

Sonderdruck aus

Jürgen Brokoff / Ursula Geitner /
Kerstin Stüssel (Hg.)

Engagement

Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur

V&R unipress

ISSN 2198-5227

ISBN 978-3-8471-0256-4

ISBN 978-3-8470-0256-7 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0256-1 (V&R E-Lib)

Inhalt

Einleitung	9
Ursula Geitner Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung	19
Thomas Hecken Engagement und Autonomie – eine Bilanz aus Sicht westlicher Gegenwart	59
Rudolf Stichweh »Zeitgenössische Kunst«. Eine Fallstudie zur Globalisierung	75
Karl Heinz Bohrer Stil treibt Gesinnung aus. Heinrich Heines politische Prosa	85
Till Dembeck Laut geben. Lyrische Kulturpolitik bei Heine und von Droste-Hülshoff	105
Johannes F. Lehmann Politik der »Gegenwart«. Zum Verbot der ersten Vorlesung über die deutsche »Literatur der Gegenwart« von Robert Eduard Prutz und zur Geschichte der Gegenwart	143
Ingo Stöckmann Gegenwarten 1900	169
Eva-Maria Siegel »Keinen mehr schone der Konflikt der beiden Blöcke«. Adorno, Brecht und die Folgen	195

Thomas Wegmann	
1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit . . .	213
Jürgen Brokoff	
Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik. Zur Schreibreflexion in der Essayistik nach 1945 – mit einem Ausblick auf die Literatur der Arbeitswelt	227
Natalie Binczek	
Roland Barthes' Vorlesungsmanuskripte <i>Die Vorbereitung des Romans</i> und das Engagement, eine Vorlesung zu halten	249
Jakob Norberg	
Hasstext: Affekt und Engagement	269
Andrea Schütte	
Senden – Blöken – Schlagen. Botschaften in der Gegenwartsliteratur um 2000	287
Eckhard Schumacher	
»Immer neu loslegen wie neu.« Gegenwartsfixierung als Programm . . .	311
Jörg Döring	
»Ein Evergreen für Nicht-Angepasste«. Zeitdiagnostik aus der Plastiktüte in <i>Tristesse Royale</i> (1999)	325
Silke Horstkotte	
Zeitgemäße Betrachtungen: Die Aktualität der Gegenwartsliteratur und die Aktualisierungsstrategien der Gegenwartsliteraturwissenschaft	371
Kerstin Stüssel	
Engagierte Literatur? Gegenwartsliteratur? Gegenwartsliteraturwissenschaft? Auch eine Fallstudie zu Thomas Kling	389
Diedrich Diederichsen	
Zwischen und gegen Engagement und Identifikation: Lou Reed, Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder	415
Kathrin Röggla	
Der Lärmkrieg	431

Kathrin Röggla	
Beitrag zu einem kleinen Wachstumsmarathon	445
Zu den BeiträgerInnen	459

Laut geben. Lyrische Kulturpolitik bei Heine und von Droste-Hülshoff

Mein Beitrag beschreibt am Beispiel von relativ bekannten Gedichten Heinrich Heines und Annette von Droste-Hülshoffs das kulturpolitische Engagement von Lyrik.¹ Dabei möchte ich als Engagement nicht nur eine Form von pragmatischer Verbundenheit mit einer Sache oder den Willen zum Eingreifen in Gegenwart auffassen, sondern – das ist meine erste Spezifizierung des Begriffs – die Herkunft des Worts ›Gage‹ ernst nehmen, das auf das altwestfränkische *wadi zurückgeht, was so viel wie ›Pfand‹, ›Wetteinsatz‹ bedeutet.² Daraus ließe sich ableiten, dass, wer sich engagiert, etwas wagt, einen eigenen Einsatz aufs Spiel setzt und sich so persönlich unmittelbar einbindet in Abläufe, die nicht seiner Kontrolle unterliegen. Sollen dazu Texte genutzt werden, so gilt es – zweite Spezifizierung – mit diesen Texten etwas zu tun, was für die Zusammenhänge, in die man sich einbindet, relevant ist. Nikolaus Wegmann hat die rhetorischen Strategien, die dazu nötig sind, mit der Trope des ›Klartexts‹ in Zusammenhang gebracht.³ Klartext heißt dann ein Text, der entschlüsselt, der die bestehenden Verhältnisse so liest, dass an ihnen etwas sichtbar wird, das weitere Einsätze motiviert. Und da es mir im Folgenden um Lyrik geht und es bekanntlich der Ton ist, der die Lyrik ausmacht, will ich – dritte Spezifizierung – den Begriff des Klartexts akustisch wenden und danach fragen, was das Engagement der Lyrik Heines und von Droste-Hülshoffs lautbar macht, was sie laut bzw. Laut werden lässt.

Dabei nehme ich die Metapher des engagierten Lauts ziemlich wörtlich, denn ich interessiere mich tatsächlich dafür, inwiefern die Lautstruktur von (lyrischen) Texten bereits eine Form von Engagement sein kann. Das liegt in dop-

1 Die gemeinsame Betrachtung der Lyrik Heines und von Droste-Hülshoffs ist in der Forschung nach wie vor selten. Siehe aber Wilhelm Gössmann: *Heine und die Droste. Eine literarische Zeitgenossenschaft*. Düsseldorf 1997 [1996].

2 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold. Berlin, New York 2002 [1883], S. 326.

3 Nikolaus Wegmann: Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. München 1996, S. 345–365, hier: S. 358–361.

pelter Hinsicht nahe: zum einen deshalb, weil die Lyrik, sobald sie in der Neuzeit zentral für die Pflege der Versform zuständig wird, unmittelbar mit der ›Bindung‹ von Sprache zu tun hat. Wenn Sprache im Vers ›gebunden‹ wird, heißt das, dass sie sich an formale Muster bindet und damit an jeder Stelle die Möglichkeiten ihrer Fortsetzung einschränkt, vielleicht aber auch, dass ihr so eine besondere Form der Verbindlichkeit zuzusprechen ist. Zum anderen geht es der Lyrik ja gerade nicht um irgendwelche Lautstrukturen, sondern um solche, die signifikant werden sollen. Sie hat damit – wenn man voraussetzt, dass es die Kultur selbst ist, die dafür sorgt, dass wir Dinge als signifikant behandeln können – unmittelbar kulturelle, ja, kulturpolitische Relevanz. Wenn Lyrik etwas laut werden lässt, dann geht es ihr um die Markierung bedeutungsunterscheidender, dadurch aber zuweilen auch entscheidender Nuancen.

Die Frage, die ich im Folgenden stelle, ist, alles in allem, eine dreifache: Was lässt die Lyrik der beiden Autoren (wie) lautbar werden, welchen Einsatz setzen sie dabei jeweils aufs Spiel und wie wollen sie sicherstellen, dass sich der Einsatz auch lohnt? Dabei wird sich zeigen, dass das zentrale Bezugsproblem der Gedichte Heines und von Droste-Hülshoffs in den Konsequenzen des modernen Kulturbegriffs für die physische Existenz des Menschen liegt. Das wird deutlich, wenn man dem Motiv des Schmerzlauts folgt, der zwar immer schon ein Thema von Lyrik ist, zugleich aber, im unartikulierten Stöhnen und Ächzen, mit Heine gesprochen, das glatte Gegenteil ›zierlicher Verse‹ darstellt. Nicht zuletzt im lyrischen Lautbarmachen des Ächzens liegt ein engagiertes Moment der hier behandelten Gedichte.

Um die spezifisch kulturpolitische Relevanz meiner Lektüren zu plausibilisieren, ist im Anschluss an die Auseinandersetzung mit Heines Lyrik (Abschnitt 1) ein Seitenblick auf zeitgenössische Beschreibungen von Sprachlautlichkeit notwendig, insbesondere auf die entstehende Phonetik – genannt: Lautphysiologie – in ihrem Bezug zum Kulturbegriff (Abschnitt 2). Im Anschluss an die Diskussion der Gedichte von Droste-Hülshoff (Abschnitt 3) komme ich auf die Frage des lyrischen Engagements sowie auf den Begriff Engagement noch einmal zurück und erlaube mir einige allgemeinere Anmerkungen (Abschnitt 4).

1. Der Schmerzlaut als kulturpolitischer Einsatz: Heines Lyrik

Als Zugang zu Heines Lyrik wähle ich die ziemlich berühmte »Vorrede zur dritten Auflage« des *Buchs der Lieder* von 1839, deren Anfang selbst in Versen abgefasst ist.⁴ In diesem Text liefert Heine eine Einschätzung der eigenen Au-

4 Ich zitiere Heines Texte nach der Düsseldorfer Ausgabe unter der Sigle DHA. Die »Vorrede«

torschaft und ihrer Verbundenheit mit zeitpolitischen Fragen. Das *Buch der Lieder* ist zwölf Jahre zuvor erstmals erschienen – die darin enthaltenen Gedichte sind aber fast alle älter – und Heine hat zwischenzeitlich relativ wenig Lyrik produziert, dafür aber einiges an ganz offenkundig engagierter Literatur, etwa die *Romantische Schule* oder die *Gedanken über Religion und Philosophie*, was angesichts des Exils und der Maßnahmen gegen das Junge Deutschland von 1835 wohl auch nahe lag. Zumindest mittelbar geht es Heine in der »Vorrede« dann auch um die Frage des Engagements der eigenen Lyrik, um ihren Einsatz, um das, was sie, anders als vielleicht seine Prosa, als Klartext lautbar werden lässt.

Das die »Vorrede« einleitende Gedicht schildert die Wiederbegegnung mit einem »alte[n] Märchenwald«, der sich als genuin romantische Landschaft darstellt, also als Raum imaginativer Korrespondenzen, in dem alles zeichenhaft scheint und in dem auch die Nachtigall als Symbol der Lyrik selbst nicht fehlt. Es liegt nahe, den Märchenwald als Allegorie auf das *Buch der Lieder* selbst zu lesen, dem der älter gewordene Autor wiederbegegnet.⁵ Diese Begegnung ist allerdings in mehrfacher Hinsicht verstörend, denn nicht nur stößt der Sprecher in dem bezaubernden Wald auf ein Schloss, das als Heimstatt des Todes ausgewiesen wird, sondern gerade der Nachtigallengesang, also die Lyrik selbst, erweist sich als Verführung in ein Grenzgebiet zwischen Leben und Tod:

Dort vor dem Thor [des Schlosses] lag eine Sphinx,
Ein Zwitter von Schrecken und Lüsten,
[...]

Die Nachtigall, sie sang so süß –
Ich konnt nicht widerstehen –
Und als ich küßte das holde Gesicht,
Da war's um mich geschehen.

Lebendig ward das Marmorbild,
Der Stein begann zu ächzen –

Es geht bei dieser Begegnung tatsächlich ums Ganze, denn die zum Leben erwachte Sphinx richtet den Sprecher gnadenlos zu:

Entzückende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermeßlich!
Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt,
Verwunden die Tatzen mich gräßlich!

findet sich in Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–1997. Band 1.1: *Buch der Lieder*. Text, bearb. von Pierre Grappin [im Folgenden zitiert als DHA 1.1], S. 11–15.

⁵ So auch Bernd Kortländer: Die Sphinx im Märchenwald, in: *Gedichte von Heinrich Heine*, hg. von dems. Stuttgart 1995, S. 15–31, hier: S. 18f.

Natürlich handelt es sich hierbei um eine Übersteigerung der ihrerseits schon übermäßigen Thematisierung des Liebesschmerzes im *Buch der Lieder*. (Günter Oesterle hat in der Sammlung genau 88 Nuancierungen von Liebesschmerz ausgemacht.)⁶ Dabei muss man aber beachten, dass der Schmerz bereits im *Buch der Lieder* Teil eines Programms der Intensivierung, Nuancierung und ständigen Reflexion sinnlichen Erlebens darstellt; es geht diesen Gedichten nicht zuletzt darum, Gegenwärtigkeit zu steigern – mit dem Schmerz als zentralem Moment von Gegenwartsbezug. Eine solche Steigerung vollzieht das »Vorreden«-Gedicht auch formal. Denn Heine macht von der Freiheit, die die (hier durch das weibliche Ende des jeweils zweiten und vierten Verses ohnehin leicht abgewandelte) Chevy-Chase-Strophe gibt, ausgiebigen Gebrauch, um die Verse gleichsam zu orchestrieren.⁷ Die Möglichkeit, die Senkungen im Innern der Verse durch Doppelsenkungen zu ersetzen und so den Vers zu dynamisieren, wird genutzt, um eine Art Intensitätskurve des beschriebenen Erlebens zu zeichnen. Die Strophe, die von der Verunstaltung des Erzählers durch die Sphinx berichtet (und auf die dann noch zwei weitere Strophen folgen), fällt nicht nur durch ihren Reichtum an Assonanzen auf, sondern ist auch die einzige Strophe des Gedichts, in der alle vier Verse zwei Doppelsenkungen aufweisen – wohingegen sich im restlichen Gedicht nur sechs solche Verse finden, die alle in der jeweiligen Strophe vereinzelt sind. Zwei dieser Verse finden sich überdies in den beiden Strophen vor und nach der so klar markierten dramatischen Klimax des Gedichts.⁸

Eine solche Intensivierung von Erleben, und handele es sich um das Erleben von Schmerz, wie sie das Gedicht hier in seiner Form selbst betreibt, ist bei Heine nicht nur poetisches Programm, sondern der Kern seines politischen Engagements – zumindest wenn man Heines Werk von der Pariser Zeit her denkt, also mit Bezug auf seine Hinwendung zum Saint-Simonismus, der auf eben diese sinnliche Befreiung aus ist. Man denke nur an die berühmte Forderung aus dem

6 Günter Oesterle: Der kühne Wechsel von Volksliedton und Konversationston in Heines *Buch der Lieder*, in: *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, hg. von Paolo Chiarini u. Walter Hinderer. Würzburg 2009, S. 67–78, hier: S. 72.

7 Vgl. Kortländer: *Sphinx*, S. 19.

8 Interpretation von Heines Gedichten gehen erstaunlich selten auf die metrische Form der Gedichte ein. In fast keinem der im Folgenden zitierten Beiträge finden sich formalanalytische Überlegungen. Sehr lehrreich ist allgemein hierzu allerdings Wilhelm Solms: *Reine und unreine Reime von Heine*, in: »... und die Welt ist so lieblich verworren«. *Heinrich Heines dialektisches Denken. Festschrift für Joseph A. Kruse*, hg. von Bernd Kortländer u. Sikander Singh. Bielefeld 2004, S. 293–307, auch wenn der Schwerpunkt des Beitrags auf dem Reim liegt. Solms hebt hervor, dass »[d]er sogenannte ›Volksliedvers‹ [...] mit drei oder vier Hebungen und Füllungsfreiheit« von Heine paradigmatisch ausgeformt worden sei und »eigentlich Heine-Vers heißen« müsse (ebd., S. 298). Die folgenden Analysen zeigen, dass Heines Umgang mit der freien Füllung ausgesprochen kalkuliert erfolgt.

1844 erschienenen *Wintermärchen* nach »Zuckererbsen für Jedermann«.⁹ Wenn es Heine um Befreiung geht, dann um eine reflektierte Befreiung zur Gegenwart in ihrer vollen Sinnlichkeit. Selbst wenn aber das Erleben von Schmerz als Teil dieses Befreiungsprogramms anzusehen ist und selbst wenn man die Allgegenwart der Schmerzthematik im *Buch der Lieder* in diesem Sinne deuten kann, bleibt es verstörend, dass der übersteigerte Liebes Schmerz, den die Umarmung der Sphinx in der »Vorrede« auslöst, lebensbedrohlich wird und dass überhaupt die gesamte romantische Atmosphäre des Gedichts todesgetränkt ist. In dieser körperlichen Zuspitzung ist das Thema des Liebes Schmerzes im *Buch der Lieder* selbst nicht zu finden.¹⁰ Warum also erfährt der gealterte Heine in der Begegnung mit seinem Jugendwerk gerade diese Form von Schmerz und warum suggeriert er dem Leser, diese Erfahrung sei im *Buch der Lieder* angelegt?

Ein Ansatz zur Beantwortung dieser Frage liegt in Heines zwischenzeitlich ausführlich reflektiertem Verhältnis zur Romantik. Qua Parallelstellensuche in den ganz augenscheinlich »engagierten« Prosatexten Heines aus den 1830er Jahren kann man eruieren, dass die eigene Teilhabe am Projekt der Romantik, der ja der »Märchenwald« eindeutig angehört, sich für Heine zunehmend als Risiko darstellt.¹¹ Denn die Abhängigkeit unseres Weltzugangs von der (pro-

9 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–1997. Bd. 4: Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Deutschland. Ein Wintermärchen, bearb. von Winfried Woesler [zitiert als DHA 4], S. 92. – Vgl. Heines Saint-Simonistisches »Bekenntnis« in der »Geschichte der Religion und Philosophie«: »Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin, und in noch manchen anderen Dingen, unterscheiden wir uns von den Männern der Revolution. Wir wollen keine Sanskulotten seyn, keine frugale Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphen Tanz, Musik und Comödien – Seyd deßhalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner! Auf Eure censorische Vorwürfe, entgegenen wir Euch, was schon ein Narr des Shakespear sagte: meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es auf dieser Erde keine angenehmen Torten und keinen süßen Sekt mehr geben? Die Saint-Simonisten haben etwas der Art begriffen und gewollt.« (Ebd. Bd. 8.1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Text, bearb. von Manfred Windfuhr [zitiert als DHA 8/1], S. 61) Zu Heines Beziehungen zum Saint-Simonismus siehe Dolf Sternberger: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg, Düsseldorf 1972, speziell zu dieser Stelle S. 22–26.

10 Laut Kortländer »sprengt« die von der Sphinx gezeigte »Form der Zuneigung [...] völlig den aus dem *Buch der Lieder* gewohnten Rahmen« (Kortländer: Sphinx, S. 25).

11 Siehe hierzu ausführlich Till Dembeck: Wie publizieren? Gefahrenabschätzungen bei Heine und Nietzsche, in: *Literatur als Wagnis / Literature as a risk. DFG-Symposium 2011*, hg. von Monika Schmitz-Emans. Berlin 2013, S. 71–98. – Heines Verhältnis zur Romantik wird in der Forschung oft so diskutiert, als sei Heine im ästhetischen Sinne Anhänger, im politischen Sinne aber Gegner der Romantik. So schreibt Höhn im *Heine-Handbuch*: »Er [Heine] war ihr [der Romantik] schärfster politischer Gegner und zugleich ihr überragender dichterischer Erbe.« (Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart, Weimar 2004 [1987],

duktiven) Einbildungskraft, deren Eigenlogik sich wiederum der Kontrolle des Subjekts entzieht, macht diese zwar einerseits zum geeigneten Instrument des Heine'schen Intensivierungsprogramms. In diesem Sinne schließt Heine an die Ästhetik der Romantik an, deren Programm einer Freisetzung der Imagination von der Überzeugung getragen war, im Vertrauen auf die Eigendetermination der Einbildungskraft einen analogen Zugang zu den eigendeterminierten Prozessen der organischen Natur zu erlangen. Allerdings ist für Heine andererseits die Eigenlogik der Einbildungskraft insofern gefährlich, als sie nicht gewährleisten kann, noch mit dem ihrerseits eigendeterminierten Lebensprozessen verbunden zu sein. Das Vertrauen der Romantiker ist Heine insofern verloren gegangen. Schlimmer noch: Heine sieht ein, dass die Einbildungskraft unter Umständen lebendige Gegenwart nur vortäuschen, in Wirklichkeit aber untot und gespenstisch sein kann – wie es ihm zufolge der Romantik unterläuft. Die Faszination jenes Märchenwalds, den die romantische Freisetzung der Einbildungskraft wachsen lässt, ist womöglich immer eine Faszination zum Tode und gegen den politischen Fortschritt zum Leben gerichtet. Ästhetische Faszination, wie sie das Ziel der romantischen Befreiung der Einbildungskraft darstellt, ist, mit anderen Worten, immer womöglich gespenstisch – und insofern dem Heine'schen Ziel, Gegenwartserleben zu intensivieren, zuwider. Davon handelt nicht nur Heines *Romantische Schule*, sondern

S. 312.) Siehe auch, dies ein wenig relativierend, Gerhard Höhn: Weder ›Passionsblumen‹ noch ›nutzloser Enthusiasmusdunst‹. Heine – Vormärz – Romantik, in: *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein u. Florian Vaßen. Bielefeld 2003, S. 257–274, hier: S. 260f. Bohrer geht davon aus, Heine habe einerseits die »intellektuell-politische Zerstörung der Romantik als reaktionär-katholischer Bewegung« betrieben, andererseits habe er sie als »Ursprung einer kühnen, phantastischen Literatur« geschätzt (Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a. M. 1989, S. 99) und damit den Weg bereitet für die »Erkenntnis« des »imaginativen Potentials« der Romantik (ebd., S. 137). Allerdings ist eigentlich schon seit Preisendanz' Arbeit von 1968 klar, dass sich die beiden Pole des Heine'schen Werks so einfach nicht trennen lassen, sondern hier vielmehr »ideologische Hermeneutik und poetische Heuristik [...] komplementär« sind (Wolfgang Preisendanz: *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*. München 1983 [1968], S. 52). Vgl. hierzu Günter Oesterle: *Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoche*. Stuttgart 1972, S. 128, sowie folgende pointierte Formulierung von Jürgen Fohrmann: *Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ›Kunstperiode‹*. München 1998, S. 177f.: »Gegen die nur artistische Form beharrt Heine auf den Erfordernissen von ›Tagespolitik‹ oder ›Alltagswelt‹; gegen den Primat der Moral oder programmatischer Politik setzt [Heine] auf die Unhintergebarkeit eines ästhetischen Zugriffs auf Realität.« – Zur Funktion der romantischen Ästhetik für Heines Lyrik siehe Gert Sautermeister: Zu Heines Liebeslyrik. Zeit- und Selbstkritik im Medium der ästhetischen Form, in: *Zur Literaturgeschichte der Liebe*, hg. von Karl Heinz Götze u. a. Würzburg 2009, S. 173–193.

davon handelt auch ein Text wie die *Florentinischen Nächte*.¹² Zumindest das Todesschloss, das der romantische Märchenwald in all seiner Zauberhaftigkeit birgt, ließe sich so als Teil einer Allegorie von Romantik beschreiben.

Die Vermutung, dass der Märchenwald des *Buchs der Lieder* als offenkundig irgendwie romantisches Produkt verdächtig geworden ist, kann teilweise auch die Argumentation der Prosa-Fortsetzung der »Vorrede« erklären. Angesichts des Risikos, das dem romantischen Poetisieren überhaupt eigen ist, nimmt es kaum wunder, dass der Verfasser hier einräumen muss, er habe um seines unmittelbar politischen Wirkens willen selbst für einige Zeit auf die »romantische« Lyrik verzichten müssen, die als »Märchenwald« für eine zugleich sinnlich erfüllte und bedrohlich todesnahe Gegenwart einsteht. Allerdings fühlt sich der Autor für die Abkehr von der Lyrik offenbar auch schuldig – und er fordert Apoll dazu auf, ihn dafür durch Foltern zu bestrafen, die denen des Marsyas, der Apoll zum musikalischen Wettbewerb herausgefordert hatte, gleichkommen sollen:

Das hätte ich alles sehr gut in guter Prosa sagen können ... [...] [D]u [Apollo] weißt sehr gut, warum ich mich seit so vielen Jahren nicht mehr vorzugsweise mit Maaß und Gleichklang der Wörter beschäftigen konnte ... Du weißt, warum die Flamme, die einst in brillanten Feuerwerkspielen die Welt ergötzte, plötzlich zu weit ernsteren Bränden verwendet werden mußte ... [...] Erinnerst du dich auch des Marsyas, den du lebendig geschunden? Es ist schon lange her, und ein ähnliches Beispiel täte wieder Noth...

Diese Bitte um Bestrafung ist Eingeständnis eigenen Versäumens. Versäumt hat der Autor, so kann man mutmaßen, die Pflege und Entwicklung seines lyrischen Talents. Auf Anhieb mag es zwar merkwürdig scheinen, dass Heine zugleich am Beginn des Prosaabschnitts, zumindest im Ansatz, die Äquivalenz zwischen den Ausdrucksmöglichkeiten von Vers und Prosa behauptet: »Das hätte ich alles sehr gut in guter Prosa sagen können«. Letztlich aber steigert diese Behauptung Heines Strafwürdigkeit noch, besagt sie doch, dass Lyrik umgekehrt auch als Medium des politischen Engagements hätte dienen können, das er in den vergangenen Jahren in Prosa ausgeübt hat. Damit aber hat sich Heine des

12 Siehe Barbara Thums: »Ende der Kunstperiode«? Heinrich Heines »Florentinische Nächte«, in: *Heine-Jahrbuch* 46 (2007), S. 46–66; zum Gespenstischen der Romantik bei Heine insgesamt Till Dembeck: Untote Buchstaben. Heinrich Heine, die romantische Schule und die Entdeckung des Populären, in: *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, hg. von Paolo Chiarini u. Walter Hinderer. Würzburg 2009, S. 79–106. Ausführlich hat die Forschung das Verhältnis von Kunst und Leben am Beispiel der Marmorstatue diskutiert. Seeba etwa zeigt, dass die Verlebendigung des Marmors einerseits das Ziel der (engagierten) Kunst darstellt, andererseits aber das Risiko einer gespenstischen Entkoppelung der Kunst vom Leben markiert und so Heines »Grauen vor dem abstrakt gebliebenen Kunstgedanken, der [...] seinen Schöpfer verfolgt«, verkörpert (Hinrich C. Seeba: Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffs bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 [1976], S. 158–202, hier: S. 168). Siehe hierzu auch Fohrmann: Entropie.

Verrats schuldig gemacht und sich, wie Marsyas, gegen die Autorität des Musengottes gestellt, als er der Lyrik den Rücken kehrte.¹³

Diese Lesart hat für sich, dass eine latente Konkurrenz zwischen dem politisch-ästhetischen Ziel, das Heines Literatur verfolgt, und den Mitteln, die zu seinem Erreichen zur Verfügung stehen, sich auch in anderen Texten ausdrückt, etwa in dem berühmten, nur wenige Jahre jüngeren Gedicht »Doktrin« (1844), das sich ebenfalls als lyrische Stellungnahme zum Engagement lesen lässt. Hier gerät ein im Dienst der politischen Befreiung trommelnder Tambour in genau dem Moment aus dem Takt, in dem er das Ziel seiner trommelnden Agitation benennt, die sinnliche Erfüllung im Küssen der »Marketenderinn«.¹⁴ So wird eine Konkurrenz zwischen den Mitteln des politischen Kampfs und seinem politisch-ästhetischem Ziel geradezu metrisch greifbar. Die Doktrin bestünde dann darin, diese Konkurrenz im Sinn zu behalten, ohne sich von ihr aus dem Konzept bringen zu lassen. Wenn das Ziel von Heines Engagement in der Intensivierung, Nuancierung und Reflexion des sinnlichen Erlebens besteht, also in einer Steigerung des Gegenwartsbezugs, dann behält es ein Gedicht wie »Doktrin« in einer reflexiv-ironischen Schleife immerhin noch im Auge. Das gilt aber vielleicht nicht mehr für einen Autor, der mit der Lyrik auch der »Marketenderinn« den Rücken kehrt und dessen nur mehr prosaisches Trommeln vergisst, worauf es eigentlich aus ist.

Gleichwohl ist es vielleicht nicht nur die Liebe des Dichters zur Gerechtigkeit, die ihn Apoll bitten lässt, diese auch gegen ihn walten zu lassen. Einen Hinweis darauf kann man dem »Vorreden«-Gedicht entnehmen, in dessen letzten zwei Strophen, die unmittelbar auf die zuletzt zitierte Strophe folgen, die Nachtigall die Sphinx, die noch mit dem Sprecher beschäftigt ist, nach dem Rätsel des Zusammenhangs von Liebe und Schmerz fragt:

Die Nachtigall sang: »O schöne Sphinx!
O Liebe! was soll es bedeuten,
Daß du vermischest mit Todesqual
All deine Seligkeiten?

[...]«

Damit scheint die Nachtigall eine Haltung einzunehmen, wie sie im »alten Märchenwald«, also im *Buch der Lieder* ubiquitär ist. Denn sie bedient sich hier

13 Man kann natürlich auch die Meinung vertreten, Heine meine keinesfalls sich selbst, wenn er den Apoll bittet, abermals ein Exempel zu statuieren.

14 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–1997. Band 2: Neue Gedichte, bearb. von Elisabeth Genton [zitiert als DHA 2], S. 109. – Für eine abweichende Analyse der metrischen Struktur siehe Gerhard Höhn: Heines Trommelsprache oder: Was lehrt »Doktrin«?, in: *Gedichte von Heinrich Heine*, hg. von Bernd Kortländer. Stuttgart 1995, S. 105–114, hier: S. 107–109.

eines Zitats aus dem wohl bekanntesten Gedicht des *Buchs der Lieder*, dem ›Loreley‹-Gedicht (›Heimkehr‹ II). Sie schlägt also in einem ganz buchstäblichen Sinn einen für das *Buch der Lieder* charakteristischen Ton an. Es gilt allerdings zu bedenken, dass derartige Fragen, insbesondere, wenn sie an die Natur oder an Wesen gerichtet sind, die in irgendeiner Form Naturkräfte verkörpern, im *Buch der Lieder* sehr nachhaltig ironisiert werden. Besonders eindrücklich ist das der Fall in dem Gedicht ›Fragen‹ aus dem ›Nordsee‹-Zyklus (VII), in dem sich ein ›Jüngling-Mann‹ an das Meer wendet und dabei eine ähnliche Haltung einnimmt wie hier die Nachtigall. So fragt er die Wellen: ›Sagt mir, was bedeutet der Mensch?‹ Antwort:

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmeln,
Es wehet der Wind, es fliegen die Wolken,
Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort.¹⁵

Die metrische Orchestrierung der Darstellung ist hier Ausweis zugleich der Macht und der Ohnmacht der lyrischen Form. Die Sprache der Natur wird zwar in den ersten drei Versen in ihrer (abermals durch Doppelsenkungen erzeugten) Dynamik beschworen und zugleich als Geräusch in den Assonanzen scheinbar hörbar gemacht, aber ihre Quelle wird von Beginn an als unpersönliches »Es« ausgewiesen, und spätestens der rhythmische Einschnitt auf dem Wort »gleichgültig« macht die beschriebene Desillusionierung durch den Wechsel in einen prosaischen Rhythmus und Duktus auch formal handgreiflich. Verdeutlicht wird so einerseits die Grundsätzlichkeit des lyrischen Scheiterns am Naturlaut – an dem Versuch, dem Naturlaut Sinn zu geben, der den schieren Schmerzlaut sicherlich mit einschließt. Gerade die lautmalerische Beschwörung des Naturlauts im Vers *ist* kein Naturlaut. ›Fragen‹ streicht so die Kluft zwischen der Nachtigall als Naturwesen und der Lyrik als Kulturprodukt besonders deutlich heraus. Der lyrische Zugriff auf die Prozesse des Lebens und auf Gegenwart erscheint hier nachgerade unmöglich. Zugleich wird aber andererseits gerade das Scheitern an der lyrischen Bewältigung des Naturlauts Gegenstand und Quelle lyrischer Form.

Die Bitte des Autors in der ›Vorrede‹, Apoll möge an ihm ein Exempel statuieren, setzt indes der unter Ironieverdacht stehenden Frage der Nachtigall sehr konkret ein eigentümliches Argument entgegen. Demnach ist es keinesfalls so, dass die *Liebe* ›Todesqual‹ und ›Seligkeiten‹ miteinander vermischt, sondern es ist der Liebende (oder der Autor), der nach eben dieser Kombination verlangt. Die Frage ist also ebenso falsch gestellt wie diejenigen des ›Jüngling-Manns‹ in ›Fragen‹. Vielleicht kann man die Forderung nach Bestrafung dann auch als

15 DHA 1.1, S. 419.

Forderung danach verstehen, die Verbundenheit der eigenen frühen Lyrik mit der sinnlichen Gegenwart, um deren Erfüllung es dem politischen Engagement Heines ja gerade zu tun ist, *fühlbar* werden zu lassen. Heine scheint sinnliche Erfüllung immer dann gefährlich, wenn sie in erster Linie von romantischer ›Bezauberung‹ getragen bzw. vermittelt ist, wohingegen der schiere, unmittelbare Schmerz der Bezauberung eher entgegensteht, aber zugleich Gegenwärtigkeit garantiert. Dann wäre die Bitte um strafende Folter eigentlich die Bitte darum, die eigene Lyrik vor dem Schicksal der Romantik zu bewahren. Die potenzielle Abkoppelung der lyrischen Imagination vom Leben und damit vom Körper soll durch körperlichen Schmerz überwunden werden. Auch Heines Kunstprodukte sollen, wie die marmorne Sphinx, nachgerade körperlich Schmerz zufügen können.

Vor diesem Hintergrund muss das Motiv des Schmerzes im *Buch der Lieder* neu gelesen werden. Begeben wir uns also in zwei kleinen Abstechern auf Spurensuche in den Märchenwald selbst. Eines der bekanntesten Gedichte aus dem Zyklus »Heimkehr« des *Buchs der Lieder* behandelt sowohl die literarischen Medien, in denen Schmerz lautbar gemacht werden kann, als auch die Möglichkeit, mit dem Schmerzlaut andere zu erreichen:

XXXIV

Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt Ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt Ihr mir große Elogen gemacht.¹⁶

Das Gedicht scheint zunächst eine performative Beschwörung kommunikativen Erfolgs zu hören zu geben, und zwar abermals durch den Einsatz von Doppelsenkungen. Die ersten beiden Verse weisen zwei bzw. eine Doppelsenkung auf. Die einfachen Senkungen bringen hier jeweils eine gewisse ›Verlangsamung‹ mit sich, und zwar an den Stellen, an denen das auch naheliegt, nämlich auf den Worten »meine Schmerzen« und in der nahezu prosaisch wirkenden Wendung »gegähnt und nichts gesagt«. Die sodann folgenden »zierlichen« und vor allem durch je drei Doppelsenkungen sehr dynamischen Verse beschreiben den Erfolg des Dichters nicht nur, sondern evozieren ihn in ihrer Form geradezu. Dabei gilt ganz offenbar die Transformation des zunächst stockenden Schmerzausdrucks der Klage in regelmäßige Verse als unabdinglich für den kommunikativen Erfolg – der Schmerzlaut als solcher erntet nur Gähnen. Es bedarf also einer gewissen imaginativen Umformung des Schmerzlautes, der als solcher nicht in Erscheinung treten darf, will er wirken. Wenn man davon ausgeht, dass ein Teil

¹⁶ DHA 1.1, S. 245.

des Engagements dieses Gedichts (und der anderen Schmerzgedichte des *Buchs der Lieder*) darin besteht, den Schmerzlaut hörbar zu machen, ihn also über die Aufmerksamkeitsschwelle zu heben, so deutet sich als Problem an, dass der Schmerzlaut dabei zugleich verändert und verformt wird. Der reine Schmerzlaut ist Naturlaut und scheint sich der Phonemisierung, der es ja mindestens bedarf, wenn man Zierliches erzeugen will, zu sperren. Von daher ist es gewiss kein Zufall, dass auch der Übergang in gezirkelte metrische Regelmäßigkeit, den die vier Verse vollziehen, während sie den kommunikativen Erfolg beschreiben, Stolpersteine aufweist. Die Worte »große Elogen« mit den zwei langen ›O's‹, dazu noch zusätzlich beschwert durch das »gr«, parodieren den unangemessenen Pathos der Rezeption und signalisieren so, dass die Lyrik letztlich immer daran scheitern muss, Schmerz angemessen lautbar werden zu lassen.

Das allerdings heißt nicht – siehe »Doktrin« –, dass man sich davon wird aus dem Konzept bringen lassen dürfen. Die Texte Heines wissen genau, dass sie ohne die an Verfahren der Romantik orientierte imaginative Erweiterung des (politischen) Arguments nicht auf die zeitgenössische Kultur wirken können. Man kann auch die »Vorrede« als Allegorie dieser Problematik lesen. Wenn sich Heines Engagement darauf richtet, jedermann zum intensivierten, nuancierten und reflektierten sinnlichen Erleben der Gegenwart zu befähigen, so ist die Imagination nicht nur Mittel zum Erreichen dieses Ziels, sondern unmittelbar auch Teil dieses Ziels. Auch hier kann aber die todbringende Tendenz des romantischen Ästhetisierens womöglich Wirkung zeigen, d.h., die ästhetische Intensivierung kann gerade nicht zur sinnlichen Befreiung, sondern zur Abkoppelung von Sinnlichkeit und damit zur sinnlichen Auslöschung führen – und zwar zu einer Auslöschung, die sich von derjenigen, die der Sprecher des »Vorreden«-Gedichts erfährt, dadurch unterscheidet, dass sie sozusagen ›gespenstisch‹ ist, nicht blutig.

Es ergibt sich aus alledem für Heines literarisches Schaffen die Notwendigkeit, das Verhältnis von Kunst bzw. Lyrik zum ›Leben‹ ständig zu kontrollieren – was umso schwieriger ist, als sich ›Leben‹ und ›Gegenwart‹ der Kontrolle ständig entziehen.¹⁷ Heines ›lyrischer Ton‹, inklusive jenes »Wechselreitens zwischen

17 Dies wird in der Heine-Forschung unter dem Stichwort der Zeitgemäßheit diskutiert. Hohendahl formuliert pointiert, Heines Schreiben sei von der Frage angetrieben worden, »wie moderne Dichtung beschaffen sein muß, um als Signatur der Gegenwart gelten zu können« (Peter Uwe Hohendahl: *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. München 1974, S. 56). Zu Heines ebenfalls von der Frühromantik übernommenem emphatischen Begriff der *Gegenwart* siehe auch Bohrer: *Kritik der Romantik*, S. 109–119. Die neuere Studie von Sousa (Karin Sousa: *Heinrich Heines »Buch der Lieder«*. Tübingen 2007) analysiert im Detail, wie im *Buch der Lieder* regelmäßig die Authentizitäts- und Gegenwartsbeschwörung wie ihre Ironisierung und Destruktion im Text angelegt ist. Leider bietet die Arbeit weder eine Einbettung in den historischen Zusammenhang noch Überlegungen zur poetischen Form. Die Ergebnisse der

[...] *Volksliedton* und [...] *Konversationston*«,¹⁸ von dem Oesterle mit Blick auf das *Buch der Lieder* spricht, könnte insofern auch dazu dienen, in seiner performativen Reflexivität die Zeitgemäßheit der Gedichte fortlaufend zu kontrollieren und anzupassen. Es ist insofern auch nicht verwunderlich, dass Heines Gedichte ihre Rezeption pausenlos thematisieren.

Das ist, in noch radikalerer Weise, in einem anderen bekannten Gedicht aus dem »Lyrische[n] Intermezzo« der Fall:

XXXVI

Aus meinen großen Schmerzen
Mach' ich die kleinen Lieder;
Die heben ihr klingend Gefieder
Und flattern nach ihrem Herzen.
Sie fanden den Weg zur Trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen, und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten.¹⁹

Das Gedicht verfährt formal ähnlich wie die bisher betrachteten. Ab dem dritten Vers der ersten Strophe und bis zum dritten Vers der zweiten (einschließlich) »dramatisiert« sich der Rhythmus, und zwar abermals durch den gezielten Einsatz von Doppelsenkungen, die sowohl in den ersten beiden Versen als auch im letzten, resignativen Vers nicht vorkommen. Diese Dynamisierung durch Doppelsenkungen ist am intensivsten im zweiten und dritten Vers der zweiten Strophe, die beide je zwei Doppelsenkungen enthalten, syntaktisch parallel (wenn auch semantisch eher chiasmisch) aufgebaut sind und überdies einen Binnenreim enthalten. Wichtiger ist im vorliegenden Gedicht aber das aufgeworfene Rätsel. Offenbar wird zwar das kommunikative Ziel erreicht, denn die »kleinen Lieder« erreichen das Herz der Geliebten. Allerdings verweigern sie umgekehrt dem Dichter die Auskunft über ihren Einblick in das Herz der Geliebten. Es ist zunächst keinesfalls ausgemacht, was die Ursache dafür ist, dass die kommunikative Rückkoppelung zum Dichter unterbleibt. Bemerkenswert ist aber, dass die Lieder selbst wissen, was im Herzen der Geliebten zu sehen ist. Ihnen aber kann es der Dichter nicht entnehmen, obwohl sie über das Geschaute

Gedichtlektüren werden immer wieder mit Zitaten von de Man und Derrida zusammengefasst, die sich ursprünglich auf ganz andere Texte beziehen.

18 Oesterle: Wechsel, S. 68. Vgl. Markus Winkler: »Dichterliebe« und »Dichtermärtyrertum« in Heines »Buch der Lieder«. Zum Konflikt zwischen Naturpoesie und Konvention in einigen »Heimkehr«- und »Intermezzo«-Gedichten, in: »... und die Welt ist so lieblich verworren«. *Heinrich Heines dialektisches Denken. Festschrift für Joseph A. Kruse*, hg. von Bernd Kortländer u. Sikander Singh. Bielefeld 2004, S. 309–339.

19 DHA 1/1, S. 167.

klagen. Als Rücksendung der Geliebten sind die Lieder das abstrakte und entleerte Echo der Schmerzensklage des Dichters selbst. Aus konkretem Schmerz ist gespenstisch-romantischer Wiederhall geworden.

Allerdings deutet das hartnäckige Schweigen der von der Geliebten zurückkehrenden Lieder natürlich auch auf ein weiteres Motiv hin, das für das *Buch der Lieder* zentral ist: den Verrat. Denn es liegt natürlich nahe, dass der Grund des Schweigens der Lieder die Untreue der Geliebten ist – von der wahrscheinlich ohnehin die Schmerzen ausgehen, die sich in den Liedern ausdrücken. Ein Verrat aber ist dann im doppelten Sinne Thema dieses Gedichts: denn auch die Lieder werden zu Verrätern, und zwar nicht nur am leidenden Dichter, der sie produziert, sondern auch am spezifisch Heine'schen Engagement. Die entleerte Klage der Lieder ist, gerade weil sie den lyrischen Schmerzausdruck aus der Konkretion in die romantische Abstraktion verschiebt, Verrat an einem Programm, das auf die Befreiung aller Menschen zur sinnlichen Gegenwart aus ist.

Es zeichnet sich ab, dass die Gedichte aus Heines *Buch der Lieder*, vor dem Hintergrund der späten 1830er und der 1840er Jahre gelesen (und von Heine selbst wiedergelesen), ihren Bezug zur Gegenwart des sinnlichen Erlebens und damit zugleich Mittel und Ziel ihres politischen Engagements auf mehreren Ebenen problematisieren. Im Mittelpunkt dieser Problematisierung stehen dabei die romantischen Verfahren zur Imaginationssteuerung, die einerseits poetische Faszination ermöglichen (Märchenwald), andererseits aber das Risiko gespenstischer Lebensferne mit sich bringen (Todesschloss). Wenn die Intensivierung, Nuancierung und Reflexion sinnlichen Erlebens Ziel von Heines engagierter Literatur ist, so ist die ästhetische Faszination zugleich Mittel und Ziel dieses politischen Programms. Der Schmerz in seinen vielen Facetten ist aber mehr als nur ein Moment sinnlichen Erlebens unter anderen, und seine darstellerische Vermittlung ist nicht nur der Vollständigkeit halber Gegenstand der Heine'schen Lyrik. Vielmehr kommt ihm ein zentraler Stellenwert zu, der sich letztlich aus seiner radikalen Konkretion ableitet. Für den Schmerzausdruck in Heines Lyrik gilt zunächst, was überhaupt für Naturlautlichkeit gilt: er liegt im Jenseits jeder Sinnkonstitution (siehe »Fragen«), und seine Vermittlung setzt daher eine poetisch-imaginative Transformation voraus, die ihn in »zierliche Verse«, »Lieder« etc. umwandelt. Heines konkrete Arbeit an der rhythmischen Orchestrierung seiner Verse leistet diese Transformation, nicht ohne sie dabei bewusst als Transformation vor Augen oder besser: vor Ohren zu führen und damit zugleich zu reflektieren. Lyrisches Engagement besteht bei Heine also auch darin, im lyrischen Ton die Evokation sinnlicher Gegenwart um dieser sinnlichen Gegenwart willen zu durchbrechen.

Alles in allem ist Natur bei Heine nicht Quelle oder Ziel des engagiert-poeti-

schen Sprechens, sondern dessen imaginatives Medium.²⁰ Anders als die Romantik (zumindest nach Heines eigener Beschreibung) versucht er nicht, diesen Bruch vergessen zu machen, denn er sieht, dass diese Vergessenheit im Falle der Romantik letztlich zu einer imaginationsinduzierten Abkehr vom Leben führt. Gleichwohl setzt sich auch Heines Lyrik dem Risiko aus, letztlich dem Gegner, nämlich dem Tod zuzuarbeiten – und im Falle der Schmerzlyrik konkretisiert sich diese Gefahr in der von aller Sinnlichkeit entleerten Klage. In ihr führt die Transformation des Schmerzlauts in Versform letztlich zur gänzlichen Abkoppelung von sinnlicher Gegenwart.

Vor diesem Hintergrund wird die Radikalisierung der Schmerzmotivik in der »Vorrede« verständlich: Bei Heine ist der Schmerz letzter Garant für die eigene Verbundenheit mit der Gegenwart, mit Natur, mit Leben. Und die lyrische Arbeit am Schmerzlaut, die immer unzulängliche, daher immer neue, intensivierte, nuanciertere und reflektiertere Versuche einfordernde Transformation des Schmerzlauts in einen ästhetisch gestalteten und daher vermittelbaren lyrischen Sprachlaut, ist für Heine die Kulturaufgabe schlechthin. Mit dem Umschlag des Liebesschmerzes ins Blutige beschwört Heine daher in der »Vorrede« eine Art Notanker seines lyrischen Engagements. Die Evokation sinnlicher Gegenwart in der poetischen Imagination, die Heines Lyrik immer wieder durchbricht und die sich konkret in den vielen Bildbrüchen, im »Wechselreiten« unterschiedlicher Töne und in den ironischen Wendungen äußert, findet im Schmerz, den die steinerne Sphinx dem Wanderer im »Märchenwald« des Buchs der Lieder zufügt, und im Schmerz, den Heine von Apoll erbettelt, ihren Höhepunkt. Engagierte Lyrik im Sinne Heines will unmittelbare körperliche Folgen haben, um ihren politische Zweck zu erzielen. Die Gedichte müssen am besten noch dem Leser körperliche Schmerzen bereiten. Die Folter des Apollon wird in der »Vorrede« daher nicht nur deshalb eingefordert, weil der Autor durch die Abkehr von der Lyrik seinem eigenen, Apoll verpflichteten ästhetisch-politischen Programm den Rücken gekehrt hatte, also eine gerechte Strafe fällig ist. Auch ist die Folter des Apoll nicht nur Sinnbild einer erneut fühlbar zu machenden Verbundenheit der eigenen frühen Lyrik mit der sinnlichen Gegenwart. Vielmehr könnte nur das allen sichtbare körperliche Leiden des vom Gott gefolterten Dichters Zeugnis ablegen von der Rückbindung seiner Dichtung an den Grund des Lebens. Mit anderen Worten: noch Heines qualvoller Tod ist engagiert, denn er verhindert seine Transformation in ein romantisches Gespenst.

Im Sinne der eingangs entworfenen Begrifflichkeiten kann Heines lyrisches Engagement dann letztlich so beschrieben werden: Lautbar machen möchte

20 Vgl. die treffende Formulierung von Hohendahl: *Geschichte und Modernität*, S. 97: »An die Stelle der Offenbarung des Unendlichen im Prozeß der poetischen Dechiffrierung von Natur ist hier die Freilegung realgeschichtlicher Evolutionen getreten.«

Heines Lyrik intensives und nuanciertes sinnliches Erleben, und zwar möglichst in seiner Natürlichkeit, sowie auch die Einsicht in die Unmöglichkeit dieser Lautbarmachung. Mittel der Lautbarmachung ist die poetische Imagination mitsamt ihrer metrischen Nuancen. Und aufs Spiel gesetzt wird letztlich nicht das Leben, sondern der Tod des Dichters. Denn verloren ist das Spiel nicht, wenn der Dichter stirbt, sondern wenn seine Dichtung und er sich auf dem Wege der Imagination so weit vom Leben entfernen, dass sie zu Gespenstern mutieren. Diese Gefahr ist deshalb umso größer, als an allen Ecken und Enden Verrat droht in Gestalt einer romantisch-abstrakten Rezeption, die vom Sinnlichen wegführt und Heines Einsatz veruntreut, ihm also nicht einmal seinen Tod gewährt.

2. Phonetische Registraturen: Lautphysiologie und Kultur

Heines Problem, nicht sicherstellen zu können, dass seiner Lyrik in der Rezeption der konkrete Lebensbezug nicht verloren geht, hat, so möchte ich formulieren, mit der Eigendeterminierung der gesellschaftlichen Imagination zu tun. Mit diesem Begriff ist nicht nur gemeint, dass gesellschaftliche Prozesse einer Eigenlogik folgen, die es letztendlich unmöglich macht, sie einer wirkungsvollen Kontrolle zu unterwerfen – was einen modernen Begriff von Engagement als Einsatz, der auch verspielt werden kann, überhaupt erst motiviert. Vielmehr sind diese Prozesse überdies von der ihrerseits einer komplexen Eigenlogik folgenden Imagination abhängig, genauer: von der produktiven Einbildungskraft, sofern sie gesellschaftlich gedacht wird. Diese gesellschaftliche Einbildungskraft ist nichts anderes als Kultur im modernen Sinne des Wortes – und Lyrik im modernen Sinne des Wortes ist unmittelbar auf einen Grundmechanismus von Kultur bezogen. Das hat zur Folge, dass sie grundsätzlich als kulturpolitisch engagiert vorgestellt werden kann.

Wenn ich von Kultur spreche, so gehe ich davon aus, dass dieses Wort seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Sammelbezeichnung für all jene Mechanismen ist, die der Gesellschaft Bedeutsamkeit bereitstellen – Bedeutsamkeit, also *nicht* schon Bedeutung, sondern die schiere Möglichkeit, etwas als bedeutungsunterscheidend zu behandeln. Die Verwendung dieses Attributs deutet schon darauf hin, welchem Paradigma diese Beschreibung von Kultur abgewonnen ist, denn mit diesem Wort wird in der Phonologie diejenige Eigenschaft bezeichnet, die ein Phonem von einem bloßen Laut unterscheidet: Ein Phonem ist ein Sprachlaut, der bedeutungsunterscheidend eingesetzt werden kann. Ich kann meinen Bestimmungsvorschlag für Kultur an dieser Stelle nicht

ausführlich begründen.²¹ Zur Plausibilisierung möchte ich nur darauf hinweisen, dass sogenannte ›kulturelle Differenzen‹ regelmäßig als Uneinigkeiten darüber beschrieben werden können, wie auf unterschiedlichen Ebenen Signifikanz konstituiert wird: ›Die Franzosen‹, so hört man, verpacken in ihren aufwändigen und fein ziselierten Briefschlusswendungen, die sich ›für uns‹ alle gleich anhören, mitunter fast mehr Bedeutsames als im eigentlichen Brief. Und dass sie einander so verstehen, das eben ist Teil ihrer kulturellen Identität. Auf einer anderen Ebene etablieren sich kulturelle Differenzen beispielsweise dadurch, dass ein Opernliebhaber stimmlichen Nuancen eine Bedeutsamkeit beimessen wird, die all denjenigen, die es nur durch Zufall in die Oper verschlagen hat, verborgen bleibt. Es ist an dieser Stelle nicht entscheidend, systematisch zu ergründen, woher solche und andere Differenzen in den Arten und Weisen, Bedeutsamkeit zu erzeugen, kommen und wie sie bereitgestellt und reproduziert werden. Hier wären viele Differenzierungen nötig. Historisch betrachtet ist es aber wichtig zu sehen, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Frage nach der Herkunft kultureller Differenzen im unmittelbaren Zusammenhang mit der Frage danach diskutiert wird, wie sich Prozesse der physischen Selbstorganisation auf Kulturprozesse beziehen lassen. Heine und von Droste-Hülshoff legen dabei gesteigerten Wert darauf, diese beiden Arten eigendeterminierter Prozesshaftigkeit getrennt von einander zu denken – vor allem im Hinblick auf die Möglichkeiten einer kulturellen Kontrolle von Körperlichkeit.

Für die Lyrik, wie sie sich Ende des 18. Jahrhunderts als Gattungszusammenhang etabliert, ist nun wiederum charakteristisch, dass sie sich auf die Erzeugung neuer Formen von sprachlautlicher Signifikanz spezialisiert. Genaue fällt der Lyrik mit der Etablierung der ästhetischen Autonomie gewissermaßen die Zuständigkeit für die Versform zu. Lyrik beschäftigt sich fortan mit der Entwicklung sinnfälliger Formen der sprachlichen Segmentierung.²² Zwar bleibt zur Verskonstitution noch lange ein Arsenal mehr oder weniger bekannter metrischer Formen charakteristisch; die Evolution der Gattung führt jedoch letztlich hin zu Formen der Verssegmentierung, die sich diesen Vorgaben entziehen – man denke etwa an mehr oder weniger rein typographisch markierte Verse. Als Vers lassen sich im Gattungszusammenhang der Lyrik so sehr unterschiedliche Formen der Segmentierung beschreiben. Dabei ist der entscheidende Punkt aber, dass das Einrücken in den Gattungszusammenhang der Lyrik diesen Segmentierungsformen eine eigene Form der Bedeutsamkeit verleiht. Sie werden damit sozusagen phonemisch relevant – und Lyrik wird so ein Mechanismus, der beeinflussen will, was gesellschaftlich bedeutsam ist. Das

21 Siehe Till Dembeck: Reading Ornament. Remarks on Philology and Culture, in: *Orbis Litterarum* 68 (2013) H. 5, S. 367–394.

22 Siehe ausführlich Till Dembeck: Vers und Lyrik, in: *Poetica* 44 (2012) H. 3–4, S. 261–288.

aber ist ein Unterfangen, dass man genuin kulturpolitisch nennen kann: Es geht darum, gesellschaftlich bindende Entscheidungen über Signifikanz herbeizuführen.

Wenn Lyrik Kulturpolitik am (lautlichen) Sprachmaterial ist, so verspricht ihre Situierung vor dem Hintergrund zeitgenössischer Semantiken von Sprachlautlichkeit Aufschluss über die Spezifik ihrer kulturpolitischen Programme. Für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man in dieser Hinsicht mehrere Entwicklungen beschreiben. Am wirkmächtigsten ist wahrscheinlich die Entstehung der historischen Sprachwissenschaft im Bereich der indoeuropäischen Sprachen, die sich zu dieser Zeit in Anlehnung an eine Formulierung Friedrich Schlegels »Vergleichende Grammatik« nennt.²³ Diese Form der Sprachforschung – ihre berühmtesten Vertreter sind Franz Bopp, Jacob Grimm und teils auch Wilhelm von Humboldt – interessiert sich schwerpunktmäßig für die historische Veränderung von Lautsystemen. Dabei klammert sie jedoch zunehmend sowohl die physiologischen Grundlagen der Sprachlautbildung als auch die Frage nach dem Sprachursprung, also der Entstehung menschlicher Sprache aus »Naturlauten«, methodisch aus ihrer Betrachtung aus. Diese Trennung kann sich auf Herders Sprachursprungsschrift berufen, die eine radikale Trennung zwischen der Entstehungsweise der menschlichen Natursprache und der eigentlichen menschlichen Sprache postuliert.²⁴ Demzufolge entsteht der eigentliche menschliche Sprachlaut daraus, dass er unwillkürliche körperliche Reaktionen ausschließt und in einem Akt der Besinnung einzelne wiederholbare (digitale!) Zeichen erzeugt. Für die Überlegungen zu Heines und von Droste-Hülshoffs Lyrik, die dem Naturlaut und damit implizit auch den physiologischen Grundlagen der menschlichen Sprache einen zentralen Stellenwert zumisst, ist diese Tradition der Sprachforschung weniger interessant.

Zeitgleich mit der »vergleichende[n] Grammatik« aber etabliert sich die Lautphysiologie, die zunächst eine ziemlich bunte Gemengelage aus auf je unterschiedliche Problemlagen bezogenen Spezialsemantiken darstellt. Gemeinsam ist diesen Semantiken aber, dass sie allesamt daran interessiert sind, die menschlichen Sprachwerkzeuge mit den tatsächlich existierenden Sprachlauten in Verbindung zu bringen. Lautphysiologie in diesem Sinne betreiben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl Taubstummenlehrer als auch Mechaniker, die Sprechmaschinen herstellen wollen, sowohl Stenographen als

23 Friedrich Schlegel: Über die Sprache und Weisheit der Indier, in: ders.: *Studien zur Philosophie und Theologie*, hg. von Ernst Behler u. Ursula Struc-Oppenberg. München u. a. 1975 [1808], S. 105–433, hier: S. 137.

24 Siehe Till Dembeck: X oder U? Herders »Interkulturalität«, in: *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, hg. von Dieter Heimböckel, Irmgard Honnef-Becker u. Georg Mein. München 2010, S. 127–151.

auch Mediziner bzw. Anatomen. Das unmittelbare pragmatische Interesse vieler dieser Lautphysiologen wird dabei zunehmend mit einem systematischen Anspruch verbunden, was sicherlich mit dem allgemeinen Erfolg der Physiologie als einer Wissenschaft, die Prozesse physischer Selbstorganisation zu erklären versucht, zusammenhängt. Man unternimmt nun zunehmend den Versuch, den Lautbestand der Sprache ganz von ihren natürlichen Vorbedingungen her zu denken. Man will die Sprachorgane so genau beschreiben, dass klar wird, welche Laute der Mensch zur Sprachbildung verwenden kann.

Das zeigt bereits das Gründungsdokument der modernen Phonetik, Wolfgang von Kempelens Abhandlung *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine* (1791). Von Kempelens Perspektive ist die eines Ingenieurs, der Sprache nachbilden will; die menschlichen Stimmwerkzeuge sollen nachgebaut werden. Charakteristisch für seinen Zugriff – und überhaupt für den Zugriff der Lautphysiologie – ist dabei, dass er einigermaßen systematisch Laute mit einbegreift, die für Sprache zunächst nicht relevant scheinen. Im Mittelpunkt stehen so tatsächlich die empirischen Gegebenheiten der menschlichen Physiologie, von kulturell vermittelten Vorgaben, also von lautlichen Differenzierungen, wie sie einzelne Sprachen vorgeben, soll zunächst abgesehen werden. Es ist insofern konsequent, dass von Kempelen beispielsweise Schmatzen, Ächzen, Stöhnen, Niesen, Schnarchen, Schnalzen usw. mehr oder weniger ausführlich beschreibt.²⁵ Sodann allerdings fällt ein merkwürdiger methodischer Bruch in seiner Argumentation auf, der, wie sich zeigen wird, auch für andere Vertreter der Lautphysiologie charakteristisch ist. Denn von Kempelen geht offenbar davon aus, dass von diesen Lauten klar ist, dass sie zur Sprache nicht *bestimmt* sind. Damit aber gibt er die lautphysiologische ›Neutralität‹ der Betrachtung auf und setzt an zentraler Stelle eine von der Sprache bzw. der Kultur aus gedachte Unterscheidungsbedingung ein, ohne darüber Rechenschaft abzulegen. Ja, die physiologische Perspektive wird im Laufe der Abhandlung durch eine Vielzahl kulturell motivierter Unterscheidungen und Wertungen überdeckt: Von Kempelen schränkt die Sprachen, deren Laute er berücksichtigt, von vornherein ein (auf die großen europäischen Sprachen nämlich),²⁶ er spricht über eine große Fülle von ›Sprachfehlern‹, die einzelnen Sprachen und Dialekten eigen sind und nimmt in diesem Zusammenhang gerne kulturelle Wertungen vor.²⁷ Die Mög-

25 Wolfgang von Kempelen: *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine* [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Wien 1791]. Stuttgart 1970, S. 112–122 u. S. 136–142.

26 Ebd., S. 178f.

27 Siehe exemplarisch die folgende Stelle: »Diejenigen, die gar kein Sch in ihrer Sprache haben, sondern immer ein S dafür gelten lassen, scheinen immer etwas tändelndes und unmännliches an sich zu haben. In Deutschland fällt es nicht so sehr auf, weil da ganze Provinzen so

lichkeit, zwischen beliebigen Lauten Zwischen- oder Übergangslaute zu bilden, ist ihm zwar bewusst, scheint ihm aber offenbar in systematischer Hinsicht nebensächlich.²⁸ Letztlich geht es von Kempelen so um die Etablierung eines »Hauptalphabet[s]«,²⁹ das den eigentlichen Kern der menschlichen Sprachlautlichkeit darstellt. Damit aber wird letztlich »gesetzt«, d. h. entgegen den Prämissen dennoch aus bestehenden Sprachen abgeleitet, welche Laute sprachfähig sind und welche nicht.

Diese doppelbödige Argumentationsweise ist auch im Folgenden für die Lautphysiologie charakteristisch, bis hin zur Etablierung des Fachs als wissenschaftliche Disziplin durch Eduard Sievers und andere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dies hat teilweise mit der pragmatischen Orientierung vieler lautphysiologischer Projekte zu tun: Von Kempelen muss letztendlich entscheiden, welche menschenmöglichen Laute seine Sprechmaschine produzieren können soll, und auch Taubstummlehrer und Stenographen sind letztlich in erster Linie an der Beschreibung einzelner, von einzelnen Sprachen vorgegebener Laute interessiert. Doch auch diejenigen Autoren, die angeblich aus einem rein wissenschaftlichen Interesse heraus schreiben, treffen immer wieder apriorisch Unterscheidungen zwischen sprachfähigen und nicht sprachfähigen Lauten. Heinrich Ernst Bindseils *Abhandlungen zur allgemeinen vergleichenden Sprachlehre* (1838) differenziert zwischen bloßen (unwillkürlichen) Äußerungen und »echter« sprachlicher Darstellung sowie zwischen Sprachlauten von »dazu bestimmten« Organen und »Schälle[n] anderer Art, z. B. Niesen, Räuspern«.³⁰ Paradigmatisch aber wird die doppelbödige Argumentation der Lautphysiologie von einem Physiologen ausformuliert, nämlich in Johannes Müllers *Handbuch der menschlichen Physiologie* (erschienen 1833 bis 1840). Müller beschreibt die menschliche Stimme nach dem Paradigma eines Musikinstruments, nämlich der Orgel, als ein »Zungenwerk mit membranösen doppelten Zungen«.³¹ Müllers Beschreibungen sind sehr extensiv; er unterscheidet zwischen Sprechen, Geheul und Gesang,³² legt ausführlich dar, wie die Stimme Töne unterschiedlicher Höhe produzieren kann,

sprechen; aber in der französischen [!] englischen und ungarischen Sprache ist es unerträglich, und gibt zu tausenderley Mißverstand Anlaß.« (Ebd., S. 344.)

28 Siehe die Rede von einem »Mittelding zwischen S und Sch« (ebd., S. 344). Allgemein siehe die Anmerkung S. 176, in der von Kempelen einräumt, »daß über alle uns bekannte Buchstaben deren Anzahl doch nicht gering ist, noch viele möglich sind, und vielleicht ein Theil der von mir angeführten Schallen, und noch manche andere, die meiner Aufmerksamkeit entgangen sind, bey unbekannten Völkern wirkliche Bestandtheile ihrer Sprache ausmachen.«

29 Ebd., S. 179.

30 Heinrich Ernst Bindseil: *Abhandlungen zur allgemeinen vergleichenden Sprachlehre*. Hamburg 1838, S. 33.

31 Johannes Müller: *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*. Bd. 2. Koblenz 1840, S. 206; ergänzend vgl. die zusammenfassende These S. 171.

32 Ebd., S. 211.

und erklärt auch die Entstehung von Mundtönen wie Schnarchen, Räuspern und Pfeifen.³³ Dann wendet er sich der menschlichen Sprache zu:

Ausser den in dem Stimmorgan gebildeten Tönen von musikalischem Werthe giebt es noch eine grosse Anzahl durch das Ansatzrohr des Stimmorgans hervorzubringender Laute oder Geräusche, durch deren Verbindung mit einander die Sprache entsteht, indem gewisse Verbindungen dieser Laute zur Bezeichnung von Gegenständen, Eigenschaften, Thätigkeiten, Beziehungen dienen. Die Sprachen benutzen nicht alle auf diese Art möglichen Geräusche und Laute, weil ihre Verbindung mit anderen oft schwer ist. Diejenigen, deren Verbindung leicht ist, finden sich zum grossen Theil in den meisten Sprachen. Jede Sprache enthält eine gewisse Anzahl dieser möglichen Laute, niemals finden sich alle möglichen Laute in einer Sprache vereinigt; vielmehr entstehen charakteristische Unterschiede in den Sprachen, in sofern die einzelnen Sprachen gewisse Classen dieser Laute oder einzelne derselben vorzugsweise, andere sparsam oder gar nicht anwenden. *Von der Physiologie ist das natürliche System dieser Laute aufzustellen.* Die Versuche dazu von Seiten der Grammatik sind durchweg unzureichend, indem man bei der Eintheilung der Laute von unwesentlichen Eigenschaften derselben ausging.³⁴

Entscheidend ist hier den Anspruch, »das natürliche System« der sprachkonstitutiven Laute aus der Physiologie heraus abzuleiten – ein Anspruch, der sich nicht zufällig gegen die Grammatiker richtet. Gleichwohl fällt auch Müller so gleich in eine letztlich nur »grammatisch« zu begründende Argumentation zurück, entwickelt er doch sein »natürliches System«, ausgehend von einer Auswahl ihm bekannter Sprachen und Dialekte – u. a. Deutsch, Französisch, Polnisch und Zend (Avestisch). Damit blendet Müller das Problem, dass durch Bildung von Zwischenlauten auch andere Strukturen der Signifikanzerzeugung möglich sind, aus. Kriterium für den Einschluss einzelner Laute in das System ist letztlich der kulturelle Wert der Sprachen, in denen sie vorkommen:

Die vorher aufgeführten Laute sind die wesentlichen Elemente aller *ausgebildeten* Sprachen [...]. / Ausser den gewöhnlichen in den Sprachen benutzten Consonant-Geräuschen giebt es noch eine Menge anderer möglicher, im Munde und in der Kehle zu bildender Geräusche, bald explosiver, bald continuirlicher Art, wie das Schmatzen, Gurgeln, Räuspern, Hemsen, Aechzen, Küssen, Schmatzen, Niesen, Stöhnen, das *ll* bei hin- und herschlagender Zunge, das Schlürfen, Schnarren auf den Lippen *brrrr*, das Schnalzen durch Abziehen der Zunge von den Zähnen, vom Gaumen. Alle diese Laute werden in der Regel in den Sprachen nicht angewandt, nur die Schnalzlaute sollen nach Lichtenstein und Salt bei den Hottentotten und anderen africanischen Völkern vorkommen.³⁵

33 Ebd., S. 219f.

34 Ebd., S. 229 (meine Kursivierung).

35 Ebd., S. 239 (meine Kursivierung).

Es fällt nicht schwer, in solchen Passagen das verdeckte kulturpolitische Interesse zu erkennen, denen sie folgen: Es geht hier nicht zuletzt darum, herauszustellen, dass sprachlich nur signifikant sein *kann*, was den Voraussetzungen der eigenen Sprache(n) zufolge signifikant *ist*. In die Sphäre der Naturlaute, die per se keine phonemische Qualität haben, wird unter der Hand eine Differenz von zur Sprache/Kultur bestimmten, also potenziell phonemischen, und zu Sprache/Kultur unfähigen Lauten (dazu gehören natürlich die ›reinen‹ Schmerzlaute) eingeführt, die zugleich selbst als naturgegeben ausgewiesen wird. Darauf stützt sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann auch massive kolonialistische Sprachkulturpolitik, der es um die Reduktion aller Sprachen auf ein kontrollierbares Set von Lauten bzw. Phonemen zu tun ist – nachzulesen in Werken wie Max Müllers *Proposals for a Missionary Alphabet* (1854) und Richard Carl Lepsius' *Standard Alphabet for Reducing Unwritten Languages and Foreign Graphic Systems to a Uniform Orthography in European Letters* (1855).

Kann man nun im Falle der Lautphysiologie aus der Zeit Heines und Droste-Hülshoffs von kulturpolitischem Engagement sprechen? Die kulturpolitische Facette des Unternehmens ist relativ offen ersichtlich, wenn es sich allerdings um Engagement handelt, so um eines, das im Grunde die Grundlagen dessen, was es heißt, sich zu engagieren, untergräbt oder gar systematisch auszuschalten versucht. Ja, es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, die Lautphysiologie betreibe eine Art kulturpolitischen Verrat am Projekt des Engagements – Verrat im Sinne Heines gefasst als Veruntreuung fremder (oder eigener) Einsätze, fremden (oder eigenen) Engagements also. Denn letztlich geht es der Lautphysiologie um die Kontrolle des lautlichen Raums sprachlich-kultureller Signifikanz. Die entscheidende Operation ist die Befestigung der Grenze zwischen sprachfähigen und nicht sprachfähigen Lauten, die die potenzielle Eigendynamik von Entwicklungen innerhalb dieses Raumes möglichst unterbinden soll. Dies ist insofern Engagement, als der Untergrund der Sprachfähigkeit des Menschen selbst entschlüsselt und im Klartext vorgestellt werden soll. Allerdings tut die Lautphysiologie so, als könne sie nicht verlieren: Die potenzielle Offenheit der sprachkulturellen Entwicklung, sofern sie sich im Sprachlaut niederschlägt, wird nicht nur geleugnet, sondern, betrachtet man die sprachpolitischen Konsequenzen ihrer Arbeit insbesondere in ihrem späteren Einsatz in den Kolonien, auch real zementiert. Verrat ist dies deshalb, weil engagierter Einsatz voraussetzt, dass die Entwicklungen, auf die man einwirken möchte, letztlich eben doch kontingent sind, sodass Verluste möglich sind. Die Kulturpolitik der Lautphysiologie aber setzt auf kulturellen Stillstand und führt diesen Stillstand selbst noch auf die Natur zurück. Natürlich funktioniert ein derartiger kulturpolitischer Verrat nur, solange er nicht durchschaut wird. Ist dies der Fall, wird schlagartig sichtbar, was der eigentliche Einsatz der Lautphysiologie gewesen ist: ihre Deutungshoheit als Wissenschaft.

Man wird nicht sagen können, dass die Kulturpolitik der Lautphysiologie im 19. Jahrhundert wirklich öffentlich und auf breiter Basis hätte Farbe bekennen müssen. Im Allgemeinen bleibt die Kluft, die bereits Herders Kulturbegriff zwischen Natur- und Körperprozessen einerseits und Kulturprozessen andererseits aufdeckt, eher unsichtbar, und so wirkt die Rückführung von Kulturdifferenzen, in diesem Falle sprachlautlichen, auf den Körper nicht wirklich irritierend. Immerhin aber lässt sich Heines lyrisches Engagement für die Befreiung zur Sinnlichkeit, das sich mit der Eigendeterminiertheit physiologischer, sprachlicher und kultureller Prozesse auseinandersetzt und dessen Krux, wenn man so will, darin liegt, sprachlich (lyrisch) dem Schmerzlaut, also dem unmittelbarsten, am wenigsten durch die Imagination beeinflussten sinnlichen Erlebnis, dennoch mit den Mitteln der Imagination *gerecht* zu werden, als Gegenbewegung zur Kulturpolitik der Lautphysiologie lesen. Heines lyrisches Engagement bringt es mit sich, dass es aus dem bereits konstituierten Lautmaterial immer wieder neue Töne erzeugen muss. Was, nebenbei bemerkt, auch den Effekt hat, dass die populäre Vermittelbarkeit der Lyrik, die für Heine doch eigentlich von besonders großem Interesse ist, leiden muss.

3. Todesverlangen verlaublichen: von Droste-Hülshoffs Lyrik

Während Heines Lyrik, kulturpolitisch gelesen, von der unmöglichen Notwendigkeit ausgeht, den Schmerzlaut unmittelbar Sprache werden zu lassen, und sich an der Unsicherheit der eigenen Bindungen an eine im körperlichen Schmerz verbürgte Gegenwart abarbeitet, setzen die Lautphysiologen seiner Zeit zwar auch an der Unterscheidung von Natur- und Sprachlaut an; ihr Einsatz zielt aber darauf ab, die Unüberbrückbarkeit dieser Differenz gleich wieder unsichtbar zu machen. Indem sie die Festschreibung sprachlicher Lautdifferenzen, die sie betreiben, angeblich aus der Natur der Sprechorgane herleiten, versichern sie sich der Rückbindung ihrer eigenen kulturpolitischen Interessenlage an die Natur. Die ewige Natur motiviert den gegenwärtigen Einsatz der Lautphysiologie – zur Herstellung sprachkultureller Standards, zur Kolonialisierung, zur Optimierung der Informationstechnologie.

Auch in den Gedichten Annette von Droste-Hülshoffs spielt der eigendeterminierte Untergrund der Körperlichkeit, den die Lautphysiologie zumindest mit Blick auf die Sprachlautlichkeit beherrschen zu können glaubt, eine zentrale Rolle, und das äußert sich, ähnlich wie bei Heine, in mehrfacher Hinsicht lautlich – sowohl auf der Ebene der Beschreibungen als auch in der Lautlichkeit der Gedichte selbst. Auch hier ist der Schmerzlaut als Naturlaut von besonderer Bedeutung. Droste-Hülshoffs Lyrik durchzieht insbesondere ein Strang von Gedichten, die Naturlautlichkeit und subjektives Todesverlangen in einer Weise

zusammenbringen, die die spezifische Religiosität der Texte als kulturpolitisches Problembewusstsein lesbar macht.³⁶

Das zu Lebzeiten unveröffentlichte Gedicht »An einem Tag wo feucht der Wind«³⁷ beispielsweise setzt sich mit dem Paulinischen Wort vom ›Ächzen der Kreatur‹ auseinander:

[1] An einem Tag wo feucht der Wind,
Wo grau verhängt der Sonnenstrahl
Saß Gottes hartgeprüftes Kind
Allein im kleinen Gartensaal,
Ihr war die Brust so voll und enge
Ihr war das Haupt so dumpf und schwer
Selbst um den Geist zog das Gedränge
Der Adern blutige Schleier her

[2] [...]
Gefährten Wind und Vogel nur
In selbstgewählter Einsamkeit
Ein großer Seufzer die Natur
Und schier zerflossen Raum und Zeit

[...]

[5] Da war ihr klar wie nicht allein
Das schwergesangne Gottesbild
Im Menschen, wies in dumpfer Pein
Im bangen Wurm, im scheuen Wild
Im durstigen Halme auf der Flur,
Das mit vergilbten Blättern lechzt

36 Die ›Modernität‹ der Dichtung von Droste-Hülshoffs wird in der Forschung gebetsmühlenartig beschworen – offenbar weil man glaubt, sie für ihre Religiosität und ihren Konservatismus verteidigen zu müssen. Modern erscheinen dann insbesondere emanzipatorische Bestrebungen der Autorin sowie Ansätze zur Sozialkritik. Siehe etwa – in etwas altväterlicher Manier – Wilhelm Gössmann: *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werks*. Düsseldorf 1985, S. 64–88 u. S. 215–219. Auf ein neues Reflexionsniveau wird von Droste-Hülshoffs Auseinandersetzung mit Gendervorgaben durch die umfassende Arbeit von Claudia Liebrand: *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*. Freiburg i. Brsg. 2008 gehoben. Liebrand zeigt, dass von Droste-Hülshoff durch gezielte Transkriptionen literarischer und kultureller Traditionen eine implizite Problematisierung insbesondere der Vorgaben für weibliche Autorschaft leistet. In eine ähnliche Richtung geht auch bereits Elisabeth Krimmer: *A Perfect Intimacy with Death. Death, Imagination, and Femininity in the Works of Annette von Droste-Hülshoff*, in: *Women in German Yearbook* 17 (2001), S. 121–140.

37 Ich zitiere die Gedichte von Droste-Hülshoffs nach der Ausgabe des Klassiker-Verlags, Annette von Droste-Hülshoff: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hg. von Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Frankfurt a.M. 2003 [1994]. Bd. 1: Gedichte [im Folgenden zitiert als SW1]; hier: S. 633–636. Ich zitiere hier aus der ersten Fassung des Gedichts, deren Überarbeitung Droste-Hülshoff nie zu einem Ende geführt hat.

In aller aller Kreatur
Nach oben um Erlösung ächzt

[...]

Das theologische Argument, um das sich das Gedicht dreht, findet sich in der fünften Strophe. Es ist dem Römerbrief (8, 22) entnommen und lautet, dass der Mensch mit dem Sündenfall nicht nur sich selbst, sondern alle Kreaturen der Erlösung bedürftig gemacht hat – die gesamte Schöpfung ächzt ›mit uns‹ an den Folgen der Erbsünde.

Droste-Hülshoffs Formulierungen lassen allerdings auf eine kulturtheoretische Radikalisierung dieses Arguments schließen. Denn die syntaktische Verschränkung, mit der sich der eine Satz, aus dem die fünfte Strophe besteht, in das Kreuzreimschema fügt – mit einem Enjambement gerade nach »Gottesbild« – macht seine Aussage mehrdeutig. Unklar ist, worauf sich das »nicht allein« bezieht – auf »schwergefangnes Gottesbild« oder auf »im Menschen«? In erstem Fall besteht ein Gegensatz zwischen dem Gottesbild im Menschen und dem ›es‹, das am »wies« haftet und mit »dumpfer Pein« in Verbindung gebracht wird. Im zweiten Fall bezieht sich ›es‹ auf »Gottesbild« – was implizieren würde, dass die Gottesebenenbildlichkeit nicht nur den Menschen auszeichnet, sondern in »dumpfer« Form auch die anderen Kreaturen. So macht die Strophe einen Verdacht lautbar, der sich allerdings nicht explizit ausspricht, vielleicht auch nicht aussprechen darf: Dass nämlich das Ächzen der Kreatur um Erlösung im einen wie im anderen Fall aus der Spannung zwischen dem untergründigen Wirken unpersönlicher Naturkräfte (›es‹) und der Personhaftigkeit der Geschöpfe herrühren könnte. Um den »Geist« von »Gottes hartgeprüfem Kind«, wie es in der ersten Strophe heißt, und zwar abermals mit Enjambement, zieht »das Gedränge / Der Adern blutge Schleier her«; die Physis wirkt unmittelbar auf den Geist ein, ohne dass der Geist sie kontrollieren könnte. Die ›volle und enge Brust‹, das ›dumpfe und schwere Haupt‹ sind dann Folge des Wirkens eigen-determinierter körperlicher Prozesse, von denen Geist, ja, Seele abhängen, denen sie unterworfen sind und die zugleich in einem Gegensatz stehen zum Prinzip der Individuation.

Damit entfernt sich auch von Droste-Hülshoff weit von der Romantik, ja, das Gedicht stilisiert sich zur Kontrafaktur romantischer Lyrik. Wenn es etwa in der zweiten Strophe heißt: »Ein großer Seufzer die Natur«, so wird damit eine Vorlage von Justinus Kerner, »Der Grundton der Natur« (1839), aufgerufen. In Kerners Gedicht wird der Natur eine Frage gestellt, die an die Fragen des Heine'schen »Jüngling-Manns« erinnert, und zur Beantwortung der Frage dient ein experimentales Arrangement. Der Klang der Äolsharfe, die, vom Wind gespielt,

den Naturlaut in musikalischen Klang transformiert, wird auf den Emotionsausdruck hin lesbar:

Lausch der Äolsharfe nur!
 Schmerz ist Grundton der Natur; /
 [...]
 Und am meist aus Menschen Scherz
 Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz.³⁸

Selbst die romantische Ironisierung dieser Schlussfolgerung im Reim von »Scherz« auf »Schmerz« kann dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Orchestrierung des Gedichts in seiner zwanglosen reinen Alternation und in seiner Lautmalerei ausgesprochen harmonisierend ist. Ironie bedeutet hier nicht, dass an der Möglichkeit einer Analogie zwischen Naturlaut und menschlicher Sprache gezweifelt würde.

Bei Droste-Hülshoff ist demgegenüber, ebenso wie bei Heine, klar, dass der schiere kreatürliche Schmerz als Teil der eigendeterminierenden Naturabläufe nicht mit dem Sprachlaut vermittelbar ist, auch wenn er vermittelt werden muss. Auf dieses Problem ist in »An einem Tag wo feucht der Wind« auch die metrische Gestalt des Gedichts bezogen.³⁹ Denn anders als bei Kerner wird hier die reine Alternation demonstrativ erzwungen, einerseits durch Ellipsen, andererseits durch das Beibehalten optionaler Vokale (meist geht es in beiden Fällen um ein »e«). In Kombination mit der erwähnten syntaktischen Vieldeutigkeit und mit der ungewöhnlichen, teils katachretischen Wortbildung (»schwergefangen«) führt dies zu einem sehr gedrängten Sprachduktus. Zusätzlich ergibt sich immer dann, wenn Verse mit weiblicher Kadenz vorliegen, eine Doppelsenkung am Versübergang, die hier eine Pause und damit eine Art Stottern der Rede erzeugt, und zwar häufig gerade in Versen mit Enjambement. Das betrifft insbesondere die bereits zitierte Wendung vom »Gedränge / des Blutes«. Ist bei Kerner die Wiederholung des Wortes »Schmerz« im letzten Vers Anzeichen von scherzhafter Ironisierung und zugleich von Zuversicht, über einen Zugang zur Natur zu verfügen, scheint hier die einzige Wiederholungsfigur im Gedicht im vorletzten Vers der fünften Strophe – »In aller aller Kreatur« – nur der Intensivierung der sich lautbar machenden Verzweiflung zu dienen. Wenn bei Kerner also die Naturlautlichkeit (ironisch) als Mittel des Einverständnisses beschworen wird, so setzt Droste-Hülshoff – ähnlich wie

38 Justinus Kerner: *Ausgewählte Werke*, hg. von Gunter Grimm. Stuttgart 1981, S. 26. – Zur Äolsharfe als Motiv in von Droste-Hülshoffs Lyrik siehe Walter Salmen: »Und horchte träumend auf der Luft Geharf. Klangbilder von Musikinstrumenten bei Annette von Droste-Hülshoff, in: *Droste-Jahrbuch* 5 (1999/2004), S. 119–136, hier: S. 121–124.

39 Auch für die Forschung zu von Droste-Hülshoffs Lyrik gilt, dass metrische Analyse nahezu keine Rolle spielt. Nur drei der hier zitierten Beiträge gehen auf die metrische Form eines Gedichts ein (siehe unten).

schon Heine, aber doch noch illusionsloser – eine radikale Differenz: Der Schmerz, der hier zum Ausdruck kommt, entsteht dadurch, dass die Verbundenheit der Seelen in demjenigen Schmerz, den die Bindung der Seele an unpersönliche Naturkräfte erzeugt, wiederum zugleich durch eine radikale Vereinzelung der Personen aufgehoben wird. In der Terminologie, die ich zur Rekonstruktion der zeitgenössischen Lautphysiologie verwendet habe, könnte man auch sagen: Der Schmerz, den Droste-Hülshoffs Gedicht laut werden lassen will, entsteht daraus, dass die Trennung von Sprachlaut und Naturlaut zwar unbestimmbar, aber doch bestimmt ist; dass der Naturlaut nicht zur Verständigung taugt, obwohl er die einzige Möglichkeit zur Verständigung darstellt. Diese Argumentation teilt, jenseits ihrer theologischen Implikationen,⁴⁰ die kulturtheoretischen Prämissen Heines und radikalisiert sie sogar noch, jedenfalls was das Verhältnis angeht, in das physiologische und kulturelle Selbstorganisation gesetzt werden.⁴¹

Die Diagnose, dass von Droste-Hülshoff die Befangenheit im Körperlichen durchaus sehr modern fundiert, nämlich im Rekurs auf die Einsicht in physiologische Eigengesetzlichkeiten, die sich nicht mechanisch und einsinnig kausal erklären lassen, ließe sich an einer ganzen Reihe von Texten belegen – und sie ist auch nicht wirklich neu. Was nun der kulturpolitische Einsatz dieser Art von Lyrik ist, wird deutlich in den verkappten Auflösungs- bzw. Selbstmordphantasien, die sich in vielen Gedichten finden. Denn die so in ihrer Eigengesetzlichkeit beschriebene Physiologie gibt in den Texten von Droste-Hülshoff eben nicht nur Anlass dazu, um Erlösung zu flehen; sie ist vielmehr auch Quell einer Verführung, von der unklar ist, ob sie zum Leben oder zum Tod führt.⁴²

40 Vgl. hierzu Winfried Woesler: Die ächzende Kreatur, in: *Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff*, hg. von Claudia Liebrand u. Thomas Wortmann. Stuttgart 2014, S. 182–190, hier: S. 188f.: »Das Gedicht Drostes [...] verharrt in der Aussichtslosigkeit [...]. Die christliche Antwort, dass durch den Erlösungstod Jesu am Ende der Tage die Sünden der Menschen und der Tod aufgehoben werden, formuliert sie nicht mehr.«

41 Es ist daher nicht ausreichend, den Impetus des Gedichts als »solidarische Fühlungnahme mit der Natur und Kreatur« zu charakterisieren, wie es Gert Sautermeister: Die Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs. Eine sozialgeschichtliche Skizze, in: *Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft*, hg. von Rüdiger Scholz u. Klaus-Michael Bogdal. Opladen 1996, S. 310–331 tut (S. 325).

42 Von Droste-Hülshoffs umfassende Beschäftigung mit dem Tod, um die es im Folgenden unter anderem geht, ist von der Forschung oft pathologisiert und/oder als Korrelat übermäßiger Religiosität der Autorin dargestellt worden. So schreibt Sautermeister über die Todesphantasien in von Droste-Hülshoffs Lyrik: »Die Religion als knechtende, qualvolle Bewußtseinsmacht der Epoche – hier wird sie plastisch greifbar, und an Beispielen wie diesem lassen sich die Motive Heines für seine umfassende Religionskritik nachvollziehen.« (Ebd., S. 321) Helfer behauptet, dass der Autorin »programmatisches Interesse am Tod [...] eindeutig an das Pathologische grenzt« (Martha Helfer: »Ein unheimlich Ding«. Das Selbst als Objekt bei Annette von Droste-Hülshoff, in: *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, hg. von Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica u.

So verbinden sich beispielsweise in »Am Bodensee«, ⁴³ publiziert in den *Gedichten* von 1844, Todesphantasien mit einer Beschwörung von klagendem Naturgeräusch, wie es als Ächzen der Kreatur auch in »An einem Tag wo feucht der Wind« vorkommt. Die zweite Strophe des Gedichts lautet wie folgt:

Ich hör' es wühlen am feuchten Strand,
 Mir unter'm Fuße es wühlen fort,
 Die Kiesel knistern, es rauscht der Sand,
 Und Stein an Stein entbröckelt dem Bord.
 An meiner Sohle zerfährt der Schaum,
 Eine Stimme klaget im hohlen Grund,
 Gedämpft, mit halbgeschlossenem Mund,
 Wie des grollenden Wetters Traum.

Das untergründige Wühlen, als das hier (vielleicht!) die Geräusche der Wellen, der bewegten Steine und des Sands erscheinen, verwandelt sich in die Klage einer »Stimme [...] im hohlen Grund« und damit zugleich in eine Art unterirdisches Echo des Wettergrollens. Bemerkenswert ist daran einerseits die Tatsache, dass der Ort der Stimme gerade der *hohle* Grund ist – das klagende Naturgeräusch erscheint so als Effekt der Substanzlosigkeit der Natur. Andererseits aber konterkariert die Versform diese verzweifelte Unterstellung, denn anders als in »An einem Tag wo feucht der Wind« ist der Duktus dieser Verse keinesfalls gedrunken, sondern eher dynamisch-beschwingt. Das Schema, dem zumindest die ersten fünf Verse und der siebte Vers dieser Strophe gehorchen, das in der zweiten Hälfte der ersten Strophe angestimmt wird und weite Teile der insgesamt sieben Strophen bestimmt, sieht einen Auftakt, vier Hebungen und eine reine Alternation vor, die im Versinnern durch eine einzelne, gerade den dynamischen Eindruck erzeugende Doppelsenkung unterbrochen wird. Es wird in diesen Versen insofern demonstrativ erfüllt, als auch hier an mehreren Stellen durch Elision oder Nicht-Elision über- oder unterzählige Doppelsenkungen vermieden werden (»halbgeschlossenem« statt »halbgeschlossnem«, aber »unter'm« statt »unter dem«). Umso signifikanter erscheinen die Durchbrechungen dieses Schemas am Ende der Strophe – durch die Doppelsenkungen am Beginn des siebten und des letzten Verses. Die Dynamik des Metrums mag eine Art

Thomas Wortmann. Paderborn u. a. 2010, S. 271–279, hier: S. 279). In eine ähnliche Richtung geht Woeslers Behauptung zu von Droste-Hülshoffs »Sündenbewusstsein«, »daß es sich [...] biographisch zunächst um eine psychische Beeinträchtigung handelt, die aus der Religionspraxis des 19. Jahrhunderts resultierte.« (Winfried Woesler: *Modernität der geistlichen Dichtung der Droste*, in: »Zu früh, zu früh geboren«. *Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*, hg. von Monika Salmen u. dms. Düsseldorf 2008, S. 36–44, hier: S. 38.) – Sehr viel zielführender scheint mir demgegenüber Krimmers Hinweis darauf, von Droste-Hülshoffs Auseinandersetzung mit dem Tod könne als Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit abtötenden literarischen Autorschaft gewertet werden (Krimmer: *Intimacy*).

43 SW1, S. 78–80.

rhythmisches Einfühlen in das lauthafte Naturgeschehen suggerieren – eine Lesart, die das Gedicht selbst nahelegt, in dessen vorletzter Strophe von einem »Sänger« die Rede ist, »der mit trunkenem Aug' / Das Metrum geplätschert in deiner [des Sees] Flut«. Dann markieren die Doppelsenkungen vielleicht ein schreckhaftes Stolpern oder gar Einhalten – immerhin ist anstelle der Doppelsenkung am Beginn des letzten Verses auch eine Skandierung ohne Auftakt möglich, die dann mit dem Ende des vorangehenden Verses einen Hebungsprall verursachte. So oder so wird das metrische Dahinplätschern des Gedichts an vielen Stellen unterbrochen; lautbar wird so eine gewisse Ungeheuerlichkeit des Naturlauts – wie sie, in einer schönen ironischen Wendung, auch ein Zitat aus Goethes »Erlekönig« bezeugt: Die dritte Strophe reimt »ich seh' es genau« auf »grau«.

Dass die Naturlautlichkeit in Droste-Hülshoffs Gedichten eine unheimliche Note erhält, hängt nicht nur mit dem Verdacht ihrer Substanzlosigkeit zusammen, sondern vor allem damit, dass sie dennoch – oder gerade deshalb – eine enorm verführerische Wirkung entfaltet. In der vorletzten Strophe von »Im Moose«, ⁴⁴ das in den *Gedichten* von 1844 dem Gedicht »Am Bodensee« vorangeht, schlägt eine Phantasmagorie, in der sich das eigentlich im Moos liegende lyrische Ich gealtert um seine Toten trauern sieht, in ein Scheintoderlebnis um:

Und wieder an des Friedhofs Monument,
 Dran Namen standen die mein Lieben kennt,
 Da lag ich betend, mit gebrochnen Knien,
 Und – horch, die Wachtel schlug! Kühl strich der Hauch –
 Und noch zuletzt sah ich, gleich einem Raum,
 Mich leise in der Erde Poren ziehen.

Hier überlagern sich die vorgestellte und die reale Situation des Ich: Zwar ist der Einschub, der zum Horchen auffordert, klar eine Interferenz aus der Gegenwart in die Imagination, aus der das Ich auch sogleich mit dem Anfang der letzten Strophe als »einer, der dem Scheintod erst entrann«, erwacht. So scheint klar, dass das »Versickern« des Ich in »der Erde Poren« gleichfalls nur in der Imagination geschehen ist. Dennoch suggeriert nicht nur die Tatsache, dass das reale Ich ohnehin bereits auf dem Boden liegt, die Möglichkeit, die Imagination könne in die Realität hinübergewirkt und die Auflösung des Ich bewirkt haben, sondern auch eine vorher verwendete Metapher: Den Wechsel von der Erinnerung über die Wahrnehmung der Gegenwart in die Zukunftsprojektion vergleicht das Ich mit »dem Bronnen, der verrinnt im Schlund / Und drüben wieder sprudelt aus dem Grund«. Insofern das gesamte Gedicht von Wechselwirkungen zwischen Naturwahrnehmung und Imagination handelt, liegt es nahe, die Todes-

44 SW1, S. 77f.

phantasie als äußerste Konsequenz der imaginativen Vertiefung in Natur zu sehen.⁴⁵ Auch hier ist es nicht zuletzt Naturlautlichkeit, die diese Vertiefung motiviert, und auch hier korreliert die Evokation eines Naturlauts, des Schlagens der Wachtel, mit einer Verunsicherung des ansonsten wieder weitgehend demonstrativ durchgehaltenen metrischen Schemas, eines vierhebigen Jambus, der hier, dank der Betonbarkeit des Worts »Kühl«, womöglich durch einen Hebungsprall unterbrochen wird. Wobei gerade das akzentuierte Schlagen der Wachtel vielleicht auch derjenige Laut ist, der das Ich davor rettet, sich wirklich in Natur und Imagination aufzulösen.

So oder so: der Naturlaut als Verlautbarung von kreatürlicher Bedürftigkeit, wie sie in »An einem Tag wo feucht der Wind« theologisch ausgedeutet wird und wie sie sich in »Am Bodensee« als Effekt der schieren Substanzlosigkeit der Natur darstellt, erscheint in »Im Moose« einerseits als kongruent zur Klage des Ich über seine eigene Vergänglichkeit und Substanzlosigkeit, dadurch aber andererseits auch als Verführung zur Selbstaufgabe. Es verwundert insofern nicht, wenn der Naturlaut, ähnlich wie auch bei Heine, gespenstische Assoziationen weckt, nicht nur in »Am Bodensee«, sondern an mindestens ebenso berühmter Stelle etwa in dem Gedicht »Die Mergelgrube«⁴⁶ aus dem Zyklus »Heidebilder« aus den *Gedichten*, in dessen vierter Versgruppe »der Luft Geharf«, dem das lyrische Ich horcht, als Klang erscheint, »wie wenn Geisterhall / Melodisch schwinde im zerstörten All«. Hier geht die Selbstaufhebungsphantasie in eine apokalyptische Phantasie über.⁴⁷ Und insofern die Einsicht in die eigene Verführbarkeit zur Selbstaufgabe zugleich für ein schlechtes Gewissen sorgt – immerhin bedeutet es womöglich die Bereitschaft zur Aufgabe der Gottesebenbildlichkeit – kann sie sogar, in einer weiteren Reflexionsschleife, zur Steigerung der Unheimlichkeit des Naturgeräuschs beitragen, das dann weniger als Verführung denn als Verkündigung des eigenen Verlorenseins in der Substanzlosigkeit der materiellen Natur erscheint.⁴⁸

45 Vgl. hierzu Gert Sautermeister: Annette von Droste-Hülshoff und Eduard Mörike – zwei »lyrische« Verwandte und Pioniere, in: *Droste-Jahrbuch* 8 (2009/2010), S. 159–197, hier: S. 168f. Sautermeister spricht von einem »a-religiösen, unchristlichen« Tod, einer »Selbstauflösung aus eigenen Gnaden« (S. 169); mit Bezug auf das *Geistliche Jahr* formuliert er an anderer Stelle, von Droste-Hülshoffs Thema sei die »Lebensnot des Atheisten wider Willen« (Sautermeister: Lyrik, S. 323).

46 SW1, S. 50–54.

47 Siehe hierzu Salmen: Klangbilder, S. 123f., der hervorhebt, dass das »Geharf« hier, anders als in der romantischen Lyrik, gerade nicht von »der ewigen Ordnung im Weltall« kündigt, sondern von »dessen Chaos im unbegrenzten Raum« (S. 123).

48 Am meines Wissens ausdrücklichsten hat Gössmann den Zusammenhang zwischen Naturerleben und Lebensbedrohung in von Droste-Hülshoffs Lyrik dargestellt (Gössmann: Ich und Spiegelbild). Gössmann zeigt – unter anderem im Rückbezug auf die von von Droste-Hülshoff rezipierte Hildegard von Bingen –, dass die »Trunkenheit« des Naturerlebens regelmäßig in »die Erfahrung des Dunklen, Unheimlichen, des Vergänglichlichen und des Todes«

Dies ist der Fall in dem Gedicht »Mondesaufgang« von 1844 (einzeln publiziert 1846).⁴⁹ Auch hier handelt es sich um ein Bodensee-Gedicht, geschildert wird der Blick des Ich von einem Balkon über den See auf die Alpen, während es den Mondaufgang erst erwartet und dann erlebt. Die ersten beiden der insgesamt sechs Strophen beschreiben ein fröhliches, die mittleren beiden ein verzweifelteres Warten, zu Beginn der fünften Strophe wird dann das Erscheinen des Mondes beschrieben. Besonders wichtig sind für meine Argumentation die beiden mittleren Strophen. Allerdings deutet sich schon in der zweiten Strophe eine Art Kippen der Stimmung an: Die erste Strophe zeichnet in symmetrischer Fügung ein Landschaftsbild, in dem »des Firmamentes Halle« und der »See« in Korrespondenz zueinander gesetzt und dem Ich gegenübergestellt werden. Die zweite Strophe hingegen, in deren zweiter Hälfte sich eine sanfte Todesahnung artikuliert – »Mir war, als treibe hier ein Herz zum Hafen« –, verschiebt die Perspektive. Hier blickt das Ich von seiner erhöhten Warte zum See herunter: »Hoch stand ich [...] / Tief unter mir [...]«. In den beiden mittleren Strophen nehmen unter dem Warten auf den Mondaufgang die Naturlaute, die zunächst noch Teil einer der zauberhaft-verführerischen Naturszenerie sind, bedrohliche Gestalt an:

[3] Das Dunkel stieg, die Schatten drangen ein, –
 Wo weilst du, weilst du denn, mein milder Schein! –
 Sie drangen ein, wie sündige Gedanken,
 Des Firmamentes Woge schien zu schwanken,
 Verzittert war der Feuerfliege Funken,
 Längst die Phaläne an den Grund gesunken,
 Nur Bergeshäupter standen hart und nah,
 Ein finstrer Richterkreis, im Duster da.

[4] Und Zweige zischelten an meinem Fuß
 Wie Warnungsflüstern oder Todesgruß;
 Ein Summen stieg im weiten Wassertale
 Wie Volksgemurmel vor dem Tribunale;
 Mir war, als müsse Etwas Rechnung geben,
 Als stehe zagend ein verlornes Leben,

übergehe (ebd., S. 53), auch wenn er den Grund für diese Übergangsmöglichkeit m. E. nicht erkennt. Als »dritte Stufe« dieses Geschehens macht Gössmann die regelmäßig am Ende der Gedichte dargestellte »Desillusion« aus (ebd.), die einerseits die Bedrohung abwende und andererseits die Erneuerung der ästhetischen Trunkenheit ermögliche. Eigenartig ist, dass Gössmann es für nötig hält, der Autorin »ein ursprüngliches, angeborenes Gespür für naturhafte und kosmische Einflüsse« (ebd., S. 48) zu unterstellen. – Im Moment der Desillusion macht Gössmann an anderer Stelle eine signifikante Parallele zur Lyrik Heines aus (Gössmann: Heine und die Droste, S. 32f.).

49 SW1, S. 332f.

Als stehe ein verkümmert Herz allein,
Einsam mit seiner Schuld und seiner Pein.

Auch dieses Gedicht ist in seiner metrischen Gestalt sehr behutsam an die Dramaturgie der Darstellung angepasst. Das relativ konstant durchgehaltene Schema (paargereimte fünfhebige Jamben) erfährt am Schluss der vierten Strophe seinen einzigen manifesten Bruch, denn ihr letzter Vers ist im gesamten Gedicht der einzige, der mit einer betonten Silbe begonnen werden muss,⁵⁰ während ansonsten allenfalls die Möglichkeit einer Initialbetonung gegeben ist – und zwar auch jeweils an signifikanter Stelle, etwa gleich zu Beginn der fünften Strophe, wo ein womöglich betontes »Da« die Ankunft des Mondes verkündet, in den ersten beiden Strophen in den Versen, die mit »Hoch« oder »Tief« einsetzen und in der »O«-Apostrophe des Mondes in der letzten Strophe. Die harte Fügung auf »*allein*, / *Einsam*«, die sich so am Übergang vom vorletzten zum letzten Vers der vierten Strophe ergibt, fällt dabei mit der Steigerung der Vereinsamung des Subjekts zur Gottverlassenheit zusammen.

Die ästhetische Faszination der Dämmerung, die die ersten beiden Strophen beschwören, weicht in den mittleren Strophen des Gedichts einem Szenario, in dem sich eine vereinzelte Seele, ein »Etwas«, für etwas – vielleicht seine »sündigen Gedanken«? – verantworten muss. Die Sorge um das Ausbleiben des Mondes wird so überführt in eine apokalyptische Konstellation. Die räumliche Struktur der ersten beiden Strophen wird wiederholt: In der dritten Strophe sieht sich das Ich einem Panorama gegenübergestellt, das vom Firmament bis zum »Grund« reicht und an dessen Rand sich der »Richterkreis« findet, während in der vierten Strophe von oben das von unten heraufschallende bedrohliche Zischeln, Flüstern, Summen und Murmeln das Verdikt vorwegzunehmen scheint. Die Parallele insbesondere zwischen der zweiten und der vierten Strophe legt dabei nahe, dieses Verdikt mit der Todesphantasie der zweiten Strophe in Verbindung zu bringen. Vielleicht hat gerade die immer wieder aus dem (substanzlosen) Grund der Natur kommende Verlockung zur Selbstauflösung das Ich in Versuchung geführt und so sein Verderben bewirkt, das sich hier wie in anderen Gedichten als eigentliche Ursache der menschlichen Erlösungsbedürftigkeit erweist. In den abschließenden zwei Strophen wird dieses Bedürfnis zumindest ansatzweise gestillt, denn dem haltlosen Ich bietet nun das Erscheinen des Mondes erneut Orientierung. Zwar nimmt die fünfte Strophe die räumliche Struktur der ersten und dritten Strophe erneut auf, die sechste Strophe aber beschreibt die Hinwendung des Blicks zum Mond und bricht damit

50 Diese Beobachtung ist auch der Einsatzpunkt der Deutung von Rüdiger Nutt-Kofuth: Krisenerfahrung des Subjekts und Dissoziation des Künstlertums. *Mondesaufgang* als poetologische Rede, in: *Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff*, hg. von Claudia Liebrand u. Thomas Wortmann. Stuttgart 2014, S. 154–165, hier: S. 156f. u. S. 160f.

den Zug in die Tiefe, der die zweite und vierte Strophe prägt. Damit ist indes keine ›Versöhnung‹ erreicht, sondern allenfalls eine vorübergehende Beruhigung, eben »Widerschein«, nicht die unmittelbare Offenbarung der (blenden- den) »Sonne«. Wenn es abschließend heißt, der Mond sei, »was dem kranken Sänger sein Gedicht, / Ein fremdes, aber o ein mildes Licht«, so wendet sich die Erzählung von Todesverführung und ansatzweiser Erlösung im milden Widerschein des göttlichen Lichts in eine Allegorie auf das Gedicht selbst: Dieses kann zwar Widerschein göttlicher Verheißung sein, gerade indem es das Leiden und die Verführbarkeit der Kreatur zur Selbstauflösung beleuchtet, bleibt aber diesem Leiden selbst, wie es die Person bedrückt und bedroht, von Grund auf fremd. Wenn also Lyrik den Laut der erlösungsbedürftigen Natur hörbar macht, ohne der Verführungskraft dessen, was da zu hören gegeben wird, zu erliegen, so geschieht dies um den Preis der Entfremdung von dieser Lautlichkeit.⁵¹

Abschließend möchte ich mich kurz dem 1844 separat publizierten, berühmten Gedicht »Im Grase« zuwenden, das den kulturpolitischen Einsatz der Lyrik von Droste-Hülshoffs gewissermaßen kondensiert zu hören gibt und zugleich ihren spezifischen Gegenwartsbezug deutlich macht.

Im Grase

Süße Ruh', süßer Taumel im Gras
 Von des Krautes Arom umhaucht,
 Tiefe Flut, tief, tief trunkne Flut,
 Wenn die Wolk' am Azure verhaucht,
 Wenn aufs müde schimmernde Haupt
 Süßes Lachen gaukelt herab,
 Liebe Stimme säuselt und träuft
 Wie die Lindenblüt' auf ein Grab.

Wenn im Busen die Toten dann
 Jede Leiche sich streckt und regt,
 Leise, leise den Odem zieht,
 Die geschloßne Wimper bewegt,
 Tote Lieb', tote Lust, tote Zeit,
 All die Schätze, im Schutt verwühlt,
 Sich berühren mit schüchternem Klang
 Gleich dem Glöckchen, vom Winde umspielt.

51 Insofern halte ich mit Nutt-Kofuth (Krisenerfahrung) die Deutung dieses Gedichts bei Sautermeister für verharmlosend (Sautermeister: Droste-Hülshoff und Mörike). Sautermeister führt die im Gedicht sich äußernde Verzweiflung auf die Biografie der Autorin zurück (ebd., S. 193) und spricht mit Blick auf den Mondaufgang von dessen ungetrübter »therapeutische[r] Wirkung« (ebd., S. 192); die ausdrückliche Fremdheit des Mondes gegenüber dem Ich wird so schlicht unterschlagen. Gössmann sieht in dem Gedicht die Darstellung des Wegs zur »inneren Selbstannahme« (Gössmann: Heine und die Droste, S. 122).

Stunden, flücht'ger ihr als der Kuß
Eines Strahls auf den trauernden See,
Als des zieh'nden Vogels Lied,
Das mir niederperlt aus der Höh',
Als des schillernden Käfers Blitz
Wenn den Sonnenpfad er durchheilt,
Als der flücht'ge Druck einer Hand,
Die zum letzten Male verweilt.

Dennoch, Himmel, immer mir nur
Diese Eine nur: für das Lied
Jedes freien Vogels im Blau
Eine Seele, die mit ihm zieht,
Nur für jeden kärglichen Strahl
Meinen farbig schillernden Saum,
Jeder warmen Hand meinen Druck
Und für jedes Glück meinen Traum.⁵²

Das Szenario des Gedichts ist schnell rekonstruiert: In der ersten Strophe wird die liegende Stellung des Ich als Antizipation des Todes gedeutet, die fröhlichen Laute aus der Umgebung werden zum Blütenregen auf ein Grab. Dabei werden die ›freien‹ Versenden, die das Reimschema (xaxxbxb) vorgibt, zur formalen Überdeterminierung eingesetzt – das letzte Wort der Strophe deutet »Gras« um in »Grab«. Folgerichtig erfolgt in der zweiten Strophe die imaginative Verlebendigung der Toten, deren Stimmen sich wiederum in Musik verwandeln (»Glöckchen«). Die dritte Strophe apostrophiert die Vergänglichkeit allen Erlebens, während die letzte dem Wunsch Ausdruck gibt, das Naturerleben möge immer von der Seelenhaftigkeit der Schöpfung oder doch der Geschöpfe zeugen und die Möglichkeit einer Verbindung mit diesen Seelen, eines wechselseitigen Vergegenwärtigens, anzeigen. Formuliert wird dieser Wunsch als Aufforderung zu einer Art Tausch: der »Himmel« soll dem Ich »für« einzelne Naturerscheinungen (»Vogel«, »Strahl«, »warme Hand«) seelische Empfangsbereitschaft geben, und für »jedes Glück« (fremdes oder eigenes?) »meinen Traum«, wobei unklar ist, worin dieser Traum besteht.

Auch formal arbeitet das Gedicht an einer Transformation von Lautlichkeit, wie sie vor allem die ersten beiden Strophen beschreiben, und erzeugt so einen durchaus charakteristischen lyrischen Ton: Es finden sich viele ostentative Ellipsen, die oft zur Vermeidung einer dynamischen Doppelsenkung dienen (»geschlossene Wimper«, »flücht'ger«, »zieh'nden«) – oder gerade umgekehrt eine Doppelsenkung (»Wolk' am Azure«, »Lindenblüt' auf ein Grab«) oder auch einen Hebungsprall erzeugen (»Ruh' süßer«, »Lieb', tote«). Der im Vergleich zu

52 SW1, S. 306f.

fast allen anderen Gedichten Droste-Hülshoffs sehr flexible, offenbar aber auch sehr gezielte Umgang mit dem metrischen Schema bewirkt dabei vor allem dank der Hebungsspralle (siehe auch: »Tiefe Flut, tief, tief trunkene Flut«, »Tote Lieb', tote Lust, tote Zeit«) eine Art »Stauung« des Rhythmus. Der Effekt dieser Verfahren ist aber nicht, dass sich der Text einem Prosarhythmus annäherte. Das liegt vor allem daran, dass die Initialbetonung der einzelnen Verse – mit Ausnahme allenfalls des allerletzten Verses – überall durchgehalten wird, sodass immer wieder ein Grundrhythmus durchklingt. Im Gegenteil entsteht ein komplexes Taktgewebe aus Pausen, langen und kurzen Silben. Man hat es vielleicht schon mit einer Erweiterung der traditionellen deutschen Prosodie zu tun, wie man sie später auch bei Arno Holz oder Stefan George findet.⁵³

Was wird damit zu hören gegeben? Die Verse dieses Gedichts sind geprägt von einer Spannung zwischen dem Schema der Strophenform und einer Art Pulsieren, das in dieses Schema hineinwirkt oder es unterläuft. In der Regelmäßigkeit regt sich so ein zweiter, untergründiger Ton, den der Wunsch, den die Schlussverse äußern, nur zum Teil überdecken kann oder auch will. Dieser Wunsch legt das Verlangen nach einer Art Seelenhaftigkeit der Welt über die Auflösungs- oder Auslöschungsphantasien, denen »Am Bodensee« und »Mondesaufgang« Raum geben. Das Leiden der Kreatur, das diese Phantasien speist und das in »An einem Tag wo feucht der Wind« evoziert wird, ist es wohl gar, was sich in jenem Pulsieren, das das Gedicht durchsetzt, äußert. Insofern ist es signifikant, dass sich der Wunsch, der Himmel möge von der Seelenhaftigkeit der Schöpfung Zeugnis ablegen, zumindest im Bezug auf die Welt der Sinnlichkeit nur in sehr schwacher Form äußert: Dass dem »kärglichen Strahl« lediglich der empfangsbereite »Saum« des Ichs, also wahrscheinlich der Rand seiner Kleidung, korrespondieren soll, beschwört nur mehr eine Art Schwundstufe von Verständigung.⁵⁴

53 Zu Holz' und Georges metrischen Innovationen siehe Hartwig Schultz: *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970. Zu »Im Grase« finden sich einige teils treffende Beobachtungen zur metrischen Struktur bei Gössmann: Heine und die Droste, S. 112f. Vgl. auch die Formanalyse in Stefan Scheer: »[...] für das Lied Jeder warmen Hand meinen Druck«, in: *Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff*, hg. von Claudia Liebrand u. Thomas Wortmann. Stuttgart 2014, S. 167–178, hier: S. 169f. u. S. 172f. Scheer arbeitet u.a. die umfassenden Assonanzstrukturen heraus, die das Gedicht durchziehen.

54 Anders Krimmer, die davon ausgeht, dass in diesem Gedicht »transitoriness and pleasure in life reconciled« werden: Die poetisch vermittelte Erinnerung vertrete den Tod, und so werde auch die Bedrohung des weiblichen Ich durch die Imagination überwunden – auch wenn dies schon in dem Gedicht selbst zu einer Zurücknahme des lyrischen Ich führe (Krimmer: *Intimacy* 2001, S. 134). Sautermeister spricht von der letzten Strophe des Gedichts als Ausdruck einer »[z]artsinnige[r] und zärtliche[r] Solidarität« gegenüber allem Lebendigen, die der »Todesneigung« gegenüberstehe, der andere Gedichte (und der Anfang dieses Gedichts) Ausdruck verleihen (Sautermeister: *Droste-Hülshoff und Mörike*). Gössmann wertet

Insgesamt geht es in Droste-Hülshoffs Gedichten darum, die Verbundenheit der Geschöpfe im Schmerz ästhetisch aufblitzen zu lassen, und zwar auch aus der poetischen Bearbeitung des Schmerzes heraus, der aus der Einsicht in die Unmöglichkeit dieser Verbundenheit entsteht. Diese flüchtige Lautbarmachung soll dennoch ein Weiterleben ermöglichen. Auch hier, wie bei Heine, ist die ebenso unmögliche wie notwendige Wiedergabe des Schmerzlauts in der Lyrik Ziel, und wenn auch der religiöse Hintergrund sehr verschieden ist, sehe ich Ähnlichkeiten in den kulturtheoretischen Prämissen und in den kulturpolitischen Strategien. Zugleich muss die Seele, an deren Integrität Heine zumindest in der hier betrachteten Phase seiner Lyrik kaum je Zweifel äußert, vor den Auflösungstendenzen gerettet werden, in die die Naturverbundenheit führt.

Wie lässt sich diese Poetik als eine Form des kulturpolitischen Engagements beschreiben? Es mag, vor allem in »An einem Tag wo feucht der Wind«, so scheinen, als sei Droste-Hülshoffs Lyrik in den hier beschriebenen Facetten vor allem theologisch motiviert: Entworfen wird eine Art und Weise des Umgangs mit der Erbsünde und mit der Verhaftung der Seele im Kreatürlichen. Dies ist aber nur die eine Seite der hier sich entfaltenden Kulturpolitik. Deren heikle Rückseite besteht darin, dass Droste-Hülshoff das Wirken der Naturtriebe, das in vielen Gedichten in erster Linie lautlich erfasst wird, keinesfalls nur in seiner Negativität darstellt – der Körper als Gefängnis –, sondern zugleich als verführerisch. Die Kreatürlichkeit verführt gerade in ihrer Leidensdimension, in ihrer Schmerzhaftigkeit dazu, sich in ihr zu verlieren, durch und in den Naturtrieben zu sterben.

Wenn sich von Droste-Hülshoff vor diesem Hintergrund insbesondere für den Schmerzlaut, für das Ächzen interessiert, so weist sie dem Körper in seinem Verhältnis zur Kultur eine gänzlich andere Position zu, als es insbesondere im kulturpolitischen Fortschrittsprojekt der Naturwissenschaften ihrer Gegenwart der Fall ist, für das hier die Lautphysiologie entsteht. Sie tut dies nicht nur aufgrund ihres sozialen Konservatismus oder aus religiösen Gründen, sondern weil sie den blinden Fleck dieses Projekts sieht, das, wie beispielsweise die Lautphysiologie ihrer Zeit, die Aporie der Naturbindung von Kultur unterschlägt und Kultur wie Natur Gewalt antut. Natürlich handelt es sich um religiöses Engagement, aber um eines, das sowohl der Natur in ihrer radikalen Andersartigkeit als auch der Seele zukommen lassen will, was ihr jeweils zukommt. Daher ist die Lautbarmachung des Ächzens zugleich Einsatz für die und der Seele; und auch hier entpuppt sich die lyrische Form selbst als eine Form des kulturpolitischen Engagements. Die heroische Seite der lyrischen Kulturpolitik von Droste-Hülshoffs besteht dann darin, dass sie zugleich verlangt, den Na-

das Gedicht als »Ja zur eigenen, aber gültigen Endlichkeit«, als »eine humane, wegweisende weibliche Existenz Erfahrung« (Gössmann: Heine und die Droste, S. 114).

turlaut hörbar zu machen und ihm zu widerstehen. Denn ein Nachgeben gegenüber der Verführung der Naturtriebe wäre nichts anderes als Verrat an der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, also an seiner Personhaftigkeit und Individuation.

4. Kunst, Engagement und Verrat

Das Bemühen, den Körper und damit die Natur in Literatur laut und Laut werden zu lassen, obwohl der genuine Naturlaut sich gerade dadurch auszeichnet, dass er nicht kulturfähig, nicht als Phonem fassbar ist, ist sicherlich auf den ersten Blick eine relativ spezifische Form kulturpolitischen Engagements. Allerdings gilt dies wirklich nur auf den ersten Blick, denn ein vergleichbares Engagement für Natur als solche wird in der Nachfolge Teil wirkmächtiger politischer Semantiken. Inwiefern dieses Engagement ehrlich ist und nicht, wie es das Fortleben rousseauistischer Konzepte nahelegt, eigentlich ›nur‹ im Interesse von Gesellschaft und Kultur liegt, steht dabei durchaus infrage. Ein Problem, das sich insbesondere bei von Droste-Hülshoff, aber auch bei Heine andeutet, haben Umweltaktivisten jedenfalls noch heute: Um die gesellschaftliche Imagination anzusprechen, darf man die Natur nicht selbst sprechen lassen. Tierschützer folgen dieser Regel seit jeher, wenn sie die gezielte Vermenschlichung von Tieren nutzen, um auf deren Belange aufmerksam zu machen.

Der mögliche Verrat, dem jedes Engagement ausgesetzt ist, ist hier aber auch aus systematischen Gründen einmal mehr anzusprechen. Es gilt nämlich, einem Vorwurf zu entgegnen, der gegen die Metapher der ›Wette‹ und des ›Einsatzes‹ erhoben werden könnte, die diesem Beitrag zugrunde liegt. Dieser Vorwurf lautet, dass mit der ›Wette‹ ein ökonomisches Modell Einzug in die Beschreibung halte, das aber letzten Ende einer Semantik zuarbeite, gegen die sich ›Engagement‹ gerade zu richten habe.⁵⁵ Ein solches Argument beruht auf einer Vielzahl unausgesprochener Voraussetzungen, die größtenteils in den Zuständigkeitsbereich der Soziologie fallen und hier nicht erörtert werden müssen. Betont sei hier aber doch, dass der Engagementbegriff, wie er hier konturiert wurde, immer damit rechnet, dass sich Einsätze gegen die Bedingung der Möglichkeit von Engagement selbst richten können, wie es insbesondere Heinrich Heine ständig befürchtet. Meine Vermutung ist, dass Begriffe wie ›Kapital‹ unter anderem geprägt worden sind, um diese Möglichkeit systematisch zu beschreiben.

55 Einen ähnlichen Vorwurf hat Katrin Röggla im Rahmen der Tagung »Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur« erhoben, auf der dieser Beitrag zuerst vorgetragen wurde (er war allerdings nicht unmittelbar auf diesen Beitrag gemünzt).

Und Lyrik? Weil meine Lektüren Engagement kulturpolitisch zu beschreiben suchen, gerät Lyrik als ein Verfahren in den Blick, das sich auf das Lautbarmachen neuartiger phonemischer Strukturen spezialisiert hat. Dass sich dies mit anderen Formen und Ebenen von Kulturpolitik und Engagement verbinden kann, hoffe ich gezeigt zu haben. Es wäre schön, wenn ich damit auch etwas für das Fach getan hätte, das ein wenig Engagement ja durchaus vertragen kann. Mein Einsatz gilt unter anderem der ästhetisch-formalen Analyse von Literatur, die ich für einen zentralen Bestandteil literaturwissenschaftlicher Arbeit halte und deren Relevanz für solche interpretatorischen Fragen, die ihrerseits wiederum unmittelbar kulturpolitisch erscheinen, ich unter Beweis stellen möchte. Formale Analyse wird, wenn sie dieses Ziel erreichen will, bei aller Systematik, nicht schematisch vorgehen dürfen, sondern sich eine strukturelle Offenheit bewahren müssen. Für Lyrik heißt das, dass es mit der gängigen Bestimmung betonter und unbetonter Silben und der Registrierung antiker Versfüße, zumal sehr oft in Zusammenhängen, in denen sie ganz offenkundig keinerlei Relevanz haben, nicht getan ist.

