



MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

Die „Tristan“ Gedichte Else Lasker-Schülers.
Eine symbolische Lesart.

Verfasserin

Ursula Popovsky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie
Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Dusini

Inhalt

Einleitung	5
1. Else Lasker-Schüler und Hans Ehrenbaum-Degele	7
1.1. Biografie Hans Ehrenbaum-Degeles	7
1.2. Else Lasker-Schüler und ihr „Tristan“ Hans Ehrenbaum-Degele.....	12
2. Veröffentlichungen der „Tristan“ Gedichte	17
3. Anmerkungen zur Textanalyse der „Tristan“ Gedichte	19
3.1. Über die Figur des „Tristan“ bei Else Lasker-Schüler.....	19
3.2. Über die Analyse der „Tristan“-Gedichte.....	23
3.2.a. Die Methodik der Textanalyse.....	23
3.2.b. Über das Verständnis des Symbolbegriffs.....	26
4. Die Betrachtung der „Tristan“ Gedichte	28
4.1. „Als ich Tristan kennen lernte – “	28
4.1.1. Textanalyse.....	29
4.1.1.a. Der Titel.....	29
4.1.1.b. Die erste Strophe	29
4.1.1.c. Die zweite Strophe.....	31
4.1.1.d. Die dritte Strophe.....	33
4.1.1.e. Die vierte Strophe	34
4.1.1.f. Die fünfte Strophe	36
4.1.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du	38
4.1.2.a. Das lyrische Ich.....	38
4.1.2.b. Das lyrische Du	42
4.1.3. Zusammenfassung	46
4.2. „An Tristan“	48
4.2.1. Textanalyse.....	49
4.2.1.a. Der Titel.....	49
4.2.1.b. Die erste Strophe	49
4.2.1.c. Die zweite Strophe.....	52
4.2.1.d. Die dritte Strophe.....	53
4.2.1.e. Die vierte Strophe	54
4.2.1.f. Die fünfte Strophe	55
4.2.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du.....	56

4.2.2.a. Das lyrische Ich	56
4.2.2.b. Das lyrische Du	59
4.2.3. Zusammenfassung.....	64
4. 3. „An den Prinzen Tristan“.....	66
4.3.1. Textanalyse	67
4.3.1.a. Der Titel	67
4.3.1.b. Die erste Strophe.....	67
4.3.1.c. Die zweite Strophe	69
4.3.1.d. Die dritte Strophe.....	70
4.3.1.e. Die vierte Strophe	71
4.3.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du.....	73
4.3.2.a. Das lyrische Ich.....	73
4.3.2.b. Das lyrische Du.....	78
4.3.3. Zusammenfassung	81
5. Schlußbetrachtung	83
Bibliografie.....	86
Siglen und Abkürzungen.....	88
ANHANG	89
a. Abstract	89
b. Lebenslauf	90

Einleitung

Als ich vor einigen Jahren in einer Lehrveranstaltung zum ersten Mal mit den „Tristan“ Gedichten in Berührung kam, wurden diese zuerst ohne Bekanntgabe des Verfassers vorgestellt. Dies gab mir die Möglichkeit, die Sprache dieser Texte auf mich wirken zu lassen, ohne sie noch in einen Kontext einordnen zu müssen. Als dann der Name der Dichterin fiel, musste ich zugeben von Else Lasker-Schüler, bis zu jenem Zeitpunkt noch nichts gelesen zu haben. Ich war fasziniert von diesen Liebesgedichten mit ihrer Ausdruckskraft und reichen, aber dennoch klaren Metaphorik. Damals verfasste ich am Ende dieses Proseminars eine kleine Arbeit, in der ich mich mit der weiblichen Symbolik im Gedicht „Nur dich“ auseinandersetzte.

Einige Zeit war vergangen, und ich war vor die Aufgabe gestellt, ein Thema für meine Magisterarbeit auszuwählen. Es musste Lyrik von Else Lasker-Schüler sein, da war ich mir sicher, doch die Wahl der Texte fiel dann nicht ganz leicht. Aus der Fülle wunderschöner Liebeslyrik wurden es dann die, posthum dem Dichter Hans Ehrenbaum-Degele gewidmeten Gedichte.

Der damalige Leiter des Proseminars zum Thema Lyrik wurde schließlich der Betreuer meiner Magisterarbeit.

In der hier vorliegenden Arbeit sollen drei der insgesamt sieben so genannten „Tristan“ Gedichte betrachtet werden. Die Tatsache, dass diese Texte bezüglich ihrer Adressierung eine Entwicklung durchlaufen, welche mit der mythischen Figur des „Tristan“ im Briefroman „Briefe an Norwegen“ ihren Anfang nimmt, ebendort von einer Anonymisierung abgelöst wird und schließlich mit der Widmung an Hans Ehrenbaum-Degele endet, lässt das Wesentliche unverändert: die Sprache dieser Gedichte mit ihren lyrischen Ichs und Dus. Während in den ersten zwei Kapiteln die Biografie des weitgehend unbekannt gebliebenen Dichters Hans Ehrenbaum-Degeles und seine Beziehung mit Lasker-Schüler dargestellt wird, werde ich mich im Hauptteil mit den Texten selbst befassen.

Der erste Abschnitt der Betrachtung wurde schlicht als Textanalyse bezeichnet. Es wird hierbei der Versuch unternommen, Beobachtungen auf der Ebene der Grammatik mit der Semantik zu verbinden, wobei der Syntax, Graphemik und Phonetik besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Darauf aufbauend und mit den getätigten Analysen verbindend, steht dann im zweiten Teil die Darstellung der Sprachbilder und Metaphern im Zentrum der Betrachtung. Durch die Darstellung der symbolischen Bedeutungsinhalte soll die Analyse vertieft, konkretisiert und erweitert werden. Lyrisches Ich und Du werden charakterisiert, ihre Funktionen herausgearbeitet und ihr Verhältnis zueinander dargestellt.

Ziel dieser Arbeit ist es, auf diese Weise eine inhaltliche Bedeutungstiefe zu erreichen, welche neue Möglichkeiten einer Interpretation eröffnen soll.

1. Else Lasker-Schüler und Hans Ehrenbaum-Degele

1.1. Biografie Hans Ehrenbaum-Degeles

Eine Biografie über Hans Ehrenbaum-Degele existiert nicht, allerdings gibt es eine unveröffentlichte Magisterarbeit von Claudia Teurine¹, die mir von Herrn Dr. Alfred Hübner aus Pforzheim zugetragen wurde. Leider fehlt die Angabe des Jahres. Aus dieser Magisterarbeit entnehme ich die hier folgenden Informationen.

Am 24.7.1889 wird Hans Eugen Friedrich Paul Ehrenbaum in Berlin geboren. Der vollständige Name entstammt, laut Angaben von Claudia Teurine, der brieflichen Auskunft des Standesamtes I in Berlin (Ost), sowie einer Kirchenbucheintragung der Evangelischen Grunewaldgemeinde Berlin. Er wächst als einziges Kind des wohlhabenden Bankiers Friedrich Ehrenbaum und dessen Ehefrau Emilie Thekla Anna Marie, einer Tochter des im 19. Jahrhundert bekannten Opersängers Eugen Degele auf. (Diese Information entnimmt Teurine ebenfalls der brieflichen Auskunft des Standesamtes I in Berlin (Ost)). Sämtliche amtliche Urkunden bezeichnen ihn mit dem Familiennamen des Vaters, denn erst später entsteht der Doppelname Ehrenbaum-Degele, mit dem er dann in die literarische Öffentlichkeit tritt. Man vermutet, dass diese Änderungen im Andenken an den berühmten Großvater mütterlicherseits vorgenommen worden waren. Zunächst wohnt die Familie im Zentrum Berlins, später ziehen sie in eine Villa in Berlin-Grunewald.

In den Jahren 1899 bis 1907 besucht Ehrenbaum-Degele das Bismarck Gymnasium in Berlin-Wilmersdorf, wo er, nach brieflicher Auskunft des Pädagogischen Zentrums Berlin im September 1907 die Reifeprüfung mit besonderer Auszeichnung besteht (hierbei verweist Teurine auf den 12. Jahresbericht über das Schuljahr 1907/08 des Bismarck Gymnasiums, Dt. Wilmersdorf, S. 37). Für das Sommersemester 1908 lässt er sich in der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg für das Medizinstudium immatrikulieren. Bereits nach einem Semester bricht er dieses Studium jedoch ab und studiert dann an der philosophischen Fakultät. Weitere zwei Semester beschäftigt er sich mit deutscher und französischer Sprache und Literatur, wie Teurine der brieflichen Auskunft des Universitätsarchivs der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg entnimmt. Im August 1909 setzt er sein Studium ein Semester lang an der Friedrich-

¹ Teurine, Claudia: Untersuchungen zum Werk Hans Ehrenbaum-Degeles unter besonderer Berücksichtigung seiner Soldaten- und Kriegslyrik. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Paderborn. (ohne Angabe des Jahres).

Wilhelms-Universität in Berlin fort. Diese briefliche Auskunft erhält Frau Teutrine aus dem Universitätsarchiv der Humboldt Universität Berlin (Ost).

Während dieser Zeit lernt Ehrenbaum-Degele Friedrich Wilhelm Murnau² kennen, der ebenfalls in Berlin Philologie studiert. Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich später eine enge Freundschaft. Zusammen wechseln sie dann 1910 die Universität und ziehen nach Heidelberg, wo beide Kunstgeschichte und Literatur studieren, wie Teutrine der brieflichen Übermittlung des Universitätsarchivs Heidelberg entnimmt. Nach einiger Zeit bricht Murnau sein Studium allerdings ab und kehrt zurück nach Berlin, um Max Reinhardts Schauspielschule beizutreten. Im Sommersemester 1911 verlässt auch Ehrenbaum-Degele Heidelberg und geht wieder an die Universität Berlin.

Wann Hans Ehrenbaum-Degele dann mit zeitgenössischen Dichterkreisen in Berührung kam, kann nicht mehr genau festgestellt werden. Man weiß allerdings, dass die ersten Lyrik-Publikationen im Mai 1911 stattfanden. Die ersten Gedichte wurden in der Zeitschrift „Pan“ veröffentlicht, die während seines Aufenthaltes in Heidelberg entstanden, wobei es sich, wie Claudia Teutrine hinzufügt, hierbei genauer um die Gedichte „Phönix“, „Interieur“ und „Ornament“ handelt. Vorausgestellt ist der Hinweis: „Ein junger Dichter aus Heidelberg schrieb diese Strophen.“ Weiters liest man bei Teutrine, dass die ersten überlieferten Briefkontakte zu Alfred Walter Heymel ebenfalls aus dieser Zeit stammen. Heymel war Mitbegründer des Insel-Verlages und Ehrenbaum-Degele bat ihm Gedichte zur Veröffentlichung an. Auch auf persönlicher Ebene bestand eine Verbindung, die bis zum Tod Heymels bestehen blieb. Hierbei verweist Teutrine auf den Briefwechsel von Ehrenbaum-Degele und Alfred Walter Heymel, welcher im Deutschen Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar zu finden sei.

Besonders fruchtbar für Ehrenbaum-Degeles Schaffen erwies sich die Verbindung mit dem Herausgeber des Insel-Verlages Anton Kippenberg, welcher erheblich auf das Selbstverständnis des jungen Dichters einwirkte. Durch Ablehnung, ihm nicht ausgereift scheinender Arbeiten, aber auch mit konstruktiver Kritik und Ermunterung förderte er die Fähigkeit zur distanzierten Beurteilung der eigenen kreativen Arbeit. Auch dies kann man, laut Teutrine, dem Briefwechsel zwischen Hans Ehrenbaum-Degele und Alfred Walter Heymel entnehmen.

Eine enge Freundschaft verband Ehrenbaum-Degele mit Else Lasker-Schüler, wobei die Begeisterung mehr von der Dichterin ausging und man eine Liebesbeziehung im

² „Murnau (eigentlich: Plumpe), Friedrich Wilhelm (1888-1931), Schauspieler und Filmregisseur in Berlin; ging 1926 auf Einladung von William Fox nach Hollywood.“ In: KA, 7., S. 634.

herkömmlichen Sinn ausschließen kann, da die Vermutung besteht, Ehrenbaum-Degele wäre homosexuell gewesen. Durch Else Lasker-Schüler lernt Ehrenbaum-Degele Paul Zech kennen, dem er große Sympathie entgegenbringt, welche in einem Brief Else Lasker-Schülers an Paul Zech dokumentiert ist: „Lieber Paul Zech. Hans Ehrenbaum-Degele sagt: Ich bin geradezu e n t z ü c k t von Paul Zech; mit ihm möchte ich mich befreunden“!³

Diese sich entwickelnde Freundschaft zwischen den beiden fand auch auf literarischer Ebene seine Entsprechung. 1913 gründeten Ehrenbaum-Degele und Zech zusammen mit Robert R. Schmidt und Ludwig Meidner die Zeitschrift „Das Neue Pathos“. Von anderen expressionistischen Blättern dieser Zeit unterschied diese sich dadurch, dass sie rein äußerlich eine „hervorragende bibliographile Ausstattung“ und inhaltlich „Niveau“ und „Zurückhaltung“ aufwies, eine Information, die Teutrine den Literarischen Zeitschriften (1910-1933) Fritz Schlawes entnahm. (2. und durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart 1973, S. 42)

Verglichen mit den Zeitschriften „Der Sturm“ oder „Die Aktion“ hatte „Das Neue Pathos“ eine relativ geringe Auflagenstärke von hundert Exemplaren pro Ausgabe und konnte dadurch nicht so ein großes Publikum erreichen, wie laut Teutrine bei Paul Raabe in den Zeitschriften des literarischen Expressionismus (Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Sammelwerke, Schriftlehren und Almanache 1910-21. Stuttgart 1964, S. 45) nachzulesen ist. Der einleitende Essay von Stefan Zweig gibt einen Einblick in die Bedeutung des Titels des „Neuen Pathos“, wie bei Schlawe entnommen wurde:

„[...] eben in unseren Tagen scheint sich wieder eine Rückkehr zu diesem ursprünglichen, innigen Kontakt zwischen dem Dichter und dem Hörer vorzubereiten, ein neues Pathos wieder zu entstehen. [...] Freilich, anders muß das Gedicht sein, das zur Menge sprechen will. Es muß vor allem selbst ein Wille, selbst eine Absicht, eine Energie, eine Evokation sein. [...] Ein solches Gedicht darf nicht mehr sentimentaler Dialog des Einsamen mit irgendeinem unbekanntem Einsamen irgendwo in der Ferne sein, [...] dieses neue Gedicht muß stark, jubelnd und beseelt sein, weit ausholend und hinstürmend in raschem Schwung. Nicht für leise Stimmen ist es geschrieben, sondern für laute, hallende Worte. Wer die Menge zwingen will, muß den Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens in sich haben, wer zu ihr spricht, muß beseelt sein von neuem Pathos.“⁴

Bis zum Beginn des ersten Weltkrieges veröffentlicht Ehrenbaum-Degele seine Lyrik überwiegend in dieser, von ihm mitgestalteten Zeitschrift. Das Interesse, das er dem Berliner Künstlerkreis entgegenbringt, teilt auch sein Freund Friedrich Wilhelm Murnau. Durch Ehrenbaum-Degele wird Murnau mit Franz Marc, Renée Schickele und Else Lasker-Schüler bekannt.

³ Vgl. KA, 6., S. 250, Nr. 881.

⁴ „Stefan Zweig: Das Neue Pathos. In: Das Neue Pathos. 1. Jg. H. 1 (Mai 1913) S. 1-6. S. 3-5.

Wie von Teutrine nach brieflicher Auskunft des Universitätsarchivs der Humboldt-Universität zu Berlin (Ost) in Erfahrung brachte und in ihrer Arbeit übermittelt, nimmt Ehrenbaum-Degele nach Abschluss des Wintersemesters 1912/13 Abschied von der Berliner Universität und tritt am 1. April sein Dienstjahr als Einjährig-Freiwilliger in Neuruppin bei Berlin an. Literarisch bleibt diese Zeit jedoch wenig ertragreich, wie Teutrine schreibt und dabei auf bestimmte Gedichte verweist.⁵ Thema der wenigen dort entstandenen Gedichte bildet der militärische Drill und seine Begleitumstände, wie man von der Verfasserin, nach brieflicher Auskunft des Universitätsarchivs der Wilhelm-Pieck-Universität zu Rostock, erfährt. Aus diesen Texten wird klar, dass von Seiten des jungen Dichters eine Abscheu gegenüber der dort vorherrschenden Ausbildungsverfahren, aber auch der generellen Tendenz zur Militarisierung bestand. Trotzdem absolviert er seinen einjährigen Dienst ohne Vorkommnisse als Gefreiter, wie laut Teutrine einem Brief von Murnau an Kippenberg vom 19. Mai 1914 zu entnehmen ist.

Im April 1914 lässt Ehrenbaum-Degele sich an der Universität Rostock immatrikulieren. Hierbei verweist die Autorin dieser Biografie auf Arthur Pries (Hrsg.): Das R-I-R-90. 1914-1918. Erinnerungsblätter deutscher Regimenter. Die Anteilnahme der Truppenteile der ehemaligen deutschen Armee am Weltkriege, bearbeitet unter der Benutzung der amtlichen Kriegstagebücher. Oldeburg. i. o. – Berlin 1925, S. 18-20.

Doch schon weniger als vier Monate später bricht der Erste Weltkrieg aus und er rückt gleich zu Anfang dieses Krieges im August 1914 ein.

Im Zuge seines Heimaturlaubes im Juni 1915 trifft Ehrenbaum-Degele zum letzten Mal seinen Freund Friedrich Wilhelm Murnau. Später schreibt Murnau über dieses Treffen in einem Brief an Kippenberg, welcher gemäß Claudia Teutrine vom 13. April 1916 stammt:

„Aus einem durch Großstadt und Umgebung etwas pessimistisch verzerrten Jungen, wurde ein strahlend glücklicher wahrer Mensch, dessen innerster Glanz sich auch anderen mitteilte. -- Er hat dies Werden und Geworden-Sein wohl selbst gefühlt und es hat ihn, der sich kannte, beglückt. Als ich ihn das letzte Mal sah, [...] fand ich ihn heiter, in sich selbst beruhend, gereift und gewandelt, wie ich es in so kurzer Zeit nicht für möglich gehalten hätte. Das hatte der Krieg an ihm getan. [...]“

In der Zeit seiner Beurlaubung entsteht die endgültige Fassung des Gedicht-Zyklus „Das tausendste Regiment“, wobei er an die Soldaten-Lyrik der Vorkriegszeit ein Sonett beifügt, welche während des Krieges verfasst wurde.

⁵ „Es handelt sich hierbei um die Gedichte 1-13 und 16 des Zyklus: „Das tausendste Regiment“. In: Ehrenbaum-Degele: Gedichte. S. 37-75., S. 39-51., 54.

Vier Tage vor seinem 26. Geburtstag fiel Hans Ehrenbaum-Degele am 26. Juli 1915 in Russland. (Hierbei verweist Teutrine wieder an das schon erwähnte Werk von Arthur Pries). Wie man laut Claudia Teutrine in einem Brief von Murnau an Kippenberg vom 14. März 1916 nachliest, setzte Hans Ehrenbaum-Degele seinen Freund Friedrich Wilhelm Murnau zum Erben seines dichterischen Nachlasses ein. Murnau nimmt Kontakt mit Anton Kippenberg auf, der die Gedichte in seinem Insel-Verlag publizieren soll. Doch es gibt eine Verzögerung im Vorhaben die Gedichte zu veröffentlichen, welche von der Zensurbehörde ausgeht und zwei Jahre lang dauert. Schließlich kommt es dann 1919 zur Veröffentlichung, wie man entsprechend Teutrines Arbeit in einem Brief von Murnau an Kippenberg vom 14. März 1916 nachlesen kann.

Die Mutter Ehrenbaum-Degeles erhält auch nach dem Tod ihres Sohnes den Kontakt zu Murnau aufrecht. Diese Verbindung bleibt mit der gesamten Familie bestehen und geht sogar so weit, dass Frau Ehrenbaum ihn – nach dem Tod ihres Mannes einige Jahre später – ganz in ihr Haus aufnimmt. Testamentarisch vermacht sie die Familienvilla zwar der Berliner Universität, doch räumt sie Murnau lebenslängliches Wohnrecht in diesem Haus ein. Diese Information kann man gemäß Frau Teutrine, zwei Briefen von Zech an Frau Ehrenbaum vom 12. November 1918 und dem 15. November 1920 entnehmen, welche im Nachlass Murnaus zu finden sind.

1.2. Else Lasker-Schüler und ihr „Tristan“ Hans Ehrenbaum-Degele

Zwischen Else Lasker-Schüler und Hans Ehrenbaum-Degele existiert keine dokumentierte Kommunikation. Weder gibt es Briefe von Lasker-Schüler an Ehrenbaum-Degele, noch umgekehrt. Allerdings schreibt die Dichterin einige Briefe an Künstlerkollegen, in welchen der Dichter Erwähnung findet. Die Beziehung ist jedoch von Einseitigkeit geprägt, denn von Ehrenbaum-Degele finden sich außer einigen Gedichten, die auch als Antwortgedichte auf die von Lasker-Schüler verfassten „Tristan“ Gedichte gedeutet werden, keine weiteren Dokumente, die seine Einstellung ihr gegenüber bekunden könnten. Diese Gedichte finden sich in späteren Nummern des „Sturm“, wobei man einen deutlichen Einfluss Lasker-Schülers herauslesen kann.⁶

Der Liebesgedichtzyklus, den sie nach seinem Tod ihm mit dem Gedenkspruch „Meinem reinen Liebesfreund / Hans Ehrenbaum-Degele // Tristan kämpfte im Feindesland; / Viel Lieder hat er heimgesandt / Bis der Feind zerbrach seinen Leib.“⁷ widmet, lässt eine Identifikation mit der mythologischen Figur des „Tristan“ entstehen. Auch außerliterarisch, nämlich in zwei, der hier folgenden Briefe, wird Ehrenbaum-Degele posthum als „Tristan“ bezeichnet. Diese Gedichte bilden wohl die wesentliche Quelle, um ihre Beziehung zu charakterisieren, welche von Liebe und Zuneigung seitens der Dichterin geprägt war. Das Verhältnis muß somit primär aus der Perspektive Lasker-Schülers gedeutet werden.

Der erste Brief, in dem Ehrenbaum-Degele erwähnt wird, stammt vom 12. April 1912 und richtet sich an Karl Kraus. Dort kündigt die Dichterin Ehrenbaum-Degele als Besucher in Wien an und versucht für ihn ein Treffen mit Kraus zu arrangieren. Dabei übernimmt sie eine Vermittlerrolle.

„Sehr verehrter Herzog. In diesen Tagen kommt ein Freund von uns Hans Ehrenbaum-Degele, ein Aristokrat in jeder Beziehung, nach Wien. Er ist in Dalmatien und fährt über Wien zurück – nur um Karl Kraus zu sehen. So schwärmt er für Sie. Wenn er Ihnen schreibt, wollen Sie ihm angeben – wo er Sie treffen kann? Vielleicht abends im Impérial oder in Ihrer Wohnung?“⁸

Die Bezeichnung Ehrenbaum-Degeles als „Aristokrat in jeder Beziehung“ läßt auf eine hohe Meinung ihm gegenüber von Seiten Lasker-Schülers schließen und meint wohl weniger seine Herkunft, als seine Persönlichkeit und sein Verhalten beziehungsweise jenen persönlichen Eindruck, welchen die Dichterin hier ausdrückt.

⁶ KA, 3.2., zu 228, 21.

⁷ KA, 1.2., S.29.

⁸ KA, 6., S. 22, Nr. 333.

In einem Brief vom 12. September 1912 gibt sie die Reaktion Ehrenbaum-Degeles auf Paul Zech wider, den er durch sie kennen lernte: „Lieber Paul Zech. Hans Ehrenbaum-Degele sagt: Ich bin geradezu e n t z ü c k t von Paul Zech; Mit ihm möchte ich mich anfreunden“! Sie werden keine Reue haben.“⁹

Die Aussage „Sie werden keine Reue haben.“ bildet eine Art Vertrauensvorschuss, den sie Ehrenbaum-Degele als Freund entgegenbringt und versucht auch an Paul Zech weiter zu vermitteln. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass sie mit diesen Worten für ihn gebürgt hatte.

Zwei Jahre später, Anfang März 1914, schreibt sie wieder an Paul Zech:

„Hans Degele war hier – ist f u r c h t b a r n e t t geworden, nicht?“¹⁰ Wenig später, am 7. April 1914 findet man in einem weiteren Brief an Zech die folgenden Satz: „H. Ehrenb. Degele sagte so ironisch, nun haben sie doch etwas gegeben uns [...]. Ich kann überall besser sein bei ihm.“¹¹

In dieser Zeile kommt der, von Lasker-Schüler als eindeutig positiv zu bewertende Einfluss des jungen Dichters auf ihre Person zum Ausdruck. Sie selbst konnte durch ihn an allen Orten „besser“ sein.

Nach dem Tod Ehrenbaum-Degeles am 28. Juli 1915 findet sich im August desselben Jahres ein Brief an Paul Zech, in dem sie ihn als gemeinsamen Freund bezeichnet. In diesem Schreiben drückt Lasker-Schüler ihre Gefühle bezüglich seines Todes und bekennt sich außerdem zu ihrer Liebe zu ihm:

„Mein lieber Paul Zech,
lieber Dichter.

Ich weiß kaum mehr was ich tue. Hatte ich Ihnen schon geschrieben, Paul Zech? Ich mein es. Wie schrecklich, dass unser Freund fiel – es ist u n b e s c h r e i b l i c h. Eben schrieb ich seiner Mutter, Sie seien untröstlich [...] Bitte seien sie nicht voll Sorge – Frau Ehrenbaum sagte mir es würde für Ihre Frau, Kinder, gesorgt. Ich sandte zurück, da ich ihn doch geliebt hab, [...]“¹²

Die emotionale Reaktion Lasker-Schülers zeugt von großer Betroffenheit und Mitgefühl ihrerseits. Sein Tod ist für sie „schrecklich“ und „unbeschreiblich“. Letzteres Adjektiv vermittelt den Eindruck, die Dichterin wäre aufgrund dieses Ereignisses ohne Sprache, weil es – so könnte man interpretieren – in ihr etwas ausgelöst haben könnte, das sich jenseits der Sprache und des Textes befindet.

⁹ KA, 6., S. 250, Nr. 381.

¹⁰ KA, 7., S. 19, Nr. 23.

¹¹ KA, 7., S. 28, Nr. 38.

¹² KA, 7., S. 95, Nr. 149.

Ebenfalls im August 1915 schreibt sie einen Brief an René Schickele¹³, in dem sie ihm das Gedicht „Hans Ehrenbaum-Degele“ schickt. Sie schrieb diesen Brief aus Koberg an der Ostsee, wo sie ihren Sommer verbrachte.¹⁴ In diesem Brief bekundet sie wiederholt ihre Liebe zu dem verstorbenen Dichter:

„Lieber René Schickele

Inl. Sende ich Ihnen das Gedicht: Hans Ehrenbaum-Degele. Ich bin nicht fähig über ihn einen Schmus zu machen. Auch liebte er meine Gedichte und ich tu ihm, der so fein war, so gut und lieb zu mir war, die letzte Liebe an, da ich ihn besinge. Sie verstehen das? [...] Gestern erhielt ich von Paul Zech aus dem Krieg einen Brief, er ist schrecklich erschüttert über den Tod des Tristan.“¹⁵

„Hans Ehrenbaum-Degele“ erscheint zuerst im Oktober 1915 in der Zeitschrift „Die weißen Blätter“ (Jg. 2, Heft 10. S. 1282). In den Anmerkungen der Kritischen Ausgabe liest man dazu, dass René Schickele zuvor, im Septemberheft dieser Zeitschrift (Jg.2, Heft 9. S.1153) folgenden Hinweis anzeigte:

„Nach den Dichtern Stadler, Lichtenstein, Heymann, Lotz, Leybold, Trakl ... fiel am 28. Juli 1915, im Westen, nun auch Ehrenbaum-Degele. Seine ersten Verse erscheinen im „Sturm“, die letzten, die er vom Schlachtfeld schickte, in der ‚B.Z. am Mittag‘. Sonette. Er war draußen Leutnant geworden. Ich will Else Lasker-Schüler, die ihn gut gekannt hat, bitten, ihm hier die Grabrede zu halten.“¹⁶

Man kann davon ausgehen, dass diese Bitte Schickeles noch vor der Drucklegung des Heftes an Lasker-Schüler herangetragen wurde. In diesem Hinweis bestätigt Schickele, dass Lasker-Schüler und Ehrenbaum-Degele wohl ein sehr enges und vertrautes Verhältnis hatten, welches vermutlich auch von Seiten des Dichters mitgetragen wurde. Das Wohlwollen und die Liebe, welche ihm die Dichterin entgegenbrachte, scheint – ihren eigenen Worten entnehmend – auch auf Gegenseitigkeit beruht zu haben: „[...] der so fein war, so gut und so lieb zu mir war [...]“. Jedenfalls hatte sie dies so empfunden und in jenem Brief auch Schickele kundgetan. Außerdem geht aus diesem Brief hervor, dass Lasker-Schüler meinte, Ehrenbaum-Degele hätte auch ihre Gedichte geschätzt, ja sogar geliebt. Dieser persönliche Eindruck kann jedoch nicht verifiziert werden.

Es ist dies das einzige, veröffentlichte Dokument, in dem der Dichter außerliterarisch als „Tristan“ bezeichnet wird und bekräftigt die Identifikation mit dieser Figur.

Dieses an Schickele mitgeschickte Gedicht, das zugleich eine Grabrede war, dürfte Lasker-Schüler unmittelbar unter dem Eindruck der Todesnachricht geschrieben und an René Schickele übersandt haben.

¹³ „Schickele, René (1883-1940), Erzähler, Lyriker und Dramatiker; gab 1915-1919 die Zeitschrift „Die weißen Blätter“ heraus.“ In: KA, 7., S. 640.

¹⁴ Skrodzki, Karl-Jürgen: http://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_023.htm

¹⁵ KA, 7., S. 95, Nr. 148.

¹⁶ KA, 7., S. 397, zu 148.

Hans Ehrenbaum-Degele.

Er war der Ritter in Goldrüstung.
Sein Herz ging auf sieben Rubinen.

Darum trugen seine Tage
Den lauterer Sonnenglanz.

Sein Leben war ein lyrisches Gedicht,
Die Kriegsballade sein Tod.

Er sang den Frauen Lieder
In süßerlei Abendfarben.

Goldnelken waren seine Augen;
Manchmal stand Tau in ihnen.

Einmal sagte er zu mir:
„Ich muß früh sterben.“

Da weinten wir beide
Wie nach seinem Begräbnis.

Seitdem lagen seine Hände
Oft in den meinen.¹⁷

In späteren Drucken lautet die zweite Strophe des Gedichtes: „Darum trugen seine Tage / Den lauterer Sonntagsglanz.“¹⁸ Bezüglich des Erstdruckes schreibt Lasker-Schüler in einem Brief vom 14. Oktober 1915 an Karl Kraus und macht dabei auf einen Druckfehler aufmerksam:

„Ich sende Ihnen diese beiden Gedichte, sie sind an meine beiden toten Freunde, die ich tief verehrte. Auch der Ritter Hans Ehrenbaum ist g e f a l l e n, ich hab ein Gedicht an ihn in den weißen Blättern diese Oktobernummer. Druckfehler: S o n n t a g s g l a n z, nicht Sonnenglanz heißt es.“¹⁹

Später erschienen die vier Gedichte „Hans Ehrenbaum-Degele“, „An den Ritter“, „An den Prinzen Tristan“ und „An Tristan“ in „Das Jahrbuch der Zeitschrift das Neue Pathos im Kriegsjahr 1917-1918“ unter dem gemeinsamen Titel „In memoriam / Hans Ehrenbaum-Degele / meinem reinen Liebesfreund / diese vier Gedichte.“ Diesen Gedichten vorangestellt

¹⁷ KA, 1.1., S. 180, Nr. 241.

¹⁸ KA, 1.2., S. 217.

¹⁹ KA, 7., S. 100, Nr. 155.

ist der Gedenkspruch: „Tristan kämpfte im Feindesland; / Viel Lieder hat er heimgesandt / Bis der Feind zerbrach seinen Leib.“²⁰

In einem bisher noch unveröffentlichten Brief vom 16. Oktober an Ehrenbaum-Degeles Freund Murnau, welcher mit Erlaubnis von Karl-Jürgen Skrodzki hier abgedruckt werden darf, bezeichnet Lasker-Schüler den Dichter zum zweiten Mal außerliterarisch als „Tristan“ und spricht dabei von ihrer Lesung, die sie anlässlich der Gedenkfeier für Hans Ehrenbaum-Degele in der Berliner „Secession“ abhielt.

„Liebster Wilhelm von Hutten.

Freue mich so, daß ich von Ihnen höre! Bin ganz einverstanden, nur, daß ich doch nicht meine Lyrik lesen muß, die ich nun schon an so vielen Abenden lese, aber das Gedicht an Tristan²¹ und ich werde einen größeren Essay schreiben, den ich lese. Wann sollen wir den Abend machen.“

Diese Gedenkfeier findet am 20. März 1917 in der Berliner „Secession“ statt, zu der Else Lasker-Schüler selbst eingeladen hatte. Im „Berliner Tageblatt“ (Jg. 46, Nr. 148 [Morgen Ausgabe] vom 22. März 1917) wird innerhalb des redaktionellen Kurzberichtes über diese Veranstaltung geschrieben. Dort heißt es: „Else Lasker-Schüler widmete ihm die Wärme einer liebevollen Rede und las einige Liebeslieder, die der tote Freund besonders gepriesen hat.“²² Dieser Bericht verdeutlicht, wenn auch sehr vereinfacht, die grundlegenden Gefühle, welche die Dichterin ihrem „Tristan“ in ihrer Dichtung, wie auch im Leben entgegenbrachte. Außerdem wird hier auch eine Wertschätzung ihrer Gedichte impliziert, die vermutlich auch außerhalb der Beziehung zwischen Lasker-Schüler und Ehrenbaum-Degele bekannt gewesen sein dürfte oder zumindest von Schickele so dargestellt wurde.

²⁰ KA, 1.2., S. 217.

²¹ Nach schriftlicher Übersendung Karl-Jürgen Skrodzki's.

²² KA, 1.2., S. 219.

2. Veröffentlichungen der „Tristan“ Gedichte

Wenn nicht anders vermerkt, entstammen die folgenden Darstellungen und Zitatnachweise in diesem Abschnitt der Kritischen Werkausgabe²³.

Else Lasker-Schüler schrieb sieben Gedichte auf den, posthum als „Tristan“ bezeichneten Hans Ehrenbaum-Degele. Sechs davon wurden im „Sturm“ veröffentlicht. Fünf davon finden sich ab Januar 1912 innerhalb der „Briefe nach Norwegen“, ein weiteres erscheint im April 1912. Im Oktober 1915 erschien in den „Weißen Blättern“ ein Nachruf auf den Dichter. Alle drei, in dieser Arbeit betrachteten „Tristan“ Gedichte erscheinen als Erstdruck im „Sturm“, einer bedeutenden Zeitschrift des Expressionismus, welche von Herwarth Walden (1878-1941), dem zweiten Ehemann Else Lasker-Schülers herausgegeben wurde.

Während „An den Prinzen Tristan“ und „An Tristan“ im Januar des Jahres 1912 in der Nummer 92 des „Sturms“ als Teil des Briefromans „Briefe nach Norwegen“ publiziert wurden²⁴, kam „Als ich Tristan kennen lernte –“ im April desselben Jahres mit der Nummer 105 heraus. Keiner dieser Gedichte trägt dort einen Titel.

Das Gedicht „Als ich Tristan kennen lernte –“ erscheint nach dem Erstdruck im „Sturm“²⁵ in den folgenden drei Drucken in den Jahren 1917, 1919 und 1920 innerhalb der Gesammelten Gedichte und ist Hans Ehrenbaum-Degele gewidmet. Im vierten Druck wird es 1920 in der „Kuppel“²⁶ publiziert.

Die Gedichte „An den Prinzen Tristan“ und „An Tristan“ erschienen im ersten Druck 1912 innerhalb des Liebesromans „Mein Herz“²⁷, dann im April 1913 im zweiten Druck in der Zeitschrift „Saturn“ unter dem gemeinsamen Titel „Fünf Lieder an fünf Prinzen“ zusammen mit den Texten „An den Ritter aus Gold“, „An den Gralprinzen“ und „An den Ritter“. Die einzelnen Gedichte trugen auch dort noch keine Titel.

²³ Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen., Bd. 6 u. 7: Briefe. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt/M., 2003 - 2004.

²⁴ „Der Sturm. Jg. 2, Nr. 92 vom Jänner 1912, s. 734 („Briefe nach Norwegen“),“ In: KA, 2, S. 179.

²⁵ „Der Sturm, Jg. 3, Nr. 105 vom April 1912, S. 2.“, In: KA, 2, S. 191.

²⁶ „Die Kuppel / Von / Else Lasker-Schüler / Der Gedichte zweiter Teil / Mit einer Einbandzeichnung der Verfasserin / Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin / 1920. – *Das Buch erscheint als Band der „Gesamtausgabe in zehn Bänden“, die Paul Cassirer in den Jahren 1919 und 1920 verlegte. – Die Kuppel sollte ursprünglich unter dem Titel „Tag und Nacht“. Der Gedichte zweiter Teil“ erscheinen, wie aus den ankündigungen des Verlags Paul Cassirer vom Herbst 1919 hervorgeht. Vgl. Unser Weg 1920. Ein Jahrbuch des Verlags Paul Cassirer. Berlin (1919). S. 128; vgl. auch die Verlagsanzeige in: „die weißen blätter“. Jg. 6, H. 10 vom Oktober 1919. S. 481.“ In: KA, 1.2., S. 35.*

²⁷ „Else Lasker-Schüler / Mein Herz / Ein Liebesroman / mit Bildern und wirklich lebenden Menschen / MCMXII / Verlag Heinrich F.S. Bachmair / München und Berlin.“ In: KA, 1.2., S. 20.

1916 erscheinen diese beiden Texte im „Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917.“²⁸

Wieder gemeinsam werden sie weiters zum vierten Mal in der Zeitschrift „Das Neue Pathos“ im Jahre 1917/18 veröffentlicht. Anschließend folgen in den Jahren 1917, 1919 und 1920 Publikationen in den Gesammelten Gedichten.

Im achten Druck werden sie in der „Kuppel“ herausgebracht. 1920 erscheinen sie schließlich in der zweiten Auflage des Liebesromans „Mein Herz“²⁹

Das Gedicht „An Tristan“ erscheint außerdem 1929 im zehnten Druck in „Gedichte unserer Zeit“³⁰

²⁸ „Der Almanach der neuen Jugend auf das Jahr 1917 (1916) S. 93 [„An Tristan“] und S. 95 [„An den Prinzen Tristan“]“, In: KA, 2., S. 181 und 179.

²⁹ „Das Buch erschien als Band der „Gesamtausgabe in zehn Bänden“, die Paul Cassirer in den Jahren 1919 und 1920 verlegte.“ In: KA, 1.2., S. 20.

³⁰ „Gedichte unserer Zeit“ (1929), S. 106.“, In: KA, 2., S. 181.

3. Anmerkungen zur Textanalyse der „Tristan“ Gedichte

3.1. Über die Figur des „Tristan“ bei Else Lasker-Schüler

Die mythische Figur des Tristan tritt innerhalb der Dichtung Else Lasker-Schülers zum ersten Mal in dem Briefroman „Briefe nach Norwegen“ (1911/12) auf. Dort schreibt sie als Tino von Bagdad einen Brief an Tristan, in dem dieser ihm seine Liebe gesteht:

„Und ich schenke dir mein Herz, das kannst du in die Hand nehmen und damit gaukeln. In ihm spiegelt sich der brennende Dornenstrauch des heiligen Berges und die Nacht und ihre unsäglichen Sterne. Ich liebe dich, Tristan.“³¹

Nach diesem Brief wird in einem anderen an Herwarth die Ungläubigkeit dieses Liebesgeständnisses von Seiten des Tristan behauptet: „Lieber Herwarth, Tristan will mir auch nicht glauben, daß ich ihn liebe“³²

Nach einigen Zeilen bittet sie Herwarth, die dann folgenden Gedichte im „Sturm“ abzdrukken und gibt den Adressaten bekannt: „Herwarth, bitte, laß diese Gedichte im Sturm drucken, sie sind an Tristan – vielleicht glaubt er's dann – bei Gedichten kann man nicht lügen.“³³

Es folgen die, hier noch unbetitelten und später in den Gesammelten Gedichten wie folgt betitelten Gedichte „An den Gralprinzen“, „An den Prinzen Tristan“, „An den Ritter“ und „An Tristan“.

Diese Adressierung an die mythologische Figur des Tristan impliziert die Kenntnis und Rezeption dieses Stoffes seitens der Dichterin. Es wird vermutet, dass Else Lasker-Schüler den mittelalterlichen Epenstoff von Tristan und Isolde aus dem Musikdrama Richard Wagners kannte. Das Motiv der unglücklichen Liebe wird wohl eine zentrale Rolle gespielt haben. Auch war der Klang des Namens „Tristan“ für die Wahl wesentlich. Die Details der Geschichte selbst dürften für die Entstehung dieser Texte nicht relevant gewesen sein.³⁴ Eine weitere Bedeutung findet der Name „Tristan“ auf sprachlicher Ebene. In diesem Namen kann aus dem Graphem das Adjektiv „trist“ mit den Bedeutungen „traurig, langweilig, öde, eintönig, trübe, trübsinnig, bedrückt“³⁵ herausgelesen werden und könnte die Grundstimmung der Gedichte bekannt geben, wobei dies einen gewissen Widerspruch mit den inhaltlichen

³¹ KA, 3.1., S. 227.

³² Ebd. S. 228.

³³ KA, 3.1.

³⁴ Nach schriftlicher Übermittlung Karl-Jürgen Skrodzki.

³⁵ EW, S. 1462.

Beobachtungen der einzelnen Texte darstellen würde. Das verbleibende Phonem „an“, welches zugleich eine grammatikalische Funktion als Präposition vermittelt, wenn es vor „trist“ positioniert wird, („An trist“) könnte als eine Adressierung an das Gefühl der Trauer selbst gedeutet werden. Im Titel „An Tristan“ wird dieser Eindruck mit der Wiederholung des Phonems verstärkt, während in „An den Prinzen Tristan“ die Figur zusätzlich erhöht wird.

Die „Briefe nach Norwegen“ betreffend gibt es definitiv keine außerliterarische Referenz, die der Tristan Figur zugrunde liegen könnte.³⁶ Aus diesem Grund kann man den Empfänger auf der Ebene des Besonderen, und nicht des Individuellen, einordnen. Die Tatsache, dass Else Lasker-Schüler den Liebesbrief als „Tino von Bagdad“ schreibt, ist ein Beispiel ihrer Verwandelbarkeit, die auch im außerliterarischen Leben kontinuierlich stattfand. Hallensleben sieht „die Verwandelbarkeit des Ichs [Else Lasker-Schülers] als Kennzeichen des Avantgardismus im 20. Jahrhundert überhaupt.“³⁷

Unmittelbar an diese vier Gedichte schließt der nächste Brief „nach Norwegen“, welcher an Herwarth gerichtet ist, an und beginnt mit folgendem Satz: „Tristan hat mir gesagt, er habe eine Braut, ich will nun nie mehr über ihn sprechen.“³⁸

An dieser Stelle könnte ein Bruch geortet werden, welcher Folgen bezüglich der Rezeption und Auslegung des lyrischen Dus haben wird. Nach einigen weiteren Briefen, folgt schließlich das fünfte „Tristan“ Gedicht, welches später mit dem Titel „An den Ritter aus Gold“ in die Gesammelten Gedichte eingeht. Eingeleitet wird es durch die Worte: „Ich bin rasend verliebt in Jemand, aber Näheres sag ich nicht mehr. So kann es immer an dich gerichtet sein.“³⁹

Wesentlich ist nun, dass der mythische Tristan nicht „mehr“ genannt wird, aus diesem Grund das Besondere abgelegt und von einem allgemeinen und anonymen Adressaten abgelöst wird. Entscheidend ist, dass dieses Gedicht nicht an „Niemanden“, sondern an „Jemand[en]“ gerichtet ist und deshalb ein namenloses Individuum meint, und nicht ein gesichtsloses Kollektiv. Deutlich tritt hier auch Herwarth als möglicher Empfänger auf, „Näheres“ wird jedoch nicht gesagt und schließt damit alle Möglichkeiten mit ein. Hallensleben meint hierzu, dass „diese Anonymisierung eines Liebesmodells zudem die Liebesgeschichte innerhalb des Romans als Kunstmodell ausweist und entsprechend die Figur „Tristan“ als Sprach-Figur. Die

³⁶ KA, 3.2., S. 227.

³⁷ Hallensleben, Markus: Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung. Francke Verlag: Tübingen, 2000. S. 254.

³⁸ KA, 3.1., S. 228

³⁹ KA, 3.1., S. 230.

Funktion der Liebes-Figur ist hier wie im übrigen Roman die einer metaphorisierten Sprachvermittlung.⁴⁰

Diese Anonymisierung des Adressaten wird weiter fortgesetzt, denn als dann 1913 eben diese Gedichte unter dem gemeinsamen Titel „Fünf Gedichte an fünf Prinzen“ in der Zeitschrift „Saturn“ erscheinen, tragen die einzelnen Texte auch dort noch keine Titel. Die Adressaten werden zwar durch die Bezeichnung als „Prinzen“ erhöht, verbleiben jedoch im allgemeinen Bereich.

Das Gedicht „Als ich Tristan kennen lernte –“ vervollständigt erst in den Gesammelten Gedichten den bestehenden Zyklus. Erst dort findet durch die posthume Widmung zu Ehren Hans Ehrenbaum-Degeles die mythische Figur eine reale, außerliterarische Entsprechung. Ab diesem Zeitpunkt sind diese Liebesgedichte nun – auch – an ein Individuum gerichtet und besitzen zwei Adressaten.

Die Person Ehrenbaum-Degele wird damit um diesen mythischen Bedeutungsinhalt erweitert und vertieft, während auf der anderen Seite der Figur des „Tristan“ ein konkretes biografisches Gesicht verliehen wird. Lasker-Schüler beschränkt sich mit der Namensgebung Ehrenbaum-Degeles als „Tristan“ jedoch nicht auf den literarischen Bereich. Auch in ihren Briefen erwähnt sie den Dichter zweimal als diese Figur und betritt damit die außerliterarische Ebene. Nach dem Tod Ehrenbaum-Degeles schreibt sie in einem noch unveröffentlichten Brief von einem „Gedicht an Tristan“⁴¹, das sie am Gedenkabend für Ehrenbaum-Degele lesen wird. Gemeint war damit das Gedicht „Hans Ehrenbaum-Degele“, das Lasker-Schüler nach dem Tod des Dichters schrieb und als Grabrede vortrug.⁴²

Im Gegensatz zu den „Tristan Gedichten“ ist „Hans Ehrenbaum-Degele“ nicht mehr im Präsens, sondern im Präteritum gehalten. Eine weitere wesentliche Differenz bildet die Tatsache, dass die Dichterin hier die dritte Person Singular verwendete, und nicht die zweite, wie noch im „Tristanzyklus“.

Man könnte behaupten, dass hier schließlich das Besondere mit dem Individuellen in Verbindung tritt.

In diesem Gedicht werden zentrale Metaphern und Motive aus den „Tristan Gedichten“ wieder aufgenommen und so nicht nur eine Verbindung zu ihnen ausgedrückt, sondern in der Person Ehrenbaum-Degeles zusammengeführt. Bereits im ersten Vers findet sich die Bezeichnung als „Ritter“, welcher im Titel eines der Gedichte („An den Ritter aus Gold“) noch „aus Gold“ war, nun in „Goldrüstung“ dargestellt wird. So werden beispielsweise die

⁴⁰ Hallensleben, Markus: Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung. Francke Verlag: Tübingen, 2000, S. 161.

⁴¹ Nach schriftlicher Übersendung Karl-Jürgen Skrodzki.

⁴² Vgl. KA, 1.2., S. 217.

„Goldnelken“, die im Gedicht „Als ich Tristan kennen lernte –“ die „Haare“ des Tristan meinten, hier nun die „Augen“ Hans Ehrenbaum-Degeles. Die in den „Tristan“ Gedichten so häufig gebrauchte Lichtmetapher kann auch in diesem Gedicht gefunden werden. Neben der „Goldrüstung“ heißt es in der zweiten Strophe: „Darum trugen seine Tage / Den lauterer Sonnenglanz.“

Es macht den Anschein, als ob die biografische, aber nicht mehr lebende Person selbst zu einer fast mythischen Figur erhoben worden wäre, wobei der Verzicht auf die Figur des „Tristan“ im letzten Gedicht aus diesem Grund nachvollziehbar wird. Sie wird nun nicht mehr benötigt, um auf eine transzendente, also auf die, den biografischen und empirisch erlebbaren Bereich übersteigende Ebene, hinzuweisen.

Während der erste Teil der Textanalyse seinen Ausgangspunkt in der Betrachtung der Sprache nimmt, wird im zweiten Teil auf die verwendeten Metaphern und Metaphernbilder eingegangen werden. Die symbolischen Bedeutungsinhalte sollen hierbei zu einer Vertiefung und Erweiterung der gewonnenen Beobachtungen führen.

Das folgende Kapitel soll Aufschluss über die Methodik der Textanalyse geben.

3.2. Über die Analyse der „Tristan“-Gedichte

3.2.a. Die Methodik der Textanalyse

Den Ausgangspunkt der Textanalyse bildet die Betrachtung Sprache. Im ersten der insgesamt drei Kapitel wird jede Strophe der Texte primär im Hinblick auf Grammatik, Phonetik, Graphemik und Metrik betrachtet, wobei diese Teilgebiete miteinander sowie mit der Semantik verbunden werden sollen. Angestrebt wird somit nicht eine Trennung der soeben angeführten einzelnen Bereiche, sondern eine Darstellung, welche mögliche linguistische und semantische Korrelationen innerhalb der einzelnen Texte aufzeigt. Der Terminus der Grammatik wird hier als „Teilgebiet der Linguistik, das Aufbau und Abwandlung von Wörtern, Wortgruppen und Sätzen untersucht“⁴³ verstanden. Darüber hinaus wird damit die „Gesamtheit der Regeln, der Kombinatorik der Sprache“⁴⁴ gemeint. Es wird die Annahme vertreten, dass die Grammatik, und hierbei primär die Syntax nicht unabhängig von Bedeutung ist. So wird davon ausgegangen, dass eine tiefe Wechselbeziehung zwischen Syntax und Semantik existiert, die unter der Oberflächenformulierung verborgen ist.⁴⁵ „Chomsky stellt fest, dass man nicht von vornherein davon ausgehen dürfte,

„syntaktische und semantische Erwägungen könnten säuberlich voneinander geschieden werden“. [...] Dass Syntax und Semantik sich überlagern, stellt Engel (1970) im Anschluß an Ullman fest. Für Raible“ (1972) stehen Syntax und Semantik in dialektischem Verhältnis zueinander; eine asemantische Syntax könnte es daher nicht geben. [...] Im Bereich der Beziehungsbedeutungen ist „das Sprachdenken zugleich form-, wort- und sinngesteuert.“⁴⁶

Sich auf diesen Definitionen und Ausführungen stützend, wird in der Betrachtung der ausgewählten Texte demnach nicht nur auf die Möglichkeit einer Verbindung von Grammatik und Semantik aufmerksam gemacht, sondern eine Korrelation vorausgesetzt. Konkret ist hierbei die Konzentration auf die korrelative Subjekt-Prädikat-Beziehung, die Objektbeziehung und die adverbiale Beziehung gemeint.

⁴³ LW,1., S. 238.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ LW, 3.,S. 787.

⁴⁶ LW, 3., ebd.

Die vorliegende Analyse findet weiters auch Teile der Inhaltbezogenen Grammatik hilfreich, welche

eine „Sprachbetrachtung [erstrebt], in der die inhaltliche Sprachseite der Bezugspunkt für das methodische Verfahren und die Darstellung der Ergebnisse ist. *Inhaltsbezogen* heißt nicht einfach Einbeziehung von Semantischem, sondern das Setzen sprachlicher Inhalte als Maßstab. Zwischen der lautlichen und der inhaltlichen Seite besteht keine Parallelität: die vom Lautlichen her gemachten Beobachtungen sind in 'primär inhaltsbezogene Einsichten' umzudenken. Die inhaltsbezogene Grammatik setzt sich in Ziel und Methode von Semasiologie und Onomasiologie ab und betrachtet Grammatik nur als notwendige (statische) Teilkomponente einer allgemeineren energetischen Sprachbetrachtung, die von der lautbezogenen zur inhaltsbezogenen Stufe fortschreitet.⁴⁷

An dieser Stelle soll allerdings hinzugefügt werden, dass in der vorliegenden Betrachtung die Grammatik und Phonetik mehr als nur eine Vorstufe zu einer semantischen Deutung darstellt und keine untergeordnete Rolle einnimmt, sondern, entgegen der Intention der inhaltsbezogenen Grammatik, auf vorkommende Parallelen zwischen Syntax, Phonetik, Metrik und Semantik dezidiert hingewiesen werden soll.

So kann die Analyse der Syntax Aufschluss über die semantische Prioritätensetzung geben, welche bezüglich der Kommunikation zwischen lyrischem Ich und Du von Wichtigkeit ist. Syntaktische Inkorrektheiten, wie sie beispielsweise im Gedicht „Als ich Tristan kennen lernte –“ im vorletzten Vers der letzten Strophe vorkommen („Sage – wie ich bin?“) werden auf semantischer Ebene als durchaus „korrekt“ oder sinnvoll betrachtet, beziehungsweise kann gerade aufgrund dieser Syntax und Verwendung spezifischer Satzzeichen der Bedeutung eines Verses und des gesamten Textes näher gekommen werden.

Die Phonetik und Graphemik nimmt innerhalb der Betrachtung insofern eine wesentliche Rolle ein, als durch die Darlegung einiger Phoneme und Grapheme auf diese Weise auch Korrelationen zu anderen linguistischen Teilbereichen, insbesondere jedoch zur Semantik, veranschaulicht werden sollen. Einzelne lautliche Kohärenzen beispielsweise, welche sich in verschiedenen Wörtern und Wortsegmenten wieder finden, vermögen eine sprachliche Relation auszudrücken, die schließlich auch von semantischer Bedeutung sein kann.

Daran anschließend oder sich vielmehr mit der Phonetik und Graphemik verbindend, stellen innerhalb der Metrik Versbrüche signifikante Momente dar, anhand welcher spezifische inhaltliche Elemente und Motive erkannt werden können. Insbesondere die Beziehung zwischen lyrischem Ich und Du wird auf diese Weise deutlicher charakterisiert.

Einige Male wird es für notwendig erachtet, auch die Etymologie einzelner Begriffe zu betrachten, um so eine weitere Konnotation zu entdecken und schließlich in einen größeren Bedeutungszusammenhang innerhalb des einzelnen Textes stellen zu können. Dies gilt

⁴⁷ LW, 1., S. 281.

besonders für die Wortarten der Adjektiva und Adverbien, welche dann in Verbindung mit dem dazugehörigen Substantiv oder Verb auf semantischer Ebene betrachtet werden. In den folgenden zwei Kapiteln werden dann die verwendeten Metaphern und Metaphernbilder auf ihren symbolischen Gehalt hin betrachtet.

3.2.b. Über das Verständnis des Symbolbegriffs

Der Begriff des Symbols, (griechisch *sýmbolon*, von *symbállein* bzw. von *symbállesthai* : zusammenwerfen, vergleichen, vermuten, sich vereinbaren; lateinisch *symbolum*)⁴⁸ spielt bei der Lesart in den Kapiteln über das lyrische Ich und Du eine zentrale Rolle. Es wird versucht, die in den Texten verwendete Metaphorik durch die Darstellung ihres Symbolgehaltes zu vertiefen und Korrelationen zu den im ersten Kapitel getätigten Textanalysen herzustellen. Wesentlich scheint die Charakterisierung von lyrischem Ich und Du, welche durch die symbolischen Bedeutungen der ihnen zugeordneten Metaphern erweitert und vertieft werden soll. Die Betrachtung der Symbolinhalte soll die Beziehung von Ich und Du darstellen helfen und ihre Eigenschaften und Funktionen offenbaren.

Eine, für diese Textanalyse entscheidende Definition des Symbolbegriffs wird bei Ernst Cassirer gefunden, der eine einheitliche und allgemeingültige Struktur dieses Begriffs anstrebte. Dazu meinte er, müsse man alle Formen der geistigen Produktion mit einbeziehen. Einen wesentlichen Vorzug seines Symbolbegriffs sah er in der Überwindung der „herkömmlichen metaphysischen Einteilungen und Dualismen“, die sinnliche und geistige Welt trennen.⁴⁹

„Im Symbol knüpfe sich „eine neue Form der Wechselbeziehung und der Korrelation“, in der Sinnliches und Geistiges „ineinander übergehen und ineinander aufgehen“, „sich wechselseitig bedingen und sich wechselseitig repräsentieren“. Mit dieser „eigentümlichen Doppelnatur vollbringe es das „Wunder“, einen geistigen Gehalt, der an und für sich über alles Sinnliche hinausweist, in die Form des Sinnlichen, des Sicht-, Hör- oder Tastbare“ umzusetzen.“ Cassirer betont mit Nachdruck die Einheit der sinnlichen und geistigen Elemente im Symbol.“⁵⁰

In den folgenden Texten wird untersucht, inwieweit die Metaphernbilder als Symbole eben diese Funktion zu erfüllen vermögen, nämlich eine Verbindung von sinnlich Erfahrbarem und Geistigem herzustellen. In diesem Zusammenhang wird ein weiterer Terminus, die Transzendenz, (Transzendent, von lateinisch *transcendes*, überschreitend)⁵¹ für die Interpretation wichtig. Folgende Definitionen werden hierbei als maßgeblich erachtet:

„Bei Kant heißt transzendent das, was die Grenzen aller Erfahrung (und damit wissenschaftlich-gegenständlicher Erkenntnis) übersteigt. Den Gegensatz bildet der Begriff immanent. Vor allem dient der Terminus „transzendent“ zur Kennzeichnung des Gebrauchs, der von den Vernunftideen (Welt, Seele, Gott) gemacht wird.

⁴⁸ Trebeß, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2006, S. 374.

⁴⁹ Barck, Karlheinz.; Fontius, Martin; Schlenstedt Dieter; Steinwachs Burkhard; Wolfzettel Friedrich (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5., Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2005, S. 828.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch, Herder: Freiburg im Breisgau, 2000, S. 333.

In der neuzeitlichen Philosophie, besonders nach Kant, meint transzendent das, was das menschliche Vermögen und Können (besonders im Erkennen), sofern es als begrenztes aufgefasst wird, überragt, das Absolute (Gott), das freilich nur dem endlichen Verstandesdenken, nicht dem Vernunftdenken unerreichbar ist (Hegel).⁵²

Es wird die Frage gestellt, ob durch den Dialog oder Monolog des lyrischen Ichs mit einem „Nicht-Ich“, einem Du auf einen transzendenten Bereich verwiesen oder gar eine transzendente Erfahrung ausgedrückt wird. Das Du, sei es nun eine vom Ich als biografische wahrgenommene Person, mythische Figur, imaginierte Gestalt oder Teil des Ichs: es wird als Mittelpunkt einer Erfahrung dargestellt, anhand dessen diese Überschreitung der Grenze von empirisch Erfassbarem und Geistigem identifiziert werden kann. Mittels des Symbolgehaltes sollen Auffassungen und Beobachtungen auf vertiefte oder zusätzliche Bedeutungsinhalte verweisen. Der Begriff der Bedeutung (mittelhochdeutsch: bediuten: verständlich machen, auslegen/darstellen)⁵³ wird hierbei als eine Möglichkeit einer Erklärung und Stellvertretung von etwas durch etwas anderes gesehen.

⁵² Ebd., S.334

⁵³ Trebeß, Achim: ebd., S. 61.

4. Die Betrachtung der „Tristan“ Gedichte

4.1. „Als ich Tristan kennen lernte –“

Als ich Tristan kennen lernte –

O,
Du mein Engel
Wir schweben nur noch
In holden Wolken.

Ich weiß nicht, ob ich lebe
Oder süß gestorben bin
In deinem Herzen.

Immer feiern wir Himmelfahrt
Und viel, viel Schimmer.

Deine Haare sind Goldnelken,
Heiligenbilder deine Augen.

Sage – wie ich bin?
Ueberall wollen Blumen aus mir.⁵⁴

⁵⁴ Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt/M. 1996, S.142.

Im Folgenden nicht ausgewiesene Zitate beziehen sich auf: Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt/M. 1996, S.142.

4.1.1. Textanalyse

4.1.1.a. Der Titel

Der Titel dieses Gedichtes beginnt mit einer subordinierenden Konjunktion („als“) und befindet sich im Präteritum. Es handelt vom lyrischen Ich und seinem Kennenlernen des „Tristan“. Offensichtlich will das Ich hier Informationen über den Hergang dieses Kennenlernens preisgeben, wobei seine eigene Perspektive entscheidend ist. Man könnte denken, dieser Satz sei der Anfang einer Erzählung. Da sich an letzter Stelle dieses Titels ein Gedankenstrich befindet, kommt es zu keinem echten Abschluss und es entsteht eine Pause, welche einen gewissen Nachhall des Inhaltes zur Folge hat. Man könnte hier auch eine Offenheit sehen, welche durch die Verwendung eines Punktes oder Kommas nicht gegeben wäre. Formal betrachtet, wird hier ein Einschub erwartet, welchen dieses Satzzeichen anzeigt. Man könnte den Gedankenstrich somit als kurzen Stillstand deuten, der die Funktion einer Ankündigung des folgenden Textes übernimmt. Die anschließenden Verse des Gedichtes könnten als Einschub des begonnen Gedankenganges im Titel gesehen werden.

4.1.1.b. Die erste Strophe

„O,
Du mein Engel
Wir schweben nur noch
In holden Wolken.“

Mit einer graphischen und phonetischen Öffnung wird nun der erste Vers der ersten Strophe dieses Gedichtes eingeleitet. „O“ steht und wirkt in diesem Vers alleine und ist noch auf keine Person oder einen spezifischen Gegenstand bezogen. Dieser Anruf erinnert an die Hymne.⁵⁵ Von einem Komma getrennt folgt nun der zweite Vers und richtet sich direkt an das lyrische Du, welches auch Subjekt dieses Lobgesangs ist: „Du mein Engel“. Die Tatsache, dass „Du“ nicht im selben Vers wie die dazugehörige Anrufung folgt, lässt es näher zum lyrischen Ich

⁵⁵ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner, 1989, S. 395.

rücken und betont die Prioritätensetzung. Das Possessivpronomen „mein“ steht alleine zwischen dem Personalpronomen „du“ und dem Nomen „Engel“. Demnach besteht ein Naheverhältnis zwischen lyrischem Ich und Du, welches auch von keinem Komma nach „Du“ getrennt wird. Mit der dritten Person Plural setzt nun der nächste Vers fort: „Wir schweben nur noch“. Das Verb „schweben“ korreliert aufgrund des gemeinsamen Vokals „e“ phonetisch mit „Engel“. Die einzige Aktion, die hier von Ich und Du getätigt wird, ist das „Schweben“, und dies wird durch „nur“ deutlich gemacht. Zusätzlich entsteht eine zeitliche Dimension, indem dieser Vers mit dem Temporaladverb „noch“ endet. Das heißt, bis zu diesem gegenwärtigen Zeitpunkt, dürfte dieser Vorgang nicht, oder zumindest nicht ausschließlich stattgefunden haben – jetzt jedoch schon.

Im vierten Vers erfährt man, wo sich dieses Schweben im Präsens vollzieht: „In holden Wolken.“ Das Adjektiv „hold“ teilt sich mit dem Nomen „Wolken“ das Phonem „ol“ und geht auch mit „O“ aus dem ersten Vers eine phonetische und graphemische Verbindung ein. Die Lokalpräposition „in“ lässt annehmen, dass Ich und Du von „holden Wolken“ umgeben sind, sich also inmitten ihrer befinden.

Interessant ist die Kombination von „Wolken“ mit „hold[en]“, denn dies verleiht der Naturerscheinung menschliche, beziehungsweise, positive und liebevolle Züge, die auch auf eine übernatürliche Figur deuten könnten. Diesen Gedanken weiterführend könnte man meinen, dass hier dieses Adjektiv eigentlich dem lyrischen Du als „Engel“ zustehen würde. Dazu soll der etymologische Hintergrund des Adjektivs „hold“ betrachtet werden: „Hold, ‚geneigt, günstig gesinnt, zugetan‘, auch (seit dem 18. Jahrhundert) ‚anmutig, lieblich, bezaubernd‘. Mittelhochdeutsch *holde*, männlich, ‚Freund, Geliebter, Diener, Dienstmann‘ *holde*, feminin ‚Freundin, Dienerin‘ die auch übernatürliche Wesen (Geister, Dämonen, mythische Gestalten) bezeichnen können.“⁵⁶ Mit „holden Wolken“ könnte es sich also um eine lebendige Kraft oder ein Wesen handeln. Zumindest aber wird auf eine günstige Situation hingewiesen, in der sich lyrisches Ich und Du zusammen befinden. Alles deutet in dieser Strophe nach oben. Zuerst ist es die Anrufung „O“, welche die Perspektive nach oben lenkt, dann das Du als „Engel“, das Verb „schweben“ und schließlich „Wolken“, welche semantisch mit dem Himmel korrelieren.

⁵⁶ EW, S. 551.

4.1.1.c. Die zweite Strophe

„Ich weiß nicht, ob ich lebe
Oder süß gestorben bin
In deinem Herzen.“

Die zweite Strophe setzt mit dem lyrischen Ich ein und drückt eine Negation aus: „Ich weiß, nicht, [...]“. Der Grund für dieses Unwissen wird noch im selben Vers bekannt gegeben und von einer subordinierenden Konjunktion verbunden: „[...] ob ich lebe“. Die erste Person Singular im Nominativ kommt hier gleich zweimal vor und korreliert mit „nicht“, da es in ihm enthalten ist. Aufgrund der Syntax kann man folgern, dass das Nicht-Wissen um seinen Zustand wichtiger ist, als die Tatsache selbst. Die einzig existierende Alternative zum Leben, der Tod, findet sich erst nach dem Versbruch im nächsten Vers: „Oder süß gestorben bin“. Die koordinierende Konjunktion „oder“ an erster Stelle gibt dieser Möglichkeit mehr Gewicht. Wenn es hier hieße: „Ich weiß nicht, ob ich lebe, oder süß gestorben bin [...]“, so befänden sich Leben und Tod metrisch auf gleicher Ebene. Im gegebenen Fall jedoch wird dem optionalen Sterben ein eigener Vers gewidmet.

Die Wahl der Tempusform Perfekt scheint aus mehreren Gründen bedeutend. Zunächst ist „gestorben bin“ nach dem Titel im Präteritum die zweite und einzige Vergangenheitsform in diesem Gedicht. Weiters wird durch die Verwendung des Hilfsverbs „sein“ („bin“) das lyrische Ich nochmals erwähnt. Darüber hinaus besteht zwischen der Konjunktion „ob“ und „gestorben“ eine Verbindung durch den Vokal „o“. Obendrein kann man feststellen, dass der Konsonant „b“ in „ob“, als auch „lebe“ und „gestorben bin“ auftritt. Der semantisch gegensätzliche Inhalt von Leben und Tod scheint aus diesem Grund auch etwas schwächer zu wirken, da eine gewisse graphemische Harmonie bemerkbar ist. Das Adjektiv „süß“ und das Verb „weiß“ teilen sich das scharfe „s“. Aufgrund des Umlautes „ü“ befindet sich das Adjektiv „süß“ in einer einzigartigen Position und hebt sich deshalb innerhalb des Textes ab. Die Bezeichnung des Sterbens als „süß“ lässt es angenehmer und sanfter, ja, fast genüsslich erscheinen. „Süß, ‚wie Zucker oder Honig schmeckend‘ (von Speisen), im Geruch diesem Geschmack vergleichbar, übertragen ‚lieblich, wohlklingend, entzückend, wohltuend‘.“⁵⁷ Der Tod wird somit primär durch den Geschmackssinn wahrgenommen. Wesentlich ist hierbei also, dass das Ich mit der Verwendung dieses Adjektivs einen optionalen Tod oder den Vorgang des Sterbens als positiv empfunden hätte. Das Ich drückt in diesem Vers jedenfalls

⁵⁷ EW, S. 1399.

metaphorisch ein mögliches Ende einer Periode oder eines bisher gelebten Lebens aus, welches sich im Gefühlszentrum des *Dus* vollzogen hätte.

Wie in der vorhergehenden Strophe beginnt auch hier der letzte Vers mit der Lokalpräposition „in“, auf welche ein Dativ folgt: „In deinem Herzen.“ Nun stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob sich diese Aussage auf den ersten und zweiten Vers oder ausschließlich den zweiten bezieht. Ich meine, es sind beide Interpretationsweisen möglich, wobei es wahrscheinlicher scheint, dass im „Herzen“ des *Dus* bloß der Tod des *Ichs* stattgefunden hätte.

Ob das lyrische *Ich* nun im „Herzen“ des *Dus* lebt oder „gestorben“ ist – in beiden Fällen kann man das „Herz[en]“ des *Dus* als Schauplatz von Leben oder Tod des *Ichs* bezeichnen. Unter Berücksichtigung der Symbolik wird dieser Aspekt an späterer Stelle eingehender behandelt werden.

4.1.1.d. Die dritte Strophe

„Immer feiern wir Himmelfahrt
Und viel, viel Schimmer.“

Die dritte Strophe stellt einen Gegenpol zur vorhergehenden dar. Dort wurde ein temporäres Ende ausgesprochen, während nun mit „Immer“ Zeitlosigkeit vermittelt wird. Die Verwendung des Präsens verstärkt diesen Eindruck. Der erste Vers „feiert“ einen Hergang: „Immer feiern wir Himmelfahrt“. Die dritte Person Plural meint das lyrisches Ich und Du, welche sich in ständiger Aufwärtsbewegung befinden. Die Tatsache, dass diese „Himmelfahrt“ einen Anlass darstellt, zelebriert zu werden, erhöht ihren Status und vermittelt eine erhöhte Bedeutung dieses Ereignisses. „Himmel [...]“ und „immer“ werden durch den Doppelkonsonanten „mm“ und der gemeinsamen Vokale „i“ und „e“ miteinander verbunden und unterscheiden sich durch nur zwei Konsonanten („h“, „r“) von einander. Offensichtlich wird hier der metaphorische, möglicherweise metaphysische und nicht physische „Himmel“ gemeint, welcher noch an späterer Stelle mit seinem Symbolgehalt betrachtet werden wird. Mit der Konjunktion „und“ schließt der nächste Vers dieser Strophe an und wirkt wie ein Zusatz: „Und viel, viel Schimmer.“ Grammatikalisch ergibt die Verwendung dieser Konjunktion keinen Sinn, denn man ist geneigt, hier die Präposition „mit“, anstelle von „und“, verwenden zu wollen („Mit viel, viel Schimmer“) oder zumindest noch ein Verb hinzuzufügen („Und es gibt viel, viel Schimmer“). „Immer“ ist gänzlich in „Schimmer“ enthalten und scheint das Verb „schweben“ mit dem Nomen „Himmel“ auf graphemischer Ebene verbinden zu wollen, da statt des Konsonanten „h“, das Graphem „sch“ an „imme“ angefügt und mit dem Konsonanten „r“ ergänzt wird. Das Modaladverb „viel“ tritt gleich zweimal hintereinander auf und betont damit seine Bedeutung. So wie „immer“ die zeitliche Dimension entgrenzt, beziehungsweise ausdehnt, so will „viel, viel“ die Quantität des „Schimmer[s]“ anzeigen. Die Doppelkonsonanten drücken also auch eine Verdopplung auf semantischer Stufe aus.

Auffällig ist darüber hinaus die Dominanz des Vokals „i“ in dieser Strophe, aber insbesondere im zweiten Vers: [...] viel, viel Schimmer.“ Hier kann man aufgrund dieses gemeinsamen Vokals auch eine semantische Wechselbeziehung zwischen „Tristan“ und „ich“ herauslesen. „Schimmer“ erinnert zudem an Licht oder ein glänzendes Material und kreiert somit eine visuelle Impression.

4.1.1.e. Die vierte Strophe

„Deine Haare sind Goldnelken,
Heiligenbilder deine Augen.“

Diese Strophe verfügt über zwei Lesarten, wie schon am Beginn der Arbeit erwähnt wurde. Beide Varianten wollen hier betrachtet werden, wobei mit der ersten Lesart begonnen wird. Im Zentrum steht in diesen zwei Versen, die eine Ellipse bilden, das, als physische Realität erlebte, Du. Der erste Vers setzt mit dem Possessivpronomen „deine“ im Plural ein und meint damit die „Haare“ des lyrischen Dus. Der Doppelvokal „aa“ in diesem Substantiv macht eine phonetische Öffnung möglich. Das Verb „sein“, hier in der dritten Person Plural stehend, befindet sich zwischen den „Haaren“, also einem Teil des Dus, und dem Objekt der Identifikation, den „Goldnelken“. Der Vokal „o“ in „Gold [...]“ führt diese Klangöffnung fort, während das Graphem „en“ sie wieder zu schließen scheint. Bemerkenswert scheint die Beobachtung, dass in der Kombination von „Haare“ mit dem Verb „sind“ der Großteil des Namens „Tristan“ zu finden ist. Die übrigen Vokale und Konsonanten können „[T]ris[t]an“ bilden und stellen deshalb ein Teilanagramm dar. Man kann damit eine deutliche graphemische Verbindung zwischen dem hier genannten lyrischen Du und der im Titel genannten sprachlichen Figur des „Tristan“ herstellen, welche auch auf der Ebene der Semantik bedeutend wird.

In diesem Vers werden mehrer Sinne angesprochen, denn „Haare“ können sowohl haptisch, wie auch olfaktorisch und visuell wahrgenommen werden. Dasselbe gilt für die „[...] Nelken“. Semantisch besteht die wesentliche Verbindung zwischen den „Haare[n]“ des Dus und den „Goldnelken“ darin, dass beide dem organischen Wachstumsprozess unterliegen. Die Tatsache, dass diese Pflanzen aus dem Metall „Gold“ bestehen, deutet auf eine Beständigkeit hin und wirkt deshalb dem natürlichen Prozess des Verwelkens und Absterbens entgegen. Weiters scheint hier ein Zusammenhang zwischen dem „Schimmer“ aus der vorhergehenden Strophe und dem Glanz des „Gold[es]“ zu bestehen. Die Farbe dieses Metalls könnte den „Schimmer“ ausgelöst haben und weist auf die häufig gebrauchte Lichtmetapher hin. Der zweite Vers harmoniert phonetisch mit den „Haaren“ insofern, als sich beide Substantiva den Anfangskonsonanten „h“ teilen. Auf ein weiteres Possessivpronomen wird hier ebenso verzichtet, wie auf ein Verb: „Heiligenbilder deine Augen“. Aus diesem Grund wird die weitere Identifikation mit einem Sinnesorgan des Dus, dem „Auge[n]“ intensiviert. Zwischen den „Heiligenbilder[n]“ und den „Augen“ steht im wahrsten Sinn des Wortes nichts.

Die visuelle Wahrnehmung steht in der alternativen Lesart im Vordergrund:

„Goldene Heiligenbilder / Sind deine Augen“.⁵⁸

Der erste Vers gibt noch keinen Aufschluss über die Verbindung zum lyrischen Du: „Goldene Heiligenbilder“. Das Phonem „ei“ tritt hier in „Heilig [...]“, wie auch in „feiern“ der dritten Strophe auf. Bevor man im zweiten Vers erfährt, dass hier die „Augen“ des Dus beschrieben werden, bleiben diese „Heiligenbilder“ einen Moment lang unabhängig von lyrischem Ich oder Du stehen, denn es kommt zu einem Versbruch. Der Gebrauch des Plurals lässt auf mindestens zwei Bilder von einem oder mehreren Heiligen schließen, die hier auf den Betrachter wirken sollen.

Erst nach dem Versbruch erfährt man wer, beziehungsweise was denn als „Heiligenbilder“ bezeichnet wird: „Sind deine Augen“. Nachdem „Heiligenbilder“ einem religiösen Zweck, wie der Verehrung oder Belehrung dienen⁵⁹, kann man davon ausgehen, dass hier die „Augen“ des Dus im Zentrum der Verehrung stehen. Das Naheverhältnis zwischen den „Goldenen Heiligenbilder[n]“ und den Sinnesorganen des Dus wird durch das Possessivpronomen „deinen“ ausgedrückt. Wesentlich scheint hier die, aufgrund der Syntax und Metrik stattfindende Prioritätensetzung, denn zuerst wird der Gegenstand der Identifikation dargestellt, dann erst die „Augen“ des Dus. Im umgekehrten Fall wäre das Du Ausgangspunkt der Betrachtung, während „Heiligenbilder“ an zweite, also untergeordnete Stelle rücken würde: „Deine Augen / Heiligenbilder.“ oder „Deine Augen / Sind Goldene Heiligenbilder.“

Im gegebenen Fall jedoch, scheint ein religiöser Gegenstand Ausgangspunkt für die Definition des Dus zu bilden, und nicht umgekehrt. Interessant ist die Tatsache, dass das Bild zum Auge, und das Auge zum Bild wird. Das heißt, der Gegenstand der Betrachtung, das „Heiligenbild[er]“ wird selbst zum visuell wahrnehmenden Sinnesorgan und erfüllt damit eine Doppelfunktion. Das „Auge[n]“, Teil des Menschen, wird als Bild zu einer visuell erkennbaren Gesamtheit, dessen primäre Aufgabe darin liegt, betrachtet und verehrt zu werden.

⁵⁸ KA, 2., S. 184

⁵⁹ LS, S. 43

4.1.1.f. Die fünfte Strophe

„Sage – wie ich bin?
Ueberall wollen Blumen aus mir.“

Die fünfte und letzte Strophe dieses Gedichtes nimmt seinen Anfang mit dem Imperativ: „Sage – wie ich bin?“ Eigentlich könnte nach diesem Imperativ auch ein Ausrufezeichen erfolgen, doch der Gedankenstrich, welcher hier tatsächlich gebraucht wird, vermittelt den Eindruck, dieser Aufforderung zu sprechen Raum geben zu wollen. Es entsteht deshalb eine Pause, die es dem gefragten Subjekt ermöglichen kann, sich für seine Antwort mehr Zeit zu nehmen. Zum zweiten Mal wird in diesem Gedicht der Gedankenstrich verwendet, denn der Titel schließt mit einem ab. Nun gibt es zwei Varianten die Aussage dieses Verses zu deuten, denn die Syntax harmoniert hier nicht mit dem verwendeten Satzzeichen. Würde sich am Ende dieses Verses ein Ausrufezeichen befinden, so wäre die Syntax korrekt und daher eine Aufforderung das Ich näher zu definieren: „Sage – wie ich bin!“ Da sich an dieser Stelle jedoch ein Fragezeichen befindet, wäre folgende Syntax angebracht: „Sage – wie bin ich?“. Im gegebenen Fall tritt durch diese syntaktisch inkorrekte Form das Interrogativpronomen „wie“ in den Hintergrund, während die Art der Existenz des Ichs mit dem Verb „sein“ an finaler Stelle hervorgehoben wird.

Der nächste Vers führt mit einem Adverb fort, dessen Umlaut „ue“ mit jenem in „süß“ phonetisch zwar korreliert, jedoch bleibt in „Ueberall“ die Vokalkombination erhalten und unterscheidet sich daher graphemisch: „Ueberall wollen Blumen aus mir.“ Das Nomen „Blumen“ teilt sich mit „nur“ der ersten Strophe den Vokal „u“. Im ersten Vers der dritten Strophe wurde temporäre Grenzenlosigkeit artikuliert („Immer“), während nun durch „Ueberall“ räumliche Ausdehnung vermittelt wird. Vielleicht kann die Beibehaltung der Vokale, statt der Verwendung des Umlauts „ü“ als eine Form der graphemischen Ausdehnung gesehen werden. Darüber hinaus findet aus demselben Grund eine Korrelation mit „Blumen“ statt, welche sonst nicht gegeben wäre. Erwähnenswert scheint zudem, dass das in diesem Lokaladverb enthaltene Phonem „all“ auch im Substantiv „Weltall“ zu finden ist und in diesem Zusammenhang eine semantisch sinnvolle Tatsache darstellt, da sie wiederholt auf eine Ausweitung verweist. Den Raum, beziehungsweise den Körper für die „Blumen“ bildet das lyrische Ich selbst, welches sich im Dativ stehend zu erkennen gibt („mir“). Die „Blumen“ scheinen einen eigenen Willen zu haben, denn sie „wollen“ aus dem Ich. Das Modalverb „wollen“ verbindet sich jedoch mit keinem Vollverb. Aus diesem Grund wird auf der einen Seite die eigenwillige Aktion der „Blumen“ hervorgehoben, auf der anderen Seite

bleibt jedoch unausgesprochen, welche Handlung hier vollzogen wird. Aus semantischen Gründen liegt es hier nahe, das Verb „wachsen“ in die offene Position einzusetzen. Auch die Präposition „aus“ unterstützt die Vermutung, dass die „Blumen“ „aus“ dem gesamten („Ueberall“) Ich heraustreten oder -wachsen. Die „Goldnelken“ korrelieren hier semantisch mit der ihnen übergeordneten Gattung der „Blumen“ und schließen diese damit hier mit ein. Finden sich nun die „Goldnelken“ des Dus im Ich oder waren sie schon zuvor Teil des Ichs, welches als „Nicht-Ich“, als Du bezeichnet wurde?

4.1.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du

4.1.2.a. Das lyrische Ich

Zum ersten Mal findet man das lyrische Ich im Titel dieses Gedichtes: „Als ich Tristan kennen lernte –“. Das subjektive Erlebnis des Ichs steht hier im Mittelpunkt. Das Präteritum sagt aus, dass dieses Kennenlernen vollendet ist. Wesentlich ist hierbei die Verwendung des Gedankenstrichs, welcher den Denkvorgang des lyrischen Ichs, respektive den Beginn seiner Ausführung unterbricht. Dieses Satzzeichen kündigt einen Einschub an. Man kann die Verwendung dieses Zeichens allerdings auch als eine Art Atempause deuten, die dem Titel Raum gibt zu wirken. Zugleich stellt der Gedankenstrich ein Verbindungsglied zum nachfolgenden Gedicht dar. Aus letzterem Grund kann vorausgesetzt werden, dass die folgenden Verse eine Schilderung des angekündigten Erlebnisses des Ichs sind.

Der Titel impliziert somit eine Einführung, die nähere Informationen über den Hergang des Kennenlernens zwischen dem lyrischen Ich und „Tristan“ geben soll.

Im zweiten Vers der ersten Strophe tritt das lyrische Ich als Possessivpronomen auf: „[...] mein Engel“ und gibt damit sein Naheverhältnis zum lyrischen Du bekannt. Dennoch scheint es dem Du syntaktisch untergeordnet zu sein, denn „mein“ erfolgt erst, nachdem das Du explizit benannt wurde: „Du mein Engel“. Im zweiten Vers „schweben“ dann beide („Wir“) und das Ich geht mit dem Du eine Bindung ein. Das Ich befindet sich gemeinsam mit dem Du „In holden Wolken“. Das bedeutet, Ich und Du befinden sich auf gleicher Ebene. Man könnte in diesen ersten drei Versen der ersten Strophe eine hierarchische Ordnung herauslesen, welche in der Gesamtdeutung von Relevanz ist. Diese Hierarchie bildet sich aus: „O“, „Du“ und „Wir“, jeweils am Anfang dieser Verse, wobei das Ich im Nominativ ausgespart und so die Prioritätensetzung bekannt gegeben wird. Darüber mehr in der Schlussbetrachtung.

In der zweiten Strophe artikuliert das Ich sein Nichtwissen über seinen Zustand des Seins. Zuerst wird das Wissen um seine Existenz negiert („Ich weiß nicht, ob ich lebe“), im darauf folgenden Vers die Alternative ausgedrückt („Oder süß gestorben bin“) und schließlich im dritten und letzten Vers dieser Strophe der Ort eines möglichen Todes dargestellt („In deinem Herzen“). Der Tod wird vom Ich als etwas Sinnliches erlebt. Innerhalb der Geschmacksrichtungen wird die „süß[e]“ gewählt, die dieses Erlebnis angenehm erscheinen lässt. Bei „gestorben bin“ handelt es sich, wie schon erwähnt, um die einzige Vergangenheitsform in diesem Gedicht, wenn man vom Titel absieht. Erst nach der Gegenwart folgt die Vergangenheit im zweiten Vers. Nachdem die Option des Lebens, im

Präsens, in Frage gestellt wird, findet der Rückblick auf einen möglichen Tod im Perfekt statt. Dieses Sterben des lyrischen Ichs vollzieht sich im „Herzen“ des lyrischen Dus. Hierzu sollen die symbolischen Bedeutungen des Herzens hinzugezogen werden:

Das „Herz, [ist] als lebenswichtiges Zentralorgan des Menschen mit der symbolischen Bedeutung der Mitte zusammenhängend. Im alten Griechenland repräsentierte es zunächst Denken, Fühlen und Wollen des Menschen, später verlagerte sich die Bedeutung stärker in Richtung des Geistigen. Im Juden- und Christentum gilt das Herz vor allem als Sitz der gemüthhaften Kräfte, besonders der Liebe, aber auch der Intuition und Weisheit. Eine wesentliche Rolle spielte das Herz in der ägyptischen Religion als Zentrum der Lebens-, Willens- und Geisteskraft.“⁶⁰

Nachdem der Tod in einem Symbol des Lebens und der Liebe stattfindet, kann man behaupten, dass hier der Tod kein Ende, sondern wohl eher eine Transformation und Weiterleben bedeuten könnte, welche im Gefühlszentrum des Dus stattfindet. Diese Darstellung kann das Ende einer alten Seinsweise des Ichs besagen und parallel dazu einen Neuanfang in der Liebe des Dus oder zum Du ankündigen. Es könnte die Liebe des Dus oder zum Du sein, welche den Tod des Ichs zur Folge hat. Hier wird der Verlust des Ichs als Individuum verkündet. Im Zentrum des Dus vollzieht sich dieses Aufgeben des Ichs in einem transzendenten Du. Das Ich erfährt im Du neues Leben. Die Möglichkeit des Sterbens scheint deshalb eine Option für das Ich, da es auf diese Weise das Ende eines bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden Ichs auszudrücken in der Lage ist. Der „Tod, in der griechischen Kunst als schöner, nackter Jüngling oder alter bärtiger Mann mit Flügeln dargestellt, aber bereits in der Spätantike als Skelett; im frühen Mittelalter selten, dann als hässlicher Greis oder hässliches Weib.“⁶¹ Das Ich kann zwischen Leben und Tod jedoch nicht bewusst unterscheiden, da die Grenze verschwommen zu sein scheint.

Die dritte Strophe spricht wieder von einem „Wir“, denn das lyrische Ich „feiert[n]“ mit dem lyrischen Du „Himmelfahrt“. Es hat den Anschein, als ob diese Strophe eigentlich vor der ersten folgen hätte können, denn hier scheint die Voraussetzung für den kommenden Zustand gelegt worden zu sein. Die Bewegung nach oben, Richtung Himmel, wird ohne zeitliche Begrenzung („Immer“) zelebriert. Während die erste Strophe mit „Wolken“ bloß auf den Himmel verweist, wird er hier explizit genannt. Offensichtlich handelt es sich hierbei um einen inneren Zustand, der die transzendente Ebene nicht nur mit einbezieht, sondern verwendet, um Emotionen auszudrücken. Diese emotional-transzendente Erfahrung, die „Himmelfahrt“, bleibt keine einmalige, sondern findet fortdauernd statt. Das wiederholte emotionale Erleben eines Herganges wird zelebriert und nicht als Individuum, sondern

⁶⁰ LS, S. 126.

⁶¹ LS, S. 308.

gemeinsam erlebt. Im Nominativ erscheint das Ich ausschließlich dann, wenn es dem Zweifel über seine Existenzform Ausdruck verleihen will, nämlich in der zweiten und fünften Strophe. Die letzte Strophe betrifft ausschließlich das lyrische Ich. Es nimmt hier eine aktive und fordernde Position ein. Mittels des Imperativs fordert es das Du auf, sich verbal zu äußern („Sage – [...]“) worauf ein Gedankenstrich folgt. Obwohl nach diesem Satzzeichen mit einem Interrogativpronomen angeschlossen wird und an finaler Stelle dieses Verses ein Fragezeichen zu finden ist, kann hier keine syntaktisch korrekte Frage erkannt werden: „Sage – wie ich bin?“. Das Ich fragt nicht nach seiner Identität, wie es bei „Sage – wer ich bin?“ der Fall wäre, sondern nach etwas viel Grundlegenderem, nämlich nach seiner Daseinsform. Seine Identität besteht einzig in der Verbindung mit dem lyrischen Du, denn schon zu Beginn lernen wir das Ich im Naheverhältnis mit seinem „Engel“ kennen: gemeinsam „schweben“ sie dann.

Wie schon an früherer Stelle angeführt, würde zu gegebener Syntax wohl eher ein Ausrufezeichen angebracht sein („Sage – wie ich bin!“) oder aber die Syntax selbst müsste geändert werden: „Sage – wie bin ich?“. Sinnvoll ist die vorhandene Anordnung dennoch, denn auf semantischer Ebene lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das Verb „sein“ beziehungsweise auf „bin“. Das heißt, Zentrum der Aufmerksamkeit wird hier die Art und Weise, wie das lyrische Ich existiert und nicht welche Eigenschaften es aufzuweisen hat. Die syntaktische Inkorrektheit ermöglicht eine semantisch sinnvolle Deutung, denn das Ich will vom Du wissen, „wie“ es existiert und spricht damit seine Seinsform an, denn es selbst weiß es nicht.

Zweimal in diesem Gedicht findet man das Verb „sein“ in der ersten Person Singular, beide Male an finaler Stelle eines Verses. Zuerst im zweiten Vers der zweiten Strophe, dann hier, im vorletzten Vers. In beiden Fällen stellt das lyrische Ich seine Existenz in Frage. Während es zuvor seine Unsicherheit und sein Unwissen ausdrückt („Ich weiß nicht [...]“), verlangt hier das Ich eine Antwort vom lyrischen Du und formuliert eine – wenn auch syntaktisch inkorrekte – Frage.

Der beginnende kommunikative Akt bleibt jedoch auf der Seite des Ichs, denn das Du spricht oder antwortet nicht. Diese Tatsache könnte als Kennzeichen eines Monologs des Ichs gedeutet werden, welches durch ein Du sein Streben nach Selbsterkenntnis ausdrücken will. Indem es auf seine Körperlichkeit verweist, scheint es im letzten Vers eine Art Antwort gefunden zu haben. Hier wird jedoch keinem spezifischen Körperteil Aufmerksamkeit geschenkt, sondern das gesamte Ich Fläche eines Geschehens: „Ueberall wollen Blumen aus mir.“ Da hier die Pflanzen offensichtlich eine Aktivität ausführen und „aus“ dem Ich „wollen“ läge es aus semantischen Gründen nahe hier das Verb „wachsen“ einzufügen. Hierzu soll die

Symbolik der Blume herangezogen werden: Die „Blume, Sinnbild des krönenden Abschlusses, des Wesentlichen. Symbol der vor allem weiblichen Schönheit. Das empfangende Verhältnis zur Sonne und zum Regen macht die Blume auch zu einem Sinnbild der passiven Hingabe und der Demut; [...] Da sie rasch verblüht ist, ist sie vielfach ein Symbol der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit.“⁶²

Da die „Blumen“ in ihrem Heraustreten „aus“ dem Ich Eigenwillen demonstrieren, kann man daraus schließen, der Wille des Ichs sei in diesem Moment nicht wesentlich. Es nimmt eine rezeptive Haltung ein und wird selbst Zeuge dieses Geschehens an sich. Es scheint erwähnenswert, dass hier zum ersten Mal das Element Erde eine Rolle spielt. Es scheint so, als ob das Ich selbst diese Erde wäre, auf welcher „Blumen“ entspringen. Bis zu diesem letzten Vers befand sich das Ich symbolisch auf der horizontalen Ebene, während nun eindeutig nach unten, also auf die Erde verwiesen wird. Nach oben gerichtet ist dennoch der Wachstumsvorgang der „Blumen“ selbst. Das Ich verkörpert hierbei den fruchtbaren Boden. Man kann behaupten, das Ich beantwortet sich am Ende seine Frage „wie“ es denn sei selbst, indem sich organisches Leben „ueberall“ auf ihm vollzieht. Sich auf die Symbolik stützend, könnten die „Blumen“ als krönender und vor allem lebendiger Abschluss gesehen werden. Trotzdem kommt die Überlegung auf, das Ich könnte vielleicht „gestorben“ sein, und die „Blumen“ treten aus der Erde, und damit aus dem lyrischen Ich, welches sich unter ihr in seinem Grab befinden würde.

Die Begegnung mit dem lyrischen Du hat im lyrischen Ich die Auswirkung zwischen Leben und Tod nicht unterscheiden zu können. Genauer gesagt, ist es die Kenntnis über das Du, welche bereits im Titel der Vergangenheit angehört, und zu einer Unkenntnis sich selbst und seiner eigenen Daseinsform führt. Der Verweis auf seine Körperlichkeit und der Erfahrung des vegetativen Wachstumsprozesses an sich könnte eine Einlösung dieser Frage bedeuten.

⁶² LS, S. 45.

4.1.2.b. Das lyrische Du

Das lyrische Du wird mit einem Anruf eingeführt. Man könnte sagen, dass hier eine Eröffnung stattfindet, denn den Anfangsvers dieses Gedichtes bildet ausschließlich der Vokal „o“ und öffnet damit graphemisch den Weg zum lyrischen Du, welches erstmals im zweiten Vers auftritt. Interessant ist, dass sich der Anruf mit dem Gegenstand des Angerufenen nicht auf derselben Ebene, respektive in einem Vers befindet. Das „O“ wirkt zuerst alleine und zusammenhanglos. Die Tatsache, dass das Du aufgrund des Versbruchs *unter* dem Anruf, und nicht neben ihm platziert ist, könnte eine Differenz in ihrem Gewicht bedeuten. Und obwohl es das Du ist, welchem dieser Anruf letztlich zu gelten scheint, behält dieser sich Raum zu wirken und, für einen Moment, ohne es zu sein. Nach einem Komma und einem Versbruch wird das Du dann im zweiten Vers als „Engel“ bezeichnet. Dieses Wesen steht jedoch nicht unabhängig da, sondern geht ein Naheverhältnis mit dem lyrischen Ich ein: „Du mein Engel“. An dieser Stelle soll die symbolische Bedeutung des „Engel[s]“ betrachtet werden. Wesentlich scheint hierbei die Funktion des Engels als „Vermittler[rolle] zwischen den Weltreichen und dem Gottesreich [...]: Gott wirkt und erscheint durch Engel.“⁶³ Bevor jedoch dieser Bedeutungsgehalt in die Textbetrachtung miteinbezogen wird, sollen auch die folgenden zwei Verse betrachtet werden.

Das Du tritt nun in Kombination mit dem Ich auf („Wir schweben nur noch“) und bewegt sich lediglich ohne Schwerkraft „In holden Wolken“. Eine gemeinsam erlebte Emotion weist nicht bloß auf den transzendenten Bereich hin, sondern wird selbst zu einer transzendenten Erfahrung. Die „Wolken, wegen ihres geheimnisvollen Charakters und weil sie Teil des Himmels sind, häufig als Wohnstätte der Götter gedeutet [...]. Auch Gotteserscheinungen sind verschiedentlich von Wolken begleitet.“⁶⁴ Dieses „Wir“ könnte sich demnach inmitten einer transzendenten Erfahrung befinden oder sich von einer göttlichen Kraft beschützt finden. Alle drei Verse deuten auf den Himmel: Das Du als „Engel“, die Schwerelosigkeit und schließlich die „Wolken“. Das Du, als Vermittler zwischen Himmel und Erde, zwischen sinnlichem und übersinnlichem Erleben stehend, befindet sich mit dem Ich auf derselben Ebene. Darüber hinaus wird Wohlwollen und Lieblichkeit dieses Ereignisses durch die Verwendung des Adjektivs „hold“ angezeigt. Da sich Ich und Du „in [...] Wolken“ befinden, und nicht von diesen „holden Wolken“ umgeben sind, werden diese Teil dieser gemeinsamen Erfahrung.

⁶³ LS, S.72

⁶⁴ Ebd., S. 335.

Weiters dringt aus diesem Grund auch die Bedeutung des Adjektivs tiefer in dieses Erlebnis ein.

Im nächsten Vers wird ein Teil des lyrischen Dus zum inneren Schauplatz der Gedankenfolge des Ichs, welche die Option, eines in der Vergangenheit stattgefundenen Sterbens im „Herzen“ des Dus ausdrückt. Die Symbolik des Herzens wurde schon im Kapitel über das lyrische Ich behandelt, dennoch soll hier noch einmal an die Relevanz dieses Symbols als Stätte des Fühlens, der Geisteskraft, der Liebe und Weisheit⁶⁵ erinnert werden.

Zusammen „feiern“ in der nächsten Strophe nun Ich und Du „Himmelfahrt“. Wie schon besprochen, wird die gemeinsame Aufwärtsbewegung zelebriert.

Der nächsten Strophe soll besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, denn sie handelt einzig vom lyrischen Du. Die „Haare“ des lyrischen Dus werden mit einer spezifischen Blume gleichgesetzt: „Deine Haare sind Goldnelken“. Dieser Neologismus soll die „Haare“ des Dus nicht nur näher charakterisieren, sondern vermittelt mit diesem Bild wesentliche Qualitäten des Dus. Hierzu soll die Symbolik des Haares herangezogen werden. Das

„Haar, [wird] in vielen Kulturen als realer Träger von oder Symbol für Kraft angesehen. Aus dieser Hochschätzung des Haares erklärt sich auch der Sinn des Haaropfers ([...]) als Zeichen der Hingabe und Verbundenheit oder der Buße. Lange, offene Haare galten verschiedentlich, vor allem bei Männern, als Zeichen für Freiheit oder adelige Herkunft. [...] Auch die Haarfarbe besaß gelegentlich symbolischen Wert: so brachte man die blonde Farbe häufig mit dem Licht in Verbindung.“⁶⁶

Auf diesen Vers und das lyrische Du bezogen, könnte hier wohl die Stärke und Unabhängigkeit hervorgehoben werden. Die helle Farbe ruft eine Assoziation mit dem Licht hervor. Die Verbindung mit der Symbolik der Nelke soll zu einem tieferen Verständnis führen: die „Nelke [ist] eine Staude mit spitzen, grasähnlichen Blättern. Die Form von Blatt und Frucht wurde bildhaft als ‚Nagel‘ gedeutet [...] und die Nelke wurde deshalb zum Symbol für die Passion Christi. Die Pflanze erscheint häufig auf Darstellungen der Madonna mit dem Kinde. Daneben begegnet sie auch auf zahlreichen Verlöbnißbildern des späteren Mittelalters und der Renaissance, wohl als Liebes- und Fruchtbarkeits-Symbol.“⁶⁷

Wenn man nun die symbolischen Bedeutungen dieser Metaphern in die Interpretation dieses Verses mit einschließt, so vereint sich hier die Kraft des Dus („Haare“) mit einem transzendenten Inhalt oder zeigt ein Liebesbündnis zwischen Ich und Du an. Nachdem es sich hier jedoch um „Goldnelken“ handelt, muss schließlich noch die Symbolik dieses Metalls hinzugefügt werden. Als „Sinnbild der Unveränderlichkeit, der Ewigkeit, der

⁶⁵ LS, S. 45

⁶⁶ Ebd., S. 110.

⁶⁷ LS, S. 104

Vollkommenheit“⁶⁸ gewinnen die zuvor erwähnten Eigenschaften des Dus an Beständigkeit und an materiellem, wie ideellem Wert. Seine Qualitäten scheinen andauernd zu sein. Weiters kann hier möglicherweise eine immerwährende Liebe zum Du oder aber jene vom Du ausgehende bekundet werden.

In der zweiten Lesart nimmt der erste Vers noch keinen Bezug auf das Du. „Goldene Heiligenbilder“ bleiben zunächst ohne Zusammenhang stehen. Aufgrund dieser Konstruktion bekommen diese „Heiligenbilder“ Raum alleine, als solche, zu wirken. Das „Bild, die sinnlich-anschauliche Wiedergabe eines Gegenstandes oder Ereignisses“,⁶⁹ gibt hier im Plural stehend offensichtlich einen oder mehrere Heilige visuell wieder. In der Vergöttlichung und Verklärung von Sterblichen wird ein alter griechisch- römischer Gedanke der Apotheose übernommen.⁷⁰

In der alternativen Lesart liegt der Fokus auf den „Augen“ des Dus. („Sind deine Augen“). Wie schon in einem vorhergehenden Kapitel erläutert, wird hier das Betrachtete zugleich zum Betrachtenden. Die „Augen“ des Dus selbst sind es, welche als Bilder wahrgenommen werden und das Ich reflektieren. Das „Auge, steht als Hauptorgan der sinnlichen Wahrnehmung in engem symbolischen Zusammenhang mit dem Licht, der Sonne, dem Geist. Es ist Sinnbild der geistigen Schau, aber auch – als „Spiegel“ der Seele – Instrument des seelisch-geistigen Ausdrucks. [...] Darstellungen des Auges wurden seit altersher auch häufig eine apotropäische Wirkung beigemessen.“⁷¹ Wenn man die Deutung des Auges als Ausdrucksmittel von seelisch-geistigen Inhalten auf diese Strophe bezieht, so könnten die Heiligenbilder als Expression des Dus gedeutet werden. Die „Augen“ werden selbst zu Objekten, welche der Andacht und der Verehrung dienen, also fähig sind Inhalte wiederzugeben, statt sie lediglich wahrzunehmen.

Etwas, welches wert zu sein scheint vergöttert zu werden, findet sich nun im Sinnesorgan des Dus wieder. So wird ein Teil des Menschen, das Auge, zu einer Ganzheit, einem Bild. Nachdem sich das Ich hier nicht als Betrachter zu erkennen gibt, kann man davon ausgehen, dass die „Augen“ des Dus einem Kollektiv zugänglich sind. Die „goldene“ Farbe dieser „Heiligenbilder“ hat insofern eine wesentliche Bedeutung, als sie den Eindruck verstärkt, es könnte sich hierbei handle um Ikonen handeln. Darüber hinaus, wird diese Farbe der Sonne und dem Feuer gleichgesetzt⁷² und teilt diesen Symbolgehalt mit dem Auge. Das Du wird

⁶⁸ Ebd., S. 104.

⁶⁹ Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch, Herder: Freiburg im Breisgau, 2000, S. 55.

⁷⁰ Walker, Barbara: Das geheime Wissen der Frauen, Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1999, S. 354.

⁷¹ LS, ebd., S. 28.

⁷² LS, S.104

folglich als sehr hell wahrgenommen. Unabhängig davon betont das Material Gold, als „edelstes der Metalle“⁷³, außerdem den Wert dieser „Heiligenbilder“.

Die Tatsache, dass hier das Objekt an erster Stelle steht, gibt die Prioritätensetzung zu erkennen. Die transzendente Ebene bildet den Ausgangspunkt, der zu einer Identifikation mit dem lyrischen Du führt. Aus diesem Grund könnte man behaupten seine Existenz fände dort seinen Ursprung. Die „Augen“ des Dus bilden jedenfalls jenen Teil des Dus, welcher einen spirituellen Inhalt reflektiert, ausdrückt oder sogar selbst darzustellen in der Lage ist. Darüber hinaus lässt die metaphorisch-symbolische Bedeutung der „Augen“ als „Spiegel der Seele“ die Vermutung zu, das Du würde hier als Spiegel für das Ich fungieren. Somit wäre das Du ein Objekt der Reflektion für das Ich, welches sich selbst und seine „anderen“ Qualitäten entdeckt. Diese werden zwar als zu ihm gehörig bezeichnet, werden jedoch nicht als seine eigenen wahrgenommen und verbleiben daher im Du.

⁷³ Ebd.

4.1.3. Zusammenfassung

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen, wobei die ersten zwei zu je vier und drei und die letzten drei aus je zwei Versen bestehen. Im Titel ist bereits offensichtlich, dass es das lyrische Ich ist, welches durch dieses Gedicht führt. Seine Perspektive der Dinge, respektive die Begegnung mit dem lyrischen Du, ist entscheidend. Dieses Kennenlernen ist schon am Beginn Gegenstand der Vergangenheit, der folgende Text ist – mit Ausnahme eines Verses („Oder süß gestorben bin“) – im Präsens gehalten. Die Unterbrechung des Titels mit einem Gedankenstrich bewirkt einerseits eine Distanz zum nachfolgenden Text, andererseits ist es gerade dieses Satzzeichen, welches beide miteinander verbindet. Das Gedicht selbst scheint den Einschub darzustellen, welcher jedoch nicht alle fünf Strophen umfasst, sondern in der letzten sein Ende findet. „Sage – wie ich bin?“ Wenn man diesen Einschub für einen Moment ausspart, so erkennt man den Rahmen und zugleich die konzentrierte Essenz dieses Textes: „Als ich Tristan kennen lernte – [...] wie ich bin?“ Es ist offensichtlich, dass hier das Ich sowohl den Ausgangspunkt, als auch den Abschluss dieses Textes bildet. Als Folge dieses Kennenlernens des lyrischen Dus stellt das Ich seine Existenz in Frage. Die „Blumen“ haben einen eigenen Willen und „wollen“ aus dem Ich, welches nicht agiert. Mehr Informationen über das Ich als Individuum wird nicht vermittelt. Diese Existenzfrage wird innerhalb dieses Einschubs, nämlich in der zweiten Strophe, deutlicher ausgedrückt, indem das Nichtwissen über sein Bestehen kundgetan wird und damit insgesamt dreimal auftritt. Das physische Du („Herz“, „Haare“, „Augen“) wird zu einem Ort der Transformation, transzendenten Erfahrung und Andacht und verweist damit auf eine spirituelle Dimension, wobei es selbst aufgrund der Metaphorik und deren symbolischen Inhalten Beständigkeit und Unveränderlichkeit vermittelt. Interessant ist, dass hier innerhalb des Gedichtes eine Bewegung von der horizontalen zur vertikalen Ebene stattfindet. Dazwischen, in der dritten Strophe, steht allerdings die Aufwärtsbewegung („Immer feiern wir Himmelfahrt“) im Mittelpunkt. Während sich lyrisches Ich und Du in der ersten Strophe bereits „In holden Wolken“ befinden, wird das gemeinsame emotionale Erleben erst danach zelebriert, wobei offensichtlich ist, dass hier eigentlich keine chronologische Einordnung vorhanden sein kann. Auf der vertikalen Ebene befindet sich dann schließlich das lyrische Ich im letzten Vers der letzten Strophe: „Ueberall wollen Blumen aus mir.“ Ein Moment des Stillstands findet sich in der vierten Strophe, in welcher die „Haare“ als „Goldnelken“ und die „Augen“ des Dus als „Heiligenbilder“ Zentrum der Betrachtung werden. Die sinnliche Erfahrung mit dem Du ist zugleich eine emotional-transzendente. Der spirituelle Bereich wird eindeutig durch das

lyrische Du verkörpert, während das Ich am Schluss eine Verbindung mit dem Element Erde („Blumen“) herstellt und einen Gegensatz zu dem Zustand des „Schweben[s]“ „in Wolken“ aus der ersten Strophe bildet. Zugleich wird der Eindruck erweckt, die noch im vorletzten Vers gestellte Frage würde nun, im letzten, beantwortet werden, denn die „Blumen“, der Erde verhaftet, weisen in ihrem Wachsen erneut nach oben, Richtung Himmel und damit auch zum Du.

Die Kommunikation mit dem Du bleibt letztlich jedoch im Bereich des Ichs und könnte als eine Reflektion mit einem, als Du wahrgenommen und identifizierten, Teil des Ichs gedeutet werden, welcher aufgrund seiner Qualitäten auf eine transzendenten Ebene verweist.

4.2. „An Tristan“

An Tristan

Ich kann nicht schlafen mehr,
Immer schüttelst du Gold über mich.

Und eine Glocke ist mein Ohr,
Wem vertraust du dich?

So hell wie du
Blühen die Sträucher im Himmel.

Engel pflücken sich dein Lächeln
Und schenken es den Kindern.

Die spielen Sonne damit,
Ja..⁷⁴

⁷⁴ Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1996, S. 139.

Im Folgenden nicht ausgewiesene Zitate beziehen sich auf: Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1996, S. 139.

4.2.1. Textanalyse

4.2.1.a. Der Titel

Der Titel „An Tristan“ gibt den Adressaten bekannt. Die Präposition „an“ findet sich am Ende des Namens „Tristan“ als Phonem wieder. Lässt man „an“ am Ende des „Tristan“ weg, so bleibt das Adjektiv „trist“ mit der Bedeutung „traurig, langweilig, öde, eintönig, trübe, trübsinnig, bedrückt“⁷⁵ übrig. Dies könnte eine Adressierung an die Traurigkeit selbst bedeuten oder die emotionale Grundstimmung des Gedichtes ausdrücken wollen.

4.2.1.b. Die erste Strophe

„Ich kann nicht schlafen mehr,
Immer schüttelst du Gold über mich.“

Der erste Vers der ersten Strophe setzt direkt mit dem lyrischen Ich im Nominativ ein. Das Ich, als Subjekt, drückt seine Unfähigkeit aus schlafen zu können. Wesentlich scheint mir hier zunächst die Betrachtung der Syntax. Das Temporaladverb „mehr“ befindet sich an letzter Stelle und wirkt wie ein Zusatz, denn theoretisch könnte es auch nach der Negation „nicht“ erfolgen („Ich kann nicht mehr schlafen“) oder gänzlich wegfallen („Ich kann nicht schlafen“). In beiden Fällen würde die Grundaussage erhalten bleiben, jedoch gibt die Verwendung des Temporaladverbs eine zeitliche Dimension bekannt, die ohne ihm nicht gegeben wäre. Man erfährt somit, dass das lyrische Ich in der Vergangenheit schlafen konnte, jedoch in der Gegenwart „nicht [...] mehr“ dazu fähig ist. Weiters findet durch „mehr“ in dieser Position eine phonetische Öffnung statt, während das Verb „schlafen“ an dieser Stelle durch den Konsonanten „n“ eine gewisse Geschlossenheit ausdrückt. Außerdem kann man feststellen, dass „Ich“ mit „nicht“ aufgrund des gleichen Vokals „i“ und des Phonems „ch“ miteinander korrelieren. Das Verb „schlafen“, zwischen der Negation und des Temporaladverbs stehend, beinhaltet sowohl den Vokal „a“, wie in „kann“, als auch „e“, wie in „mehr“. Obwohl der zweite Vers den Grund der Unfähigkeit des Ichs schlafen zu können bekannt gibt, findet man hier keine Kausalkonjunktion. Dieser Vers setzt mit einem Temporaladverb fort. Während „nicht [...] mehr“ das zeitliche Ende eines Zustandes

⁷⁵ EW, S. 1462.

markierte, drückt nun „Immer“ eine Dimension der Zeitlosigkeit aus. Diese Tatsache nimmt aufgrund seiner Position im Verhältnis zu der dargestellten Handlung in diesem Vers einen übergeordneten Stellenwert ein und bildet den Rahmen der folgenden Handlung. Interessant ist hier die Korrelation von „mehr“ im ersten Vers mit dem Phonem „mer“ in „Immer“.

Ergänzend dazu, scheint es erwähnenswert, dass beide Verse mit dem Vokal „i“ beginnen und es den Eindruck macht, als ob „Immer“ das Personalpronomen „Ich“ mit dem Temporaladverb „mehr“ in sich vereinen würde. Der Konsonant „h“ würde also vom Vokal „e“ ersetzt, das Phonem „ch“ hingegen ausgelassen werden.

Die Konstruktion „[...] schüttelst du Gold über mich“ kombiniert eigentlich die Bedeutung zweier Verben, denn die Verwendung des Verbs „schütteln“ würde einen Dativ („über mir“) oder ein Reflexivpronomen („schüttelst du dich“ oder „schüttelst mich“) verlangen.

„Schütten“ hingegen, würde mit der Akkusativkonstruktion („über mich“) harmonieren. Die Handlung des bloßen „Schüttelns“ des „Gold [es]“ hätte ja noch keine Auswirkung auf das Ich, erst durch das Hinzufügen der Akkusativverbindung wird klar, dass hier das Verb

„schütten“ impliziert sein muss. Wenn man nun davon ausgeht, dass auch das Reflexivpronomen „dich“ zu berücksichtigen wäre, so könnte man hier vermuten, das Du „schüttel[s]t“ sich und „schüttet“ gleichzeitig „Gold“ über das Ich. Das heißt, die

Verknüpfung dieser zwei Bedeutungen lässt ein Bild entstehen, welches das Du selbst als Teil des „Gold[es]“, das es „über“ das Ich „schüttel[s]t“, darstellt. Hierzu soll die Etymologie des Verbs „schütteln“ betrachtet werden. „Schütteln, ‚schnell und heftig hin und her bewegen‘ [...]“.⁷⁶ Die Tatsache, dass „schütteln“ die Iterativbildung zu „schütten“ darstellt⁷⁷, könnte bei der weiteren Interpretation hilfreich sein. Die Tätigkeit, die hier vom Du verrichtet wird, könnte also einen wiederholenden Charakter aufweisen. Diese Feststellung findet im verwendeten Temporaladverb „immer“ seine maximale Ausdehnung. Überdies kann man feststellen, dass die Lokalpräposition „über“ mit dem Verb „schüttelst“ aufgrund des gemeinsamen Umlauts in Verbindung steht.

„Gold“ meint hier das Material selbst und keine konkrete Form, bleibt damit semantisch offener. Auch phonetisch verbindet es sich mit der Offenheit des Vokals „o“. Eine der Qualitäten dieses Materials, nämlich seine helle Farbe, könnte einen Kontrast zum Schlaf im ersten Vers bilden, welcher mit der Nacht und Dunkelheit assoziiert werden kann. Die Lichtmetapher, die hier gebraucht wird und das aufwachen des Ichs zur Folge hat, muß jedoch

⁷⁶ EW, S. 1251.

⁷⁷ Ebd.

nicht die Existenz oder gar ein Ende der Nacht bedeuten. Die Betrachtung des symbolischen Gehalts wird jedoch an späterer Stelle ausführlicher fortgesetzt.

Das im Akkusativ stehende Personalpronomen „mich“ bildet den Schluss dieses Verses und stellt einen phonetischen und graphemischen Bezug zu „Ich“ und „nicht“ im ersten Vers her. Dies unterstreicht die Identifikation des Ichs mit der Negation.

4.2.1.c. Die zweite Strophe

„Und eine Glocke ist mein Ohr,
Wem vertraust du dich?“

Mit der Konjunktion „und“ schließt nun der erste Vers der zweiten Strophe an. Mit dem Nomen „Glocke“ wird die phonetische Öffnung fortgesetzt und zugleich eine graphemische Verbindung mit „Gold“ aus der zweiten Strophe hergestellt. Diese beiden Nomina verbindet der gleiche Vokal, sowie die Konsonanten „g“ und „l“. Lediglich die Anordnung von „o“, „l“ und „g“ machen hier die Differenz dieser Phoneme aus: „Gol[d]“, „Glo[cke]“. Signifikant ist, dass die Identifikation des „Ohr[es]“ des lyrischen Ichs mit „eine Glocke“ seinen Ausgangspunkt findet und nicht im Ich selbst. Der unbestimmte Artikel „eine“ führt somit zum Personalpronomen „mein“, also von einem allgemeinen Bereich ausgehend hin zu einem individuellen. Durch das Verb „sein“ wird klar, dass es sich um eine Feststellung handelt, und keinen Vergleich zwischen „Glocke“ und „Ohr“. Beide Nomina korrelieren nicht nur auf phonetischer Ebene aufgrund des Vokals „o“ miteinander. Beide besitzen eine offene Form und sind rezeptiv in ihrer Haltung. Beide sind von einem Impuls der Außenwelt abhängig, um zu funktionieren, wobei der offensichtliche und relevante Unterschied zwischen dem Hörorgan und einer Glocke darin besteht, dass letztgenannte Laute erzeugen kann. Das Ohr hingegen nimmt Geräusche und Laute wahr. Ausführlicher wird der Symbolinhalt von „Glocke“ und „Ohr“ an späterer Stelle behandelt werden.

Im anschließenden Vers dieser Strophe wird eine Frage an das Du gestellt und setzt mit einem Interrogativpronomen im Dativ ein. Ähnlich wie im zweiten Vers der ersten Strophe, könnte man hier die Bedeutung zweier Verben zulassen. Es würde sich um eine Ellipse handeln, wenn man annähme, dass das Verb „anvertrauen“ gemeint sein soll, denn in der Frage „Wem vertraust du dich?“ fehlt am Ende die Präposition „an“. Ließe man das Interrogativpronomen „wem“ weg, so würde es: „[...] vertraust du dich?“ heißen. Hier liegt es nahe, den Akkusativ mit einem Dativ austauschen zu wollen, um so die Frage grammatikalisch zu korrigieren: „[...] vertraust du dir?“. Wesentlich ist hier, dass das Verb „anvertrauen“ einen kommunikativen Akt impliziert, während „vertrauen“ eine innere Haltung darstellt. Meiner Meinung nach, macht es an dieser Stelle Sinn, sowohl das Verb „vertrauen“, als auch das Verb „anvertrauen“ in die Analyse mit einzubinden. Aufgrund des fehlenden Pronomens am Ende dieser Frage, kommt es zu einem Reim zwischen „dich“ mit „mich“ aus dem zweiten Vers der ersten Strophe. Aus demselben Grund entsteht außerdem eine Alliteration („du dich“), die den Fokus auf dem lyrischen Du so verstärkt.

4.2.1.d. Die dritte Strophe

„So hell wie du
Blühen die Sträucher im Himmel.“

Das lyrische Du bildet nun den Mittelpunkt der dritten Strophe. Mit dem Adverb „so“ wird an die graphemische und phonetische Öffnung von „Glocke“ und „Ohr“ angeschlossen. In diesen zwei Versen wird auf die visuelle Darstellung des lyrischen Dus eingegangen. Es handelt sich um die Qualität seiner Helligkeit, welche mittels einer Metapher beschrieben wird. Das Adjektiv „hell“ tritt hier vor dem Du auf, und dieses bleibt an letzter Stelle des ersten Verses ohne Satzzeichen stehen. Durch das Teilen der Metapher in zwei Verse wird der Eindruck erweckt, dass dem Du mehr Wirkungsraum bereitet wird, ohne es noch mit einem Verb an eine bestimmte Metapher zu binden. So steht das Adjektiv mit dem Du, nur von der Konjunktion „wie“ getrennt, beziehungsweise mit ihr verbunden da.

Nachdem im ersten Vers das Du als Gradmesser für die Helligkeit von etwas gesetzt wurde, erfahren wir im zweiten, was mit dieser verglichen wird: „Blühen die Sträucher im Himmel“. Die Umlaute des Verbs „blühen“ korrelieren mit dem Verb „schütteln“ aus der ersten Strophe. Beide beziehen sich auf das lyrische Du. Hier wird ein Prozess, nämlich das Blühen der „Sträucher“, mit der Helligkeit des Dus verglichen. Aufgrund des bestimmten Artikels vor „Sträucher“ kann man davon ausgehen, dass die Gattung der „Sträucher“ gemeint sein muss, nicht nur eine Auswahl. So wird der Prozess auf alle „Sträucher“ bezogen und kennt innerhalb derer keine Grenzen. Wesentlich für die Textanalyse ist jedoch die Lokalpräposition „im“ vor „Himmel“, denn sie gibt Auskunft über den metaphorischen Ort dieses Ereignisses. Stünde an dieser Stelle „am Himmel“, so könnte man annehmen, es wäre bloß der physische „Himmel“ gemeint. Hier jedoch, weist „im Himmel“ deutlich auf einen innerlich erfahrbaren und transzendenten Bereich hin. Es wird also hier eine visuelle Darstellung kreiert, welche die Erde („Blühen die Sträucher[...]“) mit dem „Himmel“ verbindet. Darüber hinaus wiederholt sich die Lokalpräposition „im“ als Phonem im „Himmel“ und bewirkt eine Hervorhebung dieses Substantivs, respektive des hier vermittelten Zustandes.

„Himmel“ und „hell“ stehen hier nicht nur durch das Graphem „hel“, in Beziehung zueinander und bilden eine Assonanz, denn auch semantisch ist es nun möglich einen Zusammenhang zu sehen: Auf einer Ebene wird der empirische Himmel durch die Sonne erleuchtet, auf der anderen, transzendenten Ebene, spielt die Lichtmetapher ebenso eine bedeutende Rolle. Darüber jedoch mehr an späterer Stelle.

4.2.1.e. Die vierte Strophe

„Engel pflücken sich dein Lächeln
Und schenken es den Kindern.“

Die vierte Strophe setzt auf der metaphorisch-transzendenten Ebene mit dem Nomen „Engel“ fort, welches ohne Artikel und im Plural auftritt. Das Verb „pflücken“ geht aufgrund der gemeinsamen Umlaute eine Verbindung mit „Blühen“ ein, wobei auch ein semantischer Zusammenhang zwischen den beiden Verben vorhanden ist. Der Akt des „Pflückens“ passiert erst nach dem „Blühen“ in der vorhergehenden Strophe. Die Verwendung des Reflexivpronomens „sich“, in welchem das Personalpronomen „ich“ enthalten ist, zeigt die Handlung des „Pflücken[s]“ als eine, welche für „Engel“ selbst stattfindet, denn sie „pflücken sich“ das „Lächeln“ des Dus. Auch „Lächeln“ und „Sträucher“ sind durch ihren gemeinsamen Umlaut „ä“ miteinander verknüpft. Fast wird der Anschein erweckt, „Lächeln“ ersetze die Bedeutung der „Sträucher“ oder verkörpere seine Weiterentwicklung, denn es wird als etwas sinnlich Erlebbares dargestellt, das in Besitz genommen werden kann und nicht dem Du alleine gehört, obwohl es sich im Singular befindet. Wie Früchte oder Beeren an „Sträucher[n]“ wird das „Lächeln“ des Dus hier geerntet. Die Tatsache, dass das Substantiv „Engel“ im Plural steht, macht außerdem deutlich, dass dieses „Lächeln“ teilbar zu sein scheint und etwas sein muß, das in seiner Quantität vielfältig ist. Offenbar ist seine Qualität und Wirkung gemeint, welche das visuell Wahrnehmbare als etwas Materielles identifiziert, um auf diese Weise auf die Realität einer immateriellen Ebene hinzuweisen oder aber eine transzendente Dimension des Materiellen ausdrückt ohne erst eine Dualität aufkommen zu lassen. Diese Qualität wird von „Engel[n]“ übernommen und im nächsten Vers weitergegeben.

Ohne abgrenzendem Satzzeichen führt nun diese Handlung der „Engel“ im nächsten Vers zu einem neuen Akt, der eine Fortsetzung des ersten darstellt. Verbunden werden diese zwei Verse mit der Konjunktion „und“ am Beginn des zweiten. Das „Lächeln“ wird nun von „Engel[n]“ den „Kinder[n]“ überlassen. Das Verb „schenken“ impliziert einen freiwillig getätigten Akt, welcher an keine Bedingung gebunden ist. Der bestimmte Artikel vor „Kindern“ bezieht sich auf die Gesamtheit der Kinder. Das Personalpronomen „es“ meint das „Lächeln“ und wiederholt den Singular, während die Empfänger, die „Kinder[n]“ offensichtlich im Plural stehen. „Kindern“ korreliert semantisch insofern mit „Sträucher“ und „Blühen“, als diese Begriffe mit der Erde in Beziehung stehen und Teil eines vegetativen Wachstumsprozess darstellen.

4.2.1.f. Die fünfte Strophe

„Die spielen Sonne damit,
Ja..“

Der Artikel „die“ zu Beginn dieser fünften und letzten Strophe stellt einen klaren Bezug zu „Kindern“ her. Hier wird eine neue Handlung beschrieben, die von „Kindern“ getätigt wird. Aufgrund der Verwendung dieses Artikels, anstelle des Nomens, kommt es zur Wiederholung des Vokalkombination „ie“ im Verb „spielen“ und lässt einen phonetischen Gleichklang entstehen. Das Adverb „damit“ meint das „Lächeln“ des Dus.

Durch das Substantiv „Sonne“ kommt es wieder zu einer phonetischen und graphemischen Öffnung, welche sich mit dem Vokal „o“ in den Nomina „Gold“, und „Glocke“ verbindet. Das visuelle Szenario, das hier mit dem Spiel der „Kinder[n]“ kreiert wird, führt zu der Assoziation von „Sonne“ mit der Form einer Kugel. In diesem Kontext liegt die Assoziation mit einem Spielball nahe. Das „Spielen“ mit der „Sonne“ impliziert die Macht der „Kinder[n]“ über das „Lächeln“ des Dus, doch zugleich wird hier mit dem Spiel eine Unbeschwertheit sowie Freiheit von Verantwortung ausgedrückt. Auf die Signifikanz der „Sonne“ als Zentrum des Universums in Zusammenhang mit der Gedichtinterpretation komme ich an späterer Stelle zu sprechen. Die Lichtmetapher erreicht hier seine ausdrucksstärkste Ausformung und offenbart auch den Status des Dus, welcher einmalig zu sein scheint.

„Ja..“ bildet den letzten Vers dieses Gedichtes. Dieses Partikel korreliert zudem phonetisch aufgrund des Vokals „a“ mit dem Hilfsverb des ersten Verses der ersten Strophe („kann“). Daraufhin folgen zwei Punkte, welche den andauernden Zustand dieser Bejahung oder die der gesamten Situation ausdrücken könnten. Am Beginn dieses Gedichtes waren wir mit einer Negation konfrontiert. Das Gegenteil, eine Affirmation bildet nun den Schluss.

4.2.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du

4.2.2.a. Das lyrische Ich

Das lyrische Ich tritt als Personalpronomen im Nominativ als erstes Wort dieses Gedichtes auf: „Ich kann nicht schlafen mehr“. Mit der phonetischen Verbindung von „Ich“ mit „nicht“ wird auch die semantische Relevanz hervorgehoben. Das Ich identifiziert sich mit der Negation, es ist in ihr enthalten. Die Unfähigkeit des Ichs „schlafen“ zu können beginnt an dieser Stelle, denn der zeitliche Rahmen wird, wie schon zuvor erwähnt, durch das Temporaladverb markiert. Da der Zustand des Schlafens meist mit der Nacht assoziiert wird, könnte man meinen, auch diese käme mit dem Moment des Erwachens zu einem Ende, dies wird jedoch nicht ausgedrückt. Der Schlaf wird jedenfalls von wiederholten Akten des lyrischen Dus unterbrochen. Der Grund für den Wachzustand des Ichs findet sich im nächsten Vers und führt direkt zum lyrischen Du: „Immer schüttelst du Gold über mich.“ Dieser Vers könnte außerdem Aufschluss über die Position des Ichs dem Du gegenüber geben, denn mit „über mich“ platziert sich das Ich in eine Position, in der es das „Gold“ des Dus zu empfangen in der Lage ist. Hierzu scheint es mir wesentlich den symbolischen Gehalt dieses Metalls darzustellen. Becker schreibt dazu:

„Gold gilt je als edelstes der Metalle; es ist dehnbar, polierfähig, glänzend, weitgehend hitze- und säurebeständig und daher ein Sinnbild der Unveränderlichkeit, der Ewigkeit, der Vollkommenheit. [...] wegen seiner Farbe wurde es fast überall mit der Sonne oder dem Feuer identifiziert. Deshalb ist es auch häufig ein Symbol der [...] Erkenntnis.“⁷⁸

Der Aspekt der Ewigkeit, welche Teil der symbolischen Bedeutung darstellt, wird durch das Temporaladverb „immer“ in seiner Zeitlosigkeit verstärkt. Das Ich erfährt diesen Akt des Schüttelns des „Gold[es]“ als etwas, welches beständig ist und weder Anfang, noch Ende zu kennen scheint. Das „Schüttel[st]n“ dieses Materials erfolgt „über“ das gesamte Ich („mich“), denn hier wird kein bestimmter Körperteil hervorgehoben. Das Ich wird somit Teil dieser Qualitäten, die hier in Form von „Gold“ auf ihm zu landen scheinen. Das Ich nimmt damit eine rezeptive Haltung ein.

Aus meiner Sicht ist hier auch die Farbe des „Gold[es]“ von wesentlicher Bedeutung für die Interpretation dieses Gedichtes und bildet Teil einer Lichtmetapher. Während man behaupten könnte, dass es im ersten Vers um das Ende des Schlafes und vielleicht der Dunkelheit ginge,

⁷⁸ LS, S. 104

so wird nun das Ich mit den Qualitäten, aber auch der gelben Farbe und Helligkeit des Goldes konfrontiert. Da „Gold“ mit der Sonne und dem Feuer in einem Zusammenhang gesehen wird, wäre es eine Möglichkeit hier auch das Anbrechen des Tages zu deuten. Das Ich ist nun jedenfalls wach.

Im folgenden Vers beschränkt sich die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Körperteil des lyrischen Ichs, nämlich die eines Sinnesorgans: „Und eine Glocke ist mein Ohr“. Durch die Verwendung des Possessivpronomens wird klar, dass es sich um das „Ohr“ des Ichs handelt. Hierbei findet kein Vergleich zwischen dem Gegenstand „Glocke“ und dem Hörorgan statt, sondern eine klare Identifikation mit ihm. Im Hinblick darauf, soll hier die Symbolik des Hörorgans miteingebunden werden: „Das Ohr, Symbol des Hörens, der Kommunikation, auch des Gehorchens; wie das Auge Wahrnehmungsorgan, das als *Geisterohr* auch Sinnbild für Inspiration sein kann.“⁷⁹ Nachdem das Ich schon im ersten Vers als ein rezeptives gedeutet wurde, wird diese Bedeutung nun weitergeführt und vertieft. Die Identifikation des „Ohr[es]“ des Ichs geht jedoch vom äußeren Objekt der „Glocke“ aus und bewegt sich somit von Außen nach Innen. Die graphemische Offenheit des Nomens „Ohr“ harmoniert mit der tatsächlichen Form und rezeptiven Funktion dieses Organs. Außerdem gewinnt man den Eindruck, als ob hier von Seiten des Ichs ein kommunikativer Vorgang erwartet würde. Das Ich scheint bereit für eine Kommunikation mit dem Du. Um hier eine sinnvolle Interpretation zu erreichen, wird auch die Symbolik der „Glocke“ mit in Betracht gezogen:

„[Die] Glocke, häufig Symbol der Verbindung zwischen Himmel und Erde; erinnert an den Gehorsam gegenüber göttlichen Gesetzen. Im Islam wie im Christentum gilt der Glockenklang als Widerhall der göttlichen Allmacht, als „Stimme Gottes“, deren Vernehmen die Seele über die Grenzen des Irdischen hinausführt.“⁸⁰

Wenn das „Ohr“ des Ichs nun eine „Glocke“ ist, so muss dieses offenkundig auch Qualitäten dieser aufweisen. Signifikant scheint hier, dass auch der Gegenstand „Glocke“ eine kommunikative Aufgabe erfüllt, nämlich die des Rufens. Bedeutsam scheint hier außerdem die Tatsache, dass „Ohr“ und „Glocke“ in einem Wechselverhältnis stehen: sie sind aufeinander angewiesen. Und obwohl auch die „Glocke“ von einem äußeren Impuls abhängig ist, so hat sie infolgedessen doch die Fähigkeit Töne von sich zu geben, während die Laute des Ohres für die Außenwelt nicht hörbar sind. Die Verschmelzung dieser Zwei im lyrischen Ich könnte bedeuten, dass das Ich hier über seine Fähigkeit der bloßen Aufnahme hinauswächst und eine zusätzliche Funktion übernimmt. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass durch diese Identifikation im Ich die Verbindung von „Himmel“ und Erde

⁷⁹ LS, S. 209.

⁸⁰ LS, S. 104.

vollzogen wird, wobei das „Ohr“ hier den sinnlich-irdischen Teil bildet, die „Glocke“ hingegen dem „Himmel“ und damit dem transzendenten Bereich zugeordnet werden kann. Das Hinauswachsen über die Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren bildet ja Teil der symbolischen Bedeutung der „Glocke“ und könnte zu der Schlussfolgerung führen, dass das Ich, beziehungsweise sein „Ohr“, die Aufgabe erfüllt, selbst dieser „Widerhall“⁸¹ einer transzendenten Ebene zu sein. Dies könnte als eine Anspielung auf die Theorie von Mikro- und Makrokosmos gesehen werden, „die wahrscheinlich sehr alte Parallelsetzung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos: ‚...was unten ist, ist gleich demjenigen, was oben ist, gleich und entspricht demjenigen unten.‘“⁸²

Das „Ohr“ des Ichs wäre demnach die mikrokosmische „Glocke“ und könnte seine Funktion übernehmen. Die an das lyrische Du gerichtete Frage könnte zugleich einen Versuch darstellen, auch Kontakt mit der transzendenten Ebene herzustellen, wobei hier auch das Du dieser Denkweise unterläge und somit ebenfalls einen Mikrokosmos darstellen würde.

Darüber hinaus scheint es für die Deutung sinnvoll, hier auch die Etymologie der „Glocke“ zu erwähnen, denn das Wort Glocke ist verwandt mit dem lateinischen Wort „*clangere*“, wie auch neuhochdeutsch „schallen“ mit der Bedeutung ‚lachen‘⁸³ und man könnte aus diesem Grund eine verbale Äußerung des Ichs herauslesen. Es bleibt zwar mit seiner Interaktion alleine, offenbart durch die Wechselbeziehung von „Ohr“ und „Glocke“ jedoch eine Reflektion mit sich selbst. Es ist selbst der Widerhall seiner folgenden Frage. Das lyrische Ich findet sich hier, in diesem dritten Vers, zum letzten Mal in diesem Gedicht.

⁸¹ LS, S. 209.

⁸² LS, S. 188-189.

⁸³ EW, S. 457.

4.2.2.b. Das lyrische Du

Wir finden das lyrische Du zum ersten Mal im zweiten Vers der ersten Strophe: „Immer schüttelst du Gold über mich“. Aufgrund des Temporaladverbs „immer“ entsteht der Eindruck, es würde eine zeitliche Dimension für die folgende Handlung geschaffen, welcher an den Anfang gestellt wird und somit an Wichtigkeit gewinnt. Die Tätigkeit des Dus, das Schütteln, findet demnach andauernd statt und ist zeitlich unbegrenzt. Dieser Aspekt korreliert mit der Symbolik von „Gold“, das ja unter anderem für Unveränderlichkeit und Ewigkeit steht. Da das Du durch seinen immerwährenden Akt für das Ende des Schlafzustandes des Ichs verantwortlich ist, spielt die Farbe von „Gold“, insbesondere seine Helligkeit eine besondere Rolle. „Gold“ stellt eine Lichtmetapher dar, ja, könnte die „Sonne“ selbst verkörpern, die auf das Ich von oben herab hinunter strahlt und somit den Wachzustand herbeiführt. Wie schon an früherer Stelle erwähnt, verdient hier das Verb „schütteln“ in Kombination mit der Akkusativkonstruktion „über mich“ besondere Betrachtung, denn es scheint die Bedeutung zweier Verben, nämlich „schütten“ und „schütteln“ miteinander zu verbinden. Wenn man davon ausgeht, dass das Reflexivpronomen „sich“ hier fehlt, weil es impliziert ist, so könnte das Schütteln des Dus gemeint sein. Diese Deutung führt zu dem Schluss, dass das gesamte Du diese Handlung vollziehen müsste. In weiterer Folge liegt die Vermutung nahe, dass „Gold“ einen Teil des Dus bildet und von ihm [ab]geschüttel[s]t“ werden kann, um so das Ich zu erreichen.

Nachdem sich im ersten Vers der nächsten Strophe die Identifikation des lyrischen Ichs „Ohr“ mit einer „Glocke“ vollzieht, wird im darauf folgenden Vers eine Frage an das Du gestellt: „Wem vertraust du dich?“. Damit entfernt man sich wieder vom lyrischen Ich und lässt das Du sozusagen mit dem Interrogativpronomen im Dativ alleine. Offensichtlich wird hier vom Du ein kommunikativer Akt erwartet, welcher nicht stattfindet. Diese Konstruktion ist, wie schon zuvor erwähnt, eine Ellipse und enthält auch das Verb „anvertrauen“. Aus diesem Grund endet diese Frage nicht mit der Präposition „an“, sondern dem Du, welches durch „dich“ wieder auf sich selbst verweist.

Die Verbindung mit der symbolischen Bedeutung der „Glocke“ und dem „Ohr“ lässt hier eine kommunikative Situation entstehen, welche jedoch nicht aus dem Ich herausführt.

Während das Ich nämlich eine rezeptive und vermittelnde Haltung einnimmt, wird vom Du offensichtlich ein aktiver kommunikativer Akt gefordert, wobei die Frage zu erkennen gibt, dass dieser noch nicht stattgefunden haben kann. Die Frage bleibt jedenfalls unbeantwortet und mutet monologisch an.

Der nächste Vers drückt nun eine Eigenschaft des Dus klar aus: „So hell wie du“. Durch den Vokal „o“ in „So“ findet eine phonetische Öffnung statt. Dieser Vergleich erinnert sogleich an die Farbe von „Gold“ aus der ersten Strophe und wird hier mit dem Verb „hell“ ausgedrückt, wobei eine phonetische und semantische Korrelation vorhanden ist. Bevor dieser Vergleich gänzlich vollzogen wird, bleibt hier, im ersten Vers „hell“ und „du“, nur von der Konjunktion „wie“ getrennt stehen. Man könnte sagen, dieser Versbruch ermöglicht eine Unterbrechung des Vergleichsmomentes. Zusätzlich wird mit dem „du“ an letzter Stelle seine Signifikanz hervorgehoben.

Der nächste Vers vervollständigt nun diesen Vergleich mit den Worten: „Blühen die Sträucher im Himmel.“ Nachdem schon festgestellt wurde, dass mit „im Himmel“ wohl nicht nur der metaphorische Himmel, sondern eine transzendente Ebene gemeint sein muss, so wird nun auch die Symbolik des Himmels miteinbezogen.

„Der Himmel, [...] spielt in den mythologischen und religiösen Vorstellungen fast aller Völker eine große Rolle als Ort, von dem aus Götter und göttliche Wesenheiten als wirkend gedacht werden [...]. Entscheidend für diese, ursprünglich nur real und nicht symbolisch verstandene, Deutung war wohl die Tatsache, dass der Himmel 'oben' ist, sowie die gesetzmäßig geordneten Bewegungen der Gestirne [...]. Häufig begegnet die Vorstellung Himmel und Erde seien ursprünglich vereinigt gewesen. Unter diesem Aspekt repräsentiert der Himmel dann nur die eine Hälfte der gesamten Welt; mit dieser Vorstellung hängt auch die ebenfalls weit verbreitete Parallelisierung: Himmel = männlich, aktiv; Erde = weiblich, passiv zusammen.“⁸⁴

Die Helligkeit des Dus wird also mit dem „Blühen“ von „Sträucher[n]“ gleichgesetzt, allerdings „im Himmel“. Das heißt, es wird ein vegetativer Prozess, welcher gewöhnlich auf der Erde stattfindet, verwendet, um diesen Bereich mit der Qualität des „Himmels“ zu vereinen. Es scheint, als gäbe es keine irdische Entsprechung für diese Qualität des Dus, und so wird auf eine transzendente Ebene verwiesen. Auf der Ebene der Erde steht hier eindeutig die visuelle und olfaktorische Wahrnehmung („Blühen die Sträucher“) des Dus im Vordergrund, wobei sich die Frage stellt, ob diese Sinne im transzendenten Bereich noch ihre Funktion oder Wichtigkeit bewahren können. Ich denke ja, denn alleine die Tatsache, dass hier Sinnlichkeit mit einer Ebene der Übersinnlichkeit vereint wird, bedeutet eine Erhöhung ihrer Qualitäten. Sinnliches Erleben steht damit in keiner Opposition zu einer transzendenten Erfahrung, sondern wird mit ihr vereint oder vielleicht erst durch sie ermöglicht. Schlussfolgernd kann man sagen, die Helligkeit des lyrischen Dus wird als intensiviert dargestellt und mit einem Prozess des Wachstums verbunden.

Der Vers „Engel pflücken sich dein Lächeln“ bildet den Beginn der nächsten Strophe. Mit „Engel“ wird hier an die transzendente Ebene angeschlossen. Auch phonetisch werden

⁸⁴ LS, S. 127.

„Engel“ und „Himmel“ durch das Graphem „el“ miteinander verbunden. Becker schreibt zum symbolischen Gehalt der Engel, dass sie die Vorstellung eines himmlischen Hofstaates repräsentieren und uns schon in älteren alttestamentlichen Texten begegnen. Die folgende Passage scheint für die Interpretation jedoch entscheidend: „Diesen himmlischen Wesen wird in spät- und nach alttestamentlichen apokalyptischen Schriften eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den Weltreichen und dem Gottesreich zugeschrieben: Gott wirkt und erscheint durch Engel.“⁸⁵

Da die Handlung des „Pflücken[s]“ im nächsten Vers vom Akt des „Schenken[s]“ abgelöst wird, tritt die Rolle der „Engel“ als Vermittler in den Vordergrund. Sie halten somit nicht am „Lächeln“ des Dus fest. Dieser emotionale Ausdruck des Dus verweist auf den körperlich-sinnlichen Bereich, während der Begriff „Engel“ eindeutig dem transzendenten Bereich zugewiesen werden kann. Man kann behaupten, dass hier die Verbindung zwischen „Himmel“ und Erde fortgeführt wird. Zusätzlich wird die visuelle Wahrnehmung des „Lächelns“ haptisch erfahrbar gemacht, indem es geerntet werden kann. Dieses Bild erinnert an das „Pflücken“ von Blumen oder Früchten. Die Tatsache, dass hier der Plural von „Engel“ den Singular von „Lächeln“ an sich nimmt, führt zu der Annahme, dass dieses teilbar oder vermehrbar zu sein scheint. Weiters ist hervorzuheben, dass, konträr zum Lachen, ein „Lächeln“ lautlos vollzogen wird. Dies ist insofern relevant, als die auditive Wahrnehmung in der zweiten Strophe eine zentrale Rolle spielte, nun jedoch ausgespart wird. Die Substantiva „Lächeln“ und „Sträucher“ teilen den Umlaut „ä“, während die Verben „blühen“ und „pflücken“ aufgrund des Umlauts „ü“ ebenfalls miteinander korrelieren.

Auch das Lächeln des Dus kann als eine Reflektion des Ichs gedeutet werden, besonders dann, wenn man auf die etymologische Verwandtschaft von „Glocke“ und „lachen“ zurückgreift.

Daran anschließend findet man eine semantische Verbindung zwischen dem Wachstumsprozess der „Sträucher“ und dem der „Kinder[n]“, welche sich ebenfalls in einer Phase der Entwicklung befinden. Um die Deutung zu vertiefen, würde ich gerne die Symbolik des Kindes heranziehen: Das „Kind [ist] ein allgemeines Symbol der Unbefangenheit und Unschuld; [...] auch ein Symbol des Anfangs und der Fülle der Möglichkeiten.“⁸⁶ Auf diese Verse bezogen, könnte man sagen, dass die Qualität der Helligkeit des Dus durch die Weitergabe an die Kinder eine neue Dimension gewinnt. Und obwohl das „Lächeln“ hier an ein Ende gelangt zu sein scheint, wird hier eigentlich auf metaphorisch-symbolischer Ebene

⁸⁵ LS, S. 72.

⁸⁶ LS, S. 147.

die Fortsetzung, ja, ein Weiterleben in einem Neuanfang dieser Qualität ausgedrückt. Diese meist als positiv gesehene Gemütsäußerung scheint auf die „Kinder[n]“ übertragbar zu sein. Die nächste und letzte Strophe beschäftigt sich weiter mit dem Lächeln des Dus, ohne dieses jedoch explizit zu erwähnen: „Die spielen Sonne damit“. Der bestimmte Artikel „die“ meint die „Kinder“, die Präposition „damit“ das „Lächeln“ und erklärt so den weiteren Verlauf dieses Akt des Schenkens. Das einzige Substantiv in diesem Vers bildet „Sonne“, das einzige Verb „spielen“. Das Fehlen dieser zuvor verwendeten Nomina, respektive der Verzicht auf eine Wiedererwähnung, hebt die „Sonne“ als einziges Nomen, in seiner Relevanz für das gesamte Gedicht hervor. Die Lichtmetaphorik nimmt hier eine zentrale Rolle ein. Diesmal handelt es sich nur um einen Teil des Ichs, während eine vollständige Identifikation mit der Helligkeit in der dritten Strophe liegt („So hell wie du“).

Hier wird mit einem konkreten Gegenstand derselben Qualität „[ge]spielt“. Die „Sonne“, Zentrum des Universums, wird hier benutzt, um auf die Wichtigkeit und spezifische Eigenschaften des „Lächeln“ des Dus hinzuweisen. Um diese Aussage zu vertiefen, sollen wiederum die symbolischen Bedeutungen eingebunden werden.

Abgesehen davon, dass die „Sonne“ als Mittelpunkt des Planetensystems betrachtet wird, bildet sie

„ bei allen Völkern eines der wichtigsten Symbole [und] viele Naturvölker und frühe Hochkulturen verehrten sie als Gott; oft wird sie dargestellt als anschauliche Verkörperung des Lichtes und somit der höchsten kosmischen Intelligenz, der Wärme, des Feuers, des lebensspendenden Prinzips; ihr täglich neuer Auf - und Untergang ließe sie auch zu einem symbolischen Vorausbild der Auferstehung sowie allgemein jeden Neuanfangs werden.“⁸⁷

Wenn nun mit dem „Lächeln“ des Dus „Sonne“ gespielt wird, so bedeutet dies auf der einen Seite eine eindeutige Positionierung des Dus in das Zentrum des Geschehens, während auf der anderen Seite seine Bedeutung und Funktion erläutert wird. Um das Zusammenwirken von „Sonne“ mit „spielen“ näher interpretieren zu können, soll auch die Symbolik des Spiels miteingebunden werden. Das „Spiel, [ist] die freie, lustbetonte Betätigung der Kräfte ohne unmittelbar zweckhafte Ausrichtung. Das Spiel ist dem Menschen als ursprüngliche Lebensäußerung eigen. [...] Spiele standen ursprünglich zumeist mit sakralen Handlungen in Zusammenhang.“⁸⁸

Schon die „Engel“ waren zuvor nicht nur Vermittler, sondern auch Vorboten der transzendenten Qualität des Dus. Die Tatsache, dass hier das „Lächeln“, und nicht das gesamte Du Gegenstand des Spiels der „Kinder“ wird, muss keine Limitation bedeuten.

⁸⁷ LS, S. 147.

⁸⁸ LS, S. 283.

Meine bevorzugte Deutungsweise erkennt diesen Teil des Dus als ausreichend an, um es Mittelpunkt des Spiels werden zu lassen. Der letzte Vers dieses Gedichts besteht ausschließlich aus dem Partikel „Ja..“. Dieses „Ja“ unterstreicht den vorherigen Vers und seine Aussage. Die zwei nachfolgenden Punkte nach „Ja“ könnten eine zeitliche Fortsetzung und Weiterentwicklung ausdrücken.

Das einzige Verb, welches mit „Ja“ phonetisch durch den Vokal „a“ korreliert, ist im ersten Vers zu finden: „kann“. Dieses Verb ist an jener Stelle auf das Ich bezogen und drückt eine Verneinung aus, während es sich hier am Schluss um eine klare Bejahung handelt, allerdings spielt hier das lyrische Ich keine Rolle mehr, sondern ausschließlich das Du in seiner Funktion der „Sonne“.

4.2.3. Zusammenfassung

Dieses Gedicht gliedert sich in fünf Strophen zu je zwei Versen.

Während das lyrische Ich in den ersten drei Versen auftritt, handeln achtzig Prozent vom lyrischen Du, denn nur zwei von zehn Versen sparen dieses aus. Die letzten zwei Verse betreffen nur einen Teil des Dus, nämlich sein „Lächeln“.

Nun beginnt dieses Gedicht nicht nur mit einer Negation, sondern impliziert mit ihr zugleich einen Neuanfang für das lyrische Ich, denn hier wird in der ersten Strophe eine Dualität etabliert und in den folgenden Versen wieder aufgehoben. Der Zustand des Schafes ist nun vorbei, denn die Aktion des Dus bewirkt eine grundlegende Veränderung zuerst im Ich und weitet sich dann bis zum Schluss auf die allgemeine Ebene aus. Im letzten Vers des Gedichtes bildet die Bejahung „Ja.“ einen Gegenpol zur Negation im ersten Vers.

Neben dem Neuanfang stellen das Wachstum und die unbeschränkte Entwicklung wesentliche Themen dieses Gedichtes dar. In der dritten Strophe wird das Du mit einem Wachstumsprozess in Verbindung gebracht: „So hell wie du / Blühen die Sträucher im Himmel“. Ein Abschluss dieses natürlichen Prozesses wird hier nicht ausgedrückt. Dieses visuelle Szenario bleibt jedoch nicht statisch bestehen, denn sogleich wird ein Teil des Dus weitergegeben: „Engel pflücken sich dein Lächeln / Und schenken es den Kindern“. In diesem „Pflücken“ wird nun auf der Seite des lyrischen Dus das Ende eines Zustandes markiert, welches mit „Engel“ den transzendenten Charakter des lyrischen Dus weiterführt. Schließlich wird durch die Weitergabe des „Lächeln[s]“ an die „Kinder“ ein Weiterleben des Dus und seiner Qualitäten bekundet.

Ab dem zweiten Vers der ersten Strophe wird das Ich durch das „Schütteln“ des „Gold[es]“ von Qualität des Dus berührt, ja, überwältigt und erwacht. Es nimmt von der Helligkeit an und signalisiert folglich Empfänglichkeit und Bereitschaft zur Kommunikation: „Und eine Glocke ist mein Ohr“ Danach stellt es die einzige Frage in diesem Gedicht, welche unbeantwortet bleibt: „Wem vertraust du dich?“

Man kann behaupten, dass in diesem Gedicht das lyrische Ich durch das lyrische Du transformiert wird. Weiters wird, ohne Zutun des Ichs, dem Du eine klare transzendente Bedeutung und Funktion zugeschrieben. Wesentlich ist hierbei, dass die Körperlichkeit sowohl des lyrischen Ichs, aber insbesondere des Dus verwendet wird, um auf diese Weise deren transzendenten Charakter darzustellen. So werden diese beiden Ebenen nicht getrennt, sondern verschmelzen miteinander: „Engel pflücken sich dein Lächeln“. Die Transzendenz

des Dus manifestiert sich nicht in Form eines konkreten Gegenstandes, dennoch ist es das Du selbst und seine Qualitäten, welche sinnlich erfahrbare Erlebnisse darstellen.

Der erste Vers der dritten Strophe bildet nicht nur die Mitte des Gedichtes, sondern enthüllt zugleich eben diese Hauptcharakteristik des lyrischen Dus, nämlich seine Helligkeit. Die visuelle Ebene dieser Qualität wurde durch „Gold“ abgedeckt, während „Glocke“ sich vorrangig auf den auditiven Bereich bezieht. Man kann sagen, dass das Gedicht ab dem zweiten Vers durch das Du erhellt wird. Die Tatsache, dass im vorletzten Vers mit dem „Lächeln“ des Dus „Sonne“ gespielt wird, verstärkt die Bedeutung des Verses „So hell wie du“, da seine Position im Text mit dem zentralen Symbol der „Sonne“ korreliert. Das Gedicht selbst gewinnt so an Körperlichkeit. Zugleich wird die dominante Rolle des lyrischen Dus nun, am Ende des Gedichtes, absolut gesetzt und selbst nur ein Teil dieses Dus ist es wert, Mittelpunkt des Spiels zu werden. Wenn man die Deutungsmöglichkeit des Spiels als sakrale Handlung akzeptiert, dann vertieft sich an dieser Stelle der Umgang mit dem Du. Diese menschlich ursprüngliche Verhaltensweise drückt so auch die Intention aus, das Du als spirituelles und rituelles Zentrum begreifen zu wollen.

Die Symbolik der „Sonne“ vereint am Ende in sich die Qualität des lyrischen Dus und setzt sie absolut.

4. 3. „An den Prinzen Tristan“

An den Prinzen Tristan

Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.

Man muß leise mit dir sein,
O, du mein Tempel,
Meine Gebete erschrecken dich;

Meine Perlen werden wach
Von meinem heiligen Tanz.

Es ist nicht Tag und nicht Stern,
Ich kenne die Welt nicht mehr,
Nur dich – alles ist Himmel.⁸⁹

⁸⁹ Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1996, S. 138.

Im Folgenden nicht ausgewiesene Zitate beziehen sich auf: An den Prinzen Tristan, Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1996, S. 138.

4.3.1. Textanalyse

4.3.1.a. Der Titel

Der Titel dieses Gedichtes beginnt mit einer Lokalpräposition. „An den Prinzen Tristan“ gibt zu verstehen, dass es sich um eine Adressierung handelt und keine persönliche Widmung, wie es bei „Für den Prinzen Tristan“ der Fall wäre. Nach dieser Präposition folgt ein bestimmter Artikel vor „Tristan“. Der Titel „Prinz[en]“ erhöht den Adressaten in seinem Status und man gewinnt den Eindruck, es handle sich um eine imperiale Persönlichkeit. Der bestimmte Artikel, denn auch dieser könnte theoretisch ausbleiben, betont den Eigennamen zusätzlich. Außerdem ist festzustellen, dass alle vorkommenden Wörter des Titels aufgrund des verwendeten Akkusativs und bestimmten Artikels, mit dem Konsonanten „n“ enden und so phonetisch eine gewisse Grenzziehung stattfindet, ja, sogar der Eindruck einer Geschlossenheit zwischen den einzelnen Wörtern entsteht. Diese phonetischen „Wände“ lassen keinen Wortfluss entstehen und scheinen den einzelnen Wörtern aus diesem Grund mehr Geltung zu verleihen.

4.3.1.b. Die erste Strophe

„Auf deiner blauen Seele
Setzen sich die Sterne zur Nacht.“

Ebenfalls mit einer Lokalpräposition beginnt der erste Vers der ersten Strophe dieses Gedichtes: „Auf deiner blauen Seele“. Nachdem wir den Adressaten kennen, können wir davon ausgehen, dass mit der Personalpräposition „deiner“ „Tristan“ gemeint sein muss. Das Adjektiv „blau“ definiert diese „Seele“ „Tristan[s]“ näher. Das Hinzufügen einer Farbe lässt zudem eine bildhafte Vorstellung entstehen. Wir haben nun also gleich zu Beginn ein visuelles Szenario dargestellt. Die Präposition „auf“ lässt erahnen, dass die „Seele“ etwas Plastisches sein muss, worauf man etwas oder jemanden platzieren könnte und wird damit auch haptisch erfahrbar. Der Diphthong „au“ kommt sowohl in „Auf“ als auch in „blauen“ vor und lässt somit auch den Gegenstand, die „Seele“, phonetisch harmonischer wirken. So wird die Gegenständlichkeit eines nicht Darzustellenden, nämlich die der Seele, erreicht, ohne auf

einen unsichtbaren oder nicht darstellbaren Aspekt verzichten zu müssen. Zugleich verweist der symbolische Gehalt der Farbe Blau zusätzlich auf einen transzendenten Aspekt. Auf die Farbsymbolik komme ich jedoch an späterer Stelle zu sprechen.

Im folgenden Vers wird nun gezeigt, wer oder was sich denn auf die „blaue[n] Seele“ platziert: „Setzen sich die Sterne zur Nacht“. Markant ist zu Beginn die Alliteration, die in ihrem Fluss durch den bestimmten Artikel „die“ vor „Sterne“ unterbrochen wird. Außerdem fällt auf, dass „Seele“ mit „Setzen“ und „Sterne“ aufgrund des gemeinsamen Vokals „e“ und Anfangskonsonanten „s“ miteinander harmonieren. Der bestimmte Artikel in „die Sterne“ lässt erkennen, dass die Gattung der „Sterne“ gemeint sein müsste. Dieses Platznehmen der „Sterne“ wird als eine Handlung dargestellt, welche selbsttätig stattfindet. Aufgrund dieser Verbmethapher und der Wahl des Reflexivpronomens „sich“ werden die „Sterne“ als in ihrem Setzen autonom gezeigt und dieser Akt wird wiederum sinnlich erlebbar gemacht. Die Präposition „zur“ vor „Nacht“ ist eine Fortsetzung dieser Darstellung und erklärt nicht den Grund dieses „Setzen[s]“ der „Sterne“, sondern gibt ihre lokale und temporäre Position bekannt: Die „Sterne“ nehmen neben der „Nacht“ Platz, sie setzen sich zu der „Nacht“. Wenn man nun diese erste Strophe kurz in ihrer wesentlichen Bedeutung zusammenfasst, so kann man sagen, dass suggeriert wird, die „blaue Seele“ des „Tristan“ sei eine Art plastische Fläche, die den „Sterne[n]“ Raum bietet neben der „Nacht“ Platz zu nehmen. Die Eingangsstrophe ist außerdem als Feststellung formuliert, die keine Öffnung und keinen Zweifel zulässt. Dieser Satz ist quasi ein Faktum und bildet eine Grundlage, von welcher man auszugehen hat. Das Präsens bestärkt diesen Eindruck. Zugleich ist diese Aussage eine Einführung in die Qualitäten des „Tristan“.

4.3.1.c. Die zweite Strophe

„Man muß leise mit dir sein,
O, du mein Tempel,
Meine Gebete erschrecken dich;“

Im Gegensatz zur ersten Strophe gliedert sich die zweite nun in drei Verse. Der erste Vers beginnt mit einem Indefinitpronomen. „Man muß“ klingt wie eine Vorgabe, eine Verhaltensregel. Das Modalverb „müssen“ vermittelt autoritäre Strenge und richtet sich an die Allgemeinheit. Die Alliteration unterstreicht diese Strenge. „Man muß leise mit dir sein“. Die syntaktische Position des lyrischen Dus („dir“) ist hier von Bedeutung, da sie den Eindruck einer beschützenden Haltung ihm gegenüber vermittelt. Läse man an dieser Stelle jedoch „Mit dir muß man leise sein“ so würde man das lyrische Du als exponierter, da am Anfang stehend, wahrnehmen. So nimmt die Verhaltensregel („Man muß“) aufgrund der Syntax eine „abgrenzende“ Position ein.

In diesem Satz wird also der Umgang mit dem lyrischen Du vorgegeben, wobei die Verwendung des Infinitivs im Präsens, die generelle Gültigkeit verstärkt.

Nach dem Komma folgt der zweite Vers: „O, du mein Tempel“, womit eine deutliche phonetische und graphemische Öffnung mit dem Vokal „o“ stattfindet. Daraufhin folgt ein Komma und eine direkte Anrede des lyrischen Dus, welche das lyrische Ich tätigt. Diese Klangöffnung geht einher mit einer näheren Definition des lyrischen Dus, welche nun jedoch durch das lyrische Ich erfolgt, denn in der Verwendung des Possessivpronomens „mein“ wird klar gezeigt, in welcher Position sich das Ich gegenüber dem Du befindet oder befinden will. Die simple Anrufung des Dus erklärt zusätzlich seinen Charakter aus der Sicht des Ichs. Dieses Ich ist es, welches sich dem Du als nahe stehend darstellt.

Von einem Komma getrennt, folgt nun der dritte Vers dieser Strophe, welcher mit einem Possessivpronomen beginnt: „Meine Gebete [...]“. So setzt das lyrische Ich nun an, stellt damit die eigene Aktion in den Mittelpunkt und gibt sogleich die Reaktion des lyrischen Dus bekannt: „Meine Gebete erschrecken dich;“. Auffällig ist zunächst die häufige Verwendung des Vokals „e“ in diesem Vers, wobei in den Wörtern „[...] Gebete erschrecken [...]“ es sogar den einzigen Vokal bildet. Zusätzlich korrelieren auch die beiden Substantiva „Tempel“ und „Gebete“ semantisch und phonetisch miteinander. Abgebrochen wird dieser Vokalfluss am Ende durch den Vokal „i“ in „dich“ und zusätzlich einem Strichpunkt. Phonetisch wirkt das Erschrecken des Dus wie ein Moment eines plötzlichen und kraftvollen Herausreißen aus

einem gegebenen Zustand und impliziert damit auch die Möglichkeit einer unerwarteten Aktion des Ichs.

4.3.1.d. Die dritte Strophe

„Meine Perlen werden wach
Von meinem heiligen Tanz.“

Diese Strophe macht ihren Anfang wieder mit einem Personalpronomen des lyrischen Ichs: „Meine Perlen werden wach“. Und auch hier findet sich sowohl im Nomen „Perlen“ als auch im Verb „werden“ der Vokal „e“. Abermals wird dieser Vokalfluss letztendlich durch das Phonem „ch“ und diesmal mit dem Vokal „a“ in „wach“ beendet. Das Phonem „ach“ ist zudem in der ersten Strophe im Substantiv „Nacht“ enthalten, kann auch als implizierter Seufzer (ach!) gelesen werden, und könnte damit einen verborgenen verbalen Gemütsausdruck darstellen. Dieser phonetische Gleichklang stellt jedoch auf semantischer Ebene einen gewissen Gegensatz dar („wach“, „Nacht“). Aufgrund des Vokals „a“ kann man dieses Ende als ein offenes bezeichnen, wohingegen es in der zweiten Strophe deutlich verschlossener dem Vokal „i“ in „dich“ nachfolgt.

Hier erwacht etwas, das als „Perlen“ des lyrischen Ichs bezeichnet wird, wobei man im darauf folgenden Vers bereits mit dem Auslöser des Erwachens konfrontiert wird: „Von meinem heiligen Tanz“. Der Vokal „o“ in der Präposition „von“ setzt diese Öffnung fort und führt zum lyrischen Ich. Einmal im Nominativ, dann im Dativ stehend, lernen wir das lyrische Ich kennen und wir sehen hier, dass es selbst für sein Wachwerden verantwortlich ist. „Tanz“ mit seiner Endung „z“ bildet hier eine phonetische Grenze, worauf ein Punkt folgt. Das Phonem „tan“ findet sich hier sowohl in „Tanz“, als auch in „Tristan“. Der Konsonant „z“ findet sich sonst nur im Titel des Gedichtes, nämlich in „Prinz[en]“. Diese Beobachtung weiterverfolgend, könnte man im „Tanz“ des Ichs graphemisch einen Teil des „Prinzen Tristan“ herauslesen und ein Teilanagramm bilden. In semantischer Hinsicht kann man spekulieren, dass das Ich in seiner rhythmischen Bewegung mit dem Du eine Verbindung eingeht. Dies wird jedoch nicht explizit ausgedrückt.

4.3.1.e. Die vierte Strophe

„Es ist nicht Tag und nicht Stern,
Ich kenne die Welt nicht mehr,
Nur dich – alles ist Himmel.“

Mit zwei aufeinander folgenden Negationen im Neutrum beginnt die letzte Strophe, wobei diese durch die Konjunktion „und“ im ersten Vers als gleichwertig dargestellt werden. Infolge der Verwendung des Neutrums „es“ wird diese Aussage auf eine allgemeine Stufe und somit zu einer objektiven Tatsache erhoben. Wie auf einer balancierten Waagschale wird die Existenz des „Tag[es]“ wie die der „Nacht“ negiert. „Stern“ stellt hier eine Synekdoche dar und wird offensichtlich anstelle von „Nacht“ eingesetzt. Dies ist auch der Grund, warum dieses Gleichgewicht nicht einwandfrei als ein solches gesehen werden kann. „Tag“ und „Nacht“ würden semantisch eine deutlichere Polarität ergeben, als „Tag“ und „Stern“, jedoch grenzen sich diese beiden Substantiva phonetisch und graphemisch durch die Vokale „a“ und „e“ stärker ab, als die zuvor genannten, die beide den Vokal „a“ enthalten.

„Tag“ und „Stern“ stellen darüber hinaus ein Anagramm für „Tristan“ dar, wobei der Vokal „i“ fehlt. Die zweifach auftretende Negation und damit auch die des Vokals „i“ in „nicht“ würde den Namen vervollständigen, ihn jedoch mit der Verneinung in Verbindung bringen. Inkludiert man den Vokal „i“ aus „nicht“, lässt diese beiden Verneinungen und die Konjunktion weg, so offenbart sich: „Es ist Tristan“.

Mit dem lyrischen Ich an erster Stelle wird nun der nächste Vers fortgesetzt. Hier präsentiert sich das lyrische Ich im Nominativ das einzige Mal und tätigt eine davon ausgehende Aussage, welche außerdem abermals eine Negation beinhaltet. Weiters treffen wir wieder auf eine Dominanz des Vokals „e“ in den Wörtern „kenne“, „Welt“ und „mehr“. Dank des Temporalverbs „mehr“ am Ende dieser Aussage wird klar, dass es sich hier um eine Erkenntnis des lyrischen Ichs handeln muss, die ihren temporären Anfang hatte, also keine zeitlose ist. „[...] Die Welt“ kann hier als eine Summe von „Tag“ und „Nacht“ und damit der Gesetzmäßigkeiten des Lebens gesehen werden. Die Nicht-Existenz dieser grundlegenden Abläufe führt zu einem „Nicht-mehr-Erkennen“ der „Welt“ als Ganzes. Und nun folgt der abschließende und dritte Vers, welcher eine Fortsetzung, ja, Reaktion des Ichs und seiner Erkenntnis ist: „Nur dich – alles ist Himmel.“ Mit einer radikalen Beschränkung auf das lyrische Du und einer simultanen Ausgrenzung beginnt der nun folgende Schluss. „Nur“, an erster Stelle, beschränkt sich sowohl auf grammatikalischer, wie auch semantischer Ebene auf

einen Gegenstand und meint hier das Du. Das Du wird somit als ein absolutes und vom Ich als einzige Kenntnis dargestellt.

Von einem Gedankenstrich getrennt wird der restliche Teil, der nun folgt:

„[...] – alles ist Himmel“. Dieses Satzzeichen kreiert eine gedankliche Pause, die die Beschränkung auf das lyrische Du länger wirken lässt. Statt der eingrenzenden Wirkung, findet jetzt mit „alles“ eine absolute Ausdehnung statt. Hier wird kein Prozess oder eine Verwandlung beschrieben. Der „Himmel“ ist (schon) in der Gegenwart „alles“. Aufgrund der gegebenen Syntax ist es die Realität („alles“), welches zum „Himmel“ wird und nicht umgekehrt. Das Erkennen der Realität als „Himmel“ und die parallele Kenntnis des lyrischen Dus passieren in einer Zeile, also auf derselben Erkenntnisstufe. Überdies könnte man die dem Gedankenstrich nachfolgenden Wörter als Einschub sehen und damit die Interpretationsweise unterstützen, die hier eine Fortsetzung oder Ergänzung der neuen Kenntnis des Dus sieht. Wesentlich scheint jedenfalls, dass diese simple Feststellung („[...] – alles ist Himmel“) keine Polarität zum Du oder etwas Anderem bildet, wie es zwischen „Tag und „Stern“ noch der Fall war, sondern beide zugleich existieren, ja, sich sogar bedingen. Eine dualistische Sichtweise scheint hier, im letzten Teil, aufgehoben.

4.3.2. Das lyrische Ich und das lyrische Du

4.3.2.a. Das lyrische Ich

Das lyrische Ich tritt zum ersten Mal in der zweiten Strophe auf, und zwar in Form eines Possessivpronomens in „O, du mein Tempel“. Erst nach einer Art Disposition des Dus in der ersten Strophe, einer „Verhaltensregel“ dem Du gegenüber in der zweiten, gibt das Ich nach einer graphemischen und phonetischen Öffnung („O“), welche eine Anrufung des Dus darstellt, sein Verhältnis zu diesem Du zu erkennen. Nun ist an dieser Stelle die Deutung nicht ganz so simpel, wie sie im ersten Augenblick scheinen mag, vor allem dann nicht, wenn wir den Weg des lyrischen Ichs in den nächsten Versen weiter verfolgen. Aber bleiben wir vorerst im zweiten Vers der zweiten Strophe. Das lyrische Ich gibt hier nicht nur die Identität des lyrischen Dus zu erkennen, es drückt zugleich seinen Status im Verhältnis dieses Dus aus. Einfach gesagt, könnte man feststellen: aus der Sicht des Ichs besteht zwischen ihm und dem Du, oder eines Aspektes des Du, ein Naheverhältnis. Die Wahl der Darstellung dieses Verhältnisses dem Du gegenüber könnte jedoch theoretisch auch anders erfolgen, und „mein Tempel“ ist die einfachste und klarste Formulierung, die hier gewählt wurde, um zugleich einen Teil des lyrischen Ichs zu identifizieren. So kann der „Tempel“ ebenso als ein Bestandteil des Ichs erkannt werden.

An dieser Stelle scheint es mir wesentlich, den Tempel in seiner symbolischen Bedeutung zu betrachten und in die Interpretation mit einzubinden.

Bekannt ist, dass „Tempel von lat. *templum* = Heiligtum, ursprünglich wohl „abgegrenzter Raum“ abstammt. Es wird als das erste Gebäude für eine Gottheit, bezeichnet, deren Präsenz in der Regel durch ein großes, dauerhaftes Bild angezeigt wird.“⁹⁰ Becker schreibt hierzu, der Tempel sei in weiterem Sinne Stätte des Kultes, wie ein geweihter Bezirk, eingehogter Wald, einzelstehende Bäume, Säulen usw.“⁹¹

Wenn sich das lyrische Ich als etwas zum Du gehörigen bezeichnet, so meint es damit einen Teil, der zumindest als etwas Geschätztes, Besonders, ja, auch Heiliges erkannt und anerkannt werden will und Raum bietet.

Wir lernen das lyrische Ich also erstmals durch das lyrische Du kennen, beziehungsweise durch den Ruf des Ichs an das Du.

Der nächste Vers setzt wieder mit einem Possessivpronomen fort: „Meine Gebete erschrecken dich“. Auffällig ist hier sogleich die Verbindung von „Tempel“ und „Gebet[e]“. Zuerst wird

⁹⁰ Auffarth, Christoph [Hrsg.]: Wörterbuch der Religionen. Kröner: Stuttgart, 2006, S. 210

⁹¹ LS, S. 301

die Existenz eines „Tempel[s]“ statuiert, dann eine Tätigkeit ausgeübt, die traditionell oftmals innerhalb eines solchen als heilig gesehenen Ortes stattfindet. Wichtig scheint, dass jetzt die Expression des lyrischen Ichs im Mittelpunkt des Geschehens steht. Der Vorgang des „Gebete[s]“ verlangt jedoch nach einem Gegenüber. Selbst, wenn dieser Ansprechpartner materiell nicht greifbar zu sein scheint, also mit den Sinnen nicht erfahrbar ist, es existiert dennoch ein – wenn auch imaginierter – Zweiter.

So erweitert sich das Bild des lyrischen Ichs durch die Tätigkeit des Betens. Es handelt sich um eine Mehrzahl von „Gebete[n]“, die eine emotionale Reaktion von Seiten des Dus zur Folge hat. Die Wahl des Plurals könnte hier eine Betonung der Tätigkeit einerseits und eine temporäre Ausweitung, vielleicht eine Kontinuität andererseits sein, denn der Prozess zeigt weder Anfang noch Ende an. Diese Zeitlosigkeit wird wiederum durch die Wahl des Präsens unterstrichen.

Die erste Aktion des lyrischen Ichs bilden also zuerst seine „Gebete“. Das „Gebet“, eine Tätigkeit, die nicht verbal erfolgen muss, jedoch in diesem Fall als solche identifiziert wird, da es zu einer Reaktion im Du führt. Dass die „Gebete“ des Ichs nicht lautlos sind, wird jedoch nicht ausschließlich durch die unmittelbare Reaktion des Dus klar. Noch bevor das Du aufgrund der „Gebete“ erschrickt, wird die Schlussfolgerung für das weitere Verhalten des Ichs dem Du gegenüber zu einer allgemeinen Regel erhoben. Der Satz „Man muss leise mit dir sein“ könnte theoretisch auch erst jetzt erfolgen und wäre damit die Schlussfolgerung oder „Lehre“, die das Ich aus seinem Verhalten, dem zu lauten Beten, zieht und jenseits des Verhältnisses von Ich und Du festhält. Man hat somit den Eindruck, das Ich habe Einfluss, ja, vielleicht auch Macht über das Du. In jedem Fall löst es im Du eine emotionale Reaktion aus. Ob nun diese „Gebete“ wirklich als mögliche verbale Äußerung gesehen werden können, oder ob hier auch eine andere Deutung möglich wäre, darüber kann die Analyse der nächsten Strophe Aufschluss geben.

Die folgende Strophe handelt ausschließlich vom lyrischen Ich und schildert einen Prozess: „Meine Perlen werden wach / Von meinem heiligen Tanz“ heißt es hier.

Und wieder beginnt der Vers mit dem Possessivpronomen. Diesmal handelt es sich um die „Perlen“ des Ichs, genauer gesagt um das Erwachen seiner „Perlen“.

Die Metaphorik soll nun durch die Betrachtung des Symbolgehaltes die Bedeutung dieses Verses offenbaren helfen. Die Perle wird sehr häufig als mondhaftes, weibliches Symbol gesehen.⁹²

Wenn man nun davon ausgeht, dass das lyrische Ich weiblich ist, oder sich zumindest mit Weiblichkeit und weiblichen Attributen identifizieren kann, so macht eine weiterführende

⁹² LS, S. 215-216.

Interpretation Sinn, welche uns noch etwas tiefer, und, wie ich glaube, näher zu einer sinnvollen Textinterpretation, führt.

Diese beruht auf der Tatsache, dass die Perle in der Muschel, also in der Dunkelheit heranwächst. Somit kann sie als ein Symbol des im Mutterleib entstehenden Kindes gedeutet werden und außerdem als ein Sinnbild des Lichtes, das in der Finsternis scheint.⁹³

Was könnte nun ein Wachwerden der „Perlen“ des Ichs meinen? Ich möchte dazu den symbolischen Inhalt der Perle ausweiten, indem ich ihre „Geburtstätte“ und deren Symbolgehalt betrachte. „Die Tatsache, dass die Muschel in ihrer Form dem weiblichen Geschlechtsorgan gleicht, dass sie an der Symbolik der fruchtbaren Wasser der Meere teilhat und dass sie in sich die schöne Perle wachsen lässt, mag sie mit Aphrodite in Verbindung gebracht haben.“⁹⁴

Weiter lesen wir bei Barbara Walker in ihrem Lexikon, dass das Perlentor eine christliche Vorstellung darstellt, welche den Kult der Aphrodite Marina oder Meeresmutter Mari übernahm, der die Perlen geweiht waren.

„Ihr eigener Körper galt als Himmelstor [...], das alle Menschen bei der Geburt (nach außen) und beim Tod (nach innen) passierten. Verschiedene Yoni Symbole der Grossen Göttin sollen der Sage nach mit Perlen besetzt gewesen sein.“⁹⁵

Etymologisch kann man das Wort Perle auf mittelhochdeutsch *perle* und althochdeutsch *perala* zurückführen. Es wurde aus dem frühromanischen *perula* entlehnt, das vermutlich zu *perua*, „eine Art Muschel“ gehört.⁹⁶

Wie kann man nun das Wissen um die Symbolik und der Etymologie der Perle direkt zur Interpretation dieser Textpassage anwenden? Ich meine, dass sich das lyrische Ich hier einerseits als ein weibliches zu erkennen geben könnte, und es andererseits einen klaren physisch-sinnlichen Zusammenhang gibt, der durch das Wachwerden der „Perlen“ versinnbildlicht wird. Darüber hinaus soll auch die Bedeutung der „Perle[n]“ als Symbol der Schönheit und Liebe Erwähnung finden.⁹⁷ Um die Betrachtung vollständig zu machen, muss man den nachfolgenden zweiten Vers dieser Strophe heranziehen, welcher den Grund dieses Wachwerdens preisgibt: „Von meinem heiligen Tanz“. Zum vierten Mal hintereinander treffen wir nun auf ein Possessivpronomen, diesmal im Dativ stehend. Die Ursache des Wachwerdens der „Perlen“ ist also wieder im lyrischen Ich zu finden. Die eigene rhythmische Bewegung des Ichs ist es, welche zu „wach[en] Perlen“ führt. Es gibt keinen äußeren Anstoß,

⁹³ Ebd., S. 215-216.

⁹⁴ Ebd., S. 200.

⁹⁵ Walker Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1999, S. 851-852.

⁹⁶ EW, S. 990.

⁹⁷ LS, S. 215.

keine Ursache, die sich außerhalb des Ichs findet. Der eigene Körper und sein „Tanz“ sind es, die Weiblichkeit und Liebe im Ich erwecken, und so ein Erwachen, ja, vielleicht eine bewusst erlebte Wahrnehmung erreichen.

„Heilig“ scheint mit dem fehlenden Adjektiv des „Tempel[s]“ zu korrelieren.

Ein „heilige[n]r Tanz“ hebt sich offensichtlich von einem „profanen“ „Tanz“ ab und erinnert aus diesem Grund an die spirituelle Bedeutung des „Tanze[s]“, denn in vielen Kulturen wird der „Tanz“ sowohl mit Schöpfer- wie mit Ordnungskräften in Verbindung gebracht, schreibt Becker. Und weiter liest man in seinem Werk: „Daher erscheinen in vielen Mythen Götter und Heroen, die tanzend die Welt hervorbringen und zugleich ordnen (häufig mit Bezug auf zyklische Veränderungen der Planeten, Jahres- und Tageszeiten usw.)“⁹⁸ Die für die Interpretation entscheidende Passage der Symbolik findet sich nun: „Rituelle Tänze galten in vielen Kulturen als Mittel, eine Verbindung zwischen Himmel und Erde herzustellen, also Regen, Fruchtbarkeit, Gnade usw. herabzuflehen oder [...] Einblick in die Zukunft zu eröffnen.“⁹⁹ Man gewinnt hier den Eindruck, es würde aufgrund der Bewegung des lyrischen Ichs eine Veränderung, die des Erwachens stattfinden. Der „Tanz“ des lyrischen Ichs könnte als eine Brücke zwischen sinnlich- körperlich erfasster Wirklichkeit und transzendenter Erfahrung bilden. Der „Tanz“ selbst könnte auch eine Selbsterfahrung darstellen, welche das Ich nun ohne Du vollzieht.

In der letzten Strophe drückt das lyrische Ich seine neue Distanzierung, ja eigentlich Negierung der Welt gegenüber aus: „Ich kenne die Welt nicht mehr“. Das erste und einzige Mal gibt sich das Ich hier so klar durch das Personalpronomen „Ich“ zu erkennen. Die Negation mit dem Temporaladverb kombiniert zeigt, dass eine Kenntnis der „Welt“ in der Vergangenheit durchaus vorhanden war, doch nun „nicht mehr“ existiert. Das Temporalverb „mehr“ kann jedoch in zweierlei Hinsicht gedeutet werden: zusammen mit der Negation zeigt es ein temporäres Ende oder einen Neuanfang an. Zusätzlich könnte es auch bedeuten, dass das Ich nicht „mehr“ von dieser „Welt“ kennen will oder kann. Das lyrische Ich stößt somit an eine Grenze, welches zugleich ein Ende seiner bisherigen Wahrnehmung bedeuten könnte. Diese Erkenntnis könnte dann das Resultat des Erwachens der „Perlen“ gesehen werden. Nach der Verkündung der Unkenntnis der „Welt“ folgt nun im folgenden letzten Vers dieses Gedichtes eine neue Kenntnis: „Nur dich – alles ist Himmel“

Das Ich kennt ausschließlich das Du. So scheint es, als ob das Wissen um das Du aus einer neuen Unkenntnis der „Welt“ gegenüber resultiert. Man hat den Eindruck, es handle sich eher

⁹⁸ Ebd., S. 124.

⁹⁹ Ebd.

um eine Erkenntnis, als ein bloßes Kennen des Dus. Der bekennende Charakter stellt hier keinen Widerspruch zur Erkenntnis dar.

Der letzte Vers spaltet sich in zwei Teile auf. Auf der einen Seite steht die Erkenntnis des Ichs („Nur dich“), auf der anderen, durch einen Gedankenstrich getrennt, eine neue Definition der Realität, welche zugleich ein Resultat der individuellen Erkenntnis des Ichs darstellt. „[...] – Alles ist Himmel“ versucht nicht eine Transformation festzuhalten, sondern beschreibt einen gegenwärtigen Zustand. „Himmel“ bildet einen Gegenpart zur Erde, beziehungsweise zur „Welt“. Diese „Welt“ verschwindet aus der bewussten Wahrnehmung des Ichs und an ihre Stelle tritt das Du. Ohne einen expliziten grammatikalischen Zusammenhang kann die letzte Aussage als Schlussfolgerung der vorhergehenden Verse gedeutet werden. Die „Welt“ wird nun einerseits vom lyrischen Du, andererseits vom „Himmel“ ersetzt. Beide bilden nicht Teil seiner Wahrnehmung, sondern stellen eine allumfassende Realität des Ichs dar.

Die Radikalität dieses abschließenden Verses wurde schon an früherer Stelle behandelt, soll hier jedoch nochmals eine Erwähnung finden. Das Ich beschränkt seine gesamte Erkenntnis auf das Du und weitet zugleich seine Realität radikal aus. Auch das lyrische Ich selbst scheint in diesen „Himmel“ eingeschlossen und verschwindet in ihm. Doch löst sich das Du im „Himmel“ auf oder bekommt es stattdessen einen neuen Namen? Wird das Du in dieser neuen Realität erhöht oder war es vielleicht schon von Anbeginn dieses Gedichtes die „Seele“ des Dus, die mit ihrem „Blau“ den „Himmel“ darstellte? „Himmel“ bildet jedenfalls das Schlusswort.

4.3.2.b. Das lyrische Du

Das lyrische Du wird im ersten Vers als „blaue[n] Seele“ eingeführt. Wie schon am Beginn der Textanalyse erwähnt, gewinnt man aufgrund der Lokalpräposition „auf“ den Eindruck, es handle sich hierbei um etwas Plastisches und somit mit den Sinnen Erfahrbares. Der Zusatz der Farbe Blau lässt eine visuelle Vorstellung entstehen. In der Farbsymbolik gelten Farben generell als Ausdruck und Träger seelischer Stimmungen, menschlicher Eigenschaften und hierarchischer Stellung.¹⁰⁰ „Die Farbe Blau gilt als die Farbe des Himmels, der Ferne und des Wassers. Sie wird als transparent, rein, immateriell und kühl empfunden. Sie wird auch als die Farbe des Göttlichen, der Wahrheit sowie der Treue bezeichnet.“¹⁰¹ Interessant ist hier der Aspekt des Immateriellen, nachdem die Präposition „auf“ den materiellen und somit haptisch erfahrbaren Aspekt hervorhebt, bildet die Bedeutung der Farbe Blau nahezu einen semantischen Gegenpol. Die immaterielle „Seele“ des Dus erfüllt zusätzlich eine bestimmte Funktion, wie man im nächsten Vers liest.

In der Nacht nehmen „die Sterne“ auf der „Seele“ des Dus Platz. Mit anderen Worten, die „Seele“ des Dus *ist* der „blaue[n]“ Nachthimmel selbst.

Aufgrund der Tatsache, dass hier die „Seele“ des Dus, nicht aber das gesamte Du in seiner physischen Existenz definiert wird, kann als eine Möglichkeit gesehen werden das Immaterielle sinnlich erfahrbar werden zu lassen. So wird eine Vorstellung der „Seele“ des lyrischen Dus kreiert.

Das Setzen der „Sterne“, eine Personifikation, lässt den Eindruck entstehen, als ob die „Seele“ des Dus neben seiner unendlichen Dimension zusätzlich eine gewisse Geborgenheit und Sicherheit vermitteln würde. Das visuelle Erlebnis der Wahrnehmung eines Nachthimmels und der „Sterne“ ist einem regelmäßigen natürlichen Rhythmus unterworfen. Der „Himmel“ trägt die Sterne jedoch nicht – die „Sterne“ selbst setzen sich auf das Du, ruhen auf ihm. Die „Seele“ des Dus scheint somit etwas Beständiges und Berechenbares, es kehrt regelmäßig wieder.

Im folgenden Vers sind wir mit einer Richtlinie oder Verhaltensregel konfrontiert: „Man muss leise mit dir sein“.

An dieser Stelle wird der Umgang mit dem Du beschrieben. Dieser Umgang beschränkt sich nicht auf das lyrische Ich oder wird in anderer Form eingegrenzt, sondern muss generell eingehalten werden.

¹⁰⁰ LS, S. 81

¹⁰¹ Ebd., S. 44

„[...] Leise [...] sein“ zu müssen drückt zweierlei Dinge aus. Einerseits die simple Vorschrift nicht laut zu sein, andererseits könnte man aus diesem leisen Umgang mit dem Du ebenfalls eine Forderung für Respekt und Zurückhaltung herauslesen. Diese Interpretation gewinnt mehr Überzeugungskraft, sieht man die Zusammenhänge innerhalb des gesamten Gedichtes. Das Du wird in jedem Fall als etwas dargestellt, welches Respekt und Schutz verdient. Beschützt liegt hier auch das „dir“, zwischen der Infinitivkonstruktion am Ende des Satzes. Im Gegensatz dazu steht das lyrische Du in der nächsten Zeile gleich zu Beginn und bildet einen Anruf „O, du, mein Tempel“. Nach dieser graphemischen und phonetischen (Er)öffnung folgt sogleich das Du. Das lyrische Ich sieht das Du als seinen, zu ihm gehörigen „Tempel“.

Dieser Ruf an das lyrische Du wirkt, angesichts der sogleich folgenden Bezeichnung als „Tempel“, wie der Anfang eines Gebetes oder sakralen Gesanges. Die Vorschrift „leise“ zu „sein“ bekommt aufgrund der Identifikation mit einem „Tempel“ eine neue Bedeutung. Als „Tempel“, also heiliger Ort, nimmt das Du eine passive Position ein und bietet Raum für Aktion. „Leise“ zu „sein“ gilt innerhalb eines heiligen Raumes als Bekundung des einer Gottheit entgegengebrachten Respekts und der Ehrfurcht.¹⁰² Wir lernen das lyrische Du also als etwas kennen, dem man Ehrfurcht und Achtung entgegenbringt und welches vom lyrischen Ich angerufen wird. Wesentlich scheint mir hier die Unterscheidung zwischen dem heiligen Ort, also einem abgegrenzten Raum, dem Körper des Du, und der zu verehrenden Gottheit. Der Grund für die Bezeichnung eines Raumes als heilig liegt ja in der Verehrung einer Gottheit innerhalb dieses Bereiches. Das Du selbst wird also vom Ich nicht verehrt. Das Du könnte den „Tempel“, also den Raum selbst meinen, und biete damit den spirituellen Rahmen, der die Möglichkeit einer Verehrung, wie die des Gebetes, der Anrufung oder Andacht mit einschließt.

Im folgenden Vers ruft die Aktion des Ichs eine Reaktion im Du hervor. Die „Gebete“ des Ichs „erschrecken“ das Du. Die Fähigkeit des Dus, sich „erschrecken“ zu können, identifiziert es als ein emotionales, welches von der Metapher als „bloßer“ Tempel wegführt und damit eine menschliche Dimension hinzufügt.

Der heilige Ort könnte auch als Sinnbild für den menschlichen Körper gesehen werden und so keinen Widerspruch zu den vorhergehenden Analysen darstellen, sondern kann so beide Deutungen in sich vereinen. So könnte es sich aus diesem Grund auch um eine Vergöttlichung des Dus und dessen Körper handeln. Es wird zu einem Subjekt der Anbetung erhoben. So folgt dem zuvor getätigten Anruf mit der Bezeichnung als „Tempel“, schließlich

¹⁰² LS, S. 301.

der Akt des Gebetes. Nicht explizit an das Du gerichtet, wird jedoch durch seine direkte Reaktion bestätigt, dass es nun das Zentrum der Aufmerksamkeit des Ichs bildet.

Allerdings kann man eine gewisse Ambivalenz feststellen, denn die Erhebung des lyrischen Dus geht einher mit einer gewissen Machtlosigkeit desselben. Dass die „Gebete“ des Ichs zu einem „Erschrecken“ des Dus führt, lässt die Ahnung zu, dass das Du den verbalen Äußerungen des Ichs offen gegenüber steht und diese „Gebete“ nicht erwartet. Das Du tritt erst wieder in der letzten Zeile des Gedichtes auf. „Nur dich“ stellt die absolute Beschränkung des Ichs auf das Du dar, welcher die neue Realitätswahrnehmung folgt.

Diesmal wird das Du nicht erhöht, sondern zur alleinigen Kenntnis des Ichs. Während das Du zuvor als auf einer horizontalen Ebene befindenden betrachtet werden kann, so besteht es nun auf einer vertikalen. Am Schluss bildet das Du die einzig existierende oder zumindest wahrgenommene Realität.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob nicht dieser „Tempel“ des Du, den Nachthimmel meint und damit eine wahrgenommene Realität, die selbst eine Metapher für einen Teil des Ichs darstellt. Der Vers „Meine Perlen werden wach / Von meinem heiligen Tanz“ könnte dabei als eine Schlüsselpassage für die Interaktion des Ichs mit sich selbst betrachtet werden. Die Erhöhung des Dus könnte eine Art „Über-Ich“ des Ichs meinen.

4.4.3. Zusammenfassung

Das Gedicht gliedert sich im Wesentlichen in zwei Teile. Zweimal zwei Strophen zu je zwei und dann drei Verse. Auffällig ist auf phonetischer und graphemischer Ebene die Dominanz des Vokals „e“, welcher in sechs Nomina auftritt: „Seele“, „Sterne“, „Tempel“, „Gebete“, „Perlen“ und „Welt“. Exakt in der Mitte dieser zehn Verse, also im fünften, findet der, meiner Meinung nach, signifikante Moment der Wendung statt. Dieser Schreckmoment, der auf die Aktion des lyrischen Ichs folgt, bewirkt das Ende eines Zustandes im lyrischen Du. Es ist dies der Augenblick, der eine kommende Transformation ermöglicht, ja, ankündigt.

Am Beginn des zweiten Teils findet nun diese Veränderung statt. Doch nicht nur das Erwachen der „Perlen“, sondern auch die Ursache dessen, nämlich der „Tanz“, ist aus diesem Grund Teil des Ablaufes. Wenn man nun die Symbolik, sowohl die der „Perle[n]“ als auch die des „heiligen Tanze[s]“, heranzieht und in das gesamte Gedicht eingliedert, so könnte man diesen Moment des Erwachens der „Perlen“ durch den eigenen „Tanz“ als den entscheidenden Augenblick der Wendung sehen. Die rhythmische Bewegung könnte eine spirituelle Funktion erfüllen und so einen neuen Bewusstseinszustand herbeiführen. Das Erwachen der Femininität und Liebe im lyrischen Ich führt schließlich zu einer neuen Wahrnehmung der Realität in der letzten Strophe, welche es selbst mit einschließt.

Der „Tanz“, in seiner Symbolik schon zuvor dargestellt, dient der aktiven Verbindung zwischen „Himmel“ und Erde und den natürlichen Rhythmen der Erde. Der tanzende Körper selbst kann als Verbindungsglied zwischen „Himmel“ und Erde gedeutet werden. Die Heiligkeit des „Tanze[s]“ liegt darin, einen Teil des Selbst zu erwecken und dadurch einen neuen Daseinszustand zu erlangen. Dieser Rhythmus zwischen Tag und Nacht, existiert noch in der Disposition des Dus in der ersten Strophe, jedoch nicht mehr am Schluss.

In der letzten Strophe existiert der natürliche Rhythmus von „Tag“ und „Nacht“ nicht mehr: „Es ist nicht Tag und nicht Stern“. Und die „Welt“, mit all ihren Gesetzmäßigkeiten, wird nicht mehr in ihrer bekannten Form wahrgenommen („Ich kenne die Welt nicht mehr“). Die daraus resultierende und radikalste Erkenntnis folgt jedoch im letzten Vers: „Nur dich – alles ist Himmel“.

Nun gibt es nur ein lyrisches Ich, das mit einem lyrischen Du existiert. Die neu gewonnene Erkenntnis führt zu einer neuen Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Es ist dies eine Realität ohne Polarität und Dualität. „Alles ist Himmel“, ohne Erde, und gekannt wird nur das Du. Die Transformation scheint abgeschlossen. Der „Himmel“ könnte sowohl das Ich, als auch das Du mit einschließen, denn beide lösen sich auf. Die Beziehung

zwischen lyrischem Ich und Du ist, meiner Meinung nach, eigentlich eine, die das Verhältnis von Ich und seiner sich verändernden Perzeption der Realität schildert.

Das Blau der „Seele“ zu Beginn spiegelt sich am Ende im „Himmel“ wider und es wird klar, dass es in Wahrheit keine Differenz zwischen dem lyrischen Du und der als „Nicht-Ich“ geschilderten Wirklichkeit geben kann. Das Ich ist hierbei, trotz der Absolutsetzung des lyrischen Dus, entscheidend, denn nur es selbst ist das zentrale Subjekt dieser Veränderung in sich. „Alles ist (auch) Ich“ könnte man hier behaupten – und erlöst sich schließlich im Du.

5. Schlußbetrachtung

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, die Sprache dreier „Tristan“ Gedichte Else Lasker-Schülers zu analysieren und Verbindungen zwischen Grammatik und Semantik herzustellen. Um diese Beobachtungen zu vertiefen, wurden symbolische Bedeutungsinhalte der verwendeten Metaphern dargestellt und in einen größeren Zusammenhang gestellt. Der Fokus der Betrachtung liegt primär in der Darstellung von lyrischem Ich und Du, ihren Eigenschaften und Aufgaben, sowie der Beobachtung ihres Verhältnisses zu einander. In allen drei Gedichten findet man ein lyrisches Ich, welches durch die Begegnung mit dem lyrischen Du grundlegend verändert wird. In „Als ich Tristan kennen lernte –“ steht die Unkenntnis seines eigenen Seinszustandes („Ich weiß nicht, ob ich lebe/ Oder süß gestorben bin [...] Sage – wie ich bin?“) im Mittelpunkt und eine Antwort dafür wird im Du gesucht. In „An Tristan“ ruft das Du das Ende eines Zustandes hervor („Ich kann nicht schlafen mehr, / Immer schüttelst du Gold über mich“) und in „An den Prinzen Tristan“ führt die Kenntnis über das Du zugleich zu einer neuen Wahrnehmung der Realität, in der natürliche Polaritäten aufgehoben werden: „Ich kenne die Welt nicht mehr, / Nur dich – Alles ist Himmel.“ Wesentlich ist hierbei die häufige Du-Anrede, Anrufung des Dus („O, / Du mein Engel“; „O, du mein Tempel“) und seine Erhöhung, welche durch den Gebrauch bestimmter Metaphern zusätzlich verdeutlicht wird.

Claudia Zeltner sieht diese Du-Anrede in den Liebesgedichten Lasker-Schülers generell als eine Ich-Spaltung, da „kein Bild einer konkreten Person vermittelt wird“¹⁰³. Die „fehlende Individualität“, die ja trotz der posthumen Widmung an Ehrenbaum-Degele in den Texten vorhanden bleibt, „ist Absicht“, behauptet sie.¹⁰⁴ Aufgrund der Tatsache, dass lediglich einzelne Züge des Dus beschrieben werden, lässt Zeltner zu dem Schluß kommen, dass „dies der Situation eines monologisierenden Ich entspricht, denn das Gedächtnis reproduziert nur die für das Ich bedeutsamen Aspekte des Du, wie beispielsweise einen Blick, ein Lächeln, die Form der Augen etc.“¹⁰⁵ Außerdem meint sie, dass die häufige Du-Anrede, wie sie die „Liebesgedichte“ kennzeichnet, ebenfalls im inneren Monolog vorhanden wäre. „Dabei kann sich das Ich in Gedanken an einen oder an verschiedene Gesprächspartner richten, auch wenn diese schon gestorben sind, oder auch an Gott oder an andere überirdische Wesen, mit dem oder denen es sich im Moment innerlich beschäftigt.“¹⁰⁶

¹⁰³ Zeltner, Claudia: Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers. Untersuchungen zur Struktur der Gedichte. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften: Bern, 1994, S. 41.

¹⁰⁴ Ebd., S. 111.

¹⁰⁵ Ebd., S. 112.

¹⁰⁶ Zeltner: ebd. S 112.

Brigitte Baldrian schreibt zu diesem Thema in ihrer Dissertation über Else Lasker-Schüler, dass hinter dem Du kein „menschliches Gegenüber“ mehr steht, sondern „nur noch ferne Erinnerungen an ein solches, ein unbestimmter menschlicher 'Rest'".¹⁰⁷ Diesen „Rest“ könnte man laut Zeltner auch als „Projektion des Ichs“¹⁰⁸ bezeichnen. Die „Tristan-Gedichte“ betreffend kann jedenfalls behauptet werden, dass durch den Wechsel des Adressaten, das Du eine gleich bleibende sprachlich-textuelle Größe einnimmt, die unverändert in den Texten weiter existiert.

Selbst, wenn man davon ausgeht, das Du bilde einen Teil des lyrischen Ichs und führe einen Monolog mit sich selbst, beeinflusst diese Möglichkeit nicht die getätigten Beobachtungen und Analysen, welche ja ausdrücklich im literarischen Text verbleiben, ohne biografische Bezüge herstellen zu wollen. Der reflektierende Charakter, also das lyrische Ich dieser Gedichte, bedient sich Metaphern aus dem vegetativen Lebensbereich, um das Du mit seinen Eigenschaften darzustellen und mit einem transzendenten Bedeutungsinhalt zu verbinden. Der menschliche Körper und die Natur werden Schauplatz dieser Reflektion.

Die Spiegelung des Ichs in oder mit sich selbst könnte man konkret an einigen Textstellen herauslesen: Die Bezeichnung der „Augen“ des Dus als „Heiligenbilder“ welche damit die Doppelfunktion des Betrachters und des Betrachteten erfüllen, scheint die offensichtlichste. Aber auch die dritte Strophe in „An den Prinzen Tristan“ („Meine Perlen werden wach / von meinem heiligen Tanz“) offenbaren ein Ich, welches sich, oder Teile seiner selbst, durch sein eigenes Verhalten zu verändern in der Lage zu sein scheint. Der „Tanz“ mit sich selbst, hat eine neue Kenntnis der Welt zur Folge, welche ohne Polaritäten auskommt („Es ist nicht Tag und nicht Stern“).

Das Du, als anderes Ich oder vielleicht Freudsches „Über-Ich“ betrachtet, grenzt sich dennoch von diesem Ich ab, indem es als Du bezeichnet wird.

Die Suche nach Selbsterkenntnis des Ichs tritt in erster Linie im Gedicht „Als ich Tristan kennen lernte –“ auf, in dem das Ich schließlich die Frage stellt: „Sage – wie ich bin?“. Nicht die Identität, sondern die Seinsform wird hier angesprochen und könnte die erlebte Dualität meinen. Das Motiv der Dualität findet man in folgenden Formen: „Himmel-Erde“, „Körper-Geist“, „Licht-Dunkelheit“, „Schlafen-Wachen“, wobei in jedem der Texte eine Einheit angestrebt oder erreicht wird, welche durch eine sprachliche und semantische Ausweitung erreicht werden soll. Grenzenlosigkeit und radikale Beschränkung („Immer“, „nur noch“, „Ueberall“, „Nur dich“, „alles“) spielen sowohl auf temporärer wie räumlicher Ebene

¹⁰⁷ Baldrian, Brigitte: Form und Struktur der Bildlichkeit bei Else Lasker-Schüler. Dissertation, Freiburg im Breisgau, 1962, S. 51.

¹⁰⁸ Ebd., S 113.

ebenfalls eine entscheidende Rolle und stehen meist in Verbindung mit dem lyrischen Du oder dem gemeinsamen Erlebnis des Ichs mit ihm.

Die Metaphern, durch welche das Du hier offenbart wird, identifiziert es als eines, welches Träger von transzendenten Eigenschaften ist. Zusammen mit den Symbolbedeutungen, welche die Identität und die Eigenschaften des Dus beschreiben, wird auf einen spirituellen Bereich verwiesen.

Am Ende bleiben Überlegungen über die Identität und Rolle des Dus weiter bestehen. Kann dieses lyrische Du als eine sinnlich-begreifbare Gottesfigur verstanden werden, welche sowohl dem empirischen, wie auch spirituellen Bereich zugeordnet werden kann? Ist es möglich es als ein menschliches Gegenüber zu identifizieren, welches vom Ich mittels bestimmter Metaphern und durch eine Erhöhung „vergöttlicht“ wird? Könnte es sich um sein eigenes Über-Ich handeln, mit welchem das Ich versucht zu kommunizieren? Stellt das Du daher vielleicht einen Teil des Ichs dar, welches als von ihm getrennt erlebt wird?

Die radikale Ausweitung, die Beschränkung und Erhöhung, die durch und mit dem Du erlebt wird könnte schlussendlich eine transzendente, namenlose Realität offenbaren, welche in der Wahrnehmung und im Erleben des Ichs alle Dualitäten durch seine Existenz aufzuheben in der Lage ist.

Bibliografie

Primärliteratur

Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 1.1-2: Gedichte. Text und Anmerkungen. Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit v. Norbert Oellers, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1996.

Sekundärliteratur

Auffarth, Christoph [Hrsg.] Wörterbuch der Religionen. Kröner: Stuttgart, 2006.

Baldrian, Brigitte: Form und Struktur der Bildlichkeit bei Else Lasker-Schüler. Dissertation, Freiburg im Breisgau, 1962.

Barck, Karlheinz,; Fontius, Martin; Schlenstedt Dieter; Steinwachs Burkhard; Wolfzettel Friedrich (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5., Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2005.

Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biografie Wallenstein Verlag: Göttingen, 2004.

Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Herder: Freiburg im Breisgau, 2001.

Frank, Manfred: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher, Frankfurt 1977.

Hallensleben, Markus: Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung. Francke Verlag: Tübingen, 2000.

Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch, Herder: Freiburg im Breisgau, 2000.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. de Gruyter: Berlin, 2002.

Klüsener, Erika: Else Lasker-Schüler. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg, 1980.

Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky. Bd. 3-3.1.: Prosa. 1903-1920. Bearb. Von Ricarda Dick. Jüdischer Verlag: Frankfurt./M. 1998.

Bd. 4.1-4.2: Prosa. 1921-1945. Nachgelassene Schriften. Berab. von Karl-Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M., 2001.

Bd. 5.1-5.2: Prosa. Das Hebräerland. Berab. von Karl-Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M., 2002.

Bd. 6: Briefe. 1893-1913. Bearb. von Ulrike Marquardt, Jüdischer Verlag: Frankfurt./M., 2003.

Bd. 7: Briefe. 1914-1924. Bearb. von Karl-Jürgen Skrodzki. Jüdischer Verlag: Frankfurt./M., 2004.

Bd 8: Briefe. 1925-1933. Berab. von Sigrid Bauschinger. Jüdischer Verlag: Frankfurt./M., 2005.

Lewandowski, Theodor: Linguistisches Wörterbuch. 3 Bde, Quelle & Meyer: Heidelberg, 1985.

Teutrine, Claudia: Untersuchungen zum Werk Hans Ehrenbaum-Degeles unter besonderer Berücksichtigung seiner Sodaten- und Kriegslýrik. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Paderborn. (ohne Angabe des Jahres).

Trebeß, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2006.

Walker Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1999.

Zeltner, Claudia: Die Modernität der Lyrik Else Lasker-Schülers. Untersuchungen zur Struktur der Gedichte. Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften: Bern, 1994.

Internet

<http://www.kj-skrodzki.de>

Siglen und Abkürzungen

KA: *Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Rölleke u. Shedletzky.*

LW: *Lewandowski, Theodor: Linguistisches Wörterbuch, Quelle&Meyer: Heidelberg 1979*

LS: *Becker, Udo: Lexikon der Symbole, Herder: Freiburg im Breisgau, 2001.*

EW: *Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. de Gruyter: Berlin, 2002.*

ANHANG

a. Abstract

Diese Arbeit untersucht die „Tristan“ Gedichte Else-Lasker-Schülers. Diese Gedichte wurden posthum dem Dichter Hans-Ehrenbaum-Degele gewidmet. Im ersten Kapitel befindet sich seine Biografie, im darauf folgenden Kapitel eine Darstellung des Verhältnisses Lasker-Schülers mit Ehrenbaum-Degele.

Es wird versucht, die Methodik der Textanalyse darzulegen, bevor dann die Texte selbst im Hauptteil betrachtet und untersucht werden. Im ersten Abschnitt bildet die Grammatik den Ausgangspunkt der getätigten Analysen, wobei eine Verbindung zwischen linguistischen Teilbereichen und semantischen Inhalten erreicht werden soll. Der zweite Abschnitt will diese Beobachtungen weiterführen, indem diese konkretisiert und vertieft werden. Die, in den Texten verwendete Metaphorik und bestimmte Metaphernbilder werden auf ihren symbolischen Gehalt hin dargestellt. Zentrum der Betrachtung bilden das lyrische Ich und Du, welche mittels der Symbolbedeutungen charakterisiert und zudem ihre Rollen und Aufgaben herausgearbeitet und schließlich interpretiert werden. Auf diese Weise soll einer Gesamtinterpretation dieser „Tristan“ Gedichte näher gekommen und semantische Kohärenzen innerhalb der Texte aufgezeigt werden.

Die Schlussbetrachtung dient der Möglichkeit, die getätigten Beobachtungen zusammenzufassen und weiters potenziell neue Erkenntnisse zu erläutern, welche auf der, zuvor vorgenommenen Textanalyse fußen.

Darüber hinaus werden gemeinsame Motive der drei Gedichte dargelegt.

b. Lebenslauf

Ursula Popovsky

Geboren am 21.7.1979 in Wien

1998: Reifeprüfung, BAKIP, Sacre Coeur Pressbaum. Diplomierte Kindergärtnerin.

Ab 1998: Studium der Germanistik. Freie Wahlfächerkombination aus Philosophie, Theaterwissenschaften, Publizistik, Kunstgeschichte und Theologie.

1999-2001: Tätigkeit im Pädagogischen Bereich.

2004: Aufenthalt in Cork, Irland. Ausbildung zur Diplomierten Hypnosetherapeutin. Erwerb des Diplomas und Advanced Diplomas in Psychotherapy&Hypnotherapy.

Ab 2005: Tätigkeit als Hypnosetherapeutin und Personal Coach.

Freie Mitarbeit im kulturellen Bereich. Organisation, Texterstellung,
Kommunikation.

Juli 2007: Prague Film School, „Sommerakademie“

Bis heute: Arbeit an Lyrik, Prosa, Theaterstücken und Drehbüchern.