

Wolfgang Wiesmüller

**Methoden der Analyse und Interpretation literarischer Texte am Beispiel
von Gedichten**

**Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Textanalyse(n)“ an der LFU Innsbruck, WS
2003/04 (Leitung: Univ.-Prof. Dr. Josef Zelger, Institut für Philosophie)
29. Oktober 2003**

Vorspann:

Angesichts der Mehrdeutigkeit literarischer Texte hat die literaturwissenschaftliche Hermeneutik Methoden entwickelt, die nicht die einzig richtige Interpretation zum Ziel haben, sondern das Erstellen von Hypothesen über mögliche Bedeutungen, die mit Hilfe textimmanenter Analysen (Form- und Stilanalyse, Strukturanalyse) und textexterner Kontextuierungen (biographischer, literarhistorischer, soziokultureller Kontext, Intertextualität) intersubjektiv vermittelbar sind. Diese methodischen Verfahrensweisen werden anhand von Beispielen aus der deutschsprachigen Lyrik (Clemens Brentano, C. F. Meyer und Christine Lavant) dargelegt, wobei den Formen bildhaften Sprechens (Metaphorik, Symbolik) besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

1. Einleitung

Peter J. Brenner skizziert im 4. Kapitel seines Buches „Das Problem der Interpretation“ (1998) unter der Überschrift „Eindeutigkeit und Beliebigkeit: Der Leser und die Frage nach dem Sinn von Texten“ die Auseinandersetzung von Vertretern der Rezeptionstheorie und der Semiotik mit traditionellen Positionen der Hermeneutik in den sechziger und siebziger Jahren. Er spricht von der doppelten Kritik, unter die die hermeneutische Interpretation geraten ist. Erstens: Die Literatur ist vieldeutig, während die Interpretation mit der Frage nach dem Text-Sinn zur Festlegung auf Eindeutigkeit tendiert. Und zweitens: Die Interpretation als „Kunst“, die der Einfühlung und Intuition bedarf, ist empirisch nicht überprüfbar und daher unwissenschaftlich. Diese Angriffe haben dazu geführt, daß man von der Vorstellung der „Autorintention“ als Kriterium für den „Sinn“ des Textes abgerückt ist; es ist eine „Grundeinsicht der modernen Hermeneutik“, so Brenner, daß der Sinn eines Textes „nicht in der Autorintention aufgeht.“ (S. 117) Und man hat Konsequenzen aus der Kritik in folgende zwei Richtungen gezogen: Zum einen wurde die Interpretation durch genaue Beschreibungen und Analysen des Textes unterlegt, um sie zu objektivieren und intersubjektiv nachvollziehbar und überprüfbar zu machen. Zum anderen hat man die subjektiven Voraussetzungen der Interpretation und das jeweilige Erkenntnisinteresse des Interpretierenden stärker reflektiert, d.h. im Sinne der erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Diskussion soll das ‚implizite Wissen‘ des Interpretierenden nicht umgangen, sondern explizit gemacht werden.

In seiner „Einführung in die Literaturinterpretation“ (4. Aufl. 1997) hat Jürgen Schutte ein Interpretationsmodell vorgelegt, das m. E. den aufgezeigten Anforderungen an eine reflektierte und überprüfbare Interpretation, die sich zwischen den Extremen von Eindeutigkeit und Beliebigkeit positioniert, gerecht wird. Vor dem theoretischen Hintergrund eines Modells der literarischen Kommunikation, das mit der Beziehung von Autor und Text einen produktionsästhetischen und mit der Beziehung von Text und Leser/innen einen rezeptionsästhetischen Horizont eröffnet, schlägt Schutte für die Interpretation vier methodische Schritte vor, die man als 4-Phasen-Modell bezeichnen könnte und die von ihm folgendermaßen benannt und verstanden werden:

(a) Lese-Erfahrung:

Die Lese-Erfahrung ist „ein ‚erstes Verständnis‘ des Textes, welches geprägt sein mag durch ein besonderes inhaltliches Interesse, Auffälligkeiten der Darstellungsweise oder auch bestimmte Aspekte der Wirksamkeit.“ Sie kann „Mißverständnis und Unverständnis“ enthalten oder „Widerstände und Unklarheiten des Textes“ ignorieren. In ihrer Unmittelbarkeit tendiert sie dazu, die hermeneutische Differenz bzw. historische Distanz zum Text zu überspringen und „das eigene Kontextverständnis“ für das des Autors/der Autorin zu halten. (S. 31)

(b) Lesart:

In der Lesart wird die Lese-Erfahrung entfaltet und reflektiert, nachdem man sie „mündlich oder schriftlich fixiert“ hat. „Dieses zweite Verständnis des Textes zielt auf Subjektivität und Hypothesenbildung, d.h. ich erläutere es – unter Umständen schon in bezug auf strukturelle Eigenheiten – als *mein* Verständnis und zugleich als eine Vermutung über den Sinn des Textes in seiner Entstehungssituation.“ Darauf aufbauend wird die „Perspektivierung des weiteren Arbeitsprozesses“ entwickelt, etwa in Form eines „Untersuchungsprogramms, das von bestimmten Beobachtungen, im Text relevanten Problemen oder durch ihn aktualisierte eigene Erfahrungen ausgehen kann.“ (S. 31)

(c) Analyse:

„Die *Analyse* dient der Überprüfung, Modifizierung oder Falsifizierung der Lesart bzw. der Auslegungshypothese. Sie „erklärt seine Wirkung aus seiner Struktur“ und „rekonstruiert den Text aus seiner Entstehung“ heraus. Im Sinne des oben angesprochenen Modells der literarischen Kommunikation wird produktionsästhetisch „die Beziehung zwischen Autor, Werk und zeitgenössischen Lesern im Kontext der Entstehungszeit“ untersucht, und Rezeptionsästhetisch „nach dem Verhältnis von Textstruktur und aktueller Sinnkonstitution im Kontext unserer Gegenwart“ gefragt. (S. 32)

(d) Synthese:

Die Synthese wird als „Prozeß der bewußten *Aktualisierung*“ verstanden, und zwar unter der Prämisse, daß „literaturwissenschaftliche Interpretation [...] auf Vermittlung des analytisch objektivierten Textverständnisses mit der Lebenspraxis des Interpreten und seiner Adressaten“ abzielt. Es geht also um eine insbesondere literaturdidaktisch relevante „Horizontvermittlung“ zwischen Text und Interpreten, die „durch die Verbindung der historischen und aktuellen Textbedeutung mit den Interessen und Bedürfnissen,“ die Leserinnen und Leser an die „Wirksamkeit“ von Literatur richten, nämlich Impulse für die Reflexion der eigenen Lebenswirklichkeit zu erhalten, hergestellt wird. (S. 33)

Mit diesem Konzept für eine literaturwissenschaftliche Interpretation schlägt Schutte einen Mittelweg in der seit dem Ende der achtziger Jahre ausgebrochenen Kontroverse um die Relevanz der Literaturwissenschaft ein, in der es um dem Vorwurf der „Scientifizierung“, also der Verwissenschaftlichung von Literatur ging, durch die ihr persönlichkeitsbildendes Potential erstickt würde (vgl. z.B. Griebheimer/Prinz: „Wozu Literaturwissenschaft?“, 1991). Zu den „allgemeinen Zielen“ literaturwissenschaftlicher Interpretation zählt Schutte daher einerseits die „Objektivierung des Sinnverstehens“, mit der eine „Verwissenschaftlichung des Umgangs mit Literatur“ verbunden ist, die zeigt, daß „Subjektivität und Wissenschaftlichkeit“ keine „notwendigen Gegensätze“ sind; andererseits aber hält er fest, daß die wissenschaftliche Interpretation „*nicht* die Ersetzung der spontanen Interessennahme für ein Werk durch interessenlose Distanz“ bedeute, „sondern die Ausbildung der Fähigkeit (bei sich selbst und anderen), die in den literarischen Werken der Vergangenheit und Gegenwart aufgehobene

Erfahrung und Erfahrungsfähigkeit immer umfassender und intensiver sich anzueignen.“
(S.34)

2. Schuttes Modell der literaturwissenschaftlichen Interpretation am Beispiel von Clemens Brentanos Gedicht „Frühes Liedchen“

Im Folgenden möchte ich anhand eines praktischen Beispiels aus meiner Unterrichtspraxis im Rahmen der Lehrveranstaltung „Einführung in die Literaturwissenschaft“ aufzeigen, was eine textimmanente philologische Analyse innerhalb von Schuttes 4-Phasen-Modell, das hier nur sehr verkürzt dargestellt werden konnte, insgesamt aber ein sehr elaboriertes und ambitioniertes Programm enthält, zu leisten vermag. Diese Analyse entspricht dem, was Josef Zelger in der Einleitung zur Ringvorlesung „Textanalyse(n)“ als „Aufweisanalyse“ bezeichnet hat, und ihr liegt ein Textbegriff zugrunde, wie er in diesem Zusammenhang von Alexander Eberharter vorgetragen wurde. Er korrespondiert im wesentlichen mit jener Definition, wie man sie auch in einer der neueren einschlägigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema von Angelika Corbineau-Hoffmann („Die Analyse literarischer Texte“, 2002) findet, wenn es dort heißt:

„Ein Text besteht aus einer Folge von Sätzen, die grammatisch und/oder gedanklich miteinander verbunden sind. Er weist neben horizontalen (syntagmatischen) auch vertikale (paradigmatische) Bezüge auf. (Der Text bildet eine ‚Struktur‘.)“ (S. 9)

Aus dieser Definition entwickelt Corbineau-Hoffmann Fragestellungen für die Textanalyse, die auch im folgenden Fallbeispiel relevant werden. Im Hinblick auf die paradigmatischen Bezüge („Text als Sinnsystem“) wird zu fragen sein: „An welchen Textstellen befinden sich und welcher Art sind jene Verknüpfungen, die für den Textbegriff bestimmend sind?“ Und die syntagmatischen Bezüge („Text als Zeitverlauf“) betreffend: „Wodurch ist dieser Verlauf von Anfang zum Ende charakterisiert und woher gewinnt er seinen Impuls, seine Dynamik, seine Dauer?“ (S. 15)

Der Beispieltext:

Clemens Brentano

Frühes Liedchen

- | | |
|-----|--|
| I | 1 Lieb´ und Leid im leichten Leben |
| | 2 Sich erheben, abwärts schweben, |
| | 3 Alles will das Herz umfassen |
| | 4 Nur verlangen, nie erlangen, |
| II | 5 In den Spiegel all ihr Bilder |
| | 6 Blicket milder, blicket wilder |
| | 7 Jugend kann doch nichts versäumen |
| | 8 Fortzuträumen, fortzuschäumen. |
| III | 9 Frühling muß mit süßen Blicken |
| | 10 Sie beglücken, sie berücken, |
| | 11 Sommer sie mit Frucht und Myrten, |
| | 12 Froh bewirten, froh umgürten. |
| IV | 13 Herbst muß ihr den Haushalt lehren, |
| | 14 Zu begehren, zu entbehren, |

15 Winter, Winter lehr mich sterben
16 Mich verderben, Frühling erben.

V 17 Wasser fallen um zu springen.
18 Um zu klingen, um zu singen,
19 Muß ich schweigen. Wie und wo?
20 Trüb und froh? Nur so, so.

In der Phase der „Lese-Erfahrung“ wurden von den Studierenden in Form eines Brainstormings erste Lektüreeindrücke artikuliert und ausgetauscht, die sich in der anschließenden Diskussion zu „Lesarten“ formierten. Dieser Prozeß wurde protokolliert und diente als Ausgangsbasis für die Analyse, in deren Verlauf wiederholt auf dieses Protokoll zurückgegriffen wurde. Folgende Aspekte und Fragen haben sich dabei herauskristallisiert:

1. Die klangliche und rhythmische Ebene des Gedichts zieht die Aufmerksamkeit stark auf sich, sodaß die inhaltlichen Bedeutungen in den Hintergrund treten. Rhythmisch ist eine regelmäßige Wechselbewegung von Beschleunigung und Verlangsamung zu beobachten, die mit der Aufwärts- und Abwärtsbewegung bzw. mit dem Gegenspiel von Übersteigerung und Ernüchterung auf der Inhaltsseite in Verbindung gebracht werden kann. Gegen Ende des Gedichts gerät die rhythmische Bewegung ins Stocken, mit dem Ritardando eines Musikstückes vergleichbar.
2. Das Gedicht ist von vielen Gegensätzen durchzogen (z.B. Aufsteigen – Absteigen, Liebe – Leid, trüb – froh usw.) und entwickelt dadurch große Spannungen. Es geht um starke Gefühle, zwischen denen zunächst die Jugend und dann das Ich hin und her gerissen ist. Die Intensität der Gefühle wird durch bedeutungsverwandte Wörter zum Ausdruck gebracht (z.B. träumen – schäumen, beglücken – berücken, sterben – verderben).
3. Die erste und die letzte Strophe des Gedichts sind inhaltlich miteinander verknüpft, sodaß sich daraus eine Art Kreisform ergibt. Auch der Zyklus der Jahreszeiten in Strophe III und IV bildet einen Kreislauf ab, der das Werden und Vergehen des menschlichen Lebens symbolisieren könnte (oder das Aufblühen und Absterben des Lebens).
4. Die Metaphorik in Strophe II („In den Spiegel all ihr Bilder / Blicket milder, blicket wilder“) wirft Verständnisschwierigkeiten auf, die in der Diskussion nicht gelöst werden können.

In der anschließenden „Analyse“ wurden diese Ergebnisse einer ersten Auseinandersetzung mit dem Gedicht systematisch überprüft, um sie zu bestätigen oder zu korrigieren, aber auch um sie weiter zu entwickeln und zu vertiefen sowie die aufgeworfenen Probleme zu lösen. Dabei wurde auf das literatur- und sprachwissenschaftliche Instrumentarium der Form- und Stilanalyse zurückgegriffen, wie es in einschlägigen Lehrbüchern angeboten wird (z.B. bei Frank, „Wie interpretiere ich ein Gedicht?“, 1991). Während die Formanalyse die spezifischen gattungspoetischen Elemente untersucht (in der Lyrik also Gedichtform, Strophenform, Versform, Reim, Metrum, Rhythmus), ist die linguistische Stilanalyse auf alle Textformen anwendbar, wenngleich sie unter den graphischen und phonetischen Elementen auch poetische Formen subsumiert. Neben den eben genannten Elementen umfaßt eine Grobgliederung der Stilanalyse noch die morphologischen, die syntaktischen, die lexikalischen und die rhetorischen Elemente. Für eine umfassende Analyse des Gedichts von Brentano ist hier nicht Platz, die vorgetragenen Ergebnisse müssen sich daher auf die in der studentischen Lesart angesprochenen Aspekte beschränken. Als Muster einer vollständig durchgeführten Stilanalyse eines Gedicht sei daher auf die minutiöse und didaktisch lehrreiche Untersuchung von Sigurd Paul Scheichl („Stiluntersuchung und sprachliches Verstehen“, 1982) verwiesen (siehe Literaturangaben).

Zu Punkt 1:

Brentano akzentuiert in diesem Gedicht die phonetische Ebene gleich in mehrfacher Hinsicht. Er setzt neben dem Endreim in Form des Paarreims, der auch den parallelen Bau von je zwei Verszeilen (1. und 2. Zeile /3. und 4. Zeile) in Strophe I bis III unterstreicht, auch noch den Binnenreim in der zweiten und vierten Zeile einer jeden Strophe ein. Hinzu kommt eine Vielzahl von Alliterationen (z.B. I/1: Lieb´ und Leid im leichten Leben) und Assonanzen (z.B. II/1: Spiegel – Bilder oder III/1: Frühling – süßen) , die zu einer erhöhten Musikalisierung der Sprache beitragen, was auch mit dem Titel „Frühes Liedchen“ korrespondiert. Das durchgehende Versmaß des Trochäus (x´x) unterstützt die aufsteigende und absteigenden Bewegung, die eine analoge Spiegelung in der gleichförmigen rhythmischen Gestaltung findet, wenn das Tempo durch das Enjambement (Zeilensprung) jeweils von der 1. zur 2. und von der 3. zur 4. Zeile beschleunigt, dann aber durch die Pause jeweils in der 2. und in der 4. Zeile zurückgenommen wird. Die letzte Strophe verlangsamt diese rhythmische Bewegung durch den Verzicht auf das Enjambement und durch eine Erhöhung der Pausen, sodaß das Gedicht wie ein Musikstück mit einem Ritardando ausklingt. Zusammen mit der Wahl der Strophenform, der sogenannten vierzeiligen Liedstrophe (auch Volksliedstrophe genannt) weist dieses Gedicht mit dieser Intensivierung der phonetischen Mittel typische Merkmale der romantischen Lyrik auf, die die Poesie in die Nähe des Gesangs gerückt hat.

Zu Punkt 2:

Die Stiluntersuchung sieht bei den lexikalischen Elementen vor, den Text unter semantisch-begrifflichem Aspekt nach Wortfeldern oder thematischen Reihen (semantische Isotopien), die den Text durchziehen, abzusuchen. Was die Ausgestaltung oder die Kombination dieser Wortfelder betrifft, kann sich die Bestimmung von Synonymen (Wörter mit ähnlicher, verwandter Bedeutung) und Antonymen (Wörter mit gegensätzlicher Bedeutung) als hilfreich erweisen. – Strukturalistisch gesprochen geht es also wie bei der Semanalyse um das Aufzeigen semantischer Äquivalenz- und Oppositionsrelationen.

In Brentanos Gedicht lassen sich folgende Wortfelder ausmachen, die mit abstrakten Überbegriffen angegeben werden. Die antonymischen Beziehungen zwischen den Lexemen des jeweiligen Wortfeldes werden durch Gegenüberstellung der Wörter, die synonymischen durch Markierung der Wörter mit identischen Zeichen (z.B. + oder *) sichtbar gemacht.

Wortfeld „Mensch/menschliches Leben“

Strophe I: Liebe – Leid
 (leichtes) Leben
 Herz
 + (Alles) umfassen
 * verlangen – (nie) erlangen

Strophe II: blicken
 mild – wild
 Jugend
 + nichts versäumen
 < fortträumen
 < fortschäumen

Strophe III: (süße) Blicke
 sie (=Jugend)

[beglücken
[berücken
sie (=Jugend)
froh (2x)
bewirten
umgürten

Strophe IV: ihr (=Jugend)
Haushalt
lehren (2x) – (vgl. III: beglücken, berücken)
*begehren – entbehren
mich (=Lyrisches Ich)
: sterben – erben
: verderben

Strophe V: ich (=Lyrisches Ich)
/ klingen – schweigen
/singen
trüb – froh

Wortfeld „Tod“/ „Sterben“ – Wortfeld „(menschliches) Leben“

Strophe IV: : sterben – erben
: verderben

Wortfeld „Natur“

III: Frühling
Sommer
Frucht
Myrte

IV: Herbst
Winter (2x) – Frühling (vgl. III)

V: Wasser

Wortfeld „Wahrnehmung/Sinneseindrücke“

a) optische Wahrnehmung

II: Spiegel
Bilder
blicken (2x)

III: Blicke

b) akustische Wahrnehmung

V: / klingen – schweigen
/singen

Wortfeld „Bewegung“

I: § sich erheben –] abwärts schweben

V:] fallen – § springen

Die Wortfeldanalyse unter Berücksichtigung der antonymischen und synonymischen Beziehungen kann die studentische Lesart untermauern und genauer ausdifferenzieren. Gefühle und Stimmungen, die zunächst auf die Jugend und dann auf das lyrische Ich bezogen werden, werden einerseits durch die Antonyme in ihrer Gegensätzlichkeit und andererseits durch die Synonyme in ihrer Intensität herausgestellt. Die Wiederholungen und Variationen dieser Gefühlsspannungen verweisen auf ihren zyklischen Wechsel, was uns zu Punkt 3 führt.

Punkt 3:

Die zyklische Struktur betrifft auch Anfang und Ende des Gedichts. Der Gegensatz von „Lieb’ und Leid“ sowie die Bewegung von „erheben“ und „abwärtsschweben“ aus Strophe I wird in Strophe V in der Form eines Chiasmus variiert: Zum einen in der Formulierung „trüb und froh“, zum anderen in der Bewegung des Wassers („fallen“ und „springen“). Strophe V mündet damit kreisförmig in Strophe I zurück. Und auch der Gegensatz von „singen“/„klingen“ und „schweigen“ könnte auf die zyklische Struktur des Gedichts umgelegt werden: Das Gedicht kommt an sein Ende, das lyrische Singen verstummt, aber so könnte man schließen, um aus dem Schweigen das Gedicht wieder zum Klingen zu bringen. Hier könnte auch nochmals in Anschlag gebracht werden, was unter Punkt 1 zur phonetischen Seite des Gedichts gesagt wurde.

Diese ausgeprägte zyklische Struktur von Gegensätzen ermöglicht uns einen genaueren Blick auf die Strophen III und IV, in denen vom Zyklus der Jahreszeiten die Rede ist. Indem die Jahreszeiten hier klar in ihrer zyklischen Wiederkehr angesprochen werden (auf den „Winter“ folgt wieder der „Frühling“, vgl. IV/4: „Frühling erben.“), wird die Interpretation der studentischen Lesart, die Jahreszeiten würden den Verlauf des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod symbolisieren, dahingehend zu korrigieren sein, daß mit den Jahreszeiten jene zyklische Bewegung von Gegensätzen variiert wird, wie sie das gesamte Gedicht durchzieht. Hier hat also die konventionalisierte oder klischeehafte lineare Symbolik der Jahreszeiten für den Lebenslauf den Blick auf deren davon abweichende, spezifische zyklische Symbolik in diesem Gedicht verstellt.

Punkt 4:

Um die metaphorische Konstruktion in Strophe II zu analysieren, wurde ein Strukturmodell der Metapher verwendet, das Hans-Werner Ludwig in seinem „Arbeitsbuch Lyrikanalyse“ (1981) vorschlägt. Er stellt die Metapher in einer binären Struktur dar, die aus einem „Bildspender“ (Begriff/Gegenstand/Vorstellungsbereich, der auf einen anderen übertragen wird) auf der einen und einem „Bildempfänger“ (Begriff/Gegenstand/Vorstellungsbereich, auf den ein anderer übertragen wird) auf der anderen Seite besteht. Mit Hilfe dieses Modells ließe sich die komplexe Metaphorik in Strophe II/1-2: „In den Spiegel all ihr Bilder / blicket milder, blicket wilder“ wie folgt auflösen: Im Textzusammenhang des Gedichts gelesen, wird der Bildspender „Bilder“ auf einen Bildempfänger zu beziehen sein, der ganz allgemein als

Außenwelt/Natur bezeichnet werden kann, und der Bildspender „Spiegel“ auf die Innenwelt des Subjekts im Sinne der für die Romantik charakteristischen Vorstellung eines „Seelenspiegels“. Als Beleg dafür kann jene Stelle im Gedicht herangezogen werden, an der das Wortfeld „optische Wahrnehmung“ wiederkehrt, nämlich in Strophe III/1-2: „Frühling muß mit süßen Blicken / sie [d.i. die „Jugend“ oder im Sinne der Metaphorik die jugendliche Seele] beglücken, sie berücken“. Das würde bedeuten, daß die Metaphorik von Strophe II, wie wir sie oben analysiert haben, im Gedicht selbst konkretisiert und damit bestätigt wird. – Die Erweiterung der textimmanenten Perspektive auf den kultur- oder literarhistorischen Kontext der Entstehungszeit könnte auch die noch nicht angesprochene Irritation dieser Stelle, daß nämlich die Bilder nicht *aus* sondern *in* den Spiegel blicken, mit dem Hinweis auf den romantischen Subjektivismus erklärt werden, für den die Außenwelt nur im „Spiegel“ der Innenwelt, d.h. als subjektive Vorstellung greifbar wird, wie z.B. in der Philosophie Fichtes, die man auch als ‚subjektiven Idealismus‘ bezeichnet hat.

Mit den hier nur Ausschnittweise dargelegten Ergebnissen einer Form- und Stilanalyse des Gedichts von Brentano wurde schließlich die studentische Lesart in die folgende, durch die „Aufweisanalyse“ begründete und überprüfbare Interpretationshypothese übergeführt:

Das Wortfeld „Mensch/menschliches Leben“ durchzieht das ganze Gedicht, es konzentriert sich auf den Gefühlsbereich und auf die Sinnesfreuden; auffallend sind die vielen antonymischen Beziehungen, die auf Spannung und Wechsel der Stimmungen hindeuten. Die Strophe I schlägt das Thema an, in der Folge wird es auf die Jugend bezogen (Strophen II bis IV) und dabei variiert. Gegen Schluß wird von der Allgemeinheit der Aussage zur individuellen Situation des lyrischen Ichs übergeleitet, dem Allgemeinen also das Besondere gegenübergestellt und in der letzten Strophe die Polarität von Strophe I wieder aufgenommen. Das lyrische Ich rückt in die Position der Jugend ein, identifiziert sich mit dem ihr zugeschriebenen Lebensgefühl, das von Aufschwung und Ekstase einerseits und Ernüchterung und Verzicht andererseits gekennzeichnet ist. Die Auf- und Abbewegung gegensätzlicher Gefühle und Stimmungen, die, wie vor allem die Gleichförmigkeit des Rhythmus und die Parallelismen zeigen, in der Schweben gehalten werden, wird zum Kennzeichen eines „leichten Lebens“ im Sinne von jugendlicher Unbeschwertheit und Unbekümmertheit, weshalb auf die Fragen am Schluß mit einem unverbindlichen „nur so, so“ geantwortet wird.

Nach Schuttes Modell der literaturwissenschaftlichen Interpretation sollte die textimmanente Analyse, die die ästhetische Wirkung des literarischen Textes in seiner Produktionsästhetik zu begründen versucht, durch eine textexterne oder Kontextanalyse ergänzt werden. Dazu hier nur einige marginale Hinweise: Zum einen ließen sich, wie schon angedeutet, die Verbindungslinien des Gedichts zur literarhistorischen Epoche der Romantik herausarbeiten, wobei von dem zum Ausdruck gebrachten Lebensgefühl, das die Spannungen in Schweben zu halten versucht, ausgegangen werden könnte. Zum anderen gibt es auch Korrespondenzen zum biographischen Kontext. Das Gedicht ist in der hier behandelten 2. Fassung im Juni 1802 entstanden und war im Brief Brentanos an seinen Schwager Savigny vom 22. Juni 1802 aus Koblenz enthalten. Brentano (geboren 1778) war zu diesem Zeitpunkt 24 Jahre alt, war in Koblenz eine Liebesbeziehung zu Benediktchen Korbach und deren Freundin eingegangen, worauf sich die Eingangszeile des Gedichts beziehen lässt. Brentano erlebte zu dieser Zeit auch eine intensive Freundschaft mit Achim von Arnim; mit ihm hat er 1802 eine Rheinfahrt unternommen, auf die das Bild vom Wasserfall in Strophe V anspielen könnte, und mit ihm verbindet ihn auch das im Gedicht artikulierte romantische Lebensgefühl, wie es auch im Briefwechsel zwischen beiden zum Ausdruck kommt.

3. Literaturwissenschaftliche Interpretation und Intertextualität am Beispiel von Christine Lavants Gedicht „Während ich, Betrübte, schreibe“

Wie eben angesprochen, kann sich die literaturwissenschaftliche Interpretation nicht auf reine Textimmanenz beschränken, wenngleich eine genaue textimmanente Analyse eine wichtige Grundlage bildet, auf der weitere Interpretationen aufbauen können. Der Blick über den Text hinaus auf verschiedene Kontexte kann das Spektrum der Interpretationsmöglichkeiten wesentlich erweitern und neue Zugänge zum Text eröffnen. Eine dieser Möglichkeiten besteht in der Berücksichtigung intertextueller Bezüge. Hierbei kommt ins Spiel, was Oskar Putzer in seinem Beitrag zu dieser Ringvorlesung über das „Weltwissen“ und seine Bedeutung für das Verstehen von Texten ausgeführt hat. D.h. unser Wissenshorizont im Bereich der Literatur, also unsere Kenntnis literarischer Texte oder anderer kultureller Textzeugnisse hat nicht nur generell Einfluß auf unser Verstehen, sondern im speziellen dann, wenn wir die Bezugnahme eines Textes auf einen oder mehrere andere Texte in Form von Anspielungen, Zitaten usw. erkennen oder nicht erkennen.

Der Begriff ‚Intertextualität‘ wurde 1967 von Julia Kristeva in Anlehnung an Michail Bachtins Terminus für die ‚Mehrstimmigkeit‘ literarischer Texte, nämlich ‚Dialogizität,‘ in die literaturtheoretische Diskussion eingeführt und hat seither unterschiedliche Gebrauchsweisen gefunden. Kristeva beabsichtigte damit eigentlich einen literaturtheoretischen Paradigmenwechsel, der auf der Basis poststrukturalistischer Theoreme literaturwissenschaftliche Kategorien wie Autor(intention) oder Werkbedeutung/Textsinn eliminieren sollte. Die Aspekte von ‚Intertextualität‘ haben aber dennoch auch in hermeneutische, strukturalistische oder rezeptionstheoretische Ansätze Eingang gefunden, so daß sich in der Intertextualitätsdebatte ein dichotomes Diskussionsfeld aufgebaut hat, das zwischen folgenden Polen verortet werden kann: Auf der eine Seite findet sich das poststrukturalistische universelle, ‚globale‘ Konzept, das Intertextualität zur *conditio sine qua non* für Textualität überhaupt erhebt und primär literaturtheoretische und kulturkritische Aspekte im Auge hat. Auf der anderen Seite gibt es Bemühungen, ‚Intertextualität‘ als textanalytische Beschreibungskategorie zu fassen und auszudifferenzieren, mit der identifizierbare Beziehungen zwischen Texten in ihren unterschiedlichen Formen und Funktionen beschrieben werden können, womit das ‚globale‘ auf ein ‚lokales‘ Intertextualitätskonzept reduziert wird (vgl. Wiesmüller: „Intertextualität vs. Interpretation?“, 2001). Im Sinne eines solchen ‚lokalen‘ Konzepts wird im folgenden versucht zu zeigen, was die Analyse intertextueller Bezüge für die Interpretation zu leisten vermag.

Für die Lyrik von Christine Lavant stellt die Bibel einen wichtigen Bezugstext dar. Sie verwendet die Bibel einerseits als Medium religiöser Reflexion, andererseits aber auch als Repertoire für ihr bildhaftes und metaphorisches Sprechen, also sozusagen als „Bildspender“ im Sinne von Hans-Werner Ludwig (vgl. Wiesmüller: „Die Adaptierung der Bibel in den Gedichten Christine Lavants“, 1988). Wie sie dabei vorgeht und zu welchen Ergebnissen eine Interpretation kommen kann, wenn sie die intertextuellen Bezüge registriert, soll am Beispiel des folgenden Gedichts demonstriert werden.

- 1 WÄHREND ICH, Betrübte, schreibe
- 2 funkelt in der Vollmondscheibe
- 3 jenes Wort, das ich betrachte,
- 4 seit die Taube mich verlachte,
- 5 weil ich aus dem Wasserspiegel
- 6 ohne Namen, ohne Siegel
- 7 in die Einsicht trat.
- 8 Wäre nicht die Saat

9 der Betrachtung groß geworden,
10 müßt ich Mond und Taube morden,
11 die mich ständig überlisten
12 und in meinem Schlafbaum nisten,
13 der davon verdorrt.
14 Oft brennt sich ein Wort
15 ganz von selbst in seine Rinde,
16 und dann schicke ich solch blinde
17 Botschaft, die sich dreht,
18 nutzlos deinem Schlaf zu Leibe,
19 während in der Mondesscheibe
20 heil die Antwort steht.

Das Gedicht setzt auf der Ebene des eigentlichen Sprechens ein, mit dem direkten Hinweis auf die Tätigkeit des lyrischen Ichs, das Schreiben. Gleich darauf erfolgt der Wechsel zur uneigentlichen, metaphorischen oder bildlichen Ausdrucksweise. Das Ich als durchgehende Bezugsgröße der Ereignisse, die Logik der Syntaxis und die inhaltliche Korrespondenz der Wortfelder (z.B. Schlaf und Mond), wie wir sie bei Brentano schon untersucht haben, stellen Zusammenhänge her, an denen sich ein erstes Verständnis des Textes trotz seiner semantischen Befremdlichkeit orientieren kann. Das Wortfeld ‚Sprache‘, das in der ersten und in der letzten Satzeinheit des Gedichts dominiert, stellt zudem eine hilfreich Verbindung zwischen begrifflicher und metaphorischer Ausdrucksweise her. Die Bildlichkeit des Gedichts wird entscheidend von biblischen Motiven getragen. In Zeile 4 wechselt das Gedicht vom Präsens ins Präteritum: Ein vergangenes Ereignis, das für die gegenwärtige Betrübnis des lyrischen Ichs mitverantwortlich ist, wird in die Szenerie der Taufe Jesu gekleidet, die auch in der bildenden Kunst vielfach dargestellt wurde und in sakralen Räumlichkeiten und Kirchen (z.B. auf dem Taufbecken) zu finden ist. Der Bibeltext, auf den sich Lavant bezieht, lautet im Matthäusevangelium Kap. 3,16 bis Kap. 4,1 wie folgt:

Als aber Jesus getauft war, stieg er sogleich aus dem Wasser, und siehe, die Himmel taten sich auf, und er sah den Geist Gottes herabschweben wie eine Taube und auf ihn kommen. Und siehe, eine Stimme aus den Himmeln sprach: „Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.“

Danach wurde Jesus vom Geiste in die Wüste geführt, um vom Teufel versucht zu werden.

Die Umkehrung und Verfremdung dieses biblischen Berichts in Lavants Gedicht eröffnet einen Interpretationsspielraum, der folgendermaßen ausgefüllt werden kann: Im Gegensatz zur göttlichen Offenbarung, die Jesus am Beginn seines öffentlichen Wirkens als den „geliebten Sohn“ Gottes legitimiert, ist das Ich des Gedichts vom Geist in Gestalt der Taube verspottet worden, weil seine Taufe wirkungslos geblieben ist. Das lyrische Ich verfügt weder über einen Namen – besitzt also keine Identität – noch über ein Zeichen der Erwählung oder Sendung. Der Weg in die Isolation, „in die Einsicht“ – parallel zur Bibel, wo Jesus vom Geist in die Wüste geführt wird – erfolgt ohne göttlichen Beistand, ja er kommt, in Umkehrung der biblischen Vorlage, einer Verstoßung gleich.

Wenn man nun andere Gedichte von Christine Lavant mitberücksichtigt, in denen es auch um poetologische Themen geht, also um Vorstellungen von der Rolle und Funktion der Poesie im Sinne dichtungstheoretischer Konzepte, so erhält man weitere Hinweise für eine Interpretation, die in folgende Richtung gehen könnte: Lavant greift das Szenarium der Taufe Jesu auf, um das Versagen und Zerschlagen einer Dichtungskonzeption zu evozieren, die den Dichter als geisterfüllten Seher, als Vates begreift, der das Wesen der Dinge, ihren

transzendenten Sinn enthüllt bzw. stiftet, eine Konzeption, die das dichterische Wort analog zum göttlichen in den Rang einer Heilsbotschaft erhebt. Man findet diese Vorstellungen sowohl in der Poetologie des Ästhetizismus oder Symbolismus, beispielsweise im George-Kreis, aber auch in Konzepten einer christlichen Dichtung, wie sie z.B. von Ignaz Zangerle nach 1945 in der von Ludwig von Ficker herausgegebenen Zeitschrift „Der Brenner“ vorgestellt wurde und mit der Lavant vertraut gewesen ist.

Im Gedicht geht das lyrische Ich den Konsequenzen dieser seiner verlorenen dichterischen Identität nach. Das gegenwärtige Schreiben stellt sich dabei keineswegs als befriedigende Alternative zum zerbrochenen Ideal dar, sondern als zwanghafte Ersatzhandlung, wie dem letzten Abschnitt (Zeile 14-20) zu entnehmen ist. Das Ergebnis eines gleichsam automatisierten Schreibprozesses (Zeile 14f.: „Oft brennt sich ein Wort / ganz von selbst in seine Rinde“) wird als „blinde Botschaft“ qualifiziert und damit einerseits von der „frohen Botschaft“ der Bibel abgehoben, andererseits aber auch der erwähnten Vorstellung vom erleuchteten Dichter entgegengesetzt („blind“ steht in Opposition zu „sehen“). Monoton und ziellos dreht sich die Botschaft des lyrischen Ichs wie eine Spindel um sich selbst. Damit wird nicht nur auf den Titel des Bandes verwiesen, in dem dieses Gedicht steht, nämlich „Spindel im Mond“, sondern auch auf die Gestalt des Gedichts selbst: z.B. auf das Hämmern des trochäischen Metrums und auf die Gleichförmigkeit des Paarreims, der zwar in den letzten vier Zeilen vom umschließenden Reim abgelöst wird, wodurch aber der Schluß des Gedichts, der inhaltlich wieder an den Beginn zurückverweist und damit die kreisförmige Bewegung der Spindel nachvollzieht, die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Im Mittelteil des Gedichts greift Lavant neuerlich, aber etwas verdeckter auf biblische Motive zurück: zum einen auf das Gleichnis vom Sämann, in dem das Wort vom Reich Gottes mit dem Samen verglichen wird, der ausgestreut wird, aber nur dort reiche Frucht trägt, wo er auf gutes Erdreich fällt (Matthäus 13, 18-23); zum anderen auf das Gleichnis vom Senfkorn, das auf das „Himmelreich“ verweist; es ist „zwar das kleinste von allen Samenkörner“, aber wenn es „ausgewachsen ist“, wird es „zu einem Baum“, „so daß die Vögel des Himmels kommen und in seinen Zweigen wohnen.“ (Matthäus 13,31f.).

Letzteres Bild wird im Gedicht in die Vorstellung vom „Schlafbaum“ (Zeile 12) umgesetzt, in dem „Mond und Taube“ wie die Vögel des Himmels nisten, nur mit der Konsequenz, daß dieser verdorrt, daß also das lyrische Ich um seinen Schlaf gebracht wird, dafür aber zum nächtlichen Schreiben angehalten ist. Auf ersteres Gleichnis wird in der Form Bezug genommen, daß an die Stelle des „Wortes vom Reich Gottes“, das der Sämann ausstreut, im Gedicht die poetische Faszination des Mondes tritt, die den Schreibprozeß auslöst (Zeile 2f.: „funkelt in der Vollmondscheibe / jenes Wort, das ich betrachte“). Das lyrische Ich wiederum nimmt die Positionen derjenigen ein, die im Evangelium mit dem „guten Erdreich“ verglichen werden und von denen es heißt, daß sie das Wort hören und aufnehmen und Frucht bringen. Die Frucht, die das lyrische Ich hervorbringt, ist allerdings keine befreiende und seligmachende wie in der Bibel, sondern eine quälende; es ist das Wort, das sich in die Rinde des verdorrtten Schlafbaums brennt, der eben keine Früchte mehr bringt.

Warum das lyrische Ich aber die Betrachtung des Mondes und somit das selbstquälerische Schreiben im Zustand der Schlaflosigkeit dennoch nicht aufgibt, mag damit zusammenhängen, daß es sich dadurch noch am Leben weiß. Man rufe sich in diesem Zusammenhang in Erinnerung, was Ingeborg Bachmann in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung (1959/60) über das „schreibende Ich“ geäußert hat: „Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr!“

In der Bildlichkeit und Metaphorik dieses Gedichts, wie sie hier intertextuell interpretiert worden ist, kommt jene Ambivalenz zum Vorschein, von der Christine Lavants Einstellung zu ihrem poetischen Schaffen geprägt gewesen ist: Dichtung bedeutet für sie eine Möglichkeit, Verzweiflung auszudrücken, um ihr nicht erliegen zu müssen; aus der Poesie schöpft sie ihre

Lebenskraft, allerdings nicht mit dem oben angesprochenen Sendungsbewußtsein einer sakralisierten Dichtung, sondern im Bewußtsein eines „verstümmelten Lebens“, wie sie es selbst genannt hat. Das Schreiben stellt also für Christine Lavant eine Art Selbststrettung dar, die mit jedem Gedicht neu ins Werk gesetzt wird, ohne Gewißheit ihres Gelingens, was letztlich zur Erschöpfung und zum Verstummen geführt hat.

4. Analyse lyrischer Symbolik nach Jürgen Link am Beispiel von C.F. Meyers „Zwei Segel“

Wie wir sowohl bei Brentano als auch bei Christine Lavant gesehen haben, läßt sich die von ihnen gestaltete Metaphorik oder Bildlichkeit mit dem Modell von Hans-Werner Ludwig auflösen, indem man im Gedicht selbst lexische Elemente vorfindet, die man als Bildspender und Bildempfänger einander zuordnen kann. Nun gibt es Gedichte, die als Ganzes quasi einen Bildspender darstellen, zu dem sich der Leser/die Leserin einen Bildempfänger suchen muß. Jürgen Link („Elemente der Lyrik“, 1997) spricht in diesem Fall von „lyrischer Symbolik“ oder vom „lyrischen Symbol“. Er geht von der These aus, daß lyrische Texte überstrukturiert sind, weil sie neben den horizontalen syntagmatischen Bezügen auch vertikale paradigmatische Bezüge zwischen den sprachlichen Elementen herstellen, und zwar auf der lautlichen, der syntaktischen und der semantischen Ebene. Für Link tendiert daher „ein großer Teil der Lyrik [...] zur Symbolik“, „weil die überstrukturierte Form der Sangbarkeit/Tanzbarkeit das Prinzip der Mehrstimmigkeit für alle ‚Ebenen‘, also gerade auch für die semantischen ‚Ebenen‘ nahelegt und weil die Kürze der lyrischen Formen die vertikalen Dimensionen der Sprache gegenüber den horizontalen favorisiert.“ (S. 98f.) Er bedient sich bei seinem Analysemodell lyrischer Symbolik strukturalistischer Verfahrensweisen und verknüpft sie mit der „barocken Emblematik“. Diese ist so aufgebaut, daß sie ein Bild (*Pictura*) präsentiert, dem beschreibende und deutende Unterschriften (*Subscriptiones*) beigegeben sind. Es ließe sich also „die Bildebene von Symbolen allgemein als *Pictura* und die Bedeutungsebene(n) allgemein als *Subscriptio* (Plural: *Subscriptiones*) bezeichnen.“ (S. 98) Denn „systematisch gesehen bestehen Symbole aus analogen Entsprechungen zwischen einer Reihe von Elementen des denotierten Bildes [...] und entsprechenden Elementen konnotativer Bedeutungen.“ (S. 98) Diese Entsprechungen werden nach strukturalistischem Vorbild wie Äquivalenzrelationen auf einer paradigmatischen (vertikalen) Ebene aufgetragen, wobei die einander zugeordneten Elemente auch auf der syntagmatischen (horizontalen) Ebene eine Kohärenz aufweisen müssen. Link demonstriert dieses Verfahren an folgendem Gedicht:

Conrad Ferdinand Meyer

Zwei Segel

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,

Das andre geht schnell,
 Verlangt eins zu rasten,
 Ruht auch sein Gesell.

Zu den Elementen der „Pictura“ (=Denotation) dieses Gedichts werden von Link „Subscriptiones“ (=Konnotationen) formuliert und auf folgende Weise horizontal und vertikal angeordnet.

Pictura	„Zwei Segel“	„dunkle Bucht“	„Winde“	„schnell oder langsam“ „stets gleiche Reaktion“
Subscriptio 1	„Liebespaar“	„Umgebung“	„Lebensschicksal“	„Lust oder Leid“ „immer harmonisch“
Subscriptio 2	„Reimpaar“	„Kontext“	„Rhythmus“	„Versbewegung oder Pause“ „immer harmonisch“

Link argumentiert bei der Erstellung seiner Subscriptiones (Konnotationen) folgendermaßen: „Nicht nur die durchgängig reinen Reime bilden jeweils zwei Elemente eines Paradigmas auf das Syntagma des Gedichtverlaufs ab, hinzu kommen Alliterationen („Wie eins in den *W*inden / *S*ich wölbt und bewegt“; Verlangt eines zu *r*asten / Ruht auch sein *G*esell“) und Assonanzen („*Zu* ruhiger *F*lucht!“). Vor allem werden die beiden metrisch-rhythmischen Figuren der zwei Eingangsverse (als Paradigma) absolut identisch abwechselnd auf den gesamten Gedichtverlauf abgebildet. [...] Schließlich gilt das Gesetz starker paradigmatischer Organisation auch für die semantische Ebene in ihrem syntagmatischen Nacheinander: „Zwei Segel“ – „Zwei Segel“; „eins / Des andern“ – „Eins / Das andre“; „hasten“ – „geht schnell“; „rasten“ – „ruht“. In diesen rekurrenten (wiederkehrenden) semantischen Komplexen wird so etwas wie Paarigkeit und paariges Verhalten suggeriert.“ (S. 94) Letzteres bildet dann die Brücke von der „Pictura“ zur „Subscriptio 1“: Wenn es sich bei der „Pictura“ bzw. der „Denotation“ (erste semantische Ebene) des Gedichts von C. F. Meyer „um einen Komplex ‚harmonische paarige Bewegung zweier Segel‘“ handelt, dann gewinnt man den „Eindruck, daß mit dem Bild noch etwas anderes gemeint sein könnte – z.B. die Harmonie eines Liebespaars, wenn auch von einem solchen wörtlich gar nicht die Rede ist. Wenn wir aber eine solche Bedeutung annehmen, konstituieren wir damit eine zweite Bedeutungsebene [d.i. Subscriptio 1] (und wenn wir zusätzlich annehmen, es handle sich auch um die harmonische Bewegung eines Reimpaars, eine dritte [d.i. Subscriptio 2]).“ (S. 95) Wie Link diese zweite und dritte Bedeutungsebene, die er auch als „Ebenen der Konnotation“ bezeichnet, im einzelnen ausgestaltet, kann der obigen Aufstellung entnommen werden.

Link sichert seine Verfahrensweise nochmals gegenüber jenem „Vorurteil gegen Lyrikanalysen“ ab, daß nämlich „Konnotationsanalysen [...] nicht überprüfbar Ratespiele“ seien, „die allzu leicht in Geschwätz ausarten.“ (S. 95) Er hält dem entgegen, daß „Konnotationen“ keine „reine Gefühlssache“ oder „rein subjektiv“ sind, sondern „vielmehr sprachlichen Strukturen, Regeln und Zusammenhängen“ folgen, und das auch dann, wenn sie unbewußt zustande kommen, wie bereits Freud in der Traumtheorie gezeigt hat.“ Er unterstreicht, daß im Hinblick auf das Gedicht „Zwei Segel“ der „Bezug zwischen Denotaten und möglichen Konnotaten ganz sicher metaphorisch“ ist, woraus sich bereits

Einschränkungen für die Deutung ergeben. Jedes hypothetische Konnotat muß mit dem Denotat eine gemeinsame semantische Teilstruktur teilen: ‚harmonische paarige Bewegung‘. Daraus ergibt sich die hohe Plausibilität der Konnotation eines Liebespaares, wie sie durch das Wort ‚Gesell‘ im Text (Denotat) nahegelegt wird.“ Das Bild auf der Ebene der Denotation besteht zwar „aus nicht-menschlichen Gegenständen“, da aber „die Segel auch mit dem Wort ‚Gesell‘ bezeichnet werden, rücken sie gleichzeitig in ein anderes semantisches Feld“ ein, nämlich in „das von menschlichen, insbesondere erotischen Beziehungen, was durch weitere metaphorische Begriffe wie ‚empfinden‘ und ‚erregt‘ bestätigt wird.“ (S. 95f.)

Die Bedingung der Möglichkeit einer solchen Analyse lyrischer Symbolik, die Link auch mit der Begriffstrias „Semantisierung-Desemantisierung-Resemantisierung“ umreißt, indem nämlich die Semantik der denotativen Ebene bei der Suche nach Konnotationen desemantisiert und auf der konnotativen Ebene resemantisiert wird, liegen nicht nur auf der Seite des Rezipienten bzw. Interpreten, sondern in der „Operation der literarischen und insbesondere der lyrischen Sprache“ selbst, wenn „der Dichter aus der üblichen, normalen Sprache eine ‚neue Sprache schafft‘, oder wie Mallarmé es sagte: ‚den Worten der Masse einen neuen Sinn‘ gibt.“ (S. 97)

5. Schlußbemerkung

Den hier exemplarisch vorgeführten Methoden der Analyse und Interpretation literarischer Texte wird neben dem oben genannten Vorurteil, daß sie „subjektiv“ und daher wissenschaftlich nicht überprüfbar seien, auch mit dem Vorbehalt oder Ressentiment begegnet, daß sie den ästhetischen Genuß der Lektüre oder die „Lust am Text“, wie Roland Barthes es genannt hat, zerstören. Dem sei zunächst mit den Worten eines Dichters entgegnet, nämlich mit Bert Brecht, der in seinen Gedanken „Über das Zerpflücken von Gedichten“ feststellt: „Der Laie hat für gewöhnlich, sofern er ein Liebhaber von Gedichten ist, einen lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpflücken von Gedichten nennt, ein Heranführen kalter Logik, Herausreißen von Wörtern und Bildern aus diesen zarten blütenhaften Gebilden. Demgegenüber muß gesagt werden, daß nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen. [...] Ein Gedicht verschlingt manchmal sehr wenig Arbeit und verträgt manchmal sehr viel. Der Laie vergißt, wenn er Gedichte für unnahbar hält, daß der Lyriker zwar mit ihm jene leichten Stimmungen, die er haben kann, teilen mag, daß aber ihre Formulierung in einem Gedicht ein Arbeitsvorgang ist und das Gedicht eben etwas *zum Verweilen gebrachtes* Flüchtiges ist, also etwas verhältnismäßig Massives, Materielles. Wer das Gedicht für unnahbar hält, kommt ihm wirklich nicht nahe. In der Anwendung von Kriterien liegt eine Hauptteil des Genusses. Zerpflücke eine Rose und jedes Blatt ist schön.“

Ich möchte mich aber auch den Worten von Angelika Corbineau-Hoffmann anschließen, wenn sie ebenfalls vor einem literaturdidaktischen Hintergrund meint: „So wie Paul Klee in bezug auf Bilder meinte, man sehe nur, was man kennt, so möchte ich für die literarischen Texte hinzufügen: Man genießt nur, was man beherrscht. Je genauer man die Modi und Mittel der Textanalyse einzusetzen versteht, desto mehr Vergnügen bereitet die Lektüre. Sie ist dann nämlich nicht bloßer Nachvollzug, sondern Entdeckungsreise zu den Tiefenschichten des Textes und in die überraschenden Dimensionen eigener Einsicht.“ („Die Analyse literarischer Texte“, 2002, S. XI).

Literaturangaben:

Brenner, Peter J.: Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen 1998 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 58).

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Die Analyse literarischer Texte. Stuttgart 2002 (=UTB 2330).

Frank, Horst J.: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen 1991 (=UTB 1639).

Griesheimer, Frank/Prinz, Alois (Hg.): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven. Tübingen 1991 (=UTB 1640).

Link, Jürgen: Elemente der Lyrik. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek b. Hamburg 1997(=Rowohlts Enzyklopädie), S. 86-101.

Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen 1981 (=Literaturwissenschaft im Grundstudium 3).

Scheichl, Sigurd Paul: Stiluntersuchung und sprachliches Verstehen von Texten. Am Beispiel eines Gedichtes von Christine Busta. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jg. XIV (1982), Heft 2, S. 100-126.

Wiesmüller, Wolfgang: Intertextualität vs. Interpretation? Ein Fall für „Dialogizität“ in der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion. In: „Millionen Welten“. Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Hg. v. Márta Gaál-Baróti und Péter Bassola. Szeged (Osiris) 2001, S. 65-77.

Wiesmüller, Wolfgang: Die Adaptierung der Bibel in den Gedichten Christine Lavants. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hg. v. Johann Holzner und Udo Zeilinger. St. Pölten-Wien 1988, S. 71-88.