die Eindrücke werden konkreter als im zweiten Abschnitt und das Sprecher-Ich wird durch die verschiedenen angesprochenen Sinne selbst körperlicher dargestellt. Die Farben („schwarz“, „blau“, „rot“), Bewegungsverbren („drängen“, „aufbrausen“) und Adjektive („rußig“, „zornig“) unterstreichen die Lebendigkeit der beschriebenen Szenen sowie die Gleichzeitigkeit diverser auf die Sprechinstanz einströmender Eindrücke.⁷⁹¹ Daneben scheinen die Empfindungen aus dem zweiten Abschnitt keine Rolle mehr zu spielen, die innere Welt der Sprechinstanz wird durch die äußere Welt der Stadt überlagert. Die verwendeten Bilder lassen verschiedene Konnotationen zu. Die drängenden Mäuler der weißen Hirsche an der Hüfte der Sprechinstanz sind erotisch konnotiert: Die Körperlichkeit der Sprechinstanz wird hervorgehoben, sie wird von den Hirschen an einer eher intimen Stelle drängend berührt.⁷⁹² Auch die Betonung der Lippen in Vers 27 und der aufbrausende Schwan (Vers 28) können in diese Richtung gelesen werden, Sinnlichkeit und Leidenschaft symbolisieren. Das Frühlingshafte der Welt aus dem zweiten Abschnitt wird im Bild der im Krokus reitenden Kinder und der gehissten Fahne wieder aufgenommen. Diese Bilder symbolisieren einen Neuanfang oder Aufbruch.

In der vierten Versgruppe entwickelt sich das Verhältnis von Ich und Welt noch weiter. Auch hier werden verschiedenste Eindrücke und Erlebnisse der Sprechinstanz in der Welt in anaphorisch verbundenen Versen aneinandergereiht. Im ersten Vers wird das schon in den vorangegangenen Abschnitten auftauchende Schema fortgeführt, dass die Welt der Sprechinstanz gegenübertritt und auf bestimmte Weise mit ihr umgeht oder etwas an ihr bewirkt. Vom „scheuchte mir“ (Vers 20) über das „ließ sie aufbrausen zu meinen Füßen“ (Vers 28) und das „führte mir“ (Vers 29) bis hin zum „ließ sie mich sehen“ (Vers 33) scheint der Umgang der Welt mit dem Ich jedoch immer weniger bedrohlich zu sein. Die Worte „ließ sie mich sehen“ im vierten Abschnitt erwecken sogar den Eindruck, die Welt mache dem Ich ein Geschenk. Das Markt-Motiv in diesem Abschnitt könnte nahelegen, dass Welt und Ich hier in einen Austausch oder Handel treten. Die Stadt wird durch den „Markt Portobello“ (Vers 33) nach dem Titel des Gedichts zum ersten Mal als London konkretisiert. Wie im ersten Abschnitt taucht hier das Wort „Fisch“ auf, bezeichnet jedoch nicht den einzelnen, besonderen Fisch wie im ersten Abschnitt, sondern Fische als Massenware aus Jade auf dem Markt neben karibischen Ketten und

⁷⁹¹ Ähnlich wird auch die Stadt Neapel in dem nachgelassenen, wohl um 1954 entstandenen Gedicht „Vedere Napoli“ (KW V, 698f. und 766) gestaltet.

⁷⁹² Zum Hirsch-Motiv vgl. auch Gertrud Maria Rösch: „Hirsch“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 184f. Auch wenn der Hirsch nicht nur als Symbol für Erotik, sondern beispielsweise auch für Reinheit, Erlösung und ewige Treue (vgl. Röschs Hinweis auf die Dichtung Petrarca's ebd., S. 185) stehen kann, wird im Gedicht durch die Betonung des Drängens und der Körperlichkeit des Sprecher-Ichs der erotische Aspekt hervorgehoben.

chinesischen Nachtigallen. Auch auf die Lieder der Sprechinstanz aus dem zweiten Abschnitt wird durch die „Edelsteinaugen“ Bezug genommen. Die „Ketten karibische Muscheln“ sind ebenso wie „Fische aus Jade“ mit „Edelsteinaugen“ etwas Schönes, Schmückendes. Konnotationen des stummen und versehrten („Fisch“) oder auch des einengenden und bindenden („Ketten“) wird so entgegengewirkt. Es wird ein lebendiges, exotisch-rätselhaftes Bild des Marktes gezeichnet. Die chinesische Nachtigall und das „Buch mit den sieben Siegeln“ können ebenfalls in diese Richtung des Exotischen und Rätselhaften gelesen werden, weisen jedoch darüber hinaus weitere Konnotationen auf.⁷⁹³ Das in der chinesischen Nachtigall anklingende Motiv der Dichtkunst kann in enger Verbindung zum Schwan im dritten Abschnitt, dem stummen Fisch und dem Rotwelsch im ersten Abschnitt gelesen werden.⁷⁹⁴ Hierauf wird später noch einmal zurückzukommen sein. In diesen letzten Versen des Abschnitts wird auch das schon durch den Ort „Portobello“ markierte Markt-Motiv fortgeführt. Welt und Ich gehen einen Handel ein. Was das Ich der Welt bietet, ist ein „Pfennig Begehren“ (Vers 40), also ein minimales Interesse an der Welt, eine beginnende Neugier vielleicht. Der Pfennig wird also nicht mehr angeboten, um in das Reich der Toten überzusetzen, sondern um das Rätselhafte der Welt zu entdecken.⁷⁹⁵ Das Wort „Begehren“ reiht sich zudem in die Reihe der erotisch konnotierten Bilder des vorangehenden Abschnitts ein, auf die ebenfalls weiter unten noch einmal eingegangen wird.

Auch die Begegnung mit dem toten Geliebten in der fünften Versgruppe wirkt als Konsequenz der beschriebenen Entwicklung in den vorangegangenen Abschnitten wie ein Geschenk der Welt an die Sprechinstanz. Die Welt wird als Akteur dargestellt, sie lässt der eher passiv bleibenden Sprechinstanz den Geliebten begegnen, wiederum mit einem konkreten Bezug zur Stadt London („Knightsbridge“). Die Sprechinstanz erlebt die Anwesenheit des Toten als ebenso real wie die verschiedenen konkreten Eindrücke in der Stadt. Der „tote[] Geliebte“ kann mit den „Gebete[n] der Toten“ in Vers 20 verknüpft werden, durch den thematisierten Trauerausdruck (Vers 44-46) wird gleichzeitig auf die „Zuflucht Trauer“ im zweiten Abschnitt Bezug genommen. Die Spannung zwischen einem potenziell positiv zu bewertenden

⁷⁹³ Das „Buch mit den sieben Siegeln“ könnte neben einem Bild des Unergründlichen und Rätselhaften auch auf die Offenbarung des Johannes anspielen (vgl. Offb 5-8), wo das Öffnen der sieben Siegel die Apokalypse auslöst. Die Sprechinstanz würde dann durch die Welt am Öffnen des „Buch[s] mit den sieben Siegeln“, am Auslösen eines apokalyptischen Geschehens gehindert. Im „Tutzingener Gedichtkreis“ wird das Bild von den sieben Siegeln eher als Ausdruck für etwas Unergründliches verwendet, das nicht geöffnet werden kann: „Irgendwo anders hinter sieben Siegeln/ Stehen Deine Psalmen neuerdings aufgeschrieben“ (KW V, 248).

⁷⁹⁴ Vgl. Adam Lengiewicz: „Nachtigall“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 290f. und zur „chinesischen“ Nachtigall auch Hans Christian Andersens Märchen „Die Nachtigall“ in Hans Christian Andersen: *Märchen und Geschichten*, aus dem Dänischen übers., komm. und hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart 2012, S. 123-134.

⁷⁹⁵ In der griechischen Mythologie befördert der Fährmann Charon die bestatteten Toten für eine Münze über einen See oder Totenfluss in die Unterwelt. Vgl. Paul Dräger: „Charon“. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 2: Ark-Ci*. Stuttgart, Weimar 1997, Sp. 1107f. Zum Bild der Unterwelt im Werk der Dichterin und zur Figur des Charon vgl. auch Kreutzwald: *Das Unsagbare*, S. 98f., 121 und 130-140.

Wiedersehen mit dem toten Geliebten und der vorherigen Abwehr seines Andenkens, die in den Versen 44-48 dargestellt wird, wird nicht eindeutig aufgelöst. Die beschriebenen Handlungen der Sprechinstanz, die das Bild des toten Geliebten unterdrückt, ihn sogar erstickt haben (Vers 46), scheinen dem Erleben in London zeitlich vorgelagert zu sein. In der Stadt kann die Erinnerung nun als gefühlte Anwesenheit des Verstorbenen erneut Raum gewinnen. Trotz der auf die Sprechinstanz eindringenden Eindrücke ist der Tote präsent und wirkt in seinem aufrechten Gang lebendiger als „unter der Erde“ (Vers 48). Dem Ich könnte durch das Bild des aufrecht gehenden Geliebten in diesem Abschnitt aufgezeigt werden, dass seine bisherige Reaktion auf den Verlust – der Versuch des Erstickens von Erinnerungen (Vers 44-48), die Flucht in Trauer und Einsamkeit (Vers 15f.) und auch die Hinwendung zum Reich der Toten (Vers 19f.) – verkehrt war und mit dem Tod des Geliebten auch in anderer Form umgegangen werden kann. In der Verwendung von Verben wie „beugen“, „ersticken“ und „zudrücken“, die die Sprechinstanz als aktiv gegen den Geliebten Handelnde darstellen, könnte sich ein durch die Erkenntnis dieses falschen Umgangs mit dem Verlust hervorgerufenes Schuldgefühl ausdrücken. Durch die Konfrontation mit dem Leben außerhalb ihrer selbst lässt sich die Sprechinstanz langsam auf eine Verbindung zur Welt und die damit verknüpfte Erinnerung an den Toten ein. Die offenen Augen am Schluss des fünften Abschnitts sind sprachlich auch nicht eindeutig dem Toten zuzuordnen. Durch das eingeschobene Pronomen „mir“ kann ebenso nahegelegt werden, dass die Augen des Ichs nun wieder offen stehen.⁷⁹⁶ Der Gedankenstrich am Ende des Verses spiegelt diese neue Offenheit wider. Gleichzeitig markiert er eine Zäsur zwischen diesem und dem letzten Abschnitt, zwischen dem Erleben in der Stadt und der Abreise von der Insel.

Dass die Rückreise im letzten Abschnitt mit fast den gleichen Worten wie die Hinreise beschrieben wird, erscheint vor dem Hintergrund der dargestellten Entwicklung der Sprechinstanz auffällig. Zu erwarten wäre ein die Entwicklung fortführender, explizit positiv gestalteter Schluss, vielleicht sogar ein Blick in die Zukunft. Stattdessen geht der Weg zurück wieder über die Röhre und den Schiffsbauch, das Meer bleibt unergründlich und bedrohlich und das Wasser leuchtet rot von der Wunde des schönen Fisches. Doch wird die Veränderung, die die Sprechinstanz durchgemacht hat, in den wenigen kleinen Modifikationen im Verhältnis zum ersten Abschnitt doch auch sprachlich präsentiert. Der Wechsel von der Formulierung „Auf die Insel“ im ersten Abschnitt zu „Von der Insel“ erscheint dabei weniger auffällig, da er durch die Richtungsänderung motiviert wird. Doch auch das Verb ändert sich. Im ersten Abschnitt „kam“

⁷⁹⁶ Diese Lesart kann dadurch gestützt werden, dass Kaschnitz das Augenmotiv häufig verwendet, um die subjektive Wahrnehmung der Welt darzustellen, zum Beispiel auch als Ausdruck der wiedergewonnenen Neugier in „Meine Neugier“ (KW V, 372). Zum Augenmotiv beziehungsweise zum Motiv des Sehens vgl. in diesem Zusammenhang auch Völker: „Todesproblem“, S. 116-119 und Hahn: *Ästhetische Erfahrung*, S. 34-54; hier insbesondere S. 42-45.

die Sprechinstanz „[a]uf die Insel“, im letzten Abschnitt „fuhr“ sie „[v]on der Insel“. Die Rückreise des Ichs wird so aktiver gestaltet als die Anreise im ersten Abschnitt.

Am auffälligsten sind jedoch zwei vermeintlich kleine Änderungen in den Schlussversen. Mit dem Punkt am Ende von Vers 59 scheint das Gedicht fast schon zu einem Ende gekommen zu sein. Die letzten zwei Verse wirken dadurch im Gegensatz zum ersten Abschnitt eher wie ein Nachschub. Hätte das Gedicht mit den Worten „Im Schlafe sah ich meinen schönen Fisch/ Neben mir her zog er die ganze Nacht“ (Vers 58f.) geendet, wäre der zu erwartende positiver konnotierte Schluss realisiert. Der Wandel, den die Sprechinstanz in ihrer Trauer auf der Insel vollzogen hat, wäre durch das Fehlen der Wunde verdeutlicht worden. Diese ist jedoch weiterhin präsent. Eine Veränderung wird auf subtilere Weise angedeutet: Der nicht grammatisch motivierte Wechsel von der Präposition „aus“ zu der Präposition „von“ legt nahe, dass die Wunde nicht mehr so frisch ist wie im ersten Abschnitt. Nicht mehr das austretende Blut färbt das Meer und die Wahrnehmung der Sprechinstanz, sondern die schon heilende Wunde. Damit wird deutlich, dass die Sprechinstanz zwar eine Entwicklung vollzogen hat, dies sich jedoch nur ganz vorsichtig zeigt. Was in Konfrontation mit der Welt noch viel deutlicher schien, deutet sich, wenn das Ich auf sich selbst (auf „meinen schönen Fisch“) und seine Erinnerungen („das Meer“) zurückgeworfen wird, nur vorsichtig an.

In dem Gedicht „London 1959“ werden also die schmerzhaft und isolierende Trauer eines Ichs über den Tod des Geliebten und sein vorsichtiger Weg zurück in die Welt gestaltet.⁷⁹⁷ Das Gegenüber von Isolation und Gesellschaft klingt ganz offensichtlich im Bild der Insel an. Konnotiert eine Reise auf die Insel in der Regel eher Isolation und Vereinsamung, wird hier jedoch genau das Gegenteil gestaltet. In ihrer bisherigen Trauer war die Sprechinstanz von der Welt und auch schon von den Erinnerungen an den Geliebten isoliert.⁷⁹⁸ Auf der Insel wird sie dagegen von Neuem mit der Welt und dem Leben konfrontiert, wodurch ihr auch ein neuer Umgang mit dem toten Geliebten ermöglicht wird. Mittel der Gestaltung von Trauer finden sich auf verschiedenen Ebenen. Die Emotion wird explizit benannt und durch die Nennung von Auslösern und Ausdrucksweisen eines traurigen Zustands implizit gestaltet. Auf diegetischer Ebene werden Empfindungen und Erlebnisse einer trauernden Sprechinstanz dargestellt. Wiederholungsstrukturen und Variationen in der Wortwahl unterstreichen den auf der diegetischen Ebene dargestellten Entwicklungsprozess auf der sprachlichen Oberfläche. Schließlich dienen verschiedenste bildliche Mittel der Gestaltung des subjektiven Erlebens der

⁷⁹⁷ Das Gedicht könnte damit allgemeiner auch als Ausdruck der Kaschnitz' Werk zugeschriebenen „Grundspannung zwischen Tod und Leben“ angesehen werden. Vgl. z. B. Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 77 und 115. Strack-Richter spricht auch davon, dass der Tod in diesem Gedicht „die Fahrten der Überlebenden begleitet“. Vgl. ebd., S. 105. Vgl. auch Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 143.

⁷⁹⁸ Auch wenn man das oben diskutierte Rotwelsch-Motiv so liest, dass das Ich selbst in dieser Sprache spricht, drückt sich darin seine Isolation von der Gesellschaft aus, was auch auf der Rückreise erneut aufgenommen wird.

Sprechinstanz. Auf diese und verschiedene in ihnen zum Ausdruck kommende Bezüge soll abschließend noch einmal kurz eingegangen werden.

Die im Gedicht verwendeten Bilder lassen sich verschiedenen Bereichen zuordnen, interessant sind hier insbesondere der erotische und der sprachlich-dichterische.⁷⁹⁹ Auf einzelne erotisch konnotierte Verse wurde bereits eingegangen. Neben dem expliziten „Begehren“ der Sprechinstanz (Vers 40) spielt hier insbesondere folgende Darstellung der Welt eine Rolle:

25 Sie drängte sich an meine Hüfte
Mit Mäulern von weißen Hirschen
Und legte Nebelschwaden rußige
Auf meine Lippen.
Den Schwan ließ sie aufbrausen zu meinen Füßen[.]

Diese Bilder drücken Leidenschaft („aufbrausen“), Körperlichkeit („Mäuler von weißen Hirschen“) und Begehren („drängte“) der Welt aus, verweisen jedoch auch auf die Sinnlichkeit der Sprechinstanz („[m]eine Hüfte“, „meine Lippen“). Auch die Betonung der Schönheit des Fisches in den Versen 9 und 58, der schlafende Zustand der Sprechinstanz im ersten und letzten Abschnitt, die Körperlichkeit des toten Geliebten im fünften Abschnitt und die herandrängende, über das eher passiv gestaltete Ich herfallende Aktivität des Meeres und der Welt insgesamt können in diese Richtung gelesen werden. In der Begegnung des Ichs mit der Welt beziehungsweise dem Leben auf der Insel spielen Körperlichkeit und Leidenschaft also eine wichtige Rolle. Entscheidend ist, dass es die Sprechinstanz selbst ist, die die Welt auf die oben zitierte Weise wahrnimmt und beschreibt. Nicht nur das explizit benannte „Begehren“ in Vers 40, sondern auch die der Welt zugeschriebene Sinnlichkeit und Leidenschaft können so als Ausdruck eines wiedergewonnenen Interesses an und einer neuen auch körperlichen Zuwendung zur Welt gelesen werden, die die Sprechinstanz im Laufe des Gedichts entwickelt.

Das Motiv des Sprechens und Dichtens bezieht sich stärker auf das Handeln der Sprechinstanz. Das Selbstverständnis als „stumme“ Fisch am Anfang und Ende des Gedichts ist hier entscheidend. Schlaf und Traum könnten gleichzeitig als Momente der Inspiration gelesen werden. Der aufbrausende Schwan⁸⁰⁰ in Vers 28 und die Lippen in Vers 27 können ebenso als Konfrontation mit Sprache im Allgemeinen und dichterischem Schaffen im Besonderen gedeutet werden wie der Gesang der Welt und die „chinesische Nachtigall“ (Vers 37). Das „Rotwelsch“ des ersten und letzten Abschnitts stellt die Schwierigkeit der Kommunikation für die

⁷⁹⁹ Darüber hinaus können auch religiöse Konnotationen identifiziert werden, im Bild des Fisches beispielsweise oder durch den erwähnten Bezug zur Offenbarung des Johannes. Diese scheinen jedoch nicht so zentral für die Gestaltung von Trauer zu sein wie andere Bedeutungsdimensionen.

⁸⁰⁰ Sowohl zur erotischen Konnotation des Schwans als auch zum Schwan als Symbol für den Dichter oder poetisches Schaffen vgl. Gertrud Maria Rösch: „Schwan“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 385f. Dem Bezug zum klagenden Schwan Petrarca's, auf den Rösch auch verweist, wird hier durch die Bewegung des „Aufbrausens“ entgegengewirkt, obwohl das Thema des Gedichts eine derartige Bedeutung hätte nahelegen können. Lurker führt die Symbolik des Schwans als „Bild für den Dichter“ auf den Symbolismus zurück, geht auf eine erotische Bedeutung jedoch nicht ein. Manfred Lurker: „Schwan“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 657.

Sprechinstanz mit dem Meer oder, in der zweiten Lesart, mit der Gesellschaft dar. Die Gebete der Toten hat sie im Gedächtnis bewahrt, anstatt sie weiterzugeben (Vers 20). Den Geliebten und seine Worte hat sie mit ihrem Klagen erstickt (Vers 45f.). Die Sprechinstanz selbst wird so nicht nur als stumm dargestellt, sondern sie wirkt jedem Versuch der Kommunikation entgegen. Dagegen sprechen die Welt und auch der tote Geliebte zunehmend zu ihr. Ihr eigenes wiedererlangtes Sprachvermögen wird im Gedicht nicht explizit gemacht, vielmehr bleibt das Selbstbild des stummen Fisches auch am Ende bestehen. Doch kann das Gedicht selbst schließlich als Versprachlichung des eigenen Erlebens verstanden werden. Auch wenn die Sprechinstanz sich auf der Rückreise von der Insel weiterhin im Bild des stummen Fisches sieht, hat sie mit dem Gedicht letztendlich ihre Sprache wiedererlangt.⁸⁰¹ Nicht nur hierdurch, sondern auch durch einzelne Bilder, die explizite Widmung des Gedichts an die Schwester Mady und die konkrete Jahresangabe im Titel lassen sich Bezüge zur *Person* Kaschnitz und zu weiteren, deutlicher autobiografisch geprägten Texten der Dichterin herstellen.⁸⁰²

Wie die Analyse gezeigt hat, kann das Gedicht „London 1959“ jedoch auch unabhängig vom tatsächlichen Erleben der Dichterin als Trauergedicht eine emotionalisierende Wirkung entfalten. Die auf diegetischer Ebene gestaltete Spannung zwischen Abwendung von der und Hinwendung zur Welt vermittelt ein anschauliches Bild eines individuell erlebten Trauerprozesses. Die Art der Darstellung, von der autodiegetischen Perspektive über die Wortwahl bis hin zur bildlichen Gestaltung, ermöglicht den auch emotionalen Nachvollzug des Dargestellten. Im Gegensatz zu anderen Gedichten aus *Dein Schweigen – meine Stimme* wird der verstorbene Geliebte hier jedoch nicht direkt angesprochen, sondern in der dritten Person Singular dargestellt. So wird nicht die intime Zwiesprache zwischen Liebenden wie beispielsweise in „Einer von zweien“ (KW V, 315) gestaltet. Die Sprechinstanz drückt nicht unvermittelt Empfindungen der Trauer aus, sondern spricht vielmehr im Rückblick von der eigenen Trauer (Verse 15-20 und 41-49). Auch das verdeutlicht, dass sie zumindest im Verlauf des Gedichts schon auf einer anderen Stufe eines Trauerprozesses dargestellt wird als die Sprechinstanz vorheriger Gedichte. Sie ist nicht mehr in der Trauer gefangen und damit isoliert von der Welt um sie herum, sondern sie kann über die eigene Trauer nachdenken und den eigenen Umgang mit dem Tod des Geliebten in Worte fassen. Das wird im Gedicht sowohl thematisiert als auch dadurch präsentiert, dass die Sprechinstanz durchgängig von ihren eigenen (emotionalen) Erfahrungen spricht.

⁸⁰¹ Das auf der Insel Erlebte wird im Imperfekt erzählt, ist dem Moment des darüber Erzählens also zeitlich vorgeschaltet.

⁸⁰² Vor allem der in *Wobin denn ich* thematisierte Entwicklungsprozess der Protagonistin könnte mit dem hier dargestellten verglichen werden. Vgl. dazu z. B. Suhr: *Sprache des Glaubens*, S. 42: „Eroberung von Welt ist in diesem Sinn für M. L. Kaschnitz ein Einspruch gegen das individuelle wie gegen das kollektive Vergessen.“ Vgl. auch ebd., S. 213-221. Der Eintrag über den Besuch bei der Schwester Mady in London in „Orte“ (KW III, 507) kann ebenfalls helfen, einige Textstellen zusätzlich zu erhellen.

4.4 Zwischenfazit: Trauern als (allgemein)menschliche Erfahrung

Trauer spielt in den Nachkriegsgedichten von Marie Luise Kaschnitz, wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben, eine entscheidende und sehr komplexe Rolle. Sowohl im Umfang als auch in den in ihnen angedeuteten Bezügen und Bedeutungsdimensionen sind ihre Gedichte insgesamt komplexer als die in Kapitel 3 behandelten Eich-Gedichte. Die angeführten Analyseergebnisse sollten aus diesem Grund auch – stärker noch als bei Eich – eher als exemplarisch denn als erschöpfend angesehen werden. Dem wurde durch eine Systematisierung von Analyseergebnissen und Verweise auf weitere Belegstellen in den Fußnoten begegnet.

Verschiedenste sprachliche Mittel tragen zum Emotionalisierungspotenzial der untersuchten Gedichte im Allgemeinen und zur Gestaltung von Trauer im Besonderen bei. Ellipsen, Wiederholungsstrukturen, Wechsel von Lang- und Kurzversen, Fragesätze und Inversionen dienen strukturell vor allem der Betonung emotionaler Textpassagen und dem Ausdruck der inneren Beteiligung der Sprechinstanz. Entscheidend trägt zudem die lautliche Gestaltung der Gedichte zu ihrem Emotionalisierungspotenzial bei. Die von Kaschnitz immer wieder verwendeten onomatopoetischen Strukturen, Assonanzen und Vokalhäufungen entwickeln einen sinnlich wahrnehmbaren und damit unmittelbar wirkungsvollen Effekt.

Explizite Benennungen, implizite lexikalische und bildliche Mittel sind geeignet, die spezifische Emotion der Trauer darzustellen. In Bezug auf die explizite Gestaltung von Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen wurde in Kapitel 4.3.1 festgestellt, dass Emotionswörter vor allem in den früheren Gedichtbänden, *Gedichte zur Zeit* und *Zukunftsmusik*, und dann gehäuft erst wieder in *Dein Schweigen – meine Stimme* verwendet werden, in den mittleren Gedichtbänden jedoch seltener auftauchen. Sicht man sich die Verteilung einzelner Emotionen an, hat sich gezeigt, dass beispielsweise die Benennung von Angst und Furcht nur in den ersten Gedichtbänden – speziell in *Zukunftsmusik* – einen Schwerpunkt hat, Liebe in allen Bänden verhältnismäßig wichtig ist und Lexeme wie ‚Trauer‘, ‚Schwermut‘ und ‚Verzweiflung‘ neben *Zukunftsmusik* eindeutig erst wieder in *Dein Schweigen – meine Stimme* dominieren. Auf der Grundlage der expliziten Emotionslexeme kann davon ausgegangen werden, dass Trauer und verwandte emotionale Phänomene in diesen Gedichtbänden besonders wichtig sind.

Als implizite lexikalische und bildliche Gestaltungsmittel von Trauer verwendet Kaschnitz sowohl eher als konventionell zu bezeichnende Bilder und Motive wie spezifische Jahreszeiten und typische körperliche Ausdrucksweisen von Trauer als auch neuartige Zusammenrückungen und bildliche Sprechweisen sowie spezifische Konnotationen von in ihrem Werk häufiger verwendeten Lexemen wie ‚Schnee‘ und ‚Tanz(en)‘. Die erörterten impliziten lexikalischen Ausdrucksweisen, von Interjektionen über Worte wie „vorbei“ und „nie mehr“ bis hin zu Zusammenrückungen wie „Nicht-mehr-ich“, können einerseits mit einem sehr persönlichen

Verlust verbunden sein wie die Gegenüberstellung von „Dein Allesvorüber“ und „Mein Immernochda“ in dem Gedicht „Dein Schweigen“ (KW V, 316) zeigt. Andererseits können sie aber auch dem Ausdruck einer allgemeinen Vergänglichkeitserfahrung dienen wie zum Beispiel das Gefühl des „Nicht-mehr-Ich“-Seins im Gedicht „Ewige Stadt“ (KW V, 236). Sowohl für die expliziten Benennungen als auch für die impliziten lexikalischen und die bildlichen Gestaltungsweisen von Trauer muss insgesamt festgehalten werden, dass Kaschnitz in den Gedichten nicht auf einen bestimmten Aspekt oder auch nur auf eine eindeutige Bewertung dieser Emotion festgelegt ist. Auch die im Untersuchungskorpus potenziell Trauer konnotierenden Motive ‚Schnee‘ und ‚Tanz(en)‘ sind zum Beispiel nicht auf eine Form der Trauer beschränkt: Weder sind sie nur an Trauer als Reaktion auf den persönlichen Verlust oder als Reaktion auf Krieg und Zerstörung gebunden, noch wird die Emotion im Zusammenhang mit diesen Lexemen eindeutig positiv oder negativ dargestellt.

Was die Gestaltung von Trauer konnotierenden Situationen und Zuständen auf der diegetischen Ebene angeht, lassen sich dagegen Schwerpunktsetzungen identifizieren. Eine besondere Relevanz entfaltet die Gestaltung von Verlustsituationen. Vor allem in den Nachkriegszyklen aus dem Band *Gedichte zur Zeit* wird jedoch auch über Zerstörung und Elend getrauert, die zeitgenössische Wirklichkeit in den Vordergrund gerückt. Für die Ebene der Diegese kann insgesamt bestätigt werden, was sowohl in der Forschung als auch in Äußerungen der Dichterin selbst über die Rolle des Menschen für ihre Dichtung gesagt wird: Der Mensch und das menschliche Erleben stehen im Mittelpunkt ihres dichterischen Schaffens. Kollektive menschliche Erfahrungen stehen dabei neben individuellerem Erleben, das jedoch meistens so gestaltet wird, dass das Exemplarische, Allgemeingültige im Individuellen zum Vorschein kommt.⁸⁰³ Das trifft auch auf die Darstellung der persönlichen Verlusterfahrung im Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* zu.

Deutlicher als bei Eich erscheint in Kaschnitz' Werk ein biografischer Bezug einzelner Texte naheliegend. Aufzeichnungen über private Erlebnisse und Reisen, über Gehörtes oder Gelesenes und die veröffentlichten Tagebücher erlauben es, die Bezüge durch biografische Quellen zu belegen.⁸⁰⁴ Für die Gestaltung von Trauer sind die Gedichte aus dem nach dem Tod von Guido Kaschnitz von Weinberg entstandenen Band *Dein Schweigen – meine Stimme* besonders relevant, die um den Verlust eines geliebten Gegenübers kreisen. Doch wird, wie die Analyse des Gedichtkorpus gezeigt hat, nicht nur in diesem Gedichtband Trauer gestaltet. Im Rückblick stellt sich die Frage, ob es in der Gestaltung von Trauer einen Unterschied gibt zwischen den Gedichten, die offensichtlich als Reaktion auf den Verlust des Partners entstanden sind, und anderen Trauergedichten.

⁸⁰³ Vgl. hierzu auch Reiners: „Tradition und Moderne“, S. 48 und 55.

⁸⁰⁴ Zu den Tagebüchern vgl. auch noch einmal Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 176, 188 u. a. m. und Vetter: „Über das Verhältnis“, S. 46f.

Am ehesten können Formen der narrativen Gestaltung von Emotionen und die Gestaltung von Trauer in der Diegese eine Unterscheidung zwischen den verschiedenen Gedichtbänden und zwischen überindividueller und privater Trauer ermöglichen. Nicht nur in *Dein Schweigen – meine Stimme*, sondern auch in den Gedichten aus dem Zyklus „Donauwellen 1956“, die den Beginn der tödlichen Krankheit von Kaschnitz von Weinberg zum Thema haben, überwiegt eine autodiegetische Perspektive. Zudem wird hier gehäuft ein einzelnes Du angesprochen, das entweder als die Sprechinstanz selbst oder als konkretes Gegenüber, genauer der verlorene Partner, identifiziert werden kann.⁸⁰⁵ Die Gedichte stellen so verhältnismäßig oft eine Art Zwiesprache dar, Erinnerungen werden benannt, der Alltag mit dem Du beziehungsweise gemeinsames Erleben bis hin zu spezifischen, stets realistisch dargestellten Einzelheiten reflektiert. Die Gestaltung von Empfindungen angesichts des Verlusts einer geliebten Person wird durch das Zusammenspiel von autodiegetischer Perspektive, dramatischem Modus, emotional geprägter Sprechweise und Anrede des konkreten Gegenübers auf besonders anschauliche, oder in Kaschnitz' Worten „wahrhaftige“, Weise gestaltet.

Der Leser nimmt in diesen Gedichten eher eine beobachtende Perspektive ein, scheint Zeuge eines intimen Gesprächs zwischen zurückbleibender, trauernder Sprechinstanz und dem Verstorbenen zu sein. Das heißt jedoch nicht, dass diese Texte unverständlich würden. Sie bleiben vielmehr so konkret in der Benennung von alltäglichem Erleben in einer Partnerschaft (vgl. z. B. „Schnee“, KW V, 347-352) beziehungsweise so anschaulich im Ausdruck von Trauer (beispielsweise durch die Gestaltung emotional geprägten Sprechens), dass ein Nachvollzug der dargestellten Trauererfahrung immer möglich bleibt. Durch diese Nachvollziehbarkeit des Dargestellten und die Alltäglichkeit⁸⁰⁶ der benannten Erinnerungen und Erfahrungen entfalten die Gedichte ihr spezifisches Emotionalisierungspotenzial. Das ist charakteristisch für die Gedichte, in denen explizit der Tod eines Partners thematisiert beziehungsweise die Trauer darüber dargestellt wird. Auch wenn die dort gestaltete individuelle Trauer über den Verlust eines geliebten Gegenübers auf den ersten Blick also nur die von eigenen Erfahrungen sprechende trauernde Sprechinstanz selbst betrifft, erhöht die Form der Darstellung die Möglichkeit des emotionalen Nachvollzugs und entfaltet somit ein hohes Wirkungspotenzial. Kaschnitz stellt in

⁸⁰⁵ Die Selbstanrede als „Du“ findet sich jedoch auch in den früheren Gedichtbänden regelmäßig. Für Strack-Richter werden die Aussagen auf diese Weise „verallgemeinert“. Zu „Ewige Stadt“ meint sie: „Emphatisch erscheint die Sprache auch hier noch durch das Ansprechen des eigenen Ich mit dem distanzierenden und verallgemeinernden ‚Du‘, wodurch aus dem persönlichen Erlebnis wiederum ein rhetorisches und aus der Konfession erfahrener Entfremdung ein stilisiertes Sprechen für alle wird.“ Strack-Richter: *Öffentliches und privates Engagement*, S. 185. Mindestens für die Gedichte aus *Dein Schweigen – meine Stimme*, die eine Art Zwiesprache auch mit dem eigenen Ich darstellen, trifft das aus meiner Sicht nicht zu.

⁸⁰⁶ Ähnliches beobachtet Huber-Sauter: *Das Ich*, S. 147 auch für *Wohin denn ich*. Was Østbø in Bezug auf die sprachliche Gestaltung der Gedichte in *Dein Schweigen – meine Stimme* als „äußerlich anspruchslos“ bezeichnet, kann auch als Nähe zur Alltagssprache charakterisiert werden. Østbø: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 140.

diesen von einer realistischen, rhetorisch zurückgenommenen Sprechweise geprägten Texten die allgemeingültige Dimension auch der persönlichsten Trauererfahrung heraus.

Anders als diese individuelle Verlusterfahrung betrifft die in den „Trümmergedichten“ des Bandes *Gedichte zur Zeit* dargestellte Trauer zum Entstehungszeitpunkt der Gedichte ein Kollektiv, einen Großteil der deutschen Bevölkerung. Aus zwei Gründen, einem formalen und einem inhaltlichen, scheinen diese Gedichte potenziell dennoch weniger unmittelbar zu emotionalisieren als die Trauergedichte aus *Dein Schweigen – meine Stimme*. Durch die narrative Gestaltung dieser Texte, die betonte Kollektivität des Erlebten (die Sprechinstanz ist Teil eines Wir, neben einem Du wird auch ein Ihr angesprochen), wird der Eindruck des wahrhaftigen Emotionsausdrucks einer individualisierten Sprechinstanz hier teilweise abgeschwächt. Das ist stärker noch dort der Fall, wo die Sprechinstanz über das (emotionale) Erleben anderer Personen spricht (vgl. z. B. das Gedicht XIV des Zyklus „Große Wanderschaft“, KW V, 140f.) und nicht eigenes Erleben darstellt.⁸⁰⁷ Was die inhaltliche Gestaltung der Texte angeht, ist zudem sicherlich die persönliche Betroffenheit des Rezipienten zu bedenken. Auch wenn die in den frühen Nachkriegszyklen dargestellte Trauer insbesondere durch detailreiche Situationsdarstellungen anschaulich und nachvollziehbar gestaltet wird, fehlt ihr in dieser Form der Konkretisierung die zeit- und ortsunabhängige Allgemeingültigkeit der persönlichen Verlusterfahrung.⁸⁰⁸ Hinzu kommt, dass diese früheren Texte bei allem Wirklichkeitsbezug noch deutlich von einer ästhetisierenden rhetorischen Gestaltung und einem zuweilen anspielungsreichen Bilderreichtum geprägt sind. Die sprachliche Gestaltung tritt hier damit tendenziell stärker in den Vordergrund als in den späteren, sprachlich sachlicheren Gedichten, was einem unmittelbaren Nachvollzug diegetischer Emotionen ebenfalls entgegenwirken kann. Diese Beobachtungen stellen allerdings nur Tendenzen dar und können weder in Bezug auf einzelne Gedichte noch hinsichtlich des tatsächlichen Rezeptionsprozesses verallgemeinert werden. Die Analyseergebnisse belegen insgesamt jedoch die bedeutende und komplexe Rolle der Emotion Trauer in der Nachkriegslyrik von Marie Luise Kaschnitz über verschiedene Entwicklungslinien in Themen und Ausdrucksweisen hinweg.

⁸⁰⁷ In einzelnen Teilen aus „Rückkehr nach Frankfurt“, in denen die Sprechinstanz autodiegetisch über eigene Erfahrungen spricht (vgl. z. B. KW V, 149-151), ist es jedoch anders.

⁸⁰⁸ Zürchers Beobachtung, dass „Betrachtungen über Ursprung, Wesen und Bestimmung des Menschen“ in den frühen Nachkriegszyklen „ein über den Tag hinaus gültiges Fundament“ bildeten, steht dieser auf die Darstellung von Verlust und Trauer bezogenen Überlegung nicht entgegen. Vgl. Zürcher: „Die Nachkriegsgedichte“, S. 205.

5 NELLY SACHS

5.1 Einführung: Nelly Sachs' Lyrik und Poetologie nach 1945

Allgemein lässt sich hinsichtlich einer von Nelly Sachs entworfenen Poetologie zweierlei beobachten: Zum einen hat sie sich öffentlich von den drei hier untersuchten Autoren am zurückhaltendsten zu einer ihrer Lyrik zugrunde liegenden Poetologie geäußert. Zum anderen spielen sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten im Allgemeinen und angesichts des Holocaust im Besonderen eine wichtige Rolle für ihr Selbstverständnis als Dichterin und die Aufgabe, die sie mehr oder weniger explizit ihrer Dichtung zuschreibt. In ihren Äußerungen über das Schreiben und in ihren Gedichten kommt zudem immer wieder eine von der Kabbala geprägte Wort- und Schöpfungsmystik zum Ausdruck.⁸⁰⁹ Ihre Zurückhaltung in Bezug auf poetologische Äußerungen ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie sehr viel weniger als Eich und Kaschnitz mit Vorträgen und Stellungnahmen im bundesdeutschen Literaturbetrieb in Erscheinung getreten ist. Auch wenn sie seit Ende der 1950er Jahre in der Bundesrepublik deutlich wahrgenommen und vielfach geehrt wurde, hat sie kaum öffentliche Reden gehalten. Für den hier im Fokus stehenden Zeitraum von 1945 bis 1960 gilt das ganz besonders, denn erst 1960 betrat Sachs im Rahmen der Verleihung des Droste-Preises für Dichterinnen in Meersburg am Bodensee zum ersten Mal seit ihrer Flucht im Jahr 1940 Deutschland und die dortige Öffentlichkeit.⁸¹⁰ Aufschluss über Sachs' Haltung zur eigenen Lyrik geben also mehr noch als bei Kaschnitz vor allem private, zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Quellen, insbesondere ihre Briefe und die nach dem Tod ihrer Mutter entstandenen Prosaaufzeichnungen „Briefe aus der Nacht“.⁸¹¹

Das Dichtungs- und Sprachverständnis der Autorin ist in der Forschung bereits mehrfach behandelt worden.⁸¹² Einige allgemeinere Überlegungen sollen hier kurz festgehalten werden: Das Wort stellt für Sachs eine existenzielle Ausdrucksmöglichkeit dar.⁸¹³ In Anlehnung insbesondere

⁸⁰⁹ Vgl. hierzu z. B. Christa Vaerst: *Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1977; Riede: *Wortfeld „Stein“*, S. 265-285; Bahr: *Nelly Sachs*, S. 87-97 und Chiara Conterno: *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs*. Padua 2010, S. 129-140.

⁸¹⁰ 1957 wird Sachs korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1959 sendet der NDR einen Vortrag von Hans Magnus Enzensberger über die Dichterin und sie erhält den Literaturpreis des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie. 1960 erhält Sachs den Meersburger Droste-Preis für Dichterinnen, 1961 den neu gestifteten Nelly-Sachs-Preis der Stadt Dortmund, 1965 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels und 1966 zusammen mit Josef Agnon den Nobelpreis für Literatur. Vgl. die Zeittafel in SW I, 331-335; Bahr: *Nelly Sachs*, S. 17f.; Leonard Olschner: „Der mühsame Weg von Nelly Sachs' Poesie ins literarische Bewußtsein“. In: Dieter Sevin (Hrsg.): *Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilantoren*. Amsterdam, Atlanta 1992, S. 267-285; hier S. 279 und Fioretos: *Flucht und Verwandlung*, S. 217f.

⁸¹¹ Auf poetologische Äußerungen in den Briefen geht Kurić: *Was ist das Andere*, S. 245-255 ein. Florian Strob weist auf eine poetologische Lesart des Prosatextes „Leben unter Bedrohung“ hin. Florian Strob: „Leben unter Bedrohung – Autobiographie im Bruch. Zu einem Prosatext Nelly Sachs“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 105 (2011), S. 61-78; hier z. B. S. 70-72.

⁸¹² Als ausführliche Untersuchungen vgl. neben Vaerst: *Dichtungs- und Sprachreflexion* auch Claudia Beil: *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München 1991, S. 162-262 sowie Elaine Martin: *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation*. Berlin 2011.

⁸¹³ Zur existenziellen Bedeutung der Sprache für Sachs vgl. z. B. Beatrice Eichmann-Leutenegger: „So nimmt die Nacht mich wieder in Besitz ...“. Lebensbilder der Dichterin Nelly Sachs (1891–1970)“. In: Ariane Huml (Hrsg.):

an die kabbalistische Wortmystik spricht sie ihm zudem eine schöpferische Kraft zu.⁸¹⁴ Daneben spielen aber auch Schweigen und Verstummen in ihrer Lyrik eine wichtige Rolle. Nicht selten zeigen ihre Gedichte also auch auf, wo Sprache das Erlebte nicht mehr erfassen kann. Gleichzeitig verweisen die zahlreichen expliziten Thematisierungen des Schweigens in ihrer Lyrik auf ein „unsichtbares Universum“, das sich jenseits des Wortes noch auftut.⁸¹⁵ In den Worten der Dichterin klingen die skizzierten Zusammenhänge zum Beispiel wie folgt:

Als Frau und als ungeheuer Betroffene von dem furchtbaren Geschehen habe ich versucht, das Thema ‚Jäger und Gejagte‘ im letzten Teil meines neuen Buches [gemeint ist *Und niemand weiß weiter*, A. F.] bis hinein in das Universum der Unsichtbarkeit durchzuführen, dorthin, wo meine geliebten Toten heimgefunden haben. Hier mag nur noch schweigendes Seufzen auf den Blättern stehn und wird nur von wenigen gehört werden. Dieses Dasein wird für mich nicht entgegengenommen, es ist in jeder Minute gelebt und gestorben worden, eine andere Religion weiß ich nicht. Um aber solches auszudrücken, verlieren die Worte ihre Kleider fast, stehen nackt da, nur um zu leuchten.⁸¹⁶

Insbesondere im letzten Satz drückt sich zum einen die Kraft aus, die Sachs dem einzelnen Wort zuschreibt, zum anderen aber auch die Nähe zur Grenze des Ausdrückbaren.⁸¹⁷ Das Zitat kann zudem als Hinweis auf Sachs' Haltung zur Darstellung von Trauer und Schmerz gelesen werden: Die Aufgabe der Lyrik im Allgemeinen und ihrer eigenen Lyrik im Besonderen bestand für die

„*Lichtersprache aus den Rissen*“. Nelly Sachs – *Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 13-26; hier S. 14-16; Elisabeth Strenger: „Nelly Sachs and the Dance of Language“. In: Amy Colin und Elisabeth Strenger (Hrsg.): *Brücken über dem Abgrund. Auseinandersetzungen mit jüdischer Leidenserfahrung, Antisemitismus und Exil. Festschrift für Harry Zohn*. München 1994, S. 225-236; hier S. 226-228 und – insgesamt jedoch wenig erhellend – Max Lorenzen: „Nelly Sachs – Mystik und Poetologie“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 6.5 (2005). Abrufbar im Internet-Archiv unter: http://web.archive.org/web/20070711025435/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Lo_Sachs.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015] sowie Gabriele Fritsch-Vivié: „In deinem Mund dürstet eine Wüste“. Versuch über die dialogische Funktion der poetischen Sprache im Werk der Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): „*Lichtersprache aus den Rissen*“. Nelly Sachs – *Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 77-89; hier S. 85-88.

⁸¹⁴ Vgl. hierzu und zu den aufgerufenen Traditionen – nicht nur der Kabbala – genauer Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 101-112 und auch Michael Krämer: „Wir wissen ja nicht, was gilt“. Zum poetologischen Verfahren bei Nelly Sachs und Paul Celan – Versuch einer Annäherung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 35-67; hier S. 41f.

⁸¹⁵ In „*Briefe aus der Nacht*“ verwendet Sachs den Begriff des „redende[n] Schweigen[s]“ (SW IV, 36 und 42). Zum Begriff des „unsichtbare[n] Universum[s]“ vgl. z.B. *Briefe der Nelly Sachs*, hrsg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt a. M. 1984, S. 181 (Brief Nr. 120, an die schwedische Literaturkritikerin Margit Abenius, 30.12.1957). Die Briefe werden im Folgenden zitiert als ‚*Briefe*‘ unter Angabe von Datum und Empfänger. In Bezug auf das Verstummen und sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten angesichts des Holocaust vgl. Martin: *Poetics of Silence*, S. 125-131; Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 145-191; Jennifer M. Hoyer: „Painting Sand. Nelly Sachs and the *Grabschrift*“. In: *The German Quarterly* 82.1 (2009), S. 24-41 und Kurić: *Was ist das Andere*, S. 327-329. Eine im Schweigen oder Verstummen zum Ausdruck kommende allgemeinere sprachkritische Haltung sieht Jennifer M. Hoyer: „Nachtigallenworte – Das Vogelbild im Früh- und Spätwerk von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 27-42; hier S. 40.

⁸¹⁶ *Briefe*, S. 173 (Brief Nr. 116, an Walter A. Berendsohn, 30.10.1957). Nicht zuletzt Zitate wie dieses scheinen die Wahrnehmung von Sachs' Dichtung als „Trauerarbeit“ zu motivieren, die sich zum Beispiel bei Bossinade: „Fürstinnen der Trauer“ findet. Eine solche Herangehensweise erscheint mir problematisch, wenn nicht zwischen biografischem Erleben und Gestaltung von Erleben im Gedicht unterschieden wird oder wenn – wie im genannten Fall – der „Begriff der ‚Trauerarbeit‘ [...] nicht nur als interpretatorischer Schlüssel zu vielen ihrer Gedichte aufgefaßt [wird], sondern auch als ein Indiz für ihr Gelingen“. Ebd., S. 141.

⁸¹⁷ Darauf, dass Nelly Sachs in ihrer Dichtung zuweilen an diese Grenzen stoße, weisen Martin und Kranz-Löber ebenfalls hin. Vgl. Martin: *Poetics of Silence*, S. 131 und Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 112. Foot stellt die Funktion des Wortes als „insight into the ‚Schweigereich‘“ noch in Bezug auf die Spätlyrik fest, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch immer mehr dem Verstummen nähert. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 174f.

Dichterin nicht zuletzt im Gedenken.⁸¹⁸ Auslöser für ihr Schreiben nach 1945 war das erlebte Leid der unmittelbaren Vergangenheit, gedacht wurde in ihren Texten direkt und indirekt zunächst der Opfer des Nationalsozialismus.⁸¹⁹ Dabei sollte der Schmerz durch die Verarbeitung im Gedicht keineswegs vergessen werden, vielmehr war das fortdauernde ‚Durchschmerzen‘ der Wirklichkeit und des Leids für Sachs ein wichtiges Konzept der Erinnerung, des Schreibens und des Lebens überhaupt.⁸²⁰ Erinnert wird bei ihr durch den Ausdruck und damit die Wiederholung des Schmerzes im Gedicht. Leiden und Grauen werden nicht verschwiegen, sondern aktualisiert.⁸²¹ Das Schreiben ist somit Mittel der Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit, aber auch mit dem gegenwärtigen und zukünftigen Zustand der Welt.⁸²² Noch 1965, in der Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels, formuliert Sachs die Notwendigkeit des schmerzhaften Gedenkens in der Gegenwart:

Lassen Sie uns gemeinsam der Opfer im Schmerz gedenken und hinausgehen aufs neue, um wieder und wieder zu suchen – von Ängsten und Zweifeln geplagt zu suchen, wo vielleicht weit entfernt, aber doch vorhanden, eine neue Aussicht schimmert, ein guter Traum, der seine Verwirklichung in unseren Herzen finden will.⁸²³

Die Suche nach einem „gute[n] Traum“ durch das schreibende Gedenken lässt Dichtung insgesamt zu einer möglichen Rettung aus dem Schmerz, dem Leiden und der Schuld in der Gegenwart werden. Denn weiter heißt es in der zitierten Rede:

Und wir alle, was sollen wir tun mit dem Wort, das uns geschenkt wurde, als es an seinen Wurzeln zu packen und es beschwörend den Erdball überziehen zulassen [sic], auf daß es seine geheime, einigende Kraft hingibt an eine Eroberung – die einzige Eroberung auf der Welt, die nicht Weinen, die Lächeln gebiert: die Eroberung des Friedens.⁸²⁴

Diese Sätze beinhalten eine Aufforderung an all jene, denen das Wort „geschenkt wurde“, es seine friedensstiftende Macht entfalten zu lassen. Ob damit nur die Dichter oder alle Menschen gemeint sind, wird aus der Rede nicht eindeutig ersichtlich. Deutlich wird jedoch, dass dem

⁸¹⁸ Vgl. Simon: „Nelly Sachs“, S. 688; Martin: *Poetics of Silence*, S. 185 und Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 153.

⁸¹⁹ Das Erleben von „tödliche[m] Schrecken[] und persönlicher Bedrohung“ habe laut Bezzel-Dischner den „konventionell-romantischen Stil“ von Sachs’ Lyrik verändert. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 71.

⁸²⁰ Auch für Kranz-Löber gehört zu Sachs’ „dichterischem Selbstverständnis“ die Aufgabe, „[d]as Leid der Welt auf sich zu nehmen, die Dinge zu ‚durchschmerzen‘“. Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 127. Vgl. außerdem Alo Allkemper: „Erinnern als ‚Durchschmerzen‘. Zur Lyrik der Nelly Sachs“. In: Alo Allkemper und Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Literatur: Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie* 125 (2006), S. 117-128; hier S. 117f. Allkemper weist insbesondere auf die transitive Bedeutung des Wortes hin, die nicht zuletzt auf dessen mystische Komponente verweise (vgl. ebd., S. 118).

⁸²¹ „Nie leicht machen, nie spielen, nie schöne Worte lieber alle Worte zerreißen“, heißt es in „Briefe aus der Nacht“ (SW IV, 45). Vgl. auch Annette Jael Lehmann: *Im Zeichen der Shoah: Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*. Tübingen 1999, S. 41: „Die Präsenz des Leidens in der Dichtung von Nelly Sachs richtet sich mit einer klaren poetologischen Intention direkt gegen die Bewältigungsmöglichkeiten, die Trauer und Erinnerung offerieren, wenn sie eine tröstende Funktion annehmen. Der Schmerz wird auf diese Weise weder gezeugnet noch gemildert, sondern noch einmal wahrgemacht.“

⁸²² Ähnlich formuliert es auch Kurić: *Was ist das Andere*, S. 89.

⁸²³ Nelly Sachs: „Danksagung zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels“ (1965) (SW IV, 17). Vgl. ebenso schon: Nelly Sachs: „Wir alle sind Betroffene [Dankrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises]“ (1960) (SW IV, 80) und Nelly Sachs: „Danksagung zur Verleihung des ersten Nelly-Sachs-Preises der Stadt Dortmund“ (1961) (SW IV, 98).

⁸²⁴ Sachs: „Danksagung zur Verleihung des Friedenspreises“ (SW IV, 17).

dichterischen Wort an sich hier zunächst eine Rolle zugeschrieben wird, die nicht zwingend auf ein Gegenüber gerichtet ist. Die Funktion der Dichtung – wie sie hier formuliert wird – liegt zunächst im Ausdruck des Schmerzes. Doch verweist die angestrebte „Eroberung des Friedens“ dennoch auf die Partizipation der Menschen. Auch für Aris Fioretos verlangt Sachs’ Dichtung – wie er am Beispiel des Gedichts „O die Schornsteine ...“ begründet – „Leser, die bereit waren, sich in den Text einzuleben“.⁸²⁵ Einleben, das bedeutet im Hinblick auf einen Großteil von Sachs’ Texten, den in ihrer Lyrik zum Ausdruck kommenden Schmerz nicht nur zu verstehen, sondern nachzuvollziehen.

Das Konzept des ‚Durchschmerzens‘ korrespondiert darüber hinaus mit einem für Sachs’ Lyrik insgesamt prägenden Weltverständnis. Die Dichterin formuliert es in einem Brief aus dem Jahr 1957 wie folgt:

Ich glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit, wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum, darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes, die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an meinem Leibe, an der furchtbaren Pfeilspitze der Sehnsucht, die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spüren beginnt.⁸²⁶

Das Leiden kann im durch Sachs’ Lyrik vermittelten Weltbild letztendlich wie das Verstummen in einen jenseitigen Zustand führen, in dem der diesseitige Schmerz überwunden werden kann und ein vertieftes Verständnis der Schöpfung und der Dialektik von Tod und Geburt möglich ist. Für Sachs’ Auffassung vom dichterischen Wort ist dieses Weltbild nicht unwichtig, da auch dem Wort von ihr, wie bereits angemerkt, in Anlehnung an die jüdische Mystik eine schöpferische Kraft und der Dichtung letztlich die Funktion einer Suche beziehungsweise eines Ausprobierens des Sagbaren zugeschrieben wird.⁸²⁷

⁸²⁵ Fioretos: *Flucht und Verwandlung*, S. 28. Weiter heißt es ebd.: „Vielmehr handelte es sich um eine Poesie, die den Leser bewegen wollte, sich in den Schmerz hineinzusetzen.“ – Wie dieses „Hineinsetzen“ möglich gemacht werden sollte, macht Fioretos nicht klar. Das ist auch nicht der Anspruch seiner Werkbiografie, macht aber die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit Sachs’ Werk in der Form, wie sie hier verfolgt wird, noch einmal deutlich. Kurić spricht von „den hörenden Rezipienten“, die Sachs „zu einem Gespräch“ einladen wolle. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 54.

⁸²⁶ *Briefe*, S. 181 (Brief Nr. 120, an die schwedische Literaturkritikerin Margit Abenius, 30.12.1957).

⁸²⁷ Auf eine mit diesem Gedanken des schöpferischen Wortes zusammenhängende Selbststilisierung weist Kranz-Löber hin. Nelly Sachs negiere in Briefen aus der frühen Nachkriegszeit mehrfach „hartnäckig“ die eigene Autorschaft, was den Anschein erwecke „als hätten die mythischen Tendenzen der Gedichte auf die äußeren Parameter ihrer Entstehung übergegriffen“. Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 66. Kranz-Löber zitiert dabei folgende Stelle aus einem Brief vom 18. Mai 1946 (*Briefe*, S. 53-56; hier S. 54, an Gudrun Dähnert): „Daß ich dies alles schrieb, ist vollkommen nebensächlich, die Stimme des jüdischen Volkes spricht und weiter nichts.“ Kranz-Löber führt noch weitere Formulierungen an, die der Idee einer mythischen Entstehung der Gedichte gleichkämen. Vgl. Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 67. Hier fügt sich auch folgende Formulierung aus Sachs’ unveröffentlichtem Prosatext „Als ich 1940 ...“ (um 1960) (SW IV, 96f.; hier 97) ein: „Meine Lyrik? – Sie kommt dann und wann. In den Nächten kam sie, wenn ich meine Mutter pflegte. Wenn ich etwas in der Küche tat. Plötzlich war sie da. Das ist wie Atemholen, ein Gedicht zu schreiben“. Lorenzen: „Nelly Sachs – Mystik und Poetologie“ spricht im Zusammenhang mit derartigen Äußerungen von einem „radikalen Opfergestus, als Person hinter ihrer Aufgabe zurückzutreten“. Zum Verhältnis von ‚Durchschmerzen‘ und Poetologie vgl. auch Allkemper: „Erinnern als Durchschmerzen“, S. 120f. und Nikolas Immer: „Die Durchschmerzungen der Welt. Zum lyrischen Werk von Nelly Sachs“. In: Günter Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuschner (Hrsg.): *Zur Präsenz deutschsprachiger Autoren*. München 2010 (=treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 6) S. 104-124; hier S. 105, 108f. und 122.

Die Möglichkeit der Verwandlung, des Übergangs oder des Eingehens in einen größeren Zusammenhang ist für das Verständnis von Sachs' Werk aber nicht nur in Bezug auf Sprache und dichterisches Schaffen von essenzieller Bedeutung, sondern auch für die Darstellung und den Zusammenhang emotionaler Zustände, insbesondere von Trauer und Sehnsucht. Auf die konkreten Zusammenhänge von Sprache, Leid, Verwandlung und Schöpfung kann an dieser Stelle (noch) nicht zufriedenstellend eingegangen werden, noch weniger auf die komplexen zugrunde liegenden jüdischen und christlichen Traditionen, die in Bezug auf die Wortmystik bereits angedeutet wurden. Seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Sachs stellen diese Fragen eines der wichtigsten Forschungsfelder zu ihrem Werk dar.⁸²⁸ Für die nachfolgenden Analysen reicht es zunächst, zu wissen, dass ein derartiges Verständnis der schöpferischen Zusammenhänge von Wort und Schweigen, Leiden und Verwandlung das Werk der Dichterin durchzieht. Insbesondere bei der Betrachtung des Verhältnisses von Sehnsucht und Trauer werden diese Zusammenhänge im Folgenden immer wieder eine Rolle spielen und dabei an der einen oder anderen Stelle noch an Kontur gewinnen. Abschließend werde ich hierauf erneut eingehen.

5.2 Zu den untersuchten Gedichtbänden

In den Untersuchungszeitraum fallen die ersten vier Gedichtbände von Nelly Sachs – *In den Wohnungen des Todes* (1947), *Sternverdunkelung* (1949), *Und niemand weiß weiter* (1957) und *Flucht und Verwandlung* (1959) – sowie der 1950 entstandene und zu Lebzeiten der Dichterin in seiner Gesamtheit unveröffentlichte Zyklus „Elegien auf den Tod meiner Mutter“. Sie werden in der Forschung vor allem der frühen und der mittleren Schaffensphase zugeordnet.⁸²⁹ Unveröffentlichte Texte aus dem Zeitraum der Gedichtbände und Varianten wurden nur am Rande berücksichtigt. Die „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ bilden hierbei eine Ausnahme, da sie vergleichbar mit Kaschnitz' *Dein Schweigen – meine Stimme* thematisch einschlägig sind. Im Folgenden werden die zentralen Themen und einige formale Aspekte der einzelnen Gedichtbände kurz vorgestellt. Die Gestaltung von Emotionen spielt hier analog zu den Kapiteln zu Eich und Kaschnitz noch keine hervorgehobene Rolle.

⁸²⁸ Vgl. zum Beispiel Beda Allemann: „Hinweis auf einen Gedichtraum“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1961, S. 37-44 und hier insbesondere den frühen Hinweis auf die Bedeutung des ‚Wortes‘ und des Schöpferischen der Sprache in Sachs' Lyrik ebd., S. 42-44; Dischner: „Die Lyrik von Nelly Sachs“; Bahr: *Nelly Sachs*, S. 87-97; Ulrich Klingman: *Religion und Religiosität in der Lyrik von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1980, S. 116, 121-135 u. a. m.; Margarita Pazi: „Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 153-168; hier S. 159-166; Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 32f. und 105-110 sowie Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 21-25 und 33-44.

⁸²⁹ Die Unterteilung von Sachs' Werk in drei Schaffensperioden – mit einer frühen Periode ca. von 1943–1949, einer mittleren Periode von 1950–1960 und einer späten Periode von 1961–1970 – wurde zuerst von Ehrhard Bahr vorgeschlagen und hat in der Forschung breite Zustimmung gefunden. Vgl. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 131 und in der Folge zum Beispiel Thuswaldner: „Nelly Sachs“ und Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 18.

5.2.1 *In den Wohnungen des Todes* (1947)

Der Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* erscheint 1947 im Berliner Aufbau-Verlag. Es ist – abgesehen von den 1930 erschienenen *Legenden und Erzählungen* und Einzelveröffentlichungen vor allem in Berliner Zeitungen der Vorkriegszeit, von denen sich Nelly Sachs nach 1945 selbst distanzierte – die erste umfangreichere Publikation der Dichterin.⁸³⁰ Der zwischen 1943 und 1946 entstandene Gedichtband ist geprägt von den Schrecken der eigenen Verfolgung, den selbst erlebten Verlusten und dem Schicksal des ganzen jüdischen Volkes in der unmittelbaren Vergangenheit.⁸³¹ Diese Texte sind es vor allem, die die Wahrnehmung von Nelly Sachs als Holocaust-Lyrikerin prägten. Der Gedichtband ist in die Zyklen „Dein Leib im Rauch durch die Luft“, „Gebete für den toten Bräutigam“, „Grabschriften in die Luft geschrieben“⁸³² und „Chöre nach der Mitternacht“ unterteilt. In allen Zyklen spielen der Verlust und der Abschied von vertrauten Menschen, Schrecken und Verfolgung eine große Rolle.⁸³³ In der Forschung werden diese ‚frühen‘ Gedichte häufig als „Klagepsalmen“⁸³⁴ bezeichnet, was sich wohl insbesondere auf inhaltliche Aspekte bezieht, aber auch formal durch Anrufungen, Ausrufe, Interjektionen und Wiederholungen unterstrichen wird. Geklagt wird dabei in teils pathetischem Ton⁸³⁵ und bildreicher Sprache sowohl um einzelne, reale Personen, als auch über das Erleben ganzer Gruppen, die in „Chöre nach der Mitternacht“ explizit als Kollektiv auftreten.

Im Gegensatz zu späteren Gedichtbänden nutzt Sachs Reime und strophische Formen in *In den Wohnungen des Todes* noch vergleichsweise häufig. Gisela Bezzel-Dischner weist zudem auf einen im Gegensatz zu den späteren Gedichtbänden noch fließenderen, teils prosaähnlichen Rhythmus hin.⁸³⁶ Zumindest die „Grabschriften“ und die „Chöre nach der Mitternacht“ haben größtenteils auch noch einen Titel. Unter den anderen beiden Zyklen finden sich wie in den

⁸³⁰ Zu den vereinzelt veröffentlichten vor 1940 vgl. die Übersicht in SW I, 230f. und zum von der Dichterin selbst als solchen bezeichneten Neubeginn ebd., 204f.

⁸³¹ Die 1943/44 entstandenen Gedichte werden in der Analyse eher vernachlässigt, wenn sie auch nur schwer vom Rest des Gedichtbandes zu trennen sind.

⁸³² Die „Grabschriften in die Luft geschrieben“ und die „Gebete für den toten Bräutigam“ sind zum Beispiel größtenteils bereits 1943/44 entstanden. Vgl. dazu im Einzelnen den Kommentarteil in SW I, 241-249 und zu den „Grabschriften“ auch Hoyer: „Painting Sand“.

⁸³³ Fioretos: *Flucht und Verwandlung*, S. 114 bezeichnet den Abschied zusammenfassend als „eines der wichtigsten Motive im frühen Werk“.

⁸³⁴ Dieser Bezug wurde bereits in der frühen Sachs-Forschung hergestellt und wird seitdem als selbstverständliches Charakteristikum ihres Werkes rezipiert. Vgl. Sager: *Stil und Motivik*, S. 206; Birgit Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs. Entwicklung und Grundstruktur anhand von Interpretationen*. Diss. phil. Zürich 1973, S. 9; Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 22, die jedoch allgemeiner von „Anlehnungen an den Bibelstil der lutherischen Übersetzung“ spricht (ebd., Anm. 74), und Krämer: „Zum poetologischen Verfahren“, S. 43.

⁸³⁵ Paul Hoffmann sieht das Pathos der Dichterin „durch das in der seelischen Hochspannung über sich hinausgreifende individuelle Ich motiviert und gerechtfertigt“. Paul Hoffmann: „Vom Pathos der Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs: Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 19-34; hier S. 20. Sprachliche Merkmale der Textgestaltung spielen bei ihm gegenüber inhaltlichen Aspekten eher eine untergeordnete Rolle. Wie die Verwendungsweise des Begriffs im Folgenden zeigt, stehen Erstere hier dagegen im Vordergrund.

⁸³⁶ Vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 55. Gereimt sind zum Beispiel viele der vor 1945 verfassten „Grabschriften in die Luft geschrieben“, die Texte des Zyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“ hingegen nicht.

nachfolgenden Gedichtbänden bereits viele Gedichte ohne Titel.⁸³⁷ Formal sind die Texte hier auch teils ungereimt und nicht mehr streng strophisch geordnet. Vor allem auf diese und spätere Texte bezieht sich wohl Ehrhard Bahrs Charakterisierung von Sachs' Nachkriegslyrik: „Der Ton, mit dem ihre Lyrik nach dem zweiten Weltkrieg einsetzte, erschien archaisch und avantgardistisch zugleich. Nelly Sachs schloß an Hölderlin und Novalis an und wiederholte auf einer neuen Ebene den deutschen Expressionismus, ohne ihn je gekannt zu haben.“⁸³⁸ Insgesamt nähern sich die nach 1944 entstandenen Zyklen stärker als insbesondere die „Grabschriften in die Luft geschrieben“ bereits den Formen des nachfolgenden Gedichtbandes *Sternverdunkelung* an.⁸³⁹

5.2.2 *Sternverdunkelung* (1949)

Sternverdunkelung erscheint 1949 bei Bermann-Fischer in Amsterdam. Auch dieser Gedichtband ist in Zyklen unterteilt: „Und reißend ist die Zeit“, „Die Muschel saust“, „Überlebende“, „Land Israel“ und „Im Geheimnis“. Der Gedichtband weist thematisch noch viele Bezüge zu *In den Wohnungen des Todes* auf. Weiterhin spielt die Verfolgung des jüdischen Volkes in Vergangenheit und Gegenwart eine große Rolle, werden Bedrohung und Angst vor Verfolgung und Verlust gestaltet. Die Sehnsucht nach Erlösung und Trost klingt ebenso an, zum einen in der Gestaltung des Todes als Übergang in einen jenseitigen Zustand, zum anderen aber auch in der mit der Rückkehr des jüdischen Volkes ins Land Israel verbundenen Hoffnung auf einen Neubeginn. Vor allem in den Zyklen „Die Muschel saust“ und „Land Israel“ wird häufig auf biblische Figuren und Geschichten zurückgegriffen, in Letzterem insbesondere in Bezug auf den gegenwärtigen, neu gegründeten Staat Israel.⁸⁴⁰ In „Überlebende“ rücken dagegen die Überlebenden der Verfolgung, die Vereinsamten und Trauernden in den Fokus. Das schmerzhaftes Erinnern der Toten und des Geschehenen hat hier eine große Bedeutung, wird dabei jedoch nicht etwa als Appell an ein Gegenüber, sondern als andauernder Zustand, zuweilen

⁸³⁷ Die Benennung der Gedichte ohne Titel – die deutliche Mehrzahl der untersuchten Texte – orientiert sich im Folgenden an der kommentierten Werkausgabe und zitiert den dort jeweils in Kapitälchen markierten Gedichtanfang in doppelten Anführungszeichen und mit Auslassungspunkten, beispielsweise wie folgt: „O die Schornsteine ...“ (SW I, 11). Der Großschreibung geschuldete Umwandlungen von ‚ß‘ in ‚ss‘ in der Werkausgabe werden dabei rückgängig gemacht, vgl. zum Beispiel das Gedicht „Wer weiß, welche ...“ (SW I, 88f.).

⁸³⁸ Bahr: *Nelly Sachs*, S. 10. Zu den Traditionslinien, in die Sachs' Lyrik im Einzelnen „zwischen Tradition und Moderne“ einzuordnen ist – namentlich vor allem zu Hölderlin, Kafka und Trakl – vgl. aber vor allem Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 54-133.

⁸³⁹ „Durch die Texte, die sie im Winter 1943 begann, wurde eine neue Ära eingeleitet, deren elegischer, stellenweise noch pathetischer Ton nach und nach knapper und sachlicher, aber nicht weniger drastisch wurde.“ Fioretos: *Flucht und Verwandlung*, S. 146.

⁸⁴⁰ Vgl. hierzu zum Beispiel Heidi Margret Müller: „Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinen Sand‘: Gedichte über das ‚Volk Israel‘ von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar und Nelly Sachs“. In: Pól O'Dochartaigh (Hrsg.): *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature*. Amsterdam 2000, S. 45-59; hier S. 53-56; Mark H. Gelber: „Nelly Sachs und das Land Israel. Die mystisch-poetischen Funktionen der geographisch-räumlichen Assoziationen“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 169-178; hier S. 176 und Bahr: *Nelly Sachs*, S. 106-113.

auch als Qual der Überlebenden dargestellt. Der Zyklus „Im Geheimnis“ schließlich kreist um die sterbende Mutter und thematisiert ihren langsamen Abschied von der Welt.⁸⁴¹ Er steht damit in engem Zusammenhang mit den wenig später entstandenen „Elegien auf den Tod meiner Mutter“.

Auf formaler Ebene sind Reime und eine klare strophische Gestaltung in *Sternverdunkelung* völlig zurückgenommen.⁸⁴² Anrufungen und Ausrufe, Interjektionen, Wiederholungen und eine bildreiche Gestaltungsweise setzen sich allerdings fort; der pathetische Ton wird in Teilen beibehalten. Auch Gedichttitel tauchen weiterhin auf. Im Gegensatz zu *In den Wohnungen des Todes* wird die Interpunktion jedoch teilweise schon zurückgenommen, werden die Grenzen zwischen Sinneinheiten verwischt. Punkte werden immer wieder durch Gedankenstriche ersetzt, die Sätze sind vielfach elliptisch. Sachs nähert sich hier dem in ihren späteren Gedichten noch stärker zum Ausdruck kommenden Verstummen der dichterischen Sprache angesichts der so markierten Grenzen des Ausdrückbaren an.⁸⁴³

5.2.3 *Und niemand weiß weiter* (1957)

Zwischen *Sternverdunkelung* und dem nächsten Gedichtband liegt ein vergleichsweise langer Zeitraum von acht Jahren, in dem nur vereinzelte Texte in deutschen, schwedischen und französischen Zeitschriften erscheinen. Viele Gedichte des neuen Gedichtbandes entstehen bereits Anfang der 1950er Jahre, Nelly Sachs zögert jedoch lange mit einer Veröffentlichung.⁸⁴⁴ *Und niemand weiß weiter* erscheint schließlich 1957 im Ellermann Verlag (Hamburg und München). Wie die vorangegangenen Gedichtbände ist die Sammlung in Zyklen unterteilt: „Von Flüchtlingen und Flucht“, „Und niemand weiß weiter“, „Melusine“, „Flügel der Prophetie“, „Geheimnis brach aus dem Geheimnis. Sohar: Schöpfungskapitel“, „Die Stunde zu Endor“, „Untergänge“ und „In Ohnmacht hinterm Augenlid“. Der Band ist nicht nur umfangreicher, sondern auch thematisch heterogener als die vorherigen, was sicherlich nicht zuletzt auf den langen Entstehungszeitraum zurückzuführen ist.⁸⁴⁵ In einigen Zyklen wie „Flügel der Prophetie“ und „Geheimnis brach aus dem Geheimnis“ spielen wiederum Israel und die Geschichte des jüdischen Volkes eine Rolle. Hier schlägt sich auch Sachs' eingehende Auseinandersetzung mit der Bibel und der jüdischen Mystik deutlich nieder.⁸⁴⁶

⁸⁴¹ Zur biografischen Kontextualisierung von „Im Geheimnis“ vgl. z. B. ebd., S. 136.

⁸⁴² Gereimt ist nur noch das Gedicht „Saul“ (SW I, 66). Zur formalen Gestaltung von *Sternverdunkelung* vgl. auch Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 211f.

⁸⁴³ Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 182-191.

⁸⁴⁴ Hierzu und auch zu den Einzelveröffentlichungen vgl. SW II, 259-261.

⁸⁴⁵ Vgl. hierzu auch Lermen und Braun: *Nelly Sachs*, S. 38.

⁸⁴⁶ Sachs hat intensiv Martin Bubers „Die Erzählungen des Chassidim“ und Gershom Scholems „Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar“ rezipiert. Vgl. u. a. Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 220 und Bahr: *Nelly Sachs*, S. 50 und 92-97. Zu Sachs' Umgang mit der chassidischen Mystik vgl. z. B. Kurić: *Was ist das Andere*, insbesondere S. 137-148.

„Untergänge“ dagegen knüpft an den Zyklus „Im Geheimnis“ aus dem letzten Gedichtband an und dreht sich um den Verlust der Mutter. Auch einige der „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ wurden hier aufgenommen. Die Gedichte aus dem Zyklus „In Ohnmacht hinterm Augenlid“ sind unter dem Eindruck einer Operation und der dazugehörigen Narkoseerfahrung entstanden.⁸⁴⁷ Reflexionen über den Tod gewinnen noch an Bedeutung, wie schon in den vorherigen Gedichtbänden meistens in engem Zusammenhang mit einem Gefühl der Sehnsucht.⁸⁴⁸ Insbesondere die Sehnsucht nach Erlösung und Verwandlung wird sich im nachfolgenden Gedichtband als Thema noch fortsetzen. Auch der Zyklustitel „Von Flüchtlingen und Flucht“ benennt einen thematischen Schwerpunkt in Sachs' Werk, der schon in *Sternverdunkelung* zu finden war und im Laufe der nachfolgenden Jahre noch an Bedeutung gewinnen soll: das Schicksal derjenigen, die auf der Flucht sind, eine Heimat verloren haben, auf der Suche nach Halt sind etc. Auch in diesem Zusammenhang spielt die Sehnsucht nach einem anderen Zustand bereits eine Rolle. Zudem deutet sich in diesem Gedichtband eine Erweiterung vom Leiden des jüdischen Volkes hin zum Leiden der ganzen Menschheit an.⁸⁴⁹

Formal werden die freieren Formen des letzten Gedichtbandes fortgeführt, Reime und gleichmäßige strophische Strukturen tauchen allenfalls vereinzelt auf. Dennoch sind Ausrufe, Anrufungen, Interjektionen, Wiederholungen und Fragen weiterhin zu finden. Die Gedichte sind zudem weitgehend titellos, auch die Satz- und Abschnittsgrenzen verschwimmen zuweilen wie schon in *Sternverdunkelung*. Elliptische Strukturen sind ebenfalls ein zentrales Stilmittel. Häufig finden sich Satzreihen oder Reihungen von Ellipsen, die teilweise durch Appositionen oder Nebensatzstrukturen bildlich angereichert werden, an anderer Stelle jedoch auch den Eindruck einer Verknappung und Vereinfachung erwecken. Diese Form der Gestaltung setzt sich im nachfolgenden Gedichtband *Flucht und Verwandlung* fort.

5.2.4 *Flucht und Verwandlung* (1959)

Flucht und Verwandlung erscheint 1959 in der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart und nimmt eine zentrale Stellung im Werk der Dichterin ein.⁸⁵⁰ Im Gegensatz zu den vorherigen Gedichtbänden enthält dieser keine Zyklen, sondern durchgängig titellose Einzelgedichte. Der Titel des Gedichtbandes benennt zwei der bereits angeführten bestimmenden Themen in Sachs' Dichtung. Die Worte ‚Flüchtlinge‘ und ‚Flucht‘ tauchen auch in den Texten dieses Bandes immer wieder explizit auf, die Verwandlung wird dagegen meist nicht explizit, sondern in bildlicher

⁸⁴⁷ Vgl. *Briefe*, S. 146 (Brief Nr. 93, an Gudrun Dähnert, 25.06.1953).

⁸⁴⁸ Vgl. auch Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 220.

⁸⁴⁹ Vgl. Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 221 und Kurić: *Was ist das Andere*, S. 56. Zur „Konzeption“ des Gedichtbandes vgl. ergänzend ebd., S. 64-69.

⁸⁵⁰ Vgl. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 142.

Form dargestellt.⁸⁵¹ Insgesamt setzt sich fort, was sich schon in *Und niemand weiß weiter* angedeutet hat: Die Perspektive erweitert sich hin zur gesamten Menschheit, zum allgemeinen, historisch nicht fest determinierten Leiden. Auch der Wunsch nach Erlösung wird als eine derartige anthropologische Konstante dargestellt. In vielen Gedichten wird über den Tod als Moment des Übergangs und die Sehnsucht nach Erlösung reflektiert. Nur noch vereinzelt stehen biblische Figuren im Fokus.

Formal setzt der Gedichtband ebenfalls bisherige Entwicklungen fort. Auffällig ist, wie bereits angemerkt, die fehlende Zyklusstruktur. Die durchgängig reimlosen Gedichte weisen erneut viele elliptische Gestaltungsweisen auf. Die Bezüge zwischen Sinneinheiten sind nicht immer deutlich markiert, auch die Metaphern werden rätselhafter.⁸⁵² Wie schon in der letzten Sammlung werden teilweise einfach strukturierte, meist elliptische Sinneinheiten verknappend aneinandergereiht und an anderer Stelle Aussagen durch Appositionen, ergänzende Nebensätze etc. zusätzlich semantisch aufgeladen. Hin und wieder tauchen weiterhin Anrufungen und Interjektionen auf, von diesen in der Kombination potenziell eher pathetisch wirkenden Gestaltungsweisen hat sich Sachs also noch nicht ganz gelöst. Selbiges gilt für die weiterhin verwendeten Gedankenstriche, die teilweise ein Verstummen markieren, teilweise jedoch auch eine Verweisfunktion entfalten.

5.2.5 „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ (1950)

Die „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ entstehen innerhalb weniger Monate nach dem Tod von Margarete Sachs im Februar 1950. Zu Lebzeiten der Dichterin bleibt der Zyklus als solcher unveröffentlicht, in den späten 1950er Jahren erscheint etwa die Hälfte der Gedichte – in teils stark veränderter Form – in *Und niemand weiß weiter* und *Flucht und Verwandlung*, im *Fischer-Almanach* und der italienischen Literaturzeitschrift *Botteghe Oscure*.⁸⁵³ Doch erst in der Zusammenschau lässt sich der Zykluscharakter der „Elegien“ herausarbeiten, weshalb auch die unveröffentlichten Texte hier Berücksichtigung finden.⁸⁵⁴

⁸⁵¹ Vgl. hierzu auch Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 245.

⁸⁵² Zur Entwicklung von Sachs' Metaphorik vgl. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 147f. Hermann Korte meint insbesondere in Bezug auf diesen Gedichtband: „Hermetische Tendenzen in der Lyrik von Nelly Sachs verstärken sich am Ende der 50er Jahre, und zwar immer dort, wo ihre Beschwörung numinoser Mächte zur Metapher, nicht aber zur Sinnperspektive der Gedichte wird. [...] Sachs' Gedichte [...] werden nicht nur lakonischer, sondern auch verschlossener. Statt Pathos und Emphase plastischer Bildlichkeit treten Verfahren der Unterbrechung, Konzentration und Verknappung hervor, bis hin zu epigrammatischer Reduktion [...].“ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 53.

⁸⁵³ Vgl. Nelly Sachs: „2 Gedichte“. In: *Almanach. Das sechsundsechzigste Jahr*. Frankfurt a. M. 1952, S. 87f. und Nelly Sachs: „Gedichte“. In: *Botteghe Oscure* 21 (1958), S. 371-374. Die Veröffentlichung in *Botteghe Oscure* geht vermutlich auf die Vermittlung durch Paul Celan zurück. Vgl. Celans Brief vom 13.12.1957 in Celan/Sachs: *Briefwechsel*, S. 9f.

⁸⁵⁴ Vgl. zu diesem Zyklus in seiner Gesamtheit und zum Entstehungskontext Anna Magdalena Fenner: „*Alles weißt du unendlich nun*“. *Die Elegien auf den Tod meiner Mutter von Nelly Sachs*. Marburg 2009.

Sachs bezeichnet die Elegien selbst als „Mittel den Atem vor dem Ersticken zu retten“.⁸⁵⁵ In derartigen Äußerungen und mit Blick auf die Beziehung zwischen der Dichterin und ihrer Mutter wird die persönliche Dimension dieser Gedichte deutlich. In ihnen werden Gedanken und Gefühle angesichts eines einschneidenden Verlusts gestaltet, weshalb sie für die vorliegende Untersuchung wichtige Ergebnisse hinsichtlich der Gestaltung von Trauer versprechen. Ähnlich wie bei Kaschnitz liegt die Frage nahe, ob die Trauer über den persönlichen Verlust der Mutter anders gestaltet wird als eine eher kollektive Trauer beispielsweise über den Verlust der Heimat oder das Schicksal des jüdischen Volkes. Hierauf wird abschließend noch einmal zurückzukommen sein.

5.3 Zur Gestaltung von Trauer: Analyseergebnisse

Die vorgestellten Sammlungen umfassen insgesamt rund 240 Gedichte.⁸⁵⁶ Diese wurden in einem ersten Schritt grob anhand der verschiedenen Analysekatoren untersucht, um einen Überblick über die Relevanz von Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen in den Texten zu gewinnen, häufig verwendete Lexeme zu identifizieren, formale Regelmäßigkeiten zu registrieren etc. Bereits hierbei ist deutlich geworden, dass die Gestaltung von Trauer und verwandten emotionalen Zuständen in Sachs' Lyrik eine hohe Komplexität entfaltet. Diese Komplexität drückt sich nicht nur in Metaphern und Motiven, sondern beispielsweise auch in der narrativen Gestaltung und im Hinblick auf die Darstellung emotionaler Zustände aus. Diese erste grobe Analyse des Textkorpus hat somit noch einmal verdeutlicht, dass eine umfassende Untersuchung der Gestaltung von Trauer eine systematische Herangehensweise an die Texte auf verschiedenen Darstellungsebenen erforderlich macht. Ein solcher Ansatz wurde hier zum ersten Mal auf die Lyrik von Nelly Sachs angewandt.

Im Anschluss an den ersten groben Analyseschritt wurden im Rahmen der verschiedenen Analysekatoren einzelne Gestaltungsweisen und ganze Gedichte genauer in den Blick genommen. Die Ergebnisse dieser Analysen werden in den folgenden Kapiteln dargestellt, die sich wiederum an den in Kapitel 2.3 eingeführten Kategorien orientieren. Die Fülle der Analyseergebnisse hat wie bei Kaschnitz eine starke Selektion erforderlich gemacht, so dass auf ähnliche Textbeispiele sowie auf weiterführende Forschungsarbeiten teilweise nur hingewiesen werden kann.

⁸⁵⁵ SW I, 306f. Und: „Für ihre [d. i. Margarete Sachs, A. F.] Tochter aber, deren Seelenbahn sie bis in die kleinsten Verzweigungen hinein mit Licht erfüllte, ist der Mantel einer Heimat abgefallen und kein Trost der Welt reicht aus für diese Beraubung“ (SW IV, 29).

⁸⁵⁶ Einige Texte aus den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ tauchen wie gesagt, teils wortgleich, teils stark variiert, auch in *Und niemand weiß weiter* und *Flucht und Verwandlung* auf. Im Folgenden werden die veröffentlichten Varianten zitiert, auf die Fassungen in den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ wird aber ergänzend hingewiesen.

5.3.1 Explizite Gestaltung von Trauer

Nelly Sachs verwendet eine Vielzahl von expliziten Emotionswörtern, um emotionale Zustände zu benennen. Dabei dominieren jedoch keineswegs ‚Trauer‘ und ‚Traurigkeit‘. Die Worte ‚Liebe‘ und ‚Sehnsucht‘⁸⁵⁷ fallen jeweils mehr als viermal so häufig.⁸⁵⁸ ‚Trauer‘ taucht jedoch in allen fünf untersuchten Sammlungen beziehungsweise Zyklen auf. Andere Emotionslexeme wie ‚Freude‘ oder auch ‚Angst‘ fehlen dagegen in einzelnen Sammlungen oder in den „Elegien“ völlig.⁸⁵⁹ Auch die folgenden potenziell mit Trauer verbundenen Zustände oder Ausdrucksweisen werden regelmäßig explizit benannt: ‚Heimweh‘⁸⁶⁰, ‚Einsamkeit‘⁸⁶¹, ‚Verzweiflung‘⁸⁶², ‚Klage‘⁸⁶³, ‚Leid‘⁸⁶⁴, ‚Qual‘⁸⁶⁵, ‚Schmerz‘⁸⁶⁶, ‚Schwermut‘⁸⁶⁷ und ‚Trost‘⁸⁶⁸. Die Worte ‚Kummer‘ und ‚Melancholie‘ tauchen jeweils ein einziges Mal auf.⁸⁶⁹ Die Varianz der eher negativ konnotierten Emotionen ist insgesamt größer. Abgesehen von Liebe als am häufigsten benannte Emotion tauchen positive Emotionen wie ‚Freude‘ und ‚Glück‘ nur vereinzelt auf. Zustände von Trauer und zum Beispiel auch Sehnsucht werden in Sachs’ Gedichten jedoch insgesamt nicht eindeutig bewertet. In den folgenden Ausführungen werden die einzelnen Fälle expliziter Benennung von Trauer aus Gründen der Übersichtlichkeit nach (1) eher negativer, (2) ambivalenter (zum Beispiel als notwendig) und (3) eher positiver Bewertung geordnet. Hierbei handelt es sich, wie im Einzelnen deutlich werden wird, jedoch eher um Tendenzen als um klare Kategorisierungen. Neben der Bewertung werden auch weitere Aspekte wie insbesondere die dargestellten Auslöser von Trauer herausgearbeitet. So sollen die folgenden Fragen beantwortet werden: In welchen Kontexten

⁸⁵⁷ Bereits zu Lebzeiten der Dichterin hat Bengt Holmqvist die Bedeutung der Sehnsucht für Sachs’ Werk untersucht. Vgl. Bengt Holmqvist: „Die Sprache der Sehnsucht“. In: Ders. (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. 1968, S. 7-70.

⁸⁵⁸ Adjektivische und verbale Benennungen sind hier jeweils mit gemeint.

⁸⁵⁹ Betrachtet man alle untersuchten Gedichte, fallen die Worte ‚Furcht‘ und ‚Angst‘ insgesamt jedoch ebenfalls häufiger als ‚Trauer‘ bzw. ‚Traurigkeit‘.

⁸⁶⁰ Vgl. u. a. „Abraham“ (SW I, 56f.), „Verwunschen ist alles ...“ (SW II, 29f.), „Und überall ...“ (SW II, 88), „Weiße Schlange ...“ (SW II, 101) und „So rann ich ...“ (SW II, 111). Cervantes zufolge wird das Lexem ‚Heimweh‘ von Sachs sinnverwandt mit ‚Sehnsucht‘ verwendet. Beides werde in der Tätigkeit des Suchens „konkretisiert“. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 21. Vorsichtiger formuliert es Utsch: „Verortungssuche“, S. 181. Für eine genauere Darstellung der Zusammenhänge sei insgesamt auf Cervantes’ Arbeit verwiesen. Hier wird von diesen dreien das Lexem ‚Sehnsucht‘ im Fokus stehen.

⁸⁶¹ Vgl. z. B. „Chor der verlassenen Dinge“ (SW I, 32f.), „Hiob“ (SW I, 59f.), „Geheime Grabschrift“ (SW I, 68), „Und klopfte mit ...“ (SW II, 40) und „Kleiner Frieden ...“ (SW II, 85f.).

⁸⁶² Vgl. z. B. „Chor der Schatten“ (SW I, 36f.), „Engel der Bittenden ...“ (SW I, 48), „Nun hat Abraham ...“ (SW I, 78) und „Immer noch Mitternacht ...“ (SW II, 36).

⁸⁶³ Vgl. z. B. „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.), „Du sitzt am ...“ (SW I, 82f.) und „Schon ...“ (SW II, 91f.).

⁸⁶⁴ Vgl. u. a. „An euch, die das neue Haus bauen“ (SW I, 12), „O ihr Tiere!“ (SW I, 52f.), die 17. Elegie (SW I, 189), „Einen Akkord spielen ...“ (SW II, 13) und „Heilige Minute ...“ (SW II, 72f.).

⁸⁶⁵ Vgl. z. B. „Im Morgengrauen ...“ (SW I, 23), „Hiob“ (SW I, 59f.), die 8. Elegie (SW I, 182f.), „Hier und da ...“ (SW II, 23) und „Wer zuletzt ...“ (SW II, 69).

⁸⁶⁶ Vgl. z. B. „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.), „Auf den Landstraßen ...“ (SW I, 72), die 3. Elegie (SW I, 179f.), „Mit Wildhonig ...“ (SW II, 48) und „So weit ins ...“ (SW II, 72).

⁸⁶⁷ Vgl. u. a. „Als der Blitz ...“ (SW II, 22), „Die Stunde zu Endor“ (SW II, 42-45), „Alles weißt du ...“ (SW II, 52f.) und „Wie leicht ...“ (SW II, 70f.).

⁸⁶⁸ Vgl. u. a. „Ein totes Kind spricht“ (SW I, 14f.), „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) und „Verwunschen ist alles ...“ (SW II, 29f.).

⁸⁶⁹ Vgl. „Wer weiß, welche ...“ (SW I, 88f.) und „Im blauen Kristall ...“ (SW II, 59).

benennt Sachs Trauer explizit? Wie wird die Emotion dabei jeweils bewertet? Und welche Konzeptualisierungen von Trauer lassen sich aus den Fällen expliziter Benennung ableiten?⁸⁷⁰

Zu den Gedichten, in denen Trauer eher als negativer Zustand dargestellt wird, gehört zum Beispiel der „Chor der Schatten“ (SW I, 36f.). Hier werden die positiven Emotionen Freude und Glück in Opposition zu Trauer und Verzweiflung genannt. Die Schatten, die nach den Untaten der Henker und dem Drama der Opfer auf der Erde zurückbleiben, bezeichnen sich in diesem Gedicht selbst als „hilflose[] Trauerfalter“:

Wir Schatten, o wir Schatten!
Schatten von Henkern
Geheftet am Staube eurer Untaten –
Schatten von Opfern
5 Zeichnend das Drama eures Blutes an eine Wand.
O wir hilflosen Trauerfalter
Eingefangen auf einem Stern, der ruhig weiterbrennt
Wenn wir in Höllen tanzen müssen.
Unsere Marionettenspieler wissen nur noch den Tod.

Die Trauer der Schatten kann sich zum einen auf die aktuelle, von Gefangenschaft und Hilflosigkeit geprägte Situation und zum anderen auf das vergangene Leid der Opfer und die Schuld der Henker beziehen. Trauer wird also als Reaktion auf eine von Tod und Hilflosigkeit geprägte Situation dargestellt. Vordergründiger scheint im zweiten Teil des Gedichts die aktuelle Lage auf der Erde. Die Schatten bitten die Sonne, die „[g]oldene Amme, die du uns nährst/ Zu solcher Verzweiflung“, sich von ihnen abzuwenden (Vers 10-12) und wünschen sich, wie Henker und Opfer zu versinken (Vers 13). Als weiterer Ausweg aus der aktuellen Gefühlslage werden jedoch auch „eines Kindes jauchzend/ Erhobene Finger“ und „einer Libelle leichtes Glück“ benannt (Vers 14-17) und der Verzweiflung damit mögliche Momente von Freude und Glück entgegengestellt.

Ein weiteres Beispiel für eine eher negative Bewertung von Trauer ist der „Chor der Ungeborenen“ (SW I, 42f.). Traurigkeit wird als dauerhafter Zustand der angesprochenen Personen benannt, die als Liebende und Sehnsüchtige, als Abschiedskranke und Suchende charakterisiert werden.⁸⁷¹ Die Emotion wird hier also mit Situationen des Abschieds, der Sehnsucht und der Suche in Verbindung gebracht. Anders als im „Chor der Schatten“ wird der

⁸⁷⁰ Aufgrund der Fülle von Emotionswörtern werden zunächst nur die expliziten Benennungen von Trauer oder Traurigkeit umfassend behandelt. Die anderen genannten Zustände – insbesondere Sehnsucht – werden jedoch in späteren Unterkapiteln immer wieder eine Rolle spielen.

⁸⁷¹ Zum Zusammenhang von Liebe, Sehnsucht und Schmerz bei Sachs vgl. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 68-74. Anzumerken ist, dass dieser Chor einer der wenigen Texte ist, in denen statt von ‚Trauer‘ von ‚Traurigkeit‘ gesprochen wird. Auch wenn die Dauerhaftigkeit des dargestellten Zustands in diesem Gedicht offensichtlich ist, wird in den untersuchten Gedichten keine Unterscheidung zwischen ‚Traurigkeit‘ als dauerhaftem Zustand und ‚Trauer‘ als eher akuter Emotion gemacht (vgl. dazu noch einmal oben, Kapitel 2.1). Im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) ist zwar von den akuten „Blitze[n] der Trauer“ die Rede, im eben behandelten „Chor der Schatten“ erscheint der Zustand der „Trauerfalter“ aber nicht weniger dauerhaft als die Traurigkeit der Liebenden im „Chor der Ungeborenen“.

Tod dabei nicht explizit benannt. Der Neubeginn, den die Ungeborenen versprechen, wird als etwas Zukünftiges dargestellt, das jedoch bereits zu spüren ist:

- Wir sind es, die nach Morgen Duftenden.
Schon zieht uns euer Atem ein,
Nimmt uns hinab in euren Schlaf
15 In die Träume, die unser Erdreich sind
Wo unsere schwarze Amme, die Nacht
Uns wachsen läßt,
Bis wir uns spiegeln in euren Augen
Bis wir sprechen in euer Ohr.
- 20 Schmetterlingsgleich
Werden wir von den Häschern eurer Sehnsucht gefangen –
Wie Vogelstimmen an die Erde verkauft –
Wir Morgenduftenden,
Wir kommenden Lichter für eure Traurigkeit.

Traurigkeit wird nicht explizit bewertet, eine Interpretation der Ungeborenen als Trost für die Sehnsüchtigen – also als kommendes, eher positives Licht im Dunkel der Traurigkeit – erscheint jedoch naheliegend. In Vers 5f. ist auch von den „Schatten der Zeit“ die Rede, die „wie Fragen/Über unserem Geheimnis“ liegen, die den Neubeginn, den die Ungeborenen bringen, also noch verdecken. Das Gegenüber von „Schatten der Zeit“ in Vers 5 und „kommenden Lichter[n] für eure Traurigkeit“ im letzten Vers legt eher nahe, dass die Traurigkeit hier ebenfalls als Dunkel empfunden wird, in das die Ungeborenen den Sehnsüchtigen und Suchenden Licht bringen. Auch in dem Gedicht „Welt, frage nicht ...“ (SW I, 71) wird dem Licht, genauer der Abendsonne, eine Trostfunktion zugeschrieben. Die „Todentrissenen“ und Flüchtigen können mit ihrer Trauer zur Abendsonne kommen, die ihnen „in der Fremde/ eine Freundin geworden“ ist (Vers 15f.). Ursachen für die Trauer der „Todentrissenen“ werden mit dem Überleben des nahen Todes, mit dem Gefühl der Fremdheit und Heimatlosigkeit auf der ständigen Flucht und dem eigenen Grab als Ziel ihres Weges klar benannt. Trauer ist damit eine Reaktion auf das negativ konnotierte Erleben von Tod, Vertreibung und Heimatlosigkeit.⁸⁷²

In dem Gedicht „Trauernde Mutter“ (SW I, 75f), das das Emotionswort schon im Titel trägt, wird die Ursache der Trauer mit dem Tod des Sohnes ebenfalls explizit benannt:

- Nach der Wüste des Tages,
in der Oase des Abends,
über die Brücke welche
die Liebe sich über zwei Welten weinte,
5 kam dein toter Knabe.
Alle deine versunkenen Luftschlösser
die Scherben deiner flammenversehrten Paläste,
Gesänge und Segnungen
untergegangen in deiner Trauer,

⁸⁷² Ausführlicher geht Utsch auf dieses Gedicht ein. Für sie resultieren die „erlebten ‚Schrecken‘“ und die „einsame[] und unüberwindbare[] ‚Trauer‘“, die nur mit den Toten geteilt werden könne, im Gefühl der Heimatlosigkeit. Vgl. Utsch: „Verortungssuche“, S. 174.

10 umfunkeln ihn wie eine Feste,
 die der Tod nicht eingenommen hat.

Als Zeitpunkt der lebendigen Erinnerung an den Sohn wird der Abend genannt, wie auch in „Welt, frage nicht ...“ der Abend den Trauernden Trost spenden konnte. Am Abend erscheint der Mutter ihr „toter Knabe“ und mit ihm alles Positive, was in ihrer Trauer „untergegangen“ ist. Die Trauer der Mutter und der Tod als deren Auslöser werden hier als Gegenspieler der positiv konnotierten Erinnerung dargestellt, die „in der Oase des Abends“ möglich ist.

In einer Reihe von Gedichten wird neben Trauer auch Sehnsucht benannt. In der 14. der „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ (SW I, 187) werden Trauer und Sehnsucht eher getrennt dargestellt.⁸⁷³ Der Tag wird wiederum als Zeit der Trauer angeführt, die Sehnsucht dagegen mit der Nacht assoziiert:

Der Springer Sehnsucht
sprang aus Trauerstaub des Tages
und schwimmt im schwarzen Wasser
10 sanft umsungen
 von Atemzügen in der Schöpfungsmelodie.

In der Nacht fühlt sich das Sprecher-Ich der Person, um die es trauert, wie in „Trauernde Mutter“ näher als am Tag („O Seele, wieviel Himmelsmeilen/ bin ich dir näher schon geworden“, Vers 12f.). Es sehnt sich nach Erlösung und nach einer Wiedervereinigung mit dem Gegenüber. Im „Trauerstaub des Tages“ scheint es diesem Ziel weniger nah zu sein als im Schlaf, der die Sehnsucht befreit. Entsprechend „zahlt“⁸⁷⁴ sein Leben „nur schlafend weiter“ (Vers 14f.). Die mit dem Tag verbundene Trauer wird hierdurch negativ bewertet.

Das Nebeneinander von Trauer und Sehnsucht spielt auch in „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f.) eine Rolle, das in einer Variante Teil der „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ ist (vgl. SW I, 177f.). Die Sprecherin beugt sich als Zurückgelassene „über das Leid-Steine-Trauerspiel/ dem Haar der Trennung nachsinnend“ (Vers 26f.).⁸⁷⁵ In den Versen klingt aber nicht nur das Leiden an der Trennung von der Mutter und der eigenen Einsamkeit, sondern auch am eigenen Verhaftetsein auf der Erde mit an. Ihre Sehnsucht, der Mutter in den Tod zu folgen, drückt die Sprechinstanz in der folgenden Frage aus: „Wie unter meinen Füßen/ die saugende Kugel fortstoßen/ um die

⁸⁷³ Anders ist es in „Weit fort ...“ (SW II, 98), wo die Sprechinstanz der Sehnsucht, „[d]iese[r] Lichterpyramide“, ihre Trauer anvertraut: „Nur in die Sehnsucht/ das wachsende Element/ lege ich meine Träne –“. Der Ort der Trauer ist hier explizit nicht ein realer Ort des trauernden Gedenkens, sondern emotionaler, Zeit und Raum enthobener Ort. Die Verse 6 bis 8 und 16f. sprechen für eine positive Bewertung der Sehnsucht, ein Ende der Trauer wird zumindest imaginiert.

⁸⁷⁴ Vermutlich handelt es sich bei dem Verb „zahlen“ in Vers 15 um einen Fehler in der Werkausgabe. In allen mir bekannten Varianten des Gedichts aus Teilnachlässen im DLA Marbach, der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund und der Kungliga Biblioteket Stockholm heißt es „mit meinem Leben/ das nur schlafend weiter *zählt*“ (Hervorh. A. F.), was auch inhaltlich zum Rest des Gedichtes passt. Vgl. hierzu Fenner: *Die Elegien*, S. 41 und 79.

⁸⁷⁵ Das Partizip „nachsinnend“ verweist zusätzlich auf die Erinnerung, die auch im Motiv des Steins angedeutet ist. Vgl. Riede: *Wortfeld „Stein“*, S. 61. In der unveröffentlichten Variante aus den „Elegien“ (SW I, 177f.) fehlt das „Leid-Steine-Trauerspiel“. Stattdessen beschreibt sich die Sprechinstanz dort in Vers 31-34 wie folgt: „Abgewandt, tief im Herzen versteckt/ das sterngeschliffene Messer der Sehnsucht,/ schleiche ich Staubbegrabene vorbei/ deiner Erlösung.“

Todestreppe hinaufzustoßen?“ (Vers 16-18). Das Leid-Steine-Trauerspiel ist etwas Diesseitiges, dem nur noch die Sprechinstanz beiwohnt, nachdem sie vorher gemeinsam mit der Mutter „Meer- und Feuer-Vorhänge“ (Vers 23) zurückgeschlagen hat. In der Bezeichnung als „Trauerspiel“ kann sich auch eine gewisse Distanz der Sprechinstanz ausdrücken, die das eigene Erleben wie eine Zuschauerin beobachtet. Eine solche Distanz unterstreicht auch die Selbstdarstellung als „die Entlassene der Liebe hier“ (Vers 25) in der dritten Person.⁸⁷⁶

In dem Gedicht „Schon ...“ (SW II, 91f.) nehmen zwar nicht der Abschied von einer verstorbenen Person und das Leiden darüber, aber Tod und Vergänglichkeit im Allgemeinen viel Raum ein, wie die folgenden Verse beispielhaft zeigen:

- 25 Dunkelheit
verwitwet
schmerzgekrümmt
gewittert der Fruchtbarkeit
langen Klageruf
in brandgeschätzte Himmel
- 30 bis
die neue Sonnenblume
tränengeätzt
den Trauermantel der Nacht
anzuknospen beginnt –

Die explizit benannte Trauer wird hier im Gegensatz zu den bisher zitierten Gedichten mit der Nacht in Verbindung gebracht, wobei im Bild des Trauermantels nicht zuletzt die verhüllende Dunkelheit der Nacht aufgenommen wird. Die Dunkelheit ist Ort der Schmerzen, der Klagen und des Leidens. Am Schluss deutet sich ein Neubeginn im Bild der „neue[n] Sonnenblume“ und dem Vers „anzuknospen beginnt“ an. Auch am Anfang des Gedichts finden sich Hinweise auf einen Neubeginn, wenn „die Sterbelaken der Horizonte fort[rollen]“ (Vers 8) und „auch des Todes Drama [...] seine Zeitläufte ab[schmerzt]“ (Vers 9f.). Trauer wird hier also eng verknüpft mit Tod und Dunkelheit. Die Fruchtbarkeit stößt einen „langen Klageruf“ aus, doch birgt das Gedicht auch das Bild des vorsichtigen Neubeginns. Dieses Beispiel leitet zu der zweiten einleitend benannten Kategorie von Gedichten über, in denen Trauer zum Beispiel als notwendig bewertet wird.

Nachdem Trauer in den bis hierhin behandelten Texten durch die Opposition zu eindeutig positiven Zuständen oder durch die dargestellten Situationen des Verlusts und des Leidens eher negativ konnotiert war, soll nun auf einige Gedichte eingegangen werden, in denen die Emotion zwar nicht unbedingt positiv, aber doch als notwendig für eine bestimmte Entwicklung dargestellt wird. Im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) sind die Tröster ebenso hilflos wie die Schatten im bereits behandelten „Chor der Schatten“ und die „[t]rauernde Mutter“:

⁸⁷⁶ Das Beispiel zeigt, dass die explizite Benennung von Trauer allein nicht zwingend dem wahrhaftigen Ausdruck eigener Trauer dienen muss. Die Sprechinstanz drückt ihr eigenes Empfinden hier eher durch die Darstellung ihrer aktuellen Lage als durch die Benennung des „Trauerspiel[s]“ aus.

- Wer von uns darf trösten?
 In der Tiefe des Hohlwegs
 Zwischen Gestern und Morgen
 Steht der Cherub
- 15 Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer
 Seine Hände aber halten die Felsen auseinander
 Von Gestern und Morgen
 Wie die Ränder einer Wunde
 Die offenbleiben soll
- 20 Die noch nicht heilen darf.
- Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer
 Das Feld des Vergessens.

Die Tröster sind nicht nur nicht mehr zum Trost fähig, sondern werden selbst von der Trauer ergriffen (Vers 26). Die Emotion steht dabei wie schon in „Trauernde Mutter“ in enger Verbindung zur Erinnerung. Der Cherub mahlt zwar die „Blitze der Trauer“⁸⁷⁷, hält gleichzeitig aber den Hohlweg zwischen Gestern und Morgen offen wie eine Wunde, die „noch nicht heilen darf“. Trauer wird hier nicht eindeutig positiv oder negativ bewertet, die Verse 16 bis 22 machen aber deutlich, dass weiter getrauert werden muss. Die Tröster dürfen nicht mehr trösten. Um die Wunde zwischen Gestern und Morgen noch nicht heilen zu lassen, sind die „Blitze der Trauer“ notwendig.⁸⁷⁸

Werden in den meisten Gedichten typische mit Trauer konnotierte Situationen aufgerufen, wird das Lexem ‚Trauer‘ in „Wohin o wohin ...“ (SW I, 85) eher abstrakt verwendet. Dafür wird auf eine konventionalisierte bildliche Gestaltungsweise der Emotion zurückgegriffen: Trauer wird als Gewicht dargestellt.⁸⁷⁹ Ein „einziges Herz“ kann „mit dem Senkblei/ der Trauer“ die Wassertiefen ausmessen, in denen „mit den Flossen der Fische“ das „Weltall der Sehnsucht“ „immer den Anfang beschreibt“ (Vers 2-10). In diesen Versen verwendet Sachs viele der für sie typischen Motive, die Fische beispielsweise, vorher schon den sich verwandelnden Schmetterling.⁸⁸⁰ Die Sehnsucht spielt ebenfalls eine wichtige Rolle und wird als Anfang zu etwas Neuem, zu einer „Neugeburt [der Seele]/ unter dem Eis der Todesmaske“ (Vers 16f.) gestaltet.

⁸⁷⁷ Zur Darstellungsweise von „Blitze der Trauer“ vgl. Kapitel 5.3.2.4.

⁸⁷⁸ Hiermit vergleichbar ist die Gestaltung von Trauer in dem Gedicht „Jakob“ (SW I, 57f.), in dem Israel als „Vorkämpfer“ (Vers 9) „in der Nachtwachentrauer/ daraus ein Vogellied weint“ (Vers 11f.) bezeichnet wird. Die Nacht und das Morgengrauen werden in diesem Gedicht gegenüber dem Tag eher schmerzhaft und negativ dargestellt, auch die „Nachtwachentrauer“ kann da mit eingeschlossen werden. Doch werden auch hier der Schmerz und der Kampf als nötig dargestellt, um den Nachfolgenden, den „in Vergessenheit Verkauften“, die mit Israel eng verbunden werden, Seligkeit zu bringen (Vers 17f.). Auf die Darstellung der Notwendigkeit von Schmerz und Trauer werde ich in der gesamten Darstellung der Analyseergebnisse zu Sachs immer wieder zurückkommen.

⁸⁷⁹ Vgl. Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, S. 191 und Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 369. In dem Gedicht „Als der Blitz ...“ (SW II, 22) wird die erdverbundene Schwermut der Leichtigkeit des Glaubens entgegengesetzt. In „Wie leicht ...“ (SW II, 70f.) geschieht Vergleichbares mit der Leichtigkeit der Erlösung. In „Bereit sind alle ...“ (SW II, 26) wird die Schwere der Schwermut in dem Wort „Schwermutgewicht“ dagegen zum einen verstärkt, in der Bezeichnung als „Schmetterlingspuppe,/ auf deren Flügeln [die Länder] die Reise einmal/ beenden werden“, jedoch gleichzeitig aufgehoben.

⁸⁸⁰ Zum Fisch-Motiv vgl. zum Beispiel Kersten: *Metaphorik*, S. 332f. Zum Schmetterling vgl. die Ausführungen in Kapitel 5.3.2.3 zur impliziten lexikalischen Gestaltung von Trauer und ausführlich Magda Motté: „Der Verwandlung sichtbarstes Zeichen“. Die Schmetterlingsmetaphorik im Werk der Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 179-202.

Die emotionalen Zustände werden jedoch keiner Figur zugeordnet und bleiben trotz der verwendeten Bildlichkeit eher unterspezifiziert. Das „Weltall der Sehnsucht“ ist im Aufbruch. Das „Senkblei der Trauer“ scheint dem in der Bewegungsrichtung entgegenzuwirken, doch können die Wassertiefen hier eher als Bild für das Ausmaß des Fühlens oder der Emotionalität gelesen werden, die Begleiterscheinung oder auch Bedingung für die dargestellte Form der Sehnsucht und den damit verbundenen Neubeginn ist. Dieses Beispiel reiht sich somit grob in die Reihe der Gedichte ein, in denen schmerzhafte Trauer als notwendiger Zustand für einen Neubeginn oder für das Bestehen in der Welt überhaupt angesehen wird.

In drei weiteren Gedichten wird Trauer zwar explizit benannt, darüber hinaus jedoch kaum ausgestaltet. In „Mischung ...“ (SW II, 82f.) verwendet Sachs den Neologismus „vertrauert“, der wiederum keiner konkreten Person zugeschrieben wird. Vielmehr wird „die Sekunde vertrauert“ (Vers 13), was Teil eines kosmischen Bildes ist, ohne dass Auslöser und Ausdrucksweisen der Trauer gestaltet werden oder diese bewertet würde. Auch in „Abraham der Engel! ...“ (SW II, 35f.) wird die mit den Geliebten verknüpfte Trauer nicht konkretisiert oder bewertet. Die Titelfigur gehorcht „in schrecklichem Befehl“ (Vers 3) und erhebt sich mächtig unter anderem über die Geliebten, die sie als „silberne Schmuckstücke der Trauer“ (Vers 16) allein lässt. Ähnlich schmückend wird auch der Tod dargestellt, den Abraham „aus seiner gläsernen Haut [biegt],/ bis er bluterschrocken an [ihm]/ zur Rose wird/ Gott zu gefallen“ (Vers 27-30). In „Gerettet ...“ (SW II, 83) werden ebenfalls keine Auslöser von Trauer benannt. Von den „Trauerschriften/ seines schief gewachsenen Staubes“ (Vers 7f.) ist die Rede, womit sich die Sprechinstanz auf die „Fossile“ „dieses Nachtalter[s]“ (Vers 5f.) bezieht und damit vermutlich die eigene Zeit meint. Die Trauerschriften sind dazu auch noch „schwarz gerändert[]“ (Vers 7), behalten also den kulturell geprägten Ausdruck von Trauer in Todesanzeigen etc. bei. Zudem ist von „Körbe[n] der Erinnerungen“ die Rede (Vers 3). Die Erinnerungen und das, was von einer bestimmten Zeit bleiben könnte, werden hier auf relativ abstrakte Art und Weise reflektiert. Dabei ist von der Rettung „in [den] Körbe[n] der Erinnerungen“ die Rede (Vers 1-3), was sie eher positiv erscheinen lässt, auch wenn die Trauerschriften und der „schief gewachsene[] Staub[]“ von Vergänglichkeit und Tod zeugen. Etwas muss bewahrt werden, um in kommenden Zeiten noch einmal eine Wirkung entfalten zu können.

Das Gedicht „Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.) ist schließlich der dritten Kategorie zuzuordnen. Trauer – beziehungsweise in diesem Fall „Traurigkeit“ – wird hier am eindeutigsten positiv bewertet. Im Zusammenhang mit dem Emotionswort wird das Bild eines „siebenfarbige[n] Bogen[s] der Traurigkeit, gespannt// von Gilgal zu Beth-El –/ gespannt, von Jericho zum Jordan“ gezeichnet (Vers 10-12).⁸⁸¹ Traurigkeit wird verbunden mit dem „lange[n]

⁸⁸¹ Vgl. 2.Kön 2,1-18.

Abschied den Elia nahm von Elisa“ (Vers 9) und überhaupt spielt der Abschied in diesem Gedicht eine wichtige Rolle. Dem Abschied von Elia und Elisa, „der die Berge erfüllt mir seinem Echo/ und die Wolken mit der Tränen Naß“ (Vers 15f.), wird die aktuelle Situation auf der Erde gegenübergestellt, in der diese Form des Abschieds niemandem mehr bekannt oder möglich ist. Stattdessen ist auf der Erde alles von Anfang an für den Tod bestimmt: „Verwelkt ist der Abschied auf Erden./ Schon die Wurzel setzt die Sterbeblüte an“ (Vers 1f.). Auch ein Zeitpunkt wird genannt, seit dem Abschied nicht mehr möglich ist: „Niemand weiß mehr das leise Fallen der Blumenblätter/ seit der schwererdachte Tod aus der Luft fällt“ (Vers 7f.). Der Tod ist hier nicht natürlich, sondern „schwererdacht[]“, also von Menschen gemacht. Dem Abschied wird so kein Raum mehr gegeben. Dem wird der Abschied von Elia und Elisa entgegengestellt, der – wie auch Elisas Traurigkeit (Vers 9f.) – eher positiv bewertet wird: „Der Verlassene aber,/ wirft seine Sehnsucht in die Leere// Samen für eine neue Welt!“ (Vers 21-23). Die sehnsüchtige Traurigkeit des Elisa erfüllt die ganze Landschaft, aber sein emotionaler Zustand bietet die Möglichkeit für einen Neubeginn. Das Bild des Samens wird dabei mit der schon sterbenden Wurzel des Anfangs kontrastiert und auch aus diesem Kontrast heraus positiv bewertet. Vergleichbar mit dem „Chor der Tröster“ – aber positiver als dort – werden der Schmerz über den Abschied und die damit verbundene Traurigkeit hier als notwendig für den Umgang mit der eigenen Gegenwart oder auch für einen Neubeginn dargestellt.

Die Darstellung der Analyseergebnisse auf den letzten Seiten hat gezeigt, dass die Vorkommnisse des Lexems ‚Trauer‘ sich keineswegs einfach kategorisieren lassen. Trauer wird nicht explizit bewertet, auch die impliziten Bewertungen geben insgesamt kein eindeutiges Bild ab. Festhalten lässt sich jedoch, dass Trauer in den behandelten Gedichten meistens mit den in Kapitel 2.1 erläuterten typischerweise mit Trauer assoziierten Situationen von Verlust, Tod und Hilflosigkeit verknüpft ist. Betont wird vielfach der Schmerz des emotionalen Erlebens. Trauer mit Schmerz gleichzusetzen, griffe jedoch zu kurz. Insbesondere da, wo die explizit benannte Trauer bestimmten Figuren oder der Sprechinstanz zuzuordnen ist, wird sie häufig noch in der Gegenüberstellung der beiden emotionalen Zustände eng mit Sehnsucht verknüpft. Für die übrigen Analysekategorien heißt das, dass die sehr viel häufiger als Trauer explizit benannte Sehnsucht verstärkt im Blick behalten werden muss. Bezüglich der Bewertung von Trauer im vorliegenden Korpus ist es daher auch nicht unwichtig, dass Sachs Sehnsucht häufig als durchaus positiven oder zumindest notwendigen Zustand darstellt. Das Verhältnis von Trauer und Sehnsucht wird im Zuge der folgenden Kapitel noch genauer zu beschreiben sein.⁸⁸²

⁸⁸² Für Jürgen Wertheimer ist Sehnsucht „allenfalls der positive Gegenpart einer dominierenden unendlich großen Schmerzerfahrung“. Jürgen Wertheimer: „Ich und Du“. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu*

5.3.2 Implizite Gestaltung von Trauer

5.3.2.1 Phonetische und rhythmisch-metrische Gestaltung

Phonetische und rhythmisch-metrische Mittel der Textgestaltung tragen in den untersuchten Gedichten (1) zu einer erhöhten Eindringlichkeit bei, dienen (2) der Strukturierung des Gedichts oder heben (3) bestimmte Textstellen hervor. Auf alle drei Formen wird im Folgenden exemplarisch eingegangen.

Eindringlichkeit wird von Sachs vor allem durch die Verwendung von Wiederholungsstrukturen wie Parallelismen, Wortwiederholungen und Alliterationen erreicht, aber auch durch die rhythmische Gestaltung der Gedichte. Oftmals ist es gerade das Zusammenspiel verschiedener Gestaltungsweisen, das zur Wirkung eines Textes entscheidend beiträgt. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht „Tänzerin ...“ (SW II, 74).⁸⁸³ Auch wenn die Verse in diesem Gedicht eher kurz bis mittellang sind, entfaltet es einen fließenden Rhythmus. Das wird vor allem durch die zahlreichen Enjambements erreicht, aber auch durch die lautliche Struktur unterstützt. Die folgenden Verse, die von stimmhaften Konsonanten geprägt sind, können das beispielhaft illustrieren:

Durch
Nachtlava
15 wie leise sich lösende
Augenlider
blinzelt der Schöpfungsvulkane
Erstlingsschrei.

Bezüglich der Bildlichkeit wirkt das Gedicht eher rätselhaft. Neben dem fließenden Rhythmus und der lautlichen Gestaltung trägt jedoch auch die Ebene der Diegese, auf der die Bewegungen der Tänzerin beschrieben werden, zu einer potenziell fesselnden und eindringlichen Wirkung des Textes bei, der sich der Rezipient potenziell nur schwer entziehen kann.⁸⁸⁴

In „Jäger ...“ (SW II, 71) wird der Inhalt des Gedichts anschaulich durch formale Strukturen unterstrichen. Zunächst werden das Zielen des Jägers und die mögliche Flugbahn des Pfeils durch den Kontrast zwischen sehr kurzem dritten und ausholendem vierten Vers nachempfunden:

Jäger
mein Sternbild
zielt

ihren Gedichten im Anhang. Tübingen 1994, S. 77-89; hier S. 82. Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, wird diese Einschätzung der Komplexität der Gestaltung von Trauer zwischen Sehnsucht und Schmerz nicht gerecht.

⁸⁸³ Ruth Dinesen geht unter besonderer Berücksichtigung der Geburtsmetaphorik umfassender auf dieses Gedicht ein. Vgl. Ruth Dinesen: „Exil als Metapher. Nelly Sachs: *Flucht und Verwandlung* (1959)“. In: Claus-Dieter Krohn u. a. (Hrsg.): *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. München 1993 (=Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch 11), S. 143-155; hier S. 148-152. Utsch: „Verortungssuche“, S. 177-180 erläutert den „getanzten Prozess des sehnennden Erinnerns“ (ebd., S. 177) in dem Gedicht. Zur lautlichen und rhythmischen Gestaltung des Textes vgl. auch Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 17-20.

⁸⁸⁴ Das Gedicht „Abraham“ (SW I, 56f.) wirkt dagegen eher schwerfällig. Die lautliche Gestaltung dieser Verse – genauer die Häufung von Alliterationen – scheint vergleichbar mit „Tänzerin ...“ eine eindringliche, auch dynamische Wirkung nahezu legen. Vielsilbige Worte und harte Fügungen erschweren hier jedoch die Artikulation, was dem Text etwas Schweres, auch Beschwörendes verleiht.

in heimlichen Blutpunkt: Unruhe ...
5 und der Schritt asylos fliegt –

Dann wird in Vers 9 bis 16 die Unruhe der Sprechinstanz durch Enjambements, einzelne lange Verse und Fragen ausgedrückt, bevor der Doppelpunkt in Vers 16 schließlich den Wunsch der Sprechinstanz nach „Ruhe auf der Flucht“ einleitet und das Gedicht damit selbst zur Ruhe kommt:

Wie nur soll man die Zeit
10 aus den goldenen Fäden der Sonne ziehen?
Aufwickeln
für den Kokon des Seidenschmetterlings
Nacht?

O Dunkelheit
15 breite aus deine Gesandtschaft
für einen Wimpernschlag:

Ruhe auf der Flucht.

Wortwiederholungen oder komplexere parallelistische Gestaltungsweisen sind stärker als lautliche Strukturen mit semantischen – auch emotionalen – Aspekten verknüpft. In „So ist’s gesagt ...“ (SW II, 84) beispielsweise wird am Schluss der Vers „so fallen wir“ (Vers 21f.) wiederholt und so durch formale Mittel die Dauer oder Tiefe des Fallens ausgedrückt, das sich schon im isolierten Wort „Absturz“ (Vers 3) am Anfang des Gedichts angedeutet hatte. In „Weiter ...“ (SW II, 96) entfaltet die mehrfache Wiederholung der Worte „Weiter/ weiter“ eine vorantreibende Wirkung, die sich mit dem Inhalt des Gedichts deckt, das eine Erfahrung von Getriebensein oder Flucht gestaltet. Auch das Gedicht „Einer war ...“ (SW I, 15) ist durch Wiederholungen geprägt. Es beginnt mit den gereimten Versen „Einer war,/ Der blies den Schofar –“, weist dann jedoch keine weiteren Reime auf. Auch Enjambements finden sich in diesem Gedicht nur wenige. Zudem wird der Rhythmus durch Gedankenstriche und die Verknappung der Verse immer wieder fast zum Stocken gebracht, gleichzeitig der Rede- oder Versfluss aber auch immer wieder aufgenommen, was den Inhalt wirksam unterstreicht. Das Kreisen der Gestirne wird in diesen Strukturen ebenso abgebildet wie das alles überdauernde Blasen des Schofar.⁸⁸⁵

Die Erde kreist und die Gestirne kreisen
Im Schofar,
15 Den Einer bläst –
Und um den Schofar brennt der Tempel –
Und Einer bläst –

⁸⁸⁵ Weitere Beispiele für wirkungsvolle Wiederholungsstrukturen sind „Geschirmt sind die ...“ (SW I, 55), wo der Vers „Geschirmt sind die Liebenden“ am Anfang jedes Abschnitts refrainartig wiederholt wird, und „Immer ...“ (SW I, 74f.), in dem die Eindringlichkeit des Gedichts durch die ständige Wiederholung des „Immer dort wo Kinder sterben“ potenziell erhöht wird. Die Kernaussage beziehungsweise die Grundsituation der beiden Gedichte kann vom Rezipienten aufgrund der Wiederholungsstrukturen nicht ignoriert werden. Auf Parallelen dieser Refrainbildung zur modernen schwedischen Lyrik weist Anders Olsson hin. Vgl. Anders Olsson: „Nelly Sachs und die schwedische Moderne“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werke und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 263-279; hier S. 273.

Und um den Schofar stürzt der Tempel –
Und Einer bläst –
20 Und um den Schofar ruht die Asche –
Und Einer bläst –

Neben der Steigerung der (emotionalisierenden) Wirkung können Wiederholungen wie einleitend unter (2) angemerkt bei Sachs auch eine strukturierende Funktion übernehmen und das Gedicht so zum Beispiel in (Sinn-)Abschnitte gliedern. Das gilt für die Wiederholung ganzer Verse ebenso wie für Reime. In dem Gedicht „Und klopfte mit ...“ (SW II, 40) sind nur die zwei letzten Verspaare gereimt. Dadurch und durch das Enjambement sind die Verse 8 und 9 trotz der Leerzeile eng mit dem vorangehenden Abschnitt verknüpft:

und sah das leere Meer von Stern zu Stern:
5 Die Einsamkeit; und sah in aller Augen Heimatwehe,
und alle Flügel hatten Heimat nur als Ort
und Abschied war ein Blatt vom Wort,

das fiel, und Seinen Namen hinterließ,
der wie ein Falke aus dem Sterben stieß –

Der siebte Vers wird im abgesetzten achten Vers fortgeführt, das Komma hinter „das fiel“ erscheint hier als stärkere Zäsur als die vorherige Leerzeile. Die Bewegung im letzten Vers, „wie ein Falke aus dem Sterben stieß“, wird inhaltlich dem Fallen aus Vers 7 bis 8 entgegengesetzt, das das vorher Gesagte fortgeführt hat. Abschied, Sterben, Einsamkeit und „Heimatwehe“ in den Versen 1 bis 8 wird in dieser abschließenden aktiven Bewegung etwas Hoffnungsvolleres entgegengesetzt.

Die Gliederung von Versen in Abschnitte oder Einzelverse als eher strukturierendes Mittel der formalen Gestaltung soll an zwei weiteren Beispielen verdeutlicht werden. Dabei erscheinen besonders solche Strukturen interessant, in denen potenziell emotionalisierende Verse durch die Gliederung hervorgehoben und betont werden. In dem Gedicht „Schon vom Arm ...“ (SW I, 16) wird die Erlösung, die das Sterben für die leidende Mutter darstellt, in den zwei durch eine Leerzeile abgesetzten Schlussversen ausgedrückt: „Dann küßt sie das Luftgeborene/ Und stirbt!“ (Vers 11f.). Sind die vorangehenden Verse von an Wahnsinn grenzendem Leid geprägt, ist es der Mutter am Schluss möglich, sich von ihrem toten Kind zu verabschieden und schließlich selbst zu sterben. Auffällig ist, dass der erste Vers des Gedichts die abschließende Erlösung bereits vorbereitet: „Schon vom Arm des himmlischen Trostes umfängen“. Er geht jedoch direkt in den zweiten Vers, „Steht die wahnsinnige Mutter“, über und ermöglicht hier somit noch kein Innehalten, was auch durch die asyndetische Reihung von Handlungen in den Versen 3 bis 10 unterstützt wird. Das Ringen der Mutter mit dem Abschied von ihrem toten Kind, bevor sie in den letzten beiden Versen selbst ruhig und getröstet sterben kann, wird also auch durch die Gliederung des Gedichts unterstrichen.⁸⁸⁶

⁸⁸⁶ Ähnlich wird in „Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.) durch die Alleinstellung des letzten Verses im sonst in Verspaaren gestalteten Gedicht die bereits in Kapitel 5.3.1 erwähnte Möglichkeit des Neubeginns aus Elisas Traurigkeit herausgestellt.

In „Was suchst du ...“ (SW II, 16f.) steht ein einzelner Vers isoliert vor der letzten Versgruppe des Gedichts. Erst mit diesem 28. Vers wird die einleitende Frage „Was suchst du Waise/ in der Erde noch“ mit den Worten „Geliebtes suchen“ explizit beantwortet. Gleichzeitig fasst das Substantiv „Geliebtes“ das vorher Gesagte zusammen. Da war von den Augen des Vaters (Vers 10) und vom Kuss der Mutter (Vers 14) die Rede, aber ebenso von der Schuld des Henkers, der „seinen Finger tief im Haar/ des Neugeborenen versteckt“ hat (Vers 17-20). Mit „Geliebtes“ sind also die geliebten Toten (vgl. auch Vers 3) gemeint. Was dann auf den einzelnen Vers 28 folgt, beantwortet die einleitende Frage aber auch noch auf eine andere Weise. In den abschließenden Versen wird die Begründung dafür geliefert, warum der erste Vers als Frage nicht nur nach dem ‚Was‘ sondern ebenso nach dem ‚Warum‘ der Suche interpretiert werden kann: Denn das Geliebte, das die Waise „in der Erde noch“ sucht, ist „längst/ aus scharfgesägtem/ Sterngebüß/ entschw[u]nd[en]“, die Suche also von Anfang an ohne Aussicht auf Erfolg.

Eine Vielzahl lautlicher und rhythmisch-metrischer Mittel kann schließlich der unter (3) genannten Betonung oder Hervorhebung von Aussagen dienen. Hierzu zählen neben der Alleinstellung einzelner Verse, wozu schon die letzten beiden Beispiele zu zählen wären, auch die Vers- und Wortlänge, insbesondere dort, wo auffällige Wechsel stattfinden, aber auch Lautwiederholungen oder Rhythmuswechsel. In dem Gedicht „Welt, frage nicht ...“ (SW I, S. 71) steht das Wort ‚Trauer‘ beispielsweise am Ende des längsten Verses des zweiten Abschnitts und wird so besonders betont. Die Bewegung des „zu ihr“ Kommens wird in diesem langen Vers formal nachvollzogen: „Eingeseget von ihrem Marterlicht/ sind wir geladen zu ihr zu kommen mit unserer Trauer,/ die neben uns geht“ (Vers 17-19). In „Wohin o Wohin ...“ (SW I, 85) steht das Wort ‚Trauer‘ dagegen im kürzesten Vers des ganzen Gedichts und zwischen Versen, die im Gegensatz dazu eher weit ausholen und die Frage nach dem „Wohin o wohin“ damit unterstreichen. Das Bild des „Senkblei[s]/ der Trauer“ wird in diesem verkürzten, zum Stocken kommenden Vers widergespiegelt.⁸⁸⁷

Des Weiteren gibt es verschiedene Worte, die bei Sachs häufig (fast) alleine in einem Vers stehen und so potenziell besonders betont werden. Das Wort ‚vielleicht‘ zum Beispiel, das oft eine vorsichtige Hoffnung oder Wünsche ankündigt und durch die Alleinstellung eventuell zum kurzen Innehalten anregt. Als Beispiel sei auf die Gedichte „O ihr Tier!“ (SW I, 52f.), „Was suchst du ...“ (SW II, 16f.), „Verwunschen ist alles ...“ (SW II, 29f.), „Gerettet ...“ (SW II, 83) und die 1. Elegie (SW I, 177f.)⁸⁸⁸ verwiesen. Auch in dem Gedicht „Wieviele Meere im ...“ (SW II, 50f.) wird das Wort „verweint“ dadurch besonders betont, dass es allein zwischen vielen längeren Versen steht. Das Gedicht erhält dadurch rein optisch einen Einschnitt, was am Ende

⁸⁸⁷ Eine ähnliche Wirkung entfaltet die Verslänge in dem Gedicht „Als der Blitz ...“ (SW II, 22).

⁸⁸⁸ In der veröffentlichten Variante des Gedichts, „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f.), fehlt dieser Vers.

des Textes noch zweimal mit dem einzelnen Wort „Du“ erreicht wird. Die Trauer und die Sehnsucht der Sprechinstanz nach dem Gegenüber, die in den umliegenden Versen gestaltet werden, werden in diesen drei Versen in je einem durch seine Alleinstellung besonders betonten Wort zusammengefasst. Vergleichbar wird in der 12. Elegie (SW I, 185f.) die Ankunft der Sprechinstanz beim Du als Ende seiner Reise durch die verkürzten Schlussverse markiert.

Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, können lautliche und rhythmisch-metrische Mittel in den untersuchten Gedichtbänden oft verschiedene Wirkungsweisen auch innerhalb eines Gedichts entwickeln. Sie können sowohl zur eher oberflächlichen Gliederung des Textes beitragen und bestimmte, auch potenziell emotionalisierende Textstellen betonen, als auch durch eine erhöhte Intensität des Gesagten oder durch eine bestimmte klangliche Qualität selbst ein meist nicht konkret bestimmbares, aber zum Beispiel als ‚fesselnd‘ oder ‚schwerfällig‘ wahrnehmbares Wirkungspotenzial entfalten. Die Abhängigkeit von semantischen Aspekten der Textgestaltung für die konkrete emotionalisierende Wirkung ist deutlich geworden. Dennoch kann festgehalten werden, dass Sachs lautlich-rhythmische Gestaltungsweisen zur Steigerung der Wirkung ihrer Texte verwendet.

5.3.2.2 Grammatisch-syntaktische Gestaltung

Auch grammatisch-syntaktische Gestaltungsmittel tragen auf vielfältige Weise zum emotionalen Wirkungspotenzial der untersuchten Gedichte bei. An dieser Stelle soll verstärkt auf zweierlei eingegangen werden: (1) auf Gestaltungsmittel, die dem unmittelbaren Ausdruck emotionalen Sprechens dienen, sowie (2) auf solche, die dazu beitragen, die Nachvollziehbarkeit des Gesagten zu steigern.

Als emotional geprägte Sprechweisen können bei Sachs Anrufungen⁸⁸⁹, Ausrufe, (insistierende) Fragen und Wiederholungsstrukturen identifiziert werden. Oftmals tragen diese syntaktischen Mittel zu einem erhöhten Pathos der Gedichte bei, insbesondere dann, wenn sie gehäuft auftreten und durch weitere Mittel der Emotionalisierung wie Interjektionen, bestimmte Lexeme oder direkte Rede begleitet werden. So heißt es in dem Gedicht „Stimme des heiligen Landes“ (SW I, 43f.) zum Beispiel wie folgt:

O meine Kinder,
Der Tod ist durch eure Herzen gefahren
Wie durch einen Weinberg –
Malte *Israel* rot an alle Wände der Erde.

5 Wo soll die kleine Heiligkeit hin
 Die noch in meinem Sande wohnt?
 Durch die Röhren der Abgeschiedenheit

⁸⁸⁹ Zur „Tradition der Apostrophe“ bei Sachs vgl. Dorothee Ostmeier: „Probleme des Dialogischen im Werk von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 185-202; hier S. 187.

Sprechen die Stimmen der Toten:

Leget auf den Acker die Waffen der Rache
10 Damit sie leise werden –

Sprecher ist hier das Land Israel, das das Schicksal seiner Kinder beklagt. Dabei tragen neben der Interjektion ‚o‘ auch Fragen, die direkt wiedergegebene Aufforderung der Toten und die Wortwahl zum Pathos des Gedichts bei. Angerufen wie hier die Kinder Israels werden in Sachs' Gedichten verschiedene Figuren oder Entitäten: der Tod⁸⁹⁰, der Geliebte oder die Mutter⁸⁹¹, die Erde⁸⁹², die Dunkelheit⁸⁹³, Israel oder einzelne biblische Figuren⁸⁹⁴, die Täter und die Gejagten⁸⁹⁵ oder die Seele⁸⁹⁶. In Verbindung mit Interjektionen und Aufforderungen erhalten diese Verse oft etwas Klagendes oder Flehendes. So heißt es in der 15. Elegie (SW I, 187f.) zum Beispiel:

5 O nimm mich hinauf,
dorthin, wo an die fließenden, dunklen Wände gelehnt
Tod mit der Magnetangel wartet –
hilf! daß er ausreißt
was nur ein kleines schwarzes Loch
10 in der Zeitenmauer hinterläßt –

Mit den Anrufungen vergleichbar können Ausrufe ein Flehen oder Bitten darstellen, Verzweiflung, Hilflosigkeit, Wünsche⁸⁹⁷ oder Hoffnung ausdrücken. So findet – wie auch in den folgenden Beispielen – eine starke emotionale Beteiligung der Sprechinstanz am Dargestellten ihren Ausdruck: Im „Chor der Waisen“ (SW I, 35f.) scheint sich die innere Bewegtheit der sprechenden Waisen im Laufe des Gedichts immer mehr zu steigern. Wiederholungen, Fragen und eine starke Bildlichkeit führen auf die letzten drei verzweifelten Verse hin:

Wir Waisen
Wir klagen der Welt:
Herabgehauen hat man unseren Ast
Und ins Feuer geworfen –
[...]
Wir Waisen wir klagen der Welt:
25 Welt warum hast du uns die weichen Mütter genommen
Und die Väter, die sagen: Mein Kind du gleichst mir!

⁸⁹⁰ Vgl. z. B. das Gedicht „Tod ...“ (SW II, 103f.) und die 12. Elegie (SW I, 185f.).

⁸⁹¹ Vgl. z. B. „Auch dir, du ...“ (SW I, 21f.), „Trauernde Mutter“ (SW I, 75f.), „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) sowie die 21. Elegie (SW I, 191f.).

⁸⁹² Vgl. z. B. die Gedichte „Erde ...“ (SW I, 51f.) und „Erde, Planetengreis, du ...“ (SW II, 18f.), aber auch den „Chor der Sterne“ (SW I, 38f.), wo es pathetisch heißt „O Erde, Erde/ Stern aller Sterne“ (Vers 14f.).

⁸⁹³ Vgl. das Gedicht „Jäger ...“ (SW II, 71).

⁸⁹⁴ Vgl. z. B. die Gedichte „Jakob“ (SW I, 57f.) und „Aber deine Brunnen ...“ (SW I, 61f.) sowie Kain in dem Gedicht „Kain! Um dich ...“ (SW II, 22f.), Abraham im nach ihm benannten Gedicht (SW I, 56f.) – wobei der Name hier nur im Titel fällt und sonst zur Anrede durchgängig die Worte „O du“ verwendet werden – oder Daniel im Gedicht „Daniel, Daniel ...“ (SW I, 60f.).

⁸⁹⁵ Vgl. z. B. „Auch der Greise ...“ (SW I, 14), wo die Täter als „O ihr Räuber von echten Todesstunden/ Letzten Atemzügen und der Augenlider *Gute Nacht*“ charakterisiert werden (Vers 16f., Hervorh. i. O.) und den „Chor der Bäume“ (SW I, 41).

⁸⁹⁶ Vgl. z. B. „Ach daß man ...“ (SW II, 106) und auch die 14. Elegie (SW I, 187).

⁸⁹⁷ So drückt zum Beispiel der abschließende Ausruf im Gedicht „Sinai“ (SW I, 64f.) einen Wunsch aus: „Wo ist noch ein Abkömmling/ aus der Erschauerten Nachfolge?/ O so leuchte er auf/ im Haufen der Erinnerungslosen,/ Versteinen!“ (Vers 20-24). Ähnlich ist es in der 2. Elegie (SW I, 178f.), die gleich mit dem Wunsch „O könnte ich deine Blicke heimholen!“ beginnt.

Wir Waisen gleichen niemand mehr auf der Welt!
O Welt
Wir klagen dich an!

Das Gedicht „O die heimatlosen ...“ (SW I, 72f.) beginnt mit zwei aufeinanderfolgenden Ausrufen, die Verzweiflung oder Entzücken ausdrücken könnten: „O die heimatlosen Farben des Abendhimmels!/ O die Blüten des Sterbens in den Wolken/ wie der Neugeborenen Verbleichen!“ (Vers 1-3). Motive der Vergänglichkeit, die das Gedicht durchziehen, und der nahe Tod, der die Sprechenden „Übriggebliebenen“ zu umgeben scheint, können als Hinweise auf die Verzweiflung oder die Todessehnsucht der Sprechenden gedeutet werden. In den abschließenden Versen des Gedichts „Am Abend weitet ...“ (SW I, 84) werden dagegen eher Hoffnung und Trost dargestellt: „Wir sind in einem Krankenzimmer./ Aber die Nacht gehört den Engeln!“ (Vers 16f.). Ähnlich ist es auch in der 14. Elegie (SW I, 187), die mit dem Vers „O Liebesaufgang, wie ich dir vertraue!“ endet.⁸⁹⁸ Im „Chor der Wandernden“ (SW I, 34f.) richtet sich der abschließende Ausruf wie eine Warnung an diejenigen, die die Wandernden nicht zur Ruhe kommen lassen: „Unser Tod wird wie eine Schwelle liegen/ Vor euren verschlossenen Türen!“ (Vers 24f.). Eine Mahnung drückt auch der Satz „Denn nicht häuslich darf die Sehnsucht bleiben/ die brückenbauende/ von Stern zu Stern!“ (Vers 14-16) im Gedicht „O du weinendes ...“ (SW I, 50f.) aus.⁸⁹⁹ Im Zusammenhang mit anderen Mitteln der Emotionsgestaltung, insbesondere der narrativen Gestaltung und der Darstellung emotionaler Situationen, tragen derartige Strukturen entscheidend zum Emotionspotenzial der Gedichte bei.

Den Ausrufen im Hinblick auf ihre Wirkung vergleichbar sind Fragen, die Sachs oftmals als Ausdruck einer Suche verwendet.⁹⁰⁰ Im Gedicht „Ich sah eine ...“ (SW I, 23) fragt die Sprecherin den angesprochenen Geliebten zum Beispiel verzweifelt: „O, mein Geliebter, welcher Sand/ Weiß um dein Blut?“ (Vers 3f.). In „Mit Wildhonig ...“ (SW II, 48) heißt es: „Aber du,/ aber du,/ wie nähre ich dich?“ (Vers 14-16) und abschließend antwortet die Sprechinstanz selbst: „Mit meinem Untergang/ nähre ich dich –“, worin sich die intime Beziehung zwischen Sprechinstanz und angesprochener Person ausdrückt.⁹⁰¹ Das Gedicht „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f., vgl. 1.

⁸⁹⁸ Nicht immer sind Wünsche oder Hoffnungen der Sprechinstanz durch ein Ausrufezeichen gekennzeichnet. Der Wunsch nach Ruhe drückt sich in „Du sitzt am ...“ (SW I, 82f.) auch in den Worten „O einzuschlafen in deinem Schnee/ mit allem Leid im Feueratem der Welt“ (Vers 14f.) aus.

⁸⁹⁹ Auch weniger spezifisch können Ausrufe dem Gesagten gezielt Nachdruck verleihen, wie zum Beispiel der Eingangsvers des Gedichts „Nicht nur Land ...“ (SW II, 32f.) – „Nicht nur Land ist Israel!“ – oder auch der erste Vers im Gedicht „Nacht, mein Augentrost ...“ (SW I, 20) – „Nacht, mein Augentrost du, ich habe meinen Geliebten verloren!“ – zeigen.

⁹⁰⁰ Auch Kurić benennt – am Rande – Fragen als Möglichkeit des Ausdrucks von Trauer in Sachs' Lyrik: „Literarisch formulierte Trauer, die sich bevorzugt in Fragen äußert, ist ein geeignetes Instrumentarium für das Wachhalten der Erinnerung“. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 123f.

⁹⁰¹ Weitere Beispiele wären die Gedichte „O du weinendes ...“ (SW I, 50f.), wo es auf der Suche nach dem „Herz der Welt“ heißt: „Bist du verborgen in einer Waise,/ die am Geländer des Lebens/ schwer sich stützend weitergeht?/ Wohnst du bei ihr, dort/ wo der Stern sein sicherstes Versteck hat?“ (Vers 6-10); und „Wer weiß, welche ...“ (SW I, 88f.), in dem die einleitenden rhetorischen Fragen die Unwissenheit der Menschen ganz allgemein ausdrücken: „Wer weiß, welche magischen Handlungen/ sich in den unsichtbaren Räume vollziehn?// Wieviel

Elegie, SW I, 177f.) ist zu zwei Dritteln durch Fragen geprägt, die die Sehnsucht und Verzweiflung der Trauernden vermitteln:

Auf welchen Spuren
soll ich deines Blutes Dichtung suchen?
15 Wo deine Seligkeit anfragen?

Wie unter meinen Füßen
die saugende Kugel fortstoßen
um die Todestreppe hinaufzustoßen?

In dem Gedicht „Kain! Um dich ...“ (SW II, 22f.) stellen Fragen – durch den Doppelpunkt im ersten und die Alleinstellung des „Warum“ im zweiten Vers hervorgehoben – dagegen eine Art Anklage dar, die sich zunächst nur auf Kain, später jedoch indirekt auch auf dessen Schöpfer bezieht:⁹⁰²

Kain! Um dich wälzen wir uns im Marterbett:
Warum?
Warum hast du am Ende der Liebe
deinem Bruder die Rose aufgerissen?
5 Warum den unschuldigen Kindlein
verfrühte Flügel angeheftet?
[...]

Was ist das für eine schwarze Kunst
Heilige zu machen?
Wo sprach die Stimme
die dich dazu berief?
15 Welche pochende Ader
hat dich ersehnt?

Neben dem Ausdruck emotionaler Beteiligung einer Sprechinstanz können bestimmte Satzstrukturen, wie einleitend angemerkt, dazu dienen, das Gesagte beziehungsweise eine Entwicklung innerhalb eines Gedichts nachvollziehbar zu gestalten. Hierzu verwendet Sachs zum Beispiel kausale Strukturen. In der 15. Elegie (SW I, 187f.) wird eine Begründung für den Wunsch der Sprechinstanz gegeben, vom „Atemgebärende[n]“ „hinauf“ genommen zu werden: „denn die geheimnisvollen Nebel [...] / die aus deinem Munde ziehn [...] / sind reich an Amsellied, Lächeln und Holunder –“ (Vers 12-16). In dem Gedicht „Wer zuletzt ...“ (SW II, 69) wird auf ähnliche Weise die Begründung dafür geliefert, warum „wer zuletzt hier stirbt / den Schuh mit Wasser angefüllt / am Fuße haben“ wird: „Weil Noahs Arche abwärts fuhr / die

glühende Rosen der Beschwörung / auf den Gewehrmündungen der Krieger blühn? // Welche Netze die Liebe knüpft / über einem bleichen Krankengesicht?“ (Vers 1-6).

⁹⁰² In eine ähnliche Richtung gehen die rhetorischen Fragen im „Chor der Sterne“ (SW I, 38f.). Sie sind zum einen Ausdruck der Ungläubigkeit der Sterne und führen zu anderen Möglichkeiten der emotionalen Anteilnahme am Schicksal der Erde an, die jedoch scheinbar von niemandem wahrgenommen werden (Vers 14-23). Dieses Aufzeigen von Möglichkeiten kann sich auf alle Bewohner der Erde beziehen und so potenziell auch den Leser einbeziehen: „O Erde, Erde [...] / Ist niemand auf dir, der sich erinnert an deine Jugend? [...] / Ist niemandes Sehnsucht reif geworden / Daß sie sich erhebt wie der engelhaft fliegende Samen / Der Löwenzahnblüte?“

Sternenbilderstraßen“ (Vers 13-18). Zwischen Zukunft und Vergangenheit wird so ein kausaler – wenn auch mystischer – Zusammenhang hergestellt. Der Satz „denn Rahels Grab ist längst Musik geworden –/ und Stein und Sand/ ein Atemzug im Meer“ ordnet in dem Gedicht „Alles weißt du ...“ (SW II, 52f., vgl. 21. Elegie, SW I, 191f.) den Tod der Mutter, weswegen diese nun „alles [...] unendlich“ weiß, in einen größeren Zusammenhang der Verwandlung von Irdischem und der Erlösung im Jenseitigen ein.⁹⁰³

Darüber hinaus können konditional und auch temporal geprägte Strukturen helfen, eine (chronologische) Entwicklung nachvollziehbar darzustellen. Sie können Zusammenhänge oder die Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem betonen.⁹⁰⁴ In „Abschied – ...“ (SW I, 76) beispielsweise wird so der Gegensatz zwischen „Gestern noch ...“ und „Heute ...“ aufgezeigt⁹⁰⁵, in „Wenn der Tag ...“ (SW I, 83f.) der Moment der Dämmerung durch die Häufung von Konditionalsätzen anschaulich gestaltet, in dem Gedicht „Nachdem du aufbrauchst ...“ (SW II, 49, vgl. 10. Elegie, SW I, 184) der Anfangsmoment einer beschriebenen Entwicklung präzise benannt und in „Die Stunde zu Endor“ (SW II, 42-45) die Gleichzeitigkeit von Gott und der durch den Wurm symbolisierten Vergänglichkeit gestaltet.

Nicht unerwähnt bleiben sollte schließlich die gehäufte Verwendung von Partizipien. Eine Vielzahl der Gedichte weist grammatisch elliptische Strukturen auf, finite Verben werden häufig durch Partizipformen ersetzt. Das Partizip Präsens kann dabei Gegenwartigkeit oder Gleichzeitigkeit ausdrücken wie zum Beispiel im Gedicht „Schon vom Arm ...“ (SW I, 16), wo die Mutter als „Ihr totes Kind einsargend, [...] / Ihre Hände zu Krügen biegend, / Aus der Luft füllend mit dem Leib ihres Kindes“ (Vers 5-8) dargestellt wird.⁹⁰⁶ In „Jakob“ (SW I, 57f.) sind die Partizipien dagegen eher Ausdruck von Passivität:⁹⁰⁷

O Israel,
du einmal zur Seligkeit endlich Entbundener –
[...]

Seliger für uns,
die in Vergessenheit Verkauften,
ächzend im Treibeis
20 von Tod und Auferstehung
und vom schweren Engel über uns

⁹⁰³ Vgl. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 47. Ähnlich ist es in „Nicht nur Land ...“ (SW II, 32f.).

⁹⁰⁴ Zum Prinzip der Simultaneität als „Hauptelement der Moderne“ und zu den von Sachs zum Ausdruck der Gleichzeitigkeit verschiedener Zustände verwendeten sprachlichen Elementen vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 59f.

⁹⁰⁵ Eine ähnliche Funktion kann auch das Nebeneinander verschiedener Tempi erfüllen. Vgl. z. B. die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart in „Chassidische Schriften“ (SW I, 86f.) oder den Ausblick in die mit der Gegenwart eng verbundene Zukunft in „Bereit sind alle ...“ (SW II, 26). Auf das Gedicht „Abschied ...“ wird in Kapitel 5.3.4 ausführlich eingegangen.

⁹⁰⁶ Cervantes deutet das Partizip Präsens im späten Zyklus „Die Suchende“ (SW II, 187-192) ebenfalls als Mittel, Gegenwartigkeit auszudrücken. Vgl. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 25.

⁹⁰⁷ Zu einer in dieser Passivität anklingenden Traditionslinie von Hölderlin über Kafka zu Trakl vgl. wiederum Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 72, zur Tradition des Partizip Präsens bei Hölderlin auch ebd., S. 79.

zu Gott verrenkt
wie du!

In „Tod ...“ (SW II, 103f.) wird auf ähnliche Weise die Passivität, beziehungsweise das – nicht unbedingt negativ bewertete – Ausgeliefertsein der Sprechinstanz an den Tod gestaltet (Vers 6-9 und 16-19):

Aufschlägst du die Saiten meiner Adern
bis sie singend springen
knospend aus den Wunden
die Musik meiner Liebe zu spielen –

[...]
verliebest du nach Verführerart
vor der Hochzeit das bezauberte Opfer
entkleidet schon fast bis auf den Sand
verstoßen[.]

Wie die Vielzahl der angeführten Beispiele verdeutlicht, bilden grammatisch-syntaktische Strukturen eine wichtige Kategorie der von Sachs verwendeten potenziell emotionalisierenden Gestaltungsweisen. Hieran zeigt sich erneut, dass nicht nur isolierte Mittel der Emotionsgestaltung wie emotional konnotierte Motive sondern alle sprachlichen und textstrukturellen Mittel und Verfahren zur (komplexen) Emotionsgestaltung beitragen können. Aus dem Bereich der Syntax sind für das Untersuchungskorpus vor allem solche Mittel einschlägig, die den emotionalen Zustand der Sprechinstanz ausdrücken oder dem Appell an das im Gedicht angesprochene Gegenüber dienen. Zu diesen Zwecken werden vielfach Anrufungen und Ausrufe, Fragen und Wünsche geäußert. Das Zusammenspiel mit verschiedenen anderen Gestaltungsweisen auf der Ebene der Oberflächenpräsenz – in erster Linie Interjektionen, aber auch Wiederholungen – erhöht das Pathos solcher Verse vielfach noch. Welche Wirkung die Textstrukturen letztendlich entfalten, hängt von einer Reihe von Faktoren ab. Möglich wäre neben dem Verständnis oder emotionalen Nachvollzug des Gesagten zum Beispiel auch, dass eine Häufung deutlich emotionalisierender Gestaltungsweisen die Wahrnehmung des Lesers auf die Gemachtheit des Gedichts lenkt und das Wirkungspotenzial des Dargestellten so durch die ästhetisierende Darstellung gebrochen wird.

5.3.2.3 Implizite lexikalische Gestaltung

Die Analyse expliziter Benennungen von Trauer hat bereits gezeigt, dass in Sachs' Gedichten eine ausgesprochen enge Verbindung zwischen Trauer und Sehnsucht besteht. Auch wenn diese beiden emotionalen Zustände in einem Gedicht direkt gegenübergestellt werden wie beispielsweise in den in Kapitel 5.3.1 zitierten Versen aus der 14. Elegie (SW I, 187), hängen sie ebenso zusammen wie Tag und Nacht zusammen gehören, die in der Elegie jeweils mit ihnen assoziiert werden. Die Ergebnisse zu impliziten lexikalischen Gestaltungsweisen von Trauer, auf

die in den nachfolgenden Ausführungen genauer eingegangen wird, legen nahe, in Bezug auf Sachs' Lyrik von einem komplexen Trauerkonzept zu sprechen, das neben Schmerz, Verzweiflung, Hilflosigkeit etc. auch Sehnsucht beinhaltet.⁹⁰⁸ Wegen ihrer spezifischen Bedeutung kann Sehnsucht wie die Gegenüberstellungen in Kapitel 5.3.1 gezeigt haben – anders als Schmerz und Verzweiflung – zwar nicht unter den Trauerbegriff subsumiert werden, verweist bei Sachs jedoch mindestens indirekt immer auch auf das komplexere Phänomen. So verwendet die Dichterin im Zusammenhang mit der Gestaltung von typischen Trauer auslösenden Situationen wie Verlust und Abschied häufig Lexeme, die die Sehnsucht nach Erlösung oder auch einen Moment der Verwandlung konnotieren, ‚Schmetterling‘, ‚Musik‘ und ‚Tanz‘ beispielsweise. Um diesen Moment zu erreichen, müssen Trauernde ihr Leid oft ‚durchschmerzen‘. Auch Lexeme wie ‚Wunde‘ und ‚Blut‘ können also als Hinweis auf die Gestaltung von Trauer interpretiert werden, aber auch, wie zu zeigen sein wird, ‚Verstummen‘ und ‚Schweigen‘. Schließlich soll auf die Dichotomie von ‚Tag‘ und ‚Nacht‘ beziehungsweise ‚Morgen‘ und ‚Abend‘ eingegangen werden, die in den Gedichten in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung ist. Zunächst wird jedoch analog zu Kapitel 3 und 4 Sachs' Verwendung von Interjektionen dargelegt.

Als Interjektionen verwendet Sachs wie Eich und Kaschnitz nur ‚o‘ und ‚ach‘, Letztere dabei nur einige Male, Erstere jedoch sehr häufig. Ihre Verwendungsweise von Interjektionen ist insgesamt zu weiten Teilen mit der von Kaschnitz vergleichbar.⁹⁰⁹ In einer überwiegenden Zahl der Fälle wird dem Gesagten durch die Interjektion ‚o‘ zusätzliches Gewicht verliehen und das Pathos des Gedichts erhöht. Nicht selten taucht diese Interjektion in Anrufungen auf wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurden.⁹¹⁰ Aber auch Warnungen oder Beschwörungen wie im Gedicht „Völker der Erde ...“ (SW I, 91f.) werden so emotionalisiert: „O daß nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt“ (Vers 14). Aufschlussreich für die Funktion von ‚o‘ und ‚ach‘ sind vor allem die Gedichte, in denen beide Interjektionen verwendet werden. In dem Gedicht „Ach daß man ...“ (SW II, 106, vgl. 8. Elegie, SW I, 182f.) beispielsweise kommt die einleitende Interjektion einem Seufzer der Sprechinstanz gleich: „Ach daß man so wenig begreift“. Hierin drückt sich ihre Verzweiflung oder Trauer über das eigene Unwissen und über das damit zusammenhängende Fehlverhalten aus. Am Schluss des Gedichts entschuldigt sich die Sprechinstanz: „O Seele – verzeih/ daß ich zurück dich führen gewollt/ an so viele Herde der Ruhe“ (SW II, 106, Vers 13-15). Die Interjektion ‚o‘, die hier die Anrufung begleitet und damit die Verzweiflung der Sprechinstanz zusätzlich hervorhebt, fehlt jedoch in der unveröffentlichten Variante der 8. Elegie. Hier heißt es: „Verzeih,/ aber die Heiligkeit ‚vor dem Fest‘/ ist dem

⁹⁰⁸ Vgl. hierzu auch noch einmal das eher weit gefasste Begriffsverständnis von Trauer in Kapitel 2.1.

⁹⁰⁹ Siehe dazu noch einmal Kapitel 4.3.2.3.

⁹¹⁰ Vgl. z. B. den Zyklus „Die Muschel saust“ in *Sternverdunkelung* (SW I, 56-67).

uneingeweihten Fleisch entgangen“ (SW I, 183, Vers 7-9).⁹¹¹ Dass Sachs die Interjektion in der später veröffentlichten Fassung ergänzt hat, ist insofern ungewöhnlich, als diese mit *Flucht und Verwandlung* in einem Gedichtband erschien, in dem die Interjektion ‚o‘ und pathetische Anrufungen vergleichsweise selten auftreten. Die Veränderung zwischen unveröffentlichter und veröffentlichter Variante könnte als Mittel der ‚Entpersönlichung‘ einer ursprünglich sehr privaten Klage genutzt worden sein. Das kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Interjektion ‚o‘ von Sachs seltener als Ausdruck tatsächlichen emotionalen Empfindens, sondern stattdessen eher als pathetischer Schmuck verwendet wird.⁹¹²

Über das gesamte Sachs-Korpus hinweg wirkt die Interjektion ‚o‘ allein durch ihre Quantität eher wie ein vor allem oberflächlich emotionalisierendes, dem Gesagten eine zusätzliche Schwere gebendes Gestaltungsmittel. Im Vergleich dazu können die wenigen Verwendungen von ‚ach‘ stärker als Ausdruck eines ‚tatsächlichen‘ emotionalen Zustands der jeweiligen Sprechinstanz interpretiert werden. Im zitierten Beispiel „Ach daß man ...“ kann man dabei auch von einem traurigen Wirkungspotenzial sprechen. Selbstverständlich können die hier angeführten Beobachtungen jedoch nur Tendenzen darstellen.⁹¹³ Zumal Interjektionen, wie bereits mehrfach angemerkt, selbst keinen semantischen Gehalt haben und eine Vielzahl von unterschiedlichen Wirkungsweisen entfalten können. Festzuhalten ist daher vor allem Folgendes: Sachs verwendet Interjektionen offensichtlich zur Steigerung der emotionalisierenden Wirkung ihrer Verse. Die Interjektion ‚o‘ wird eher zur oberflächlichen Wirkungssteigerung und weniger als Mittel der Nachahmung tatsächlichen emotionalen Sprechens eingesetzt. Schließlich lassen sich Unterschiede zwischen den verschiedenen Gedichtbänden erkennen: Die Verwendung von Interjektionen nimmt im Laufe der Jahre ab, was mit der Beobachtung korrespondiert, dass Sachs’ Sprache insgesamt knapper wird.⁹¹⁴

Spezifischer für Sachs’ Lyrik ist jedoch die skizzierte enge Verbindung von Trauer und Sehnsucht, die auch in der Wahl der impliziten lexikalischen Gestaltungsweisen dieser Emotionen erkennbar wird. Im Folgenden wird zunächst auf Motive der Verwandlung und Erlösung, dann auf das ‚Durchschmerzen‘ des eigenen Leids und schließlich auf die Beziehung von Tag und Nacht zu Trauer und Sehnsucht eingegangen. Die von der Dichterin zur Gestaltung von Trauer verwendeten Lexeme können damit allerdings nicht erschöpfend behandelt werden. Sachs’ Lyrik ist insgesamt durch stetig wiederkehrende und häufig eine werkeigene Symbolik entfaltende Lexeme

⁹¹¹ Zudem hat die Sprechinstanz die „Seele“ in der unveröffentlichten Variante an „neue[] Herde der Unruhe“ – nicht der Ruhe – geführt (vgl. SW I, 183, Vers 5f.).

⁹¹² Vgl. z. B. auch die Gedichte „O die heimatlosen ...“ (SW I, 72f.) und „Abraham“ (SW I, 56f.).

⁹¹³ So kann auch die Interjektion ‚o‘ in ähnlichen Verwendungszusammenhängen wie ‚ach‘ auftauchen, wie zum Beispiel das Gedicht „Auswanderer-Schritte ...“ (SW II, 16) zeigt: „O wie sie reisen/ auf dem Faden des Schlafes“. Hieran wird wiederum die Kontextabhängigkeit der Bedeutung von Interjektionen deutlich.

⁹¹⁴ Vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 55f.

gekennzeichnet, worauf in der Forschung vielfach eingegangen wurde.⁹¹⁵ Weitere für das vorliegende Thema relevante Lexeme, die hier jedoch nicht eingehend behandelt werden, wären beispielsweise ‚Staub‘ und ‚Stein‘.⁹¹⁶ Des Weiteren werden an dieser Stelle solche Lexeme vernachlässigt, die prototypisch mit dem Thema ‚Tod‘ verknüpft sind – wie beispielsweise ‚Grab‘ oder ‚Mord‘ –, da das Thema auf der Ebene der diegetischen Gestaltung von Trauer ausführlich behandelt wird. Mit der hier getroffenen Auswahl möchte ich zum einen dem wiederkehrenden Motivinventar in Sachs' Lyrik zumindest in Ansätzen Rechnung tragen und daraus zum anderen den engen Zusammenhang dieser Motive untereinander und mit der Emotion Trauer deutlich machen.

Zentrales Motiv der Verwandlung ist für Sachs der Schmetterling.⁹¹⁷ Mehrmals taucht das Bild auch im Zusammenhang mit expliziten Benennungen von Trauer auf. Auf die „hilflosen Trauerfalter“ im „Chor der Schatten“ (SW I, 36f.) wurde in Kapitel 5.3.1 bereits eingegangen. Der Schmetterling oder Falter steht jedoch auch insofern in einem engen Zusammenhang mit Trauer und Sehnsucht, als das mit ihm verbundene Bild des Verpuppens und der Metamorphose vielfach einen Wunsch nach Transzendenz oder Erlösung ausdrückt.⁹¹⁸ Dieser Wunsch taucht häufig im Zusammenhang mit Schmerzen im Irdischen und Sehnsucht nach einem Jenseits auf, auch in Verbindung mit Verlust, Hilflosigkeit und Tod. Illustriert werden können diese Zusammenhänge durch einige Beispiele. In dem Gedicht „Schmetterling“ (SW I, 89f.) heißt es zum Beispiel:

Welch schönes Jenseits
 ist in deinen Staub gemalt.
 [...]
 Die Gewichte von Leben und Tod
 10 senken sich mit deinen Flügeln
 auf die Rose nieder
 die mit dem heimwärts reifenden Licht welkt.⁹¹⁹

⁹¹⁵ Schon früh meint Kersten: *Metaphorik*, S. 21: „Hingewiesen werden soll vielmehr darauf, daß die meisten der Bildelemente die Funktion von semantisch erweiterten Ausdrucksträgern gewinnen, d. h., sie entwickeln sich im Verlauf des Werkes zu absoluten Setzungen mit autonomer Zeichenfunktion. Als Assoziationssignale vermitteln sie bestimmte semantische Werte, die nicht aus dem jeweiligen Einzelkontext zu erschließen sind.“ Vergleichbar äußert sich auch Krämer: „Zum poetologischen Verfahren“, S. 54. Kerstens Wortkonkordanz bietet einen umfassenden Überblick über die von Sachs verwendeten Motive. Vgl. außerdem die ebenfalls noch zu Lebzeiten der Dichterin entstandene Untersuchung von Sager: *Stil und Motive*. Einzeluntersuchungen liegen zum Beispiel zum „Wortfeld Stein“, zum Vogelbild oder zum Motiv des Suchens vor. Vgl. Riede: *Wortfeld „Stein“*; Hoyer: „Nachtigallenworte“ und Cervantes: *Struktur-Bezüge*.

⁹¹⁶ Vgl. Kersten: *Metaphorik*, S. 70 und 76; Bahr: *Nelly Sachs*, S. 145 und Beil: *Sprache als Heimat*, S. 177.

⁹¹⁷ In dem Gedicht „Die Tänzerin [D. H.]“ (SW I, 27) heißt es: „Wo du schliefst, da schief ein Schmetterling/ Der Verwandlung sichtbarstes Zeichen“. Magda Motté sieht den Schmetterling bei Sachs sogar als „absolute Metapher für menschliches Leben schlechthin“. Motté: „Schmetterlingsmetaphorik“, S. 195. Zum Schmetterlings-Motiv bei Sachs vgl. daneben auch Sager: *Stil und Motive*, S. 139-143 und zur Verwendung des Bildes im Gedicht „Die Tänzerin [D. H.]“ Johannes Anderegg: „Nelly Sachs: Gedicht und Verwandlung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 137-149; hier S. 140f.

⁹¹⁸ In verschiedenen Kulturen steht der Schmetterling beispielsweise für die Auferstehung, für die Seele der Toten oder für die Unsterblichkeit. Vgl. hierzu Motté: „Schmetterlingsmetaphorik“, S. 180-183 und Rolf Haaser: „Schmetterling“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 379f.

⁹¹⁹ Cervantes zufolge mache „der Hinweis auf das Licht“ in Sachs' Lyrik oft „das leidende ‚Opfer‘, die ‚Wunde‘, dem epiphanischen Durchbruch der Erleuchtung zugänglicher“. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 26.

In „Wohin o wohin ...“ (SW I, 85), ebenfalls aus dem Zyklus „Im Geheimnis“, wird das „Weltall der Sehnsucht“ mit dem Schmetterling verglichen, der sich in der Raupe bereits andeutet: „du Weltall der Sehnsucht/ das in der Raupe schon dunkel verzaubert/ die Flügel spannt“ (Vers 2-4).⁹²⁰ Von Anfang an ist in der Raupe also die Verwandlung zum Schmetterling angelegt, so wie im „Weltall der Sehnsucht“ die Neugeburt der Seele angelegt ist: „während die Seele zusammengefaltet wartet/ auf ihre Neugeburt/ unter dem Eis der Todesmaske“ (Vers 15-17). Auch in „Bereit sind alle ...“ (SW II, 26) wird die Verwandlung als etwas Zukünftiges angekündigt:

Bereit das letzte Schwermutgewicht
im Koffer zu tragen, diese Schmetterlingspuppe,
10 auf deren Flügeln sie die Reise einmal
beenden werden.

Die angeführten Beispiele verdeutlichen die Komplexität des Schmetterlingsmotivs.⁹²¹ Entscheidend für die vorliegende Untersuchung sind verschiedene Gegensätze, die sich in den verschiedenen Verwendungsweisen des Motivs zeigen: Der Gegensatz zwischen Raupe beziehungsweise Puppe und Schmetterling entspricht dem zwischen Schwermut oder Erdgebundenheit und Leichtigkeit, zwischen Diesseits und „schöne[m] Jenseits“, zwischen Schmerz und Erlösung. Im Kontext von Sehnsucht und Trauer bei Sachs kann die Sehnsucht eher dem jeweils letzten Teil der Gegenüberstellungen zugeordnet werden. Schmerzhaftes Trauer wird, wie die expliziten Benennungen gezeigt haben, zuweilen auch als schwer und an das Diesseits gebunden dargestellt, während das Jenseits als Ort des Trostes oder der Erlösung angestrebt wird.⁹²² Es sollte deutlich geworden sein, dass das Lexem ‚Schmetterling‘ also nicht eins zu eins in ‚Trauer‘ übersetzt werden kann. Der Schmetterling ist vielmehr vielleicht schon Zeichen für einen Zustand, in dem die schmerzhaftes Trauer überwunden wurde. Auch in dem nach dem Tod der Mutter entstandenen und zu Lebzeiten unveröffentlichten Prosatext „Briefe aus der Nacht“ formuliert Sachs indirekt dieses Verhältnis: „Die Puppe meines Leidens eingehüllt. Wann fliegt der Schmetterling der Überwinder der Schwerkraft?“ (SW IV, 58). Rückwirkend kann das Motiv des Schmetterlings damit auf einen Zustand der Trauer verweisen. Anders formuliert: Als Hinweis auf die Gestaltung von Trauer kann der Schmetterling – und die verschiedenen Lexeme, die mit ihm in direktem Zusammenhang stehen wie ‚Puppe‘ und ‚Raupe‘ – gerade deswegen dienen, weil in ihm immer ein Moment der Verwandlung von einem unter Umständen von Trauer geprägten Zustand in einen anderen angelegt ist.

⁹²⁰ Das Wort ‚Trauer‘ fällt wenige Verse weiter auch explizit: „in Wassertiefen, die/ ein einziges Herz/ ausmessen kann mit dem Senkblei/ der Trauer“. Im Kontext der eben angesprochenen Verwendung von Licht und Dunkel (vgl. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 26) verweist das Adjektiv ‚dunkel‘ vor allem auf die erdgebundene Raupe, in der das „Weltall der Sehnsucht“ sich noch nicht ganz entfaltet hat. Die ‚Verzauberung‘ ist aber „schon“ wahrnehmbar.

⁹²¹ Vgl. hierzu Motté: „Schmetterlingsmetaphorik“, S. 192-200.

⁹²² Zur Diesseitigkeit der Schmetterlingspuppe vgl. auch das Gedicht „Ende ...“ (SW II, 103), in dem die Sprechinstanz über sich selbst sagt: „und ich gefaltet eng und kriechend/ in Verpuppung zurück/ ohne Flügelzucken“.

Ähnlich ist es mit dem Lexem ‚Musik‘, das mit Momenten der Vergänglichkeit und der Erlösung oder einem Ort jenseits der diesseitigen Welt in Verbindung gebracht werden kann:⁹²³ „denn Rahels Grab ist längst Musik geworden“ heißt es beispielsweise in „Alles weißt du ...“ (SW II, 52, vgl. SW I, 192); „Dein Zimmer wurde mit der Ewigkeit bekannt/ Und die Musik begann in einer alten Dose“ in „Der Spinozaforscher [H. H.]“ (SW I, 27); „Wenn [...] / nur noch Leben lebt, / Musik nicht mehr durch Orgelpfeifen wandert / oder an einer Saite haftet“ in der 11. Elegie (SW I, 184f.) und in dem Gedicht „In der blauen ...“ (SW II, 24) verwandelt „der Stein seinen Staub / tanzend in Musik“. Die Bewegung des Tanzens kann als weiterer Ausdruck von Verwandlung, von einem Übergang in ein Jenseits oder in Erlösung und Erkenntnis identifiziert werden.⁹²⁴ In „O Schwester ...“ (SW II, 54f.) heißt es beispielsweise: „Dynamit der Ungeduld / stößt dich zu tanzen / auf den schiefen Blitzen der Erleuchtung“ (Vers 17-19).⁹²⁵ In „David“ (SW I, 65) sieht Samuel „David den Hirten / durchheilt von Sphärenmusik“ und „[a]ls die Männer ihn suchten / tanzte er, umraucht / von der Lämmer Schlummerwolle“. Die Schatten im „Chor der Schatten“ müssen dagegen „[e]ingefangen auf einem Stern, der ruhig weiterbrennt / [...] in Höllen tanzen“ (SW I, 37). In diesem Gedicht bringen der Tanz und der Schmetterling – hier als „Trauerfalter“ – gerade nicht Verwandlung und Erlösung, sondern sind wie die Schatten auf der Erde gefangen und damit Ausdruck des irdischen Leidens.⁹²⁶ Ähnlich wird der „Tanz der stille steht“ als Ausdruck eines verkehrten Zustands der Welt in „Immer ...“ (SW I, 74f.) verwendet, denn:

Immer
dort wo Kinder sterben
verhängen sich die Spiegel der Puppenhäuser
25 mit einem Hauch,
sehen nicht mehr den Tanz der Fingerliliputaner
in Kinderblutatlas gekleidet;
Tanz der stille steht
wie eine im Fernglas
30 mondentrückte Welt.

Wie bei der Analyse expliziter Benennungen von Trauer deutlich wurde, gestaltet Sachs nicht selten die Notwendigkeit diesseitigen Leidens. In diesem Zusammenhang können auch Lexeme wie

⁹²³ Vgl. auch Kersten: *Metaphorik*, S. 187; Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 86f.; Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 156 und Karen R. Achberger: „Ein Schrei [...] unter den Singenden“. Musik und Leiderfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *„Lichtersprache aus den Rissen“*. Nelly Sachs – Werke und Wirkung. Göttingen 2008, S. 203-214; hier S. 206-210.

⁹²⁴ Zum Tanz in Sachs' Lyrik vgl. auch Luzia Hardegger: *Nelly Sachs und die Verwandlungen der Welt*. Bern, Frankfurt a. M. 1975, S. 94-99; Achberger: „Musik und Leiderfahrung“, S. 212f.; Kersten: *Metaphorik*, S. 184-188 und Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 27-31.

⁹²⁵ Für Cervantes geht Kerstens Deutung des Tanzmotivs als „Entgrenzung“ „zu weit in seiner positiven Auswertung, weil das lyrische Ich immer nur den Grenzzustand erreichen kann und nichts weiter“. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 28. Dem ist angesichts von Cervantes' weiterer Differenzierung (vgl. ebd., S. 28-30) zwischen „Entgrenzung“ als dauerhaftem Zustand und Erfahrungen des momenthaften Übergangs lebender Personen (im Beispiel markiert durch „Blitze“) zuzustimmen.

⁹²⁶ Nicht zuletzt um diesen andauernden negativ konnotierten Zustand der Schatten darzustellen, könnte im „Chor der Schatten“ (SW I, 36f.) auch das schwerfälliger oder – durch die Assoziation ‚Nachtfalter‘ – dunkler wirkende Lexem ‚Trauerfalter‘ dem Schmetterling vorgezogen worden sein.

‚Wunde‘ und ‚Blut‘ potenziell Trauer konnotieren.⁹²⁷ Zentral für diesen Motivbereich ist jedoch das Verb ‚durchschmerzen‘, das vor allem in den späteren Gedichten des Untersuchungszeitraums mehrfach verwendet wird. In „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f., vgl. SW I, 177f.) fragt die Sprechinstanz die verlorene Mutter beispielsweise: „Welche Wunde schließt die durchschmerzterte Zeit/ die rann aus deinem Puls/ mit Sternmusik?“; im Gedicht „Im blauen Kristall ...“ (SW II, 59) wartet „die Zeit [...] / auf die betäubte Sehnsucht, / die ihren Raum durchschmerzen muß“; und in „Uneinnehmbar ...“ (SW II, 79f.) schließlich macht die Sprechinstanz deutlich, dass sie von den Toten nicht nur verschieden ist, sondern sogar von ihnen ferngehalten wird. Ihr selbst bleibt nur das Aushalten, das ‚Durchschmerzen‘ (Vers 1-4 und 21-28):

Uneinnehmbar
ist eure nur aus Segen errichtete
Festung
ihr Toten.

[...]
So muß ich denn aufstehen
und diesen Felsen durchschmerzen
bis ich Staubgeworfene
bräutlich Verschleierte
25 den Seeleneingang fand
wo das immer knospende Samenkorn
die erste Wunde
ins Geheimnis schlägt.

Die „durchschmerzterte Zeit“, das ist die Zeit auf der Erde, im Irdischen, die als Schmerz und Qual empfunden wird und vor der Erlösung oder Verwandlung ausgehalten werden muss.⁹²⁸

Davon zu unterscheiden ist jedoch das Lexem ‚Wunde‘, das zumindest in den zitierten Beispielen „Uneinnehmbar ...“ und „Was stieg aus ...“ eher positiv konnotiert zu sein scheint. Wunden können wie der Schmetterling Hinweis auf ein Jenseits sein.⁹²⁹ In „Chassidim tanzen“ (SW II, 32) sind sie so etwas wie ein Vorgeschmack des Jenseits:

Schwarze Hüte
Gottes Blitz-Ableiter
5 rühren das Meer auf

[...]
werfen es an den Strand
dort wo das Licht
10 die schwarzen Wunden ausgeschnitten hat.

Auf der Zunge
wird die Welt geschmeckt

⁹²⁷ Zum Lexem ‚Blut‘ vgl. auch Lehmann: *Im Zeichen der Shoah*, S. 43f.

⁹²⁸ Vgl. auch Kersten: *Metaphorik*, S. 307. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 118 sieht in der Festung der Toten einen „sicheren Aufenthaltsort, von dem keine Vertreibung mehr zu befürchten ist“, womit sie einen für Sachs’ Lyrik wichtigen Unterschied zwischen Toten und Lebenden benennt. An anderer Stelle geht sie auf Bezüge des Gedichts zu Jesu Auferstehung ein. Vgl. ebd., S. 131-133. Auf die im Gedicht „Uneinnehmbar ...“ vorliegenden Bezüge zur „weltschöpfende[n] Kraft der Sprache“ verweist Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 126f.

⁹²⁹ Vgl. auch Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 41f.

abgesungen
die atmet mit der Jenseitslunge.

Für Abraham im Gedicht „Abraham der Engel ...“ (SW II, 35f.) sind sie sprachlicher Ausdruck: „[s]chweigt erzene Türen in die Luft/ und reißt sie auf/ mit einer Wunde als Wort“ (Vers 17-19); in „Abschied – ...“ (SW I, 76) ist es dagegen vor allem die Konnotation des Schmerzhaften, die gebraucht wird, um das Erleben von Abschied zu beschreiben: „Abschied –/ aus zwei Wunden blutendes Wort“ (Vers 1f.).⁹³⁰

Auf ein weiteres Lexem, das im Zusammenhang mit Schmerzen oder Leiden als Mittel zur Gestaltung von Trauer identifiziert werden kann, verweist das folgende Zitat aus „Briefe aus der Nacht“: „Schmerzen überall, bis ins Wort. Darum Schweigen“ (SW IV, 53). Die Worte ‚Schweigen‘ und ‚Verstummen‘ können bei Sachs zunächst als Ausdruck von Leiden oder Schmerz interpretiert werden, wie die folgenden Beispiele illustrieren.⁹³¹ In vielen Gedichten werden Schweigen und Tod in Beziehung gesetzt. Schweigen kann dann auch als Hinweis auf einen – tendenziell positiv konnotierten – Zustand jenseits des Todes verweisen.⁹³²

Das (schmerzhafte) Verstummen im Diesseits kann sich zunächst sowohl auf die Sterbenden als auch auf die Zurückbleibenden beziehen. In „Lange schon fielen ...“ (SW I, 19) beispielsweise wird die schreckliche Zeit auf der Erde beschrieben, in der „[s]chwarzer Wald [...] erstickend um Israel [wuchs]“ (Vers 9). Und die Sprechinstanz bittet die Nachtigallen: „Schluchzet es aus, schluchzet es aus/ Der Kehle schreckliches Schweigen vor dem Tod“ (Vers 17f.). Der leidende Hiob wird im nach ihm benannten Gedicht (SW I, 59f.) wie folgt beschrieben (Vers 9-11): „Deine Stimme ist stumm geworden/ denn sie hat zuviel *Warum* gefragt./ Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen“. Schließlich werden nicht nur Menschen, sondern auch Tiere in ihrer Qual als verstummt dargestellt. In „O ihr Tiere!“ (SW I, 52f.) heißt es: „Was schweigt im Element des Leidens/ der Fisch zappelnd zwischen Wasser und Land?“ (Vers 14f.); und in „Welcher Stoff ...“ (SW II, 56f.): „Käfer auf den Rücken gelegt,/ der Füße letzten Krampf/ in Schweigen vereist“ (Vers 23-25). In „Nachdem du aufbrachst ...“ (SW II, 49) wird aus der Perspektive der zurückbleibenden Sprechinstanz das Grab als „Loch des Schweigens“ bezeichnet (Vers 2) und in der 15. Elegie (SW I, 187f.) schluckt die Sprechinstanz, die sich nach dem eigenen Tod sehnt, „fischstumm das Sterben“ (Vers 4). Das Adjektiv „fischstumm“ kann dabei zunächst Ausdruck des Leidens im Diesseits sein, dennoch

⁹³⁰ Vgl. hierzu Kapitel 5.3.4.

⁹³¹ Vgl. auch Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 145-151 und die Erläuterungen zum Bild des Fisches in Barbara Wiedemann: „Stumme Schreie. Zu einem Gedicht von Nelly Sachs“. In: Holger Helbig, Bettina Knauer und Gunnar Och (Hrsg.): *Hermeneutik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*. Würzburg 1996, S. 301-310; hier S. 305.

⁹³² Vgl. z. B. Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 168: „Schweigen‘ signalisiert bei Nelly Sachs in den meisten Fällen die Vision einer Gegenwelt, in der nicht mehr das Schreckliche, die Missverständnisse herrschen [...].“ Auf das Todesmotiv wird detailliert in Kapitel 5.3.3.2 eingegangen.

deutet sich darin im Zusammenhang mit der Todessehnsucht der Sprechinstanz auch bereits ihre Nähe zu einem positiv konnotierten Zustand des Schweigens an.⁹³³

Eindeutiger positiv dargestellt wird in diesem Zusammenhang das „redende Schweigen“, das als Ausdruck des Einverständnisses zwischen der Sprechinstanz und der toten Mutter oder der Sprechinstanz und dem Tod zum Beispiel in den „Elegien“ und in „Briefe aus der Nacht“ auftaucht. Letztere beginnen mit den Worten „Welch redendes Schweigen zwischen uns, geliebte selige Seele meiner Mutter. Welch redendes Schweigen“ (SW IV, 36). In der 12. Elegie heißt es einleitend, „Tod wir schweigen nun zueinander/ im Geheimnis“ (SW I, 185), und im Zyklus „Im Geheimnis“ aus *Sternverdunkelung* ist davon die Rede, dass die sterbende Mutter „das Geheimnis [koste]/ das Elia bereiste –/ wo Schweigen redet“ (SW I, 82). Dieser Ort, „wo Schweigen redet“ ist Sehnsuchtsort der Trauernden in den „Elegien“. Das Motiv des Schweigens verweist also potenziell auf einen Zustand jenseits des diesseitigen Leidens und ist damit mit den eingangs behandelten Lexemen vergleichbar, die eine Verwandlung des irdischen Staubes markieren.

In einigen Gedichten wird das Schweigen zudem mit der Nacht verbunden, die im Zusammenhang mit der Gestaltung von Trauer und Sehnsucht ebenfalls von Bedeutung ist. Im „Chor der unsichtbaren Dinge“ (SW I, 40) heißt es beispielsweise: „Klagemauer Nacht!/ Eingegraben in dir sind die Psalmen des Schweigens“ (Vers 1f.).⁹³⁴ In „Auf den Landstraßen ...“ (SW I, 72) wird das Verhältnis zwischen Abend als Beginn der Nacht und Morgen als Beginn des Tages wie folgt ausgedrückt:

Wenn der Vater aller Waisen,
der Abend, mit ihnen
10 aus allen Wunden blutet
[...]
fallen sie plötzlich hinab in die Nacht
15 wie in den Tod.

Aber im Schmerzgebirge der Morgendämmerung
sterben ihnen Vater und Mutter
wieder und immer wieder.

Der Vergleich der Nacht mit dem Tod ist hier eher positiv zu verstehen, als eine Form der Erlösung vom Schmerz des Verlusts, der mit dem beginnenden Tag wieder ausbricht. Zuweilen werden der Abend und die Nacht auch als Zeit tieferer Erkenntnis oder eines vorweggenommenen Jenseits gestaltet.⁹³⁵ In „Am Abend weitete ...“ (SW I, 84) heißt es zum Beispiel: „Am Abend weitete sich dein Blick/ sieht über Mitternacht hinaus“ (Vers 1f.) und „Wir sind in einem

⁹³³ Zum Motiv des Fisches vgl. zum Beispiel Sager: *Stil und Motive*, S. 133-138 und ausführlicher Kersten: *Metaphorik*, S. 325-357 sowie Ruth Dinesen: „Das Ziel des Kosmos. Zum Element ‚Fisch‘ in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Fritz Martini u. a. (Hrsg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26. Stuttgart 1982, S. 445-466.

⁹³⁴ In dem Gedicht „Welt, frage nicht ...“ (SW I, 71) wird die Trauer der „Todentrissenen“ hiermit vergleichbar als „Psalm der Nacht“ bezeichnet. Vgl. auch Utsch: „Verortungssuche“, S. 176.

⁹³⁵ Dischner spricht von der Nacht als „Ort der Transzendenz vom Sichtbaren ins Unsichtbare“, wobei sie Sachs in der Nachfolge von Novalis sieht. Dischner: „Nacht und Umnachtung“, S. 65 (Hervorh. i. O.). Ähnlich sieht es auch Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 26.

Krankenzimmer./ Aber die Nacht gehört den Engeln!“ (Vers 16f).⁹³⁶ In anderen Gedichten ist die Nacht expliziter Zeitpunkt der Sehnsucht und wird dem Tag gegenübergestellt, an dem nur schmerzhaftes Trauern möglich ist.⁹³⁷ Wie in „Trauernde Mutter“ (SW I, 75f.) sind im Gedicht „Aber in der ...“ (SW I, 84f.) in der Nacht Erinnerung und Totengedenken möglich (Vers 1-5): „Aber in der Nacht [...] beginnt die Wanderung zu den Toten./ Unter dem Sternstaub suchst du sie –“.

Insgesamt wird das Lexem ‚Nacht‘ von Sachs jedoch durchaus ambivalent verwendet, wie der Blick auf einige Gedichte zeigt, in denen die Nacht mit Qual und Leid assoziiert wird. In dem Gedicht „O der weinenden ...“ (SW I, 12f.) zum Beispiel können die Schrecken, die die „zum Tode gezeichneten Kinder“ in der Verfolgung erleben müssen, in der Nacht nicht vergessen werden, denn „[d]er Schlaf hat keinen Eingang mehr“ (Vers 3). In „Auch der Greise“ (SW I, 14) wird mit „der Greise verfrühter Mitternacht“ die Ermordung der Alten durch die „Räuber von echten Todesstunden“ bezeichnet (Vers 21 und 16).⁹³⁸ Vor allem in den frühen Gedichten, in denen Sachs die Verfolgung und Ermordung der Juden darstellt, kann die Nacht also noch nicht „Oase“ oder „Ruhe auf der Flucht“⁹³⁹ sein, weil die dargestellten Schrecken mit dem Beginn der Dunkelheit nicht vergessen werden können.⁹⁴⁰ In späteren Gedichten herrscht jedoch tendenziell die Darstellung der Nacht als Zeit der Ruhe, der Erinnerung oder der Erkenntnis vor, in der sehnsüchtiges und erinnerndes statt nur schmerzhaftem und leidendem Trauern möglich ist.⁹⁴¹

Vor dem Hintergrund der in diesem Kapitel angeführten Mittel der impliziten lexikalischen Gestaltung von Trauer und Sehnsucht kann deren Verhältnis in den untersuchten Gedichten wie folgt zusammengefasst werden: Sehnsucht scheint erst einmal der dominantere, vielfach und vielseitiger gestaltete emotionale Zustand zu sein. Auch die hier angeführten Beispiele haben daher fast zwangsläufig auf die Sehnsucht fokussiert, die sich in einem Wunsch nach

⁹³⁶ Die Zeitangabe „über Mitternacht hinaus“ kann im Werkkontext als Grenze zwischen Diesseits und Jenseits interpretiert werden. In dem Gedicht „Musik in den ...“ heißt es auch: „denn alles stirbt sich gleich:/ Stern und Apfelbaum/ und nach Mitternacht/ reden nur Geschwister –“ (SW I, 90). Vgl. dazu auch Kersten: *Metaphorik*, S. 199-201.

⁹³⁷ Vgl. auch die Beispiele in Kapitel 5.3.1.

⁹³⁸ Auch hier verweist die „Mitternacht“ auf den Moment des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits.

⁹³⁹ Vgl. das Gedicht „Jäger ...“ (SW II, 71).

⁹⁴⁰ Ausführlicher hat sich mit der Nacht als Zeit des Schreckens Elaine Martin auseinandergesetzt, die sie als „synonymous with the death-world of Auschwitz“ und als eine Verkehrung des romantischen Nacht-Motivs ansieht. Vgl. dazu Martin: *Poetics of Silence*, S. 105-113. Durch die Konzentration auf eine bestimmte Phase in Sachs' Schreiben entgehen ihr jedoch weitere Bedeutungen, die das Lexem ‚Nacht‘ im Werk der Dichterin entfalten kann und die sich weniger stark vom romantischen Gebrauch des Motivs unterscheiden. Vgl. dazu Dischner: „Nacht und Umnachtung“.

⁹⁴¹ Ein Gegenbeispiel wäre das Gedicht „Schon ...“ (SW II, 91f.), wo es heißt (Vers 24-34): „Dunkelheit/ verwitwet/ schmerzgekrümmt/ gewittert der Fruchtbarkeit/ langen Klageruf/ in brandgeschätzte Himmel// bis/ die neue Sonnenblume/ tränengeätzt/ den Trauermantel der Nacht/ anzuknospen beginnt –“ (Vers 24-34). Vgl. auch Cassagnau: „Tränenpoetik“, S. 56f. Cassagnau sieht in diesen Versen „die Dialektik von Leben und Tod, von Vergehen und Wiedergeburt“ veranschaulicht (ebd., S. 56). Der „Trauermantel Nacht“ taucht im späten Zyklus „Glühende Rätsel III“ (SW II, 173) noch einmal auf, wo er als verwehrt dargestellt wird. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 317 (Hervorh. i. O.) deutet das Motiv dort wie folgt: Es „wird ausgesagt, daß eine Flucht unter die ‚Fittiche‘ der Trauer unmöglich ist, kein Bergen ist gestattet, da das ‚Loch‘ im Mantel, die *Wunde* zu groß ist. Die gleichsam ‚schwarze Trauer‘, die in der Vergessen versprechenden Nacht gesucht werden möchte, verwehrt den Trost und den Schutz für das sich darunter flüchten wollende Subjekt“. Die im Untersuchungskorpus vielfach gestaltete Notwendigkeit des ‚Durchschmerzens‘ von Erinnerung stellt demnach ein Kontinuum bis in Sachs' späte Lyrik dar.

Verwandlung oder in einer Bevorzugung der Nacht als Zeit der Besinnung auf einen anderen Zustand ausgedrückt hat. Gerade in der Sehnsucht nach einem anderen Zustand oder Ort, nach einer verlorenen Person oder auch nach Schutz und Heimat wird jedoch schmerzhaftes Trauer über den gegenwärtigen Zustand, über einen Verlust, über Leiden unter Verfolgung und irdischen Qualen gestaltet. Vielen der unter diesem Aspekt betrachteten Gedichte von Sachs liegt das in Kapitel 5.1 skizzierte Verständnis des Zusammenhangs von Diesseits und Jenseits, Leiden, Verwandlung und Erlösung zugrunde, auch wenn es als gestört dargestellt wird wie zum Beispiel in den frühen Nachkriegsgedichten aus dem Band *In den Wohnungen des Todes*. Auch das unterstreicht noch einmal, dass schmerzhaftes Trauer und Sehnsucht nach Erlösung von irdischem Leiden nicht getrennt voneinander analysiert werden können.

Zum nächsten Kapitel überleitend ein paar abschließende Worte zur Komplexität der in diesem Kapitel behandelten Lexeme: In Bezug auf die implizite Gestaltung von Trauer eher naheliegende Lexeme wie zum Beispiel ‚weinen‘ oder ‚Tränen‘ sind hier nicht unerwähnt geblieben, weil sie von Sachs nicht verwendet werden würden.⁹⁴² Die Entscheidung dafür, inhaltlich komplexere Lexeme vorzustellen, war dadurch motiviert, dass damit ein wichtiges Spezifikum dieser Lyrik berücksichtigt werden würde, das einleitend schon erwähnt wurde: Es gibt eine Vielzahl von Lexemen, die Sachs in ihrer Lyrik immer wieder verwendet und hinter denen sich zuweilen ein komplexes Bedeutungsgefüge verbergen kann. In ihrer Symbolhaftigkeit hätten diese Lexeme auch im Kapitel zur bildlichen Gestaltung behandelt werden können. Wie bei Kaschnitz wird dort jedoch stärker auf Formen als auf Inhalte bildlicher Gestaltung von Emotionen eingegangen. Die hier behandelten Lexeme wurden also in ihrer Funktion als Einzelworte wahrgenommen, die erst durch ihre – im Einzelfall stark werkgeschichtlich geprägten – Zusatzbedeutungen ein implizites Emotionalisierungspotenzial entfalten.

5.3.2.4 Bildliche Gestaltung

Zur bildlichen Gestaltung von Emotionen verwendet Sachs vor allem Metaphern, *pars pro toto*, Vergleiche und Personifikationen, was auch im Folgenden wieder anhand einiger Beispiele illustriert werden soll. Neben der Darstellung der wichtigsten Formen bildlicher Gestaltung wird am Schluss wiederum auf die mit diesen Mitteln ausgedrückten Konzeptualisierungen von Trauer eingegangen.

Die Metaphorik von Nelly Sachs ist in der Forschung bereits früh und umfassend behandelt worden.⁹⁴³ Als wichtig hat sich dabei – insbesondere in der mittleren Schaffensphase

⁹⁴² Zum Motiv der Tränen macht Cassagnau viele wichtige Beobachtungen. Vgl. Cassagnau: „Tränenpoetik“. Weitere typische Formen impliziter lexikalischer Gestaltung von Emotionen wie Affigierungen oder Modalpartikeln spielen in Sachs' Gedichten keine hervorgehobene Rolle.

⁹⁴³ Als frühe Überblicksdarstellung zur Metaphorik vgl. Kersten: *Metaphorik* und zur Entwicklung metaphorischen Sprechens bei Sachs zusammenfassend Hellmut Geißner: „Nelly Sachs“. In: Dietrich Weber (Hrsg.): *Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1970, S. 17-40; hier S. 28-37 und Bahr: *Nelly Sachs*, S. 147f. Als thematisch

der Dichterin – der Gebrauch von Genitivmetaphern zur Konkretisierung von abstrakten Begriffen herausgestellt.⁹⁴⁴ Es kann erwartet werden, dass dieser Form des metaphorischen Sprechens im Zusammenhang mit einem abstrakten Begriff wie ‚Trauer‘ daher zentrale Bedeutung zukommt. Der Blick auf die Verwendung von Metaphern im untersuchten Korpus bestätigt das zunächst einmal. Im Kapitel zur expliziten Gestaltung von Trauer wurde bereits die Metapher „Blitze der Trauer“ (Vers 21) aus dem „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) genannt. Trauer wird in diesem Bild als Naturgewalt konkretisiert, die zwar von kurzer Dauer ist, dabei jedoch enorme Energie entwickeln kann. Auch in „Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.) wird der emotionale Zustand explizit benannt. Der „siebenfarbige Bogen der Traurigkeit“ (Vers 10) ist Ausdruck von Elisas Trauer über den Abschied von Elia. Traurigkeit wird erneut durch das Bild eines Naturphänomens konkretisiert. Anders als der Blitz fügt der Regenbogen der Traurigkeit durch die mit ihm verbundenen Konnotationen jedoch eher positive Aspekte wie Frieden oder Treue hinzu.⁹⁴⁵ Ganz anders wird die Trauer im Gedicht „Welt, frage nicht ...“ (SW I, 71) bildlich erweitert. Sie wird dort zum einen personifiziert („die neben uns geht“), zum anderen als „Psalm der Nacht“ (Vers 20f.) bezeichnet. Da nicht weiter konkretisiert wird, um was für eine Art von Psalm es sich handelt, kann nur die Bezeichnung der Abendsonne als „Freundin“ „in der Fremde“ (Vers 15f.) im Kontext der Trauer als Hinweis auf einen tröstenden Aspekt gelesen werden. Im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) wird das andauernde Leid im Bild der „zu kurz entsprossen[en]“ „Blüten des Trostes“ dargestellt (Vers 7).

spezifischere Untersuchung vgl. exemplarisch (zur Lichtmetaphorik und zum metaphorischen Feld von ‚Wort‘ und ‚Schweigen‘) Vaerst: *Dichtungs- und Sprachreflexion*. Auf die absolute Metaphorik in Sachs’ Werk geht Ehrhard Bahr 1994 noch einmal ein: Ehrhard Bahr: „Meine Metaphern sind meine Wunden“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 3-18.

⁹⁴⁴ Bahr beschreibt 1980 eine dreistufige Entwicklung in Sachs’ Gebrauch von Metaphern: „Auf der ersten Stufe wird weiterhin eine große Anzahl von Metaphern aus früheren Sammlungen verwendet, wie z. B. die für Sachs zentralen Tiermotive Schmetterling und Fisch, die Verwandlung bzw. Martyrium bezeichnen. [...] Auf der zweiten Stufe befindet sich die für Nelly Sachs typische Genitivmetapher, die Konkretes mit Abstraktem verbindet [...]. In der grammatischen Verknüpfung wird eine Beziehung der Bereiche hergestellt. In der dritten Stufe schließlich folgt eine Aufhebung des Wirklichkeitsbezugs, die das Vergleichsmoment der relativen Metapher ausschaltet und eine rein innersprachliche Beziehung der Motive im Gedicht herstellt. Diese Hinwendung zur absoluten Metaphorik, die in der Autonomie der Bildsphäre der Gedichte resultiert, enthält aber auch die Gefahr der Willkürlichkeit der Bildersprache [...]“. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 147f. Kersten bemerkt in Bezug auf die Verwendung abstrakter Begriffe in Sachs’ Werk konkreter: „In fast allen [von ihm angeführten, A. F.] Beispielen ist die konkretisierende Versinnlichung des Abstraktums ‚Sehnsucht‘ festzustellen, der Versuch, ‚Sehnsucht‘ auf metaphorischer Ebene zu einer dinglich greifbaren oder gar personifizierten Wesenheit zu determinieren.“ Kersten: *Metaphorik*, S. 117. Vgl. auch Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 75 und zur Weiterentwicklung zur ‚absoluten Metapher‘ Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 134. Auch der Begriff der ‚kühnen‘ Metapher wird auf Sachs’ bildliche Sprache angewandt. Zum Begriff vgl. grundlegend Harald Weinrich: „Semantik der kühnen Metapher“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37.3 (1963), S. 325-344. Zur Anwendung auf Sachs vgl. z. B. Sandra I. Dillon: „Audacious Rhetorical Devices in Paul Celan’s ‚Todesfuge‘ and Nelly Sachs’ ‚O die Schornsteine‘“. *Rocky Mountain Review* 64.1 (2010), S. 32-64.

⁹⁴⁵ Vgl. Manfred Lurker: „Regenbogen“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 608f. und Erik Redling: „Regenbogen“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 338-340.

In Bezug auf weitere, mit Trauer eng verbundene abstrakte Begriffe wie ‚Verzweiflung‘, ‚Heimweh‘ oder ‚Sehnsucht‘ erweist sich die Genitivmetapher als noch vielseitiger eingesetztes Mittel der bildlichen Gestaltung. Im Gedicht „Auch der Greise ...“ (SW I, 14) beispielsweise werden die Tränen, die „noch einmal“ aus „[d]er Greise/ Ausgetrocknete[m] Auge“⁹⁴⁶ gewonnen werden, als „Salz der Verzweiflung“ bezeichnet (Vers 8-11). Tränen werden so als Ausdruck von Verzweiflung dargestellt, die durch diese körperliche Manifestation greifbarer oder anschaulicher wird.⁹⁴⁷ Im gleichen Gedicht wird auch von den „Krümmungen der Qual“ (Vers 13) gesprochen, womit ebenfalls auf eine mögliche körperliche Ausdrucksweise von Leid und Qualen rekurriert wird. In „Vielleicht aber braucht ...“ (SW I, 21) ist vom „Himmel der Sehnsucht“ (Vers 5) die Rede, wodurch die Bedeutung der Sehnsucht für die Sprechinstanz sowohl quantitativ – in Bezug auf die Weite des Himmels – als auch qualitativ – der Himmel als möglicher angestrebter Ort der Erlösung – ausgedrückt wird.⁹⁴⁸ Im Hinblick auf den quantitativen Aspekt vergleichbar sind auch die „Felder[] der Einsamkeit“, auf denen die Waisen im „Chor der Waisen“ (SW I, 35f., Vers 6) schutzlos liegen, und das „Meer von Einsamkeit“ im „Chor der Wandernden“ (SW I, 34f., Vers 12). Allgemeiner wird das Meer in „O ihr Tiere!“ auch als „Element des Leidens“ bezeichnet (SW I, 52f., Vers 14). Und auch die Gedichte „Und klopfte mit ...“ und „Hindurchsterben wie der ...“ reihen sich hier ein, wenn die Einsamkeit dort als „das leere Meer von Stern zu Stern“ (SW II, 40, Vers 4) bezeichnet wird beziehungsweise „der Brunnen mit dem unterirdischen Ausgang/ vielleicht hinter das Schmerzensbett/ der Tränen führt“ (SW II, 26, Vers 8-10).⁹⁴⁹

Schließlich gibt es Genitivmetaphern, die insbesondere den Schmerz bildlich veranschaulichen, der hinter abstrakten Begriffen wie ‚Heimweh‘ steckt. Das „Stemmen der Sehnsucht“, das die Felsen, die „brennende[n] Walfische“ im Gedicht „Nur im Schlaf ...“ (SW II, 51, Vers 9f., vgl. SW I, 190) durchbohrt, ist ebenso ein Beispiel dafür wie die „schmerzende Nabelschnur“, als die die „Rückwege/ des Heimwehs“ im Gedicht „Ein schwarzer Jochanaan ...“ (SW II, 20, Vers 6-8) bezeichnet werden, sowie der „lodernde[] Pfeil des Heimwehs“, der in „Und überall ...“ (SW II, 88) aus dem „Köcher der Haut“ fährt (Vers 7f.). Besonders für die Sehnsucht finden sich verschiedene dieser Schmerz konnotierenden Metaphern: Der „Schraubstock der Sehnsucht“ in „Zwischen ...“ (SW II, 76, Vers 9), die „Schlingen der Sehnsucht“ in „Abgewandt ...“ (SW II, 108f., Vers 8) und „das sterngeschliffene

⁹⁴⁶ Zum „inversiven Genitiv“ als „Element der Hölderlin-Linie“ vgl. abermals Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 55.

⁹⁴⁷ Für Cassagnau hängt das Salz der erstarrten Tränen „mit der Problematik des Vergessens und der Erinnerung zusammen“. Cassagnau: „Tränenpoetik“, S. 54.

⁹⁴⁸ Kurić bezeichnet die von Sachs gestaltete Sehnsucht im Kontext des zuletzt genannten Gedichts „als Garantin des Nichtvergessens zum Zeichen der Hoffnung“, was sich in meine bisherigen Beobachtungen zur Notwendigkeit des Schmerzes und der Sehnsucht nach einem jenseitigen Zustand einfügt. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 119.

⁹⁴⁹ Keller-Stocker versteht das Meer als einen „Schwellenzustand“, der von der „Nähe des Jenseits“ kündet. Vgl. Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 113. Für die hier angeführten Beispiele ist diese Bedeutungsdimension jedoch nicht ohne Weiteres festzustellen.

Messer der Sehnsucht“ in der 1. Elegie (SW I, 177f., Vers 32) sind anschauliche Beispiele hierfür.⁹⁵⁰

Es würde jedoch zu kurz greifen, würde man die Veranschaulichung von Abstrakta durch die Kombination mit konkreteren, greifbareren Begriffen auf die spezifische Form der Genitivmetapher reduzieren. Auch andere metaphorische Sprechweisen reihen sich in die bis hierher beschriebenen Konzeptualisierungen von Trauer und verwandten Begriffen ein. So ist in „Trauernde Mutter“ (SW I, 75f.) beispielsweise davon die Rede, dass die „versunkenen Luftschlösser [...]/ Gesänge und Segnungen“ in der Trauer der Mutter „untergegangen“ seien (Vers 6-9). Und in „Als der Blitz ...“ (SW II, 22) wird die Schwermut als „Wein“ bezeichnet, der „floß zurück in die Erde“ (Vers 6 und 9). Trauer und Schwermut werden hier, vergleichbar mit den eben angeführten Meer-Metaphern, als Flüssigkeiten bezeichnet. In einem Fall geht in ihnen etwas unter, im anderen Fall verbinden sie sich mit der Erde und kehren damit eventuell zu einem Ursprung zurück. Die Elemente sind als konkreter Bezugspunkt für abstrakte Begriffe insgesamt von relativ großer Bedeutung.⁹⁵¹ Weitere Beispiele sind „die Sehnsucht/ das wachsende Element“, in das die Sprechinstanz in „Weit fort ...“ (SW II, 98, Vers 11-13) ihre Träne legt, der „Orkan des Abschieds“ in „Kind ...“ (SW II, 75f., Vers 3), die „von den Spuren des Heimwehs“ durchzogene Erde im „Chor der Sterne“ (SW I, 38f., Vers 14-16) und das Bild der Sehnsucht als „unsichtbare[s] Erdreich, daraus die glühenden Wurzeln der Sterne treiben“ in „Vielleicht aber braucht ...“ (SW I, 21, Vers 3).

Des Weiteren verwendet Sachs beim metaphorischen Sprechen von Gefühlszuständen wie Trauer und Sehnsucht mehrfach Farbadjektive. So wird zum Beispiel der Abschied mit der Farbe Schwarz assoziiert: Der Sand der Erde „ist schwarz geworden/ von soviel Abschied und soviel Tod bereiten“ heißt es in „Erde, ...“ (SW I, 51f., Vers 4f.).⁹⁵² Aber auch so unterschiedliche emotionale Zustände wie Hass und Heimweh werden mit der Farbe Schwarz und der Dunkelheit verbunden: In „So rann ich ...“ (SW II, 111, Vers 16) heißt es, „Tiefdunkel ist des Heimwehs Farbe immer“, und in „Warum die schwarze ...“ ist von der „schwarze[n] Antwort des/ Hasses“ die Rede (SW I, 63f., Vers 1f.).⁹⁵³ Eine eindeutige Bewertung der Farbe Schwarz ist damit ebenso

⁹⁵⁰ Im Vergleich „Wir von der schwarzen Sonne der Angst/ Wie Siebe Zerstochnen“ aus dem „Chor der Toten“ (SW I, 36) sieht Cervantes ebenfalls „die Macht der ‚Angst‘ durch den Verweis auf den körperlichen Schmerz, die ‚Wunde‘ intensiviert“. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 26. Zur Konkretisierung des Lexems ‚Schmerz‘ mithilfe von Metaphern vgl. ebd., S. 39-41.

⁹⁵¹ Vgl. auch die Verwendungsweisen der Elemente, die Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 45-62 u. a. in Bezug auf das Meer als „Element des Leidens“ (ebd., S. 52) anführt.

⁹⁵² In „Wenn ich nur ...“ (SW I, 24) ist die Erde nahezu wortgleich „schon schwarz geworden/ Von soviel Abschied/ Und von soviel Tod bereiten“.

⁹⁵³ Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 26 spricht hier von einer Konkretisierung „abstrakte[r] Gefühlsebene[n]“ mithilfe des Farbadjektivs ‚schwarz‘.

unmöglich wie zum Beispiel Tränen, das Meer oder auch Trauer selbst eindeutig positiv oder negativ dargestellt werden.⁹⁵⁴

Formen des *pars pro toto* verwendet Sachs häufig in Bezug auf Handlungen von Menschen, die dann zum Beispiel nur einem Körperteil zugeschrieben werden. Ein Beispiel hierfür sind die „Hände/ Der Todesgärtner“ im Gedicht „Hände ...“ (SW I, 16), die von der Sprechinstanz gefragt werden: „Ihr würgenden Hände,/ War eure Mutter tot, [...] / Daß ihr nur noch den Tod in den Händen hieltet [...]?“ (Vers 17-20).⁹⁵⁵ Im „Chor der Waisen“ (SW I, 35f.) wird das Gefühl, dass die Eltern nicht greifbar sind – „Verstecken mit uns [spielen]“ – auch dadurch ausgedrückt, dass sie nur in Einzelheiten erscheinen: „Hinter den schwarzen Falten der Nacht/ Schauen uns ihre Gesichter an,/ Sprechen ihre Münder“ (Vers 9-12). In der 2. Elegie schließlich fleht das trauernde Sprecher-Ich „O könnte ich deine Blicke heimholen!“ (SW I, 178f., Vers 1) und hebt so die Bedeutung hervor, die die Augen und der Blick des verstorbenen Gegenübers für sie gespielt haben und spielen.

Vergleiche sind für die bildliche Gestaltung in Sachs' Gedichten insgesamt ebenfalls relevant, speziell für die Gestaltung von Trauer und verwandten emotionalen Zuständen werden sie jedoch eindeutig seltener benutzt als Metaphern. Im „Chor der Steine“ (SW I, 37f., Vers 23-25) heißt es, „Wie der Diamant zerschneidet eure Klage unsere Härte/ Bis sie zerfällt und weiches Herz wird –/ Während ihr versteinet“. Der Klage der Angesprochenen wird in diesem Bild eine Kraft zugeschrieben, die die Härte der Steine erweichen kann. Sie wird so zum einen als mächtig und fast gewaltsam dargestellt, zum anderen regt sie die harten Steine zum Mitleiden an, sie werden „weiches Herz“.⁹⁵⁶ Auch in Bezug auf Heimweh und Sehnsucht finden sich Vergleiche. Im „Chor der Sterne“ (SW I, 39f., Vers 21f.) wird die Sehnsucht mit dem „engelhaft fliegende[n] Samen/ Der Löwenzahnblüte“ verglichen und so als leicht und zart dargestellt, aber auch als etwas, das neues Leben in sich birgt.⁹⁵⁷ In anderen Gedichten werden durch Vergleiche Heimatlosigkeit und Heimweh konkretisiert. Die unaufhörliche Suche der „Todentrissenen“ wird in „Welt frage nicht ...“ zum Beispiel wie folgt veranschaulicht: „wer heimatlos ist, dem welken alle Wege/ wie Schnittblumen hin –“ (SW I, 71, Vers 13f.). Und in „O die heimatlosen ...“ (SW

⁹⁵⁴ Für Bezzel-Dischner hat die Farbe Schwarz bei Sachs jedoch – wie bei Trakl – einen „eindeutig negativen Stellenwert“. Vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 94. Zum „doppelten Sinn“ des Tränenmotivs vgl. Cassagnau: „Tränenpoetik“, S. 50.

⁹⁵⁵ Zu Körperteilen als „Ausführende[] der Gewalt“ im Allgemeinen vgl. auch Kurić: *Was ist das Andere*, S. 60 und Weissenberger: *Zwischen Stein und Stern*, S. 36. Bahr geht in diesem Zusammenhang auf das Gedicht „O die Schornsteine ...“ ein, wo Schornsteine und Finger zu „Todes- und Mordzeichen“ werden. Vgl. Bahr: „Grenzen der poetischen Metapher“, S. 7.

⁹⁵⁶ Zur Tradition des Wie-Vergleichs vgl. hier Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 57.

⁹⁵⁷ Das Bild vom Samen des Löwenzahns findet sich auch in der 12. Elegie (SW I, 185f.), wo die Sprechinstanz über sich selbst sagt: „Nahe bin ich am Sterben –/ nur einen Hauch gebraucht es von fern/ und ich falle ab/ wie der mit Gespinst segelnde Samen/ des Löwenzahn –“ (Vers 13-17). Durch den Vergleich stellt sich die Sprechinstanz selbst als zart und zerbrechlich dar, sieht aber in ihrem ersehnten Tod auch einen möglichen Neubeginn. Zu ‚Samen‘ vgl. auch Kersten: *Metaphorik*, S. 92.

I, 72f.) wird das Heimweh sinnlich wahrnehmbar: „Die Zeit rauscht von unserem Heimweh/ wie eine Muschel“ (Vers 11f.). Ein weiterer, in Bezug auf Trauer und Schmerz wichtiger Vergleich findet sich im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.). Wie bereits im Kapitel zur expliziten Gestaltung von Trauer zitiert, hält hier der Cherub „Gestern und Morgen [auseinander]/ Wie die Ränder einer Wunde [...] / Die noch nicht heilen darf“ (Vers 17-20). Hierin drückt sich das Schmerzhafte der Erinnerung und auch die Notwendigkeit des ‚Durchschmerzens‘ aus.⁹⁵⁸ So dürfen denn auch die „Blitze der Trauer“ (Vers 21) nicht einschlafen, darf nicht vergessen werden.

Durch die Verwendung von Personifizierungen schließlich verbindet Sachs emotionale Zustände mit eigentlich unbelebten Gegenständen. Im Gedicht „An euch, die das neue Haus bauen“ (SW I, 12) warnt die Sprechinstanz die Angesprochenen davor, ihre „Tränen um sie [zu hängen], die dahingegangen“, da sonst das Holz „in deinen Schlaf hinein [weint]“, denn „es sind die Wände und die Geräte/ Wie die Windharfen empfänglich/ Und wie ein Acker, darin dein Leid wächst“ (Vers 6f. und 12-14). Die Gegenstände werden hier personifiziert, um die Trauer des Du auszudrücken, die sich – bildlich gesprochen – leicht auf seine Umgebung übertragen könnte.⁹⁵⁹ In „Wir sind so ...“ (SW I, 71f.) wird vergleichbar die Gasse personifiziert: „[...] sie erträgt nicht eine solche Belastung;/ nicht gewöhnt ist sie einen Vesuv der Schmerzen/ auf ihr ausbrechen zu sehn“ (Vers 5-7). Die Wolken im „Chor der Wolken“ (SW I, 40f.) schreiben sich dagegen aktiv die Gefühle der „Ungeübten“ zu, um sie „sanft an den Tod“ zu gewöhnen:

Wir sind voller Seufzer, voller Blicke
Wir sind voller Lachen
Und zuweilen tragen wir eure Gesichter.
[...]
Wer weiß, wieviel Tränen ihr durch unser Weinen
Vergossen habt? Wieviel Sehnsucht uns formte?
Sterbespieler sind wir

10 Gewöhnen euch sanft an den Tod.⁹⁶⁰

Schließlich werden auch emotionale Zustände selbst personifiziert, allen voran die Sehnsucht, die im Gedicht „O du weinendes ...“ (SW I, 50f.) beispielsweise „nicht häuslich“ bleiben darf und als „brückenbauende/ von Stern zu Stern“ bezeichnet wird (Vers 14-16).⁹⁶¹

Sieht man sich die Verteilung der in diesem Kapitel angeführten Beispiele der bildlichen Gestaltung genauer an, so fällt auf, dass diese sich – abgesehen von dem Gebrauch von Metaphern – stark auf die beiden früheren Gedichtbände und die „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ konzentrieren. Dieser Befund ist nicht einer zufälligen Auswahl von Beispielen geschuldet. Wie in

⁹⁵⁸ Vgl. hierzu Allkemper: „Erinnern als Durchschmerzen“, S. 11 und Bahr: *Nelly Sachs*, S. 77.

⁹⁵⁹ Meyer-Sickendiek deutet das Gedicht als eine Warnung „vor der Gefahr, durch das Erinnern einen Wirklichkeitsverlust zu erleiden“, was sich aus meiner Sicht so konkret jedoch nicht im Gedicht wiederfindet. Vgl. Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 300.

⁹⁶⁰ Vgl. die Rede von den „Wolken mit den Sterbespielbildern“ in der 2. Elegie (SW I, 178f.).

⁹⁶¹ In der 14. Elegie („Auswanderer Schlaf ...“, SW I, 187) sprang der personifizierte „Springer Sehnsucht“ wie bereits oben zitiert „aus Trauerstaub des Tages“.

den vorangegangenen Kapiteln wurden die Beispiele auch hier nach Möglichkeit mit Blick auf das gesamte Korpus zusammengestellt. Die Verteilung verweist vielmehr auf zweierlei: zum einen auf die Möglichkeit, dass Sachs Trauer und verwandte emotionale Zustände in den späteren Gedichtbänden weniger häufig gestaltet hat. Durch die quantitative Häufigkeit der expliziten Emotionslexeme kann diese Beobachtung bestätigt werden. Zum anderen kann der Befund auch etwas über die Verwendung bildlichen Sprechens bei Sachs insgesamt aussagen und eine Verschiebung von einer eher vielfältigen bildlichen Gestaltungsweise hin zum verstärkten Gebrauch von Metaphern signalisieren.

Abschließend sollen die im Rahmen bildlicher Gestaltungsweisen zum Ausdruck kommenden Konzeptualisierungen von Trauer und verwandten Phänomenen noch einmal zusammengefasst werden. Trauer, Sehnsucht und Schmerz werden in einer Vielzahl der hier exemplarisch angeführten Gedichte als Naturphänomene dargestellt. Die vier Elemente spielen dabei insgesamt eine große Rolle, dem Wasser kommt – zum Beispiel im Bild des Meeres – jedoch eine herausgehobene Stellung zu. Viele dieser Metaphern betonen dabei die Gewalt und Macht, die von Emotionen wie Trauer ausgeht („Orkan des Abschieds“, „Vesuv der Schmerzen“, „Blitze der Trauer“) und der die Betroffenen schutzlos ausgeliefert sind. Auch die Nennung von Körperteilen an Stelle von Personen kann als Ausdruck dieses emotionalen Ausgesetztseins interpretiert werden. Wird zum Beispiel dem Haar oder dem Blut⁹⁶² eine Emotion zugeschrieben, ist der Zustand dem aktiven Zugriff der Person selbst entzogen. Des Weiteren werden prototypische körperliche Ausdrucksweisen von Trauer (Tränen oder eine gekrümmte Haltung⁹⁶³) verwendet, um Trauer oder Schmerz zu vermitteln. Und auch die Konnotation der Farbe Schwarz mit Trauer und Tod – aber auch mit Abschied und Hass – findet sich in mehreren Gedichten. Insgesamt kann also von durchaus konventionellen Vorstellungen von Trauer und verwandten Phänomenen in Sachs' Gedichten gesprochen werden. Das heißt jedoch nicht, dass nur leicht verständliche bildliche Gestaltungsweisen verwendet werden würden. Insbesondere der Gebrauch metaphorischen Sprechens zeichnet sich bei Sachs durch Varianz und durch Innovation bis hin zu hermetischer Rätselhaftigkeit aus, was auch die Entwicklung hin zur verstärkten Verwendung absoluter Metaphern in ihrer Lyrik widerspiegelt.

5.3.2.5 Rhetorische Gestaltung

Da verschiedene rhetorische Figuren wie Parallelismen, Anrufungen und Tropen bereits in den vorangegangenen Kapiteln behandelt wurden, wird an dieser Stelle nur jeweils kurz auf weitere Mittel der rhetorischen Gestaltung eingegangen, die bisher noch nicht umfassend behandelt wurden, im Einzelnen jedoch zur emotionalisierenden Wirkung der Gedichte beitragen. Sie lassen

⁹⁶² Vgl. z. B. die 17. Elegie (SW I, 189) und „Welche geheimen Wünsche ...“ (SW I, 17).

⁹⁶³ Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 42f. nennt Beispiele für den Ausdruck von Leid durch Bilder körperlicher Krümmung.

sich nach Sinn-, Stellungen- und Wiederholungsfiguren unterteilen.⁹⁶⁴ Unter den Sinnfiguren hat vor allem das Paradoxon einen besonderen Stellenwert, aber auch Oxymora und Euphemismen.⁹⁶⁵ Als Stellungenfiguren nutzt Sachs insbesondere den Chiasmus. Neben den bereits behandelten Lautwiederholungen sind schließlich Anadiplose und Polyptoton vereinzelt verwendete Wiederholungsfiguren.

Mithilfe von paradoxen Bildern und Oxymora drückt Sachs häufig die enge Zusammengehörigkeit scheinbar gegensätzlicher Begriffe wie Reden und Schweigen, Tod und Geburt, Anfang und Ende aus: In „Lange haben wir ...“ (SW I, 17f., Vers 26-29) heißt es zum Beispiel: „durch den Schlaf hindurch/ Werdet ihr hören/ Wie im Tode/ Das Leben beginnt“; und in „Engel der Bittenden ...“ (SW I, 48, Vers 12) vergleichbar paradox: „den Tod pflügend, ihn, der das Leben bewahrt“. In „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) ist vom Geheimnis die Rede, „wo Schweigen redet“, womit ein von Sachs in den Texten auf den Tod ihrer Mutter mehrfach verwendetes Oxymoron eingeführt ist.⁹⁶⁶ Gemeint ist damit eine Verbundenheit, die über ein rein sprachliches Verstehen hinaus geht und im Zusammenhang mit einer Sphäre zu sehen ist, wo „kein Wort weiter begleiten kann/ alles Schweigen ist“ (10. Elegie, SW I, 184, Vers 2f.).⁹⁶⁷

Weitere scheinbar paradoxe Zustände, die im Zusammenhang mit dem Tod der Mutter eine Rolle spielen, finden sich in dem Gedicht „Am Abend weitet ...“ (SW I, 84) in der Formulierung des „Zimmer[s] darin wir zwei Welten angehören“ (Vers 5) und in der 12. Elegie als Ausruf „ich glaube/ ich bin ohne Reise/ bei dir!“ (SW I, 186f., Vers 21-23). Im ersten Fall wird das Gefühl der Nähe und Vertrautheit bei gleichzeitiger Betonung des nahenden Verlusts der Mutter gestaltet, im zweiten ein Gefühl der über den Tod hinaus gehenden Nähe und des erstrebten Übergangs in einen anderen Zustand jenseits der diesseitigen Welt. Dieser diesseitige Zustand wird nicht nur durch das „redende Schweigen“, sondern auch durch Charakterisierungen wie „wo des Sandelbaumes Duft/ schon holzlos schwebt“ („In einer Landschaft ...“, SW II, 19f., Vers 10f., vgl. auch die 11. Elegie, SW I, 184f.), „[w]enn [...] nur noch Leben lebt“ (11. Elegie, SW I, 184f., Vers 2) oder wo „Erz [...] nicht mehr Erz sein [kann]“ (18. Elegie, SW I, 190, Vers 14) näher beschrieben.⁹⁶⁸

Euphemistische Ausdrucksweisen finden sich insbesondere dann, wenn vom (gewaltsamen) Tod die Rede ist. So bezeichnen die „sinnreich erdachten Wohnungen des Todes“

⁹⁶⁴ Vgl. wiederum Meyer: „Stilistische Merkmale“, S. 89-96.

⁹⁶⁵ Zur Rolle des Paradoxons bei Sachs vgl. auch Sager: *Stil und Motivik*, S. 216-220 und Dischner: „Die Lyrik von Nelly Sachs“, S. 35.

⁹⁶⁶ Es taucht, wie bereits in Kapitel 5.3.2.3 zitiert, auch in „Briefe aus der Nacht“ als „redendes Schweigen zwischen uns, geliebte selige Seele meiner Mutter“ (SW IV, 36) und in der 12. Elegie (SW I, 185f.) als schweigendes Einverständnis zwischen der Sprechinstanz und dem Tod auf.

⁹⁶⁷ Für Sager ist das Paradox vom „redenden Schweigen“ vor allem sprachphilosophisch zu verstehen: „Die Sprache spricht, wovon sie schweigen müßte. Zugleich schweigt sie über das, wovon sie spricht. Sie kann sprechen, weil sie zunächst geschwiegen hat, weil sie aus dem Schweigen kommt und im Schweigen endet.“ Sager: *Stil und Motivik*, S. 219. Für die vorliegende Untersuchung scheint die beschriebene Dimension des schweigenden Einverständnisses jedoch relevanter zu sein. Vgl. ähnlich auch Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 168.

⁹⁶⁸ Vgl. hierzu auch Hardegger: *Vermählungen der Welt*, S. 41-66.

und die „Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub“ in „O die Schornsteine ...“ (SW I, 11, Vers 2 und 9) die Verbrennungsöfen und dazugehörigen Schornsteine in den Vernichtungslagern.⁹⁶⁹ In „Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden“ (SW I, 49f.) ist vom „Urzeitenspiel von Henker und Opfer“ (Vers 12) die Rede⁹⁷⁰ und in dem Gedicht „Mit Wildhonig ...“ (SW II, 48, Vers 5) wird der Tod als „einbalsamierte[r] Schlaf“ bezeichnet. So verharmlosend diese euphemistischen Ausdrucksweisen im Einzelnen vielleicht anmuten, so ermöglichen sie durch das Verschweigen der schrecklichen Realität vielleicht gerade den Ausdruck von Klage an der Stelle von Anklage.

Chiastische Strukturen werden von Sachs weniger eingesetzt um beispielsweise Antithesen zu gestalten, als um inhaltliche Aussagen zu betonen, die zudem meist auch noch wiederholt werden.⁹⁷¹ Beispiele finden sich in dem Gedicht „Lange haben wir ...“ (SW I, 17f.): „Verkaufen dürfen wir nicht unser Ohr,/ O, nicht unser Ohr dürfen wir verkaufen“; oder: „Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch/ Werdet ihr hören“ (Vers 15f. und 26f.). Auch im „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) findet sich diese Form der wiederholenden und spezifizierenden Überkreuzstellung: „Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied,/ Der Abschied im Staub/ Hält uns mit Euch zusammen“ (Vers 35-37).⁹⁷² In „Alle landmessenden Finger ...“ (SW II, 107) wird durch die kreuzweise Gegenüberstellung die enge Verbundenheit des „wir“ herausgehoben: „Wir sind/ nur wir“ (Vers 15f.). In „Chassidische Schriften“ (SW I, 86f.) schließlich werden durch den Chiasmus Leben und Erinnerung Tod und Vergessenheit gegenübergestellt: „Alles ist Heil im Geheimnis/ und lebt aus der Erinnerung/ und aus Vergessenheit graut der Tod“ (Vers 17-19).

Die am häufigsten verwendeten Wiederholungsfiguren schließlich wurden bereits im Kapitel zur lautlich-rhythmischen und zur grammatisch-syntaktischen Gestaltung ausführlich behandelt. Hier soll daher nur noch auf einige Verwendungsweisen von Anadiplose und Polyptoton eingegangen werden. In „Engel der Bittenden ...“ (SW I, 48) wird der Wald, der am Ende des einen und am Anfang des darauffolgenden Verses wiederholt wird, im Rückgriff auf Teile eines menschlichen Körpers beschrieben. Durch diese Beschreibung wird die explizit benannte Verzweiflung bildlich aufgenommen:

Engel der Bittenden,
auf des Todes weißem Boden, der nichts mehr trägt,
wächst der in Verzweiflung gepflanzte Wald.
10 Wald aus Armen mit der Hände Gezweig,
eingekrallt in die Feste der Nacht, in den Sternenmantel.

In der 2. Elegie (SW I, 178f.) wird der Ausruf aus dem ersten Vers durch die Wiederholung im zweiten bestärkt: „O könnte ich deine Blicke heimholen!/ Heimholen dein Weltall der Blicke“.

⁹⁶⁹ Zu weiteren vergleichbaren Beispielen vgl. z. B. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 81-86.

⁹⁷⁰ Vgl. hierzu auch Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 52.

⁹⁷¹ Eine enge antithetische Chiasmus-Definition bringt z. B. Meyer: „*Stilistische Textmerkmale*“, S. 95.

⁹⁷² Vgl. auch Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 59.

Da hier nicht nur das Ausrufezeichen fehlt, sondern durch die umgestellte Wortreihenfolge und den entsprechend geänderten Rhythmus auch das Verb am Anfang betont wird, fehlt dem zweiten Vers der pathetische Ausrufcharakter des ersten. Das könnte eine Beruhigung der Sprechinstanz ausdrücken, die sich auch in der anschließenden Beschreibung des Blickes niederschlägt. In dem Gedicht „Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden“ (SW I, 49f.) schließlich wird die mögliche Umkehrung der Verfolgten in Verfolger, vor der gewarnt wird, unter anderem durch folgendes Polyptoton dargestellt: „Schritte/ die [...] / dem Flüchtling die Flucht auslöschen/ im Blute“ (Vers 15-19).

Die zuletzt beschriebenen Formen der Stellungs- und Wiederholungsfiguren stellen jedoch nur Einzelfälle dar. Sie spielen bei der Gestaltung von Emotionen mithilfe rhetorischer Mittel keine exponierte Rolle, dienen auch in erster Linie der Betonung oder Unterstützung des Gesagten. Anders verhält es sich mit den anfänglich beschriebenen Sinnfiguren. Vor allem Oxymoron und Paradoxon werden von Sachs häufig verwendet, um die Ambivalenz einer Situation oder die enge Verknüpfung scheinbar gegensätzlicher Zustände zu gestalten.⁹⁷³ Sie fügen sich somit als Formen rhetorischer Gestaltung in das dialektische Weltbild von Tod und Geburt, Untergang und Auferstehung ein, das bereits in anderen Kapiteln zur Sprache kam und auf der Ebene der Diegese noch weiter ausgeführt wird.⁹⁷⁴

5.3.3 Ebene der Diegese

In den folgenden Kapiteln werden die wichtigsten Mittel der Emotionsgestaltung auf diegetischer Ebene behandelt, wobei insbesondere die Darstellung von emotionalen Zuständen und Situationen im Vordergrund steht. Davor soll jedoch auf die narrative Gestaltung von Emotionen eingegangen werden. Die zu beantwortenden Fragen an das Untersuchungskorpus lauten also zunächst wieder: Wer spricht? Wer wird angesprochen? Und aus wessen Perspektive wird das Geschehen und Erleben dargestellt?

5.3.3.1 Narrative Gestaltung

Wie Eich und Kaschnitz verwendet Sachs sowohl extradiegetische als auch intradiegetische Sprechinstanzen. Von der Wahl der Sprechinstanz allein kann jedoch nicht auf die Emotionalität eines Gedichts geschlossen werden. Das soll im Folgenden anhand einiger Beispiele illustriert werden. Anschließend wird auf die in den Gedichten als Gegenüber angesprochenen Instanzen

⁹⁷³ Zum Oxymoron als zur Darstellung von Gleichzeitigkeit gewählte Strategie moderner Lyrik vgl. ebd., S. 63f.

⁹⁷⁴ Allkemper sieht Oxymora, Ellipsen, Gedankenstriche und andere rhetorische Mittel in Sachs' Lyrik als Mittel, „die Dialektik der Mystik in ihren Extremen, das heißt genau an dem Punkt, an dem sie sich treffen, sprachlich ins Zeichen zu setzen“. Allkemper: „Erinnern als Durchschmerzen“, S. 124.

eingegangen. Hier weisen die untersuchten Texte eine große Varianz auf, die vom nicht näher charakterisierten Du über biblische Figuren bis hin zu Abstrakta wie dem Tod oder der Seele reicht.

Im untersuchten Textkorpus gibt es eine Reihe von Gedichten, in denen keinerlei Personalpronomen wie ‚wir‘ oder ‚ich‘ auf eine zu der Ebene der Diegese gehörige Sprechinstanz schließen lassen. Das heißt jedoch nicht, dass in diesen Gedichten nicht emotionalisiert wird. So könnten beispielsweise Figurenemotionen dargestellt oder es kann in Form einer Thematisierung i. e. S. allgemeiner über Emotionen gesprochen werden. Nicht selten sind diese aus der Perspektive einer extradiegetischen Sprechinstanz gestalteten Gedichte sogar durch eine emotional geprägte Sprechweise oder ein emotional besetztes Thema bestimmt. In dem Gedicht „O die Schornsteine ...“ (SW I, 11) beispielsweise tauchen die Personalpronomen ‚ich‘ und ‚wir‘ nicht auf. Die Sprechinstanz scheint also nicht Teil des dargestellten Geschehens zu sein. Gleichzeitig wird in dem Gedicht gehäuft die Interjektion ‚o‘ verwendet, es werden Fragen an die angesprochenen Schornsteine gerichtet, abschließend findet sich ein Ausruf und die Anrufung der Schornsteine und der Finger wird mehrfach wiederholt. All das spricht neben dem Thema des Gedichts für eine emotionale Anteilnahme am Gesagten durch die Sprechinstanz.⁹⁷⁵ Auch wenn diese nicht auf der Ebene der Diegese als Teil des Dargestellten auftritt, ist sie also auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks präsent. Ähnlich ist es auch in anderen Gedichten, in denen beispielsweise Warnungen ausgesprochen werden oder vergleichbare Gestaltungsmittel wie die eben beschriebenen eine emotionale Haltung der Sprechinstanz zum Dargestellten nahelegen. Exemplarisch können das einige Verse aus dem Gedicht „Auch der Greise ...“ (SW I, 14) zeigen:

O ihr Räuber von echten Todesstunden,
Letzten Atemzügen und der Augenlider *Gute Nacht*
Eines sei euch gewiß:

20 Es sammelt der Engel ein
Was ihr fortwarft,
Aus der Greise verfrühter Mitternacht
Wird sich ein Wind der letzten Atemzüge aufturn,
Der diesen losgerissenen Stern
In seines Herrn Hände jagen wird!

Ähnlich ist es in dem Gedicht „Warum die schwarze ...“ (SW I, 63f.):

30 O solcher Tod!
Wo alle helfenden Engel
mit blutenden Schwingen
zerrissen im Stacheldraht
der Zeit hingen!

35 Warum die schwarze Antwort des Hasses
auf dein Dasein
Israel?

⁹⁷⁵ Zur Eindringlichkeit der „appellativen Nennung beider Unheilsbringer“ vgl. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 51.

Gemeinsam ist diesen Gedichten neben der extradiegetischen Sprechinstanz, dass auf der Ebene der Diegese das Handeln und die Empfindungen des Gegenübers in den Fokus rücken, dass sie also auf die Finger, Schornsteine, Täter, Opfer etc. fokalisieren. Somit werden hier schon durch die narrative Gestaltung zwei mögliche emotionalisierte Ebenen miteinander verbunden: die diegetische Ebene des Dargestellten, also die emotionale Situation derjenigen, über die gesprochen wird, und die Ebene des sprachlichen Ausdrucks, also die emotionale Haltung der Sprechinstanz.

Ähnlich ist es auf den ersten Blick auch in den „Grabschriften in die Luft geschrieben“ (SW I, 26-31). In diesen Gedichten spricht fast durchgängig eine extradiegetische Sprechinstanz.⁹⁷⁶ Angesprochen ist in der Regel das im jeweiligen Titel des Gedichts charakterisierte Du. Zwar finden sich hier potenziell emotionalisierende Themen wie Tod und Verlust, schon der Titel des Zyklus weist eindeutig darauf hin. Doch kann durch die sprachliche Gestaltung nicht auf eine so starke emotionale Beteiligung der Sprechinstanz geschlossen werden wie sie in den zuletzt zitierten Beispielen vorlag. Die Gedichte wirken – nicht zuletzt wegen der strengen und zuweilen etwas erzwungenen Reimstrukturen⁹⁷⁷ – sprachlich vielmehr sperrig oder sogar artifiziell. Emotionalisiert wird hier vor allem durch das Thema, die individualisierten Angesprochenen⁹⁷⁸ und die Verwendung potenziell emotionalisierender Lexeme. In den im letzten Absatz zitierten Texten greifen Dargestelltes und Art der Darstellung dagegen stimmiger ineinander, so dass die Möglichkeit des unmittelbaren Nachvollzugs nicht durch die Art der Darstellung gebrochen wird. Hieran wird noch einmal deutlich, wie wichtig die Unterscheidung der verschiedenen Ebenen der Emotionsgestaltung für die genaue Analyse der Gedichte und ihres emotionalen Wirkungspotenzials ist.⁹⁷⁹

Auch bei Sachs gibt es daneben jedoch eine ganze Reihe von aus Sicht einer intradiegetischen Sprechinstanz gestalteten Texten. Wird das Personalpronomen ‚wir‘ verwendet,

⁹⁷⁶ Zwei Ausnahmen bilden das „wir“ in „Der Steinsammler [E. C.]“ (SW I, 31) und der Wechsel zum „ich“ in „Die Malerin [M. Z.]“ (SW I, 30). Zu Letzterem vgl. die ausführlichere poetologisch orientierte Analyse in Hoyer: „Painting Sand“, S. 28-31. Hoyer begründet den Wechsel vom Du zum Ich damit, dass sich in der Figur der Malerin und vor allem in ihren Überlegungen zur Darstellung der Toten die Überlegungen der Dichterin des Zyklus widerspiegeln. Vgl. ebd., S. 29.

⁹⁷⁷ Vgl. zum Beispiel „Die Ruhelose [K. F.]“ (SW I, 28f.), wo es heißt: „Alle Landstraßen wurden enger und enger./ Wer war dein Bedränger?// Du kamst nie zum Ziel// Wie ein Ziehharmonikaspiel// Wurden sie wieder auseinandergerissen –/ Denn auch im Auge ist kein Wissen.“ Auf die Disparität von Inhalt und Form in diesem Zyklus weist auch Bezzel-Dischner hin. Vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 56.

⁹⁷⁸ Zum Spiel mit Individualisierung und Verheimlichen von Identität in den Gedichten dieses Zyklus vgl. Hoyer: „Painting Sand“.

⁹⁷⁹ Diese Beobachtung schließt nicht aus, dass die „Grabschriften“ den Rezipienten emotional berühren können. Hierfür sind jedoch meines Erachtens eher inhaltliche Merkmale entscheidend. Die Deutung des Zyklus in Hoyer: „Painting Sand“ verweist darauf, dass eine nachvollziehende emotionale Berührung durch die „Grabschriften“ eventuell auch eine stärkere Reflexion der Funktion der Grabschriften erfordert: „To read these poems is to gaze at the decomposing fragments of the person, not virtuous praise or lament inscribed onto a static heroic marker“ (ebd., S. 31). An anderer Stelle spricht sie davon, dass der Leser zu „active work of remembering“ ermutigt werde (ebd., S. 32). Für Kranz-Löber verweist „die weitgehende Abwesenheit eines expliziten Ichs“ in *In den Wohnungen des Todes* und *Sternverdunkelung* sogar darauf, dass es hier nicht um den „Ausdruck individueller Erfahrung und Subjektivität“ gehe, sondern „vielmehr[...] in ihnen der überpersönliche Ton des Mythos vor[herrscht], sei es in dem auktorialen Blick auf das Geschehen oder in der kollektiven Klage darüber, die in der Wir- oder Ihr-Rede vermittelt wird.“ Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 67f. Wie hier gezeigt wurde, erfordert ein differenzierteres Urteil ein Bewusstsein für die verschiedenen Ebenen der Gestaltung von Subjektivität und Emotionalität.

tritt die Sprechinstanz entweder als individueller Teil eines Wir auf oder das Wir spricht durchgängig als Kollektiv. Das Pronomen kann eine größere Gruppe bezeichnen – die ganze Menschheit, das jüdische Volk oder die Überlebenden des Holocaust beispielsweise – oder auch nur ein Gegenüber und die Sprechinstanz selbst. In Gedichten der ersten Form wird kollektives Erleben gestaltet, in solchen der zweiten Form häufig eine intime Beziehung zwischen zwei Menschen dargestellt.

Die „Chöre nach der Mitternacht“ werden in aller Regel aus der Perspektive eines kollektiven Wir gestaltet, das je nach Chor unterschiedliche Personen einschließt, die sich durch das Gesagte meist selbst charakterisieren.⁹⁸⁰ Im „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) beispielsweise sprechen die Geretteten über ihre Gefühle („Immer noch essen an uns die Würmer der Angst“) und bitten die Angesprochenen, auf ihre Verletzlichkeit Rücksicht zu nehmen („Laßt uns das Leben leise wieder lernen“). Sie führen Gründe für die gewünschte Rücksicht an („Es könnte sonst eines Vogels Lied [...] / Unseren schlecht versiegelten Schmerz aufbrechen lassen“) und zeigen abschließend auf, was sie noch mit den zuletzt Angesprochenen verbindet („Der Abschied im Staub / Hält uns mit euch zusammen“). Die Geretteten sind also eine Gruppe, die sich durch die von jedem Einzelnen dieser Gruppe gemachten Erfahrungen und ihre entsprechende emotionale Situation von anderen Menschen – sowohl von den Verstorbenen als auch von den nicht betroffenen Lebenden – unterscheidet. Ähnlich ist es – neben den anderen „Chören“ – auch in den Gedichten „Wir Mütter ...“ (SW I, 73f.) und „Aber vielleicht ...“ (SW II, 77f.).

In „Vielleicht aber braucht ...“ (SW I, 21) tritt die Sprechinstanz dagegen als individueller Teil eines Paares auf. Sie reflektiert über die schöpferische Kraft der Sehnsucht und der Liebe zwischen ihr und dem Geliebten: „O mein Geliebter, vielleicht hat unsere Liebe in den Himmel der Sehnsucht schon Welten geboren – / Wie unser Atemzug, ein – und aus, baut eine Wiege für Leben und Tod? / Sandkörner wir beide, dunkel vor Abschied, und in das goldene Geheimnis der Geburten verloren“ (Vers 5-7). Liebe, Abschied und Sehnsucht werden also aus der Perspektive der beteiligten Sprechinstanz dargestellt, die durch die intime Beziehung beziehungsweise die Hinwendung zum Geliebten bestimmt wird. Im Gedicht „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f., vgl. die 1. Elegie, SW I, 177f.) geht es nicht um das Erleben des Ichs als Teil eines Liebespaares, sondern um die Beziehung von Mutter und Tochter. Das Personalpronomen ‚wir‘ taucht dabei nur in der Erinnerung an gemeinsam erlebte Zeiten auf: „Oft waren wir / geladen / zu überzeitlichen Empfängen“ (Vers 19-21). Das Gedicht ist insgesamt aus Sicht der zurückbleibenden Tochter, der „Entlassene[n] der Liebe“ gestaltet, die nach der verlorenen Mutter sucht und sich wünscht, dieser in den Tod zu folgen (Vers 1-3 und 13-18):

⁹⁸⁰ Auf die Abweichungen hiervon – den „Chor der verlassenen Dinge“ (SW I, 32f.) und „Stimme des heiligen Landes“ (SW I, 43f.) – geht Kurić: *Was ist das Andere*, S. 290 kurz ein.

Was stieg aus deines Leibes weißen Blättern
die ich dich vor dem letzten Atemzug
noch Mutter nannte?

[...]
Auf welchen Spuren
soll ich deines Blutes Dichtung suchen?

15 Wo deine Seligkeit anfragen?

Wie unter meinen Füßen
die saugende Kugel fortstoßen
um die Todestreppe hinaufzustoßen?

Mutter und Tochter sind zum einen eng miteinander verbunden, wie die Verse 2 und 3 zeigen. Zum anderen gestaltet die Sprechinstanz aber auch das Gefühl nach der Trennung und ihre andauernde Suche nach dem Verlust der Mutter. In den Versen 15 bis 18 wird die Seligkeit der Mutter der Verhaftung auf der Erde auf Seiten der Sprechinstanz entgegengestellt.⁹⁸¹ Schildert das Sprecher-Ich der Gedichte wie hier eigene Gefühle und Erfahrungen, kann von einer autodiegetischen Sprechinstanz gesprochen werden. Die durch die Sprechweise ausgedrückte emotionale Haltung und die dargestellte emotionale Situation sind in einer Person vereint. Diese Form der Perspektivierung findet sich in einem Großteil der „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ beziehungsweise deren späteren Veröffentlichungen. Hier vermittelt die Sprechinstanz eigene Wünsche und Sehnsüchte angesichts des Verlusts der Mutter.⁹⁸²

Autodiegetische Sprechinstanzen finden sich insgesamt jedoch über alle Gedichtbände verteilt. In den einleitenden Versen von „Nacht, mein Augentrost ...“ (SW I, 20) klagt und fleht die Sprechinstanz angesichts des Verlusts des Geliebten:

Nacht, mein Augentrost du, ich habe meinen Geliebten verloren!
Sonne, du trägst sein Blut in deinem Morgen- und Abendgesicht.
O mein Gott, wird wo auf Erden ein Kind jetzt geboren,
Laß es nicht zu, daß sein Herz vor der blutenden Sonne zerbricht.

Diese Verse können als exemplarisch für die „Gebete für den toten Bräutigam“ gelten, in denen wie in den „Elegien“ eine Sprechinstanz über den Verlust einer geliebten Person klagt. Aber auch in dem Gedicht „Du sitzt am ...“ (SW I, 82f.) wird anfangs zwar auf das Gegenüber fokussiert – der erwähnte Schnee könnte aus dessen Sicht vor dem Fenster gesehen werden: „Du sitzt am Fenster/ und es schneit“ (Vers 1f.) – bald wird jedoch deutlich, dass die Situation aus der Perspektive der Sprechinstanz wahrgenommen und beschrieben wird: „aber in den beiden Spiegeln/ deines weißen Gesichts/ hat sich der Sommer erhalten“ (Vers 5-7).

In dem Gedicht „Haar, mein Haar ...“ (SW II, 27, Vers 5-8) spricht die Sprechinstanz das Haar als pars pro toto ihrer selbst an: „Haar, mein Haar,/ welcher Sonnenglutball/ ist in deine

⁹⁸¹ Zum Nebeneinander von Gemeinschaft und Trennung vgl. z. B. auch das Gedicht „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) aus dem Zyklus „Im Geheimnis“.

⁹⁸² In jenen Elegien, die nicht autodiegetisch gestaltet sind, wird dagegen oft allgemeiner über den Tod oder das Jenseits reflektiert. Vgl. z. B. die 10. (SW I, 184, ab Vers 9), die 11. (SW I, 184f.) und die 18. Elegie (SW I, 190).

Nacht/ zur Ruhe gelegt worden?“ Auch der „trärendurchströmte[] Leib“ und die „Kindersehnsucht“, von denen anschließend gesprochen wird, sind somit dem Sprecher-Ich zuzurechnen. Auf vergleichbare Weise beschreibt die Sprechinstanz in dem Gedicht „Im blauen Kristall ...“ (SW II, 59) ihre eigene Situation. Wie in „Haar, mein Haar ...“ wird zwar scheinbar auf etwas anderes – hier auf die Sehnsucht – fokussiert, die Verbindung zur Sprechinstanz aber am Ende des Gedichts direkt hergestellt: „Im Sande fährt sie [d. i. die Sehnsucht, A. F.] mit mir [...] / in der versteinerten Träne / aus Vergessenheit –“ (Vers 13 und 19f.). In „Uneinnehmbar ...“ (SW II, 79f.) beschreibt die Sprechinstanz sich selbst explizit als „Staubgeworfene / bräutlich Verschleierte“, die im Gegensatz zu den Toten in ihrer uneinnehmbaren Festung „diesen Felsen durchschmerzen“ muss (Vers 22-24). In dem Gedicht „Linie wie ...“ (SW II, 100) schließlich schreibt sie sich explizit zu, „durstend“ danach zu sein, „das Ende der Fernen zu küssen“ (Vers 10f.), und stellt ihren eigenen vorsichtigen Weg wie folgt dar: „und ich setze meinen Fuß zagend / auf die zitternde Saite / des schon begonnenen Todes“ (Vers 16-18). Beschreibt eine autodiegetische Sprechinstanz detailliert oder auf bildliche Weise anschaulich und unmittelbar ihr eigenes Erleben, erhöht das potenziell die Nachvollziehbarkeit der dargestellten emotionalen Situation.

Als Gegenüber der Gedichte werden, wie einleitend angemerkt, verschiedene Figuren und Entitäten angesprochen: Neben der Mutter und dem Geliebten tauchen zum Beispiel mehrfach der Tod, die Seele, die Sehnsucht, die Erde oder die Nacht, aber auch biblische Figuren wie Hiob, David und viele weitere auf. Insbesondere die Mutter und der Geliebte werden, wie die Beispiele aus den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ und den „Gebete[n] für den toten Bräutigam“ gezeigt haben, als vertraute Partner der autodiegetischen Sprechinstanz gestaltet, die sich in ihrer Trauer nicht selten der gemeinsam verbrachten Zeit erinnert. Der Verlust dieser Partner, um den die Gedichte meist kreisen, wird durch die dargestellte Intimität der Beziehung als besonders schmerzhaft dargestellt. Die emotionale Situation der Sprechinstanz, die im Diesseits ohne Mutter oder Geliebten zurückbleibt, wird zum einen auf der Ebene der Diegese vermittelt, zum anderen aber auch durch die sprachliche Gestaltung der Gedichte, die im Einzelfall bereits in den vorangegangenen Kapiteln Thema war. Das Zusammenspiel von autodiegetischer Sprechinstanz, emotionaler Bindung an das individualisierte Gegenüber, Verlustsituation und emotional geprägter Sprechweise macht diese Gedichte zu potenziell stark emotionalisierenden Texten.

Die Personalpronomen ‚du‘ und ‚ihr‘ finden im Rahmen der narrativen Gestaltung der Gedichte auch dort Anwendung, wo die Sprechinstanz nicht autodiegetisch auftritt beziehungsweise wo nicht die Wahrnehmung der Sprechinstanz, sondern die des Gegenübers im Fokus steht. Die so angesprochenen Personen(gruppen) werden teilweise im Laufe des Gedichts durch die Handlung oder die Erfahrung, die ihnen zugeschrieben wird, konkretisiert. In

„Trauernde Mutter“ (SW I, 75f.) wird zum Beispiel das emotionale Erleben der angesprochenen Mutter dargestellt: „O Mutter, Erinnernde,/ nichts ist mehr dein/ und alles“ (Vers 21-23). Und auch in „Am Abend weitet ...“ (SW I, 84) wird auf die Wahrnehmung des angesprochenen Du fokussiert: „Am Abend weitet sich dein Blick/ sieht über Mitternacht hinaus –/ doppelt bin ich vor dir“ (Vers 1-3). Im Rahmen der Verwendung der zweiten Person Plural werden als konkrete Personengruppen zum Beispiel die „Räuber“ in „Auch der Greise ...“ (SW I, 14), die „Gejagten alle auf der Welt“ im „Chor der Bäume“ (SW I, 41) oder die „Völker der Erde“ im gleichnamigen Gedicht (SW I, 91f.) benannt, wobei das Geschehen in diesen Fällen anders als in den letzten Beispielen zum Du nicht aus Sicht des Ihr dargestellt wird.

In einigen Gedichten bleiben die Personalpronomen aber auch unterbestimmt und bieten dem Rezipienten der Gedichte somit stärker die Möglichkeit, sich selbst angesprochen zu fühlen. Das Gedicht „Immer hinter den ...“ (SW II, 30f.) ist ein Beispiel hierfür. Das Wort ‚du‘ taucht nur einmal auf und es bleibt unklar, wer damit gemeint ist: „Auch *Schechina* kannst du sagen“ heißt es dort (Vers 5, Hervorh. i. O.), im weiteren Verlauf des Gedichts wird jedoch das Handeln anderer Figuren und der Sprechinstanz selbst gestaltet. Wer mit dem Wort ‚du‘ gemeint ist, bleibt offen. In dem Gedicht „Kommt einer ...“ (SW II, 95) wird das Auftauchen eines Fremden beschrieben und ein Gegenüber aufgefordert, „so kleide ihn warm“ (Vers 19). Da im Rahmen des Gedichts ebenfalls keine weitere Konkretisierung des Angesprochenen erfolgt und das Gedicht auch durch die unbestimmte Formulierung „[k]ommt einer“ recht vage bleibt, könnte mit der Aufforderung jeder Rezipient gemeint sein.

Schließlich gibt es auch eine Reihe von Gedichten, in denen überhaupt kein Gegenüber angesprochen wird. In „Ein totes Kind spricht“ (SW I, 14f.) erzählt das tote Kind trotz des offensichtlich emotionalisierenden Themas eher lakonisch von seinem eigenen Erleben. Das Fehlen eines Gegenübers, dem die Geschichte erzählt wird, trägt zu dem Lakonismus ebenso bei wie die Bezeichnung desjenigen, der Mutter und Kind getrennt hat, als unpersönlicher „Jemand“ (Vers 2). Doch findet diese scheinbare Emotionslosigkeit im Rahmen des Gedichts ihre Begründung: Der Schmerz, den das Kind angesichts der gewaltsamen Trennung von der Mutter zunächst verspürte und den es in den Versen 7 bis 12 auch bildhaft beschreibt, ist im Moment seines eigenen Todes vergangen: „Als man mich zum Tode führte,/ Fühlte ich im letzten Augenblick noch/ Das Herausziehen des großen Abschiedsmessers“ (Vers 13-15). Im Rückblick erfolgt die Darstellung der Trennung von der Mutter und des eigenen Todes somit abgesehen von der bildlichen Gestaltung in den Versen 7 bis 12 eher emotionslos.

Auch im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) wird niemand direkt angesprochen. Die „Tröster“ beschreiben ihre Situation und stellen in den Versen 11 und 23 nur die rhetorische Frage „Wer von uns darf trösten?“. Was sie beschreiben, erreicht dadurch, dass kein Gegenüber in das

Gesagte einbezogen wird, eine Allgemeingültigkeit und Dauerhaftigkeit. Die Tröster beschreiben eine Entwicklung und es wird niemand angesprochen, der ihre Situation anders wahrnehmen, geschweige denn etwas an ihr ändern könnte. Entsprechend wird auch in „Immer ...“ (SW I, 74f.) die universale Bedeutung des Gesagten vermittelt, die ebenso in den einleitenden und mehrfach wiederholten Versen „Immer/ dort wo Kinder sterben“ ausgedrückt wird. Durch die Allgemeingültigkeit und das Fehlen eines angesprochenen Gegenübers wird suggeriert, dass am Gesagten keine Zweifel bestehen können.⁹⁸³

In den untersuchten Gedichten werden also sowohl (vermeintliche) Allgemeingültigkeit als auch individualisiertes emotionales Erleben gestaltet. Am unmittelbarsten wird emotionales Erleben typischerweise in den Gedichten dargestellt, in denen eine Sprechinstanz eigene Erfahrungen, Wünsche und Emotionen gestaltet. Doch können auch solche Gedichte potenziell emotionalisieren, in denen eine extradiegetische Sprechinstanz über das Erleben anderer Personen wie beispielsweise die „Trauernde Mutter“ im gleichnamigen Gedicht (SW I, 75f.) spricht. Die Emotionalisierung kann hier zum einen durch das Dargestellte, zum anderen aber auch durch die Art und Weise der Darstellung, also durch die Ausdrucksweise der Sprechinstanz erfolgen. Das zeigt, dass nicht allein Pronomina wie ‚ich‘ und ‚wir‘ auf eine emotionale Beteiligung der Sprechinstanz schließen lassen, sondern auch andere der in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausführlich behandelten Formen der sprachlichen Gestaltung in diesem Rahmen Beachtung finden müssen. Das Zusammenfallen von oder die Differenz zwischen Sprechweise und Dargestelltem können das Emotionspotenzial eines Gedichts im Einzelfall entscheidend mitbestimmen.

Was die in den Gedichten angesprochenen Personen angeht, fällt auf, dass diese bei Sachs in aller Regel entweder durch Benennungen oder durch ihr dargestelltes Handeln individualisiert werden. Direkte Anreden an nicht näher konkretisierte – und damit potenziell an alle – Rezipienten sind selten. Das spricht dafür, dass die Emotionalisierung von Rezipienten bei Sachs tendenziell eher indirekt durch auf der Ebene der Diegese dargestellte Situationen und den sprachlichen Ausdruck von Emotionen erfolgt. Während Letzterer in seinen unterschiedlichen Facetten Inhalt der vorangegangenen Kapitel gewesen ist, bildet die Darstellung emotionaler Situationen den Themenschwerpunkt der nachfolgenden Kapitel.

5.3.3.2 Emotionale Zustände und Situationen und ihre Darstellung

Wie schon bei Kaschnitz und Eich greife ich bei der Auswahl von emotionalen Zuständen und Situationen zunächst auf typischerweise mit Trauer verbundene Situationen zurück, wie sie in Kapitel 2.1 angeführt wurden. Wie bereits deutlich wurde, gestaltet Sachs in einer großen Zahl

⁹⁸³ Ähnlich Allgemeingültiges wird auch in den Gedichten „Nur im Schlaf ...“ (SW II, 51, vgl. auch die 18. Elegie, SW I, 190) und „Wie viele Heimatländer ...“ (SW II, 102f.) gestaltet.

ihrer Gedichte Situationen von Verlust, Abschied, Einsamkeit und Tod. Vor allem Letzterer spielt in ihrer Lyrik durchgängig eine zentrale Rolle. Dabei kann noch einmal unterschieden werden zwischen dem Tod als allgemeinerem Thema und dem konkreten Tod von Personen, zwischen dem Tod als Moment des Sterbens und dem Tod als Zustand jenseits der diesseitigen Welt, schließlich auch zwischen dem ‚richtigen‘ und dem ‚falschen‘ Tod, wie er in den Gedichten immer wieder bezeichnet oder dargestellt wird. Diese Aufzählung legt nahe, dass auf die Thematisierung von Tod und Sterben im Folgenden ein Schwerpunkt zu legen sein wird. Die Auseinandersetzung mit Verlust und Abschied von nahestehenden Personen wird aus diesem umfangreichen Themenkomplex herausgelöst, auch wenn Tod und Verlust bei Sachs meist eng miteinander verbunden sind. Aufgrund der Relevanz dieser beiden Themen für die Gestaltung von Trauer im Allgemeinen und für Sachs’ Texte im Besonderen erscheint es jedoch sinnvoll, hier noch einmal zu differenzieren.

Des Weiteren gestaltet Sachs Situationen von Verfolgung und Heimatverlust, die ebenfalls eng mit dem Verlust nahestehender Personen oder mit Tod und Vergänglichkeit verknüpft sein können, jedoch nicht darauf reduziert werden sollten. In diesem Kontext spielt auch die Gegenüberstellung von schuldig gewordenen Verfolgern und unschuldigen Verfolgten, von Tätern und Opfern eine Rolle. Einen vierten Schwerpunkt hinsichtlich der Gestaltung von emotionalen Zuständen und Situationen bilden wie bei Eich und Kaschnitz die Themen Religion und Glaube, die bei Sachs vor allem im Rückgriff auf biblische Figuren zum Ausdruck kommen. Auf diese vier Themenkomplexe – Tod und Sterben, Verlust und Abschied, Verfolgung und Heimatlosigkeit sowie Religion und Glaube – wird in den nun folgenden Unterkapiteln ausführlich eingegangen.

Tod und Sterben

Nelly Sachs hat die Rolle des Todes für ihr Schreiben wie folgt formuliert: „Der Tod war mein Lehrmeister. Wie hätte ich mich mit etwas anderem beschäftigen können, meine Metaphern sind meine Wunden. Nur daraus ist mein Werk zu verstehen.“⁹⁸⁴ In der Forschung zu ihrem Werk hat er als Thema entsprechend häufig Beachtung gefunden.⁹⁸⁵ Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf den Zusammenhang von Tod und Trauer in den untersuchten Gedichten.

⁹⁸⁴ Zitiert nach Gisela Dischner: „Zu den Gedichten von Nelly Sachs“. In: Bengt Holmqvist (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. 1977, S. 309-354; hier S. 311.

⁹⁸⁵ Vgl. allgemein zum Beispiel Kranz-Löber: „Der Tod erscheint in der Lyrik tatsächlich produktiv; er ist ein konstitutives Element der Dichtung, ihr am häufigsten gebrauchtes Substantiv [...]“. Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hobbwegs*“, S. 33. Kersten meint: „‚Tod‘ ist mit allen in sein Wortfeld fallenden Begriffen [...] das am häufigsten begegnende Abstraktum. Oft wird ‚Tod‘ im Kontext in Polarität gesetzt zu den gegensätzlichen Begriffen ‚Leben‘ und ‚Geburt‘, die ebenfalls zu Zentralwörtern des abstrakten Vokabulars gehören.“ Kersten: *Metaphorik*, S. 145. Einen „anderen Tod“ als den Tod in Auschwitz behandelt explizit Erhard Bahr: „Noch feiert Tod das Leben. Metapher und Metonymie in Nelly Sachs’ Krankenhauszyklus“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 91-108; hier S. 93f.

Das soll nicht heißen, dass die Gestaltung von Tod oder Sterben in Sachs' Dichtung insgesamt und im Einzelfall hierauf reduziert werden könnte.

Wie bereits angemerkt, kann das Todesmotiv in ihrer Lyrik verschiedene Formen annehmen: So wird über den Tod einzelner Personen geklagt, es ist vom ‚richtigen‘ und vom ‚falschen‘ Tod die Rede, das Lexem ‚Tod‘ bezeichnet den Moment des Sterbens oder bezieht sich auf einen jenseitigen Zustand. Auf den Tod nahestehender Personen wird im Kapitel zu Abschied und Verlust genauer einzugehen sein. Am wichtigsten für die Frage nach der Gestaltung von Trauer erscheinen hier zunächst die Unterscheidung von ‚falschem‘ und ‚richtigem‘ Tod und Überlegungen zum Tod als Prozess sowie als Zustand. Dabei wird sich zeigen, dass Tod und Sterben – wie schon in anderen Kapiteln zum Ausdruck gekommen – auch im Rahmen der diegetischen Gestaltung keinesfalls eindeutig zu bewerten sind.

Der ‚falsche‘ Tod wird vor allem im Gedichtband *In den Wohnungen des Todes* häufig gestaltet.⁹⁸⁶ Gemeint ist hiermit ein nicht natürlicher Tod vor dem ‚vorgesehenen‘ Lebensende der jeweiligen Menschen. Insbesondere der Tod von Kindern wird mehrfach als ‚falscher‘ Tod dargestellt. In „O der weinenden Kinder ...“ (SW I, 12f., Vers 4-6) heißt es beispielsweise explizit: „Schreckliche Wärterinnen/ Sind an die Stelle der Mütter getreten,/ Haben den falschen Tod in ihre Handmuskeln gespannt“. Im Fall von Kindern muss es sich jedoch nicht zwingend um einen gewaltsamen Tod handeln.⁹⁸⁷ Der Tod eines Kindes erscheint vielmehr immer verfrüht und damit ‚falsch‘. Bezogen auf alle Opfer der Konzentrationslager ist der Tod, „der sonst Gast war“, in „O die Schornsteine ...“ (SW I, 11, Vers 14) zum „Wirt des Hauses“ geworden. Auch hier drückt sich aus, dass die Rolle, die der Tod eingenommen hat, als falsch empfunden wird. Wiederum spezifischer können aber auch die Greise, die bereits nah am Sterben sind, als Opfer von Verfolgung und Mord dem ‚falschen‘ Tod erliegen. In dem Gedicht „Auch der Greise ...“ (SW I, 14) wird hierauf explizit Bezug genommen:

Auch der Greise
Letzten Atemzug, der schon den Tod anblies
Raubtet ihr noch fort.
Die leere Luft,
5 Zitternd vor Erwartung, den Seufzer der Erleichterung
Zu erfüllen, mit dem diese Erde fortgestoßen wird –
Die leere Luft habt ihr beraubt!

Der ‚richtige‘ Tod wird hier als Erlösung dargestellt, nach der sich diejenigen, die dem Sterben schon nahe waren, gesehnt haben. Die Mörder haben sich dadurch schuldig gemacht, dass sie den Greisen die Erlösung nicht gelassen, dass sie ihnen die „echten Todesstunden“ und die „[l]etzten Atemzüge[]“ geraubt haben. Die Sprechinstanz klagt in diesem Gedicht eher an, als

⁹⁸⁶ Vgl. hierzu z. B. Keller-Stocker: *Die Lyrik von Nelly Sachs*, S. 102f. und Bahr: *Nelly Sachs*, S. 132.

⁹⁸⁷ In „Immer ...“ (SW I, 74f.) wird zum Beispiel nur ganz allgemein davon gesprochen, wie sich die Welt verhält beziehungsweise verändert, wenn Kinder sterben: „Immer/ dort wo Kinder sterben/ werden Stein und Stern/ und so viele Träume/ heimatlos“ (Vers 31-35).

dass sie über den verfrühten Tod der Greise klagt. Insgesamt kann, wie sich hier zeigt, im Zusammenhang mit dem ‚falschen‘ Tod also nicht eindeutig nur auf Trauer geschlossen werden. Der Mord an den Greisen konnotiert Schuld. Die Anklage der Sprechinstanz kann – wie auch die warnenden letzten Verse des Gedichts nahelegen – Wut ebenso wie Trauer enthalten:

Aus der Greise verfrühter Mitternacht
Wird sich ein Wind der letzten Atemzüge aufturn,
Der diesen losgerissenen Stern
In seines Herrn Hände jagen wird!⁹⁸⁸

Eine Mischung aus Klage und Anklage wird auch im „Chor der Waisen“ (SW I, 35f.) gestaltet:

Wir Waisen
Wir klagen der Welt:
Herabgehauen hat man unseren Ast
Und ins Feuer geworfen –
5 Brennholz hat man aus unseren Beschützern gemacht –
Wir Waisen liegen auf den Feldern der Einsamkeit.

Nachdem die Verse „Wir Waisen/ Wir klagen der Welt“ noch zweimal wiederholt worden sind, heißt es am Schluss des Gedichts schließlich an exponierter Stelle: „Wir Waisen gleichen niemand mehr auf der Welt!/ O Welt/ Wir klagen dich an!“ Ebenso wie hier Klage und Anklage nebeneinander gestaltet werden, kann die Gefahr, die von den Wärterinnen im oben zitierten Gedicht „O der weinenden Kinder ...“ ausgeht, neben Trauer über den möglichen verfrühten Tod der Kinder auch Angst und ein Gefühl der Bedrohung vermitteln.⁹⁸⁹

Eindeutiger wird in dem Gedicht „Lange schon fielen ...“ (SW I, 19) über den ‚falschen‘ Tod tatsächlich geklagt. Hier heißt es, auf die Vernichtung des jüdischen Volkes Bezug nehmend, zunächst:

Lange schon fielen die Schatten.
Nicht sind gemeint jetzt
Jene lautlosen Schläge der Zeit
Die den Tod füllen –
5 Des Lebensbaumes abgefallene Blätter –

Am Ende des Gedichts bittet die Sprechinstanz schließlich die Nachtigallen⁹⁹⁰, dem Schmerz und der Klage über den verfrühten Tod des Volkes Israel Ausdruck zu verleihen:

O ihr Nachtigallen in allen Wäldern der Erde!
Gefiederte Erben des toten Volkes,
15 Wegweiser der gebrochenen Herzen,
Die ihr euch füllt am Tage mit Tränen,
Schluchzet es aus, schluchzet es aus
Der Kehle schreckliches Schweigen vor dem Tod.

⁹⁸⁸ Derartige Vorwürfe können aber nicht nur die Mörder selbst, sondern auch diejenigen treffen, die die Täter nicht aufgehalten haben. In „Ihr Zuschauenden“ (SW I, 18f.) heißt es, den Titel des Gedichts fortführend: „Unter deren Blicken getötet wurde./ Wie man auch einen Blick im Rücken fühlt,/ So fühlt ihr an euerm Leibe/ Die Blicke der Toten“ (Vers 1-4).

⁹⁸⁹ Für Cervantes ist Angst in Sachs' Lyrik „Aspekt der Leiderfahrung“ des Menschen, womit sie auf die Komplexität emotionalen Erlebens in Sachs' Werk verweist. Cervantes: *Struktur-Bezüge*, S. 44.

⁹⁹⁰ Zum Motiv der Nachtigall bei Sachs – z. B. auch als Ausdruck des Verstummens – vgl. Hoyer: „Nachtigallenworte“, S. 28 und auch Strenger: „Nelly Sachs and the Dance of Language“, S. 225.

Im „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) thematisieren diejenigen, die dem ‚falschen‘ Tod entronnen sind, ihre Verletzlichkeit und ihre andauernde Nähe zum Tod: „Unsere Leiber klagen noch nach/ Mit ihrer verstümmelten Musik“ (Vers 4f.), heißt es da, und „Wir odemlos gewordene,/ Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht/ Lange bevor man unseren Leib rettete“ (Vers 28-30). In den „Gebete[n] für den toten Bräutigam“ schließlich geht es um den verfrühten Tod einer konkreten Person, die autodiegetische Sprechinstanz klagt über den Mord an ihrem Geliebten: Von ihrer „Qual um das Ende [s]einer Schritte“, spricht sie in „Qual, Zeitmesser eines ...“ (SW I, 22f., Vers 10); und in „Ich sah eine ...“ (SW I, 23) fragt sie: „O, mein Geliebter, welcher Sand/ Weiß um dein Blut?“ (Vers 3f.).

Neben den Gedichten aus *In den Wohnungen des Todes*, die die Vernichtung des jüdischen Volkes durch die Nationalsozialisten allgemeiner und in Einzelschicksalen darstellen, wird auf den ‚falschen‘ Tod auch noch einmal im Zyklus „Überlebende“ aus *Sternverdunkelung* eingegangen. In „Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.) ist davon die Rede, dass „der schwererdachte Tod aus der Luft“ falle und seitdem „der Abschied auf Erden“ „[v]erwelkt“ sei (Vers 8 und 1). In „Welt frage nicht ...“ (SW I, 71) gehen diejenigen, die dem Tod entgangen sind, „immer ihrem Grabe zu“ (Vers 3). Das Gedicht „Immer ...“, auf das bereits eingegangen wurde, reiht sich ebenfalls hier ein. Zwar wird in einem Großteil der Gedichte nicht mehr explizit auf den Holocaust Bezug genommen, sein Schrecken drückt sich aber im andauernden Leiden der Überlebenden oder in den in der Welt beobachteten Veränderungen aus.

Wie in einigen der bis hierhin behandelten Gedichte – in „Auch der Greise ...“ beispielsweise – schon anklang, wird der ‚richtige‘ Tod in einem Großteil der Texte ganz anders bewertet als der ‚falsche‘. Er wird allgemein gesprochen durchaus positiv dargestellt, als Übergang in einen anderen Zustand oder als Erlösung, nach der man sich am Ende des Lebens sehnt. Eine Ausnahme bilden tendenziell die Gedichte, in denen aus Sicht der Zurückbleibenden über den Tod eines geliebten Menschen geklagt wird, worauf später bei der Darstellung von Situationen des Verlusts einzugehen sein wird. Insgesamt sind sowohl der Sterbeprozess als auch und insbesondere der Tod als jenseitiger Zustand bei Sachs jedoch in aller Regel positiv konnotiert. Entsprechend spielt akute Trauer angesichts des Todes – auch des eigenen – keine entscheidende Rolle, vielmehr werden hier Gefühle von Sehnsucht und Trost dargestellt.

In „Hände ...“ (SW I, 16) zum Beispiel wird der ‚richtige‘ Tod als beruhigende „Wiegenkamille“ bezeichnet. Viele weitere Beispiele finden sich in dem Zyklus „Im Geheimnis“ aus *Sternverdunkelung*. Auch wenn dieser Zyklus, was die Gestaltung von Trauer angeht, vor allem unter dem Aspekt von Abschied und Verlust eine wichtige Rolle spielt, können einige der Gedichte an dieser Stelle deutlich machen, wie der natürliche Tod – insbesondere im Kontrast zum ‚falschen‘ Tod – in Sachs’ Gedichten dargestellt wird: In „O meine Mutter ...“ (SW I, 82)

wird der Zustand nach dem Tod, den die sterbende Mutter bereits „koste[t]“, beispielsweise als „Geheimnis“ bezeichnet, „wo Schweigen redet/ Geburt und Sterben geschieht/ und die Elemente anders gemischt werden –“ (Vers 10-12). In „Du sitzt am ...“ (SW I, 82f., Vers 16-18) wird der langsame Übergang der Mutter in den Tod wie folgt beschrieben: „Während die zarten Linien deines Hauptes/ schon fortsinken in Meeresnacht/ zu neuer Geburt“. In „Wenn der Tag ...“ (SW I, 83f., Vers 12-15) heißt es: „in die dunkle Innerlichkeit hinab/ sinkst du –/ schon am Tode vorbei/ der nur ein windiger Durchgang ist –“, und in „Am Abend weitet ...“ (SW I, 84): „[Du] Weißt um das Aufgeblühte/ aus der rätselumrindeten Erde“ (Vers 8f.).

Mit dem Zyklus „Untergänge“ thematisch eng verbunden sind die „Elegien auf den Tod meiner Mutter“, woraus ebenfalls einige Beispiele für die Charakterisierung von Sterben und jenseitigem Zustand angeführt werden können: In der 21. Elegie (SW I, 191f.) kann der Zustand der Mutter im Jenseits mit Schlagworten wie ‚Wissen‘ oder ‚Erkenntnis‘ beschrieben werden. Und auch in der 8. Elegie (SW I, 182f.) wird der Unterschied zwischen Wissen im Jenseits und Nichtwissen im Diesseits thematisiert: „Ach daß man so wenig begreift/ die Staubbinde vor den Augen“ (Vers 1f.). Ähnliche Darstellungen von natürlichem Sterben und dem Zustand danach finden sich aber auch über die anderen Gedichtbände verteilt. Das Gedicht „Musik in den ...“ (SW I, 90) konzentriert sich gänzlich auf dieses Thema: „Musik in den Ohren der Sterbenden –/ Wenn die Wirbeltrommel der Erde/ leise nachgewitternd auszieht –“ (Vers 1-3) und „Staub, der offen steht zur seligen Begegnung/ Staub, der sein Wesen auffahren läßt“ (Vers 9f.), heißt es dort zum Beispiel. In dem Gedicht „Inmitten ...“ (SW II, 105) schließlich wird die Nähe zum Sterben wie folgt markiert:

aber über deinem Haupte
der Meeresstern der Gewißheit
mit den Pfeilen der Auferstehung
20 leuchtet rubinrot –

Der Sterbeprozess wird also als Übergang oder als Moment der Verwandlung gestaltet. Wie bereits im Kapitel zur impliziten lexikalischen Gestaltung von Trauer erläutert, dienen Lexeme wie ‚Musik‘, ‚Schmetterling‘ und ‚Verwandlung‘ somit als potenzielle Hinweise auf den Tod. Der Zustand jenseits dieses Übergangs wird in den angeführten Gedichten durch Lexeme wie ‚Geheimnis‘, ‚Gewißheit‘ und ‚neue[] Geburt‘ charakterisiert. Er bedeutet bei Sachs vertiefte Erkenntnis und einen potenziellen Neubeginn, jenseits von diesseitigem Leiden.⁹⁹¹ Der Tod im Allgemeinen, der eigene Tod und auch der Tod anderer Personen werden so in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, in eine universale Verbindung von Tod und Leben, Einzelnem und

⁹⁹¹ „Dieses ‚unsichtbare Universum‘ reicht selbstverständlich über das Grab hinaus, gilt für das Fortleben der Seele nach dem Tode.“ Berendsohn: *Einführung*, S. 120. Vgl. auch Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 148-152.

Schöpfung.⁹⁹² So wird verständlich, warum der ‚richtige‘ Tod in den Gedichten im Allgemeinen weniger als Schrecken oder als Auslöser von Trauer, denn im Hinblick auf Trost und Erlösung gestaltet wird.⁹⁹³ Oftmals werden in diesem Zusammenhang eher die Erde sowie das Zurückbleiben im Diesseits negativ bewertet.⁹⁹⁴ So möchte die Zurückbleibende in „Was stieg aus ...“ (SW II, 49f., vgl. 1. Elegie, SW I, 177f.) „die saugende Kugel fortstoßen/ um die Todestreppe hinaufzustürmen“ (Vers 17f.). In diesem letzten Beispiel liegt der Grund für die Sehnsucht nach dem Jenseits neben dem positiven Blick auf den Tod als Zustand vor allem in der Trauer über den Verlust der Mutter. Überhaupt ist, wie bereits erwähnt wurde, der Tod anderer Personen aus der Sicht der Zurückbleibenden von der hier beschriebenen Charakterisierung von Sterben und Tod ausgenommen. Hierauf soll nun näher eingegangen werden.

Verlust und Abschied

Von Verlust und Abschied geprägte Situationen werden in den untersuchten Gedichten in aller Regel als sehr schmerzhaft Erfahrungen dargestellt. Insbesondere der Verlust von nahestehenden Personen ist für die Zurückbleibenden mit zuweilen unerträglicher Sehnsucht nach dem oder der Verlorenen, Erinnerungen an gemeinsam Erlebtes und einem Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit verbunden. All das sind, wie die Ausführungen in Kapitel 2.1 gezeigt haben, prototypische Aspekte einer Trauererfahrung. Wie genau diese Trauererfahrung in Verbindung mit Verlust und Abschied von Sachs gestaltet wird, soll nun exemplarisch gezeigt werden.

Im letzten Unterkapitel wurde bereits angedeutet, dass der Tod eines nahestehenden Menschen aus der Perspektive der zurückbleibenden Sprechinstanz oder Figur zumeist nicht als Erlösung oder Trost gestaltet wird, sondern stattdessen Schmerz und Sehnsucht im Vordergrund stehen. In dem Gedicht „An euch, die das neue Haus bauen“ (SW I, 12) warnt die Sprechinstanz die Trauernden entsprechend davor, ihre Trauer in ihr (neues) Leben zu integrieren:

Hänge nicht deine Tränen um sie, die dahingegangen,
Die nicht mehr mit dir wohnen werden
5 An den Stein
Nicht an das Holz –

⁹⁹² Explizit gemacht wird die Verknüpfung von Tod und Leben auch in dem Gedicht „Lange haben wir ...“ (SW I, 17f.). Kranz-Löber fasst die Zusammenhänge allgemein wie folgt zusammen: „Das Ineinandergehen von Tod und Geburt, von Vernichtung und Schöpfung ist ein, wenn nicht gar *das* Grundschema mythischen Denkens. Aus dem Chaos der Zerstörung entsteht ein Neues, das wiederum seiner Vernichtung zustrebt und so fort. In seiner extremen Raffung wird daraus die Gleichsetzung von Vernichtung und Schöpfung; der Moment der Zerstörung ist von dem des Neuanfangs nicht mehr zu unterscheiden und umgekehrt.“ Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 32 (Hervorh. i. O.). Vgl. auch Bahr: *Nelly Sachs*, S. 87-97; Klingmann: *Religion und Religiosität*, S. 116; Michel: *Mystische und literarische Quellen*, S. 80-86 und Kurić: *Was ist das Andere*, S. 270f.

⁹⁹³ Auch im „Chor der [gewaltsam zu Tode gekommenen, A. F.] Toten“ (SW I, 36) klingt am Schluss ein eher tröstendes Bild für den Tod als Zustand an: „Wir reichen schon einen Stern weiter/ In unseren verborgenen Gott hinein.“

⁹⁹⁴ Vgl. hierzu auch Achberger: „Musik und Leiderfahrung“, S. 206-208.

Es weint sonst in deinen Schlaf hinein,
Den kurzen, den du noch tun mußt.

Einsamkeit und Verlust („Die nicht mehr mit dir wohnen werden“), äußerlich wahrnehmbare Ausdrucksweisen von Trauer („Tränen“), aber auch der eigene Tod als Perspektive („Den kurzen [Schlaf], den du noch tun mußt“) bestimmen hier die Trauererfahrung.⁹⁹⁵

In „Die Kerze, die ...“ (SW I, 20) werden ebenfalls Tränen als körperlicher Ausdruck von Trauer thematisiert („Und Wasser tropft vom Auge“, Vers 3).⁹⁹⁶ Zudem wird die singuläre Bedeutung des Verlorenen für die Sprechinstanz deutlich gemacht: „Sie deuten dich, denn alles deutet immer/ Auf dich; ich kann nichts tun als weinen“ (Vers 7f.). In „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) beschreibt die Sprechinstanz ihr Verhalten angesichts der sterbenden Mutter, ebenfalls auf das Weinen als Ausdruck von Trauer rekurrierend, wie folgt: „Meine Arme halten dich/ wie ein hölzerner Wagen die Himmelfahrenden –/ weinendes Holz, ausgebrochen/ aus seinen vielen Verwandlungen –“ (Vers 13-16). Wie hier wird in einer Reihe von Gedichten der Verlust eines Elternteils oder beider Eltern gestaltet. Im letzten Beispiel steht jedoch die enge Verbundenheit zwischen sterbendem Du und trauerndem Ich stärker im Vordergrund als die Tatsache, dass es sich um Mutter und Kind handelt.

Anders ist es in den Gedichten, in denen explizit von Kindern oder Waisen die Rede ist und das Überleben ohne Eltern im Fokus steht. Im bereits zitierten Gedicht „Ein totes Kind spricht“ (SW I, 14f.) beispielsweise beschreibt das Kind seinen Schmerz angesichts der Trennung von der Mutter, für den es keinen Trost gibt als den eigenen Tod:

Von da ab schnitt mir das Abschiedsmesser
Den Bissen in der Kehle entzwei –
Es fuhr in der Morgendämmerung mit der Sonne hervor
10 Und begann, sich in meinen Augen zu schärfen –
In meinem Ohr schliffen sich Winde und Wasser,
Und jede Trostesstimme stach in mein Herz –

Als man mich zum Tode führte,
Fühlte ich im letzten Augenblick noch
15 Das Herausziehen des großen Abschiedsmessers.

Auch im „Chor der Waisen“ (SW I, 35f.) wird der Verlust der Eltern dargestellt. Hier steht die Verlorenheit der Waisen im Vordergrund. Sie „liegen auf den Feldern der Einsamkeit“, erinnern sich ihrer „weichen Mütter“ und klagen, dass sie „niemand [sic] mehr auf der Welt [gleichen]“ (Vers 6, 25 und 27).⁹⁹⁷ In „Auf den Landstraßen ...“ (SW I, 72) wird neben dem Schmerz der

⁹⁹⁵ Pazi weist darauf hin, dass sich in der „nüchterne[n], ungewöhnlich deskriptive[n] Aufzählung alltäglicher Gegenstände in den ersten Zeilen“ die „genauen Anweisungen für das Verhalten der Trauernden“ der chassidischen Tradition widerspiegelten. Pazi: „Jüdische Aspekte“, S. 163.

⁹⁹⁶ Cassagnau sieht Tränen hier als „Grundelement der versuchten Kommunikation zwischen überlebendem Subjekt und den Abwesenden“. Cassagnau: „Tränenpoetik“, S. 49.

⁹⁹⁷ Zu Sachs' Verwendungen des Mutter-Motivs vgl. auch Kathrin M. Bower: „Searching for the (M)Other: The Rhetoric of Longing in Post-Holocaust Poems by Nelly Sachs and Rose Ausländer“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture* 12 (1996), S. 123-147; insbesondere S. 126.

Waisen ihre Angst thematisiert: „[Wenn] ihre zitternden Schatten/ die herzerreißende Angst/ ihrer Leiber abmalen“ (Vers 11-13). Auf der anderen Seite wird der Verlust von Kindern aus Sicht der Eltern gestaltet. In „Trauernde Mutter“ (SW I, 75f.) werden Erinnerungen⁹⁹⁸ an den toten Sohn benannt und die Situation der Mutter als ausweglos dargestellt:

O Mutter, Erinnernde,
nichts ist mehr dein
und alles –
denn die stürzenden Sterne suchen
25 durch die Mohnfelder der Vergessenheit
auf ihrem Heimweg dein Herz,
denn alle deine Empfängnis
ist hilfloses Leid.

In dem Gedicht „Schon vom Arm ...“ (SW I, 16) führt die Trauer der Mutter nach dem Tod des eigenen Kindes bis in den Wahnsinn. Der Schmerz hat ihr den Verstand „zerrissen[]“ und „verbrannt[]“.⁹⁹⁹

Als schmerzhaft werden auch Unterschiede oder Versäumnisse zwischen verlorener und trauernder Person empfunden. In „Wenn ich nur ...“ (SW I, 24) beispielsweise wünscht sich die Sprechinstanz, zu wissen, „[w]orauf [s]ein letzter Blick ruhte“ (Vers 2). In dem Gedicht „Ende ...“ (SW II, 103) wird das Gegenüber als „wohnhaft in Luft/ und Nichts/ Maske aus Jenseits“ (Vers 7-9) charakterisiert, die Sprechinstanz dagegen als „gefaltet eng und kriechend/ in Verpuppung zurück/ ohne Flügelzucken“ (Vers 15-17). Und in „Am Abend weitet ...“ (SW I, 84) schließlich wird die unterschiedliche Verortung von Sprechinstanz und sterbendem Gegenüber beschrieben als „Zimmer darin wir zwei Welten angehören“ (Vers 5). Hierin drückt sich allerdings kein Schmerz über die Unterscheidung aus. Das liegt auch daran, dass die Perspektive in diesem Gedicht stärker auf die Erfahrung der sterbenden Person gerichtet ist.

Diejenigen, die über den Tod eines nahestehenden Menschen trauern, sind dem Tod selbst oft sehr nahe. Hierbei kann es sich um einen Ausdruck von Verletzlichkeit oder die Sehnsucht nach dem eigenen Tod handeln. Im „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) wird der Tod der Geretteten weniger als Wunsch oder Ziel denn als mögliche Folge von Gewalt oder Bedrohung in einem verletzlichen Zustand gestaltet: „Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –/ Es könnte sein, es könnte sein/ Daß wir zu Staub zerfallen –“ (Vers 23-25). Aber auch die Gestaltung von Schmerz am eigenen (Über-)Leben kann Ausdruck von Verletzlichkeit sein. Die schmerzhafteste Sehnsucht nach dem Tod wird zum Beispiel in der 9. Elegie (SW I, 183f.) dargestellt:

⁹⁹⁸ Erinnerungen spielen auch in anderen Gedichten eine Rolle: In der 3. Elegie (SW I, 179f.) gedenkt die Sprechinstanz angesichts jeden „Zettel[s] von deiner Hand beschrieben“ der verlorenen Person. In der 7. Elegie (SW I, 182) erinnert sie sich an „die lichten Spiele aus Mutter und Kind“ und „der Koseworte Vogelgezwitzcher“ die „nicht mehr in dieser Form“ möglich sind.

⁹⁹⁹ Ähnlich nah am Wahnsinn ist auch die „Braut“, die in „Du gedenkst der ...“ (SW I, 22) „in die Luft hineinredete zu ihrem toten Bräutigam“. Für Hardegger ist der Wahnsinn bei Sachs jedoch „ein Ort der Verwandlung, ein Ort, wo das ‚Neue‘ sich auf tut, wo die Sehnsucht so stark wird, dass sie Grenzen durchbricht, [...] die Welt verwandelt“. Hardegger: *Verwandlungen der Welt*, S. 99.

Ach Gnade, Gnade für die, die Amen sagen wollen,
10 die Folgeleute,
die an todenhobenen Türen lauschen,
die auf und zu in feierlichen Atemzügen gehn

die abgewandt und grabgebeugt
doch schon den Weg vor ihrer Schwelle
15 mit Sehnsuchtsmeteoren dunkel glühend pflastern
und die schon stehn
wo alle Liebe steht
die staubberieselt
Abschied gibt und nimmt.

Das Schmerzhafte der eigenen Existenz ist auch Thema in der 3. Elegie (SW I, 179f.), in der sich die Sprechinstanz Erlösung von ihrem irdischen Leiden erhofft:

25 Nicht mehr Blei der Planeten an den Füßen –
nicht mehr geheime Mondverhaftung,
Schreckenstürze, Schreie, Wehetun, Würmerwälzen,
Sauerstoffqual, bis der letzte Atemzug
die Zeit in den Himmel stößt –

30 Nicht mehr dies, nicht mehr dies
nur aus des Daseins geschlossenen Augen
errettet –¹⁰⁰⁰

In anderen Gedichten ist das Weiterleben der Trauernden noch stärker auf die Sehnsucht nach der verlorenen Person ausgerichtet. In „Weit fort ...“ (SW II, 98) heißt es beispielsweise: „Nur in die Sehnsucht/ das wachsende Element/ lege ich meine Träne –“ (Vers 11-13) und in der 17. Elegie (SW I, 189) fleht die Sprechinstanz:

O wär mein Schlaf
20 vielleicht schon deine Dienerin,
der letzte Stoff
den die Gestirne bis zum Tod läutern.
Die dunkle Schale
die ein mitleidvoller Geist
25 für deiner Rose Duft
und hohen Anbeginn gebrauchte.

Auch in dem Gedicht „Mit Wildhonig ...“ (SW II, 48) ist das Sprecher-Ich auf die Wiedervereinigung mit dem Gegenüber im „Untergang“ fokussiert: „Alle Meilensteine aus Staub/ überspringt die Liebe, [...] nur Untergang suchend“ (Vers 17-21). In „Abgewandt ...“ (SW II, 108f.) schließlich wird die Richtung umgekehrt. Die Sprechinstanz sehnt sich nicht danach, der verlorenen Person zu folgen, sondern wartet auf deren Ankunft bei ihr (Vers 1-4):

Abgewandt
warte ich auf dich
weit fort von den Lebenden weilst du
oder nahe.

¹⁰⁰⁰ In einer Variante dieses Gedichts heißt es am Schluss statt „errettet“ „bei dir“. Vgl. Fenner: *Die Elegien*, S. 56. Schon diese kleine Änderung verschiebt den Schwerpunkt von der Hoffnung auf Erlösung vom Schmerz des eigenen Daseins auf die Sehnsucht nach dem verlorenen Gegenüber.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Situationen von Verlust und Abschied für den Ausdruck von Trauer bei Sachs eine entscheidende Rolle spielen. Der Schmerz einer Verlusterfahrung und die Sehnsucht nach der verlorenen Person werden in diesem Zusammenhang häufig explizit benannt oder bildhaft – beispielsweise als „Abschiedsmesser“ – dargestellt. Als Erlösung vom Leiden am eigenen Dasein und als Möglichkeit, mit der verlorenen Person vereint zu sein, strebt die trauernde Person in vielen Gedichten den eigenen Tod an. Hierin spiegelt sich auch das Verständnis vom (natürlichen) Tod als Trost und Erlösung wider, auf das im letzten Kapitel eingegangen wurde. Auffällig ist dennoch, dass die Bewältigung der Trauer im Diesseits kaum zum Ausdruck kommt. Ist das Weiterleben für die Trauernden Thema, wird es vielmehr als Qual dargestellt oder das eigene Leben tritt hinter der Hoffnung auf Erlösung im eigenen Tod zurück.¹⁰⁰¹ Ein distanzierter Blick auf Trauer angesichts einer Verlusterfahrung findet sich in den untersuchten Gedichten nicht. Die Darstellung von Verlustsituationen drückt Trauer also auf eher unmittelbare Weise aus und ermöglicht somit eine unmittelbare emotionale Beteiligung des Rezipienten.

Verfolgung und Heimatlosigkeit

Die Darstellung von Flucht und Verfolgung durchzieht alle untersuchten Gedichtbände. Entsprechende Situationen könnten neben Trauer Angst und Wut, aber auch Schuld vermitteln. Trauer wird in diesem Zusammenhang zumeist dargestellt, wenn auf den Verlust von Heimat¹⁰⁰² oder Schutz fokussiert wird. In einigen Gedichten spielt in diesem Zusammenhang zudem die Schuld einzelner oder einer Gruppe von Menschen eine Rolle.

Verfolgung und Bedrohung sind auch in einigen der Gedichte Thema, in denen der bereits behandelte ‚falsche‘ Tod dargestellt wird. In „O der weinenden ...“ (SW I, 12f.) beispielsweise werden die Kinder durch die Wärterinnen bedroht, die „an die Stelle der Mütter getreten“ sind (Vers 5). In der Kontrastierung mit der Mutter, die Schutz und Fürsorge symbolisiert, wird die Bedrohlichkeit der Wärterinnen gestaltet. Vier Verse weiter heißt es entsprechend „Angst säugt die Kleinen statt der Muttermilch“. Die Angst der Kinder wird also explizit benannt. Darüber hinaus könnte die dargestellte Situation aus der Perspektive einer extradiegetischen Instanz aber

¹⁰⁰¹ Brettschneiders allgemeiner angelegte Beobachtung, Sachs' Lyrik erfülle die von Freud beschriebenen „Stufen des Trauerns“ ist in diesem Zusammenhang daher nicht zuzustimmen. Vgl. Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 29. Auf den Begriff der Trauerarbeit geht auch Kurić: *Was ist das Andere*, S. 298-301 ein. Sie deutet – bei allen richtigen Beobachtungen, die sie z. B. in Bezug auf das Motiv des „redenden Schweigens“ macht – die Gedichte aus dem Zyklus „Überlebende“ aus meiner Sicht jedoch zu einseitig als Ausdruck der persönlichen Trauer der Dichterin. So zieht sie die „tiefe Depression“ der Dichterin nach dem Tod der Mutter als Beleg dafür heran, dass in dem Gedicht „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) „das Subjekt als ein verletztes konturier[t]“ werde (ebd., S. 300). Eine klarere Trennung zwischen Darstellung von Verlusterfahrung im Gedicht und biografischen Bezügen wäre hier wünschenswert gewesen.

¹⁰⁰² Heimat hat bei Sachs „eher symbolischen und transzendentalen Charakter [...] als etwa räumlich-geographischen“. Utsch: „Verortungssuche“, S. 190.

auch Mitleid mit den Kindern und Trauer über ihre schreckliche Situation hervorrufen. Ähnlich ist es auch in dem Gedicht „Ein totes Kind spricht“ (SW I, 14f.), wo die gewaltsame Trennung von der Mutter dargestellt wird. In dem Gedicht „Auch der Greise ...“ (SW I, 14) ist explizit von der Verzweiflung und dem Leiden der Greise selbst die Rede, Trauer kann daneben aber auch eine mögliche Reaktion des Rezipienten auf die dargestellte Situation sein.

Stärker an die Täter und auf ihre Schuld gerichtet ist das Gedicht „Hände ...“ (SW I, 16), in dem die Sprechinstanz fragt, wie die Hände von Kindern zu Händen von Mördern werden konnten. Auch hier dienen die Kindheit und das Zusammensein von Mutter und Kind als Kontrast zu einer gegenwärtigen Situation. Dabei werden keine expliziten Vorwürfe formuliert, sondern lediglich Fragen gestellt, die das Unverständnis und die Bestürzung der Sprechinstanz über die schuldig gewordenen Täter ausdrücken. Die Opfer von Verfolgung und Gewalt werden dabei nicht benannt. Ebenso wie die Hände als pars pro toto für die Mörder stehen, steht der Tod stellvertretend für die Opfer. Anonymität und Entpersönlichung werden somit dem Blick auf die Kindheit und der Frage nach persönlichen Erinnerungen nebengeordnet. Hierdurch wird erreicht, dass auch in der Rezeption – über den Schrecken, den die Verfolger und Mörder ausstrahlen könnten, und deren potenzielle Schuldgefühle hinaus – Unverständnis und Trauer über die Entwicklung vom Kind zum Mörder möglich sind. Auch in den Gedichten „Welche geheimen Wünsche ...“ (SW I, 17) und „Ihr Zuschauenden“ (SW I, 18f.) wird der Fokus eher auf die Täter gelegt, beziehungsweise auf diejenigen, die die vergangenen Schrecken nicht verhindert haben. Lexeme wie ‚Angst‘ und ‚furchtbar‘ geben hier eine mögliche emotionale Bewertung der Situation vor.

Der „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) konzentriert sich auf die Perspektive der Opfer. Hier werden die Folgen von Bedrohung und Verfolgung für die Überlebenden thematisiert. Besonderes Gewicht wird dabei darauf gelegt, dass mit dem Ende der Verfolgung das Gefühl der Bedrohung und Verletzlichkeit nicht beendet ist. Die Opfer, die in diesem Gedicht zu Wort kommen, werden vielmehr als dauerhaft Verfolgte dargestellt. Neben der Trauer der „Geretteten“ selbst, die in diesem Gedicht – wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben – auf verschiedenen Ebenen Ausdruck findet, ist textextern auch Erschütterung oder Trauer über die Situation der Geretteten möglich. Vergleichbar wird in dem Gedicht „Wir sind so ...“ (SW I, 71f.) die andauernde Verletzlichkeit der Opfer von Verfolgung und Bedrohung thematisiert: „Wir sind so wund,/ daß wir zu sterben glauben/ wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft“ (Vers 1-3). Und ähnlich wie im „Chor der Geretteten“ wird schließlich auch in „Welt, frage nicht ...“ (SW I, 71) die Situation der „Todentrissenen“ dargestellt, die als kaum noch lebensfähig beziehungsweise außerhalb des Lebens stehend charakterisiert werden:

Welt, frage nicht die Todentrissenen
wohin sie gehen,

- sie gehen immer ihrem Grabe zu.
[...]
- 10 Welt, die Falte ihres Lächelns hat ihnen ein starkes Eisen ausgebrannt;
sie möchten so gerne zu dir kommen
um deiner Schönheit wegen,
aber wer heimatlos ist, dem welken alle Wege
wie Schnittblumen hin –

Stärker als im „Chor der Geretteten“ wird der Fokus hier auf Heimatlosigkeit und Flucht gelegt. Über die Perspektive der „Todentrissenen“ selbst hinaus kann die dargestellte Situation Trauer oder Mitleid hervorrufen.

In einer Reihe von weiteren Gedichten werden im Zusammenhang von Verfolgung und Bedrohung vor allem die Themen Flucht und Heimatlosigkeit dargestellt. Im „Chor der Wandernden“ (SW I, 34f.) heißt es beispielsweise:

- Wir Wandernde,
Unsere Wege ziehen wir als Gepäck hinter uns her –
Mit einem Fetzen des Landes darin wir Rast hielten
Sind wir bekleidet –
- 5 Aus dem Kochtopf der Sprache, die wir unter Tränen erlernten,
Ernähren wir uns.

Hunger und Besitzlosigkeit, andauernde Flucht und die Unmöglichkeit, zur Ruhe zu kommen, werden in diesen Versen im Rückgriff auf Alltägliches gestaltet. Im weiteren Verlauf des Gedichts ist von der Einsamkeit der Wandernden die Rede und davon, dass sie nirgendwo willkommen sind. Auch wenn das Gedicht in einer anklagenden Mahnung endet („Unser Tod wird wie eine Schwelle liegen/ Vor euren verschlossenen Türen!“), wird durch die beschriebene Situation der Wandernden vor allem deren Gefühl der Heimatlosigkeit und Unruhe vermittelt.

In dem Gedichtband *Und niemand weiß weiter* ist ein ganzer Zyklus als „Von Flüchtlingen und Flucht“ überschrieben, worin die Bedeutung dieser Thematik auch noch für Sachs' mittleres Werk deutlich wird. Flucht und Flüchtende werden hier allerdings weniger anschaulich als in den bereits behandelten Gedichten aus *In den Wohnungen des Todes* dargestellt. Wurde die andauernde Situation der Heimatlosigkeit und Verletzlichkeit dort mehrfach im Rückgriff auf das Weiterleben der Opfer und ganz alltägliche Dinge gestaltet, wird Flucht hier eher als ein abstraktes Konzept dargestellt. An die Stelle von Bezügen zum alltäglichen Leben sind metaphorische Sprechweisen getreten.¹⁰⁰³ In „Da du ...“ (SW II, 11) heißt es einleitend beispielsweise: „Da du/ unter dem Fuß dir/ das staubbeflügelte Sternbild der Flucht gebarst“. Und in „Wurzeln schlagen ...“ (SW II, 11f.):

- Bienenflügel in dem Glassarg
strahlt in Gold die Flucht durch Gräber,
- 20 wird mit der zerrissnen Sehnsucht
schmelzen an dem Honigfeuer,
- wenn Nacht sich endlich auf den Scheiterhaufen wirft.

¹⁰⁰³ Auf potenzielle Verständnisschwierigkeiten weist Allkemper: „Erinnern als Durchschmerzen“, S. 126f. hin.

In „Das ist der ...“ (SW II, 12f.) klingen die realistischen Bezüge in den Lexemen „Schwelle“, „Herd[]“ und „Brot[]“ zwar noch an, doch ist auch hier eine größere Interpretationsleistung nötig, um die dargestellte Situation der Flüchtlinge zu verstehen:

Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde.
Das ist der Flüchtlinge reißende Flucht
in die Fallsucht, den Tod!

5 Das ist der Sternfall aus magischer Verhaftung
der Schwelle, des Herdes, des Brots.

Die Gestaltung dieses Gedichts im Vergleich beispielsweise zum „Chor der Wandernden“ kann für sein Wirkungspotenzial insofern von Bedeutung sein, als eine konkrete, lebensnahe Darstellung einer emotionalen Situation potenziell eher Nachvollziehbarkeit und damit emotionale Anteilnahme gewährleistet als eine abstrakte Redeweise, die schon die Identifizierung von Emotionen deutlich erschwert. Anders als in dem eher abstrakt bleibenden Zyklus „Von Flüchtlingen und Flucht“ ist es in dem Gedicht „Jäger ...“ (SW II, 71) aus dem späteren Gedichtband *Flucht und Verwandlung*. Hier wird zwar auch größtenteils metaphorisch gesprochen, die Bilder bleiben jedoch anschaulich. Zudem wird aus autodiegetischer Perspektive eigenes Erleben gestaltet, was durch die Unmittelbarkeit potenziell eine starke Wirkung entfaltet:

Jäger
mein Sternbild
zielt
in heimlichen Blutpunkt: Unruhe ...
5 und der Schritt asylos fliegt –

Aber der Wind ist kein Haus
leckt nur wie Tiere
die Wunden am Leib –
[...]

15 O Dunkelheit
breite aus deine Gesandtschaft
für einen Wimpernschlag:

Ruhe auf der Flucht.

Der in den letzten Versen formulierte Wunsch nach „Ruhe auf der Flucht“ leitet zu den Gedichten über, in denen neben oder an Stelle der Verzweiflung, Qual und Angst von Verfolgung und Heimatlosigkeit die Hoffnung auf ein Ende der Flucht gestaltet wird. Eher abstrakt, aber tröstend bleibt die Ankunft in einer neuen Heimat in dem Gedicht „In der Flucht ...“ (SW II, 73f.), wo es wie folgt heißt: „In der Flucht/ Welch großer Empfang“ (Vers 1f.) und „An Stelle von Heimat/ halte ich die Verwandlungen der Welt –“ (Vers 16f.).¹⁰⁰⁴ Hierfür sind jedoch insbesondere die Gedichte von Bedeutung, in denen die Verfolgung des jüdischen

¹⁰⁰⁴ Vgl. als eine der zahlreichen Deutungen dieses Gedichts exemplarisch Utsch: „Verortungssuche“, S. 185-189.

Volkes, seine Heimatlosigkeit und die Hoffnung auf eine neue Heimat in Israel dargestellt werden. In dem Gedicht „Land Israel ...“ (SW I, 77f.) heißt es zum Beispiel:

Land Israel,
nun wo dein Volk
25 aus den Weltenecken verweint heimkommt
um die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinen Sand
und das Feierabendwort *Vollbracht*
am Abend seiner Ernte singt –

In der Darstellung der Situation der Verfolgten drückt sich weiterhin Trauer und Verletzlichkeit aus, doch wird hier anders als beispielsweise im „Chor der Wandernden“ betont, dass es einen Ort gibt, an dem die Verfolgten aufgenommen werden und den sie als ihre Heimat mitgestalten können. In dem Gedicht „Nun hat Abraham ...“ (SW I, 78) wird das Land Israel sogar als Metonym für das jüdische Volk verwendet, wenn es heißt: „denn heimkehren wird Israel aus der Zerstreuung“ (Vers 2). Hierin drückt sich der Gedanke aus, dass es sich um eine Rückkehr in die Heimat und nicht um den Aufbau einer gänzlich neuen Heimat handelt. Gleichzeitig wird aber auch explizit gemacht, dass das Volk Israel durch die Erfahrung von Verzweiflung, Leid und Heimatlosigkeit geprägt ist: „Eingesammelt hat es [d. i. Israel, A. F.] Wunden und Martern/ auf den Höfen der Welt,/ abgeweint alle verschlossenen Türen“ (Vers 3-5). Dieses Nebeneinander von erfahrener Verfolgung und mit einer Rückkehr in die Heimat verbundener Hoffnung prägt viele der Gedichte, in denen Israel als Staat oder als Land der alttestamentarischen Stammväter dargestellt wird.¹⁰⁰⁵

Zusammenfassend lässt sich für die Gestaltung von Verfolgung und Heimatlosigkeit festhalten, dass sie keinesfalls eindeutig Trauer konnotieren. Zuweilen wird Trauer in der Perspektive auf die Verfolgten zwar relativ eindeutig gestaltet – beispielsweise durch die Kontrastierung mit Vergangenen oder Alltäglichem oder durch ihre Sprechweise – mindestens ebenso wichtig sind dabei jedoch Gefühle von Angst und Bedrohung. Aus Sicht eines Rezipienten könnten derartige Situationen beispielsweise Mitleid, Trauer, aber auch Wut über eine dargestellte Entwicklung hervorrufen. Diese emotionalen Reaktionen konnten teilweise – beispielsweise bei dem Gedicht „Hände ...“ (SW I, 16) – auch einer extradiegetischen Sprechinstanz zugeschrieben werden. Auch in den Gedichten, in denen die Hoffnung auf eine neue Heimat im Vordergrund steht, kann die Verzweiflung der Verfolgten mindestens als vergangene Situation mitgedacht werden. Deren emotionaler Zustand wird hier gerade durch das Nebeneinander von Verzweiflung und Hoffnung charakterisiert.

¹⁰⁰⁵ Dabei ist zu beachten, dass der Staat Israel von Sachs immer in einen größeren Zusammenhang der Heimkehr des jüdischen Volkes eingeordnet wird und daher Israel als Ort der Sehnsucht eher „geistig“ als politisch zu verstehen ist. Vgl. Bahr: *Nelly Sachs*, S. 104 und Utsch: „Verortungssuche“, S. 183.

Religion und Glaube

Analog zu Eich und Kaschnitz soll abschließend auf die Funktion eingegangen werden, die Religion und Glaube für die Gestaltung von traurigen Situationen bei Sachs einnehmen.¹⁰⁰⁶ Wie sich im letzten Kapitel bereits angedeutet hat, spielt das Land Israel für die Dichterin nicht nur in seiner zeitgenössischen Form als neuer Staat, sondern vor allem als historische und geistige Heimat des jüdischen Volkes eine Rolle. Da derartige Bezugnahmen auf Israel jedoch eng mit den bereits behandelten Themen Verfolgung und Heimatlosigkeit zusammenhängen, stehen hier andere Verwendungsweisen von religiösen Themen im Vordergrund, insbesondere die Bezugnahme auf biblische Figuren. Sachs konzentriert sich dabei vor allem auf alttestamentarische Figuren. Auf Christus wird in zwei Gedichten – „Immer noch Mitternacht ...“ (SW II, 36) und „David ...“ (SW II, 80f.) – explizit Bezug genommen, indirekt darüber hinaus aber zum Beispiel durch die Anspielung auf seine Verleugnung durch Petrus.¹⁰⁰⁷ Als alttestamentarische Figuren werden Abraham, David, Hiob, Jakob, Rahel, Elia und Daniel mehrfach erwähnt.¹⁰⁰⁸ Auch Gott wird häufig explizit benannt. Der Darstellung von Trauer dienen diese Figuren vor allem da, wo sie selbst in emotional geprägten Situationen präsentiert werden.

In Bezug auf den Propheten Elia zum Beispiel werden zwei Aspekte hervorgehoben: sein Auffahren in den Himmel inklusive der daraus resultierenden Trennung von Elisa und die ihm zugeschriebene Mittlerrolle zwischen Gott und den Menschen.¹⁰⁰⁹ In „Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.) wird der Abschied von Elia und Elisa als Beispiel für einen traurigen, schmerzhaften Abschied angeführt, wie er in der gegenwärtigen Zeit nicht mehr möglich ist. Auch in „Alles weißt du ...“ (SW II, 52f., vgl. SW I, 191f.) wird auf diese schmerzhaftige Trennung Bezug genommen, wenn von der „Stelle, wo den Propheten/ das Ende des Weges/ flammend vom Leibe gerissen wurde“, die Rede ist (Vers 3-5). In „O meine Mutter ...“ (SW I, 82) wird vom „Geheimnis“ gesprochen, „das Elia bereiste“ (Vers 8f.). Die sterbende Mutter „koste[t]“ dieses Geheimnis und nähert sich somit

¹⁰⁰⁶ Die Fokussierung auf die Gestaltung von Trauer führt zwangsläufig dazu, dass der Komplexität der religiösen Aspekte in Sachs' Werk in diesem kurzen Kapitel nicht angemessen Rechnung getragen werden kann. Pazi spricht hinsichtlich der Interpretation der verschiedenen religiösen Bezüge bei Sachs generell von einer „Gratwanderung“: „Die sich kreuzenden, konvergierenden, manchmal ineinander verschmelzenden Einflüsse aus jüdischer und christlicher Religion, die Unterlegung jüdisch-mystischen Beziehungsgeflechts mit der christlichen Mystik entstammenden Erwägungen, der jähe Sprung in die Kabbala und den Sohar ohne Grundlage einer jüdischen Traditionskenntnis und -erfahrung, die dichterische Subjektivität und Eigengesetzlichkeit der Metaphorik, all dies läßt die Zuordnung der Motive in der Lyrik der Nelly Sachs zu einer Gratwanderung werden.“ Pazi: „Jüdische Aspekte“, S. 159f.

¹⁰⁰⁷ Vgl. hierzu Mt 26,33-35 und 69-75 und das Motiv des krähenen oder schreienden Hahns in den Gedichten „In der Morgendämmerung ...“ (SW II, 31) und „Die Stunde zu Endor“ (SW II, 42-45). Zur Christus-Figur in Sachs' Lyrik vgl. auch Notker Füglistler: „Die Wirkgeschichte biblischer Motive in den Dichtungen von Nelly Sachs“. In: Johann Holzner und Udo Zeilinger (Hrsg.): *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*. St. Pölten, Wien 1988, S. 47-60; hier S. 50f. und Karl-Josef Kuschel: „Hiob und Jesus. Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 203-224; hier S. 213-217.

¹⁰⁰⁸ Zu den alttestamentarischen Figuren vgl. im Einzelnen auch Michel: *Mystische und literarische Quellen*, S. 26-51.

¹⁰⁰⁹ Vgl. 2.Kön 2,1-11.

dem Jenseits. Die Erwähnung des „hölzerne[n] Wagen[s] [der] Himmelfahrenden“ in Vers 14 spielt wiederum auf Elias Auffahrt in den Himmel an. Wenn Elia wie in „Land Israel ...“ (SW I, 77f.) als Vertreter des jüdischen Volkes und nicht im Zusammenhang mit seiner Trennung von Elisa dargestellt wird, wird dagegen nicht unbedingt Trauer konnotiert.¹⁰¹⁰

Auch Hiob kann als Figur bezeichnet werden, die bei Sachs potenziell der Gestaltung von Schmerz und Trauer dient.¹⁰¹¹ Im nach ihm benannten Gedicht (SW I, 59f.) wird er beispielsweise als „Windrose der Qualen“ angesprochen.¹⁰¹² Und weiter heißt es: „noch dein Süden heißt Einsamkeit./ Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen“ (Vers 4f.). Er habe zudem „alle Nachtwachen durchweint“ und sei „stumm geworden“ (Vers 12 und 9), was von Sachs, wie bereits erläutert, häufig als Ausdruck des Leidens verwendet wird. Auch in dem Gedicht „Landschaft aus Schreien“ (SW II, 46f., Vers 26)¹⁰¹³ wird das Bild der Windrose aufgenommen, wenn von „Hiobs Vier-Winde-Schrei“ die Rede ist. Da, wo Hiob mit seinen Schmerzen dargestellt wird, kann er auch als Symbol für die Standfestigkeit im Glauben an und die Zuversicht in Gott interpretiert werden. Im Fokus steht aber die Verwendung Hiobs als Figur des Leidens.¹⁰¹⁴

Andere alttestamentarische Figuren werden ebenfalls in ihrer Beziehung zu Gott dargestellt: Bei Jakob wird beispielsweise auf seinen Kampf mit Gott Bezug genommen, wenn er in „Und aus der ...“ (SW II, 40f., Vers 2) als „verrenkt“ bezeichnet wird.¹⁰¹⁵ David misst im nach ihm benannten Gedicht (SW I, 65) „in Verzweiflung/ die Entfernung zu Gott aus“ (Vers 18f.) und Abraham findet im gleichnamigen Gedicht (SW I, 56f.) „die sausende Muschel/ des Gottesgeheimnisses“ (Vers 4f.). Gott wird hier explizit oder im Rückgriff auf die Geschichte der jeweiligen alttestamentarischen Figur als Gegenspieler, als Ziel oder als Geheimnis gestaltet.¹⁰¹⁶ In

¹⁰¹⁰ In diesem Beispiel wird Elia im Kontext der Gedichte, die die Rückkehr des jüdischen Volkes in das Land Israel thematisieren, eher als Hinweis auf die lange Geschichte des jüdischen Volkes an diesem Ort verwendet.

¹⁰¹¹ Zur Figur des Hiob bei Sachs vgl. auch Georg Langenhorst: „Religiöse Deutung der Shoah? Nelly Sachs und Paul Celan“. In: Gerd Bayer und Rudolf Freyburg (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*. Würzburg 2009, S. 99-110; hier S. 101-104; Lermen und Braun: *Nelly Sachs*, S. 182-192; Immer: „Durchschmerzungen der Welt“, S. 111 sowie Elaine Martin: „Es kehrt niemand heil zu seinem Gott zurück“ – Biblical Archetypes as Representational Devices in the Poetry of Nelly Sachs“. In: *German Quarterly* 84.3 (2011), S. 292-308; hier S. 294-300. Hoffmann: „Vom Pathos“, S. 25 sieht die Gestalt des Hiob bei Sachs als „Mythos jüdischer Existenz“.

¹⁰¹² Wie Martin behandelt auch Kranz-Löber das Gedicht „Hiob“ ausführlicher in seinem Bezug zur Darstellung der Shoah. Vgl. Kranz-Löber: „In der Tiefe des Hohlwegs“, S. 27-32. Auf die Reduktion der biblischen Figur des Hiob auf „den gequälten, einsamen, schmerzbestimmten“ Hiob in diesem Gedicht geht – aus theologischer Perspektive – Kuschel: „Hiob und Jesus“, S. 208 ein.

¹⁰¹³ Zu diesem Gedicht vgl. auch Martin: „Biblical Archetypes“, S. 302-306.

¹⁰¹⁴ Auch in „O die Schornsteine ...“ (SW I, 11) ist es sein Leiden, das ihn zum Vertreter des jüdischen Volkes werden lässt. Zur Rolle des Mottos in „O die Schornsteine ...“ vgl. z. B. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 46-50 und Martin: „Biblical Archetypes“, S. 294-297. Martin weist zu Recht darauf hin, dass eine auf Trost oder Hoffnung reduzierte Interpretation der Gestaltung Hiobs zu kurz greife. Vgl. ebd., S. 297.

¹⁰¹⁵ Vgl. 1. Mose 32,26. In dem Gedicht „Jakob“ (SW I, 57f.) heißt es vergleichbar: „vom schweren Engel über uns/ zu Gott verrenkt/ wie du!“

¹⁰¹⁶ Zu den unterschiedlichen Funktionen von Gott in Sachs' Gedichten vgl. ausführlicher Klingmann: *Religion und Religiosität*, S. 107-114. Er sieht Gott in einer Vielzahl der Gedichte als anthropomorphen Gott (vgl. z. B. ebd., S. 107 und 111) realisiert und verweist auf ihn als „Zielpunkt menschlichen Sehns“ (ebd., S. 108). Darüber hinaus geht er auch auf das Nebeneinander von mythischen und realen Bezügen in den Zyklen „Land Israel“ und „Die Muschel saust“ ein. Michel weist darauf hin, dass Sachs „als Bezeichnung für ‚Gott‘ häufig den Ausdruck ‚das Geheimnis‘“

der Auseinandersetzung mit Gott können die Figuren leiden oder aber Trost finden.¹⁰¹⁷ Diese verschiedenen Verwendungsweisen des Lexems ‚Gott‘ legen nahe, dass Sachs nicht auf eine bestimmte Funktion eines konkreten Gottes festgelegt ist.¹⁰¹⁸ Letzteres kommt vor allem in jenen Gedichten zum Ausdruck, in denen Gott als Ort oder Ziel dargestellt wird, das es zu erreichen gilt. Explizit wird er in „Land Israel ...“ (SW I, 77f.) mit dem jüdischen Volk verbunden, so dass eine Rückkehr nach Israel auch als eine Rückkehr zu Gott interpretiert werden kann: „deine Weite, ausgemessen einst/ von deinen, den Horizont übersteigenden Heiligen./ Deine Morgenluft besprochen von den Erstlingen Gottes“ (Vers 2-4). In „Nun hat Abraham ...“ (SW I, 78) heißt es, den Blick auf die Zukunft richtend: „und nach der Sonnenseite Gott/ sollen die Häuser gebaut werden“ (Vers 14f.). Unabhängig vom Land Israel wird Gott aber zum Beispiel in dem Zyklus „Gebete für den toten Bräutigam“ in mehreren Gedichten erwähnt. Die Sprechinstanz fleht Gott an: „O mein Gott, wird wo auf Erden ein Kind jetzt geboren,/ Laß es nicht zu, daß sein Herz vor der blutenden Sonne zerbricht“ (SW I, 20, Vers 3f.); sie überlegt, ob „Gott die Sehnsucht“ brauche (SW I, 21, Vers 1), und sieht das Haus des Geliebten „ganz von Gott verschneit“ (SW I, 23, Vers 8). Gott wird also als Instanz gesehen, die Tod, Geburt und Sehnsucht bringt oder braucht. Im „Chor der unsichtbaren Dinge“ (SW I, 40) wird er wiederum als Ziel einer Verwandlung dargestellt:

Im Geheimnis eines Seufzers
Kann das ungesungene Lied des Friedens keimen.

Klagemauer Nacht,
Von dem Blitze eines Gebetes kannst du zertrümmert werden
20 Und alle, die Gott verschlafen haben
Wachen hinter deinen stürzenden Mauern
Zu ihm auf.

Wird Gott – wie zum Beispiel auch die Engel in „Engel auf den ...“ (SW I, 88) – mit dem Jenseits oder einem „Segensraum“, wie es im Beispiel der Engel heißt, verbunden, kann er Erlösung, Frieden und Trost bieten. Das ist im Zusammenhang mit der Konzeptualisierung des Todes als Übergang in ein Jenseits insbesondere auch für diejenigen Figuren von Bedeutung, die ein Ende ihrer Trauer und ihres Leidens ersehnen. Neben den Hinterbliebenen eines Verstorbenen, über die im Kapitel zur Gestaltung von Verlust und Abschied gesprochen wurde, können das auch biblische

verwende. Michel: *Mystische und literarische Quellen*, S. 100. Auch Ostmeier verwendet den Begriff des Geheimnisses für Gott oder das „Andere“, worauf Sachs’ frühe Gedichte in Form einer suchenden „Trauerarbeit“ verwiesen. Vgl. Ostmeier: „Probleme des Dialogischen“, S. 193 und 200. Eine Gleichsetzung von Gott und dem Geheimnis leuchtet angesichts der untersuchten Texte jedoch ebenso wenig ein wie Weissenbergers sehr einseitige Deutung der von Sachs gestalteten Verwandlung als Annäherung an Gott. Vgl. z. B. die Deutung des Motivs der Wunde in Weissenberger: *Zwischen Stein und Stern*, S. 132f. Kurić differenziert hinsichtlich des in Sachs’ Lyrik gestalteten ‚Anderen‘ zwischen Gott, Sprache und anderem Menschen. Vgl. Kurić: *Was ist das Andere*, S. 121.

¹⁰¹⁷ Kranz-Löber bezeichnet die von Sachs gewählten biblischen Figuren als „eine Ansammlung von ‚Schmerzensmännern‘, solcher, die für oder durch ihren Gott litten und als Stellvertreter jüdischen Leidens erscheinen.“ Kranz-Löber: „*In der Tiefe des Hohlwegs*“, S. 23.

¹⁰¹⁸ Kersten spricht deshalb auch von einem „Signalwort[], das auf den Bereich einer mystischen Wiedergeburt verweist“. Kersten: *Metaphorik*, S. 163.

Figuren sein, die in einem Moment des Schmerzes dargestellt werden wie beispielsweise Elia, Hiob und Jakob. Zu beachten ist in Bezug auf diese biblischen Figuren, dass es im Einzelfall nicht zwingend einer genauen Darstellung ihrer Situation bedarf. Hiob beispielsweise kann aufgrund der biblischen Tradition geradezu als Symbol des Leidens gelten, das kaum einer weiteren Erläuterung bedarf, um einen entsprechenden emotionalen Zustand auszudrücken. Sachs verwendet biblische Figuren zwar teilweise in dieser Symbolhaftigkeit, beschreibt ihre emotionale Situation, wie am Beispiel von Elia und Hiob gezeigt wurde, jedoch auch immer wieder ausführlicher. Für die genaue Interpretation dieser Texte ist daher sowohl eine entsprechende Kontextualisierung als auch ein Abgleich zwischen Tradition und deren konkreter Verwendung im Gedicht unerlässlich.¹⁰¹⁹

5.3.4 Ebene des Textganzen: „Abschied – ...“

Für eine ausführliche und hinsichtlich der Gestaltung von Trauer umfassende Analyse wurde das Gedicht „Abschied – ...“ (SW I, 76) ausgewählt. Es gehört zum Zyklus „Überlebende“ im 1949 erschienenen Gedichtband *Sternverdunkelung*. In diesem Gedicht findet sich eine Vielzahl der Mittel zur Darstellung von Trauer versammelt, die in den vorangegangenen Kapiteln separat behandelt wurden. Es ist daher gut geeignet, um das Zusammenspiel verschiedener sprachlicher und diegetischer Mittel der Emotionsgestaltung zu untersuchen und die in Sachs' Gedichten vermittelte Konzeptualisierung dieser Emotion herauszuarbeiten.

- Abschied –
aus zwei Wunden blutendes Wort.
Gestern noch Meerewort
mit dem sinkenden Schiff
5 als Schwert in der Mitte –
Gestern noch von Sternschnuppensterben
durchstochenes Wort –
Mitternachtgekübte Kehle
der Nachtigallen –
- 10 Heute – zwei hängende Fetzen
und Menschenhaar in einer Krallenhand
die riß –
- Und wir Nachblutenden –
Verblutende an dir –
15 halten deine Quelle in unseren Händen.
Wir Heerscharen der Abschiednehmenden
die an deiner Dunkelheit bauen –
bis der Tod sagt: schweige du –
doch hier ist: weiterbluten!

¹⁰¹⁹ Martin spricht davon, dass Sachs biblische Figuren als „representational devices“ für die Verletzlichkeit und den Schmerz des jüdischen Volkes nutze. Vgl. Martin: „Biblical Archetypes“, S. 292. Dabei hebt sie ebenfalls Sachs' modifizierende Verwendung der Figuren hervor: „Sachs appropriates biblical figures, taking great liberties in subtracting from and adding to the biblical tales“ (ebd., S. 293). Auf Sachs' Bearbeitung biblischer Figuren und Motive weist auch Ursula Rudnick hin. Vgl. Ursula Rudnick: *Post-Shoah Religious Metaphors. The Image of God in the Poetry of Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 250f.

Der im ersten Vers als Thema des Gedichts eingeführte Abschied kann sowohl im Hinblick auf ein konventionelles Verständnis von Trauer, wie es in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, als auch im Hinblick auf Sachs' Gedichte als wichtiger Auslöser von Trauer – in Verbindung mit Zuständen der Einsamkeit, Verzweiflung oder Sehnsucht – verstanden werden. In dem Gedicht werden diese Emotionen nicht explizit benannt. Angesichts des im ersten Vers angedeuteten Themas des Gedichts ist jedoch mit impliziten Gestaltungsweisen von Trauer und verwandten emotionalen Zuständen zu rechnen. Zunächst sei einleitend eher oberflächlich auf den Inhalt und die formalen Aspekte des Gedichts eingegangen, bevor eine weitergehende emotionsbezogene Deutung erfolgt, die auch stärker auf Ergebnisse aus der Forschung zu Nelly Sachs zurückgreift.

Das Gedicht weist keinen Titel auf, es ist nicht regelmäßig strophisch gegliedert und ungerimt. Damit kann es als typisch für die Gedichte des Bandes *Sternverdunkelung* bezeichnet werden, die sich von den in *In den Wohnungen des Todes* teilweise noch vorhandenen formalen Ordnungsprinzipien wie Titel und Reim zunehmend lösen. Unterteilt ist das Gedicht in drei Versgruppen, zwei längere von neun beziehungsweise sieben und eine mittlere von nur drei Versen. Die Verslänge variiert vom einleitenden Ein-Wort-Vers bis zu längeren, vor allem durch lange Wörter geprägten Versen. Der erste Vers kommt durch seine Kürze einem Titel gleich und gibt das Thema des Gedichts vor. Auffällig ist, dass dieses Thema mit dem zweiten Vers zunächst auf das „Wort“ Abschied gelenkt wird, dass also die sprachliche Benennung einer Erfahrung in den Fokus rückt. Im zweiten Vers wird in Bezug auf das „Wort“ ‚Abschied‘ zunächst deutlich gemacht, dass es mit Schmerz verbunden ist und dass dieser Schmerz doppelt auftritt („aus zwei Wunden blutend“). Am Ende dieser einleitenden zwei Verse findet sich bereits einer der zwei Punkte des Gedichts. Als Satzzeichen markiert er formal eine abgeschlossene Einheit und verleiht der Aussage somit etwas Endgültiges. Die nachfolgenden Verse sind eher von Gedankenstrichen geprägt, die jedoch, wie sich zeigen wird, unterschiedliche Funktionen erfüllen können.

Der dritte Vers wird durch eine Zeitangabe eingeleitet, die den Blick nun zunächst auf die Vergangenheit richtet. Das „Gestern noch“ bereitet gleichzeitig und verstärkt durch die Wiederholung im sechsten Vers auf die Darstellung eines „Heute“ vor, das jedoch erst im mittleren Abschnitt benannt wird. In diesem „Gestern noch“ der Verse 3 bis 9 bleibt der Fokus zunächst auf dem sprachlichen Ausdruck des Abschieds. Das damit bezeichnete Erleben wird in einer asyndetischen Reihung von Metaphern weiter ausgestaltet. Finite Verbformen fehlen hier zunächst völlig, stattdessen verwendet Sachs eine Reihe von Partizipien. Zum einen kann sich hierin eine gewisse Statik oder Dauerhaftigkeit ausdrücken, zum anderen wird durch den Kontrast von „Gestern noch“ und „Heute“ jedoch explizit gemacht, dass die in den Versen 3 bis 9 dargestellte Charakterisierung des Wortes ‚Abschied‘ in der Gegenwart nicht mehr gilt. Die Meer- und Schiffsmetaphorik in den Versen 3 bis 6 kann auf unterschiedliche

Bedeutungsdimensionen verweisen. Das Meer kann so Verschiedenes wie Weite, Ursprung oder Bedrohung konnotieren, der Abschied würde durch das Kompositum „Meereswort“ entsprechend semantisch aufgeladen. Das sinkende Schiff konnotiert für sich genommen Untergang und Tod, als „Schwert in der Mitte“ darüber hinaus Schmerz und Verletzung. Die Trennung vollzieht sich „in der Mitte“ des „Meereswort[es]“ Abschied. Der Gedankenstrich könnte hier wie auch im folgenden Bild die Bewegung des Durchstechens nachzeichnen.

Vom Meer wird der Blick in den folgenden Versen in den Kosmos gelenkt, das Wort ‚Abschied‘ sei vom „Sternschnuppensterben“ verletzt. Explizit wird hier das Sterben benannt, während der Tod im Bild des sinkenden Schiffes nur implizit konnotiert war. In dieser kosmischen Perspektive kann sich wie schon beim Meer wiederum ein Bild von Weite und Unergründlichkeit ausdrücken. Der dritte Bildkomplex in dieser Darstellung des Abschieds „Gestern noch“ greift schließlich auf die belebte Natur zurück, der Abschied wird nun nicht mehr als ‚Wort‘, sondern als „Kehle/ der Nachtigallen“ bezeichnet. Der Fokus wird durch die Kehle auf den Gesang der Vögel gelegt, aber es bleibt offen, ob sie singen oder verstummt sind. Die Kehle kann als besonders verletzlicher Körperteil auch als Hinweis auf Schutzlosigkeit und potenziellen Schmerz gelesen werden. Innerhalb der Bilder von Schmerz und Verletzlichkeit in diesen ersten neun Versen des Gedichts fällt jedoch das Wort „Mitternachtgeküßte“ auf, das zunächst einen Moment der Zärtlichkeit und Zuneigung vermittelt. Durch die adjektivische Verwendung des Partizips wird suggeriert, dass die „Kehle/ der Nachtigallen“ durch den Kuss der Mitternacht besonders ausgezeichnet ist. Hiermit könnte der Blick auf die Bedeutung der Nachtigall als romantisches Symbol gelenkt werden, worauf später noch einmal zurückgekommen wird. Das Nebeneinander von Nachtigallen und Mitternacht fügt sich darüber hinaus in die bereits durch die Sternschnuppen markierte mit dem Abschied verbundene Nacht ein.

Der mittlere Abschnitt des Gedichts beginnt mit dem bereits vorbereiteten „Heute“, das durch die Pause, die der Gedankenstrich hier nahelegt, zusätzlich betont wird. Anders als in den Versen 3 bis 9 – im Motiv des Meeres und im Kosmos – ist im Bild der „zwei hängende[n] Fetzen“, das die Zahl Zwei aus den einleitenden Versen aufnimmt, keinerlei Einheit mehr erkennbar. Die Trennung ist vollzogen, die Einheit wurde nicht nur versehrt, sondern gewaltsam zerstört. Das erste finite Verb des Gedichts stellt die Krallenhand als aktiv Handelnde heraus. Durch das Wort „Menschenhaar“ wird das Bild eines auseinandergerissenen Körpers nahegelegt, die blutende Wunde des zweiten Verses wieder aufgenommen und zugleich gesteigert. Der 13. Vers, „die riß –“, unterstreicht in seiner Kürze und durch die lautliche Qualität der finiten Verbform die Endgültigkeit, in der die Handlung resultiert. Der Gedankenstrich könnte ins

Verstummen angesichts der Gewalt und des Schmerzes verweisen.¹⁰²⁰ Die „Krallenhand“ – mit dem Nebeneinander von menschlichem und tierischem Attribut – kann als pars pro toto für ein aktiv handelndes Wesen verstanden werden, das jedoch unterbestimmt bleibt.

In der letzten Versgruppe wird schließlich durch das Pronomen ‚wir‘ ein Kollektiv eingeführt. An dieser Stelle tritt damit zum ersten Mal innerhalb des Gedichts eine intradiegetische Sprechinstanz pronominal in Erscheinung.¹⁰²¹ Das Wir charakterisiert sich zunächst als „Nachblutende[]“, ist also selbst verletzt worden. Es wäre möglich, dass die Wunde, die hier angedeutet wird, durch die Trennung von den „zwei hängende[n] Fetzen“ im letzten Abschnitt entstanden ist, dass die „Krallenhand“ den Sprechenden also eine nachblutende Wunde zugefügt hat. Im nächsten Vers wird der Ausdruck von Schmerz und Verletzung noch gesteigert, wenn sich die „Nachblutenden“ nachgeschoben als „Verblutende“ bezeichnen. Die schmerzhafte Trennung hat sie derart verletzt, dass sie dem Tod nahe sind. Auffällig ist die Wendung „Verblutende an dir“. Das Personalpronomen kann sich hier auf zweierlei beziehen: zum einen auf den Abschied, zum anderen auch auf eine weitere Figur, die allerdings explizit nicht weiter charakterisiert wird. Auf diese zwei Möglichkeiten werde ich später noch einmal zurückkommen.

Im 15. Vers werden nun verschiedene Begriffe aus den vorherigen Abschnitten aufgegriffen. Zum einen wird mit den „Händen“ der Sprechenden auf die „Krallenhand“ im mittleren Abschnitt zurückgegriffen, zum anderen mit der „Quelle“ auf das Bild vom „Meereswort“ im ersten. Bezieht man das „dir“ auf den Abschied, kann mit dessen Quelle hier Verschiedenes gemeint sein: der abstraktere Ursprung des Abschieds, der jedoch nicht weiter ausgeführt wird, wie auch – nimmt man das Bild der „Krallenhand“ hinzu – der konkrete Moment der Trennung. Darüber hinaus könnte das Blut gemeint sein, das die „Verblutende[n]“ verlieren und das ihnen in die Hände rinnt. Vers 16 schließlich macht deutlich, dass die „Verblutende[n]“ nicht nur eine kleine Gruppe, sondern „Heerscharen der Abschiednehmenden“ sind. Das Bild der „Heerscharen“ suggeriert in der darin zum Ausdruck kommenden Quantität entweder (militärische) Macht oder das Ausmaß der Betroffenheit, legt aber eventuell auch einen biblischen Bezug nahe.¹⁰²²

¹⁰²⁰ Grammatisch betrachtet wäre auch eine Deutung dahingehend möglich, dass die „Krallenhand“ selber in sich „riß“, dass hier also ein weiteres Mal eine Trennung dargestellt wird. Durch die Bezeichnung als „Krallenhand“ wird jedoch bereits etwas Gewaltsames in der Hand selbst angedeutet, was es plausibler erscheinen lässt, dass sie das Zerreißen zu Fetzen selbst vollzogen hat. Vgl. hierzu Weissenberger: *Zwischen Stein und Stern*, S. 38: „Das Barbarentum dieses Mordens der ‚Hände‘ gipfelt in einem Bild rohster Animalität, das auf vormenschliche Stadien aus der Mythologie verweist, aber sich in der Gegenwart verwirklicht hat. Die ‚Hand‘ der Verfolger hat sich zur ‚Krallenhand‘ eines mythischen Ungeheuers gesteigert.“ Zum verstummenden Gedankenstrich an dieser Stelle vgl. auch Martin: *Poetics of Silence*, S. 80: „This hyphen is an indicator of limits; it points to the limits of poetic expression in the process of representation.“

¹⁰²¹ Es wird nahegelegt, dass vorher bereits aus einer kollektiven Perspektive gesprochen wurde, ebenso wäre es aber auch möglich, dass zunächst eine einzelne Sprechinstanz den Abschied angesprochen hat und sich hier nun erst als Teil eines Wir darstellt.

¹⁰²² Vgl. z. B. Ps 103,21.

Die Abschiednehmenden bauen an der Dunkelheit des Angesprochenen. Sie werden also als produktiv dargestellt, wobei das Bild der gebauten Dunkelheit gleichzeitig abstrakt bleibt. Es knüpft eventuell an die Nacht als Zeit des Abschieds in der ersten Versgruppe an.¹⁰²³ Das Ende der zunehmenden Dunkelheit wird zum dargestellten Zeitpunkt bereits antizipiert: Die Dunkelheit, an der die Abschiednehmenden bauen, hat dann ein Ende, wenn „der Tod sagt: schweige du“. Der Tod wird personifiziert als derjenige dargestellt, der für die Abschiednehmenden das Ende ihrer Arbeit markiert. Die Aufforderung zum Schweigen, die der Tod explizit an einen Einzelnen – den Abschied, die in Vers 14 im Bild der Krallenhand eingeführte Figur oder eine einzelne Person als Teil der Abschiednehmenden – richtet, verweist auf die Sphäre jenseits des Todes, die Sachs in ihren Gedichten – wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich geworden ist – vielfach gestaltet. Die Rückbesinnung auf die Notwendigkeit des „[W]eiterbluten[s]“ im Diesseits, mit dem das vom Tod angekündigte Ende zunächst verschoben wird, fügt sich hier ein. Zum Erreichen des Ortes, wo Schweigen herrscht, ist zunächst das ‚Durchschmerzen‘ des Abschieds nötig.

Schon diese erste noch recht oberflächlich bleibende Annäherung hat zeigen können, dass das Gedicht „Abschied – ...“ eine Reihe von wichtigen Darstellungsweisen, Bildern und Konzepten vereint, die für Sachs’ Gedichte im Allgemeinen und im Hinblick auf die Darstellung von Trauer im Besonderen von Bedeutung sind. Neben der das Gedicht durchziehenden Gestaltung von Abschied als Schmerz und Wunde sind das inhaltlich zunächst der abschließende Hinweis auf die Notwendigkeit des Weiterblutens, die im vorletzten Vers angedeutete Möglichkeit einer durch den Tod markierten Sphäre des Schweigens und die Bedeutung beziehungsweise die Möglichkeiten von Sprache überhaupt. Auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung spielen beispielsweise Gedankenstriche, Ellipsen und die intradiegetische Sprechinstanz eine wichtige Rolle. Im Folgenden sollen die bisherigen Beobachtungen noch stärker aufeinander bezogen werden, um so zu einer abschließenden emotionsbezogenen Deutung des Gedichts zu gelangen. Dafür wird ergänzend auf den werkgeschichtlichen Kontext und auf Ergebnisse aus der Sachs-Forschung einzugehen sein.

In den bisherigen Ausführungen wurde die narrative Gestaltung nur am Rande erwähnt. Für die Deutung und die Zuordnung von emotionalen Zuständen ist es, wie in Kapitel 5.3.3.1 deutlich gemacht wurde, jedoch unerlässlich, hierauf genauer einzugehen. Wer spricht also, aus wessen Perspektive wird die Handlung gestaltet und wer wird innerhalb des Gedichts angesprochen? In den ersten zwei Abschnitten von „Abschied – ...“ tritt keine Sprechinstanz auf der Ebene des Dargestellten auf. Die Beschreibung des Abschieds als schmerzhaftes Trennung

¹⁰²³ Auf die Korrelation des Abschieds mit der Farbe Schwarz und mit der Dunkelheit wurde in den vorangegangenen Kapiteln hingewiesen. Vgl. zum Beispiel die Gedichte „Wenn ich nur ...“ (SW I, 24) und „Erde ...“ (SW I, 51f.), in denen die Erde „schwarz geworden [ist]/ von soviel Abschied“.

und als Wunde ist keiner intradiegetischen Figur zuzuordnen. Dadurch könnte der Anspruch universaler Gültigkeit des Gesagten ausgedrückt werden. Auffallend sind in diesen ersten zwölf Versen jedoch die deiktischen Ausdrücke „Gestern“ und „Heute“, die einen bestimmten Standpunkt in der Zeit nahelegen. Wer nimmt diesen Standpunkt ein? Aus wessen Sicht wird etwas als „Gestern“ und „Heute“ bezeichnet? Explizit wird die Antwort hierauf erst in der letzten Versgruppe des Gedichts gegeben, in der ein Kollektiv auftritt, das sich als „wir Nachblutenden“ bezeichnet. Die weiteren Verse dieses letzten Abschnitts sind zunächst ebenfalls im Präsens gestaltet, was darauf schließen lässt, dass das „Heute“ der mittleren Verse das „Heute“ der Nachblutenden ist.

In der – auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung nahegelegten – Abwesenheit der intradiegetischen Sprechinstanz im ersten Abschnitt könnte sich auch deren Haltung zu beziehungsweise Distanz von der in den Versen 3 bis 9 artikulierten Konzeptualisierung des Abschieds ausdrücken. Die narrative Gestaltung würde so zusätzlich den Bruch markieren, der zwischen „Gestern noch“ und „Heute“ stattgefunden hat. Gleichzeitig drückt sich in der Ergänzung „noch“ ein Gefühl der unmittelbaren Nähe zum Gestern aus. Hierdurch wird nahegelegt, dass das Ereignis, das den Bruch zwischen Gestern und Heute markiert, besonders einschneidend gewesen sein muss und noch nicht lange zurückliegt.

Mit dem vom Sprecherkollektiv der Nachblutenden in Vers 14 angesprochenen Du könnte, wie bereits erwähnt, der Abschied selbst gemeint sein. Das würde zunächst der Einstieg des Gedichts nahelegen, der auch als Anrufung des Abschieds gelesen werden kann. Gestützt wird diese Interpretation durch die Wiederaufnahme des Blutes aus dem zweiten Vers in den Worten „Verblutende an dir“ (Vers 14). Dagegen spräche möglicherweise eine Lesart der Verse 1 bis 12, nach der dort vom Abschied in der dritten Person gesprochen wird. Hierin wäre dann zunächst eine reine Charakterisierung des Abschieds zu sehen, eine Beschreibung der Situation im Gestern und im Heute. Diese zweite Möglichkeit deckt sich mit dem Unterschied zwischen auf der Ebene der Diegese nicht identifizierbarer Sprechinstanz in den Versen 1 bis 12 und intradiegetischem Sprecher-Kollektiv in den Versen 13 bis 19. Das wäre zwar noch kein Beleg dafür, dass das Du im letzten Abschnitt nicht der Abschied ist, eröffnet aber zumindest die Möglichkeit einer anderen Deutung des Personalpronomens. Mit dem Wort ‚du‘ könnte auch eine – eventuell göttliche – Instanz außerhalb des bisher Dargestellten gemeint sein.¹⁰²⁴ Das Bild, das von dieser Instanz kreiert würde, wäre nicht unbedingt positiv: Die Nachblutenden verbluteten an ihr und bauten an ihrer Dunkelheit. Was mit der Quelle dieser (göttlichen) Instanz gemeint sein könnte, wird gedichtintern nicht deutlich. Insgesamt bleibt ein solcher

¹⁰²⁴ Die verschiedenen Gestaltungsweisen Gottes in den untersuchten Gedichten machen eine solche Deutung zumindest möglich. Vgl. Kapitel 5.3.3.2.

Deutungsansatz im Rahmen des Kontextes also relativ leer. Noch unwahrscheinlicher erscheint eine Bezugnahme auf eine konkrete Person, da das sprechende Kollektiv eher ein kollektives Erleben von Abschied nahelegt.

Die Interpretation des angesprochenen Du als Abschied erscheint also zunächst am plausibelsten.¹⁰²⁵ Das Sprecherkollektiv verblutet am heutigen Abschied, dem „aus zwei Wunden blutende[n] Wort“, den „zwei hängende[n] Fetzen/ und Menschenhaar“, die die Krallenhand gerissen hat. Die Quelle des Abschieds, seinen nicht versiegenden Ursprung halten die verwundeten Abschiednehmenden selbst in den Händen. Das Substantiv „Abschiednehmende[]“ kann somit ganz wörtlich verstanden werden. Gleichzeitig geben die Nachblutenden aber auch etwas, sie bauen an der Dunkelheit, sind produktiv. Liest man diese Verse 15 bis 17 zusammen, baut sich die Dunkelheit des Abschieds aus seiner Quelle, aus der blutenden Wunde, die die am Abschied selbst Verblutenden in den Händen halten. Die Bilder der verblutenden Abschiednehmenden und der hängenden Fetzen des Abschieds sind somit aufs Engste miteinander verwoben.

Der Grund für diese enge Verbindung und für die Notwendigkeit des Weiterblutens muss in dem liegen, was das Gestern des Abschieds vom Heute trennt. Die Bedeutung dieser Unterscheidung innerhalb des Gedichts wird auch durch die Zuspitzung der Verse 3 bis 9 auf das Heute hin nahegelegt. Für die Charakterisierung des Heute über die Brutalität der „Krallenhand“ hinaus kann ein Blick auf die ersten Verse hilfreich sein. Was ist der Abschied im Heute alles nicht mehr? Er ist nicht mehr „Meereswort“, nicht mehr „durchstochenes Wort“ und nicht mehr „[m]itternachtgekübte Kehle/ der Nachtigallen“. Die Verwundung des Wortes selbst im zweiten Vers könnte als Ausdruck von Sprachlosigkeit angesichts eines Ereignisses gelesen werden. Durch die Charakterisierung in den Versen 10 bis 12 könnte aber auch nahegelegt werden, dass Abschied für das Sprecher-Kollektiv nicht mehr nur ein Wort, sondern unmittelbares Erleben ist.¹⁰²⁶ Das würde durch die eben angesprochene enge Verbundenheit von Abschiednehmenden und Abschied gestützt werden.

Im Umkehrschluss wird die Schmerzhaftigkeit des Abschieds im Gestern durch die Brutalität des Heute zurückgenommen. Die unterschiedliche Schmerzqualität drückt sich bei genauerem Hinsehen allerdings schon in den Bildern der Verse 3 bis 9 aus. Genau genommen ist

¹⁰²⁵ Auch Martin verweist auf die Schwierigkeit der Zuordnung des Gegenübers. Für sie ist vor allem wichtig, dass sich im „wir“ und „dir“ ein Dialog ausdrücke, dass Kommunikation auch nach dem Bruch weiterhin möglich ist. Vgl. Martin: *Poetics of Silence*, S. 80.

¹⁰²⁶ Sowohl Hoyer als auch Rospert gehen in ihren Ausführungen zu dem Gedicht auf die zwei Teile des Wortes „Ab-schied“ ein und sehen darin entweder eine Zerlegung des Wortes in seine Einzelteile oder eine Verdoppelung der Trennung („ab“ = von etwas weg und „schied“ = scheiden). Für die vorliegende Frage nach der Gestaltung von Trauer erscheinen diese Überlegungen nicht weiter relevant, zumal auch dann wieder darauf eingegangen werden müsste, was das Abschiedswort im ersten vom Abschied im zweiten und dritten Abschnitt des Gedichts unterscheidet. Hierfür scheinen inhaltliche Aspekte ergiebiger als der Blick auf die Wortsemantik. Vgl. Hoyer: „Nachtigallenworte“, S. 35 und Rospert: *Poetik einer Sprache der Toten*, S. 67.

ein „sinkende[s] Schiff/ als Schwert in der Mitte“ nicht fähig, das umfassendere „Meereswort“ ‚Abschied‘ ganz zu trennen, es geht im Gegenteil womöglich eher darin unter und hinterlässt schließlich eine unversehrte Einheit. Ebenso kann auch das „Sternschnuppensterben“ das Wort nur kurzzeitig durchstechen, hinterlässt vielleicht kleine Wunden, ist aber innerhalb eines Augenblicks auch nicht mehr wahrnehmbar. Im letzten Bild schließlich könnte der Kuss, wie bereits angemerkt, sogar Ausdruck von Zärtlichkeit oder Zuneigung sein. Der Bezug zur Mitternacht verweist zumindest im Werkkontext jedoch auch hier auf den Tod.¹⁰²⁷ Insbesondere im Bild der Nachtigall wird auf ein traditionelles Motivrepertoire zurückgegriffen: Die Nachtigall kann neben den Bedeutungen, die das Motiv in Sachs' Werk entfaltet, auch als romantisches Symbol der Nacht und der Liebenden oder als Symbol der Dichter interpretiert werden.¹⁰²⁸ Die Diskrepanz zwischen herkömmlichem Abschied im „Gestern noch“ und dem gewaltsamen Abschied im „Heute“ wird somit in der Gegenüberstellung von „[m]itternachtgeküßte[r] Kehle/ der Nachtigallen“ und „hängende[n] Fetzen/ und Menschenhaar“ besonders deutlich.

Auf die durch das Motiv der Nachtigall markierte Veränderung im dichterischen Sprechen weist auch Hoyer hin. Sie führt zum Vergleich ein Gedicht aus Sachs' Frühwerk an, in dem es einleitend heißt: „Abschied, du Nachtigallenwort“.¹⁰²⁹ Hoyer folgert aus dieser Parallelstelle, dass der im Gedicht markierte Bruch – sie spricht von einem „Übergang“ – „nicht nur in Bezug auf die Geschichte der Welt, sondern auch auf die Geschichte von Sachs' Werk zu verstehen“ sei.¹⁰³⁰ Diesen Bruch macht auch Ruth Dinesen im Rahmen ihrer Untersuchung des Frühwerkes von Nelly Sachs deutlich.¹⁰³¹ Plausibel erscheint eine Hoyer und Dinesen folgende Deutung in diesem Kontext, wenn man sie allgemeiner auf die im Gedicht vermittelte Auffassung von den Möglichkeiten des – nicht nur dichterischen und nicht nur auf Sachs bezogenen – sprachlichen Ausdrucks in der Gegenwart ausweitet. Auch Martin meint in dem Gedicht „an opposition

¹⁰²⁷ Die Mitternacht kann bei Sachs als Übergang zwischen Leben und Jenseits verstanden werden. Vgl. hierzu auch noch einmal Kapitel 5.3.2.3 und Kersten: *Metaphorik*, S. 199-201.

¹⁰²⁸ Vgl. auch Strenger: „Nelly Sachs and the Dance of Language“, S. 225. Für Rospert zitieren die Bilder des ersten Abschnitts insgesamt „romantische Szenerien herbei“. Sie expliziert jedoch nicht weiter, warum es sich hierbei jeweils um einen „schöne[n] ‚Abschied‘“ handeln soll. Rospert: *Poetik einer Sprache der Toten*, S. 68. Hoyer deutet die „[m]itternachtgeküßte Kehle/ der Nachtigallen“ nur als Verstummen der Nachtigall, was im Rahmen des Kontrasts zwischen „Gestern“ und „Heute“ jedoch nicht ohne Weiteres einleuchtet. Vgl. Hoyer: „Nachtigallenworte“, S. 35.

¹⁰²⁹ Hoyer: „Nachtigallenworte“, S. 35-37. Den Hinweis auf den Zyklus „Lieder vom Abschied“ im Frühwerk bringt auch schon Rospert: *Poetik einer Sprache der Toten*, S. 68, Anm. 87.

¹⁰³⁰ Hoyer: „Nachtigallenworte“, S. 35.

¹⁰³¹ Ruth Dinesen: „Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt“. *Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs*. Stuttgart 1987. Sie benennt den „Riß“, der das gesamte Spätwerk durchziehe (vgl. ebd., S. 93) wie folgt: „Der Riß in der Geschichte betrifft die Gefühle, die bisher aus eigenem Schicksal gespeist wurden und jetzt der Menschheit gelten“ (ebd., S. 92). In den frühen Gedichten seien „Abschiedsgedichte [...] Liebesgedichte“ (ebd., S. 87). Das sei im „Heute“ des hier behandelten Gedichts in dieser Form nicht mehr möglich, wie Dinesen anhand der „Gedichte für den toten Bräutigam“ nachvollzieht: „Während diese letzten Vorkriegsgedichte, trotz aller Todesnähe, auf einer romantischen Bühne mit ererbten Versatzstücken spielten, werden die Gedichte des frühen Nachkriegszyklus [„Gedichte für den toten Bräutigam“, A. F.] brutal in die reale Schreckenlandschaft des nazistischen Terrors versetzt“ (ebd., S. 89). Neben dem Abschiedsmotiv (vgl. ebd., S. 85-90) beschreibt Dinesen auch Motive aus der Bibel oder die Rolle des Tanzes in der frühen Lyrik und setzt sie teils in Relation zu späteren Gedichten.

between the state of language before and after the Shoah“ zu sehen.¹⁰³² Die wiederholte Bezugnahme auf das Wort, die noch im letzten Abschnitt durch die Aufforderung „schweige du“ aufgegriffen wird, stützt diese Beobachtungen. Nicht nur das Erleben des Abschieds hat sich verändert, sondern auch das „aus zwei Wunden blutende[] Wort“ Abschied spiegelt diese Veränderung wider: Es stellt keine Einheit mehr dar, die „durchstoehen[]“ oder vom „Schwert in der Mitte“ geteilt wird, sondern der sprachliche Ausdruck selbst ist zu Fetzen zerrissen.¹⁰³³ Es muss jedoch angenommen werden, dass Sprechen damit nicht unmöglich geworden ist. Die angekündigte, aber eindeutig in der Zukunft liegende Aufforderung zum Schweigen deutet darauf hin, dass in der Gegenwart noch gesprochen wird.¹⁰³⁴ Das Bauen an der Dunkelheit des Abschieds in Vers 17 kann sich somit auch auf den sprachlichen Ausdruck beziehen: Die „Heerscharen der Abschiednehmenden“ bauen an der Dunkelheit des Wortes ‚Abschied‘. Sie tragen zu dessen Bedeutung bei, indem sie nicht aufhören, das veränderte Wesen des Abschieds zu benennen.

In diesem Zusammenhang fällt jedoch besonders auf, dass etwas Entscheidendes im Gedicht „Abschied – ...“ gerade nicht benannt wird: Um das Ereignis beziehungsweise das Erleben zu identifizieren, das den Bruch zwischen Gestern und Heute bewirkt hat, muss vielmehr auf den Werkkontext des Gedichts zurückgegriffen werden.¹⁰³⁵ Es ist, wie einleitend bemerkt, Teil des Zyklus „Überlebende“, in dem die Überlebenden des Holocaust zu Wort kommen. Den Holocaust als das dem Gedicht zugrunde liegende, alles verändernde Erlebnis anzunehmen, liegt daher nahe.¹⁰³⁶ Nach den erlebten Schrecken bezeichnet das Wort ‚Abschied‘ nicht mehr nur das Erleben von Trennung, sondern das Erleben von Vernichtung.¹⁰³⁷ Das Gefühl des Erleidens, das mit dem Abschied „Heute“ verbunden ist, drückt sich auch in der Rede von den „Abschiednehmenden“ aus: Sie können nur nehmen, was andere ihnen geben. Selbst haben sie keine Wahl, als am Abschied, den sie in ihren Händen halten, weiter zu bluten, bis der Tod sie zum Schweigen bringt.

Auf diese beiden letzten Aspekte – die Notwendigkeit des Weiterblutens und das Schweigen – möchte ich noch genauer eingehen. Erstere spielt auch in anderen Gedichten von Sachs mehr oder weniger explizit eine Rolle, an die hier noch einmal kurz erinnert werden soll:

¹⁰³² Martin: *Poetics of Silence*, S. 79.

¹⁰³³ Foot meint zum Unterschied zwischen dem Wort ‚Abschied‘ gestern und heute: „Instead of offering insight into the Divine, ‚Abschied‘ is now seen to signify only suffering and fear.“ Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 154. Genauer erläutert er diese Beobachtung nicht. Eine ‚Einsicht in das Göttliche‘ wird allenfalls in Verbindung von irdischer („Meereswort“) und kosmischer Dimension („Sternschnuppensterben“) angedeutet, ist aber insgesamt aus meiner Sicht nicht deutlich markiert.

¹⁰³⁴ Vgl. hierzu auch Rospert: *Poetik einer Sprache der Toten*, S. 79.

¹⁰³⁵ Ein ähnliches Verschweigen des konkreten historischen Ereignisses beobachtet Waldschmidt auch im Gedicht „Golem Tod! ...“ (SW I, 53f.). Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 155f.

¹⁰³⁶ Martin weist auf die Häufigkeit einer derartigen Trennung von ‚davor‘ und ‚danach‘ in Sachs’ Lyrik hin. Vgl. Martin: „Biblical Archetypes“, S. 302.

¹⁰³⁷ Bezzel-Dischner zufolge ist der frühere Abschied „in der Zeit der Verfolgung dem ständigen Todesschrecken gewichen“. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 33.

Im „Chor der Tröster“ (SW I, 41f.) weisen diese darauf hin, dass die Wunde, mit der der „Hohlweg[]/ Zwischen Gestern und Morgen“ verglichen wird, „offenbleiben soll“. Das Heute ist eine Wunde, „[d]ie noch nicht heilen darf“, sie muss wie im Gedicht „Abschied – ...“ weiterbluten. Warum das so ist, kann durch einen Blick auf zwei weitere Gedichte verständlich werden. In „Auf den Landstraßen ...“ (SW I, 72) bluten die Waisen mit dem Abend „aus allen Wunden“. Neben der Trauer über den Verlust der Eltern, die hier zum Ausdruck kommt, wird explizit die Angst der Waisen benannt, die auf die Schrecken des Erlebten verweist. Im Zusammenhang mit „Abschied – ...“ ist jedoch vor allem wichtig, dass den Waisen „Vater und Mutter/ wieder und immer wieder [sterben]“, dass also der schmerzhafteste Moment des Abschieds im Gedenken immer wieder erlebt wird. Im „Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.) heißt es abschließend, dass nur noch der „Abschied im Staub“ die Geretteten mit den Toten zusammenhalte, dass also das Gedenken des Abschieds eine Verbindung zwischen Geretteten und Toten herstelle.

Wie bereits angedeutet, wird das Weiterbluten zudem im Kontrast zum Schweigen dargestellt. Aufgabe der Nachblutenden ist es demnach auch, des Abschieds sprachlich zu gedenken, das Wort ‚Abschied‘ weiter zu benennen und das damit gemeinte Erleben zu vermitteln. Diese Aufgabe wird im Gedicht selbst vollzogen. Ein Ende hätte das Nachbluten in dem Moment, in dem „der Tod sagt: schweige du –“. Die Aufforderung zum Schweigen in Verbindung mit dem personifizierten Tod kann als durchaus positive Perspektive verstanden werden, wenn man das insbesondere im Kapitel zu Tod und Vergänglichkeit dargestellte Verständnis vom Tod als einem erlösenden Übergang in ein harmonisches Jenseits zugrunde legt. In dem Moment, in dem der Tod die Abschiednehmenden zum Schweigen auffordert, könnten sie erlöst sein von ihrer Aufgabe, dem Abschied nachblutend Ausdruck zu verleihen. Als möglicher Sehnsuchtsort wird der Tod hier also zumindest angedeutet. Entscheidend ist jedoch die adversative Reaktion auf diese Möglichkeit, die damit in weite Ferne rückt.¹⁰³⁸ Das ‚Dort‘ des Jenseits ist, wie abschließend deutlich gemacht wird, noch keine Option, denn „hier ist: weiterbluten!“ Durch das Ausrufezeichen und auch betont durch den Doppelpunkt, der das Schema des 18. Verses aufnimmt, wird die Notwendigkeit des Weiterblutens doppelt unterstrichen. Es liegt nicht in der Hand der Abschiednehmenden, diese Aufgabe zu umgehen. Das Ende des Weiterblutens wird ihnen zu einem zukünftigen Zeitpunkt durch den Tod mitgeteilt, der in der Gegenwart – als eigener Tod – jedoch noch keine Relevanz hat.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Gestaltung von Trauer in „Abschied – ...“ Folgendes festhalten: Das Erleben von Abschied ist traditionell und auch bei Nelly Sachs ein

¹⁰³⁸ Bezzel-Dischner sieht das Wort „aber“ bei Sachs als Verweis auf einen Bruch, der „der utopischen Sehnsucht das Aber der Wirklichkeit entgegensetz[t]“, und weist in diesem Zusammenhang auf Parallelen zwischen Sachs und Hölderlin hin. Vgl. Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 78.

potenzieller Auslöser von Trauer. Es kann mit Gefühlen der Einsamkeit und der Sehnsucht nach der verabschiedeten Person verbunden sein. In diesem Gedicht wird jedoch kein herkömmlicher Abschied – beispielsweise die Trennung von einer nahestehenden Person – gestaltet, sondern das Erleben von Abschied in Verbindung mit den Schrecken von Verfolgung und Vernichtung. Das Trennende, das mit dem Wort ‚Abschied‘ „[g]estern noch“ gemeint war, ist dem brutalen Zerreißen gewichen. Der im Wort ‚Abschied‘ schon im „Gestern noch“ angedeutete Schmerz ist im Heute bis ins Unermessliche gesteigert, so dass die Abschiednehmenden daran zu verbluten drohen. Der Schmerz der Abschiednehmenden, ihre als weiterblutende Wunde empfundene Trauer hat in der Gegenwart kein Ende. Sie muss vielmehr weiterbluten, um nicht zu vergessen, was sie ausgelöst hat. Die Abschiednehmenden sind mit ihrem Schmerz Zeugen des schrecklichen Abschieds. Eine Möglichkeit der Errettung aus ihrer gegenwärtigen Aufgabe kann nur der Tod ihnen bieten, der auf einen Ort der Erlösung im Schweigen verweist. Dennoch wird abschließend deutlich gemacht, dass diese Möglichkeit noch nicht besteht, dass der Schmerz über den Abschied noch aufrechterhalten werden muss. Die Trauer über das Erlebte muss nicht nur ausgehalten und die Gegenwart „durchschmerzt“ werden, sondern auch das Wort ‚Abschied‘ mit seiner veränderten Bedeutung muss weiterbluten. Das Gedicht ist damit selbst Ausdruck der Aufgabe der Überlebenden, es gedenkt des schrecklichen Abschieds im Wort und verhindert damit, dass die Wunde „[z]wischen Gestern und Morgen“ sich schließt und vergessen wird.

Mit dieser Deutung decken sich Äußerungen der Dichterin in Briefen aus den Jahren der Entstehung des Gedichtbandes *Sternverdunkelung*:

Wir nach dem Martyrium unseres Volkes sind geschieden von allen früheren Aussagen durch eine tiefe Schlucht, nichts reicht mehr zu, kein Wort, kein Stab, kein Ton – (schon darum sind alle Vergleiche überholt) was tun, schrecklich arm wie wir sind, wir müssen es herausbringen, wir fahren zuweilen über die Grenzen, verunglücken, aber wollen ja dienen an Israel, wir wollen doch keine schönen Gedichte nur machen, wir wollen doch an unseren kleinen elenden Namen, der untergehen kann, nicht das Unsägliche, das Namenlose heften, wenn wir ihm nicht dienen können. Nur darum geht es, denke ich, nur darum, und deswegen unterscheiden wir uns von den früheren, denn der Äon der Schmerzen darf nicht mehr gesagt, gedacht, er muß durchlitten werden.¹⁰³⁹

Und:

Alle menschlichen Einrichtungen, auch die religiösen, haben sich so leer gelaufen, wir können doch nur noch erleben, erliden, im Dunkeln nehmen und weitergeben. Es reicht ja doch kein Wort zu nichts mehr hin, von gestern zu morgen ist eine Kluft wie eine Wunde, die noch nicht heilen darf.¹⁰⁴⁰

Nelly Sachs nimmt mit dem Gedicht „Abschied – ...“ Bezug auf ihre Gegenwart, die vom Erleben von Vernichtung und Verfolgung in der unmittelbaren Vergangenheit geprägt ist und der durch nur „schöne[]“ Gedichte nicht gerecht zu werden ist. Durch die Betonung des sprachlichen Ausdrucks und die kritische Reflexion seiner Möglichkeiten benennt sie indirekt ihre

¹⁰³⁹ *Briefe*, S. 83f. (Brief Nr. 46, an Carl Seelig, 27.10.1947).

¹⁰⁴⁰ *Briefe*, S. 85 (Brief Nr. 47, an Hugo Bergmann, 21.11.1947).

Aufgabe als Dichterin: Der Opfer muss „im Schmerz“ gedacht werden.¹⁰⁴¹ Dabei wird das Erleben von Abschied in diesem Gedicht ins Kollektive der „Abschiednehmenden“ und durch die Endgültigkeit des markierten Bruchs vermutlich sogar ins Universale gehoben.

5.4 Zwischenfazit: Trauern als ‚Durchschmerzen‘

Wie die Ausführungen zum Gedicht „Abschied – ...“ noch einmal gezeigt haben, sind die in Sachs' Werk dargestellten Zusammenhänge von Leiden und Verwandlung, Sprache und Schweigen für das Verständnis der Gestaltung von Trauer in ihren Gedichten durchaus relevant. Bereits die expliziten Benennungen von Trauer haben nahegelegt, dass die Emotion in Sachs' Lyrik ambivalent bewertet wird. Zwar sind typische Trauer auslösende Situationen wie Verlusterfahrungen oder Verfolgung in den Gedichten in der Regel von Schmerz, Hilflosigkeit oder Verletzlichkeit geprägt, doch wird nicht selten im unmittelbaren Zusammenhang mit diesen eher negativ konnotierten emotionalen Zuständen auf etwas Positives jenseits der an das Diesseits gebundenen Trauer verwiesen. Dieses positiv konnotierte Jenseits wird als Sehnsuchtsort dargestellt, an dem eine vertiefte Erkenntnis des Schöpfungsgeheimnisses möglich wird, Einverständnis in „redendem Schweigen“ herrscht und Trauernde wieder mit den Menschen vereint sein können, über deren Verlust sie trauern. Verschiedene Motive – auf den Schmetterling, Tanzen und Musik wurde genauer eingegangen – drücken eine mögliche und von den Figuren der Gedichte immer wieder angestrebte Verwandlung des Irdischen aus. Ziel der Verwandlung ist das „unsichtbare Universum“, wie Sachs es auch nennt. Darin ist indirekt eine für sich genommen zuweilen romantisierende Möglichkeit des Trostes angedeutet, die einer schmerzhaften Trauer in vielen Gedichten in Form von Sehnsucht nach Verwandlung gegenübergestellt wird. Doch mindert diese Erlösungsperspektive – wie das Gedicht „Abschied – ...“ ebenfalls gezeigt hat – nicht den Schmerz, der mit den Erfahrungen von Verlust, Abschied, Verfolgung etc. im Diesseits zunächst verbunden ist und den Sachs in ihren Gedichten auf vielfältige Weise gestaltet. Die wichtigsten Darstellungsweisen von Trauer auf den verschiedenen Analyseebenen werden im Folgenden noch einmal zusammengefasst.

Sachs benennt Trauer im Gegensatz zu den meisten anderen emotionalen Zuständen in allen untersuchten Gedichtsammlungen explizit. In diesen Gedichten ist die Emotion oberflächlich betrachtet mit Schmerz gleichzusetzen, wie auch das Verb ‚durchschmerzen‘ nahelegt, auf das noch zurückzukommen sein wird. Darüber hinaus konnte im Rahmen der Analyse expliziter Gestaltungsweisen von Trauer festgestellt werden, dass die Emotion nicht eindeutig bewertet wird

¹⁰⁴¹ Vgl. noch einmal Kapitel 5.1 beziehungsweise die „Danksagung zur Verleihung des Friedenspreises“ (SW IV, 17); „Wir alle sind Betroffene“ (SW IV, 80) und die „Danksagung zur Verleihung des ersten Nelly-Sachs-Preises“ (SW IV, 98).

und zudem eng mit – in diesen Gedichten ebenfalls teils explizit benannter – Sehnsucht verbunden wird. Bereits hier hat sich gezeigt, dass ein dem Schmerz durch das Lexem ‚Sehnsucht‘ gegenübergestellter Erlösungsaspekt bei der Analyse der Gestaltung von Trauer immer mitgedacht werden muss, so dass es zu kurz griffe, Trauer bei Sachs nur als Erleben von Schmerz zu verstehen. Auffällig war die Notwendigkeit, die dem schmerzhaften Erleben Trauer auslösender Situationen in diesen Gedichten vielfach zugeschrieben wurde: Für einen Neubeginn, für das Bestehen in der Welt überhaupt oder für den Umgang mit der eigenen Gegenwart, die bei allen Verfremdungstendenzen den Hauptbezugspunkt von Sachs’ Lyrik darstellt, muss Trauer erlitten werden. Die Analyse expliziter Benennungen von Trauer hat somit bereits deutlich gemacht, dass die Emotion bei Sachs – wie bei Eich und Kaschnitz – als komplexes Phänomen verstanden werden sollte, dass verschiedene emotionale Zustände von Schmerz über Verzweiflung bis hin zu Hilflosigkeit umfasst. Hinzu kommt bei Sachs jedoch das spezifische Verhältnis von schmerzhafter Trauer im Diesseits und Sehnsucht nach Erlösung im „unsichtbaren Universum“, das für das Verständnis des komplexen Trauerkonzepts in ihrem Werk von entscheidender Bedeutung ist.

Die Analyse impliziter Mittel der Emotionsdarstellung hat diese ersten Beobachtungen weitgehend bestätigen können. Verschiedene Aspekte des Trauererlebens werden mithilfe impliziter sprachlicher Mittel zudem noch differenzierter dargestellt. So dienen die von Sachs verwendeten Metaphern vielfach der Konkretisierung zunächst abstrakter Emotionslexeme. Das Schmerzhafte der Trauer und das Gefühl von Machtlosigkeit angesichts der eigenen Emotionen werden beispielsweise in Bildern wie dem „Abschiedsmesser“ oder dem „Vesuv der Schmerzen“ hervorgehoben. Sachs’ Verwendung von Sinnfiguren wie Oxymoron und Paradoxon trägt dagegen weniger zur Klärung einzelner Begriffe als zur Verknüpfung von scheinbar Widersprüchlichem bei, was auf die engen Zusammenhänge von Geburt und Tod, Sprache und Schweigen, Anfang und Ende im in den Gedichten vermittelten ‚Weltbild‘ hinweist.

Schließlich greift die Dichterin auch auf biblische Figuren wie Hiob, Elia und Jakob zurück, um Leiden, Zweifel, Hilflosigkeit und ähnliche Zustände zu präsentieren. Diese Figuren können als konventionalisierte Codes bezeichnet werden, Hiob zum Beispiel als Symbol für den leidenden Menschen oder als Hinweis auf die Theodizee-Frage. Die Figuren werden von Sachs aber nicht nur benannt, sondern durch die Konzentration auf emotional konnotierte Episoden anschaulich als individuell empfindende Menschen dargestellt. Insbesondere im Kontext des alttestamentarischen Figureninventars wird auch Gott immer wieder explizit benannt. Statt auf eine konfessionell geprägte Instanz oder Figur scheint Sachs mit dem Wort ‚Gott‘ jedoch eher auf eine Idee oder ein Konzept zu verweisen, das in unterschiedlichen Kontexten als mächtig, geheimnisvoll, schöpferisch oder erlösend dargestellt wird. Gott ist damit der jenseitigen Sphäre zuzurechnen, die in aller Regel als Ziel der diesseitigen Sehnsucht verstanden werden kann.

Zur Differenzierung des Verhältnisses von Diesseits und Jenseits im Hinblick auf die Gestaltung von Trauer konnte vor allem die Analyse der diegetischen Ebene beitragen. Als wichtigster Auslöser von Trauer in den untersuchten Gedichten wurde der Tod anderer Menschen identifiziert. Sachs stellt sowohl individualisierte Verlustsituationen dar, in denen eine einzelne Person über den Tod eines nahestehenden Gegenübers trauert, als auch kollektives Erleben von Vernichtung und Verlust wie beispielsweise in den „Chöre[n] nach der Mitternacht“. Gesteigert wird der Schmerz über den Tod noch, wenn dieser als ‚falsch‘ empfunden wird, wenn Menschen – beispielsweise Kinder, Greise oder der Geliebte – also gewaltsam aus dem Leben gerissen werden. Hier wie auch im Rahmen anderer Situationen von Verfolgung und Vertreibung finden sich zuweilen auch mahnende Worte, die den Blick auf die Schuld der Täter oder derjenigen lenken, die die Gewalt tolerieren.

Der Tod kann bei Sachs aber auch eine ganz andere Form annehmen. Der natürliche Tod am Ende eines Lebens wird von ihr nicht nur in der Gegenüberstellung mit dem ‚falschen‘ Tod als ‚richtig‘ dargestellt. Im Zyklus „Im Geheimnis“ aus *Sternverdunkelung* und in den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ beziehungsweise deren späteren Veröffentlichungen beobachtet oder beklagt eine meist autodiegetische Sprechinstanz das Sterben der eigenen Mutter. So schmerzhaft diese Erfahrung für die Trauernde sein mag, so wenig wird der Tod hier als bedrohlich dargestellt. Mit Blick auf die sterbende Mutter wird vielmehr das „Geheimnis“ betont, das diese nun koste beziehungsweise kenne. Ihr Tod als Übergang in einen jenseitigen Zustand wird als Erlösung oder Verwandlung dargestellt. Vor allem in den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ leidet die zurückbleibende Sprechinstanz weniger daran, dass die Mutter nicht mehr lebt, als daran, dass sie ihr nicht in die Erlösung folgen kann. Sie sehnt sich in ihrer Trauer nach dem Zustand, in dem sich die Mutter befindet. Vergleichbar sind auch die Gedanken, die sich eine autodiegetische Sprechinstanz in „Gebete für den toten Bräutigam“ über den Ort macht, an dem sich der Verlorene befindet. Der zunächst räumliche Gegensatz, der zwischen Sprechinstanz und Geliebtem – und vergleichbar auch zwischen Sprechinstanz und verstorbener Mutter – besteht, wird hierdurch besonders betont. In Verbindung mit der Erinnerung an gemeinsame Erlebnisse drückt sich die persönliche Trauer über einen konkreten Menschen aus. Die autodiegetische Sprechinstanz teilt ihre Gedanken und Gefühle in diesen Gedichten unmittelbar mit, was die Nachvollziehbarkeit und damit das Wirkungspotenzial des Gesagten erhöht.

Wenngleich die autodiegetische Perspektive – wie die Gedichte von Sachs bestätigen konnten – besonders geeignet ist, emotionales Erleben unmittelbar auszudrücken, können die sprachliche Ausdrucksweise und die dargestellte Situation auch dann ein Emotionalisierungspotenzial entfalten, wenn eine extradiegetische Sprechinstanz über das Erleben anderer Personen, beispielsweise eines als Du angesprochenen Gegenübers, spricht. Durch verschiedene Mittel insbesondere

grammatisch-syntaktischer Gestaltung wird darüber hinaus in einer Reihe von Gedichten eine emotionale Haltung zum Geschehen auf Seiten der extradiegetischen Sprechinstanz nahegelegt. Hierzu tragen vor allem Ausrufe, Fragen, Anrufungen, Ellipsen und Wiederholungsstrukturen bei, daneben aber auch Interjektionen und Gedankenstriche. So werden innerhalb eines Gedichts auf zwei verschiedenen Textebenen – der Ebene der Diegese und der Ebene der Sprechweise – emotionale Zustände gestaltet, die sich ergänzen oder widersprechen können. Als auffällig wurden in diesem Zusammenhang die „Grabschriften in die Luft geschrieben“ identifiziert, in denen die zuweilen sperrig oder stockend wirkende Sprechweise nicht mit der potenziellen Emotionalität des Dargestellten harmoniert.

Wie Kaschnitz stellt Nelly Sachs in den untersuchten Gedichten schließlich sowohl überindividuelle als auch eher private Trauererfahrungen dar: Das Thema der Verfolgung und Vernichtung des jüdischen Volkes, das ihr Werk im hier relevanten Zeitraum noch dominiert, kann als eher kollektives Erleben bezeichnet werden, während zum Beispiel im Zyklus „Im Geheimnis“ und in den „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ beziehungsweise deren späteren Veröffentlichungen der persönliche Verlust eines nahestehenden Menschen gestaltet wird. Ein abschließender Blick auf die Analyseergebnisse soll daher wiederum die Frage beantworten, ob sich Unterschiede in der Darstellung und Konzeptualisierung von kollektiver und privater Trauer identifizieren lassen.

Auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung lassen sich zwischen überindividuellem und persönlichem Erleben von Verlust und Abschied bei Sachs keine großen Unterschiede erkennen: Interjektionen tragen sowohl in den „Chöre[n] nach der Mitternacht“ als auch in den „Elegien“ zur Eindringlichkeit der Gedichte bei. Anrufungen und zuweilen beschwörende Wiederholungen legen hier wie dort eine emotionale Beteiligung der jeweiligen Sprechinstanz nahe. Autodiegetische Sprechinstanzen finden sich ebenfalls über alle Gedichtbände verteilt, auch im Rahmen vermeintlich kollektiver Trauererfahrungen. Auf diegetischer Ebene wird das Erleben von Trauer ansonsten jedoch tendenziell verschieden gestaltet. Der Grund dafür ist allerdings weniger in der Singularität oder der überindividuellen Bedeutung der Erfahrung zu finden als in der Wahrnehmung des Erlebten als ‚richtig‘ oder ‚falsch‘.

Die „Grabschriften in die Luft geschrieben“, die „Gebete für den toten Bräutigam“, aber auch einzelne Gedichte aus dem Zyklus „Überlebende“ sind Beispiele für Gedichte, in denen trotz der Konzentration auf das individuelle Schicksal der Opfer oder der Trauernden kollektives Erleben eine wichtige Rolle spielt.¹⁰⁴² Sie sind vor der Folie des Holocaust zu sehen, was Sachs

¹⁰⁴² Kranz-Löber meint in Bezug auf die „Gebete für den toten Bräutigam“ und die „Grabschriften in die Luft geschrieben“: „Die private Klage um die individuellen, bekannten Toten wird als Artikulation der kollektiven Trauer über die Shoah verstanden und lädt dadurch wiederum zur identifikatorischen, individuellen Lektüre ein. In den Gedichten ist solch eine Tendenz bereits insofern angelegt, als die Elegien an den toten Bräutigam diesem keinen

immer wieder durch die Wahl von Lexemen oder Bildern betont. Auch wenn in den „Gebete[n]“ also aus autodiegetischer Perspektive über den Verlust eines Geliebten geklagt wird, wird deutlich gemacht, dass dieser Opfer von Verfolgung und Vernichtung geworden und nicht eines natürlichen Todes gestorben ist.¹⁰⁴³ Der ‚falsche‘ Tod eines Menschen, auch wenn er wie in den „Gebete[n]“ zunächst als individueller Verlust gestaltet wird, wird also in den überindividuellen Kontext von Verfolgung und Vernichtung eingeordnet. Er ist, auch dann, wenn wie in „Abschied – ...“ der jenseitige Ort des Schweigens angedeutet wird, unter dem Vorzeichen der Notwendigkeit (kollektiven) schmerzhaften Erinnerns zu sehen.

Sieht man sich demgegenüber die „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ und auch schon den Zyklus „Im Geheimnis“ an, wird der Unterschied zur diegetischen Gestaltung von privat bleibender Trauer deutlich. Flucht und Verfolgung spielen hier höchstens in der Erinnerung an gemeinsames Erleben eine Rolle, die Mutter ist eines natürlichen und erlösenden Todes gestorben. Die meist autodiegetische Sprechinstanz empfindet in ihrer Trauer Schmerz, Einsamkeit und Verlorenheit, zudem eine starke Sehnsucht, der Mutter in den Tod zu folgen. Doch wird das Sterben der Mutter aus deren Perspektive und nicht zuletzt auch durch die Sehnsucht der Sprechinstanz als positiv konnotierte Erlösung gestaltet. Der ‚richtige‘, weil natürliche Tod der Mutter kann demnach als persönlicher Verlust erlebt werden, der individuellen Schmerz am Diesseits hervorruft, dabei aber der zumindest in den späteren „Elegien“ auch tröstenden Sehnsucht nach Erlösung Raum gibt. Das Motiv der Wunde kann diesen Unterschied exemplarisch verdeutlichen: In den „Elegien“ ist zwar ebenfalls von einer „Bewußtseins-Wunde“ (SW I, 191) die Rede. Dabei handelt es sich aber nicht um eine Wunde, die als Erinnerung an die Vernichtung des jüdischen Volkes „offenbleiben soll“ (SW I, 42), sondern um einen allgemeineren Prozess des ‚Durchschmerzens‘ des diesseitigen Daseins, der zur Erlösung im ‚richtigen‘ Tod führt. Die Perspektive ist also weniger auf eine im Diesseits begründete Notwendigkeit als auf das ersehnte jenseitige Ziel gerichtet. Das ‚Durchschmerzen‘ hat in den „Elegien“ vor allem eine Bedeutung für das trauernde Individuum, während damit in den Klagen der Überlebenden auch ein Appell verbunden ist, das Vergangene nicht zu vergessen. Das ist die Aufgabe, die Sachs in einer Reihe von Gedichten explizit und implizit den Überlebenden zuschreibt und die sie – wie poetologische Äußerungen zeigen – mit ihrer Dichtung wahrzunehmen versucht.¹⁰⁴⁴

Namen geben und die ‚Grabschriften‘ lediglich die Initialen der Toten in Parenthese im Titel tragen.“ Kranz-Löber: *„In der Tiefe des Hohlwegs“*, S. 69.

¹⁰⁴³ Vgl. folgende exemplarische Verse: „Auch dir, du mein Geliebter,/ Haben zwei Hände, zum Darreichen geboren,/ Die Schuhe abgerissen,/ Bevor sie dich töteten“ (SW I, 21) und „Du gedenkst der Fußspur, die sich mit Tod füllte/ Bei dem Annahen des Häschers“ (SW I, 22).

¹⁰⁴⁴ Vgl. auch Aris Fioretos: „Außerhalb“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 243-262; hier S. 254 und Allkemper: „Erinnern als Durchschmerzen“, S. 119f.

6 GESTALTUNG VON TRAUER IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSLYRIK: VERSUCH EINER GENERALISIERUNG

Das zwischen 1945 und ungefähr 1960 entstandene lyrische Werk von Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs wurde im Hauptteil dieser Arbeit detailliert auf die jeweilige Gestaltung von Trauer hin untersucht. Hinsichtlich der autorphilologischen Forschung wurde damit in allen drei Fällen Neuland betreten. Die in der Forschung verbreiteten – vor allem auf thematischen, biografischen und motivgeschichtlichen Aspekten beruhenden – Äußerungen zur Rolle von Trauer im jeweiligen Werk wurden mithilfe eines differenzierten Analyseinstrumentariums und anhand einer umfangreichen Textbasis überprüft. Hierdurch wurde gezeigt, dass die systematische Einbeziehung verschiedenster mikro- und makrostruktureller Textebenen umfassende und differenzierte Analyseergebnisse zur Trauergestaltung liefern kann, die durch reine Motivuntersuchungen nicht hinreichend erfasst werden können. Durch die starke Konzentration auf die Gedichte wurde dabei sowohl die Nachvollziehbarkeit der Analyseergebnisse gewährleistet als auch das Potenzial des Zusammenwirkens verschiedener sprachlicher Gestaltungsweisen von Trauer beachtet.

Im Einzelnen haben sich dabei zwar unterschiedliche Schwerpunktsetzungen herausgebildet, dennoch bleiben die Analysen durch die systematische Dokumentation der Ergebnisse auf verschiedenen Ebenen der Textgestaltung unmittelbar miteinander vergleichbar. Um Wiederholungen zu vermeiden, soll an dieser Stelle jedoch kein detaillierter Vergleich zwischen den drei Lyrikern angestellt werden. Im Mittelpunkt dieses abschließenden Kapitels stehen vielmehr zusammenfassende Beobachtungen zum Untersuchungskorpus, auf deren Basis allgemeinere Hypothesen über die Gestaltung von Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik entwickelt werden sollen. Aufgrund der in Kapitel 1.3 skizzierten Repräsentativität von Eich, Kaschnitz und Sachs kann davon ausgegangen werden, dass zumindest einige Befunde im Einzelnen auch auf andere Nachkriegslyriker übertragbar sind. Hierzu können im Folgenden zwar nur vorläufige generalisierende Annahmen formuliert werden, die an dieser Stelle nicht geprüft werden können – dazu wären eigene Untersuchungen nötig, deren Untersuchungskorpus im Hinblick auf die Werke zahlreicher weiterer Nachkriegslyriker ausgeweitet werden müsste –, eine detaillierte Überprüfung der Parallelen zu anderen Lyrikern wäre mithilfe der erarbeiteten Ergebnisse und unter Anwendung des in Kapitel 2.3 vorgestellten Instrumentariums jedoch grundsätzlich realisierbar.

Der Gliederung der nachfolgenden Ausführungen dienen die folgenden Leitfragen:

- Welche formalen Mittel der Emotionsgestaltung dominieren das Textkorpus (6.1)?
- Auf welche (literarischen) Traditionen wird bei der Trauergestaltung zurückgegriffen (6.2)?
- Wie wird Trauer konzeptualisiert und wie wird die Emotion bewertet (6.3)?
- Welche Auslöser von Trauer werden dargestellt (6.4)?

- Welche Funktion erfüllen das Subjekt, das Erlebnis und die Innerlichkeit bei der Gestaltung von Trauer (6.5)?
- Welche Rolle spielt Trauer im Spannungsfeld zwischen Tradition und zeitgenössischer Wirklichkeit (6.6)?

6.1 Formale Mittel der Emotionsgestaltung

Dass Emotionen im Untersuchungskorpus rein quantitativ keine marginale Rolle spielen, zeigen die Ergebnisse zu expliziten Benennungen emotionaler Zustände. Über die generelle Bedeutung von expliziten Emotionslexemen hinaus lassen sich diesbezüglich signifikante Unterschiede zwischen Sachs und Kaschnitz auf der einen und Eich auf der anderen Seite feststellen.¹⁰⁴⁵ Zudem können anhand expliziter Benennungen emotionaler Zustände innerhalb eines Werkes Entwicklungen und Schwerpunktsetzungen identifiziert werden, worauf im Einzelnen in den Kapiteln 3, 4 und 5 eingegangen wurde. Schließlich lässt sich eine Tendenz zur Thematisierung von eher negativen emotionalen Zuständen wie Trauer, Angst, Verzweiflung und Schmerz beobachten, wogegen von den positiv konnotierten Emotionen nur Liebe sehr häufig explizit benannt wird.¹⁰⁴⁶

Wie in Kapitel 2.2 insbesondere im Rückgriff auf die linguistische Emotionsforschung deutlich gemacht wurde, können Emotionalität im Allgemeinen und konkrete Emotionen im Besonderen jedoch durch eine Vielzahl unterschiedlicher sprachlicher und textstruktureller Mittel und Verfahren auf den verschiedenen Ebenen der Mikro- und Makrostruktur eines Textes gestaltet werden. Die Varianz tatsächlich verwendeter Gestaltungsmittel in den einzelnen Analysekatoren war im Untersuchungskorpus unterschiedlich breit. Am differenziertesten wurden Emotionen mithilfe impliziter lexikalischer Mittel und auf der diegetischen Ebene dargestellt. Bezüglich der phonetischen und rhythmisch-metrischen sowie der grammatisch-syntaktischen Gestaltung ließen sich zwar individuelle Unterschiede ausmachen, doch wurde hier von allen drei Autoren auf eine relativ begrenzte Auswahl von Gestaltungsmitteln zurückgegriffen.

Je kleiner und semantisch ärmer die untersuchten sprachlichen Einheiten waren, desto schwerer fiel es in den Analysen, den untersuchten Ausdrucksweisen konkrete Emotionen

¹⁰⁴⁵ Zum Vergleich: In den rund 125 untersuchten Gedichten von Eich finden sich auf 91 Druckseiten über 100 explizite Benennungen emotionaler Zustände (das entspricht im Schnitt ca. 1/Gedicht und 1/Seite). In den ca. 115 untersuchten Gedichten von Kaschnitz können auf gut 230 Seiten rund 240 Lexeme zur expliziten Bezeichnung emotionaler Zustände identifiziert werden (entspricht ca. 2/Gedicht und 1/Seite) und bei Sachs schließlich in 240 Gedichten auf knapp 190 Seiten über 400 Emotionslexeme (entspricht ca. 1,7/Gedicht und 2/Seite). Hierzu werden an dieser Stelle nicht nur die sogenannten Basisemotionen, sondern auch Lexeme wie ‚Einsamkeit‘, ‚Verzweiflung‘, ‚Erleichterung‘ und ‚Schmerz‘ gezählt. Dass dieses weite Verständnis emotionaler Zustände durch das Untersuchungskorpus legitimiert ist, zeigt sich noch einmal bei der Behandlung der Konzeptualisierung von Trauer in Kapitel 6.3.

¹⁰⁴⁶ Bei Kaschnitz ist Liebe zwar die meistgenannte konkrete Emotion, auf Trauer wird insgesamt jedoch mit einer Vielzahl verschiedener expliziter Emotionslexeme verwiesen. Sachs verwendet am häufigsten das Emotionslexem ‚Sehnsucht‘, das bei ihr ebenfalls eher positiv konnotiert ist. Auf beide Beobachtungen wird in Kapitel 6.3 ebenfalls noch einmal zurückzukommen sein.

zuzuschreiben. Besonders deutlich wurde das zum Beispiel bei den Interjektionen ‚ach‘ und ‚o‘, die zwar offensichtlich dem Ausdruck von Emotionalität dienen, für sich genommen jedoch keiner einzelnen Emotion zugeordnet werden können. Hierzu musste stets der Ko- und Kontext einbezogen werden. Dennoch konnte gezeigt werden, dass schon anhand dieses vergleichsweise einfachen lexikalischen Mittels der Emotionalisierung Erkenntnisse beispielsweise über Schwerpunkte von Emotionalität innerhalb des Werkes eines einzelnen Autors und über Unterschiede zwischen den untersuchten Textkorpora gewonnen werden können. Tendenziell geht die Verwendung von Interjektionen bei allen drei Lyrikern im Laufe der Zeit zurück. Diese Entwicklung ist jedoch in Relation zu anderen Mitteln der Emotionsgestaltung zu sehen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Eich, Kaschnitz und Sachs gleichermaßen auf konventionalisierte Gestaltungsweisen von Emotionen zurückgreifen. Und zwar sowohl auf solche, die einem klassisch-romantischen Themen- und Formenkanon zuzurechnen sind, als auch auf solche, die auf „längst historisch gewordene“¹⁰⁴⁷ Ausdrucksformen der lyrischen Moderne zurückgehen. Bemerkenswert ist hierbei jedoch, dass die Autoren nicht bei der Übernahme von Konventionen der Emotionsgestaltung stehen bleiben. Vielmehr werden diese nicht selten variiert, ironisch gebrochen oder durch lexikalische und bildliche Kontexte aktualisiert und semantisch erweitert. Gestaltungsmittel wie Interjektionen oder auch Reime können so zum Beispiel der Darstellung gegenwärtiger und zukünftiger Entwicklungen gerade im Kontrast zu als überholt dargestellten Ausdrucksformen dienen. Ein solches Muster der Kontrastierung findet sich auf verschiedenen Ebenen: nicht nur bei der ironischen Verwendung des Volksliedtons oder von Interjektionen, die durch Banalisierung ihrer Funktion entleert werden, sondern auch auf der diegetischen Ebene, wo häufig Erinnerungen an vergangenes Glück der Charakterisierung gegenwärtigen emotionalen Erlebens dienen.

Auf der Ebene der Oberflächenpräsenz von Emotionen wird damit im Einzelnen Folgendes deutlich: Auch von solchen Autoren, die angesichts der unmittelbaren Vergangenheit eine veränderte lyrische Sprechweise forderten oder suchten, wird zur Darstellung emotionaler Zustände insbesondere in den ersten Jahren nach Kriegsende vielfach auf etablierte, sowohl auf klassisch-romantische Vorbilder als auch auf moderne, insbesondere expressionistische Ausdrucksweisen zurückzuführende Mittel und Verfahren zurückgegriffen. Dies betrifft vor allem phonetische, rhythmische und lexikalische Mittel der Emotionsgestaltung, trifft aber auch auf syntaktisch-grammatische Strategien zu, wie beispielsweise die Verwendung von Ausrufesätzen und Ellipsen zum Ausdruck emotionaler Erregung zeigt. Zum anderen ist bei allen drei Autoren im Laufe des Untersuchungszeitraums ein quantitativer Rückgang expliziter Benennungen von Emotionen sowie eine allgemeine formale Verknappung der Sprache zu

¹⁰⁴⁷ Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 8.

beobachten. Letztere drückt sich zum Beispiel in einer generellen Reduktion der Textlänge, in der Abkehr von Reim, formaler Regelmäßigkeit, Interjektionen und erzählerischem Ton sowie in der tendenziell zunehmenden Verwendung von Ellipsen, Satzabbrüchen, kurzen Versen, rätselhaften Metaphern und stakkatoartigen Aneinanderreihungen aus. Anhand der Emotionsgestaltung kann so im Detail eine Entwicklung nachgezeichnet werden, die sowohl für Eich, Kaschnitz und Sachs im Einzelnen als auch für die deutschsprachige Lyrik nach 1945 im Allgemeinen in der Forschung hinsichtlich der Verwendung konventioneller formaler Ausdrucksweisen postuliert wird.¹⁰⁴⁸ So konnten zum einen gängige Forschungsthesen zur Nachkriegslyrik bestätigt werden, zum anderen zeigt sich hierin, was in Bezug auf die Gestaltung von Emotionen schon für andere literaturgeschichtliche Zeiträume festgestellt wurde¹⁰⁴⁹: Zur Gestaltung von Emotionen wird vielfach auf etablierte Kodes und Muster zurückgegriffen, die in unterschiedlichem Maße variiert und modifiziert werden. Die deutschsprachige Nachkriegslyrik stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Neuschöpfungen und Innovationen lassen sich vor allem in der bildlichen Gestaltung und der semantischen Ausdifferenzierung finden, was bei den hier untersuchten Lyrikern jedoch nicht auf den Bereich der Emotionen beschränkt ist.

Dies dürfte auch für viele weitere Nachkriegslyriker gelten. Das Innovationspotenzial einzelner Autoren der Nachkriegszeit wäre dem zufolge auf der formalen Ebene vor allem in den Variationen und Modifikationen des Bekannten und Konventionellen zu suchen. Für die untersuchten Autoren ist im Laufe der Jahre ein Rückgang expliziter und offensichtlicher Gestaltungsweisen von Emotionalität zu beobachten, der mit einer allgemeinen Verknappung lyrischer Ausdrucksweisen einhergeht. Wie die Analysen im Einzelnen gezeigt haben, ist damit jedoch nicht zwangsläufig ein genereller Rückgang der Emotionalität der Gedichte verbunden. Zum einen werden auf der Ebene der Diegese durchgehend emotionale Situationen gestaltet, zum anderen werden im Bereich impliziter lexikalischer und bildlich verdichtender Gestaltungsweisen vielfach Lexeme und Metaphern verwendet, die im Werkkontext eine vielschichtige auch emotionale Bedeutung entfalten.

¹⁰⁴⁸ Zu Kaschnitz und Eich vgl. z. B. Hinderer: *Arbeit an der Gegenwart*, S. 20; Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 37f. und 126f. sowie Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 232, wobei bei Letzterem die Entwicklung vom gereimten, strophischen Gedicht hin zum freien Vers im Vordergrund steht. Zu Eich vgl. ergänzend auch ebd., S. 237-240 und Schnell: *Geschichte*, S. 91; zu Kaschnitz auch Østbo: *Wirklichkeit als Herausforderung*, S. 210. Zu Sachs vgl. zum Beispiel Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 54; Dinesen: *Frühe Gedichte und Prosa*, S. 94 und ausführlicher Bezzel-Dischner: *Poetik des modernen Gedichts*, S. 54-144. Esselborn merkt hinsichtlich einer Entwicklung der deutschen Nachkriegslyrik insgesamt an, dass sich Anfang der 1950er Jahre auch schon „Trümmerromantik“ und ‚Kahlschlägerstil‘ [...] angesichts des neuen Willens zur Form, zur zeitlos gültigen ästhetischen Gestaltung überlebt“ hätten. Esselborn: „Neubeginn als Programm“, S. 237. Knörrich spricht in Bezug auf das Verhältnis von Tradition und Innovation zu Beginn des Untersuchungszeitraums von einer „Weiterführung längst vorhandener Ansätze“, womit er auf die für die Nachkriegslyrik wichtige Rolle der internationalen, aber auch der deutschsprachigen Vorkriegsmoderne verweist. Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 18. Zu einer zunehmenden Reduktion vgl. auch ebd., S. 45 und in Bezug auf Huchel zum Beispiel ebd., S. 196. Waldschmidt weist auf ein „Zurückgreifen auf Traditionsmuster“ in der hermetischen Lyrik nach 1945 hin. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 499-502.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 422f.

6.2 Verwendung (literarischer) Traditionen der Trauergestaltung

Neben den soeben beschriebenen Mitteln der Gestaltung von Emotionalität, die sich eher auf der sprachlichen Oberflächenebene nachweisen lassen, greifen die untersuchten Autoren auch auf einige umfassendere kulturelle Traditionen zurück, auf die hier noch einmal separat eingegangen werden soll. Das sind zum einen romantische und naturlyrische Topoi, die vor allem bei Eich zentrale Bedeutung gewinnen, zum anderen die Requiemstradition, die für Eich und Kaschnitz eine Rolle spielt, und schließlich die Elegie, die sich als Form des Trauerausdrucks bei Sachs findet.

Romantische Topoi kodieren nicht automatisch Trauer, werden von Eich jedoch zur Gestaltung von tendenziell traurigen Situationen verwendet. Hiermit sind vor allem die in den Camp-Gedichten entworfenen romantischen *settings* gemeint, die in ironischer oder auf andere Weise Distanz schaffender Form gebrochen werden und so beispielsweise dazu dienen, die existenzielle Einsamkeit und Verzweiflung der Sprechinstanz in Abgrenzung zu romantischen Einsamkeitstopoi zu gestalten. Zudem entwickelt für Eich die Beziehung des einzelnen Menschen zur Natur besondere Relevanz. Auch hier können romantische Traditionen ausgemacht werden, wenn beispielsweise die Darstellung einer Landschaft den emotionalen Zustand einer Figur widerspiegelt. Diese Form der Wahrnehmung und emotionalen Bewertung der Natur, der Rückzug in natürliche Räume und die Gestaltung des zeitgenössischen Verhältnisses von Mensch und Natur sind, wie in Kapitel 1 dargestellt, nicht nur für Günter Eich, sondern für die Naturlyrik der Nachkriegszeit generell von großer Bedeutung.¹⁰⁵⁰ Die Emotionsanalyse konnte verdeutlichen, auf welche Weise Eich romantische Traditionen und naturlyrische Konventionen verwendet. Der Bruch zwischen enger Bindung an die und Entfremdung von der Natur zeigt sich bei ihm im Nebeneinander von Trost durch die Natur und dem Bewusstsein einer existenziellen Verlorenheit des Einzelnen. Die veränderte Haltung zur Natur, die für Eich und auch für andere Nachkriegslyriker wie Peter Huchel vielfach beobachtet wurde, kann somit textnah nachgezeichnet werden.¹⁰⁵¹ Wo bei eher klassisch-romantisch geprägten Naturlyrikern der Trost in der Natur überwiegt, findet sich bei Eich und anderen ein zunehmendes Gefühl der Entfremdung.¹⁰⁵²

In den spezifischeren Kontext einer traditionellen Form des Totengedenkens sind Kaschnitz' „Requiem“ im Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* und Eichs „Versuch eines Requiems“ einzuordnen. Für die Verwendung der Requiemsform ließen sich in Literatur und Musik der Nachkriegszeit darüber hinaus nicht nur im deutschsprachigen Raum weitere Beispiele

¹⁰⁵⁰ Zum „traditionsverhaftete[n] Nachkriegsgedicht“ vgl. ergänzend Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 552.

¹⁰⁵¹ Zu Eich und Huchel als Überwinder einer sinnstiftenden Naturlyrik vgl. noch einmal Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 132-134; Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 38-43 und Schnell: *Geschichte*, S. 92f.

¹⁰⁵² Waldschmidt sieht in der Naturlyrik nach 1945 eine Spannung von Sinnstiftung und Sinnverweigerung. Vgl. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 342f. Foot zeigt auch in Kaschnitz' Lyrik eine zunehmende Entfremdung von Natur und Heimat auf. Vgl. Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 43f.

finden. Zu denken wäre beispielsweise an Max Frischs bereits genanntes Stück *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems* und Benjamin Brittens *War Requiem*. Die kulturell tradierte Struktur des Requiems mit seinem festen Ablauf ermöglicht es zum einen, die dargestellte – und im Fall von Kaschnitz sehr persönliche – Trauer in eine Tradition des Totengedenkens einzureihen und so nicht zuletzt der individuellen Bedeutung des Verstorbenen überindividuell nachvollziehbar Ausdruck zu verleihen. Daneben eröffnet die Tradition aber auch Spielräume für Variationen. Eichs Requiem ist als „Versuch“ betitelt, was zum einen auf Abweichungen von einer etablierten Form, zum anderen aber auch auf so etwas wie die Notwendigkeit oder auch die Unmöglichkeit des richtigen Gedenkens verweisen kann. Bei Kaschnitz finden sich die verschiedenen Teile des traditionellen Requiems zwar nicht explizit wieder, lassen sich den einzelnen Abschnitten des Textes jedoch im Einzelnen mehr oder weniger klar zuordnen.

Weitere Unterschiede zwischen Eichs und Kaschnitz' Verwendung der Requiemstradition sind darüber hinaus im Inhalt des Gedenkens und in der Gestaltung subjektiver Betroffenheit zu finden. Bei Eich wird der Toten des Krieges und der Vernichtung in Auschwitz gedacht. Die Trauernden werden jedoch relativ unpersönlich als „Frau“ oder „Mann“ bezeichnet, was trotz der Thematisierung individueller Trauer eine gewisse Distanz schafft. Zentral für Eichs Requiem ist zudem die Forderung nach richtigem Gedenken, die durch die eher unpersönliche Darstellungsweise Allgemeingültigkeit erlangt. Kaschnitz dagegen verwendet das Requiem zur Darstellung persönlichen Gedenkens an einen einzelnen Verstorbenen. Das drückt sich auch unabhängig vom biografischen Kontext beispielsweise in der direkten Anrede eines Du, dessen sich die trauernde Sprechinstanz erinnert, und in der realistischen Konkretheit der aufgerufenen Erinnerungen aus. Ihr Requiem ist damit eher losgelöst von der Zeitgeschichte, die bei Eich den entscheidenden Hintergrund bildet. Die beiden Texte verdeutlichen somit zwei mögliche Umgangsweisen mit Traditionen der Trauergestaltung: erstens die Aktualisierung einer traditionellen Form angesichts eines kollektiven, Trauer auslösenden Erlebnisses, wo neben Eich auch Britten und Frisch einzuordnen wären; und zweitens die Verwendung einer solchen Form, um dem ganz persönlichen Leid angesichts des Verlusts eines geliebten Menschen Ausdruck zu verleihen, das so über das private Erleben hinaus in eine überindividuelle Tradition eingereiht wird.

Eher mit der zweiten Form vergleichbar sind auch Sachs' „Elegien auf den Tod meiner Mutter“, die in ihrer Gesamtheit Ausdruck eines zunächst individuellen, in seiner Singularität empfundenen Leidens sind. Die Bezeichnung als ‚Elegie‘ ist bei Sachs eher thematisch als formal motiviert.¹⁰⁵³ Allein mit einem solchen Titel wird wie im Fall des Requiems jedoch eine ganze Tradition des Trauerausdrucks aufgerufen. Die Erinnerung an eine verstorbene Person und der

¹⁰⁵³ Zu formalen und inhaltlichen Bestimmungen des Elegie-Begriffs vgl. Dirk Kemper: „Elegie“. In: Klaus Weimar u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I: A-G*. Berlin, New York. 2007, S. 429-432; hier S. 429.

Schmerz über ihre Abwesenheit werden auf diese Weise von vornherein als Themen des Zyklus etabliert. Die hierdurch aufgebaute Erwartungshaltung kann dazu dienen, den emotionalen Nachvollzug des Dargestellten durch den Leser zu erhöhen.

Kulturell tradierte Formen des Emotionsausdrucks und insbesondere der Klage und des Totengedenkens können für die Gestaltung von Trauer verallgemeinernd also insofern von Bedeutung sein, als sie in ihrer Konventionalität wie die oben beschriebenen einfacheren formalen Mittel zum einen den überindividuell verständlichen Ausdruck von Emotionalität ermöglichen und zum anderen Raum für individuelle Ausgestaltung eröffnen. Die vorgestellten Texte reihen sich in eine längere, Gestaltung und Verständlichkeit von Emotionen erleichternde Tradition ein und erlangen durch die aktualisierende Ausgestaltung oder Modifikation von Form und Inhalt gleichzeitig Singularität.¹⁰⁵⁴

6.3 Konzeptualisierung und Bewertung von Trauer

Trauer wird im Untersuchungskorpus nicht eindeutig negativ oder positiv bewertet. Dies verdeutlicht auch die Komplexität der Emotion, die in den analysierten Gedichten eher als dauerhafter, diffuser emotionaler Zustand, denn als akute Reaktion auf ein konkretes Ereignis gestaltet wird. Im Rahmen der einführenden Begriffsklärung in Kapitel 2.1 wurde bereits darauf hingewiesen, dass eine klare Trennung von Trauer als konkreter Emotion und Traurigkeit als weniger greifbarer Stimmung bei der Analyse jedoch zu kurz greifen würde. Aus diesem Grund sollte der Trauer-Begriff als umfassenderer Oberbegriff verwendet werden. Diese Überlegung konnte durch die Analysen bestätigt werden.

Genauer konnten die im Untersuchungskorpus präsentierten emotionalen Zustände oft durch eine Reihe von Begriffen, nicht nur durch einzelne Emotionslexeme wie ‚Trauer‘ oder ‚Traurigkeit‘ charakterisiert werden. Als eher negativ bewertete emotionale Zustände oder Gestimmtheiten, die beim Erleben von Trauer in allen drei Textkorpora eine Rolle spielen, können Niedergeschlagenheit, Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und ein Gefühl der Einsamkeit genannt werden. Ambivalenter wird dagegen die Sehnsucht gestaltet, die bei Eich und Kaschnitz eher als schmerzhaft, bei Sachs dagegen als notwendig und im Kontrast zu schmerzhaften Formen der Trauer durchaus positiv dargestellt wird. Hierin drückt sich die ganz eigene Komplexität des in Sachs’ Gedichten präsentierten emotionalen Erlebens aus: Trauer beinhaltet

¹⁰⁵⁴ Dass derartige komplexere Traditionen der Trauergestaltung in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik nicht nur für die hier untersuchten Autoren von Bedeutung waren und auf zum Teil sehr individuelle Weise aufgegriffen wurden, können etwa Johannes Bobrowskis „Pruzzische Elegie“, die „Buckower Elegien“ von Bertolt Brecht oder Karl Krolows „Koreanische Elegie“ exemplarisch zeigen. Vgl. Johannes Bobrowski: *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Erster Band: Die Gedichte*, hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart 1998, S. 33-35; Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*, hrsg. von Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988, S. 305-315 und Karl Krolow: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt a. M. 1965, S. 68f.

bei ihr sowohl den rückwärtsgewandten Schmerz als auch den eher hoffnungsvollen, auf eine ferne Zukunft fokussierten Aspekt der Sehnsucht.¹⁰⁵⁵

Die in Kapitel 2.1 für Trauer konstatierte Rückwärtsgewandtheit lässt sich bei allen drei Autoren ausmachen, was sich insbesondere in der Bedeutung von Erinnerungen für die Trauergestaltung ausdrückt. Dennoch kann die Emotion auch auf gegenwärtiges Erleben gerichtet sein, wenn sie beispielsweise bei Eich durch einen aktuellen – tendenziell jedoch als ausweglos und dauerhaft empfundenen – Zustand der Verwahrlosung und Einsamkeit ausgelöst wird. Entscheidender als die Rückwärtsgewandtheit ist für die untersuchten Gedichte daher der Aspekt der (gefühlten) Handlungsunfähigkeit, der in der Emotionsforschung, wie in Kapitel 2.1 angemerkt, ebenfalls als typisch für Zustände der Trauer bezeichnet wird. Die von Sachs gestaltete Notwendigkeit des Durchleidens von Schmerzen, der Übergang von passiver Trauer zu aktiverem neuen Lebensmut im Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* von Kaschnitz und die dargestellte Ausweglosigkeit der Situation der Sprechinstanz in vielen Gedichten Eichs stützen diese Beobachtung auf diegetischer Ebene.

Auch metaphorische Konzeptualisierungen von Trauer unterstreichen den Aspekt des gefühlten emotionalen Ausgeliefertseins. So wird die Emotion zum Beispiel häufig als mächtiges, kraftvolles Element dargestellt, das die Trauernden von außen umgibt oder von innen einnimmt und dessen sie sich nicht erwehren können. Die Konzeptualisierung von Trauer beziehungsweise von Emotionen im Allgemeinen als (Natur-)Gewalt kann wiederum als relativ etablierte Darstellungsweise von Emotionen bezeichnet werden, die in den untersuchten Texten jedoch zu individuellen Ausgestaltungen führt. Zu bedenken ist auch hier, dass diese metaphorischen Konzeptualisierungen von Trauer, wie die in Kapitel 2 angeführten Bezüge zur Emotionsforschung deutlich machen, entscheidend zur Verständlichkeit des jeweiligen Emotionsausdrucks beitragen. Entsprechend sollte man an dieser Stelle von einer eher konventionellen, vor allem aber überindividuell verständlichen Gestaltungsweise von Trauer sprechen, die als Grundlage konkreter Modifikationen weder für die untersuchten Autoren noch für die Nachkriegslyrik insgesamt einzigartig ist. Damit dürfte auch für die Nachkriegslyrik gelten, was Winko für die Lyrik um 1900 konstatiert: Emotionskodes können als „besonders stabil“¹⁰⁵⁶ gelten, so dass Neuerungen hier, wie schon auf der Ebene der formalen Gestaltungsmittel (vgl. Kapitel 6.1), vor allem im Bereich der Auswahl, Variation und Aktualisierung kulturell tradierter Muster zu erwarten sind.

Interessant ist im Hinblick auf die Konzeptualisierung und die Bewertung von Trauer auch die Verbindung mit anderen Emotionen wie Liebe, Angst und Ekel. Die Verknüpfung von Liebe und Trauer findet sich im vorliegenden Textkorpus vor allem in solchen Gedichten, in denen es um

¹⁰⁵⁵ Vgl. hierzu noch einmal oben, Kapitel 5.3.2.3 und 5.4.

¹⁰⁵⁶ Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 421.

den Verlust eines geliebten Menschen geht. Umfassender wurde hierauf insbesondere bei Sachs und Kaschnitz eingegangen. Auch Trauer und Angst werden zuweilen eng verknüpft. Hierbei ist der Tod als typischer Auslöser von Trauer von Bedeutung, der darüber hinaus Angst vor dem eigenen Sterben oder vor der auf den Verlust eines anderen Menschen folgenden Einsamkeit auslösen kann. Am auffälligsten ist jedoch die Kombination von Trauer – im oben beschriebenen weitesten Sinne – und Ekel, die sich in einzelnen Gedichten im Eich-Korpus findet. Hier ist in aller Regel die Verwahrlosung der Sprechinstanz als Trauer auslösendes Moment entscheidend, die insbesondere in den Camp-Gedichten zur Darstellung kommt. Bei dieser Verbindung von Ekel und Trauer sind die Bezüge zur zeitgenössischen Wirklichkeit durch die Thematisierung des Nachkriegsalltags im Gefangenenlager sicherlich entscheidend. Ein vergleichbares Mischgefühl von Trauer und Ekel wäre somit auch für andere Texte erwartbar, die Nachkriegselend oder Soldaten- und Gefangenendasein thematisieren.¹⁰⁵⁷ Diese enge Verbindung verschiedener Emotionskonzepte stützt noch einmal das oben erläuterte Ergebnis, dass Trauer nicht als fest umrissene und leicht greifbare Emotion gestaltet wird, sondern eher als dauerhafter, schwer zu fassender emotionaler Zustand, dessen Komplexität durch viele verschiedene, oft typisierte, aber im konkreten Fall variierte Einzelaspekte bestimmt wird.

Wege aus der Trauer beziehungsweise Möglichkeiten, mit der Emotion umzugehen, und damit die Prozesshaftigkeit, die in der Emotionsforschung mit dem komplexen Phänomen der Trauer verbunden wird, wurden vornehmlich in Sachs' „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ und in Kaschnitz' Sammlung *Dein Schweigen – meine Stimme* aufgezeigt. Ein möglicher Prozess des Verarbeitens oder zumindest der Akzeptanz des Verlusts wird bei beiden als mühsam und langwierig dargestellt. Für Kaschnitz handelt es sich dabei um einen Vorgang, der im Diesseits, im alltäglichen Leben der trauernden Figur angesiedelt ist.¹⁰⁵⁸ Demgegenüber verweist die Überwindung der Trauer bei Sachs immer auf einen jenseitigen Zustand. Erlösung oder ein möglicher Neubeginn werden zwar thematisiert, ein solcher im Leiden erschnter Zustand wird jedoch immer als zukünftig, nicht als gegenwärtig dargestellt.¹⁰⁵⁹ In beiden Fällen geht es um den Tod einer geliebten Person, der von Eich kaum gestaltet wird. Der Begriff der Trauerarbeit kann allenfalls für diese inhaltlich und formal eng verbundenen Gedichte verwendet werden.¹⁰⁶⁰ Er erfordert in beiden Fällen die Einbindung des Einzelgedichts in einen größeren, hier jeweils

¹⁰⁵⁷ Zu denken wäre beispielsweise an Huchels Zyklus „Der Rückzug“ oder an Höllers „Der lag besonders mühelos am Rand“. Vgl. Peter Huchel: *Die Sternenreise. Gedichte 1925–1947*. München ³1981, S. 81-89 und Walter Höllers: *Gedichte 1942–1982*. Frankfurt a. M. 1982, S. 23.

¹⁰⁵⁸ Siehe hierzu neben dem Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* auch den Zyklus „Rückkehr nach Frankfurt“. Vgl. auch Kapitel 4.3.3.2 sowie Brettschneider: *Zorn und Trauer*, S. 16.

¹⁰⁵⁹ Siehe hierzu Kapitel 5.3.1, 5.3.2.4 und 5.4.

¹⁰⁶⁰ Vgl. hierzu noch einmal die Verweise auf ein Verständnis von Trauer als Prozess in Kapitel 2.1. Fetscher wählt den Begriff der Trauerarbeit auch für Eichs Schreiben nach 1945, wobei hier der Umgang des Dichters mit der eigenen Vergangenheit im Vordergrund steht und wiederum keine Auseinandersetzung mit der Gestaltung von Trauer auf Textebene erfolgt. Vgl. Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“.

biografisch motivierten Kontext. Entsprechende Urteile in der bisherigen Forschung zu beiden Autorinnen, wie sie in den Kapiteln 1, 4 und 5 angeführt wurden, konnten durch eine differenzierte Emotionsanalyse auf eine solide Textbasis gestellt und so im Einzelnen hinterfragt oder ergänzt werden.¹⁰⁶¹

„Trauer“ kann in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik angesichts des Untersuchungskorpus also als Begriff für ein komplexes emotionales Phänomen verstanden werden, das durch ein Nebeneinander verschiedener emotionaler Zustände bestimmt wird, die weder eindeutig bewertet werden noch ganz klar Ausdruck nur einer distinkten Emotion sind. Selbst explizite Benennungen von Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen können somit nicht als eindeutige Hinweise auf einen klar umrissenen emotionalen Zustand gelesen werden. Verallgemeinernd kann festgehalten werden, dass Trauer als komplexe und machtvolle Emotion erlebt wird, durch die der oder die Trauernde umfassend und dauerhaft eingenommen wird. Das kann sich sowohl auf die Wahrnehmung als auch auf die körperliche Haltung einer Figur oder die Ausdrucksweise der Sprechinstanz auswirken. Entscheidend ist, dass es sich um einen emotionalen Zustand handelt, der aus eigener Kraft nur schwer überwunden werden kann. Die Emotion weist zwar vor allem negative Aspekte auf (Hilflosigkeit, Schmerz, Verzweiflung, ein Gefühl der Verlassenheit) und ist nicht selten auch mit anderen negativ konnotierten Emotionen wie Angst und Ekel verbunden. Sie kann aber zuweilen auch eher positiv bewertet werden, indem sie beispielsweise als notwendig oder erlösend präsentiert wird.

6.4 Trauer auslösende Situationen

Oberflächlich betrachtet lassen sich bezüglich der behandelten emotional konnotierten Themen und Situationen vor allem Gemeinsamkeiten zwischen Eich, Kaschnitz und Sachs benennen: Die in den untersuchten Gedichten identifizierten Auslöser von Trauer reichen vom Tod im Allgemeinen und dem Sterben geliebter Menschen im Besonderen über Isolation und Verlorenheit bis hin zu Verfolgung, Zerstörung und Verfall.¹⁰⁶² Damit werden prototypische Auslöser von Trauer gestaltet, wie sie auch in Kapitel 2.1 exemplarisch angeführt wurden. Ein vergleichbares Ergebnis lässt sich entsprechend auch im Hinblick auf die Lyrik anderer Nachkriegsautoren erwarten. In den Analysekapiteln wurde jedoch deutlich, dass die Gestaltung von Trauer mithilfe der Darstellung

¹⁰⁶¹ Vgl. exemplarisch noch einmal Lohner (Hrsg.): *Was willst du*, S. 38; Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 561; Kurić: *Was ist das Andere*, S. 298f. sowie bezogen auf Kaschnitz' *Wohin denn ich* Schweikert: „Vom Ich zu den Vielheiten“, S. 33.

¹⁰⁶² Auch Glaube und Zweifel spielen, wie die Analysen gezeigt haben, durch die Verwendung religiöser Motive, die Darstellung leidender biblischer Figuren und den Ausdruck von mangelndem Trost im Glauben bei allen drei Autoren eine Rolle. Genau genommen handelt es sich hierbei allerdings weniger um Auslöser von Trauer als um Darstellungsweisen der Emotion und um Reaktionen auf Trauer auslösende Ereignisse oder Zustände. Traditionell könnte die Hinwendung zu Gott in derartigen Situationen Trost spenden. Diese Funktion erfüllt der im Untersuchungskorpus gestaltete Glaube, wie gezeigt wurde, nicht immer; am ehesten jedoch in seiner spezifischen, mystisch geprägten Form bei Sachs.

von emotionalen Situationen einen vergleichsweise großen Gestaltungsspielraum lässt.¹⁰⁶³ Allgemein gesprochen wird in den untersuchten Gedichten somit die Vielschichtigkeit emotionalen menschlichen Erlebens dargestellt. Interessant ist dabei vor allem die individuelle Ausgestaltung und Schwerpunktsetzung im Hinblick auf die jeweiligen Auslöser sowie der hierin zum Ausdruck kommende Zeitbezug, worauf im Folgenden der Fokus liegen soll.

Eindeutiger Auslöser von Trauer ist in allen drei Korpora der Tod. Entscheidend für den Ausdruck von Trauer ist vor allem der Tod anderer, insbesondere der Sprechinstanz nahestehender Personen. Die *Elegien auf den Tod meiner Mutter* von Sachs und der Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme* von Kaschnitz spielen in diesem Zusammenhang eine Sonderrolle, da sie als Trauerzyklen im Kontext tatsächlicher biografischer Verlustsituationen entstanden sind. Hier wird der individuelle Schmerz über den persönlichen Verlust einer nahestehenden Person vermittelt, was sich bei Eich in dieser Form nicht findet. Er abstrahiert insgesamt stärker und thematisiert eher eine allgemeine Vergänglichkeit aller Dinge, der Natur, des Menschen oder menschlicher Beziehungen, als den konkreten Tod einer Person. In dieser Tendenz, die selten an konkreten, überwindbaren Leidens- oder Schmerzerfahrungen festgemacht wird, könnte sich eine in der Forschung für Eichs Werk mehrfach konstatierte negative Sicht auf das menschliche Dasein ausdrücken.¹⁰⁶⁴ Für Sachs kann eine vergleichbare Grundhaltung trotz der großen Bedeutung von Schmerz und Trauer für ihr Werk nicht festgestellt werden. Der Holocaust und die Verfolgung des jüdischen Volkes stellen vielmehr einen konkreten Bezugspunkt für diese Emotionen in ihrem Werk dar.¹⁰⁶⁵ Dennoch wendet auch sie sich zunehmend einem allgemeineren, weniger zeitspezifischen Leiden der Menschheit zu.¹⁰⁶⁶ Diese allgemeine Bedeutung des Leidens für den Menschen kann auch bei Kaschnitz beobachtet werden. Sie stellt Scheitern, Verlust, Abschied, Zerstörung, Isolation und das emotionale Erleben derartiger Situationen insgesamt als alltägliche, allgemeinmenschliche, zuweilen auch notwendige Erfahrungen dar. In allen drei Korpora werden Leiden, Trauer und Schmerz somit als etwas

¹⁰⁶³ Winkos Beobachtung, dass die Kodierung von Emotionen in Gedichten eher mithilfe „literarische[r] Typisierungen“ als durch „ausgestaltete soziale Konstellationen“ erfolge, kann daher für das untersuchte Korpus nicht uneingeschränkt zugestimmt werden. Vgl. Winko: *Kodierte Gefühle*, S. 89. In den untersuchten Gedichten werden im Rahmen der nötigen Verdichtung emotionale Situationen nicht selten detailliert und bildreich beschrieben (vgl. z. B. Kaschnitz' Gedichte aus *Dein Schweigen – meine Stimme*), wobei über die Verwendung bloßer Topoi hinausgegangen wird.

¹⁰⁶⁴ Vgl. hierzu noch einmal Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 80-93. Knörrich zufolge ist Eich in dieser Hinsicht mit Huchel vergleichbar. Vgl. Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 198f. Schulte sieht im Hang zu Negativität und Pessimismus das Hauptmerkmal einer – von ihr auch auf den Autor ausgeweiteten – vor allem im Hörspielwerk manifestierten Melancholie. Vgl. Schulte: *Standpunkt Ohnmacht*, S. 12-15 und 397-400.

¹⁰⁶⁵ Vgl. oben, Kapitel 1 und 5, sowie Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 153. Waldschmidt spricht zwar auch von einer „totalen Negativität der Weltsicht“, die Sachs' hermetische Gedichte präge (ebd., S. 157), doch behält diese Negativität mit der Notwendigkeit des ‚Durchschmerzens‘ bei Sachs in der Regel einen Sinn.

¹⁰⁶⁶ Vgl. hierzu auch noch einmal Bahr: *Nelly Sachs*, S. 62f., der diese „Akzentverschiebung“ auf die 1960er Jahre datiert; Conterno: *Metamorfosi della fuga*, S. 221, die eine solche Öffnung schon für den 1957 veröffentlichten Gedichtband *Und niemand weiß weiter* feststellt, sowie Simon: „Nelly Sachs“, S. 701, die die Ausweitung in *Flucht und Verwandlung* beobachtet und ebenso Karl Schwedhelm: „Wälder der Traumgesichte. Die Dichtung der Nelly Sachs“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1961, S. 70-76; hier S. 75.

präsentiert, das zum menschlichen Dasein dazugehört, sowohl in der Gegenwart als auch in vergangenen und zukünftigen Zeiten.¹⁰⁶⁷

Auch wenn Sachs sich von der konkreten Thematisierung des Holocaust im Laufe ihres Werkes zunehmend löst und sich einem weniger auslöserbezogenen Leiden der Menschheit zuwendet, bleibt für sie das Motiv des ‚Durchschmerzens‘, das ihre Darstellung von Gedenken an die Opfer prägt, im Untersuchungszeitraum von entscheidender Bedeutung. Das ‚Durchschmerzen‘ steht dem Vergessen als Abtragen oder Verdrängen von Erinnerungen, Schuld oder Schmerz gegenüber, das als falsche Form des Trauerns dargestellt wird. In vergleichbarer Weise klingt dieser Gedanke in Eichs „Versuch eines Requiems“ an, in dem ebenfalls für die Notwendigkeit des zuweilen schmerzhaften Erinnerns plädiert wird. In den veröffentlichten Gedichten Eichs ist die Erinnerung dagegen eher etwas Individuelles, das nicht zuletzt der Charakterisierung der Gegenwart dient. So wird die aktuelle Situation einer Figur häufig im Kontrast zur positiv dargestellten Vergangenheit oder zu einem abwesenden Gefühl präsentiert.¹⁰⁶⁸ Bei Kaschnitz wird die Notwendigkeit des Erinnerns dagegen vor allem als Erinnerung an den verlorenen Partner in *Dein Schweigen – meine Stimme* gestaltet, wo im Gegensatz zu Sachs eher die ganz persönliche Erinnerung an eine bestimmte Person als die Erinnerung an kollektives Erleben im Vordergrund steht.¹⁰⁶⁹

Aber nicht nur die Erinnerung, sondern auch der Blick in die Zukunft kann mit Trauer verbunden sein. Zum einen klingt, wie bereits erwähnt, insbesondere bei Kaschnitz und Sachs zuweilen die Hoffnung auf einen Neuanfang oder ein Ende der Trauer an. Zum anderen kann die Zukunft vor allem bei Kaschnitz und Eich auch Auslöser von negativen emotionalen Zuständen wie Bedrohung, Verunsicherung und Verzweiflung sein. Das wird vor allem in den Gedichten deutlich, die eine Warnung vor als falsch dargestellten gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungen formulieren und im Einzelnen dem sogenannten öffentlichen Gedicht der 1950er Jahre zugerechnet werden können. Ähnliche Themen finden sich, wie in Kapitel 1.1 angemerkt, beispielsweise auch bei Ingeborg Bachmann. Die zeitgenössische Wirklichkeit gibt hier Anlass zum Blick nach vorne. Dieser bietet aber gerade keine hoffnungsvolle Perspektive, sondern kann in der potenziellen Steigerung der wahrgenommenen Entwicklungen von Verstädterung, technischem Fortschritt oder Ignoranz der Mitmenschen gleichfalls Auslöser von Angst und

¹⁰⁶⁷ In der Gestaltung des leidenden Menschen kann sich hier auch ein Bezug zur Lyrik Gottfried Benns ergeben. Knörrich beobachtet an Benns Gedicht „Rosen“ den Einbruch des „menschliche[n] Bestand[s]“, [der] Innerlichkeit leidvoller Existenz Erfahrung“. Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 162. Vgl. auch Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 250f. Ähnliche Tendenzen in Benns später Lyrik benennt Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 66: „Viel stärker tritt dagegen ein gebrochenes, ja leidendes Ich hervor, das sich einer banalen, zweckorientierten Gesellschaft verweigern möchte und in melancholischer Verharrung der Kälte profitsüchtiger Aufstiegsmentalität innewird.“

¹⁰⁶⁸ Vgl. hierzu zum Beispiel Kapitel 3.3.3.2.

¹⁰⁶⁹ Siehe als Beispiel noch einmal die Analyse von „London 1959“ in Kapitel 4.3.4. Einen ähnlichen Vergleich zwischen Sachs und Kaschnitz zieht auch Knörrich: *Die deutsche Lyrik*, S. 130.

Trauer sein. Bei Eich drückt sich diese Wahrnehmung der Gegenwart nicht zuletzt in der völligen Isolation des Einzelnen aus, die durch mangelnde Kommunikation, Orientierungslosigkeit und zunehmende Verknappung menschlicher Beziehungen gekennzeichnet ist.¹⁰⁷⁰

Als zeitspezifische Auslöser von Trauer wurden darüber hinaus Erfahrungen von Verfolgung, Zerstörung und Verfall identifiziert. Beachtet man die Einordnung von Kaschnitz und Eich in die sogenannte Trümmer- und Kahlschlaglyrik, kann davon ausgegangen werden, dass ähnliche Themen, konkrete Auslöser und Gestaltungsweisen von Trauer sich auch bei anderen Autoren finden lassen, die dieser Ausprägung der frühen Nachkriegslyrik zugerechnet werden können. Wie die Analysen gezeigt haben, ist die Gestaltung von Trauer angesichts von Zerstörung und Verfall jedoch nicht auf die unmittelbaren Nachkriegsgedichte der beiden Autoren beschränkt. Im Zentrum von Sachs' Darstellung von Leid und Trauer steht in diesem Kontext insbesondere das jüdische Volk und sein nicht nur auf das 20. Jahrhundert beschränktes Erleben von Verfolgung und Heimatlosigkeit. Auch wenn hiermit typischerweise vor allem ein Gefühl der Bedrohung und Schutzlosigkeit verbunden ist, wird die Handlungsunfähigkeit der Verfolgten als Trauer auslösendes Moment gestaltet.

In diesem Kontext ist schließlich auf die Verbindung von Trauer und Schweigen einzugehen.¹⁰⁷¹ In den untersuchten Gedichten tauchen die folgenden Variationen dieses Themas auf: das Verstummen als Ausdruck von Trauer und Verzweiflung, das bewusste Verschweigen von etwas und die Schwierigkeit der Kommunikation mit der Umwelt. In Sachs' Gedichten wird vor allem die Ausdrückbarkeit des Erlebten, die Verbalisierung der Schrecken des Holocaust verhandelt, zudem sind sprachmystische Vorstellungen hier von Bedeutung. Bei Eich und zuweilen auch bei Kaschnitz geht es dagegen mehr noch um die Möglichkeit sprachlichen – insbesondere dichterischen – Ausdrucks und zwischenmenschlicher Kommunikation angesichts der Wirklichkeit im Allgemeinen, was in den späteren Gedichten teilweise zur Verknappung und zur sprachkritischen Fragmentierung führt. Die kurze Einführung in poetologische Überlegungen von Eich und Kaschnitz hat gezeigt, dass ein zeitgenössischer Wirklichkeitsbezug hier indirekt mitzudenken ist. Bei Sachs aber wird dieser explizit gemacht, wenn vom Verstummen angesichts der Schrecken des Holocaust die Rede ist und dieses in Form von Versabbrüchen und Gedankenstrichen zusätzlich auch auf formaler Ebene Ausdruck findet. Ähnliche

¹⁰⁷⁰ Vgl. auch Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 42 und Kapitel 3.3.4.

¹⁰⁷¹ Wie in Kapitel 1 dargestellt, ist die Auseinandersetzung mit den sprachlichen Möglichkeiten zur Gestaltung der zeitgenössischen Wirklichkeit ein wichtiges Thema für die deutschsprachige Nachkriegslyrik. Im Hinblick auf Überlegungen zu den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten angesichts des Holocaust vgl. z. B. Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 139f. und Pawel Zimniak: „Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes“. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 9-17.

Darstellungsmittel lassen sich auch bei Paul Celan finden.¹⁰⁷² Hieran wird noch einmal deutlich, dass eine Tendenz zur Verknappung des sprachlichen Ausdrucks nicht zwangsläufig – und das dürfte ebenso für andere Lyriker nicht nur der Nachkriegszeit gelten – eine Zurücknahme von Emotionalität bedeuten muss. Sie kann vielmehr auch unmittelbarer Ausdruck emotionalen Erlebens auf Seiten der Sprechinstanz sein.

6.5 Subjektivität der Darstellung

Die Analysen haben gezeigt, dass eine subjektive Perspektive auf individuelles emotionales Erleben bei der Gestaltung von Emotionen eine große Rolle spielt. Somit konnte anhand der Texte bestätigt werden, was im Kontext poetologischer Äußerungen bereits im Einleitungskapitel und auch in den Analysekapiteln einführend zum Ausdruck kam: Innerlichkeit – im Sinne von innerem, emotionalem Erleben – und Subjektivität kommt in der deutschen Nachkriegslyrik der 1940er und auch noch der 1950er Jahre eine größere Bedeutung zu, als es Forderungen nach einer Abkehr von allem Gefühligem und die zunehmende Ablehnung von als überholt wahrgenommenen Lyrikkonzeptionen vermuten lassen. Vergleichbare in der Forschungsliteratur vertretene Auffassungen sprechen für eine über das Untersuchungskorpus hinaus reichende Gültigkeit der im Folgenden angeführten Befunde.¹⁰⁷³

Ausdruck findet die Gestaltung subjektiven Erlebens vor allem in der Wahl autodiegetischer Sprechinstanzen, in den soeben noch einmal genannten emotional konnotierten Themen und Situationen, der expliziten Thematisierung innerer Zustände und in der Nutzung solcher formaler Mittel, die emotionales Sprechen wie Stammeln, ungläubiges oder insistierendes Fragen etc. markieren. Emotionales Erleben wird in diesen autodiegetisch gestalteten Texten und unterstützt durch die genannten Mittel unmittelbar ausgedrückt, ohne dass eine kommentierende oder bewertende Instanz zwischengeschaltet wäre. Diese Unmittelbarkeit trägt entscheidend zum emotionalen Wirkungspotenzial der untersuchten Gedichte bei. Der Rezipient bekommt die Innensicht der Sprechinstanz und damit eine subjektive Perspektive auf das Dargestellte nachvollziehbar vorgeführt. So könnte die Darstellung diffuser, das Individuum überwältigender emotionaler Zustände beispielsweise auch den Leser mit einem diffusen, schwer in Worte zu fassenden Eindruck zurücklassen. In

¹⁰⁷² Zur Nähe von Sachs und Celan in ihrer jeweiligen „Neigung zum Verstummen“ vgl. z. B. Knörrich: „Bundesrepublik Deutschland“, S. 561 und Korte: „Der Holocaust in der Lyrik“, S. 26. Zu Celan vgl. auch Jadwiga Kita-Huber: „In einer anderen Sprache sprechen“. Überlegungen zu Paul Celans lyrischem Sprechen nach der Shoah“. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 362-384 und Foot: *Phenomenon of Speechlessness*, S. 192-282.

¹⁰⁷³ Schnell weist z. B. darauf hin, dass die „lyrische[] Subjektivierung“ nach 1945 für „viele [auch jüngere, A. F.] Autoren eine unmittelbar zugängliche Möglichkeit [darstellte], ihren Erlebnissen und Erfahrungen, Eindrücken und Empfindungen Ausdruck zu verleihen“. Schnell: *Geschichte*, S. 90. Zur Subjektivität der Nachkriegslyrik vgl. außerdem Korte: *Deutschsprachige Lyrik*, S. 12-19 und Lamping: *Lyrik und Politik*, S. 40. Zur „Anverwandlung“ der Moderne in der Auseinandersetzung mit der lyrischen Gattung vgl. wiederum Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 3-6 u. a. m.

diesem Kontext sollte die insbesondere von Kaschnitz, aber auch von Eich und Sachs geforderte beziehungsweise angestrebte ‚Wahrhaftigkeit‘ des Erlebnisausdrucks in Erinnerung gerufen werden: Der mithilfe formaler Mittel unmittelbar wirkende Ausdruck eines schwer in Worte zu fassenden Erlebens kann im Untersuchungskorpus als dominierendes Mittel zur authentischen Darstellung menschlicher Erfahrung gelten.

Insbesondere die Analyse der Gedichte von Kaschnitz und Sachs hat gezeigt, dass darüber hinaus die Darstellung zwischenmenschlicher Vertrautheit zum emotionalen Wirkungspotenzial eines Textes beitragen kann. Die Perspektive der autodiegetischen Sprechinstanz ist bei beiden häufig durch ihre enge Bindung an ein im Gedicht angesprochenes Gegenüber geprägt, so dass nicht nur emotionales Erleben, sondern auch die Intimität emotional geprägter zwischenmenschlicher Beziehungen unmittelbar Ausdruck findet.¹⁰⁷⁴ Vor allem Sachs stellt zudem mehrfach kollektives emotionales Erleben dar, beispielsweise in den „Chöre[n] nach der Mitternacht“. Entscheidend ist hierbei, dass sich das Kollektiv in erster Linie durch die geteilte Erfahrung und das damit verbundene emotionale Empfinden konstituiert. Die Vielzahl an Stimmen, die sich in diesen Gedichten also zuweilen hinter einem „Wir“ versammelt, spricht als eine Stimme über ihr emotional geprägtes Erleben.¹⁰⁷⁵ Schließlich haben die Analysen gezeigt, dass auch dann, wenn im Text keinerlei Pronomen eine subjektiv beteiligte Sprechinstanz markieren, mithilfe formaler Mittel eine emotional geprägte subjektive Sprechweise nahegelegt werden kann. Hier wäre dann von einer zwar extradiegetischen, aber dennoch emotional am Dargestellten beteiligten Sprechinstanz zu sprechen.

Neben dem unvermittelten Ausdruck von Emotionen aus der Perspektive autodiegetischer Sprechinstanzen wurden weitere Mittel zur Steigerung des emotionalen Nachvollzugs durch den Rezipienten herausgearbeitet. Hier sind zunächst (rhetorische) Fragen und ähnliche direkte Anreden eines unbestimmten Gegenübers sowie die Ableitung allgemeingültiger Erkenntnisse aus individuellem Erleben zu nennen.¹⁰⁷⁶ Zudem verwenden alle drei Lyriker formale Mittel wie Klangstrukturen, Interjektionen und Anrufungen, die unmittelbar auf emotionale Wirkung angelegt sind. Schließlich kann der Nachvollzug des Dargestellten auch durch eine besonders detailreiche realistische Gestaltung des emotionalen Erlebens erreicht werden, die insbesondere das körperliche Empfinden von Emotionen in den Vordergrund stellt.

Diese emotionale Einbeziehung des Rezipienten kann verschiedene Zwecke erfüllen. So können die von Kaschnitz und Eich gestalteten Warnungen vor falschen Entwicklungen ebenso

¹⁰⁷⁴ Siehe hierzu Kapitel 5.3.3.1 und Kaschnitz' Gedichtband *Dein Schweigen – meine Stimme*.

¹⁰⁷⁵ Liska weist auf „Anklänge[] an die antike Chorlyrik“ hin, „in der sich das im modernen Sinn verstandene ‚lyrische Ich‘ als Ursprung des Ausdrucks einer singulären Subjektivität noch nicht ausgebildet hat“. Vivian Liska: „Die Stimme Israels. Das lyrische Wir in Nelly Sachs *Chöre nach der Mitternacht*“. In: *Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca/ Zeitschrift für Deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft* 5 (2005), S. 41-54; hier S. 44.

¹⁰⁷⁶ Vgl. insbesondere Kapitel 4.3.3.1.

wie die von Sachs thematisierte Notwendigkeit des schmerzhaften Gedenkens als Appelle an die (zeitgenössischen) Leser interpretiert werden. Darüber hinaus unterstreicht der Einbezug des Rezipienten, wie zum Beispiel Kaschnitz' frühe Nachkriegszyklen gezeigt haben, auch die Allgemeingültigkeit des dargestellten emotionalen Erlebens. Der Mensch wird darin als leidender, Schmerz erfahrender Mensch in einer bestimmten historischen Zeit dargestellt. Von der konkreten dargestellten Situation kann jedoch in einem weiteren Schritt abstrahiert werden, was zuweilen auch schon im Einzelgedicht explizit gemacht wird: Nimmt man das Gesamtkorpus in den Blick, wird das Erleben von Schmerz und Trauer nicht nur bei Kaschnitz schlussendlich als überzeitliche anthropologische Konstante präsentiert.

Zusammenfassend verdeutlichen die Analyseergebnisse, dass nicht allein die Wahl einer autodiegetischen Sprechinstanz das emotionale Wirkungspotenzial eines Textes bestimmt. Andere Ausdrucksweisen wie distanzierte und sachliche Beschreibungen oder Thematisierungen von Emotionen aus extradiegetischer Perspektive sind durchaus möglich, aber bei Weitem nicht vorherrschend.¹⁰⁷⁷ In den Gedichten, die durch die Darstellung emotionaler Situationen ein hohes Emotionspotenzial entfalten, dominiert insgesamt eine autodiegetisch gestaltete persönliche Perspektive auf das Dargestellte. Als generalisierendes Ergebnis ist daher festzuhalten, dass Subjektivität, persönliches Erleben und die Darstellung innerer Zustände im Untersuchungskorpus keine Randerscheinungen sind, sondern dieses im Gegenteil entscheidend prägen. Dieser Befund ist der von Dieter Lamping identifizierten „in der Literaturwissenschaft weitverbreiteten Ansicht“ entgegenzuhalten, dass „traditionelle Kategorien wie ‚Stimmung‘, ‚Erlebnis‘ oder ‚Innerlichkeit‘“ vor moderner Lyrik „offenbar“ versagten.¹⁰⁷⁸ Auch Hugo Friedrichs Unterscheidung zwischen an klassisch-romantischen Traditionen orientierter und moderner Lyrik, die er – wie in Kapitel 1.2.1 dargestellt – nicht zuletzt an ihrer jeweiligen Behandlung von subjektiven Gefühlen festmachte, lässt sich daher auf die hier untersuchten Lyriker nicht ohne Weiteres anwenden. Umgekehrt soll damit nicht suggeriert werden, dass die Gesamtheit der hier vorliegenden Gedichte adäquat anhand eines subjektivistischen Lyrikkonzepts charakterisiert werden könnte, wie es in Kapitel 1.2 in Anlehnung an Staiger und Kayser skizziert wurde. Die vorliegende Untersuchung verdeutlicht vielmehr, dass pauschalisierende Urteile zum Zusammenhang von Emotionalität und Modernität sowie zur Subjektivität der Gattung nach 1945 aus beiden Perspektiven zu kurz greifen und eine detaillierte Analyse der Emotionsgestaltung zu einer Differenzierung beitragen kann.

¹⁰⁷⁷ Als Beispiele für eher distanzierte Beschreibungen vgl. – in unterschiedlicher Ausprägung – z.B. die folgenden Texte: Günter Eich: „Winterliche Miniatur“ (EW I, 27), „Regen im Gebirge“ (EW I, 41f.) und „Verlassene Alm“ (EW I, 86); Marie Luise Kaschnitz: „Dreimal“ (KW V, 335f.) und „Gute Nacht“ (KW V, 338f.); Nelly Sachs: „Die Markthändlerin [B. M.]“ (SW I, 26) und „Der Marionettenspieler [K. G.]“ (SW I, 29).

¹⁰⁷⁸ Vgl. Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 135.

6.6 Gestaltung von Trauer zwischen Tradition und zeitgenössischer Wirklichkeit

Wie in Kapitel 1 dargestellt, spielt der Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit eine entscheidende Rolle in Lyriktheorie und -praxis der Nachkriegszeit. Auch das Aussparen jedes expliziten Zeitbezugs in einer tendenziell eskapistischen Lyrik kann als Reaktion auf die jeweilige Entstehungszeit interpretiert werden. Doch standen in der vorliegenden Untersuchung solche Lyriker im Fokus, die sich mit dem Wirklichkeitsbezug ihrer Lyrik explizit auseinandersetzten. Abschließend stellt sich daher die Frage, welche Rolle dieses konkrete Zeitgeschehen für die Gestaltung von Trauer in der von ihnen repräsentierten Nachkriegslyrik spielt.

In den Analysen und den bisherigen zusammenfassenden Ausführungen ist bereits deutlich geworden, dass ein Zeitbezug bei der Gestaltung von Trauer im Untersuchungskorpus generell gegeben ist. Ein solcher Fokus auf die zeitgenössische Wirklichkeit schließt jedoch nicht zwingend die Thematisierung der Schrecken und Verbrechen der unmittelbaren Vergangenheit ein. Wie gezeigt wurde, thematisiert in Bezug auf die Gestaltung von Trauer nur Sachs den Völkermord an den europäischen Juden. Der Holocaust kann sogar als dominierendes Thema ihres lyrischen Werkes zwischen 1945 und 1960 bezeichnet werden. Alle gegenwärtige, auch noch die persönlichste Trauer ist in ihren Gedichten aus dieser Zeit vor dem Hintergrund des Holocaust und der Verfolgung der Juden zu sehen. Wie einleitend angemerkt, kann Sachs' Lyrik in vielerlei Hinsicht mit der Lyrik Celans verglichen werden, für welchen das Thema von der Motivwahl über die Lexik bis hin zum Ausdruck des Verstummens ebenfalls prägend ist.¹⁰⁷⁹ Es kann daher angenommen werden, dass Sachs hinsichtlich der Gestaltung von Trauer unter den Lyrikern, die sich mit dem Holocaust auf vergleichbare Weise auseinandergesetzt haben, keine Ausnahme bildet.

Bei Kaschnitz und Eich dagegen finden sich so gut wie keine Bezugnahmen auf die Verfolgung und Vernichtung der Juden oder anderer Bevölkerungsgruppen. Im Hinblick auf die unmittelbare Vergangenheit stellen sie in ihren Gedichten vor allem Zerstörung, Verlust der Heimat und Nachkriegselend dar.¹⁰⁸⁰ Diese weitgehend ausbleibende Thematisierung des Holocaust kann in der Tendenz als symptomatisch für nicht-jüdische Autoren der Nachkriegszeit gelten.¹⁰⁸¹ Auch diejenigen Autoren, deren Texte in den 1950er Jahren der Ausprägung des

¹⁰⁷⁹ Waldschmidt: „*Dunkles zu sagen*“, S. 139-151 setzt sich hiermit differenziert auseinander. Vgl. zudem Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 240.

¹⁰⁸⁰ Schnell merkt zwar richtig an, dass Kaschnitz sich im 1947 erschienenen Gedichtband *Totentanz und Gedichte zur Zeit* „den Fragen der Zeit zuwandte“, diese Fragen betreffen aber in erster Linie den Trümmeralltag der Nachkriegszeit und nicht den Holocaust. Schnell: „Traditionistische Konzepte“, S. 222. In Bezug auf Eich spricht Jörg Döring auch von einem „selektiven Trauern“. Jörg Döring: „Mit Günter Eich im ‚Viehwagen‘. Die *Träume* der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 141-161; hier S. 153. Vgl. hierzu auch Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 225 und 230f. und Lamping: *Lyrik und Politik*, S. 39.

¹⁰⁸¹ Korte weist darauf hin, dass zu den wenigen, „die das unausgesprochene ‚Gestaltungsverbot‘“ des Holocaust durchbrachen, mit Huchel und Bobrowski zwei ostdeutsche Autoren gehörten. Vgl. Korte: „Der Holocaust in der Lyrik“, S. 33-35. Lampart meint insbesondere in Bezug auf die Bedeutung Benns: „Der Anschluss an den ästhetizistischen Bann garantiert den Autoren der Nachkriegsjahre weltanschauliche Modernität bei gleichzeitiger

sogenannten öffentlichen Gedichts zugerechnet wurden – neben Eich und Kaschnitz beispielsweise auch Bachmann –, sparten den Holocaust weitgehend aus und konzentrierten sich stattdessen auf den Hinweis auf oder die Kritik an aktuelleren als bedrohlich empfundenen Entwicklungen. Das bestätigen die hier untersuchten Gedichte auch insofern, als sowohl die Schuld der Deutschen im Allgemeinen als auch ein persönliches Schuldgefühl – anders als Trauer, Angst und Liebe – selten explizit thematisiert wird.¹⁰⁸² Als weitere, insbesondere in den 1950er Jahren dominierende Bezugnahmen oder Reaktionen auf die zeitgenössische Wirklichkeit sind die bei Eich dargestellte Vereinzelung des Menschen und die Entfremdung von der Natur, die Vergänglichkeit und Bedrohung zwischenmenschlicher Beziehungen und auch Kaschnitz' realistische Darstellung eines alltäglichen Beziehungslebens hervorzuheben.¹⁰⁸³ Der Bezug zur Wirklichkeit wird in diesen Fällen oft eher indirekt dargestellt, indem Verzweiflung, Einsamkeit oder Hoffnungslosigkeit als Auswirkungen der zeitgeschichtlichen Situation auf das Leben des Einzelnen präsentiert werden.

Das Bestreben, unter dem Eindruck der unmittelbaren Gegenwart zu schreiben, prägt nicht nur das Selbstverständnis der hier untersuchten Lyriker, sondern kann, wie in Kapitel 1 dargestellt, auch als ein entscheidendes Kriterium für ihre Bedeutung in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik angeführt werden.¹⁰⁸⁴ Ihr reflektierter Umgang mit den Möglichkeiten der lyrischen Gestaltung von zeitgenössischer Wirklichkeit führt zu einer je individuellen Auseinandersetzung mit und produktiven Weiterentwicklung von sowohl klassisch-romantischen als auch modernen Traditionen. Im Zusammenhang mit den bereits zusammengefassten Ergebnissen zur Konventionalität der gewählten sprachlichen Mittel der Emotionsgestaltung stützen die Resultate dieser Untersuchung solche Ansätze, die die von Eich, Sachs und Kaschnitz vertretene deutsche

Aus- oder wenigstens Überblendung des spezifisch deutschen Horizonts, der auf eine Auseinandersetzung mit der Katastrophe des Nationalsozialismus und des Holocaust zulief.“ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 115. Zu Eich vgl. in diesem Zusammenhang ebd., S. 143f.

¹⁰⁸² Eichs 1964 in *Zu den Akten* aufgenommenes Nelly Sachs gewidmetes Gedicht „Wildwechsel“ kann – allerdings auch nur im Kontext der Widmung – noch zu den offensichtlicheren Schuldbekennnissen gerechnet werden, wenn es dort Sachs' Metaphorik aufgreifend heißt: „Schweigt still von den Jägern!/ ich habe an ihren Feuern gesessen,/ ich verstand ihre Sprache“ (EW I, 120). Zu dem Gedicht als Widmungstext vgl. noch einmal Buchheit: *Formen und Funktionen*, S. 192-202 und auch Fetscher: „Spuren eines Spurlosen“, S. 231f. Joachimsthalers Beobachtung, Eich thematisiere vor allem „eine ‚innere‘ [Schuld] des Individuums sich selbst (und seinen Möglichkeiten) gegenüber, kaum je Verantwortung gegenüber Opfern des Systems“, ist in diesem Zusammenhang zuzustimmen. Vgl. Joachimsthaler: „Pest der Bezeichnung“, S. 113. Kaschnitz stellt Schuld im Untersuchungskorpus nur in „Große Wanderschaft“ (KW V, 135-141; hier 137f.) als kollektives Charakteristikum der Menschen „hier“ dar, das sie von den Menschen „[d]ort übersee“ unterscheide. In ihrem 1964 zuerst erschienenen Zyklus „Zoon Politikon“ (KW V, 406-411) wird die Schuld der Deutschen schließlich zum zentralen Thema: „Warum ist seit Auschwitz nichts wesentlich besser geworden?“, heißt es dort (KW V, 407). Vgl. zu dem Gedicht auch Vivian Liska: „Das Aktenkundige und die Dichtung. Zu Marie Luise Kaschnitz' ‚Zoon Politikon‘“. In: Stephan Braese (Hrsg.): *Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Göttingen 2004, S. 102-116.

¹⁰⁸³ Hinsichtlich der Darstellung alltäglichen Erlebens ließe sich eine Parallele zu Benns Lyrik der 1950er Jahre ziehen. Vgl. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 116f., der sich insbesondere auf Dirk von Petersdorff: „Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk“. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen 2007, S. 24-37 bezieht.

¹⁰⁸⁴ Zur modernen deutschen Nachkriegslyrik vgl. noch einmal Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 87 und Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 141.

Nachkriegslyrik der 1940er und 1950er Jahre als eine ‚nachgeholte Moderne‘ mit deutlichen Kontinuitäten zur Lyrik der 1930er Jahre charakterisieren.¹⁰⁸⁵ Die Verwendung kulturell tradierter Gestaltungsweisen von Emotionalität im Allgemeinen und Trauer im Besonderen kann wie gesagt auch damit begründet werden, dass zur Darstellung von Emotionen bis zu einem gewissen Grad auf etablierte Gestaltungsmittel zurückgegriffen werden muss, um die intersubjektive Verständigung über emotionale Zustände zu gewährleisten. Nicht zuletzt zeigen die systematisch erarbeiteten Befunde somit die Grenzen theoretischer Forderungen nach Emotionslosigkeit angesichts der Darstellung von – nicht nur zeitgenössischem – menschlichem Erleben auf.

Dennoch ist bei allen drei Autoren eine Entwicklung hin zu einem freieren und zunehmend unkonventionellen Umgang mit den oben beschriebenen lyrischen Traditionen zu beobachten, der sich auf unterschiedlichen Ebenen der Emotionsgestaltung festmachen lässt und insgesamt zu einer formalen Verknappung und semantischen Verdichtung führt. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und den Möglichkeiten lyrischen Sprechens findet in diesen unterschiedlichen Entwicklungen ihren Niederschlag. So sind die im Untersuchungskorpus identifizierten Brüche mit und Modifikationen von tradierten Mitteln der Emotionsgestaltung Ausdruck eines Missverhältnisses zwischen erlebter Wirklichkeit und den zur Verfügung stehenden konventionellen Strategien des Emotionsausdrucks.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁵ „Das Moderne-Verständnis der ersten Nachkriegsjahre ist geprägt von der ideologischen und ästhetischen Restauration eines Literaturbegriffs, der seit den frühen 1930er Jahren überraschend konstant ist.“ Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 28. Darüber hinaus vgl. auch noch einmal Parker, Davies und Philpotts: *Modern Restoration*.

¹⁰⁸⁶ Im offensichtlichen Bruch mit etablierten Emotionskodes kann auch die Aufmerksamkeit des Rezipienten stärker auf die Textgestalt und damit auf die Diskrepanz zwischen literarischer Tradition und zeitgenössischem Erleben gelenkt werden. Im Falle Eichs hat Müller-Hanpft anhand zeitgenössischer Rezeptionszeugnisse jedoch aufgezeigt, dass eine solche Wirkung seiner Texte zur Zeit ihres Erscheinens nicht unbedingt im Vordergrund stand. Vgl. noch einmal Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption*, S. 42, Anm. 11. Für die Gedichtbände von Kaschnitz und Sachs liegen derartige Untersuchungen zeitgenössischer Rezeptionszeugnisse nicht vor.

7 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die in der einleitenden Überblicksdarstellung angesprochene Omnipräsenz von Emotionen in der deutschen Nachkriegslyrik wurde hier im Fokus auf die Emotion Trauer erstmals systematisch an einem umfassenden Textkorpus überprüft und nachgewiesen. Dabei hat sich gezeigt, dass Emotionen im Allgemeinen und Trauer im Besonderen in der deutschsprachigen Lyrik zwischen 1945 und 1960 auf formaler und inhaltlicher Ebene vielfältig gestaltet werden. Was sich einleitend bereits anhand der Gegenüberstellung verschiedenster Lyrikkonzeptionen angedeutet hat, konnte auf diese Weise für die lyrischen Texte bestätigt werden: Auch die Nachkriegslyrik solcher Autoren, die insgesamt als inhaltlich und formal zunehmend innovativ, als sprachkritisch und der Darstellung der zeitgenössischen Wirklichkeit verpflichtet gelten, ist nicht frei von subjektivem Erleben und damit verbundenen Emotionen. Mehr noch, bei der Gestaltung von Emotionen spielen Konventionen und tradierte Gestaltungsweisen eine entscheidende Rolle.

Deutlich wurde jedoch auch, dass die vorhandenen Konventionen des Emotionsausdrucks variiert und nicht immer unkritisch verwendet werden. Diese Erkenntnis stützt aus emotionsanalytischer Perspektive, was in der Forschung als wichtiges Merkmal der modernen deutschen Lyrik nach 1945 angeführt wird: Traditionelle Gestaltungsmittel – und zwar sowohl klassisch-romantische als auch bereits etablierte Schreibweisen der (Vorkriegs-)Moderne – werden nicht verworfen, aber modifiziert und den zeitgenössischen Bedingungen lyrischen Sprechens angepasst.¹⁰⁸⁷ Trauer, Schmerz und Leiden werden insgesamt als allgemeinemenschliches Erleben gestaltet und damit als Konstante menschlichen Seins präsentiert, dabei jedoch in zeitgenössisches und alltägliches Erleben eingebettet.¹⁰⁸⁸ Das führt nicht nur zur Verwendung ‚moderner‘ Motive und zeitgenössischer Themen, sondern auch zur Entwicklung einer häufig erst im Werkkontext verständlichen, zunehmend verdichteten Motiv- und Bildsprache, mit welcher der eher diffuse, komplexe emotionale Zustand, als welcher Trauer hier konzeptualisiert wird, gestaltet wird.

Somit konnte demonstriert werden, dass ein systematischer Blick auf die Gestaltung von Emotionen auf inhaltlicher wie formaler Ebene auch aufzeigen kann, inwiefern tradierte lyrische Gestaltungsweisen an zeitgenössische Bedürfnisse angepasst werden. Über die untersuchten Autoren hinaus sind so zwar nur vorläufige generalisierende Annahmen hinsichtlich der Gestaltung von Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik insgesamt möglich, die nur in wesentlich breiter angelegten detaillierten Studien zur Nachkriegslyrik bestätigt werden können; doch dürfte

¹⁰⁸⁷ Genauer könnte man hier in Anlehnung an Lamping von Autoren der dritten Phase moderner deutscher Lyrik sprechen. Vgl. hierzu noch einmal Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 232-234. Krolow: „Lyrik in der Bundesrepublik“, S. 435 beobachtet einen solchen Umgang mit Traditionen z. B. auch bei Bachmann. Altenhofer spricht in Bezug auf Kaschnitz von einer „Poetologie der ‚Abweichung‘“ von Traditionellem. Altenhofer: „Sibyllinische Reden“, S. 29.

¹⁰⁸⁸ Hiermit vergleichbar spricht Lampart von einem Interesse an „ontologischen Konstanten menschlichen Lebens [bei Günter Eich, A. F.] – die nun allerdings im Kontext einer modernen Lebenswirklichkeit gesehen werden“. Lampart: *Nachkriegsmoderne*, S. 134.

durch die Auswahl von Eich, Sachs und Kaschnitz eine hinreichende Repräsentativität gegeben sein, die solche generalisierenden Annahmen auch für die Lyrik der Nachkriegszeit insgesamt plausibel machen kann. Dafür spricht nicht zuletzt, dass sich die drei Autoren zwar hinsichtlich der individuellen Ausgestaltung und Gewichtung formaler und inhaltlicher Mittel der Emotionsdarstellung unterscheiden, aber dennoch deutliche Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Konzeptualisierung von Trauer, ihre Auslöser und den Umgang mit konventionellen Ausdrucksmöglichkeiten identifiziert werden konnten.

Anschlussstudien könnten insbesondere solche Autoren stärker in den Blick nehmen, die eher traditionalistischen Schreibweisen zugerechnet werden. Hier wären die oben beschriebenen Variationen und Modifikationen klassisch-romantischer Mittel der Emotionsgestaltung nicht in gleichem Maße zu erwarten wie bei Eich, Kaschnitz und Sachs. Interessant wäre darüber hinaus die Untersuchung einer stärker als die hier untersuchten Gedichte sprachlich-ästhetischen Überlegungen verpflichteten Lyrik wie der Konkreten Poesie. Die Analysen haben gezeigt, dass zumindest eine unspezifische Emotionalität mithilfe unterschiedlicher sprachlicher Mittel auch unabhängig von semantischen und diegetischen Aspekten erreicht werden kann. Zu prüfen wäre, ob sich derartige Gestaltungsweisen auch in der im Allgemeinen kaum mit Emotionalität in Verbindung gebrachten Konkreten Poesie nachweisen lassen und ob – und gegebenenfalls wie – darin auch spezifische Emotionen gestaltet werden.

Ebenso ist deutlich geworden, dass ein vertiefender Blick in die 1960er Jahre hinein lohnenswert sein könnte, um so die im Untersuchungskorpus und für die Nachkriegslyrik insgesamt gemachten Beobachtungen im Hinblick auf die Entwicklung der deutschsprachigen Lyrik nach 1945 zu prüfen. Dabei erscheinen mir insbesondere drei Entwicklungslinien vielversprechend: erstens Analysen des Zusammenhangs von Emotionen und einer gesteigerten Verknappung lyrischen Sprechens auf der Ebene der Form, die sich bei den drei hier im Fokus stehenden Autoren in unterschiedlicher Weise schon deutlich abgezeichnet hat; zweitens die Darstellung von Trauer und Schuld im Zuge einer sich politisierenden Lyrik in den 1960er Jahren; und drittens die Rolle von Trauer beziehungsweise von Emotionalität im Allgemeinen im Rahmen der sogenannten Neuen Subjektivität der 1970er Jahre, für die in der Forschung eine Wiederbelebung der Erlebnislyrik konstatiert wird.¹⁰⁸⁹

Für den Zeitraum zwischen 1945 und ungefähr 1960 konnte die hier vorgelegte systematische Emotionsanalyse jedoch nicht nur zeigen, dass Emotionen auch in der als inhaltlich und formal modern geltenden deutschsprachigen Lyrik um die Mitte des 20. Jahrhunderts weiterhin eine bedeutende Rolle spielen und sich auf allen Ebenen der Textstruktur niederschlagen, sondern vor allem, wie vielfältig die konkrete Emotion der Trauer in dieser Lyrik

¹⁰⁸⁹ Vgl. Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 141 und von Bormann: „Frühe Nachkriegslyrik“, S. 86.

gestaltet wird und in welcher unterschiedlichen Formen und Zusammenhängen sie darin erscheint: Trauer ist in diesen Gedichten nicht nur eine zeitübergreifende allgemeinmenschliche Emotion mit bestimmten, prototypischen Merkmalen, sondern wird als hochkomplexes Phänomen dargestellt, das in der schmerzhaften Erinnerung, in der hoffnungslosen Wahrnehmung der Gegenwart oder der Isolation des Einzelnen auch ganz spezifische, historisch-konkrete zeitgeschichtliche Bezüge aufweist.

LITERATURVERZEICHNIS

Archivmaterialien

Deutsches Literaturarchiv (DLA) Marbach:

A: Eich, Zugangsnummer: 83.595, Manuskripte. Gedichte. Sammlung: Versuch eines Requiems und Fragmente eines Requiems (Manuskripttitel).

A: Kaschnitz. Verschiedenes. Autobiographisches. Kalender 1959.

A: Kaschnitz; Kaschnitz, ML; Gedichte. Sammlungen; „Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961“.

Primärliteratur

[inkl. Essays, Reden und Anthologien]

Andersen, Hans Christian: „Die Nachtigall“. In: Ders.: *Märchen und Geschichten*, aus dem Dänischen übers., komm. und hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart 2012, S. 123-134.

Bachmann, Ingeborg: „Fragen und Scheinfragen“. In: Dies.: *Werke. Vierter Band: Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978, S. 182-199.

Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band VI: Prosa 4*, i. V. m. Ilse Benn hrsg. von Holger Hof. Stuttgart 2001, S. 9-44.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985.

Bobrowski, Johannes: „Pruzzische Elegie“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Erster Band: Die Gedichte*, hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart 1998, S. 33-35.

Böll, Heinrich: „Bekanntnis zur Trümmerliteratur (1952)“. In: Ders.: *Werke. Kölner Ausgabe. Band 6: 1952–1953*, hrsg. von Árpád Bernáth in Zusammenarbeit mit Annamária Gyurácz. Köln 2007, S. 48-62.

Brecht, Bertolt: „Buckower Elegien“. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 12: Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*, hrsg. von Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988, S. 305-315.

Briefe der Nelly Sachs, hrsg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt a. M. 1984. [=Briefe]

„Der Briefwechsel Alfred Andersch – Günter Eich 1948–1972“, hrsg. von Angela Abmeier u. a. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 47-74.

Celan, Paul: „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt a. M. ²1992, S. 167f.

Celan, Paul: „Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt a. M. ²1992, S. 187-202.

Celan, Paul/ Nelly Sachs: *Briefwechsel*, hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 1993.

Eich, Günter: *Abgelegene Gehöfte*. Frankfurt a. M. 1948.

- Eich, Günter: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Axel Vieregg und Karl Karst. Band I: Die Gedichte. Die Maulwürfe, hrsg. von Axel Vieregg. Rev. Ausgabe Frankfurt a. M. 1991. [=EW I]
- Eich, Günter: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Axel Vieregg und Karl Karst. Band IV: Vermischte Schriften, hrsg. von Axel Vieregg. Rev. Ausgabe Frankfurt a. M. 1991. [=EW IV]
- Enzensberger, Hans Magnus: „Die Steine der Freiheit“. In: *Merkur* 13.8 (1959), S. 770-775.
- Frisch, Max: „Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems“. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Sechs Bände. Band II: 1944–1949*, hrsg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt a. M. 1976, S. 79-137.
- Groll, Gunter (Hrsg.): *De Profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren*. München 1946.
- Herrmann, Emil Alfred: „Abendgang im Schnee“. In: Ders.: *Wanderer unter der Wolke. Gesammelte Gedichte*. Heidelberg 1946, S. 34.
- Hölderlin, Friedrich: „Hälfte des Lebens“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Band 2: Gedichte nach 1800. Hälfte 1: Text, hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1951 (=Große Stuttgarter Ausgabe), S. 117. Abrufbar unter: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349461155> [letzter Zugriff: 05.03.2015].
- Höllerer, Walter (Hrsg.): *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*. Frankfurt a. M. 1956.
- Höllerer, Walter: „Rede auf den Preisträger“. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 38-52.
- Höllerer, Walter: „Der lag besonders mühelos am Rand“. In: Ders.: *Gedichte 1942–1982*. Frankfurt a. M. 1982, S. 23.
- Holthusen, Hans Egon und Friedhelm Kemp (Hrsg.): *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900 bis 1950*. Ebenhausen b. München 1953.
- Huchel, Peter: „Der Rückzug“. In: Ders.: *Die Sternenreise. Gedichte 1925–1947*. München 1981, S. 81-89.
- Kaschnitz, Marie Luise: „Bericht zu einem Gedicht“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München 1955, S. 16-21.
- Kaschnitz, Marie Luise: *Gesammelte Werke. Zweiter Band: Die autobiographische Prosa I*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1981. [=KW II]
- Kaschnitz, Marie Luise: *Gesammelte Werke. Dritter Band: Die autobiographische Prosa II*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1982. [=KW III]
- Kaschnitz, Marie Luise: *Gesammelte Werke. Fünfter Band: Die Gedichte*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Frankfurt a. M. 1985. [=KW V]
- Kaschnitz, Marie Luise: *Gesammelte Werke. Sechster Band: Die Hörspiele. Die biographischen Studien*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1987. [=KW VI]
- Kaschnitz, Marie Luise: *Gesammelte Werke. Siebenter Band: Die essayistische Prosa*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1989. [=KW VII]
- Kaschnitz, Marie Luise: *Tagebücher aus den Jahren 1936–1966. 2 Bände*, hrsg. von Christian Büttrich, Marianne Büttrich und Iris Schnebel-Kaschnitz. Frankfurt a. M., Leipzig 2000. [=Tgb]
- Krolow, Karl: „Intellektuelle Heiterkeit“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München 1955, S. 58-65.
- Krolow, Karl: „Das politische als das öffentliche Gedicht“. In: Karl Krolow: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*. Gütersloh 1961, S. 83-117.

- Krolow, Karl: „Koreanische Elegie“. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt a. M. 1965, S. 68f.
- Krolow, Karl: „Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945“. In: Dieter Lattmann (Hrsg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzelbänden. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. München 1973, S. 347-532.
- Poethen, Johannes: „Im Labor der Träume“. In: Hans Bender (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. München 1955, S. 131-137.
- Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, hrsg. und übersetzt von Hermann Breitenbach. Zürich 1958.
- Richter, Hans Werner: „Warum schweigt die junge Generation“. In: Hans A. Neunzig (Hrsg.): *Der Ruf. Unabhängige Blätter für die junge Generation. Eine Auswahl*. München 1976, S. 60-65.
- Rühmkorf, Peter: „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen (1962)“. In: Ders.: *Schachtelbalme. Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3*, hrsg. von Hartmut Steinecke. Reinbek b. Hamburg 2001, S. 7-42.
- Sachs, Nelly: „2 Gedichte“. In: *Almanach. Das sechshundsechzigste Jahr*. Frankfurt a. M. 1952, S. 87f.
- Sachs, Nelly: „Gedichte“. In: *Botteghe Oscure* 21 (1958), S. 371-374.
- Sachs, Nelly: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Aris Fioretos. Band I: Gedichte 1940–1950, hrsg. von Matthias Weichelt. Berlin 2010. [=SW I]
- Sachs, Nelly: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Aris Fioretos. Band II: Gedichte 1951–1970, hrsg. von Ariane Huml und Matthias Weichelt. Berlin 2010. [=SW II]
- Sachs, Nelly: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Aris Fioretos. Band IV: Prosa und Übertragungen, hrsg. von Aris Fioretos. Berlin 2010. [=SW IV]
- Schaefer, Oda: *Die leuchtenden Feste über der Trauer. Erinnerungen aus der Nachkriegszeit*. München 1977.
- Weyrauch, Wolfgang: „Aus dem Nachwort“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die deutsche Literatur 1945–1960. Band 2: „Doppelleben“ 1949–1952*. München 1995, S. 26f.

Sekundärliteratur

- Achberger, Karen R.: „Ein Schrei [...] unter den Singenden“. Musik und Leiderfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 203-214.
- Adorno, Theodor W.: „Lyrik und Gesellschaft“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band II: Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 48-68.
- Alfes, Henrike: *Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens*. Opladen 1995.
- Allemann, Beda: „Hinweis auf einen Gedichtraum“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1961, S. 37-44.
- Allkemper, Alo: „Erinnern als ‚Durchschmerzen‘. Zur Lyrik der Nelly Sachs“. In: Alo Allkemper und Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Literatur: Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie* 125 (2006), S. 117-128.
- Altenhofer, Norbert: „Sibyllinische Reden. Poetologische Mythen im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Poetik: Essays über Ingeborg Bachmann, u. a. und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1988, S. 27-45.

- Anderegg, Johannes: „Nelly Sachs: Gedicht und Verwandlung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 137-149.
- Andermann, Kerstin und Undine Eberlein (Hrsg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011.
- Anz, Thomas: „Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung“. In: *literaturkritik.de* 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267&ausgabe=200612 [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Anz, Thomas: „Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung“. In: Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn 2007, S. 207-239.
- Anz, Thomas: „Todesszenarien – Literarische Techniken zur Evokation von Angst, Trauer und anderen Gefühlen“. In: Lianne Ebert u. a. (Hrsg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg 2011, S. 113-129.
- Anz, Thomas: „Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden“. In: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2012, S. 155-170.
- Arnold-de Simone, Silke: „Dies ist meine Mütze‘ oder: Zum Verhältnis zwischen Worten und Dingen in Günter Eichs *Inventur*“. In: Andreas Böhn, Ulrich Kittstein und Christoph Weiß (Hrsg.): *Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild*. Würzburg 2009, S. 334-344.
- Attia, Sandie: „Günter Eich/Wilhelm Lehmann: malentendu, désaveu ambivalent et innovation poétique“. In: Sidonie Kellerer u. a. (Hrsg.): *Missverständnis. Malentendu. Kultur zwischen Kommunikation und Störung*. Würzburg 2008, S. 209-224.
- Attia, Sandie: „Günter Eichs Gedicht *Gespräche mit Clemens* und seine Vorfassungen. ‚Versuche in Wasserfarben‘ und poetologische Verschlüsselung“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 33-46.
- Attia, Sandie: „Le prisonnier et le poète: L’écriture du Moi dans les manuscrits de la captivité de Günter Eich“. In: *Études Germaniques* 66.2 (2011), S. 395-410.
- Bahr, Ehrhard: *Nelly Sachs*. München 1980.
- Bahr, Ehrhard: „Paul Celan und Nelly Sachs: Ein Dialog in Gedichten“. In: Chaim Shoham und Bernd Witte (Hrsg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. Bern u. a. 1987, S. 183-194.
- Bahr, Ehrhard: „Meine Metaphern sind meine Wunden‘. Nelly Sachs und die Grenzen der poetischen Metapher“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 3-18.
- Bahr, Erhard: „Noch feiert Tod das Leben. Metapher und Metonymie in Nelly Sachs’ Krankenhauszyklus“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 91-108.
- Bänsch, Dieter: „Wie lebt man ohne Verzweiflung? Über Günter Eichs Lyrik“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 8.6 (2007). Abrufbar im Internet-Archive unter: http://web.archive.org/web/20131110194751/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2007-6/Bae_Eich.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Barner, Wilfried: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. XVII-XXVI.

- Barner, Wilfried: „Disziplinierung, Restauration, neue Freiheiten: Literarisches Leben im Westen (Westzonen, Bundesrepublik, Österreich, deutschsprachige Schweiz)“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 3-30.
- Barner, Wilfried: „Kommerz und Experiment. Literarisches Leben im Westen“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 163-171.
- Barner, Wilfried: „Zwischen dem ‚Wendejahr‘ und dem ‚Durchbruch‘: Westliche Erzählprosa in den fünfziger Jahren“. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 172-193.
- Bartsch, Anne und Susanne Hübner: *Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell*. Diss. phil. Halle-Wittenberg. Abrufbar unter: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Halle/Bartsch2004.pdf> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Bartsch, Rudolf Jürgen: „Orientierungen“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Frankfurter Anthologie. Achter Band: Gedichte und Interpretationen*. Frankfurt a. M. 1984, S. 204-206.
- Baßler, Moritz: „Hermetik“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 33-35.
- Baus, Anita: *Standortbestimmung als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Bonn 1974.
- Becker, Sabina und Helmuth Kiesel: „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“. In: Dies. (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, New York 2007, S. 9-35.
- Beil, Claudia: *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München 1991.
- Bender, Hans: „Einleitung“. In: Ders. (Hrsg.): *Deutsche Gedichte 1930–1960*. Stuttgart 1983, S. 9-31.
- Berbig, Roland: „Am Rande der Welt. Ort des Lebens und Lebensort: Günter Eichs Geisenhausen“. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 189 (2009), S. 91-109.
- Berbig, Roland: *Am Rande der Welt. Günter Eich in Geisenhausen 1944–1954*. Göttingen 2013.
- Berendsohn, Walter A.: „Nelly Sachs. Der künstlerische Aufstieg der Dichterin jüdischen Schicksals“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1961, S. 92-103.
- Berendsohn, Walter A.: *Nelly Sachs. Einführung in das Werk der Dichterin jüdischen Schicksals*. Darmstadt 1974.
- Berman, Russell A.: „Der begrabenen Blitze Wohnstatt: Trennung, Heimkehr und Sehnsucht in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Königstein i. T. 1985, S. 280-292.
- Betz, Thomas: „mit fremden Zeichen‘ – Zur Poetologie im Werk Günter Eichs“. In: Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer (Hrsg.): *Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955*. Bielefeld 2005, S. 93-114.
- Bezzel-Dischner, Gisela: *Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs*. Bad Homburg v. d. H u. a. 1970.
- Bircher, Urs: *Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Max Frisch 1911–1955*. Zürich 1997.

- Bonanno, George A., Laura Goorin und Karin C. Coifman: „Sadness and Grief“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 797-810.
- Böschstein, Bernhard: „Emil Staigers *Grundbegriffe*: ihre romantischen und klassischen Ursprünge“. In: Wilfried Barner und Christoph König (Hrsg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt a. M. 1996, S. 268-281.
- Boeschstein, Hermann: *Deutsche Gefühlskultur. Studien zu ihrer dichterischen Erscheinung. 2. Band: 1830–1930*. Bern 1966.
- Bossinade, Johanna: „Fürstinnen der Trauer. Die Gedichte von Nelly Sachs“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 16.1 (1984), S. 133-157.
- Bower, Kathrin M.: „Searching for the (M)Other: The Rhetoric of Longing in Post-Holocaust Poems by Nelly Sachs and Rose Ausländer“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture* 12 (1996), S. 123-147.
- Braun, Michael: „Phasen, Probleme und Perspektiven der Nelly-Sachs-Rezeption. Forschungsbericht und Bibliographie“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 375-393.
- Braun, Michael: „Marie Luise Kaschnitz. Das lyrische Werk“. In: *Kindlers Literatur Lexikon Online*. Abrufbar unter: [http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/k/k0349300.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/k/k0349300.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0) [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Brettschneider, Werner: *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur*. Berlin 1979.
- Briner, Heinrich Georg: *Naturmystik, biologischer Pessimismus, Ketzertum. Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee*. Bonn 1978.
- Brown, Cheri A.: „Günter Eich’s ‚Gespräche über Bäume‘“. In: *Colloquia Germanica* 19 (1986), S. 274-287.
- Buchheit, Sabine: *Formen und Funktionen literarischer Kommunikation im Werk Günter Eichs*. St. Ingbert 2003.
- Bühler-Dietrich, Annette: „Nelly Sachs – Dichterin von Dichterinnen? Zur Sachs-Lektüre von Aichinger, Bachmann und Domin“. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hrsg.): *Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 95-115.
- Cassagnau, Laurent: „Die Tränenpoetik von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *‚Lichtersprache aus den Rissen‘. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 43-61.
- Cervantes, Eleonore K.: *Struktur-Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs*. Bern 1982.
- Cheie, Laura: „Härtegrade der Lyrik. Georg Trakl und Günter Eich“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 24-25 (2005/2006), S. 151-164.
- Conterno, Chiara: *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell' Assoluto nella lirica di Nelly Sachs*. Padova 2010.
- Corkhill, Alan: „Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz“. In: *Acta Germanica* 16 (1983), S. 113-123.
- Corkhill, Alan: „Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision. Die Synoptik von M. L. Kaschnitz’ dichterischer Welt“. In: *The German Quarterly* 56.3 (1983), S. 386-395.
- Corkhill, Alan: „Marie Luise Kaschnitz’s perspective on language and the dilemma of writing“. In: *Colloquia Germanica* 17 (1984), S. 98-110.

- Cuomo, Glenn R.: *Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's Life and Work in the years 1933–1945*. Amsterdam, Atlanta 1989.
- Cuomo, Glenn R.: „Opposition or Opportunism? Günter Eich's Status as Inner Emigrant“. In: Neil H. Donahue und Doris Kirchner (Hrsg.): *Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature 1933–1945*. New York 2003, S. 176-187.
- Davidson, Richard J.: „On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 51-55.
- Demmerling, Christoph und Hilge Landweer: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart, Weimar 2007.
- De Sousa, Ronald: „Emotion“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition). Abrufbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion/> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Detering, Heinrich: „Lyrik und Religion“. In: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 114-123.
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Begründung der Jury für die Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1955 an Marie Luise Kaschnitz (Urkundentext, Kaschnitz, Büchner-Preis). Abrufbar unter: <http://www.deutscheakademie.de/urkundentexte/buechner/1955.html> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Dillon, Sandra I.: „Audacious Rhetorical Devices in Paul Celan's ‚Todesfuge‘ and Nelly Sachs' ‚O die Schornsteine‘“. In: *Rocky Mountain Review* 64.1 (2010), S. 32-64.
- Dinesen, Ruth: „Das Ziel des Kosmos. Zum Element ‚Fisch‘ in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Fritz Martini u. a. (Hrsg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26. Stuttgart 1982, S. 445-466.
- Dinesen, Ruth: „Verehrung und Verwerfung. Nelly Sachs – Kontroverse um eine Dichterin“. In: Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner (Hrsg.): *Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – Das Ende der Literatur?*. Tübingen 1986, S. 130-137.
- Dinesen, Ruth: „Paul Celan und Nelly Sachs“. In: Chaim Shoham und Bernd Witte (Hrsg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. Bern u. a. 1987, S. 195-210.
- Dinesen, Ruth: „Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt“. *Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs*. Stuttgart 1987.
- Dinesen, Ruth: *Nelly Sachs. Eine Biographie*. Frankfurt a. M. ²1992.
- Dinesen, Ruth: „Exil als Metapher. Nelly Sachs: *Flucht und Verwandlung* (1959)“. In: Claus-Dieter Krohn u. a. (Hrsg.): *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. München 1993 (=Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch 11), S. 143-155.
- Dinesen, Ruth: „Vom Klagelied zum modernen Gedicht. Ein Blick in das Werk der Nelly Sachs“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 6.3 (2005). Abrufbar im Internet-Archive unter: http://web.archive.org/web/20110122004427/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-3/Dinesen_Sachs.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Dischner, Gisela: „Zu den Gedichten von Nelly Sachs“. In: Bengt Holmqvist (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. 1968, S. 309-354.
- Dischner, Gisela: „Die Lyrik von Nelly Sachs und ihr Bezug zur Bibel, zur Kabbala und zum Chassidismus“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Nelly Sachs*. München 1979 (=Text + Kritik 23), S. 25-40.

- Dischner, Gisela: „Nacht und Umnachtung bei Novalis, Hölderlin und Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 63-76.
- Dohle, Theodor Eduard: *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit. Ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. Diss. phil. München 1989.
- Döring, Jörg und David Oels: „Was Gedichte sind: ‚Der Versuch einer Übersetzung Gottes ins Neuhochdeutsche‘. Zum Briefwechsel von Günter Eich und Alfred Andersch 1948–1972 (Einleitung)“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 7-46.
- Döring, Jörg: „Naturmagie mit Markenartikel. Büro – ein unbekanntes Gedicht von Günter Eich“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), S. 125-130.
- Döring, Jörg: „Mit Günter Eich im ‚Viehwagen‘. Die Träume der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 141-161.
- Döring, Sabine A.: „Emotionen“. In: Stefan Jordan und Christian Niemitz (Hrsg.): *Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart 2008, S. 70-73.
- Döring, Sabine A.: „Allgemeine Einleitung Philosophie der Gefühle heute“. In: Dies. (Hrsg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 2009, S. 12-65.
- Dräger, Paul: „Charon“. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 2: Ark-Ci*. Stuttgart, Weimar 1997, Sp. 1107f.
- Drossel-Brown, Cordula: *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre. Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. New York u. a. 1995.
- Dutt, Carsten und Dirk von Petersdorff: „Der frühe und der späte Eich. Kontinuitäten in der Werkgeschichte?“. In: Dies. (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 9-23.
- Ecker, Gisela: „Gender in the Work of Grief and Mourning. Contemporary ‚Requiems‘ in German literature“. In: Helen Fronius und Anna Linton (Hrsg.): *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Rochester 2008, S. 203-219.
- Eder, Jens: „Drei Thesen zur emotionalen Anteilnahme an Figuren“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 362-378.
- Eggert, Hartmut: „Metaphern der Angst. Zur Lyrik der fünfziger Jahre (Eich/Bachmann)“. In: Justus Fetscher, Eberhard Lämmert und Jürgen Schutte (Hrsg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg 1991, S. 177-187.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice: „So nimmt die Nacht mich wieder in Besitz ...“. Lebensbilder der Dichterin Nelly Sachs (1891–1970)“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 13-26.
- Ekman, Paul, Wallace V. Friesen und Phoebe Ellsworth: *Emotion in the Human Face: Guide-Lines for Research and an Integration of Findings*. Oxford 1972.
- Esselborn, Karl: „Neubeginn als Programm“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 230-243.
- Fenner, Anna Magdalena: *„Alles weißt du unendlich nun“: Die Elegien auf den Tod meiner Mutter von Nelly Sachs*. Marburg 2009.

- Fetscher, Justus: „Spuren eines Spurlosen. Trauerarbeit im Schreiben Günter Eichs“. In: Justus Fetscher, Eberhard Lämmert und Jürgen Schütte (Hrsg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*. Würzburg 1991, S. 218-238.
- Fiehler, Reinhard: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin, New York 1990.
- Fiehler, Reinhard: „Wie kann man über Gefühle sprechen? Sprachliche Mittel zur Thematisierung von Erleben und Emotionen“. In: Lianne Ebert u. a. (Hrsg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg 2011, S. 17-33.
- Fioretos, Aris: „Außerhalb“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 243-262.
- Fioretos, Aris: *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm. Eine Bildbiografie*. Aus dem Schwedischen von Paul Berf. Berlin 2010.
- Fischer, Bernhard: „Günter Eich: Gedicht und Geschichte“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 75-85.
- Fischer, Ludwig: „Literatur und sozialgeschichtliche Phase“. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 17-26.
- Fischer, Ludwig: „Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung“. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 29-96.
- Flam, Helena: *Soziologie der Emotionen. Eine Einführung*. Konstanz 2002.
- Foot, Robert: *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn 1982.
- Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Zehnter Band: Werke aus den Jahren 1913–1917*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hrsg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1967, S. 428-446.
- Frevort, Ute: „Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung“. In: Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten (Hrsg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 178-197.
- Freyburg, Rudolf und Gerd Bayer: „Einleitung: Literatur und Holocaust“. In: Dies. (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*. Würzburg 2009, S. 1-38.
- Fried, Erich: „Manchmal große Lyrik. Wichtige Dokumente und einige Gedichte ohne die ich nicht mehr sein möchte“. In: *Die Zeit* 49 (05.12.1957). Abrufbar unter: <http://www.zeit.de/1957/49/manchmal-grosse-lyrik> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956.
- Friedrichs-Telgenbüscher, Antje: „Nördliche Seufzer“. Zu einem Gedicht von Günter Eich“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Günter Eich*. 3., rev. und erw. Aufl. München 1979 (=Text + Kritik 5), S. 33-39.
- Fries, Norbert: „Grammatik und Emotionen“. In: *Sprache und Pragmatik. Arbeitsberichte* 38 (1996), S. 1-39.
- Fries, Norbert: „Die Wortart ‚Interjektionen‘“. In: D. Alan Cruse u. a. (Hrsg.): *Lexikologie. Ein internationales Handbuch zur Natur und Struktur von Wörtern und Wortschätzen. Halbband 1*. Berlin,

- New York 2002 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 21.1), S. 654-657.
- Fries, Norbert: „Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 1: Grundlagen“. In: *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007), S. 293-337.
- Fries, Norbert: „Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 2: Die Spezifizierung emotionaler Bedeutung in Texten“. In: *Journal of Literary Theory* 3.1 (2009), S. 19-72.
- Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge u. a. 1986.
- Frijda, Nico H.: „Appraisal and Beyond“. In: Ders. (Hrsg.): *Appraisal and Beyond. The Issue of Cognitive Determinants of Emotion*. Hove, Hillsdale 1993, S. 225-231.
- Frijda, Nico H.: „Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods and Sentiments“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 59-67.
- Fritsch-Vivić, Gabriele: „In deinem Mund dürstet eine Wüste“. Versuch über die dialogische Funktion der poetischen Sprache im Werk der Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *„Lichtersprache aus den Rissen“: Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 77-89.
- Fritz, Walter Helmut: „Zur Lyrik Günter Eichs“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Günter Eich*. 3. rev. und erw. Auflage München 1979 (=Text + Kritik 5), S. 29-31.
- Füglister, Notker: „Die Wirkgeschichte biblischer Motive in den Dichtungen von Nelly Sachs“. In: Johann Holzner und Udo Zeilinger (Hrsg.): *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*. St. Pölten, Wien 1988, S. 47-60.
- Galle, Helmut: „Psalm“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 185-188.
- Galvan, Elisabeth: „Gegenwart und Mythos. Geschichtsdarstellung in den Romanen *Liebe beginnt* (1933) und *Elissa* (1937) von Marie Luise Kaschnitz“. In: Elizabeth Guilhamon und Daniel Meyer (Hrsg.): *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*. Frankfurt a. M. 2010, S. 195-206.
- Geißner, Hellmut: „Nelly Sachs“. In: Dietrich Weber (Hrsg.): *Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1970, 17-40.
- Gelber, Mark H.: „Nelly Sachs und das Land Israel. Die mystisch-poetischen Funktionen der geographisch-räumlichen Assoziationen“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 169-178.
- Gerhards, Jürgen: *Soziologie der Emotionen. Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim, München 1988.
- Gerlitz, Peter: „Trauer I: Religionsgeschichtlich“. In: Gerhard Müller (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie. Band 34: Trapisten/Trapistinnen – Vernunft II*. Berlin 2002, S. 4-8.
- Gnüg, Hiltrud: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart 1983.
- Göttsche, Dirk: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“: Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 1-4.
- Göttsche, Dirk: „Denkbilder der Zeitgenossenschaft. Entwicklungen moderner Kurzprosa bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Ders. (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“: Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 79-104.

- Goodbody, Axel: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. Neumünster 1984.
- Greiner, Bernd, Christian Th. Müller und Dierk Walter (Hrsg.): *Angst im Kalten Krieg*. Hamburg 2009.
- Gretz, Daniela: „Weiß“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 481-483.
- Grube, Christoph und Markus May: „Schnee“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 380f.
- Grundmann, Thomas: „Geleitwort des Verlegers“. In: Birgit Lermen und Michael Braun: *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens“*. Bonn 1998, S. 7f.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011.
- Haaser, Rolf: „Schmetterling“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 379f.
- Hahn, Heidi: *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz. Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Würzburg 2001.
- Hansson, Gunnar: „Emotions in Poetry: Where Are They and How Do We Find Them?“. In: Roger J. Kreuz und Mary Sue MacNealy (Hrsg.): *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*. New Jersey 1996, S. 275-288.
- Hardegger, Luzia: *Nelly Sachs und die Verwandlungen der Welt*. Bern, Frankfurt a. M. 1975.
- Hartenstein, Friedhelm u. a.: „Psalmen/Psalter“. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 6: N-Q*. 4., völlig neu bearb. Aufl. Tübingen 2003, Sp. 1761-1785.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: „Sprengkitt zwischen den Zeilen: Versuch über Günter Eichs poetischen Anarchismus“. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 7 (1977), S. 118-136.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Rhetorik des Schweigens*. Frankfurt a. M. 1981.
- Hartung, Harald: „Konkrete Poesie“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 328-331.
- Hay, Gerhard: „Günter Eichs ‚Träume‘ als Einmischung in die Realität“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – nieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre*. München 2004, S. 321-331.
- Heydenreich, Aura Maria: *Wachstafel und Weltformel. Erinnerungspoetik und Wissenschaftskritik in Günter Eichs „Maulwürfen“*. Göttingen 2007.
- Hiebel, Hans H.: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945–2000)*. Würzburg 2006.
- Hildesheimer, Wolfgang: „Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag ‚Der Schriftsteller vor der Realität““. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 56-68.
- Hillebrandt, Claudia: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin 2011.
- Hinderer, Walter: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg 1994.
- Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Tübingen, Basel 1998.

- Hoffmann, Paul: „Vom Pathos der Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 19-34.
- Holmqvist, Bengt: „Die Sprache der Sehnsucht“. In: Ders. (Hrsg.): *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. 1968, S. 7-70.
- Hoyer, Jennifer M.: „Nachtigallenworte – Das Vogelbild im Früh- und Spätwerk von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 27-42.
- Hoyer, Jennifer M.: „Painting Sand. Nelly Sachs and the *Grabschrift*“. In: *The German Quarterly* 82.1 (2009), S. 24-41.
- Hrdličková, Jana: „*Es sieht schlimm aus in der Welt.*“ *Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz*. Ústí nad Labem 2008.
- Huber, Martin: „„Noch einmal mit Gefühl‘. Literaturwissenschaft und Emotion“. In: Walter Erhart (Hrsg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart 2004, S. 343-357.
- Huber-Sauter, Petra: *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Diss. phil. Stuttgart 2003. Abrufbar unter: http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2004/1603/pdf/Kaschnitz_Dissertation.pdf [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Hühn, Peter und Jens Kiefer: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin, New York 2005.
- Hühnerfeld, Paul: „Trost und Verführung durch Gedichte“. In: *Die Zeit*, 17.11.1955. Zitiert in: Susanne Müller-Hanpft: *Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*. München 1972, S. 57.
- Immer, Nikolas: „Die Durchschmerzungen der Welt. Zum lyrischen Werk von Nelly Sachs“. In: Günter Häntzschel, Sven Hanushek und Ulrike Leuschner (Hrsg.): *Zur Präsenz deutschsprachiger Autoren*. München 2010 (=treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 6), S. 104-124.
- Inderthal, Klaus: „Das Gedicht als Erkenntnis. Zu Günter Eichs Poetik des Gedichts“. In: Joanna Jablowska und Erwin Leibfried (Hrsg.): *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt a. M. 1996, S. 202-212.
- Jacobs, Angelika: *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*. Hamburg 2013.
- Jaeger, C. Stephen und Ingrid Kasten (Hrsg.): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/ Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Berlin 2003.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Jeziorkowski, Klaus: „Das geschriebene Schweigen der Opfer. Zum Werk der Nelly Sachs“. In: *Neue deutsche Literatur* 42.1 (1994), S. 140-155.
- Joachimsthaler, Jürgen: „Die Pest der Bezeichnung. Günter Eichs Poetik der Verstrickung und der Austauschbarkeit“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 87-119.
- Joeres, Ruth-Ellen B.: „Records of Survival: The Autobiographical Writings of Marieluise Fleisser and Marie Luise Kaschnitz“. In: Alice Kessler-Harris und William McBrien (Hrsg.): *Faith of a (Woman) Writer*. New York, Westport, London 1988, S. 149-157.
- Johnson-Laird, P. N. und Keith Oatley: „The language of emotions: An analysis of a semantic field“. In: *Cognition & Emotion* 3.2 (1989), S. 81-123.

- Jordan, Lothar: „Lyrik“. In: Horst A. Glaser (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern, Stuttgart, Wien 1997, S. 557-587.
- Kaczynski, Reiner und Konrad Klek: „Requiem“. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 7: R-S*. 4., völlig neu bearb. Aufl. Tübingen 2004, Sp. 452-454.
- Kaiser, Gerhard: „Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt“. In: Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln u. a. 2003, S. 268-285.
- Karcher, Simon: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg 2006.
- Karnick, Manfred: „Krieg und Nachkrieg. Erzählprosa im Westen“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 31-75.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, München 1962.
- Keitel, Evelyne: *Von den Gefühlen beim Lesen. Zur Lektüre amerikanischer Gegenwartsliteratur*. München 1996.
- Keith, Thomas: „das Ressentiment eines anarchischen Instinkts“. Die rhetorisch-poetischen Strategien in Günter Eichs Büchner-Preis-Rede“. In: Günter Häntzschel, Sven Hanushek und Ulrike Leuschner (Hrsg.): *Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur*. München 2009 (=treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 5), S. 178-199.
- Keller-Stocker, Birgit: *Die Lyrik von Nelly Sachs. Entwicklung und Grundstruktur anhand von Interpretationen*. Diss. phil. Zürich 1973.
- Kemper, Dirk: „Elegie“. In: Klaus Weimar u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I: A-G*. Berlin, New York 2007, S. 429-432.
- Kenny, Anthony: *Action, Emotion and Will*. London, New York 1962.
- Kersten, Paul: *Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Mit einer Wort-Konkordanz und einer Nelly Sachs-Bibliographie*. Diss. phil. Hamburg 1970.
- Keßler, Susanne: „Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz' autobiographischem Roman ‚Das Haus der Kindheit‘“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 78-90.
- Kiedaisch, Petra (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004.
- Kiesel, Helmuth: „Zur Berühmtheit von Eichs *Inventur*“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 25-32.
- Kimmich, Dorothee und Schamma Schahadat: „Vorwort. Positionen der Emotionenforschung“. In: Dies. (Hrsg.): *Arcadia 44.1 (2009): Kulturen der Leidenschaften – Leidenschaften in den Kulturen*, S. 3-7.
- Kita-Huber, Jadwiga: „In einer anderen Sprache sprechen“. Überlegungen zu Paul Celans lyrischem Sprechen nach der Shoah“. In: Carsten Gansel und Paweł Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 362-384.

- Kleinginna, Paul R. und Anne M. Kleinginna: „A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition“. In: *Motivation and Emotion* 5.4 (1981), S. 345-379.
- Klingmann, Ulrich: *Religion und Religiosität in der Lyrik von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1980.
- Kneepkens, E. W. E. M. und Rolf A. Zwaan: „Emotions and Literary Text Comprehension“. In: *Poetics* 23 (1994), S. 125-138.
- Knörrich, Otto: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. 2. erw. und rev. Aufl. Stuttgart 1978.
- Knörrich, Otto: „Bundesrepublik Deutschland“. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., erw. Aufl. Würzburg 2001, S. 551-575.
- Koch, Elke: *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2006.
- Koebner, Thomas: „Jedermann-Schicksale, Angstträume: Das Hörspiel der Nachkriegsjahre 1946–1951“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 90-98.
- Kohlroß, Christian: *Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg 2000.
- Köppe, Tilmann: „Lyrik und Emotionen“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012), S. 374-387.
- Korte, Hermann: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Literatur und Holocaust*. München 1999 (=Text + Kritik 144), S. 25-47.
- Korte, Hermann: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2004.
- Korte, Hermann: *Geschichte der deutschen Lyrik. Band 6: Von 1945 bis heute*. Stuttgart 2012.
- Kövecses, Zoltán: *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge u. a. 2000.
- Krämer, Michael: „Wir wissen ja nicht, was gilt: Zum poetologischen Verfahren bei Nelly Sachs und Paul Celan – Versuch einer Annäherung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 35-67.
- Kranz-Löber, Ruth: *„In der Tiefe des Hohlwegs“. Die Shoah in der Lyrik von Nelly Sachs*. Diss. phil. Bonn 2001.
- Krebs, Jean-Daniel (Hrsg.): *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Bern u. a. 1996.
- Kreuzwald, Andrea: *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen. Die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Trier 2007.
- Krispyn, Egbert: „Günter Eichs Lyrik bis 1964“. In: *The German Quarterly* 40.3 (1967), S. 320-338.
- Krispyn, Egbert: „Günter Eich und die Romantik“. In: Albert R. Schmitt (Hrsg.): *Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Schülern, Freunden und Kollegen*. München 1970, S. 359-368.
- Krispyn, Egbert: *Günter Eich*. New York 1971.
- Kübler-Ross, Elisabeth: *On Death and Dying*. New York 2003.
- Kurić, Johanna: *Was ist das Andere auf das ihr Steine werft? Das Denken der Alterität in der Lyrik von Nelly Sachs*. St. Ottilien 1999.
- Kuschel, Karl-Josef: „Hiob und Jesus. Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue*

- Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang.* Tübingen 1994, S. 203-224.
- Lagercrantz, Olof: *Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs.* Frankfurt a. M. 1967.
- Lagercrantz, Olof: „Die fortdauernde Schöpfung. Über Nelly Sachs“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Nelly Sachs.* München 1979 (=Text + Kritik 23), S. 1-4.
- Lakoff, George und Mark Johnson: *Metaphors we live by.* Chicago 1980.
- Lampart, Fabian: „Aktuelle poetologische Diskussionen“. In: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* Stuttgart, Weimar 2011, S. 14-22.
- Lampart, Fabian: *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960.* Berlin 2013.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht.* Göttingen ³2000.
- Lamping, Dieter: „Ein Stückchen Abendland‘ am Rand. Sizilien in der deutschen Nachkriegsliteratur“. In: Béatrice Bijon, Yves Clavaron und Bernard Dieterle (Hrsg.): *Le Mezzogiorno des écrivains européens/ Europeans Writing the Mezzogiorno.* Saint-Étienne 2006, S. 217-227.
- Lamping, Dieter: *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945.* Göttingen 2008.
- Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik.* Göttingen 2008.
- Langenhorst, Georg: „Religiöse Deutung der Shoah? Nelly Sachs und Paul Celan“. In: Gerd Bayer und Rudolf Freyburg: *Literatur und Holocaust.* Würzburg 2009, S. 99-110.
- Laubach-Kiani, Philip: „Lyrikanthologien der fünfziger Jahre. Ein Überblick und zwei Einzelanalysen“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der 1950er Jahre. Festschrift für Günter Häntzschel.* München 2004, S. 21-36.
- Laux, Lothar und Hannelore Weber: „Bewältigung von Emotionen“. In: Klaus R. Scherer (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen.* Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 560-629.
- Lehmann, Annette Jael: *Im Zeichen der Shoah: Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs.* Tübingen 1999.
- Lehmann, Johannes F.: *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns.* Freiburg i. Br. 2012.
- Lengiewicz, Adam: „Nachtigall“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 290f.
- Lengiewicz, Adam: „Taube“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 440f.
- Lermen, Birgit und Michael Braun: *Nelly Sachs – „an letzter Atemspitze des Lebens“.* Bonn 1998.
- Levinson, Jerrold: „Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain“. In: Mette Hjort und Sue Laver (Hrsg.): *Emotion and the Arts.* New York, Oxford 1997, S. 20-34.
- Liebau, Antje, Christina Manukowa und Nadin Seltsam: „Aus den Briefen von Günter Eich an Oda Schaefer und Horst Lange (1945 bis 1960)“. In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 7 (2005), 103-116.
- Link, Franz (Hrsg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur.* Berlin 1993.

- Liska, Vivian: „Das Aktenkundige und die Dichtung. Zu Marie Luise Kaschnitz' ‚Zoon Politikon‘“. In: Stephan Braese (Hrsg.): *Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Göttingen 2004, S. 102-116.
- Liska, Vivian: „Die Stimme Israels. Das lyrische Wir in Nelly Sachs *Chöre nach der Mitternacht*“. In: *Rivista di Letteratura e Cultura Tedesca/Zeitschrift für Deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft* 5 (2005), S. 41-54.
- Lohner, Marlene (Hrsg.): *Was willst du, du lebst. Trauer und Selbstfindung in Texten von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1991.
- Lorenzen, Max: „Nelly Sachs – Mystik und Poetologie“. In: *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 6.5 (2005). Abrufbar im Internet-Archive unter http://web.archive.org/web/20070711025435/http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-5/Lo_Sachs.htm [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Lubkoll, Christine: „Nachkriegsliteratur“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 669-672.
- Lurker, Manfred: „Fisch“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 209f.
- Lurker, Manfred: „Regenbogen“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 608f.
- Lurker, Manfred: „Schwan“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 657.
- Lurker, Manfred: „Wasser“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 816f.
- Lurker, Manfred: „Weiß“. In: Ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 824.
- Lutz, Eckart Conrad: „Vom Dummling, der Eidechse, der Kunst und der Anarchie: Über Günter Eichs Umgang mit der Wirklichkeit“. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 15.1-2 (1983), S. 108-143.
- Martin, Elaine: *The Poetics of Silence and the Limits of Representation*. Berlin 2011.
- Martin, Elaine: „Es kehrt niemand heil zu seinem Gott zurück‘ – Biblical Archetypes as Representational Devices in the Poetry of Nelly Sachs“. In: *German Quarterly* 84.3 (2011), S. 292-308.
- Martini, Fritz: „Auf der Suche nach sich selbst. Zu Marie Luise Kaschnitz' Gedicht *Interview*“. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Band 6: Gegenwart*. Stuttgart 1982, S. 60-70.
- Martus, Steffen: „Emil Staiger und die Emotionsgeschichte der Philologie“. In: Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum (Hrsg.): *1955–2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*. Bern 2007 (=Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 16), S. 111-133.
- Massenkeil, Günther: „Requiem“. In: Günther Massenkeil und Michael Zywiets (Hrsg.): *Lexikon der Kirchenmusik. Band 2: M-Z*. Laaber 2013, S. 1127-1130.
- Matter, Ursula: *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz*. Diss. phil. Zürich 1979.
- Mellmann, Katja: *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn 2006.

- Mellmann, Katja: „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des ‚paradox of fiction‘“. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006, S. 145-166.
- Mellmann, Katja: „Lust, Attrappenwirkung und affektive Bindung. Literarische Ästhetik im Zeichen der Evolutionspsychologie“. In: *literaturkritik.de* 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10266&ausgabe=200612 [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Mellmann, Katja: „Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen“. In: *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007), S. 357-375.
- Mellmann, Katja: „Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen“. In: Sandra Poppe (Hrsg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg 2012, S. 109-125.
- Merten, Jörg: *Einführung in die Emotionspsychologie*. Stuttgart 2003.
- Meyer, Urs: „Stilistische Textmerkmale“. In: Thomas Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 81-110.
- Meyer, Wulf-Uwe, Rainer Reisenzein und Achim Schützwohl: *Einführung in die Emotionspsychologie. 3 Bände. Band 1: Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter*. 2., überarb. Aufl. Bern u. a. 2001.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*. München, Paderborn 2011.
- Michel, Peter: *Mystische und literarische Quellen in der Dichtung von Nelly Sachs*. Diss. phil. Freiburg 1981.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967.
- Morsey, Rudolf: *Die Bundesrepublik Deutschland. Entstehung und Entwicklung bis 1969*. 5., durchges. Aufl. München 2007.
- Motté, Magda: „Der Verwandlung sichtbarstes Zeichen‘. Die Schmetterlingsmetaphorik im Werk der Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 179-202.
- Müller, Heidi Margret: „Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinen Sand‘: Gedichte über das ‚Volk Israel‘ von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar und Nelly Sachs“. In: Pól O'Dochartaigh (Hrsg.): *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature*. Amsterdam 2000, S. 45-59.
- Müller-Hanpft, Susanne (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972.
- Müller-Hanpft, Susanne: „Vorbemerkung. Überlegungen zur Aufnahme und Interpretation der Werke Günter Eichs“. In: Dies. (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1972, S. 7-18.
- Müller-Hanpft, Susanne: *Lyrrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich*. München 1972.
- Müller-Hanpft, Susanne: „Aufforderung Eich zu lesen“. In: *Günter Eich. Ein Lesebuch*, ausgewählt von Günter Eich. Frankfurt a. M. 1972, S. 307-314.
- Neumann, Peter Horst: *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*. Stuttgart 1981.
- Neumann, Peter Horst: „Übersetzer des Schweigens. Apropos Günter Eich“. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 355-361.

- Nicklas, Pascal: „Auge“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 32-34.
- Nohl, Paul Gerhard: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*. Kassel u. a. 1996.
- Nussbaum, Martha: „Emotions as Judgments of Value and Importance“. In: Robert C. Solomon (Hrsg.): *Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford 2004, S. 183-199.
- Oatley, Keith, Dacher Keltner und Jennifer M. Jenkins: *Understanding Emotions*. Malden, Oxford, Calton 2006.
- Oelmann, Ute Maria: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart 1980.
- Ohde, Horst: „Günter Eichs Gedicht ‚Gärtnerei‘“. In: Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt a. M. ²1972, S. 90-97.
- Ohde, Horst: „Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 349-367.
- Ohde, Horst: „Von der Aufkündigung des Einverständenseins. Zur Theodizee im Werk Günter Eichs“. In: Ulrich Wergin und Karol Sauerland (Hrsg.): *Literatur und Theologie. Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und geschichtlicher Erfahrung*. Würzburg 2005, S. 253-273.
- Ohl, Hubert: „Peter Huchel als Herausgeber der *Gedichte* von Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 127-143.
- Olbrich, Harald u. a. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Band 7: Stae-Z*. Leipzig 1994.
- Olschner, Leonard: „Der mühsame Weg von Nelly Sachs' Poesie ins literarische Bewußtsein“. In: Dieter Sevin (Hrsg.): *Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren*. Amsterdam, Atlanta 1992, S. 267-285.
- Olsson, Anders: „Exile and Literary Modernism“. In: Astradur Eysteinnsson und Vivian Liska (Hrsg.): *Modernism*. Amsterdam 2007, S. 735-754.
- Olsson, Anders: „Nelly Sachs und die schwedische Moderne“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 263-279.
- Ortheil, Hanns-Josef: „Die pathetische Klarheit des Herbstes. Über das autobiographische Exempel der Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 27-42.
- Østbø, Johannes: *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes. Engagement, poetologische Reflexion und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. u. a. 1996.
- Østbø, Johannes: „Die Möglichkeiten der Kurzgeschichte sind fast unbegrenzt“. Zu den Erzählerstimmen in Marie Luise Kaschnitz: *Lange Schatten. Erzählungen* (1960)“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 144-166.
- Ostmeier, Dorothee: „Probleme des Dialogischen im Werk von Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 185-202.
- Otto, Jürgen H., Harald A. Euler und Hans Mandl: „Begriffsbestimmungen“. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Emotionspsychologie*. Weinheim 2000, S. 11-18.

- Parker, Stephen, Peter Davies und Matthew Philpotts: *The Modern Restoration. Re-thinking German Literary History 1930–1960*. Berlin u. a. 2004.
- Pazi, Margarita: „Jüdische Aspekte und Elemente im Werk von Nelly Sachs und ihre Wirkungen“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 153-168.
- Peil, Dietmar: „Kranich“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 224-226.
- Peitsch, Helmut: *Nachkriegsliteratur 1945–1989*. Göttingen 2009.
- Perels, Christoph: „Nicht Schönheit, sondern Wahrheit“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *100 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen, Achter Band: Von Peter Huchel bis Paul Celan*. Frankfurt a. M. ²1995, S. 88-90.
- Philpotts, Matthew: *The Margins of Dictatorship. Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*. Bern u. a. 2003.
- Post, Klaus-Dieter: *Günter Eich. Zwischen Angst und Einverständnis*. Bonn 1977.
- Post-Adams, Ree: „Günter Eich“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Eich, Günter“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/1600000120> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Pulver, Elsbeth: *Marie Luise Kaschnitz*. München 1984.
- Pulver, Elsbeth: „... Eine Tänzerin aus dem Geschlechte Jubals, wie der hochmütige Kain“. Zum Motiv des Tanzens und Springens im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 93-118.
- Pulver, Elsbeth: „Marie Luise Kaschnitz“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Kaschnitz, Marie Luise“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000284> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Reb, Sylvaine: „De l’acceptation du monde à l’anarchie: Langage, pouvoir et quête de l’identité personnelle dans la poésie et la réflexion poétologique de Günter Eich“. In: *Germanica* 22 (1998), S. 161-180. Abrufbar unter: Germanica [Online], 22/1998: <http://germanica.revues.org/1331> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Redling, Erik: „Regenbogen“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 338-340.
- Reichardt, Johanna Christiane: *Zeitgenossin. Marie Luise Kaschnitz. Eine Monographie*. Frankfurt a. M. u. a. 1984.
- Reichert, Ursula und Tibor Kneif: „Requiem“. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 8: Quer-Swi*. 2., neubearb. Ausg. Kassel 1998, Sp. 156-170.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Marie Luise Kaschnitz, die Meisterin des beredten Schweigens“. In: Ders.: *Lauter Lobreden*. München 2000, S. 41-51.
- Reiners, Reiner: „Tradition und Moderne in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz“. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 14 (1965), S. 40-57.
- Ribbat, Ernst: „Topik statt Prozeß. Zu Marie Luise Kaschnitz’ ostpreußischen ‚Orten‘“. In: Dirk Götsche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“*. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart 2001, S. 65-75.

- Richardson, Larry L.: *Committed Aestheticism. The Poetic Theory and Practice of Günter Eich*. Bern u. a. 1983.
- Riede, Anita: *Das „Leid-Steine-Trauerspiel“: Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext von Nelly Sachs' „Fabrt ins Staublose“ mit einem Exkurs zu Paul Celans „Engführung“*. Berlin 2001.
- Rolleston, James: „Der Drang nach Synthese: Benn, Brecht und die Poetik der fünfziger Jahre“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 78-94.
- Rösch, Gertrud Maria: „Hirsch“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 184f.
- Rösch, Gertrud Maria: „Schwan“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 385f.
- Rosenfeld, Hellmut: „Totentanz“. In: Manfred Lurker (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*. 5., durchges. und erw. Aufl. Stuttgart 1991, S. 763f.
- Rospert, Christine: *Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben von Nelly Sachs*. Bielefeld 2004.
- Roßbach, Nikola: *„Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder“: Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz*. Tübingen 1999.
- Roßbach, Nikola: „Gepeinigt von Phantasie“. Autobiographische Kindheitsentwürfe bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttliche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“: Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 49-64.
- Roßbach, Nikola: „Mein Immernochda“. Ich-Formen in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe 2002, S. 47-71.
- Roßbach, Nikola: „Rettung durch Literatur? Sinnentleerte Wirklichkeit und sprachliche Besinnung in Marie Luise Kaschnitz' Essays und lyrischen Zyklen 1945–1947“. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hrsg.): *Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz*. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 69-80.
- Rudnick, Ursula: *Post-Shoa Religious Metaphors: The Image of God in the Poetry of Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1995.
- Russell, James A.: „In Defense of a Prototype Approach to Emotion Concepts“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 60.1 (1991), S. 37-47.
- Ryan, Judith: „Nelly Sachs“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 110-118.
- Sager, Peter: *Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivik ihrer Lyrik*. Diss. phil. Bonn 1970.
- Sammer, Marianne: „Fisch“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 121f.
- Sandmeyer, Peter: „Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietch Schnurre“. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 191-202.
- Sauder, Gerhard: „Günter Eichs Prosagedichte: Maulwürfe“. In: Carsten Dutt und Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009, S. 47-74.
- Schäfer, Bernhard: *Mystisches Erleben im Werk Günter Eichs. Ein Beitrag zur Erforschung der Beziehungen zwischen Mystik und Literatur*. Frankfurt a. M. u. a. 1990.

- Schäfer, Gerhard, Günther M. Sander und Gerhard van Gemmeren: *Praxis der Strafzumessung*. München 2008.
- Schäfer, Hans Dieter: „Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930“. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 95-113.
- Scherer, Klaus R.: „Theorien und aktuelle Probleme der Emotionspsychologie“. In: Ders. (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen*. Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 2-38.
- Scherer, Klaus R. und Harald G. Wallbott: „Evidence for Universality and Cultural Variation of Differential Emotion Response Patterning“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 66.2 (1994), S. 310-328.
- Schiewer, Gesine Lenore: „Sprache und Emotion in der literarischen Kommunikation. Ein integratives Forschungsfeld der Textanalyse“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 346-361.
- Schmidt, Annette und Ulrich Mees: „Trauer“. In: Veronika Brandstätter und Jürgen H. Otto (Hrsg.): *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*. Göttingen u. a. 2009, S. 633-643.
- Schneider, Klaus und Winand Dittrich: „Evolution und Funktion von Emotionen“. In: Klaus R. Scherer (Hrsg.): *Psychologie der Emotionen*. Göttingen u. a. 1990 (=Enzyklopädie der Psychologie C, IV, 3), S. 41-114.
- Schneider, Uwe: „Meer“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012, S. 268f.
- Schnell, Ralf: „Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 173-192.
- Schnell, Ralf: „Traditionalistische Konzepte“. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München, Wien 1986 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 10), S. 214-229.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar 1993.
- Schröder, Jürgen: „Das Drama: Der mühsame Anfang“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Auflage. München 2006, S. 99-115.
- Schroeder, Tim: „Desire“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2009 Edition). Abruflbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/desire/> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Schwarz-Friesel, Monika: *Sprache und Emotion*. Basel, Tübingen 2007.
- Schwedhelm, Karl: „Wälder der Traumgesichte. Die Dichtung der Nelly Sachs“. In: *Nelly Sachs zu Ehren*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1961, S.70-76.
- Schweikert, Uwe: „Das eingekreiste Ich. Zur Schrift der Erinnerung bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Ders. (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 58-77.
- Schweikert, Uwe: „Vom Ich zu den Vielheiten des Ich. Zur autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Götsche (Hrsg.): *„Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“: Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 27-40.
- Schwerte, Hans: „Marie Luise Kaschnitz“. In: Klaus Weissenberger (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 97-109.

- Schwitzgebel, Eric: „Belief“. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition). Abrufbar unter: <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/belief/> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Schulte, Brigitte: „Totentanz“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 657-660.
- Schulte, Susanne: *Standpunkt Ohnmacht. Studien zur Melancholie bei Günter Eich. Man bittet zu läuten – Der Präsident – Air*. Münster, Hamburg 1993.
- Shaver, Phillip u. a.: „Emotion Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach“. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 52.6 (1987), S. 1061-1087.
- Siemens, Daniel: „Von der bleiernen Nachkriegszeit zur Modernisierung im Wiederaufbau? Das gegenwärtige Bild der frühen Bundesrepublik in der Geschichtswissenschaft“. In: Matthias N. Lorenz und Maurizio Pirro (Hrsg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre*. Bielefeld 2011, S. 23-43.
- Simon, Lili: „Nelly Sachs. Dichterin der großen Trauer“. In: *Neue deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart* 35 (1988), S. 678-704.
- Smith, Craig A. und Richard S. Lazarus: „Appraisal Components, Core Relational Themes, and the Emotions“. In: Nico H. Frijda (Hrsg.): *Appraisal and Beyond. The Issue of Cognitive Determinants of Emotion*. Hove, Hillsdale 1993, S. 233-269.
- Solomon, Robert C.: „The Philosophy of Emotions“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 3-16.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. 2., erw. Aufl. Zürich 1951.
- Staiger, Emil: „Die Kunst der Interpretation“. In: Ders.: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1957, S. 9-33.
- Stenzel, Jürgen: „Lakonismus“. In: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O*. Berlin, New York 2000, S. 379f.
- Stets, Jan E. und Jonathan H. Turner: „The Sociology of Emotion“. In: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hrsg.): *Handbook of Emotions*. New York, London 2008, S. 32-46.
- Storck, Joachim W.: „Günter Eichs Lyrik“. In: Peter Walther (Hrsg.): *Günter Eich 1907–1972. Nach dem Ende der Biographie*. Berlin 2000, S. 17-31.
- Strack, Friedrich: „Lautlose Paukenschläge. Zur fragmentarischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe 2002, S. 72-96.
- Strack, Friedrich: „„Unerbittlichkeit“ als poetisches Postulat. Zum lyrischen Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Adrian Hummel und Sigrid Nieberle (Hrsg.): *weiter schreiben – wieder schreiben. Deutschsprachige Literatur der fünfziger Jahre*. München 2004, S. 278-287.
- Strack-Richter, Adelheid: *Öffentliches und privates Engagement: Die Lyrik von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. u. a. 1979.
- Strenger, Elisabeth: „Nelly Sachs and the Dance of Language“. In: Amy Colin und Elisabeth Strenger (Hrsg.): *Brücken über dem Abgrund. Auseinandersetzungen mit jüdischer Leidenserfahrung, Antisemitismus und Exil. Festschrift für Harry Zohn*. München 1994, S. 225-236.

- Strob, Florian: „Leben unter Bedrohung – Autobiographie im Bruch. Zu einem Prosatext Nelly Sachs““. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 105 (2011), S. 61-78.
- Suhr, Ulrike: *Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart u. a. 1992.
- Suhr, Ulrike: „Du – Gott noch immer Unbekannter“. Die Sprache des Glaubens im Werk von Marie Luise Kaschnitz“. In: Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe 2002, S. 97-113.
- Tan, Ed H. S.: „Film induced affect as a witness emotion“. In: *Poetics* 23 (1994), S. 7-32.
- Thuswaldner, Anton: „Nelly Sachs“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: „Sachs, Nelly“ in nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000478> [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Till, Dietmar: „Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des ‚Emotional turn‘“. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 54.3 (2007), S. 286-304.
- Töller, Ursula: „Nelly Sachs: Eine literarhistorische Verortung“. In: *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 112 (1998), S. 134-140.
- Treichel, Hans-Ulrich: „Kein Neuanfang“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *100 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Achter Band: Von Peter Huchel bis Paul Celan*. Frankfurt a. M. 1995, S. 127-129.
- Trommler, Frank: „Nachkriegsliteratur – eine neue deutsche Literatur?““. In: Nicolas Born und Jürgen Manthey (Hrsg.): *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 167-186.
- Ulich, Dieter: *Das Gefühl. Eine Einführung in die Emotionspsychologie*. Weinheim 1995.
- Utsch, Susanne: „An Stelle von Heimat/ halte ich die Verwandlungen der Welt“. Die Transformation von real-räumlicher zu weltanschaulicher Verortungssuche in der Lyrik von Nelly Sachs“. In: Reinhard Andress, Evelyn Meyer und Greg Divers (Hrsg.): *Weltanschauliche Orientierungsversuche im Exil/ New Orientations of World View in Exile*. Amsterdam, New York 2010, S. 167-192.
- Vaerst, Christa: *Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M. u. a. 1977.
- Van Holt, Nadine und Norbert Groeben: „Emotionales Erleben beim Lesen und die Rolle text- sowie leserseitiger Faktoren“. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn 2006, S. 111-130.
- Vester, Heinz-Günter: *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen 1991.
- Vetter, Helga: *Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 1994.
- Vetter, Helga: „Über das Verhältnis der Originaltagebücher zur literarischen Tagebuchprosa bei Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 41-48.
- Vieregg, Axel (Hrsg.): „Unsere Sünden sind Maulwürfe“. *Die Günter-Eich-Debatte*. Amsterdam, Atlanta 1996.
- Völker, Ludwig: „Wir wissen nicht was das ist der Tod“. Kaschnitz' lyrische Antworten auf das Todesproblem“. In: Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 105-126.

- Von Bormann, Alexander: „Frühe Nachkriegslyrik (1945–1950)“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 76-89.
- Von Bormann, Alexander: „Gedichte zwischen Hermetik und Öffentlichkeit“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 194-243.
- Von Bormann, Alexander: „Über die Lyrik zu den Zwecktexten“. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. und erw. Aufl. München 2006, S. 435-451.
- Von Gersdorff, Dagmar: *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt a. M., Leipzig ²1993.
- Von Petersdorff, Dirk: „Benn in der Bundesrepublik. Zum späten Werk“. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Gottfried Benns Modernität*. Göttingen 2007, S. 24-37.
- Vormweg, Heinrich: „Deutsche Literatur 1945–1960. Keine Stunde Null“. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart 1971, S. 13-30.
- Wagner, Birgit: *Komplizierte Trauer. Grundlagen, Diagnostik und Therapie*. Berlin, Heidelberg 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autobiographie – Rhetorik – Schrift. Zum Beispiel Marie Luise Kaschnitz“. In: Dirk Göttsche (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt“. *Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart 2001, S. 7-26.
- Waldschmidt, Christine: „Dunkles zu sagen“. *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2011.
- Watson, David und Lee Anna Clark: „Emotions, Moods, Traits, and Temperaments: Conceptual Distinctions and Empirical Findings“. In: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hrsg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. New York, Oxford 1994, S. 89-93.
- Wegmann, Nikolaus: „Politische Dichtung“. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 3: P-Z*. Berlin, New York 2003, S. 120-123.
- Weinrich, Harald: „Semantik der kühnen Metapher“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37.3 (1963), S. 325-344.
- Weissenberger, Klaus: *Zwischen Stein und Stern: Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan*. Bern, München 1976.
- Weissenberger, Klaus: „Die Voraussetzungen der Gegenwartslyrik“. In: Ders. (Hrsg.): *Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf 1981, S. 9-22.
- Wertheimer, Jürgen: „Ich und Du‘. Zum dialogischen Prinzip bei Nelly Sachs“. In: Michael Kessler und Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Nelly Sachs. Neue Interpretationen. Mit Briefen und Erläuterungen der Autorin zu ihren Gedichten im Anhang*. Tübingen 1994, S. 77-89.
- Wiedemann, Barbara: „Stumme Schreie. Zu einem Gedicht von Nelly Sachs“. In: Holger Helbig, Bettina Knauer und Gunnar Och (Hrsg.): *Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann*. Würzburg 1996, S. 301-310.
- Wiedemann, Barbara: „Schweig,/ hol Atem dir, laß mir/ die Toten‘. Neues zum Verhältnis zwischen Paul Celan und Nelly Sachs“. In: Ariane Huml (Hrsg.): *Lichtersprache aus den Rissen. Nelly Sachs – Werk und Wirkung*. Göttingen 2008, S. 155-176.
- Wierzbicka, Anna: *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*. Cambridge u. a. 1999.

- Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.
- Winko, Simone: „Über Regeln emotionaler Bedeutung in und von literarischen Texten“. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York 2003, S. 329-348.
- Winko, Simone: „Text-Gefühle. Strategien der Präsentation von Emotionen in Gedichten“. In: *literaturkritik.de* 12 (2006). Abrufbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10268 [letzter Zugriff: 06.03.2015].
- Witte, Bernd: „Von der Trümmerlyrik zur Neuen Subjektivität“. In: Dieter Breuer (Hrsg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt a. M. 1988, S. 10-42.
- Wittmann, Livia Z.: „Ein Überblick über Eichs literatur- und sprachtheoretische Äußerungen 1930–1971“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 567-578.
- Wollheim, Richard: *Emotionen. Eine Philosophie der Gefühle*. München 1999.
- Zenke, Jürgen: „Poetische Ordnung als Ortung des Poeten. Günter Eichs *Inventur*“. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen, Band 6: Gegenwart*. Stuttgart 1982, S. 72-82.
- Ziegler, Konrat: „Orpheus“. In: Wilhelm Kroll (Hrsg.): *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. 35. Halbband: Olympia bis Orpheus*. Stuttgart 1939, Sp. 1200-1316.
- Zimmermann, Hans Dieter: „„Versuche. Gesuche“. Marie Luise Kaschnitz und Peter Huchel“. In: *Studi Germanici* 39.1 (2001), S. 247-261.
- Zimniak, Pawel: „Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 – Statt eines Vorwortes“. In: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*. Wrocław, Dresden 2006, S. 9-17.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2011.
- Zürcher, Gustav: „„Vom elenden, herrlichen Leben“. Die Nachkriegsgedichte von Marie Luise Kaschnitz“. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt a. M. 1984, S. 193-208.

TABELLENVERZEICHNIS

S. 92 – Tabelle 1: *Typen, Ebenen und Mittel der Emotionsgestaltung*

ANHANG

Zur Dokumentation und exemplarischen Veranschaulichung meines methodischen Vorgehens finden sich auf den folgenden Seiten Auszüge aus Tabellen, in denen ich die emotionsbezogenen Textmerkmale der untersuchten Gedichte verzeichnet habe. Das Erfassen der Textmerkmale mithilfe dieser Tabellen hat für das gesamte Untersuchungskorpus den ersten Schritt der Emotionsanalyse dargestellt. Es handelt sich somit um erste Materialsichtungen und vorläufige Ergebnissammlungen, die nicht als umfassende oder endgültige Analyseergebnisse verstanden werden sollten. Anhand der Tabellen konnte das Textkorpus jedoch auf den verschiedenen Ebenen der Emotionsgestaltung systematisch erfasst und ausgewertet werden. Daneben haben die Tabellen im Verlauf der weiteren Arbeit als Korrektiv für Einzelbeobachtungen fungiert. Mit ihrer Hilfe ließ sich schnell erfassen, inwiefern sich Befunde und Annahmen durch das gesamte Textkorpus stützen lassen.

Die Spalten der Tabellen entsprechen den Analysekategorien und damit auch den entsprechenden Unterkapiteln in den Kapiteln 3 bis 5. Die Kategorien sind in den Tabellen jedoch nicht immer trennscharf. So wurden in der Spalte ‚rhythmisch-metrisch‘ beispielsweise häufig auch allgemeinere Beobachtungen zum Aufbau der Gedichte festgehalten. Unter ‚emotionale Zustände und Situationen‘ finden sich in der Regel auch zusammenfassende inhaltliche Beobachtungen. Im Laufe der Arbeit mit den Texten wurden die Tabellen, wie das Analyseinstrumentarium, immer wieder angepasst und verfeinert, woraus sich kleinere Unterschiede zwischen den Tabellen zu den einzelnen Autoren ergaben. Diese Unterschiede in den Kategorien wurden hier angeglichen.

Aufgrund ihres Umfangs werden die Tabellen hier nur exemplarisch wiedergegeben. Das methodische Vorgehen und der Entstehungsprozess der Arbeit können so jedoch beispielhaft nachvollzogen werden. Insgesamt umfassen die Tabellen für alle drei Autoren zusammen rund 250 Seiten. Die Auswahl der Beispiele umfasst Gedichte aus allen untersuchten Gedichtbänden, darunter sowohl solche, in denen Trauer und andere Emotionen explizit benannt werden, als auch solche, in denen Trauer nur implizit gestaltet wird. Das jeweils ausführlich untersuchte Gedicht ist bei allen drei Autoren mit aufgeführt (vgl. die Kapitel 3.3.4, 4.3.4 und 5.3.4).

GÜNTER EICH

„Abendliches Fuhrwerk“ (EW I, 19), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	abcb defe ghih jklk kreischend crescendo – Schimmel – scharfem Schweiß	Inversionen (3/4) Fragen (zum Altern des Sprechers) Wechsel Präsens – Imperfekt (13) – Präsens	schüttert (1) abendlich, Grau, taub „wirbelt die Straße im Staub“	Bretterwagen (Totenwagen?) „kreischend crescendo singt“ (Schmerz) langer, beschwerlicher Weg, Anwesenheit von etwas Ungreifbarem, einem „Etwas“ Grau, taub (Alter – aber als Fragen formuliert)		autodiegetisch	Ahnung vom Ende, von der eigenen Vergänglichkeit, von der Anwesenheit eines „Anderen“ „Etwas streift mir die Schläfe“ – „Flog mir ein Grau in die Haare?“ „Noch andere Schritte gehen/ im Klappen des Pferdeschritts“ – „Werden die Ohren mir taub?“
„Truppenübungsplatz“ (EW I, 22), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Einsamkeit	abcb defe ghih jklk mnon pqrs Schluss weniger Silben, ,stumpfer‘ Abschluss	Inversionen, Ellipsen, nachgestellte Adjektive	Bereich der Natur, des Atems, des Sumpfs	„Fremdartiger Herbst“ „lauernde“ Einsamkeit „Unbegreifliche Luft/ windlos und vogelleer“ „traf ich den Herbst ins Herz“ „Schatten [webt] das Ungefähr“ „Atem der Erde treibt Blasen im Sumpf“		autodiegetisch, narrativ	Verlassenheit, Einsamkeit, leblose Gegend, tröstlos, alles davon eingenommen und umgeben, auch der Sprecher, auch sein Handeln (Schuss) „Fremdartiger Herbst“, Moor und Sumpf, keine Personen außer Sprecher Sprecher und Einsamkeit lauern aufeinander/haben sich im Visier, Schuss also nicht auf Personen, sondern auf die Einsamkeit, den Herbst, den Wald; Hauch, Dumpfheit und Sumpf verschlucken alles
„Frühling in der Goldenen Meil“ (EW I, 30f.), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Ekel	abab cdcd efef ghgh	Ellipsen, Inversionen, Parallelismen	Kleider, Schuh Nibelungen, Faust (dt. Kultur) fiebrig, stumpf, trübe, Geschlecht, Qual, Latrine Welt Gott Odem Unvollkommenheit	„Tage im Stacheldrahtgeflecht“ „Schlaf unterm Scheinwerferstrahl“ „An Achselhöhle und Geschlecht/ nähre ich Ekel und Qual“ „trübe Stille“ „Geruch von Latrine und Chlor“ als „Gruß der Welt“ „Unvollkommenheit der Welt“ „Gottes eisiger Odem“	„Unvollkommenheit der Welt“ wirkt euphemistisch nach vorherigen Beschreibungen	autodiegetisch, narrativ Schluss: Feststellung	Lager, eigenes Leiden und Desinteresse der Welt, Verlust eines Zufluchtsorts Erinnerung an (inzwischen verbranntes) früheres Zuhause; verwahrloster Zustand des eigenen Körpers im Lager, Einsamkeit, keiner hört die Seufzer des Sprechers, die Welt ist fern von ihm und unerreichbar, nur unangenehme Gerüche reichen an ihn heran, auch Gott ist keine Zuflucht mehr (nur eisiger Odem)

„Gefangener bei Nacht“ (EW I, 37f.), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
traurig	abcd cdcd ebcb	kurze Sätze, Parallelismen Frage: Unsicherheit	Sonne (negativ, weil Erde hart wird durch sie) Stein Kälte Krätze Stacheldraht selbst scheinbar „Schönes“ – die Konturen des Sternenscheins auf der Zeltbahn – ist nur noch verrückt und traurig (Wahrnehmung der Sprechinstanz)	Einsamkeit, Armseligkeit der eigenen Situation dargestellt Dumpfheit der Gedanken, die zwar personifiziert sind, aber nicht über das hinausgehen, was Sprecher selbst vermag	Gedanken personifiziert, Vergleich zur Sprechinstanz	autodiegetisch, narrativ	Lager, Einsamkeit, Trostlosigkeit Sprecher erwacht in der Nacht, ist allein mit sich selbst, wurde vom eigenen Schnarchen wach, keiner liegt bei ihm, Konturen, die Sternenschein „zieht“, seien „traurig und verrückt“ – Sprecher selbst auch? kalt, trostlos, armselig, Gedanken sind unfrei wie Sprecher selbst, Gedanken gehen nicht mehr über seine eigene armselige Existenz hinaus
„Die Lärche“ (EW I, 46), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Schwermut	abcb defe gbib Assonanzen	Parallelismen, Frage in letzter Strophe	Lärche, Samen, „Gezweige“, „Nadelgeschwister“, Schuppen, Astwerk Zapfen Mond, Nacht, Sterne Geist	Lärche „birgt das lichte Haupt“ Schwermut „wie ein[] Geist“ Samen übersteht Winter Lärche bewahrt Zapfen wie Sprecher „die taube Erinnerung“ – Vergleich Sprecher-Lärche Nacht „belaubt“ das „Gezweige“ mit Sternen	Lärche als schwermütig bezeichnet, expliziter Vergleich mit sich selbst	autodiegetisch, narrativ	Lärche als einziger Nadelbaum, der Nadeln verliert, versteckt sich, schwermütig (wie ein Geist); auch ihre Samen sind schwermütig, werden nicht vom Herbstwind fortgetragen Lärche bewahrt „verjährt Zapfen“ – Vergleich zum Sprecher: dieser bewahrt „taube Erinnerung“; auch Sprecher „[birgt] wie die Lärche das Haupt“ und fragt sich, welcher Geist den Baum nachts bewohnen mag, wenn er durch die Sterne wieder belaubt erscheint (weiterhin Schwermut?), da er selbst unterm Mond schwermütig ist, parallelisiert er sich mit Lärche
„Dezembermorgen“ (EW I, 49f.), <i>Abgelegene Gehöfte</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	abab cdcd efef ghgh	Ellipsen, Aussagesätze, eher einfach aber Appositionen etc. Frage in letzter Strophe, die in letzten zwei Zeilen beantwortet wird	Licht, golden, „beglänzter“ „Eisblumenfächer“, Eisfarne „Namen geträumt“, „Wort [schwebt] auf der Zunge“, Name „zeigt sich“, rufen	„Ich hab in die Eisblumenfächer/ deinen Namen geträumt“ „Wachsen mir in die Fenster/ Farne, golden von Licht“ „im Schnee [zeigt sich] beglänzter/ Name und Angesicht“	Abwesenheit vs. gefühlte Nähe	autodiegetisch Du-Anrede (konkretes Du)	Sprecher beobachtet einen Dezembermorgen, erinnert sich an ein Du, an einen anderen Dezembermorgen („Diesen Dezembermorgen/ weiß ich schon einmal gelebt“), hat Ahnung von bereits so schon mal Geschehenem/Beobachteten; Name in Eisblumen ruft Angesicht in Eisblumen scheinbar hervor, spürt die Nähe des Du, aber weiß, dass es nicht anwesend ist
„Weg zum Bahnhof“ (EW I, 69 und 91f.), <i>Untergrundbahn</i> (1949) und <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Trauern	abcb	Inversionen,	Fabrik, Kaffeeflasche,	„Fabrik [schweigt]/ verödet	expliziter Vergleich	autodiegetisch, narrativ	Trauer, Kälte am Morgen, Einsamkeit vs.

	defeh ghih jklk Assonanzen	langer Satz von 2. und 3. Strophe, unterschiedlich lange Verse (v. a. Kontrast in letzter Strophe) Konjunktiv	„Sechsuhrzug“ Frösteln, frierend vs. warm und gelassen sein Herz, Zärtlichkeit	im Mondschein“ „Frösteln des Morgens“ „mich griffe kein Trauern, / ich wär mir genug“ „der warme Hauch aus den Bäckerein/ [rührt] [s]ein Herz an wie eine Zärtlichkeit“	warmer Hauch – Zärtlichkeit		Wärme, Zärtlichkeit, Gelassenheit Sprecher auf dem Weg zum Bahnhof, Kälte, Einsamkeit (keine anderen Menschen), wäre alles erträglich, wenn nicht der warme Duft aus den Bäckereien wäre, der die Kälte, die Einsamkeit, den Hunger etc. bewusst macht, erst dadurch wird die Situation unerträglich, Trauer
„D-Zug München – Frankfurt“ (EW I, 83f.), <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Liebe (Schmerz)	ungereimt, unregelmäßige Länge der Verse, Kurzverse besonders auffällig: „Dazwischen“, „Ungetrennt“, „vorbei“	Aufzählung (nüchtern), Ellipsen, asyndetisch, letzte zwei Strophen längere Sätze, Zeilensprung hebt einzelne Worte hervor, Parenthese	Donaubrücke Ingolstadt, Altmühltal, Ornbau Anschlusszüge, Abfahrtszeiten, Zug, Ziffern Besitztümer Wälder, Herbst, verbrennen, Landstraßen, Mondlandschaften, „sommerlich gewesen“ Schmerz, erinnern, Wunsch, Nähe Ungetrennt, „nicht vermessen und unauffindbar“ (im Gegensatz zu genauen Ortsangaben am Anfang)	„Wälder, worin der Herbst verbrannt wird“ „Landstraßen in den Schmerz“ „Gewölk, das an Gespräche erinnert“ „flüchtige Dörfer, von meinem Wunsch erbaut, / in der Nähe deiner Stimme zu altern“ „Zwischen den Ziffern der Abfahrtszeiten/ breiten sich die Besitztümer unserer Liebe aus“ „Ungetrennt/ bleiben darin die Orte der Welt, / nicht vermessen und unauffindbar“ „Mondlandschaften der Erinnerung“ „der sommerlich gewesene Gesang der Frösche“	Sprecher selbst eher inaktiv vs. Bewegung des Zuges	autodiegetisch Du angesprochen	Erinnerung, Liebe, Abschied, Trauer Betrachtungen aus dem Zugfenster (geographisch genau); erst nüchterne Aufzählung dessen, was vorbeigeleitet, dann Emotionalisierung („Dazwischen [...] Landstraßen in den Schmerz“), Erinnerung an Beziehung, Wunsch, einander nahe zu sein, Fernbeziehung(?), trostlose „Mondlandschaften der Erinnerung“, Zug aber fährt immer weiter
„Der Große Lübbe-See“ (EW I, 84f.), <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Einsamkeit Heiterkeit Verzweiflung	ungereimt, einzelne längere Verse, Zeilensprünge	Aufzählung, Appositionen, Assoziationen Erinnerung, aber am gleichen Ort („Hier“)	Kraniche, Vogelzüge, Hügel, Ufer, Taube, Schilf, Wind, Septembertag dunkel, hügelig Boote, Brücken anfallen, Messer, durchschneiden vs. sanft Vorwurf, ertragen „im Nichts“	„Gerüst des trigonometrischen Punktes“ „dunkle[] Wand des hügeligen Gegenufers“ „Beginn der Einsamkeit“ (2x) „Taubenaugen mit sanftem Vorwurf“ „Messer [durchschnitt] die Halsader“ „Schilf der Verzweiflung“ „der trigonometrische Punkt, / Abmessung im Nichts“ „guldene Heiterkeit, die davonfliegt, / auf Kranichflügeln, spurlos“	Genitivmetaphern Akt des Tötens entpersonalisiert	autodiegetisch, narrativ	Einsamkeit, trostlose Natur, Schmerz, Trauer, Hoffnungslosigkeit Naturbeschreibung: See, Kraniche, Vögelzüge, dunkles Ufer, Hügel, menschenleer („ohne Boote und Brücken“), Schilf, windstill; Sprecher einsam, völlig allein dort, Heiterkeit verschwunden, verzweifelt und schmerzhaft (tötet Taube?), auf sich allein gestellt, Vögelzüge als einziger Orientierungspunkt („Gerüst des trigonometrischen Punktes“), verschwinden, keine Hoffnung; „trigonometrische[r] Punkt“ nur „Abmessung im Nichts“

				„Vogelzüge [...] entfalten [sich]“			
„Botschaften des Regens“ (EW I, 85f.), <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Verzweiflung Schuld sich fürchten	ungereimt, untersch. lange Verse, prosanah (Enjambements, Gedankenstriche, Syntax poetisieren)	Ellipsen, Appositionen, Aufzählungen, Gedankenstriche, Parallelismen	Regen Nachrichten, Botschaften, rasselnde Buchstaben eingeschleppt, Krankheit, Schmuggelgut schallen, trommeln Armut Vorwurf, Anklage	„Nachrichten [...] / weitergetrommelt von Regen zu Regen“ „Nachrichten, [...] eingeschleppt wie eine Krankheit“ „Nachrichten, [...] Schmuggelgut“ „Regen redet/ in der Sprache, von welcher ich glaubte, niemand kenne sie außer mir“ „Botschaften der Verzweiflung“ „Botschaften der Armut“ „Botschaften des Vorwurfs“	Vergleiche (Krankheit) Parallelismus	autodiegetisch, narrativ	Zeichen der Natur, ungewollte Botschaften, Verzweiflung, Schuld Sprecher empfängt ungewollt die Botschaften der Natur, der trommelnde Regen spricht für ihn von Verzweiflung und Armut und macht Vorwürfe; Sprecher wollte diese Nachricht nicht erhalten, meint, frei von Schuld zu sein, behauptet, den Regen nicht zu fürchten und dessen Botschaft – und doch will er erst „zu guter Stunde“ dagegen sprechen
„Veränderte Landschaft“ (EW I, 93), <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Schwermut Zuversicht	ungereimt, untersch. lange Verse, Anaphern	Aufzählung, Klammern (wie Erläuterung für Leser?), Parallelismen	Zweifel Armut Herzen Süden Schnee, Waldblößen, Baumgruppen, Brachfelder, Maulwurfshügel	„Schwermut kommt von Süden“ „Schneefelder“ und „Waldblößen“ „Stellen im Herzen, / die vergessen sind“ „Baumgruppen des Zweifels“ „geschwungene[] Wege der Zuversicht“ „Zäune der Armut“ „Ob die Toten den Föhn spüren, / zeigen die Brachfelder an“ „Nachricht der Maulwurfshügel“ „Namen der Dörfer“ sind „nicht mehr gültig“	Chiasmus (Ende) Schwermut aktiv	kollektives Wir, nullfokalisiert, narrativ	Schwermut, Melancholie, Verlassenheit, Kargheit Schwermut gleich in erster Zeile zentral genannt („kommt von Süden“: ungewöhnlich, weil Süden eher mit Sonne, Lebensfreude assoziiert); karge, verlassene, winterliche Landschaft beschrieben, alles liegt brach, Herzen sind auch bloßgelegt, Zweifel, Zuversicht, Armut werden sichtbar; Erinnerung an Tote geweckt, Landschaft hat sich verändert, Nachricht der Natur („Maulwurfshügel“) noch weitergegeben, Dörfer tragen andere Namen, unverständlich (für die Toten?), eventuell Vertreibung o. ä.
„Augenblick im Juni“ (EW I, 102f.), <i>Botschaften des Regens</i> (1955)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Grauen Entsetzen lieben Faszination Glück	„Refrain“ variiert	lange Sätze, erste acht Zeilen ein Temporalsatz, Zuspitzung; Fragen, Ellipsen	geöffnetes Fenster Vergänglichkeit, „letzte[] Blütenblätter“ Walzer Todesurteil	„Vergänglichkeit mit dem Winde hereinweht“ „Vergänglichkeit [...] [weht herein] mit dem Walzer/ „Faszination“ von [1904]“	Verschränkung der Zeiten	autodiegetisch, Anrede eines Gegenübers, Fragen an Du	Vergänglichkeit, Liebe, Grauen der Welt Vergänglichkeit weht herein, deutet sich in den fallenden Blütenblättern an und auch der Walzer erinnert daran, denn auch 1904 ist lang

		(in Anlehnung an Temporalsatz aus ersten Zeilen, so dass Zuspitzung/Auflösung erwartet, aber nicht erfüllt wird); Parallelismen, Inversionen, Gedankenstriche	schreien, Hiroshima, Mißgeburten, zahnlos, haarlos, Abgründe hereinwehen, bewegen, zerrinnen, vergehen, dahinfahren, davonfliegen, Winde vs. wohnen Brust, küssen, „Walzer ‚Faszination‘“, geflüsterte Worte Jahr 1904 vs. Jahr 3000	„Floßhafen und Stapelholz“ „das immer bewegte Blattgewirk der Akazie“ „wie ein Todesurteil ist der Gedanke an dich“ wer kennt „deine geflüsterten Worte“ „das Grauen der Erde hereinweht“ „Kind mit zwei Köpfen [...] schreit über die Welt hin“ Schreien „erfüllt die Ohren meiner Liebe mit Entsetzen“ „Mißgeburten nähmen seit Hiroshima zu“ Ich „gedenke [...] derer,/ die sich liebten im Jahre [1904]“ „Menschen des Jahres [3000]/ [sind] zahnlos, haarlos“ „Wem gibst du den zerrinnenden Blick?“ Leben „fähret schnell dahin als flögen wir davon“ „in den Abgründen wohnt verborgen das Glück“		vergangen in Gegenwart des Sprechers; langer Temporalsatz führt zugespitzt auf Vers 9 hin, in dem zum ersten Mal ein Du angedredet wird; Gedanke an das Du ist „wie ein Todesurteil“, schmerzen den Sprecher, Eifersucht; erster Vers wie Refrain wiederholt, aber variiert, nun weht nicht mehr Vergänglichkeit herein sondern das gegenwärtige „Grauen der Erde“, Erwähnung von Missgeburten, Assoziation (Zeile davor bricht im Gedankenstrich ab) mit Atombombe wird durch Erwähnung Hiroshimas unterstrichen, weiterhin Bezug zur Liebe, die auch Teil dieser grauenhaften Welt sein muss; dann erneut variiertes Refrain, es weht aber nichts mehr herein, sondern Sprecher erinnert sich derer, die sich 1904 liebten (vergangene Zeit, anders als gegenwärtige), zugleich grauenhafte Zukunftsvision; dann wieder überraschend Rückbezug zur eigenen Liebe, zur Eifersucht, Liebe ist selbst tot; Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe, aber kurze Momente des Glücks (einzige tendenziell hoffnungsvolle Zeile), wenn auch „verborgen“ „in den Abgründen“
--	--	---	--	--	--	--

MARIE LUISE KASCHNITZ

„Rückkehr nach Frankfurt“ (KW V, 142-153), <i>Totentanz und Gedichte zur Zeit</i> (1948)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Lieben, Liebe Schuld Trauer (2) Angst, sich fürchten Haß, Haßgebärde Mut Stolz Zorn Melancholie heiter	Zyklus mit 19 Gedichten untersch. Verslänge, teilweise streng gereimt, teilweise gar nicht gereimt und prosaisch	emotional stark aufgeladen, z. B. wiederholte Fragen der Verzweifelten in II, eindringliche Frage „Warum, warum habt Ihr Angst?“ in VII und stammelnde Antwort insgesamt Fragen, Wiederholungen, Parallelismen, Konjunktiv, Ellipsen – verschiedenste Formen, die innere Beteiligung nahelegen	erloschen, zerrissen, versunken, verloren, vergessen, ausgelöscht, verwittern, verrotten, verfilzt, verweht, zerbrechen, verkommen, gealtert, verzehrt, versungen, verbrannt, erschlagen schreien, sich mühen, zittern, umherirren, beklagen ewige Ruh „bittere[] Versündigung“, „bittere[] Ungeduld“ Glauben ach (2x), ja... Schrei, Weinen, Jammer, Not freundlich, lieblich, blühen, unerreicht, hell, zart, Tanz, Lächeln, Licht, schön, gefallen, Grauen, Unrat, Trümmerschlick Sühne Ehre erkämpfen, erlisten, Streitwort Nervenbeben, erschauern Schein, leer, Hohn Herz plötzlich, erschrecken „blutige[s] Vergehen“, Tod, Gefahr, Sengen, Brennen, Morden, Krieg, Leichenpest, giftig schreiender Mund weinen	„die Trauer zerrann“ der „Stern, der morgen/ Uns erscheint“ (Hoffnung) „im Vorhof der Liebe [steht] der Haß“ „die Stadt ist ein Tanz/ Und der Tänzer sind viele“ „Auf der gerichteten Bühne/ Tanzen Trauer und Sühne,/ Totentanz, Lebenstanz,/ Hochzeit –“ „schön und heiter flutet/ Des Lichtes Spiegel über reinem Sand“ „All deine Schönheit zerbricht“ „Da dir durchs Herz getragen/ Ins Ferne und von fern/ Der Straßen wildes Gedränge/ Des Tages junges Blut“ „Heiterer schien er [d. i. der Fluß] mir immer/ In der anderen Zeit,/ Als er den Lichtschein der Zimmer/ Trug wie ein flackerndes Kleid“	Stadt, Fluss personifiziert	Wechsel zwischen Du/Ihr und ich/wir (XII: Mädchen/Mann), aber alles miteinander verwoben, insgesamt intradiegetisch, variabel	Beobachtungen und Beschreibung der zerstörten Stadt, Trümmer, Erinnerungen, aber Stadt als Urwald, aus dem neues Leben möglich ist, trotz der Zerstörung und der Unmenschlichkeit des Lebens immer wieder Hoffnungsschimmer; am Schluss überwiegt das Licht, das explizit die Trauer zerrinnen lässt, Hoffnung klingt zwischendurch immer an, aber am Schluss besonders betont (gegen eher belastenden Einstieg) „Wie sah sie dich an/ Aus ihren erloschenen Augen,/ Die Stadt?“ „Aber ich war kein Kind./[...] Da war ich ein Stück vom dem Leibe/[...]/ Und müht sich um Nahrung und Bleibe“ „Und ich stand –// Stand wie verloren und sah“ „Doch das Tier hat plötzlich geschrien./[...] Hundert Stimmen haben geschrien:/ Warum sind wir nicht verbrannt?“ „Aber keiner hat sich ganz gefallen/ In der bitteren Versündigung,/ Und es war ein Lächeln über allen,/ Weil die Kinder noch im Hofe gingen“ „Wir fürchten uns nicht, nur/ Daß der Krieg wiederkommt, nur// Daß sie uns, eh wir's gedacht,/ Wieder verdingen“ „Man scheint sich selbst und nur sich selbst zu dienen“ „Und ich erschrak wie vorm Jüngsten Gericht“ „Da wußte ich ihn unerreicht/ Vom blutigen Vergehen“ „Und daß Mädchen muß noch oft erschauern,/ Und dem Manne will es ewig dauern,/ Bis sie unter den Kastanienzweigen/ Lächelnd Aug in Auge stehn und schweigen“
„Zukunftsmusik“ (KW V, 175-180), <i>Zukunftsmusik</i> (1950)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Furcht, Ohnefurcht-gesicht,	erste Zeile isolierter Ausruf	Wenn... Ausruf am	O (2x) dürsten nach Beharrlichkeit	„Mit dem Atem des Kommenden trachtet mein Herz sich zu füllen“	Vergleiche, z.B. „neugierig sind wir wie Eva im Garten	autodiegetisch, eigene Wünsche und Träume, aber auch andere	Sehnsucht nach positiver „Zukunftsmusik“, nach positiven Nachrichten, Leben, Hoffnung auf friedliche und liebevolle, harmonische

Fürchtet Euch nicht! Hoffnung (2x) Lust Freuden Ärger die Traurigen (Klagenden, Zweifler) Liebe (2x) Sehnsucht	23 Abschnitte mit 1-9 Versen, ungereimt, prosaähnlich	Anfang als wirkungsvoller Einstieg längere, komplexere Sätze, Appositionen, Parallelismen, teils Aufzählungen und Häufungen, Inversionen Ausrufe	neugierig sich erkühnen Gott versuchen Wehe... vergangene Leiden Not das Alte Zeit nach den Kriegen, Trümmerstraße, Schutt, verbraucht verträglicher Geist, sanfte Gemütsart Marschtritt erblühen, aufleuchten erschüttern „laß ab“ Verwandlung zitternd begierig, lüstern Trotz die Klagenden die Zweifler bittere Galle Wohllaut, Mißklang, verworrener Klang, Harmonie	„Lied der Erinnerung“, „Stimme des alten Gewissens“ „vergangene Leiden als Stufen enthülle[n]“ „vergangene Freuden als ewig enthülle[n]“ „erschütterte[] Herzen“ „verbrauchte[] Gesichter“ das „ewige[] Pendel des Grauens“ der „ewige[] Felsblock des Unheils“ „Bauwerk des Friedens“ „mein Traum von der Zukunftsmusik“ „ein Trotz ist in ihnen“ die „die Zukunft bereiten“ „Ohnetodgesicht“ „Ohnemühegesicht“ „Ohnefurchtgesicht“ „Hören wir denn, wie die Liebe im Herzen sich auf tut“ „ein Werk [entfaltet sich] [...] in des Schaffenden Brust“ „Aus Menschenseelen wird [das Bauwerk des Friedens] gebaut/ [...] Ungefügen-/ Edelen“ „Liebe, das süßeste Wort“	Eden“ adversative und finale Konjunktionen	Figuren involviert	Zukunft; Fülle von Emotionen thematisiert, präsentiert vor allem Hoffnung, (Ehr)Furcht und Trauer (diese eher in dargestellten Situationen); sehnsuchtsvoller Ausruf am Anfang, der auf hoffnungsvollen Blick am Ende entscheidend hinarbeitet, ewige Stimme, die von Kommendem flüstert, sagt Sehnsucht und Liebe voraus „O wie mich dürstet nach Zukunftsmusik!“ „In ewigen Zeiten werden die Menschen nicht anders./ Solange sie da sind, wird einer den andern verdrängen,/ Wie Tiere einander verdrängen, vom Weideplatz, von der Tränke./ Natur ist Natur“ „Aber begierig sind immer die Träumer, nach Wirklichkeit lüstern. [...] // Und stärkend ist immer den Träumern, vom Reichtum des Bodens zu hören“ „Die in Früchten der Zukunft die bittere Galle schmecken/ Und vernehmen in Klängen der Arbeit Fanfaren dies Krieges/ Und wollen das Leben ertasten und spüren den Tod“ „Vom Kommenden hör' ich sie flüstern, die ewige Stimme./ [...] Zusammenklang, sagt sie, und Würde des Menschen und Freiheit./ Hoffnung sagt sie, und Liebe, das süßeste Wort“
„Der Dichter spricht“ (KW V, 216-220), <i>Zukunftsmusik</i> (1950)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
die Liebenden, Liebe, liebe- begehrend Trauer Freude Angstschrei, fürchten mutig	19 Abschnitte zu 3-11 Versen, ungereimt, v. a. Langverse, einzelne kürzere Verse vor allem Richtung Ende	komplexere Syntax, Nebensätze etc., unterstützt fließenden, erzählerischen Ton Inversionen, Anaphern, Häufungen	zart, vollkommen, süß, menschenfern, hinschweben, lächelnd, jung, rosig, ersinnen, heiter, sanft „finsterer Gott“, „Züchtiger“, Schlachtfeld, Blutdunst, „de[r] Unerbittliche[]“, Staublunge, Opfergeruch, „geplatztes Gedäm“, „Hiobsaufschrei“ schwer hinschreiten, sperrige Worte, dumpf, verworren, einhängern o Mühsal Jubel tanzen, „verborgene[] Klänge“	„ewige[] Orte[] des Leidens“ „das [erste scheue] Lächeln, das weht zwischen Liebenden“ „Alles das Leichte“ „eine Welt, von der Schwärze der Tannen,/ Von der Trauer des Kreuzwegs, der schmerzhaften Süße der Beeren“ die „Süße der Freude“ „de[r] Starenrufer,/ De[r] Apfelblütenerwecker“ „mit wissendem Herzen [die Liebe erfahren“ „zu Häupten [steht ihm]		Sprechinstanz = Dichter, aber Teil eines kollektiven Wir, eigene Schwierigkeiten, Wünsche dargestellt, intradiegetisch, heterodiegetisch	(Trauer über) Unfähigkeit der Dichter, das Schöne und Vollkommene zu besingen, obwohl Wunsch da ist, nicht nur den schmerzvollen Alltag zu besingen; aber unfähig, weil sie sich immer schuldig fühlen, wenn sie nicht vom Leiden singen desjenigen, der ihnen erscheint mit klagenden Augen; aber am Schluss bricht im Besingen dieses Leidens dennoch Jubel der Schöpfung auf (denn das Schöne und Vollkommene gibt es ja, auch wenn Dichter es fast nicht besingen können); am Schluss überwiegt Hoffnung, Jubel der Schöpfung, obwohl Gedicht sonst die ganze Zeit auf Unfähigkeit, diese Schönheit zu bedichten, und auf Schuldgefühl hingearbeitet hat

			süß „bittere[r] Alltag“, „brüchige[] Mauern“ „blutig verstümmelte[] Glieder[]“, Pesthauch, Angstschrei, „nächtliche[r] Alp auf der Brust“ Krieg, Knechtschaft, Verbannung Krankheit trösten Schicksal „Immerverlassenmüssen“, Unrast, „Heimatverlangen“	immer die Wolke“ „der uns anschaut mit seinen verzehrenden Blicken“ „sein Antlitz“: „Seine gefurchte Stirn,/ Seine liebebegehrenden Lippen,/ Seine durstigen Augen,/ Sein mutiges Herz“ „Aufbricht der Jubel der Schöpfung,/ Ein Dennoch, ein feuriger Glanz“			„Nur daß dann aufsteigt immer ein Antlitz schrecklich nahe,/ Mit Augen, die klagen und fragen, durstigen Augen,/ Mit einem Munde, der weint, einem stummen Mund.// Und zu fragen brauchen wir nicht, wer das ist, der da kommt und uns aufstört“ „Und läßt uns nicht Ruhe, bis wir sein Schicksal singen./ [...]// Und läßt uns nicht Ruhe, bis endlich/ Aus unserm, aus seinem Munde/ Aufbricht der Jubel der Schöpfung,/ Ein Dennoch, ein feuriger Glanz“
„Ewige Stadt“ (KW V, 229-242), <i>Ewige Stadt. Rom-Gedichte</i> (1952)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Liebesstim- men, Liebe, lieben, Amore, Liebesglanz, Liebeszauber, die Allejahre- geliebte, die Liebenden heiter, Freude Furcht, Angst Lust Sehnsucht Zorn Scheu Mut Schwermut	Zyklus aus 26 Gedichten, die in sich nicht weiter unterteilt sind, 9-23 Verse, ungereimt (bis auf einzelne Verse), relativ lange Verse	lange Sätze, erzählerisch, fließend durch Inversionen, Anaphern, Parallelismen, Wiederholungs- strukturen, Häufung von Nebensätzen etc., vereinzelt Frage- und Ausrufesätze	O (mehrfach) Schreien, Untergang Bewunderung das Haupt verbergen „bittere[r] Dufte des Lorbeers“ Verlorener begierig „Herz des Schlafes“ todesnah, Todesschüler gehetzter Blick, fortirren (Mutter) Heimat Not, Elendstraße Tod, Todestrank, Tote, Totenhaus, Totenstraße küssen Krüppelkinder Ablösung, Erlösung Verwandlung jungfräulich Erschütterung selig, süß „unzählbare Brut“ „schattengesichtig“ Blutgeruch Geretteter, Gesegneter einsam Lachen Erfüllung Jüngling, Mädchen, Kuss	„Flotte der Sehnsucht“ „Heimat nicht von dieser Welt“, „Weggeschickte[] von der Mutter Heimat“ „Schiff, das den Namen Not trug“, „Lande, das den Namen Arbeit trug“ „Tod und Heimat vertragen [sich]“ „Meere des Zorns“ „Geisterstunde ist immer und Schatten“ „Überredung zur Liebe“ „Mühsamer Atem“ „Scheu vor fremden Gliedern“ „der Hauch Vorbei“ „Dein Nicht-mehr-Ich“ „der Alletagegefährte“, Der Allejahregelebte“ „Herz [tut] den alten wilden Sprung“ „Straße der Liebe“ „Wie vielen Mutes [ist] die Hand [des Menschen fähig]“ „Taube heimatlich wohnt im Herzen des Abendlichts“ „Turm der Freude, den Du aufgerichtet hast“ „das Lachen der Mädchen im Fenster des einsamen Hauses/ Das durstige nach	Wiederholungen, Parallelismen	Euch in erstem Abschnitt, dann Du, das konsequent angesprochen wird, viele Abschnitte intradiegetisch, variabel fokalisiert, Sprechinstanz kennt auch Gefühle und Erfahrung der beschriebenen und erwähnten Figuren	Rom: blutige Geschichte, Chaos und fehlende Ruhe in der Gegenwart; alles, was sich unter den Gebäuden an Erinnerungen, Toten und Vergangenheit befindet und in den Vorstädten an Elend und auch an kleinen zärtlichen Momenten, an Liebe in Vergangenheit und Gegenwart; am Schluss und auch am Anfang wird Liebe betont gegenüber Furcht und Angst, die zwischen durch zu dominieren scheinen, aber trotzdem kein ganz positiver Eindruck, irgendwie belastet „O dieser letzte Ruf, zitternd ohne Laut –“ „Es tropft die Zeit und will nicht mehr von Dir/ Als dumpfe älteste Erinnerung“ „Hagel aufs Trommelfell, kaum mehr erträgliches Bersten/ Ein Hohn dem Terror, Hohn dem Tod“ „Du Nicht-mehr-Du und Mehr-als-Du. Du Leib/ Und Herz der Zeit und wann erkennst Du Dich/ In anderem wieder als der Spukgestalt“ „Und alles hat Raum und alles geheime Entsprechung/ Tief in Dir selbst“ „Nimm auf Dich die schmerzliche Schönheit und die Last der Vergangenheit./ Und die Schwermut des Ackers von Rom, die die Schwermut der Welt ist./ Nimm auf Dich das Alte, das nicht ausgetilgt wird/ Und das Neue [...]/ Nimm auf Dich das Leben [...]/ Nimm auf Dich die Liebe.“

				Erfüllung“			„Und die Liebenden wissen nichts, nichts von den Reden der Rostra/ Von wächsernen Ahnen und Adlerseelen gen Himmel./ Nur daß der Regen rauscht und einer den Augen des andern/ Abliest den unendlichen Segen“
„Selinunt“ (KW V, 265f.), <i>Neue Gedichte</i> (1957), Zyklus „Sizilischer Herbst“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
(nicht) überraschen	vier Abschnitte, ungereimt, 5-9 Verse, gleichmäßig mittellange Verse, einige längere vor allem in den ersten zwei Abschnitten	Parallelismen, Anaphern, Alliterationen erzählerisch, chronologisch, Nebensatzstruktur (v. a. temporal, auch Objektsätze)	Krieg, zerstörte Städte, Bomben, schwere Geschütze vs. Atemzug Gottes Fremde Sonne blitzt einsame Hunde bellen Grillen schreien kleiner Bruder, hüpfen, Ställchen, tanzen Vater, schwangere Mutter, Schoß, Tochter gelb, verwelkt (Mutter) verbrannte Küste Bräutigam, Lammträger zittern Totengöttin niemals	„Gott hat die sechzig Säulen des Tempels C/ Auf einmal umgeworfen“ „wenn die Mandelwälder/ Blüten“ „nach Schafwolle riechen [...] [und] Erde“ vs. „Kleider [...] wie gesponnenes Glas“	Negativität: keiner, niemals	intradiegetische Perspektive, Erzählerin ist die Tochter des Wächters von Selinunt, subjektive Sicht, Gefühle thematisiert und präsentiert (Keiner weiß...) aber Sprechinstanz ist extradiegetisch, eine Ebene weiter, die im letzten Vers Außenperspektive einnimmt am Schluss wird verdeutlicht, wer gesprochen hat, zusätzlich eingezogene Erzählebene distanzierend?	Mädchen aus Selinunt hat vom Krieg gehört, zieht Vergleich zur eigenen Lebenswelt (antike Tempel von Selinunt), beschreibt, was ihr Leben ausmacht, unterscheidet sich von Touristen und wird deren Lebenswelt niemals sehen „Keiner weiß, wie das ist, wenn der Abend kommt/ Wenn die letzten Scheinwerfer hinter den Bergen verschwinden“ „Wenn mein Bräutigam ruft, der Lammträger, zittere ich/ [...] Er preßt seinen Mund auf meinen Mund./ Niemals werd ich die gläsernen Nachtstädte sehen/ Sagt die Tochter des Wächters von Selinunt“
„Stadtrundfahrt“ (KW V, 293-297), <i>Neue Gedichte</i> (1957), Zyklus „Donauwellen 1956“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Stolz hassen, Hasser Liebeslaut	10 Abschnitte, je 8-17 Verse, ungereimt, eher kurze Verse, dazwischen fallen längere auf	erzählerisch, Parallelismen, Häufungen, teils elliptisch, aber sehr detailreich	Vergessen „goldene] Augen“ schweben, sanft erlöschen rauh, unerbittlich der Verlorene, der Verlassene, der Heimatlose „Niemandsgesicht“ Haltung annehmen, Waffe präsentieren Herbstblätter gelb treiben, Treibholz, geflößt, algenzerfressen Spuk Reisesege Bruder, Schwester Sonne	„Die goldenen Augen([...] Immer mir zur Seite/ Sanft bis zum Morgengrauen“ „Rock des Verlorenen/ Hemd des Verlassenen/ Schuhe des Heimatlosen“ „de[r] leise wandernde] Schatten“ „Mit meinen Astlochaugen [...] / Seh ich die wilden Herbstblätter tanzen/ Mit meinen Zweigarmen halt ich fest“ „In der Welt springen die seidenen Tänzer verneigen sich“ „In der Welt laden die Freunde den Freund zur	Sprechinstanz – Baum parallelisiert	viel Ich-Bezug, autodiegetisch Du hier als Selbstanrede oder Anrede eines Gegenübers? Eindeutig zu identifizieren?	Verlust und Einsamkeit, Vergänglichkeit; wie die anderen beiden Gedichte des Zyklus deutliche Bezüge zu Wien, zum Verlust eines Gegenübers und zum Schmerz darüber „Ich Treibholz aus dem Lande Unbekannt“ „Mein Bruder ist nicht mehr mein Bruder./ Ich hab nur den einen/ Der an der Mondleiter sitzt/[...] Und Schwester hab ich nur eine:/ Die Sonne, die abwärts muß“ „Wenn er rollt/ Rollt durch die Stadt/ Geflochten aufs Rad“ „Wie war ich daheim in der Welt./ Jetzt noch, wenn der Herold meinen Namen ruft/ Springen die Türen auf./ Aber die seidenen Tänzer sehe ich nicht/ Die Wände spiegeln mir mein Gesicht“ „Wovon wir leben, nicht vom Brot allein./

			<p>feurig, Inbrunst die Leidenden vs. die Unversehrten springen, Tänzer seiden Freund wüstenblass, verwildert Leben/sterben, Tod greifen nach, erwürgen alt blühend, aufblitzend Silberlaut sich bäumen, hinstürzen lassen demütigen, mißlingen allein zu Tode erschrecken buhlen mit verschworene, unverständlich Gerippe, steinern, der Erhängte faulig, der Ertrunkene Vers, singen geheimnisvoll heimkehren Taube, Ölweig</p>	<p>Tafel“ „de[r] tiefe[] gurgelnde Liebeslaut“ „Woran wir sterben/ Nicht am Tod allein“ „Eingestiegen wird kein Halten sein/ Kein Aufatmen, wann es Dir paßt“ „Mit der Stirne rennst Du die eisernen Türen ein“</p>			<p>[...] Woran wir sterben/ Nicht am Tod allein“ „Zu hassen wäre/ Die Erde, die sich bäumte/ Und Dich hinstürzen ließ./ Die Bäume, die Dich demütigten/ Da sie unfest wurden/ Die Glocken, die Dich zutod erschreckten./ Aber ich bin ein schlechter Hasser/ Und sehr allein“ „Schon buhle ich mit der Erde der Gärten/[...] Mit den Pappeln am Donauufer: Richtet ihn auf!“ „Nach Deiner Schulter faßt/ Das grüne Gerippe/ [...] der steinerne Gast/ Setzt sich zu Dir in den Wagen/ [...] Des Erhängten Glieder schlagen/ Um Dein Gesicht/ [...] Zu Deinen Füßen im fauligen Bett/ Des Ertrunkenen Haupt/ Schlägt die Augen auf“ „Lang ist die Zeit, da wir uns keinen Vers machen können/ Da die geheimnisvolle Entsprechung mißlingt“ (Schwierigkeit, Leiden in Worte zu fassen?) „Erst wenn von unseren Tauben, den beringten/ Keine mehr heimkehrt, kommt die große fremde/ Graue, den Ölweig im Schnabel“</p>
„Du sollst nicht“ (KW V, 318), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	3 Abschnitte zu 5, 5 und 4 Versen, ungereimt, mittellange Verse, einzelne länger bzw. kürzer (auffallend der letzte, in dem Beruhigung durch die Anwesenheit des Anderen auf diese Weise nachvollzogen wird)	Aufforderungen bestimmen die ersten beiden Abschnitte: „Du sollst nicht“; der zweite Abschnitt als Erinnerung im Imperfekt gehalten, „Einmal“ leitet entsprechend das Vergangene ein	„Du sollst nicht“ Fratzen zerschneiden nachts seufzen vorwärtstasten blind Niederlagen sich an etwas halten pathetisch einmal ein Wort „Laufschritte im Rücken“ abfallen Hand Wange schlafen	„Meine Fratzen den Spiegel zerschneiden“ sich „[f]ensterwärts wandwärts“ drehen „die Leintücher seufzen“ „Kette meiner Niederlagen“ „pathetische[] Verse lese[n]“ „die Laufschritte in meinem Rücken fielen ab“ „deine[] Hand mir unter die Wange geschoben“	Aufforderungen/ Verbote an Gegenüber	Zwiegespräch zwischen Sprechinstanz und konkretem erinnerten Du, Leser als Beobachter; Sprechinstanz autodiegetisch, aber Du immer anwesend, umgibt sie, dramatischer Modus durch Monolog (mit imaginärem Zuhörer)	Anwesenheit des Verstorbenen im Alltag, Schmerz des/der Verlassenen und Wunsch, dass der Tote diesen nicht mitbekommt, bzw. das, wofür Zurückgebliebene/r sich schämt, nicht mitbekommt; Erinnerung im dritten Abschnitt hebt sich vom „Du sollst nicht“ ab, fungiert als Erklärung, warum Schmerz so groß ist, denn das, was das Du vermochte, fehlt jetzt; da, wo das Du nötig ist, ist es nicht mehr anwesend, gibt andere Situationen (Abschnitt 2 und 3), in denen es nicht anwesend sein soll; die ersten beiden Abschnitte als Ausdruck des Schmerzes der Sprechinstanz „Wenn ich mich umdrehe nachts/ [...] Und die Leintücher seufzen“ „wie ich mich vorwärtstaste/ Blind an der Kette meiner Niederlagen“ „Einmal bedurfte es nur eines Wortes von dir/ Und die Laufschritte in meinem Rücken fielen ab./ Nur deiner Hand mir unter die Wange geschoben/ Und ich schlief.“

„Schreibend“ (KW V, 320), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	9 Verse, gewisse Symmetrie im Aufbau, 5. Vers als Mittelachse, Wiederholung des „Es ging nicht“ direkt da herum, weiter ‚außen‘ Wiederholung von der zu rettenden Seele; Wechsel vom sehr individuellen Ich (auch Selbstverständnis als Dichter/in), zum allg. „Man“, zur allgemeingültigen Erkenntnis; letzter Vers steht auch isoliert, weil der 7. und 8. Vers mit dem ersten eine Einheit bilden, Zusammenspiel versch. Verse durch Wdh.struktur hebt andere Verse besonders hervor, z. B. die letzte Zeile dadurch betont	kurze Sätze, teils paralleler Aufbau	Seele retten versuchen schreiben, Verse machen, Geschichten erzählen es geht nicht, man kann nicht aufgeben dahintreiben Singen (= Naivität, Hoffnung, Leichtigkeit?)	„Schreibend wollte ich/ Meine Seele retten“ „die aufgegebene [Seele] treibt dahin und singt“ (Orpheus?)	Seele personifiziert	autodiegetisch, sehr subjektive Erfahrung, aber dann in allgemeine Erkenntnis transformiert; Sprechinstanz als Schriftsteller/in identifizierbar	Schreiben als „Therapie“, als „Trauerarbeit“, Rettung der Seele durch Schreiben nicht möglich, Seele ist nicht greifbar, auch nicht beschützbar, ist sich selbst überlassen „Schreibend wollte ich/ Meine Seele retten“ „Die aufgegebene treibt dahin und singt“

„London 1959“ (KW V, 321f.), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Trauer Einsamkeit Schwermut zornig	6 Abschnitte, ungereimt, mittellange bis lange Verse; die erste und die letzte Strophe sind bis auf zwei Wörter identisch und beschreiben die An- und Abreise nach/von London; dazwischen das, was in London geschieht	Inversionen gehäuft, in Vergangenheit geschrieben, erzählerisch, Sätze zwar detailliert, aber nicht komplex, Parallelismen/ Anaphern gehäuft, unterstützt Fülle der beschriebenen Eindrücke, die auf Sprechinstanz einwirken; in 5. Strophe weist am Ende ein Gedankenstrich über die beschriebenen Erlebnisse hinaus, bevor in 6. Strophe Abreise thematisiert wird	Insel, Schiffsbauch, Land, Meer schlafend, im Schläfe mit mir umspringen, schlagen wie einst schöner Fisch neben mir her ziehen die ganze Nacht Wunde Welt vergessen Frühling zerreißen, zerstören, hervortreiben, scheuchen, über jemanden herfallen, sich andrängen, aufbrausen, zuschlagen Zuflucht, Nest, Wolke, Gedächtnis „Gebete der Toten“ „zornige[s] Summen“, Sirenen rußig Nebelschwaden Schwan Kinderreiter, „alte[] Soldaten im rot und blauen Tuch“ Fahne heißen „Fische aus Jade“, „Edelsteinaugen“, „karibische Muscheln“, „chinesische Nachtigall“, „Buch mit den sieben Siegeln“ Begehren toter Geliebter begegnen aufrecht gehen – beugen Klagen, Weinen sprechen – ersticken offene Augen – zudrücken unter der Erde – über dem Strom am Abend	„Auf der Insel fand ich die Welt/ Die vergessene gekleidet in Frühling“ „meine Zuflucht Trauer“, „mein Nest Einsamkeit“, „die Wolke Schwermut [unter den Lidern]“ „Über mich her fiel die Welt/ Mit dem zornigen Summen der Stadt“ „Sie [=die Stadt] drängte sich an meine Hüfte/ Mit Mäulern von weißen Hirschen/ Und legte Nebelschwaden rußige/ Auf meine Lippen“ „Mit dem Hammer schlug sie [= die Stadt] mir zu/ Das Buch mit den sieben Siegeln/ Für einen Pfennig Begehren“ „Den ich beugte mit meinen Klagen“ „Den ich erstickte mit Weinen“ „Augen die ich/ Zudrückte unter der Erde/ Standen am Abend mir offen über dem Strom“ „Aus seiner Wunde färbte sich das Wasser“ vs. „Von seiner Wunde färbte sich das Wasser	Stadt personifiziert, aktives Gegenüber der Sprechinstanz, ebenso Meer personifiziert	Subjektiv, autodiegetisch, kein Gegenüber angesprochen, aber Stadt als Gegenüber des dargestellten „Ich“ in der erzählten Handlung, Stadt personifiziert, toter Geliebter als weitere Figur, mit der „Ich“ interagiert, narrativer Modus	Reise nach London, Eindrücke von der Stadt vermischt mit Erinnerungen an den Toten, ständige Präsenz des Toten, der Erinnerung und der Trauer; thematisiert Trauer in enger Verbindung mit Schwermut und Einsamkeit; Hinweise auf biografische Lesart (der Geliebte, Widmung für Schwester, die in London lebt, reale Reise); Rahmung durch An- und Abreise: 1. und 6. Strophe fast gleich, als wäre keine Veränderung zu spüren, gleichzeitig wird dazwischen beschrieben, was alles auf die Sprechinstanz einwirkt und sie und ihren Zustand potenziell verändern könnte; Wort „auf“ vs. „von“ zentral? „Sie [= die Stadt] ließ mir begegnen/ Meinen toten Geliebten in Knightsbridge“ „[Sie ließ] neben mir hergehen aufrecht/ Den ich beugte mit meinen Klagen/ Und den Mund zu mir sprechen im Hydepark/ Den ich erstickte mit Weinen/ Und die Augen die ich/ Zudrückte unter der Erde/ Standen am Abend mir offen über dem Strom“
„Der Leuchtturm“ (KW V, 332f.), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962), Zyklus „Chronik“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Heimweh	zwei Abschnitte,	teils elliptisch, aber durch	Leuchtturm „diese Alten“, das Kind	„hinter Zäune und Mauern“ „Die [anderen Kinder]		innere Reflexion zu Beginn des zweiten	Heimweh, Tod eines Jungen, der aus Heimweh versucht, auf die Insel

	erzählerisch, lange Verse, im ersten Teil wird so etwas wie Vorgeschichte erzählt, im zweiten Teil die Geschehnisse bis zum Tod des Jungen	erzählerischen Modus überspielt, Sätze gehen fließend ineinander über	erziehen Trinker, Schlampe Tränen hergeben weit fort Zäune, Mauern Freiwild, höhnen, verschreien Gebrechen Träume Freunde sich zusammen nehmen, den Atem anhalten „finstere[] Weihen“ Feindschaft bitter Salzflut erbrechen fliehen, erreichen „klirrende[] Zapfen“ meerwärts, Düne, Hafen, schwarzes Ufer „kein lebendes Wesen“ Finger, streichen über, ertasten „aufgerissene Augen“ Knabenfleisch, ausweiden, Skelett schmelzen zudecken	nahmen es auf die Hörner,/ [...] Höhnten sein Gebrechen,/ Das Heimweh hieß“ „[sie] verschrien seine Träume“ „Er trank die Feindschaft der Welt, eine bittere Salzflut./ Erbrach sie“ „mit eingezogenen Fäusten“ „wehende[] Haare[]“ „der Finger des Leuchtturms, der strich über Düne und Hafen./ Ertastete zwei aufgerissene Augen“ „bis das feste Knabenfleisch/ Geschmolzen war“ „Da liegt es unser Heimweh,/ Von Vögeln ausgeweidet. Ein Skelett/ Im schwarzen Hafer. Flugsand deckt es zu“		Teils wer bezeichnet die alten als „Trinker“ und „Schlampe“?	zurückzukommen, von der er ins Kinderheim gebracht wurde; am Ende Beruhigung, Flugsand als Symbol für Flüchtigkeit, Zudecken als Symbol für Geborgenheit „Sie gaben es her unter Tränen“ „Nicht jeder nimmt sich zusammen, hält den Atem an/ Nicht jeder übersteht seine finsternen Weihen“ „Beim dritten Mal fand ihn kein lebendes Wesen mehr“
„Juni“ (KW V, 370f.), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Freudenlicht die Glücklichen	2 Teile mit 6 bzw. 4 Abschnitten zu 4-6 Versen; mittellange bis kurze Verse, ungeräumt; Teil II persönlicher (Übergang schon vorher) als Teil I Alliterationen	keine Kommata, Sätze größtenteils über ganze Abschnitte verteilt, Inversionen, Ellipsen und Reihungen, teilweise antithetisch (Teil II), einfache Aussagesätze (z. B. gleich der Einstieg sehr klar)	Tod überspielen, zudecken ausholen, richtig zuschlagen, gewaltig, Zerstörer Kinderrasseln, Seifenblasen Leichnam verbrennen, „weißhäutige[] Asche“ gebunden sein, in Beziehung bringen sich Mühe geben, üben vergeblich Zukunft Du und Du zurückkehren Schluchzen starr, Dornen, sperren, nicht einlassen	„Über den Tod geht nichts/Kein Springbrunnenstrahl überspielt ihn/ Keine Musik deckt ihn zu“ der Tod ist ein „gewaltiger Zerstörer“ „zehntausend Tage[] Du und Du“ „Nur die vergebliche Luft/ Die sich zu allem hergibt/ Gab sich mir her zum Haus“ „Wer weiß/ Wieviel Wendungen noch der Weg hat“ „Juni mein Monat/ Mit Fingerhut weißem Holunder/ Ein Glühlicht aufleuchtend	Antithese	am Anfang allgemeiner, am Ende des ersten Teils dann Bezug zum eigenen Erleben, autodiegetisch, Sprechinstanz schließt sich in Gruppe der Trauernden mit ein, beschreibt eigenes Trauern/Erleben, subjektiv; kein Gegenüber angesprochen, Teil I eher allgemeine „Weisheit“, aber trotzdem durch Wortwahl und Thema	Trauer, Verhalten der Trauernden; erst am Schluss Bezug zum Titel hergestellt, letzter Abschnitt wird dadurch besonders gewichtet, fällt aus dem Rest des Gedichts heraus (Erinnerung wird noch konkreter?); Warum Juni (Freudenmonat als Trauermonat)? „An einen Leichnam gebunden/ Verbrennt wer will oder nicht/ Und fliegt mit der weißhäutigen Asche“ „Einige geben sich Mühe/ Üben das Wort ich/ [...] Und das vergebliche Wort/ Meine Zukunft“ „Einen Körper zuweilen/ Leih ich mir aus/ Da sitzt er zwischen den Freunden/[...] Ich entferne mich lautlos“ „Wer überallhin kann/ Will nirgendwohin/ Wer frei ist erfindet ein Gitter/ Aus Schatten

			Dryade vergeblich, etwas nachdenken zum Haus sich hergeben, empfangen verloren, sich entfernen, überallhin, nirgendwohin frei – Gitter Schatten, Mondstrahl Windlicht, Freudenlicht, Glühlicht, aufleuchtend, erlöschend heimleuchten, Weg, Wendungen Juni, Fingerhut, weißer Holunder	erlöschend“		emotional aufgeladen	und Mondstrahl“ „Juni mein Monat/[...] Und die Glücklichen denken ihm nach.“
„Meine Neugier“ (KW V, 372), <i>Dein Schweigen – meine Stimme</i> (1962)							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Neugier	mittellange bis längere Verse, vor allem am Schluss kürzer, ungereimt	Inversionen, Appositionen, Ellipsen, Reihungen/ Aufzählungen; Satzbau wirkt aber natürlich, erzählerisch	auswandern, zurückkehren „blanke[] Augen“, „freundliches Schiefgesicht“, unschuldig, Grünohren, Tausendschön Leben Salve, begrüßen das Häßliche, das Schöne genug haben, längst, Löwenteil Untergang, Gewalttat schönste Abendröte, zarteste Gräser nicht dagegen ankommen, machtlos sein, vergeblich sich sehnen bestimmen hintreiben, ruhig, milchige Strudel Tod Träume Peinigerin trotten, hüpfen, Hündinnenatem beklagen schrecklich, Gelauf, Geläute Spottdrosselstimme	„Meine Neugier, die ausgewanderte, ist zurückgekehrt“ „Mit blanken Augen spaziert sie [die Neugier] wieder/ Auf der Seite des Lebens“ „Kielwasser des Todes“ „milchige Strudel der Träume“ „Da ist sie [meine Peinigerin] wieder, trottet und hüpfet,/ Streift mich mir ihrem heißen Hündinnenatem“	Personifizierung der Neugier bzw. Neugier als Hund dargestellt	autodiegetisch, erzählerisch, prosaähnlich	Rückkehr ins Leben nach Zeit der Trauer, neuer Lebensmut, neue Neugier auf das Leben; letzter Satz als wahrer Ausdruck des „Trotzes“, der alle Klagen etc. zunichte macht, Hoffnung gibt „Gerade als hätte ich nicht schon längst genug./ Holt sie mir meinen Teil, meinen Löwenteil,/ An dem, was geschieht, aus Häusern, die mich nichts angehen“ „Wie sehne ich mich nach der Zeit, als sie nichts zu bestimmen hatte,/ Als ich hintrieb ruhig im Kielwasser des Todes,/ In den milchigen Strudeln der Träume“ „Vergeblich jag ich sie fort, meine Peinigerin“ „Vergeblich beklage ich mich/ [...] Was für eine Stimme, die aus mir selber kommt,/ Spottdrosselstimme, und sagt,/ Was willst du, du lebst.“

NELLY SACHS

„O die Schornsteine ...“ (SW I, 11), <i>In den Wohnungen des Todes</i> (1947), Zyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	ungereimt Enjambements s-Laute Betonung von Worten wie Tod, Rauch, Luft, Staub, Stein am Versende, teils mehrfach	Gedankenstriche Ausrufe (Vers 8, 20: Bekräftigung) Fragen Inversionen Appositionen Wiederholungen („O die Schornsteine“, „O die Wohnungen des Todes“): intensivieren das Ausgesagte (beginnen immer mit Interjektion); gliedern Abschnitte	Interjektion ‚o‘ (6x) Tod Freiheitswege Staub, Rauch, Luft Stern schwarz werden Sonnenstrahl Israel, Jeremias, Hiob bauen, Stein auf Stein Wirt des Hauses, Gast, einladend, hergerichtet Eingangsschwelle, zwischen Leben Tod Messer	„sinnreich erdachte[] Wohnungen des Todes“ „Weg für Flüchtlinge aus Rauch“ „Wohnungen des Todes,/ Einladend hergerichtet/ Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war“ „Finger,/ Die Eingangsschwelle legend/ Wie ein Messer zwischen Leben und Tod“	rhetorische Fragen Pathos (Interjektionen) Euphemismen Metaphern Vergleiche Motto (Hiob): Widmung des Gedichtbandes und Zyklustitel steuern ggf. Rezeption	Sprecher: extradiegetisch-heterodiegetisch kein „Ich“, aber: Pathos, Interjektionen, Fragen etc. legen innere Beteiligung der Sprechinstanz nahe Gegenüber: Schornsteine („Wer erdachte euch?“) Finger	Vernichtung des jüdischen Volkes Verbrennung als Verwandlung oder Erlösung gestaltet: „Israels Leib zog aufgelöst in Rauch/ Durch die Luft“; „O die Schornsteine!/ Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub“
„Auch der Greise ...“ (SW I, 14), <i>In den Wohnungen des Todes</i> (1947), Zyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Verzweiflung Erleichterung	Alliterationen Verslänge steigert sich immer wieder, knappe Nennung z. B. der Greise, wird dann ausgeführt Wiederholung von Lexemen (Stern, Greise, rauben, Atemzüge)	Anklage, Vorwurf (ihr...) Warnung: „Eines sei euch gewiß“ (Doppelpunkt und dann Ausruf am Schluss) Vergangenheit – Zukunft erst Anklage, Vorwurf, dann Warnung an die „Gegner“, „Erlösungsgedanke am Schluss: Macht der Gegner ist nicht endgültig	Greise „letzte[r] Atemzug“ (3x), leere Luft, Luft, Wind, anblasen, Atemzüge, Seufzer, Wind aufturn Tod fortrauben, berauben, ihr Räuber, jagen Erwartung, Seufzer, erfüllen Erde fortstoßen leere Luft ausgetrocknetes Auge zusammenpressen Stern (2x = Erde) Qual, Leiden „dunkle[] Verliese[] der Würmer“ „echte []Todesstunden“ Engel einsammeln, fortwerfen „verfrühte[] Mitternacht“ „losgerissene[r] Stern“	„richtiger“ Tod: Erleichterung, „Zitternd vor Erwartung“, „Fortstoßen“ der Erde „Seufzer der Erleichterung“ „Salz der Verzweiflung“ (aus Tränen gewonnen) „Krümmungen der Qual“ „der Augenlider <i>Gute Nacht</i> “ „Es sammelt der Engel ein“ „Aus der Greise verfrühter Mitternacht/ Wird sich ein Wind der letzten Atemzüge aufturn“ Wind, „Der diesen losgerissenen Stern/ In seines Herrn Hände jagen wird“	Inversionen direkte Anrede	Sprecher: extradiegetisch-heterodiegetisch, kein „Ich“, aber warnend, pathetisch, deutlich von Angesprochenen unterschieden Gegenüber: „Ihr“, Räuber; Vorwurf, haben noch nicht einmal vor dem natürlichen Tod der Greise Respekt, können selbst da keine Ruhe lassen	Tod „[a]uch der Greise“ vor dem richtigen Tod, in letzter Minute wird ihnen der „normale“ Tod verwehrt, falscher Tod stattdessen, aber warnendes oder auch zuversichtliches Ende „Auch der Greise/ Letzten Atemzug, der schon den Tod anblies/ Raubtet ihr noch fort“ Natürlicher Moment des Sterbens: „Die leere Luft,/ Zitternd vor Erwartung, den Seufzer der Erleichterung/ Zu erfüllen, mit dem diese Erde fortgestoßen wird“ „Der Greise/ Ausgetrocknetes Auge/ Habt ihr noch einmal zusammengepreßt/ Bis ihr das Salz der Verzweiflung gewonnen hattet“ Sammeln von „Krümmungen der Qual“ und Leiden (passiv, aber negativ konnotiert) vs. Sammeln „der letzten Atemzüge“ (durch Engel)

„Ein totes Kind spricht“ (SW I, 14f.), <i>In den Wohnungen des Todes</i> (1947), Zyklus „Dein Leib im Rauch durch die Luft“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	ungereimt Alliterationen (Anfang) – kindlicher Ton in Versen 1-6 keine Interjektionen (im Gegensatz zu vorherigen Gedichten)	Gedankenstriche ab Trennung, ab Verletzung der Mutter und letzter Berührung erst einfacher, „kindlicher“ Satzbau, erzählerisch, ab Vers 3f. schon etwas komplexer, dann Betonung des „Sie aber...“ Sätze im zweiten Abschnitt ausholender, keine Punkte mehr, nur Gedankenstriche („Kind“ weniger naiv, erfahrener), Schluss nüchterner, Feststellung	totes Kind Mutter an der Hand halten, Hand lösen „Abschiedsmesser“ „leise“ berühren bluten entzwei schneiden, hervorfahren, schärfen, schleifen, stechen Bissen in der Kehle Herz Augen Ohr Trostesstimme zum Tode führen letzter Augenblick	„Jemand [hob] das Abschiedsmesser“ an der Hand halten vs. die Hände lösen (zum Schutz) vs. blutende Hand das Abschiedsmesser „fuhr in der Morgendämmerung mit der Sonne hervor/ Und begann, sich in meinen Augen zu schärfen –/ In meinem Ohr schliffen sich Winde und Wasser“		Ich = ein totes Kind, durch Titel eingeführt, aber nicht individualisiert („ein“) kindlicher Ton (Alliterationen) kein Gegenüber direkt angesprochen, Kind erzählt „Jemand“ (Vers 2) anonym, ebenso „man“ (Vers 13)	schmerzhafter Abschied, gewaltsamer Tod, Tod aber auch als Erlösung vom Schmerz; Einstieg: gewaltsame Trennung durch erst natürliches Bild (Mutter – Kind), dann anonym „Jemand“ „Sie aber berührte noch einmal leise meine Hüfte“ „Von da ab schnitt mir das Abschiedsmesser/ Den Bissen in der Kehle entzwei“ „jede Trostesstimme stach in mein Herz“ (kein Trost möglich, Schmerz durch evtl. mütterliche Trostesstimme noch verstärkt) „Als man mich zum Tode führte,/ Fühlte ich im letzten Augenblick noch/ Das Herausziehen des großen Abschiedsmessers“
„Chor der Geretteten“ (SW I, 33f.), <i>In den Wohnungen des Todes</i> (1947), Zyklus „Chöre nach der Mitternacht“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Angst	ungereimt Assonanzen Alliterationen Enjambements lange Verse	Aufforderungen Wiederholungen: „Immer noch“; „Wir Geretteten“ in Vers 24: Vorsicht, in Vers 25f.: Verdeutlichung; „Wir Geretteten/ Bitten euch: [...]“ (Vers 13f.), wie Gebet	„Wir Geretteten“ hohles Gebein, Sehnen, Tod (2x) Leiber, verstümmelt klagen nach Musik Schlingen für Hälse blaue Luft Stundenuhren Blut Würmer, vergraben, Staub (4x) Sonne, Stern, Gestirn leise Leben eines Vogels Lied vs. beißender Hund	„Wir Geretteten,/ Aus deren hohlem Gebein der Tod schon seine Flöten schnitt,/ An deren Sehnen der Tod schon seinen Bogen strich“ „Unsere Leiber klagen noch nach/ Mit ihrer verstümmelten Musik“ „Stundenuhren [füllen sich] mit unserem tropfenden Blut“ „Würmer der Angst“ „Unser Gestirn ist vergraben im Staub“ „Daß wir zu Staub zerfallen –/ Vor euren Augen zerfallen in	Chiasmus (Vers 36f.) – Verschränkung wie auf diegetischer Ebene? Spezifikation Parallelismus (Vers 2f.)	Wir = die Geretteten, intradiegetisch, dramatischer Modus in Vers 14 auch ein „euch“ angesprochen, die anderen Lebenden werden gebeten, die Geretteten zu schonen, am Schluss könnten durch „Abschied im Staub“ evtl. auch die Toten einbezogen werden	Verletzlichkeit und Angst der knapp vor dem Tod Geretteten „Wir Geretteten“ „Unsere Leiber klagen noch nach/ Mit ihrer verstümmelten Musik“ „Immer noch hängen die Schlingen für unsere Hälse gedreht/ Vor uns in der blauen Luft“ „Immer noch essen an uns die Würmer der Angst“ „Zeigt uns langsam eure Sonne./ Führt uns von Stern zu Stern im Schritt“ „Laßt uns das Leben leise wieder lernen./ Es könnte sonst eines Vogels Lied,/ Das Füllen des Eimers am Brunnen/ Unseren schlecht

			Brunnen Schmerz zerfallen (zu Staub) unsere Webe, odemlos Seele, Leib zu Ihm, Arche fliehen Mitternacht Hand, Auge Abschied zusammenhalten	Staub“ „Was hält denn unsere Webe zusammen?/ Wir odemlos gewordene“ „Deren Seele zu Ihm floh aus der Mitternacht/ Lange bevor man unseren Leib rettete“ „die Arche des Augenblicks“ „Der Abschied im Staub/ Hält uns mit euch zusammen“			versiegelten Schmerz aufbrechen lassen/ Und uns wegschäumen“ „Zeigt uns noch nicht einen beißenden Hund –/ Es könnte sein, es könnte sein/ Daß wir zu Staub zerfallen“ „Wir drücken eure Hand,/ Wir erkennen euer Auge –/ Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied [im Staub]“
„Chor der Tröster“ (SW I, 41f.), In den Wohnungen des Todes (1947), Zyklus „Chöre nach der Mitternacht“							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Trauer (2x)	ungereimt mittellange bis längere Verse Assonanzen, Alliterationen	rhetorische Frage „Wer von uns darf trösten“: eventuell sogar so etwas wie Schuld oder Leid, das alle betrifft? (kommt relativ unvermittelt, wird auch alleingestellt in Vers 23) Inversionen teils elliptisch (verbindet Vers 4-7, vgl. auch 19f.)	Tröster, trösten, Trost blumenlos, Heilkraut, Gärtner, pflanzen, abgeblüht, Blüten, entsprossen, neuen Samen ziehen Salbei, Rosmarin, Wermut Duft wiegen die „neuen Toten“ bitter Qual Kinderträne, weinen nicht reichen Herz nächtlicher Sänger „Tiefe des Hohlwegs“ Cherub, Flügel Blitze Wunde, noch nicht heilen dürfen nicht einschlafen lassen Vergessen Stern, Strahlen	„Blitze der Trauer“ (2x) „blumenlos geworden[e] [Gärtner]“ „Kein Heilkraut läßt sich pflanzen/ Von Gestern nach Morgen“ „Salbei hat abgeblüht in den Wiegen“ „Rosmarin [hat] seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren“ „Wermut war bitter nur für gestern“ „Blüten des Trostes sind zu kurz entsprossen“ „Qual einer Kinderträne“ „Neuer Same wird vielleicht/ Im Herzen eines nächtlichen Sängers gezogen“ „Zwischen Gestern und Morgen/ Steht der Cherub/ Mahl mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer“ Cherub hält Felsen „Von Gestern und Morgen“ auseinander „Wie die Ränder einer Wunde/ Die offenbleiben soll“ „Blitze der Trauer“ und „Feld des Vergessens“ „Nicht einschlafen lassen“	verschiedene Motive mehrfach wiederholt „Gestern nach Morgen“, „Blitze der Trauer“, „blumenlos gewordene“ Parallelismen	Wir = Tröster, nennen sich aber nicht selbst Tröster, sondern bezeichnen sich als Gärtner kein Gegenüber direkt angesprochen, nur rhetorische Frage „Wer von uns darf trösten?“	kein ‚Kraut mehr gewachsen‘ gegen die Trauer, Tröster haben selbst keinen Trost mehr, Wunde muss aber auch offengehalten werden, darf nicht vergessen werden („Wer von uns darf trösten?“), zwischen Gestern und Morgen ist das Heute, Trost kann nicht so lange bestehen; Gründe für fehlenden Trost genannt: die „neuen Toten“, die „Qual einer Kinderträne“; Ende: Tröster weinen selbst, kein Trost mehr, auch wenn der Stern strahlt „Salbei hat abgeblüht in den Wiegen“ „Rosmarin [hat] seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren“ „Wermut war bitter nur für gestern“ „Blüten des Trostes sind zu kurz entsprossen/ Reichen nicht für die Qual einer Kinderträne“ „Neuer Same wird vielleicht/ Im Herzen eines nächtlichen Sängers gezogen“ „In der Tiefe des Hohlwegs/ Zwischen Gestern und Morgen/ Steht der Cherub/ Mahl mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer/ Seine Hände aber halten die Felsen auseinander/ Von Gestern und Morgen/ Wie die Ränder einer Wunde/ Die offenbleiben soll/ Die noch nicht heilen darf“ Wir „blumenlos gewordene[n] [Gärtner] [...]“ stehn auf einem Stern, der strahlt/ Und weinen“
„Hiob“ (SW I, 59f.), Sternverdunkelung (1949), Zyklus „Die Muschel saust“							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Einsamkeit	ungereimt	Ausruf	Hiob	„Windrose der Qualen“	Anrufung	Sprechinstanz:	Leiden Hiobs; Schluss: hoffnungsvollerer Blick

	mittellange bis lange Verse Alliterationen, Assonanzen	Futur am Schluss: Ausblick	O Qualen Urzeitstürme, Unwetter gerissen Süden, Windrose Schmerzen Augen Schädel gesunken Höhlentauben Nacht Jäger blind Stimme, stumm, <i>Warum</i> fragen Würmer, Fische Nachtwachen durchweinen Sternbild, aufgehende Sonne Blut erbleichen lassen	„Von Urzeitstürmen/ in immer andere Richtungen der Unwetter gerissen“ „noch dein Süden heißt Einsamkeit“ „Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen“ „Deine Augen sind tief in deinen Schädel gesunken/ wie Höhlentauben in der Nacht/ die der Jäger blind herausholt“ „Deine Stimme ist stumm geworden“, ist „Zu den Würmern und Fischen [...] eingegangen“ „du hast alle Nachtwachen durchweint“ „das Sternbild deines Blutes/ [wird] alle aufgehenden Sonnen erbleichen lassen“		extradiegetisch Angesprochener: Hiob, allerdings abgesehen vom Titel erst in Vers 12 (Pathos: „O du Windrose der Qualen“)	in die Zukunft, nachdem sonst vor allem Leid und Qualen betont „noch dein Süden heißt Einsamkeit“ „Wo du stehst, ist der Nabel der Schmerzen“ „Deine Stimme ist stumm geworden,/ denn sie hat zuviel <i>Warum</i> gefragt“ „Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint“
„Verwelkt ist der ...“ (SW I, 70f.), <i>Sternverdunklung</i> (1949), Zyklus „Überlebende“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Traurigkeit Sehnsucht	ungereimt hauptsächlich mittellange Verse, jeweils paarweise angeordnet, letzter Vers als einziger allein (Hoffnung?) Anaphern Assonanzen, Alliterationen Vers- und Strophen-sprünge	suchende Frage (Vers 3f.) Parallelismen (Vers 15-19): Bilderreichtum, immer verkürzter „das leise Fallen“ vs. Tod, der „aus der Luft fällt“ Ellipsen bzw. Verben über mehrere (Neben-)Sätze verwendet teilweise Gedankenstriche statt Punkten Sehnsucht und Samen durch fehlende	verwelkt, Wurzel, Stiel, Stamm, Sterbeblüte, Blumenblätter Abschied (mehrfach) auf Erden Weg, Fluß, Quelle, Meer Sterbeschein, Tod Neugeborene Glorie niemand mehr, schon leise fallen schwererdachte Luft Elia, Elisa siebenfarbig, Bogen, gespannt Gilgal, Beth-El, Jericho, Jordan Vergehen Erz geheimnisvoll Landstraße Gott Berge, Echo Wolken erfüllen Tränen, Naß Sonne	„Verwelkt ist der Abschied auf Erden“ „die Wurzel setzt die Sterbeblüte an“ „der Weg, der Fluß/ von der Quelle zum Meer“ „Erde, der Sterbeschein der Neugeborenen/ ist deine Glorie“ „Niemand weiß mehr das leise Fallen der Blumenblätter/ seit der schwererdachte Tod aus der Luft fällt“ „der siebenfarbige Bogen der Traurigkeit, gespannt// von Gilgal zu Beth-El –/ gespannt, von Jericho zum Jordan“ „das Vergehn des Herzens“ „auf der geheimnisvollen/ Landstraße zu Gott“ „Abschied, der die Berge erfüllt mit seinem Echo“ „Abschied, der [...] die Wolken mit der Tränen Naß [erfüllt]“ „Abschied, der die Sonne auf	Wiederholung des Wortes „Abschied“, eindringlich	Sprechinstanz extradiegetisch angesprochenes Gegenüber: in Vers 5f. die Erde (aber sonst keiner)	Abschied nehmen (nicht mehr möglich); Ende: hoffnungsvoll, Neubeginn möglich, Samen-Motiv nimmt auf Verwelkungs-Motiv am Anfang Bezug, eindeutig positiver Ausblick? „Verwelkt ist der Abschied auf Erden“ „Schon die Wurzel setzt die Sterbeblüte an“ „Erde, der Sterbeschein der Neugeborenen/ ist deine Glorie“ „Niemand weiß mehr das leise Fallen der Blumenblätter/ seit der schwererdachte Tod aus der Luft fällt“ „der siebenfarbige Bogen der Traurigkeit, gespannt// von Gilgal zu Beth-El –/ gespannt, von Jericho zum Jordan“ „das Vergehn des Herzens auf der geheimnisvollen/ Landstraße zu Gott“ „Abschied, der [...] die Wolken mit der Tränen Naß [erfüllt]“ „der Verlassene aber,/ wirft seine Sehnsucht in die Leere// Samen für eine neue Welt“

		Interpunktion verbunden	Nachtwache, Tag, Erdennacht ziehen lassen Tau Lippe ein Verklärter, der Verlassene Leere Samen, neue Welt	Nachtwache ziehen läßt/ mitten am Tage“ „Abschied, Tau der Erdennacht/ auf der Lippe eines Verklärten“ „der Verlassene [...] wirft seine Sehnsucht in die Leere“ Sehnsucht des Verlassenen = „Samen für eine neue Welt“			
„Abschied – ...“ (SW I, 76), Sternverdunklung (1949), Zyklus „Überlebende“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	ungereimt kurze bis mittellange Verse; Vers 18f.: kurze, abgehackte Worte bis auf „schweige“ und „weiterbluten“ – unterstreicht evtl. die Endgültigkeit, „doch“ gegen „bis“? Assonanzen, Alliterationen	„Gestern noch [...]“ vs. „Heute“ Doppelpunkte: Vers 18: direkte Rede; Vers 19: rhetorisch, Betonung Ausruf elliptisch Abschnitt 1 und 2, erstes finites Verb in Vers 15 („wir“ aktiv) Relativsätze, Partizipien, Reihung von Attributen	Abschied Wunden, blutend, weiterbluten Wort, Meereswort Gestern noch (2x) vs. Heute sinkendes Schiff Schwert Sternschnuppensterben durchstochen mitternachtgeküßt Kehle Nachtigallen Fetzen Menschenhaar Krallenhand nachblutend, verblutend Quelle halten, Hände Heerscharen Abschiednehmende Dunkelheit Tod Schweigen	„Abschied –/ aus zwei Wunden blutendes Wort“ Abschied = „Gestern noch Meereswort/ mit dem sinkenden Schiff/ als Schwert in der Mitte“ Abschied = „Gestern noch von Sternschnuppensterben/ durchstochenes Wort“ „Mitternachtgeküßte Kehle/ der Nachtigallen“ „zwei hängende Fetzen und Menschenhaar in einer Krallenhand“ „wir Nachblutenden –/ Verblutende an dir“ wir „halten deine Quelle in unseren Händen“ „Wir Heerscharen der Abschiednehmenden“ wir bauen „an deiner Dunkelheit“ „bis der Tod sagt: schweige du“	Ausruf, Aufforderung am Schluss Wiederholung des Wortes ‚Abschied‘	Sprechinstanz intradiegetisch (wir „Nachblutenden –/ Verblutende“, „Wir Heerscharen der Abschiednehmenden“) Gegenüber: der Abschied (?)	Schmerz des andauernden Abschieds („weiterbluten“); Abschied muss erlitten werden, Notwendigkeit der Erinnerung; Schluss betont nicht enden wollendes Leid „Abschied –/ aus zwei Wunden blutendes Wort“ „Gestern noch Meereswort/ mit dem sinkenden Schiff/ als Schwert in der Mitte“ „Gestern noch von Sternschnuppensterben/ durchstochenes Wort“ „Heute – zwei hängende Fetzen/ und Menschenhaar in einer Krallenhand/ die riß“ „Und wir Nachblutenden –/ Verblutende an dir –/ halten deine Quelle in unseren Händen“ „Wir Heerscharen der Abschiednehmenden/ die an deiner Dunkelheit bauen –/ bis der Tod sagt: schweige du –/ doch hier ist: weiterbluten!“
„O meine Mutter ...“ (SW I, 82), Sternverdunklung (1949), Zyklus „Im Geheimnis“							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Liebe	ungereimt mittellange und einzelne längere Verse, Wechsel längere und kürzere Verse rhythmisch evtl. wichtig (Vers 5f., 14f.,	Wechsel von „wir“ zum „du“ im 1. Abschnitt 1. Teilsatz elliptisch, dann schließt neuer Satz mit „du“ an (Interpunktion verbindet statt trennt evtl.)	O (2x) meine Mutter Waisenstern zu Ende seufzen, Seufzer Tod gestoßen werden weichen, Schritte Sand allein lassen in (meinen) Armen halten	„wir, die auf einem Waisenstern wohnen“ wir, die „zu Ende seufzen den Seufzer derer/ die in den Tod gestoßen wurden“ „[der Sand] weicht unter deinen Schritten [...] und läßt dich allein“ „kostest du das Geheimnis/ das Elia bereiste“ das Geheimnis, „wo	pathetische Anrufung der Mutter, Apostrophe	Sprechinstanz autodiegetisch „Wir“: gemeinsam mit Mutter, aber potenziell auch noch mit weiteren, die gleiche Erfahrung gemacht haben (Vers 2f.) Gegenüber: Mutter	langsame Entfernung der Mutter vom Leben („kostest du das Geheimnis“); Ende eher hoffnungsvoll, tröstlich: „zunehmende Liebe“ und „ein Neues“ statt Abschied, Ende „O meine Mutter“ „wir, die auf einem Waisenstern wohnen –/ zu Ende seufzen den Seufzer derer/ die in den Tod gestoßen wurden“ „wie oft weicht unter deinen Schritten der Sand/ und läßt dich allein“

	18f.) Assonanzen, Alliterationen	Partizip Präsens Ergänzungen, Appositionen, Relativsätze, bilderreich, detailliert (dabei aber abstrakt, rätselhaft) „doch“ in Vers 19 markiert Wechsel, Gegensatz zu hoffnungsvollem Schluss	Geheimnisse, Geheimnis Elia bereisen Schweigen, reden Geburt, Sterben Elemente hölzerner Wagen die Himmelfahrenden weinend ausgebrochen Verwandlungen Rückkehrerin verwachsen Vergessenheit hören ein Neues zunehmend	Schweigen redet/ Geburt und Sterben geschieht/ und die Elemente anders gemischt werden“ „Meine Arme halten dich/ wie ein hölzerner Wagen die Himmelfahrenden“ „weinendes Holz“ „das Geheimnis verwachsen mit Vergessenheit“ „höre ich doch ein Neues/ in deiner zunehmenden Liebe“		„In meinen Armen liegend/ kostest du das Geheimnis/ das Elia bereiste“ „Meine Arme halten dich/ wie ein hölzerner Wagen die Himmelfahrenden –/ weinendes Holz, ausgebrochen/ aus seinen vielen Verwandlungen“ „O meine Rückkehrerin,/ das Geheimnis verwachsen mit Vergessenheit –/ höre ich doch ein Neues/ in deiner zunehmenden Liebe“ „Geheimnis/ das Elia bereiste“ – vgl. 21. Elegie	
„Was stieg aus ...“ (SW II, 49f.), Und niemand weiß weiter (1957), Zyklus „Untergänge“							
explizit	phonetisch- rhythmisch	grammatisch- syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Sehnsuchts- verlassenes Liebe Trauer	ungereimt Verse sehr kurz vs. sehr lang Assonanzen, Alliterationen	Fragen ganz zentral bis Vers 18 – Suche, Sehnsucht, evtl. Verzweiflung der Sprechinstanz, dann Erinnerung und Kontrastierung mit aktueller Situation teils elliptisch (Vers 8f. z. B.) Schluss: Gedankenstrich i. V. m. Bild des sich füllenden und wieder abnehmenden Todes verweist über das Gedicht hinaus	Leib weiß Blätter letzter Atemzug, atmend Mutter Leinen Wunde, durchschmerzt Zeit, Herzenszeit, überzeitlich Puls Sternmusik warm Umarmung Azur geflüstert Segen Lächeln gebar Finger luftig Zeichensprache, Dichtung Spuren, suchen Blut Seligkeit fortstoßen, hinaufstürmen Todestreppe, Tod geladen, Empfänge versteinert Meer, Feuer die Entlassene	„Was stieg aus deines Leibes weißen Blättern/ die ich dich vor dem letzten Atemzug/ noch Mutter nannte“ „Was liegt auf dem Leinen für Sehnsuchtsverlassenes“ „Welche Wunde schließt die durchschmerzte Zeit“ die Zeit „rann aus deinem Puls/ mit Sternmusik“ „Kranz deiner warmen Umarmung“ „Welches Lächeln gebar sich/ an deines Fingers/ luftiger Zeichensprache“ „deines Blutes Dichtung“ „die saugende Kugel fortstoßen/ um die Todestreppe hinaufzustürmen“ „geladen/ zu überzeitlichen Empfängen“ „die Entlassene der Liebe hier“ „das Leid-Steine-Trauerspiel“ „Haar der Trennung“ „eine Herzenszeit schaffend/ wo Tod sich atmend füllt/ und wieder abnimmt“		Sprechinstanz intradiegetisch (Vers 2) Gegenüber direkt als Mutter angesprochen intime, emotional geprägte Beziehung zwischen Sprechinstanz und Gegenüber deutlich	Abschied von der sterbenden Mutter, (Todes-)Sehnsucht „Was stieg aus deines Leibes weißen Blättern/ die ich dich vor dem letzten Atemzug/ noch Mutter nannte?“ „Was liegt auf dem Leinen für Sehnsuchtsverlassenes?“ „Wohin der Kranz deiner warmen Umarmung?“ „Auf welchen Spuren/ soll ich deines Blutes Dichtung suchen?“ „Wo [soll ich] deine Seligkeit anfragen?“ „Wie [soll ich] unter meinen Füßen/ die saugende Kugel fortstoßen/ um die Todestreppe hinaufzustürmen?“ „Aber nun:/ die Entlassene der Liebe hier/ gebeugt über das Leid-Steine-Trauerspiel/ dem Haar der Trennung nachsinnend// und eine Herzenszeit schaffend/ wo Tod sich atmend füllt/ und wieder abnimmt“ vgl. 1. Elegie, aber viele Änderungen von Versaufteilung bis hin zu neuen Versen; Vergleich der beiden Varianten aufschlussreich: z. B. mehr explizite Emotionen (Trauer, Liebe), „die ich dich [...]“ statt „die ich [...]“ in Vers 2, „dem letzten Atemzug“ statt „deinem letzten Atemzug“ in Vers 2 u. a. m.

			gebeugt Trennung nachsinnen				
„Weit fort ...“ (SW II, 98), <i>Flucht und Verwandlung</i> (1959)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
Trauer Sehnsucht	ungereimt Verse sehr kurz bis mittellang, einzelner längerer (17) Assonanzen, Alliterationen Alleinstellung Vers 14	„Weit fort...“ wiederholt Ortsangaben wichtig Einschränkung Vers 4f.: „aber auch nicht [...]“ Abschnitt 2 elliptisch (nimmt Anfang wieder auf); ab Vers 15 elliptisch, bezieht sich alles noch auf Vers 11 („in die Sehnsucht“)	weit fort Kirchhöfe, Altäre, Sakrament weinen, Träne Lüfte wartend Meer verschmerzt Zeitalter Mumiensteine, eingesargt, Lichterpyramide, Begrabene wachsend Element außerhalb, innen Königreiche Ende Seele Augenlid verbergen	„Weit fort/ von allen längst verschmerzten/ Zeitaltern/ in Mumiensteinen eingesargten“ „die Sehnsucht/ das wachsende Element“ „Diese Lichterpyramide/ ausgemessen in anderen Räumen/ mit Begrabenen von allen Königreichen“ „bis ans Ende der Trauer“ die „Altäre[] der Seele/ die ihr Sakrament/ lange schon hinter dem Augenlid/ verbargen“		Sprechinstanz autodiegetisch Du als direktes Gegenüber angesprochen, verstorbener Mensch, um den getrauert wird	Trauer um eine Person in der Sehnsucht „Weit fort/ von den Kirchhöfen/ weine ich um dich/ aber auch nicht in die Lüfte/ und nicht in das wartende Meer“ „Nur in die Sehnsucht/ das wachsende Element/ lege ich meine Träne –// Hier ist außerhalb und innen“
12. Elegie (SW I, 185f.), „Elegien auf den Tod meiner Mutter“ (entstanden 1950)							
explizit	phonetisch-rhythmisch	grammatisch-syntaktisch	implizit lexikalisch	bildlich	rhetorisch	narrativ	emotionale Zustände und Situationen
---	ungereimt, Wechsel kurzer bis mittellanger Verse: z. B. Wechsel Vers 6 (wie Abschluss) zu 7 („Aber“), kurze Verse am Schluss: Ziel, Abschluss mittlerer Abschnitt: Enjambement, Pausen Vers 7-10 evtl. Steigen, Anwachsen	direkte Anrede des Todes Ausrufezeichen am Schluss: Erlösung? Hoffnung? Sehnsucht? Vers 2: „im Geheimnis“ – wie Nachschub, Einverständnis nahegelegt (statt Feindseligkeit o. Ä., was nach möglich wäre) „Aber“ in Vers 5 nimmt zurück,	Tod schweigen, Wort zueinander Geheimnis bröckeln leise Leib nichts sehen, Aussichtspunkte, drittes Auge Ewiges anwachsen, hochsteigen Schritt, treppenlos jede/r Echo, Klopfen, Eingang sternenlos nahe Sterben ein Hauch abfallen Gespinst segelnd, Samen des Löwenzahn	„Tod wir schweigen nun zueinander/ im Geheimnis“ „Du bröckelst leise an meinem Leib“ „mein drittes Auge ist noch geschlossen“ „hinter jedem Wort/ wächst Ewiges an“ „aus jedem Schritt steigt/ etwas treppenlos hoch“ „Echo vom Klopfen an eine Tür/ die sternenlosen Eingang hat“ „ich falle ab/ wie der mit Gespinst segelnde Samen/ des Löwenzahn“ „es schmeckt schon die Zunge/ weiter das Brot/ bis es Sand wird, Blume und Stein“ „ich bin ohne Reise/ bei dir“	Anrede des Todes Vergleich „ohne Reise bei dir“	Sprechinstanz autodiegetisch angesprochenes Gegenüber: der Tod (als Kommunikations- partner durch ersten Vers etabliert) Ende: „zu dir“ ist damit der Tod gemeint oder eine andere Person? Bleibt offen für andere Person?	langsamer Übergang zum Tod (schon im Leben), Sehnsucht; Schluss: Hoffnung, Ende der Sehnsucht (im Gegensatz zum ersten Abschnitt, der nicht unbedingt auf Hoffnung und Erfüllung schließen lässt) „Tod wir schweigen nun zueinander/ im Geheimnis“ „[Tod.] Du bröckelst leise an meinem Leib/ und machst mir Aussichtspunkte/ aber ich sehe nichts/ denn mein drittes Auge ist noch geschlossen“ „Aber hinter jedem Wort/ wächst Ewiges an –/ aus jedem Schritt steigt/ etwas treppenlos hoch“ „Nahe bin ich am Sterben –/ nur einen Hauch gebraucht es von fern/ und ich falle ab/ wie der mit Gespinst segelnde Samen/ des Löwenzahn“ „ich glaube/ ich bin ohne Reise/ bei dir“

	nachempfunden Gedankenstriche weisen über Verse hinaus (17, 20) Assonanzen, Alliterationen	Vers 7 weist voraus, leitet Entwicklung ein Vers 18-20: Begründung für Vers 13-17 (für dort formulierten Gefühlszustand)	schon schmecken, Zunge, Brot Sand Blume Stein glauben Reise bei dir weiter, bis, schon: Entwicklung (vs. „Reise“, vgl. Vers 21-23)				
--	--	---	---	--	--	--	--