
KÖNIGS LERNHILFEN

Eduard Huber

SO INTERPRETIERE ICH GEDICHTE!

EINE EINFÜHRUNG

DEUTSCH

10. – 12./13. KLASSE

Über den Autor:

Dr. phil. Eduard Huber, Studium der Philosophie, Germanistik, Geschichte und Geografie in Rom, Freiburg i. Br., Wien, Bonn und München. Staatsexamen und Promotion zum Dr. phil. an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Gymnasiallehrer in Stuttgart, Crailsheim und an der Deutschen Schule Athen. Veröffentlichung von Jugendbüchern, Sachbüchern und wissenschaftlichen Arbeiten.

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52 a UrhG: Die öffentliche Zugänglichmachung eines für den Unterrichtsgebrauch an Schulen bestimmten Werkes ist stets nur mit Einwilligung des Berechtigten zulässig.

1. Auflage 2016

ISBN: 978-3-8044-1206-4

PDF: 978-3-8044-5306-7

© by C. Bange Verlag GmbH, 96142 Hollfeld

Alle Rechte vorbehalten!

Titelfoto: © fotolia.com

Druck und Weiterverarbeitung: Druckerei KOPA, Litauen

1. ALLGEMEINES	7
1.1 Einleitung	7
1.2 Faustregeln	9
1.3 Fehlinterpretationen	10
1.3.1 Günter Eich: <i>Abgelegene Gehöfte</i>	11
1.3.2 Marie Luise Kaschnitz: <i>Genazzano</i>	14
1.3.3 Martin Luther: <i>Ein feste Burg</i>	15
1.4 Die Schwierigkeit mit dem lyrischen Ich	17
1.4.1 Kürenberger: <i>Falkenlied</i>	17
1.4.2 Johannes Bobrowski: <i>Der Habicht</i>	19
1.5 Allgemeine Bemerkungen	21
2. GEDICHTANALYSE / ANALYSE DER FORM	22
2.1 Einleitung	22
2.2 Nomina (Substantive) / Andreas Gryphius: <i>Threnen des Vatterlandes. Anno 1636</i>	23
2.3 Adjektive / Georg Heym: <i>Printemps</i>	25
2.4 Adverbien und Adverbialien / Peter Huchel: <i>Schattenchaussee</i>	27
2.5 Prädikate / Friedrich von Logau: <i>Heutige Weltkunst</i>	31
2.6 Satzbau / Friedrich Hölderlin: <i>Brot und Wein</i>	33
2.7 Rhythmus	37
2.7.1 Eduard Mörike: <i>Um Mitternacht</i>	39
2.7.2 Johann Wolfgang von Goethe: <i>Ein Gleiches</i>	40
2.8 Reim	44
2.8.1 Günter Eich: <i>Latrine</i>	45
2.8.2 Joseph von Eichendorff: <i>Auf meines Kindes Tod</i>	46
2.8.3 Rainer Maria Rilke: <i>Der Abenteurer</i>	48
2.9 Laute / Friedrich Hölderlin: <i>Hälfte des Lebens</i>	50
2.10 Sprachspiele	55
2.10.1 Kurt Schwitters: <i>Banalitäten aus dem Chinesischen</i>	55
2.10.2 Hans Arp: <i>Opus Null</i>	56

3. GEDICHTANALYSE / ANALYSE DES INHALTS	58
3.1 Einleitung	58
3.2 Die äußere Welt, optisch wahrgenommen / Conrad Ferdinand Meyer: <i>Der römische Brunnen</i>	60
3.3 Die äußere Welt, akustisch wahrgenommen / Clemens Brentano: <i>Abendständchen</i>	62
3.4 Die Welt der Arbeit	64
3.4.1 Heinrich Lersch: <i>Mensch im Eisen</i>	64
3.4.2 Paul Zech: <i>Der Hauer</i>	65
3.4.3 Gerrit Engelke: <i>Tod im Schacht</i>	66
3.5 Die Welt als romantische Vorstellung / Joseph von Eichendorff: <i>Sehnsucht</i>	68
3.6 Das religiöse Gedicht oder die Ahnung einer anderen Welt	71
3.6.1 Novalis: <i>Marienlied</i>	71
3.6.2 Friedrich Hölderlin: <i>Die Linien des Lebens</i>	72
3.7 Sprachliche Bilder / Karl Krolow: <i>Liebesgedicht</i>	74

4. DIE EIGENTLICHE INTERPRETATION	77
4.1 Einleitung	77
4.1.1 Marie Luise Kaschnitz: <i>Genazzano</i>	78
4.2 Der erste Anlauf	80
4.2.1 Rainer Maria Rilke: <i>Herbst</i>	80
4.2.2 Marie Luise Kaschnitz: <i>Rückkehr nach Frankfurt</i>	82
4.3 Der Aufbau	84
4.3.1 Die Einleitung	84
4.3.2 Die Durchführung	85
4.3.3 Der Schluss	86
4.4 Ein paar Beispiele	87
4.4.1 Joseph von Eichendorff: <i>Sonette. An A ...</i>	87
4.4.2 Eduard Mörike: <i>Denk es, o Seele!</i>	89
4.4.3 Günter Eich: <i>Latrine</i>	91
4.4.4 Karl Krolow: <i>Ode 1950</i>	92
4.4.5 Hans Magnus Enzensberger: <i>Blindlings</i>	95
4.4.6 Walter Höllerer: <i>Gaspard</i>	97
4.5 Grenzen der textimmanenten Interpretation	101

5. GEDICHTE IN FREMDEN SPRACHEN 103

- 5.1 Allgemeines 103
- 5.2 Federico García Lorca: *Lied* 104
- 5.3 Mao Tse-tung: *Pei-tai-ho 1954, Sommer* 108

NACHWORT 110

EPOCHENBLÄTTER 112

GLOSSAR 130

LITERATUR 140

1. ALLGEMEINES

1.1 Einleitung

Interpretieren ist keine Kunst; man muss es nur lernen. Allerdings glauben das die meisten Schüler nicht und wählen deshalb (bei Klassenarbeiten oder im Abitur) Erörterungen, die sich mit ein wenig Allgemeinwissen „freischwafelnd“ bewältigen lassen, oder freie Themen, die sich nicht selten als hinterhältig gestellte Fallen erweisen. Das ist schade, denn Interpretationen literarischer Texte, vor allem von Gedichten, bieten nicht nur dem Schüler eine solide Arbeitsgrundlage, sondern auch dem Lehrer eine eindeutige Richtschnur für seine Beurteilung. Damit ist beiden Seiten gedient. Warum werden dann Gedichte so ungern interpretiert? Dabei ist das im Grunde nicht so schwer.

INFO

Der lateinische Begriff „interpretatio“ bedeutet zunächst nichts als „Übersetzung“; „interpres“ ist der Übersetzer oder Dolmetscher. Und Aufgabe des Übersetzers ist es, einen Text aus einer Sprache in eine andere zu versetzen; die Voraussetzung dafür ist, dass er beide Sprachen beherrscht. Das Gleiche gilt im Wesentlichen für den Interpreten eines Gedichts: Er muss die Aussage des Dichters in eine andere Sprache übersetzen. Bedingung ist, dass er erstens die Sprache des Dichters versteht und zweitens die Sprache beherrscht, in der er selbst schreiben soll, in unserem Fall die hochdeutsche Schriftsprache. Man glaubt gar nicht, wie häufig eine Interpretation gerade an dieser zweiten Bedingung scheitert!

Grundsätzlich ist der Interpret nichts anderes als ein Dolmetscher. Und von einem solchen erwartet man, dass er das, was er in der einen Sprache gehört oder gelesen hat, möglichst genau in der anderen wiedergibt. Er hat eigentlich gar nicht das Recht, etwas Eigenes hinzuzufügen. (Man stelle sich nur einmal vor, was dabei herauskäme, wenn sich zwei Staatschefs zum Gespräch unter vier Augen treffen und der trotzdem nötige Dolmetscher den Ehrgeiz hätte, seine eigenen politischen Ideen in das Gespräch einfließen zu lassen!) Der Dolmetscher muss sich in der Sache neutral verhalten. Das erfordert Selbstdisziplin und Bescheidenheit. Und dasselbe wird vom Interpreten eines Gedichts gefordert: Er hat nicht mit seiner Meinung vorzupreschen, sondern zuerst zur Kenntnis zu nehmen, was gesagt ist, und das möglichst getreu wiederzugeben. Mit anderen Worten: **Der Interpret hat nichts anderes zu sagen, als was gesagt ist, er sagt es nur anders, d. h. mit anderen Worten.**

Da wird sich nun mancher fragen, wozu denn Interpretation überhaupt notwendig sei. Antwort: zur Klarstellung. Die Sprache eines anderen (sein Idiolekt oder Soziolekt), vor allem die Sprache einer anderen Zeit ist keineswegs so selbstverständlich, wie man das naiverweise oft glaubt. Ein Gedicht von Walther von der Vogelweide z. B. ist uns Heutigen in seiner Vorstellungs- und Sprachwelt so fremd, dass es viel schwieriger ist, seine Aussage zu verdeutlichen, als etwa bei einem modernen französischen Gedicht, das sich grundsätzlich ins Deutsche übersetzen lässt; wenn freilich auch bei jeder Übersetzung etwas vom originalen Zauber der Sprache des Dichters verloren geht. Aber die Übersetzung ist nun einmal notwendig für Leser, welche die Sprache des Originals nicht verstehen. Und ebenso notwendig ist die Interpretation, weil die dichterische Sprache, vor allem die der Lyrik, von der Alltagssprache doch so weit entfernt ist, dass spontane Verständlichkeit die Ausnahme bleibt.

Es geht also beim Interpretieren im Grunde um nichts anderes als darum, das herauszuholen, was im Text (oft verborgen) steckt. Und die Frage heißt nicht: „Was hat der Dichter mit diesem Gedicht ausdrücken wollen?“ – so durften vielleicht Dorfschulmeister im 19. Jahrhundert fragen – **die Kernfrage heißt schlicht und einfach: „Was hat der Dichter gesagt?“** Wenn diese Frage genau beantwortet ist, dann hat man eine Interpretation, wenn nicht, ergibt sich eine beliebige Meinungsäußerung. Aber nach Meinungen ist beim Interpretieren nicht gefragt, allenfalls nach der des Dichters, und die steht im Text. Man muss sie nur methodisch richtig herauslesen oder herauslösen. Und das heißt auch, dass man tunlichst wenig hineinlesen soll.

Aber hineingehen ins Gedicht muss man dennoch: Man muss es Wort für Wort, Satz für Satz, Vers für Vers und Strophe für Strophe ernst nehmen; man muss sich mit ihm wie mit einem Gesprächspartner auseinandersetzen, man muss darauf eingehen oder (wie Goethe verlangt) ins Gedicht eintreten:

LESETEXT

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
Da ist alles dunkel und düster;
Und so sieht's auch der Herr Philister:
5 Der mag denn wohl verdrießlich sein
Und lebenslang verdrießlich bleiben.

Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
10 Geschicht' und Zierrat glänzt in Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein;
Dies wird euch Kindern Gottes taugen,
Erbaut euch und ergetzt die Augen!

Dieser Aufforderung eines unserer größten Lyriker wäre nur eines hinzuzufügen: Goethe verschweigt, dass die Pforte zu der „heiligen Kapelle“ des Öfteren verschlossen ist. Man muss erst den Schlüssel finden, um die Tür zu öffnen; und das erfordert Geduld und Findigkeit und manchmal sogar detektivischen Spürsinn. Am sichersten aber führt methodisches Vorgehen zum Erfolg, und die geeigneten Methoden kann man lernen.

INFO

Fazit:

Gedichtinterpretation setzt Selbstdisziplin voraus, Bescheidenheit, Zurückhaltung (damit nicht gleich der Interpret in den Vordergrund tritt), andererseits Offenheit, Aufnahmefähigkeit, Sensibilität (damit das Gedicht überhaupt wirken kann), schließlich so etwas wie Handwerkszeug, d. h. Methoden, mit deren Hilfe der Text analysiert und erschlossen werden kann. Diese Methoden, diese verschiedenen Möglichkeiten, ein Gedicht anzupacken und vielleicht sogar in den Griff zu bekommen, sollen im Folgenden vorgestellt und gelehrt werden.

Da bleibt allenfalls noch die Frage zu beantworten, warum man sich einer solchen Mühe unterziehen sollte. Die Antwort liegt eigentlich nahe: Damit man lernt, andere Menschen zu verstehen! Ein Gedicht ist ja die Äußerung eines mir zunächst fremden Menschen, dessen Gefühls- und Gedankenwelt mir vielleicht schwer verständlich erscheint. Je genauer ich auf ihn höre, je offener ich für ihn bin, je ernsthafter ich mich mit ihm auseinandersetze, desto größer ist die Möglichkeit des Verständnisses für ihn. In diesem Sinne ist Gedichtinterpretation eine Vorschule der Verständigung zwischen Menschen. Und in einer Zeit, in der so viel von Kommunikation die Rede ist und doch so selten wirklich eine Verständigung stattfindet, scheint dieser Aspekt der Interpretation nicht der unwichtigste zu sein.

1.2 Faustregeln

INFO

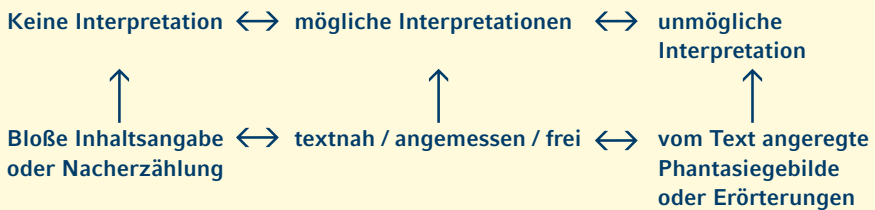
1. Die erste Frage lautet nicht: „Was hat der Dichter gemeint?“ und schon gar nicht: „Was meine ich zu dem Gedicht?“ Die Frage heißt: „Was hat der Dichter gesagt?“, d. h. was steht wirklich im Text?
2. Interpretatio (lat.) heißt Übersetzung! Also ist der Text aus der Sprache des Dichters in die eigene zu übersetzen. Das ist die Aufgabe. Je genauer die Übersetzung und je besser die eigene Sprache, desto besser die Interpretation.
3. Zwei Gegenstände sind bei der Analyse zu trennen und bei der Interpretation (der Synthese) als Einheit zu behandeln: Inhalt und Form oder: Gehalt und Gestalt. Erst beides zusammen macht ein Gedicht aus. Der Inhalt allein ist nur Stoff und könnte auch in einer anderen Form verarbeitet werden.
4. Eine Gedichtinterpretation, die nur den Inhalt berücksichtigt, ist eine halbe Sache. Sie ist zwar irgendeine Interpretation, aber keine Gedichtinterpretation.

1.3 Fehlinterpretationen

Wenn zwanzig Schüler ein und dasselbe Gedicht interpretieren, kommen zwanzig verschiedene Ergebnisse heraus. Das ist normal. Umgekehrt: Wenn zwei oder mehr Schüler genau dieselbe Interpretation liefern, kann der Lehrer daraus schließen, dass sie sich in irgendeiner Weise abgesprochen haben. Es gibt nämlich immer verschiedene mögliche Interpretationen, was aber nicht heißen soll, es gäbe nicht auch unmögliche!

Eine Interpretation kann sich sehr eng an die Vorlage halten oder ziemlich frei damit verfahren. Im ersten Fall besteht die Gefahr der bloßen Nacherzählung, was u. U. zum Verzicht auf jede echte Interpretation führen kann; im zweiten Fall hat das Ergebnis häufig nicht mehr viel mit dem Gedicht zu tun, sondern stellt nur noch eine Phantasie über ein Thema dar. Beide Extremfälle führen also leicht in die Irre. Man sollte also auch hier (wie öfter im Leben) versuchen, einen Mittelweg zu finden. Insgesamt ergibt sich aus solchen Überlegungen etwa folgendes Schema:

INFO



Meist ist es einem Schüler gar nicht bewusst, wo er die Grenze von einer möglichen zu einer unmöglichen Interpretation überschreitet. Er lässt sich von irgendeinem spontanen Einfall, der ihm bei der Betrachtung des Textes gekommen ist, so faszinieren, dass er in Kürze gar nicht mehr bemerkt, wie weit er sich inzwischen vom Text entfernt und im Dickicht bloßer Vermutungen verirrt hat. – Darum soll zunächst an ein paar Beispielen gezeigt werden, wie solche Fehldeutungen aussehen, damit man auch sieht, wie man es *nicht* machen soll. (Die positiven Beispiele werden dann in den folgenden Kapiteln nachgeliefert.)

1.3.1 Günter Eich (1907–1972): *Abgelegene Gehöfte*

Man nehme ein einfaches, auf den ersten Blick unverfängliches Gedicht, z. B. *Abgelegene Gehöfte* von Günter Eich, und lege es einer Klasse zur Interpretation vor. Man wird sich wundern, was dabei herauskommt. – Hier zunächst der Text:

LESETEXT

Die Hühner und Enten treten
den Hof zu grünlichem Schmutz.
Die Bauern im Hause beten.
Von den Mauern bröckelt der Putz.

5 Der Talgrund zeichnet Mäander
In seine Wiesen hinein.
Die Weide birgt Alexander,
Cäsarn der Brennesselstein.

Auch wo die Spinnen weben,
10 der Spitz die Bettler verbellt,
im Rübenland blieben am Leben
die großen Namen der Welt.

Die Ratten pfeifen im Keller,
ein Vers schwebt im Schmetterlingslicht,
15 die Säfte der Welt treiben schneller,
Rauch steigt wie ein feurig Gedicht.

Das Ergebnis sieht dann etwa folgendermaßen aus:

„Dieses Gedicht von Günter Eich scheint auf den ersten Blick ein paar Bauernhöfe zu beschreiben, wie schon der Titel *Abgelegene Gehöfte* nahelegt. Auch Stichworte wie *Hühner und Enten*, *die Bauern* oder *Rübenland* deuten scheinbar darauf hin. Aber wenn man genauer hinsieht, bemerkt man, dass es in Wirklichkeit vom Krieg handelt. Beweis: Es werden Cäsar und Alexander genannt, und die symbolisieren ja wohl den Krieg.

Wenn man einmal darauf aufmerksam geworden ist, sieht man auch, dass die übrigen Bilder, die Eich verwendet, hinter ihrer vordergründigen Bedeutung eine zweite verbergen, die den eigentlichen Sinn des Textes ausmacht.

Diese angeblichen *Hühner und Enten*, die da den Hof zusammentreten, d. h. ruinieren, das sind ohne Zweifel feindliche Truppen. Deswegen beten ja die Bauern auch, weil sie Angst vor den Soldaten haben. *Die Mäander* in den Wiesen, das sind entweder die heranmarschierenden Kolonnen oder vielleicht die Panzer, die ihre tiefen Spuren in den Wiesen hinterlassen. *Die Spinnen* symbolisieren wahrscheinlich das tödliche Netz des Krieges, aus dem sich weder die Soldaten noch die Bauern befreien können. Das Bellen des Spitzes ist wohl nichts anderes als der Lärm berstender Granaten. Wenn der Krieg sein Zerstörungswerk getan hat, was bleibt da noch übrig? Die Ratten

natürlich, die im Keller überlebt haben und selbst nach dem Tod der Bauern dort ein lustiges Leben führen. (*Die Ratten pfeifen im Keller*, heißt es.) Aber im Sommer fliegen auch wieder ein paar Schmetterlinge in den verwahrlosten Gärten des ausgestorbenen Dorfes. Und ein Dichter, wahrscheinlich Eich selber, der die Katastrophe überlebt hat, schreibt schließlich *ein feurig Gedicht*.

Wenn man sich nun fragt, ob dieser Text ein Kriegsgedicht oder ein Antikriegsgedicht ist, d. h. ob er den Krieg verherrlicht oder ablehnt, wird man wohl sagen dürfen, dass eher das Zweite zutrifft. Denn das Gedicht zeigt doch vorwiegend die negativen Seiten des Krieges: den Schmutz, die abgebröckelten Mauern, die Spinnweben in den Ruinen. Und darüber kann auch das *Schmetterlingslicht* des Sommers nicht hinwegtäuschen. Keine Frage: Eich ist ein Kriegsgegner und will auch uns vor den Folgen eines neuen Krieges warnen.“

Wenn ein Schüler so etwas geschrieben hat, ist er gewöhnlich stolz auf das Ergebnis seines detektivischen Scharfsinns und seiner lebendigen Phantasie und deshalb bitter enttäuscht, wenn seine Leistung von einem unerbittlichen Rezensenten mit einer schlechten Note quittiert wird. Darum entspinnt sich eine hitzige Diskussion, in der es dem Schüler zweifellos nicht nur um seine Note, sondern wohl mehr um sein Recht geht, einen Text anders zu sehen und zu interpretieren als der Lehrer. Dieser ist also gezwungen, mit möglichst überzeugenden Argumenten zu beweisen, dass die Meinung des Schülers falsch oder zumindest objektiv, d. h. anhand des Textes, nicht belegbar ist – eine pädagogisch günstige Situation, die deshalb an den Anfang dieses Kurses gestellt sei.

Der Schüler ist bei seiner Interpretation ganz offensichtlich von den Stichworten „Alexander“ und „Cäsar“ ausgegangen. Diese Herren sind aber im Gedicht gar nicht mehr wirklich da, sondern lediglich „die großen Namen blieben am Leben“ (wie Str. 3 bestätigt). Zum lebenden Inventar des Gedichts, wenn man so sagen darf, gehören die Bauern, die Bettler, die Hühner und Enten, der Spitz und die Ratten. Wer von diesen könnte Cäsar heißen? Wahrscheinlich doch der Hund. („Cäsar“ war lange Zeit einer der beliebtesten Hundennamen; auch „Alexander“, abgekürzt „Alex“, wurde gern für Hunde verwendet oder missbraucht.) Wenn nun Alexander und Cäsar Hofhunde sind, dann erklärt sich auch leicht das Ende der zweiten Strophe:

„Die Weide birgt Alexander,
Cäsarn der Brennesselstein.“

Der eine Hund ist unter einer Weide (oder auf der Viehweide), der andere unter einem Stein begraben, um den Brennesseln wuchern. Dass hier mit „Cäsar“ und „Alexander“ Hunde gemeint sein müssen, ergibt sich zudem daraus, dass auch die Bauern abgelegener Gehöfte auf dem Dorffriedhof begraben werden, Hühner und Enten dagegen ihr unrühmliches Ende in der Bratpfanne finden. Wer also sollte da unter dem „Brennesselstein“ schon liegen, wenn nicht der von den Kindern oder auch vom Bauern selbst ehrenvoll bestattete Hofhund? Im Übrigen wird ja im Kontext (Str. 3) ein Spitz als Hofhund genannt.

Wenn man aber einmal klargestellt hat, dass „die großen Namen“ der historischen Helden hier an den Hunden hängen geblieben (also gewissermaßen auf den Hund gekommen) sind, dann fällt die ganze übrige Konstruktion von einem Antikriegsgedicht in sich zusammen. Dass die Mäander des Bachs im Talgrund eine Panzerkolonne darstellen sollen, erscheint dann völlig unverständlich, ja geradezu lächerlich. Und für Soldaten

1.4 Die Schwierigkeit mit dem lyrischen Ich

1.4.1 Kürenberger (12. Jh.): *Falkenlied*

Eines der berühmtesten Gedichte des frühen Minnesangs ist das *Falkenlied* des Kürenbergers:

LESETEXT

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
Dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in ándèriu lant.

- 5 Sît sach ich den valken schône vliegen:
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
Got sende si zesamene, die geliep wêllen gerne sîn!

Manche Schüler interpretieren das nun so:

„Als die vornehmste Art der Jagd galt im Mittelalter die Falkenjagd. Das kann man auch daran sehen, dass der große Stauferkaiser Friedrich II. ein Buch über die Falkenjagd geschrieben hat. So ist es nicht verwunderlich, dass auch der Kürenberger ein Falkenlied gedichtet hat.

Er erzählt darin von einem Ritter, der sich einen Falken großgezogen und zur Jagd abgerichtet hat. Der Ritter hat sich sogar besondere Mühe gegeben und seinen edlen Vogel mit Gold geschmückt. Aber wie er ihn nun zur Jagd freilässt, fliegt ihm dieser offenbar davon. So kann er am Schluss nur darum beten, dass Gott ihm seinen geliebten Vogel irgendwann wieder zurücksendet...“ usw.

Meist ist der Schreiber eines solchen Aufsatzes sehr verwundert, wenn man ihm hinterher klarzumachen versucht, dass sein Versuch gescheitert ist. Die Richtung dieser Interpretation ist von vornherein falsch, sodass sie auch gar nicht zum Ziel führen kann.

Andere Schüler bemerken wenigstens, dass es sich bei Kürenbergers Text um ein Liebeslied handeln muss, weil sonst der Schlussvers nicht verständlich ist. Aber sie gehen ohne Bedenken davon aus, dass der Sprecher des Gedichts der Kürenberger sei, sodass dann der Falke zwangsläufig die Geliebte symbolisiert. – Auch das ist falsch, denn die Vorstellung passt überhaupt nicht in die mittelalterliche Welt. Frei wie ein Falke war da allenfalls der fahrende Ritter, niemals eine Frau, die bekanntlich aus der „munt“ (d. h. Vormundschaft) des Vaters mit der Hochzeit nahtlos in die ihres Gatten übergang. Da gab es keine Phase der Freiheit.

Der Fehler beider Interpretationsversuche liegt aber weniger in falschen historischen Vorstellungen als vielmehr in der Fehleinschätzung dessen, was man „**lyrisches Ich**“ nennt. Dieses und das private Ich des Dichters sind selten identisch; denn entweder macht sich der Dichter eine bestimmte Vorstellung von dem, was er sein könnte oder möchte, also eine Art Projektion seiner selbst, oder er identifiziert sich bewusst mit einer anderen Person, d. h. er schlüpft in eine Rolle, die mit ihm persönlich u. U. überhaupt keine Ähnlichkeit hat.

1. ALLGEMEINES

1.4 Die Schwierigkeit mit dem lyrischen Ich

Beim Kürenberger (wie so oft in der mittelalterlichen Lyrik) ist Letzteres der Fall: Das *Falkenlied* ist ein typisches Rollenlied, worin sich der Dichter in die Rolle einer Frau versetzt. Das lyrische Ich des Gedichts repräsentiert demnach eine Frau, die sich einen Verehrer herangezogen hat, der jedoch offenbar nicht bei ihr geblieben ist. In der poetischen Sprache der Minnelyrik erscheint nun der Ritter als Falke, und das ist ein durchaus zutreffendes Bild; denn ein Minneverhältnis zwischen einem jungen Ritter und einer Dame hatte ja erzieherische Funktion: Wie ein Falke zur Jagd abgerichtet wurde, so wurde ein Ritter durch den Einfluss seiner Dame zu einem höfischen Menschen erzogen, der eben nicht nur mit dem Schwert umgehen, sondern sich auch bei Hofe richtig benehmen konnte. Kurzum: Es ist ganz unzweifelhaft, dass der Falke im Gedicht den Ritter darstellt, und der Umkehrschluss zwingt zu der Folgerung, dass sich das lyrische Ich in diesem Fall in eine Frau verwandelt, auch wenn der Dichter selbst ohne Frage ein Mann gewesen ist.

Das lyrische Ich stellt somit für den Dichter eine Möglichkeit dar, eine fremde Wirklichkeit als seine eigene zu fingieren. Es macht ihn dadurch freier und beflügelt seine Phantasie, die Grenzen des beschränkten eigenen Ichs zu überschreiten und andere Identitäten als seine private anzunehmen.

MERKE

Man hüte sich also, wenn ein Dichter „ich“ sagt, blindlings vorauszusetzen, er meinte wirklich sich selbst! Er kann ein phantastisches eigenes oder ein völlig fremdes Ich meinen: einen Herrscher oder einen Sklaven, einen Menschen oder einen Gott, ja sogar einen Hund, eine Tanne, einen Stein am Wegrand. „Ich“ ist alles, worein sich ein Dichter versetzen, was seine Phantasie als sein Eigenes erfassen kann. In kaum etwas anderem manifestiert sich die sprichwörtliche dichterische Freiheit so deutlich wie in den tausend Formen des lyrischen Ichs.

1.5 Allgemeine Bemerkungen

1. Bevor man sich – z. B. in einer Klassenarbeit – entschließt, ob man ein Gedicht interpretiert, muss man es mehr als einmal gelesen haben. Es genügt nicht, es nur zu überfliegen; denn bei einem guten Gedicht ist jedes Wort wichtig.
2. Man muss sich hüten, voreilige Schlüsse zu ziehen. Einzelne Worte oder Aussagen des Gedichts dürfen nicht isoliert werden. Ihr Sinn ist nur aus dem Kontext zu erschließen.
3. Ob einem ein Gedicht gefällt oder nicht, ist vorläufig gleichgültig. Ein ästhetisches Urteil lässt sich allenfalls am Ende einer sorgfältigen Interpretation fällen, niemals am Anfang.
4. Man sollte sich hüten, etwas in den Text hineinzulesen, was nicht drinsteht. Aber man darf freilich „zwischen den Zeilen lesen“, d. h. etwas zur Sprache bringen, was nicht expressis verbis gesagt, d. h. ausdrücklich formuliert ist.
5. Eine bloße Nacherzählung des Inhalts ist noch lange keine Interpretation. Auf diese Weise wird nur in (oft schlechter) Prosa wiederholt, was in der lyrischen Sprache des Gedichts viel besser zum Ausdruck gebracht ist.
6. Eine Vermutung über den Sinn einer Aussage muss am Text überprüft werden. Lässt sie sich nicht verifizieren, kann sie allenfalls als Vermutung geäußert, jedoch nicht als Ergebnis präsentiert werden.
7. Grundsätzlich sollte eine Gedichtinterpretation nicht nur dokumentieren, dass sich jemand mit einem Text auseinandergesetzt, sondern auch, dass er ihn verstanden hat. Daraus ergibt sich, dass man ein Gedicht, das man einfach nicht versteht, erst gar nicht interpretieren sollte.

2. GEDICHTANALYSE / ANALYSE DER FORM

2.1 Einleitung

Wenn ein Chemiker irgendeine Probe untersuchen will – ein Gasgemisch, eine Gewässer- oder Bodenprobe, einen ihm unbekannten Stoff –, muss er entsprechende Methoden kennen, um die Probe zu analysieren. Wenn man ein Gedicht untersucht, sollte man ganz ähnlich, nämlich methodisch vorgehen. Nun weiß man, dass der Stoff, aus dem ein Gedicht besteht, eine bestimmte Sprache mit ihrem Wortschatz und ihrer Grammatik ist. Diese Sprache ist zusätzlich durch Rhythmus und Reim in eine von der Alltagssprache, aber auch von der dichterischen Prosa abweichende Gestalt gebracht. Also wird man sinnvollerweise den Wortschatz, die Grammatik, den Rhythmus und den Reim eines Gedichts (falls es überhaupt gereimt ist) untersuchen, bevor man sich heranwagt, es zu interpretieren. Diese Vorarbeit einer jeden guten Gedichtinterpretation nennt man Gedichtanalyse.

Das heißt nun keineswegs, dass man immer alles analysieren müsste. Wenn ein Gedicht in Hexametern geschrieben ist, sind das eben Hexameter, und darüber ist weiter nichts zu sagen. (Man sollte sie natürlich kennen und auch benennen!) Wenn ein Gedicht die klassische Form eines Sonetts aufweist, ist es eben ein Sonett, und darüber ist weiter nicht viel zu philosophieren. (Man muss es nur erkennen!) Oder wenn ein anderes z. B. keinerlei Attribute enthält, kann man diese nicht untersuchen. Es bedeutet allerdings schon etwas, wenn ein bestimmter Satzteil überhaupt oder fast nicht verwendet wurde. (Das sollte man dann anmerken.)

MERKE

Jedes Gedicht ist ein Individuum. Man kann bei der Analyse daher nicht nach Schema F oder sonst einem Schema vorgehen. Es erfordert eben ein bisschen Fingerspitzengefühl zu merken, ob man die eigenartige Wortwahl, den markanten Rhythmus, die ausgefallenen Reime oder sonst etwas genau analysieren und als Interpretationsansatz wählen sollte. Da muss man beweglich sein und sich einfach fragen: „Was fällt mir an diesem Text besonders auf? Was ist daran anders, als ich es gewohnt bin?“ – Nicht selten eröffnet einem diese Fragestellung einen ersten Zugang, von dem aus man sich dann behutsam weiter vorantasten kann.

Anmerkung:

Es wird in den folgenden Ausführungen vorausgesetzt, dass der Schüler die aus dem Latein stammenden Fachausdrücke für Wortarten und Satzteile beherrscht.

2.3 Adjektive /

Georg Heym (1887–1912): *Printemps*

Eine der einfachsten Methoden, die Stimmung oder allgemein den Charakter eines Gedichts zu erfassen, ist die Untersuchung des Bestands an Adjektiven, vor allem soweit sie als Attribute auftreten. Man muss dabei nicht allzu kleinlich sein und kann auch solche mit in die Betrachtung einbeziehen, die adverbial gebraucht sind. Aber man sollte sich des Unterschieds zwischen Adjektiv und Adverb dennoch bewusst bleiben.

Georg Heym
Printemps

LESETEXT

Ein Feldweg, der in weißen Bäumen träumt,
in Kirschenblüten, zieht fern über Feld.
Die hellen Zweige, feierlich erhellt,
zittern im Abend, wo die Wolke säumt,

- 5 ein düstrer Berg, den Tag mit goldnem Grat,
ganz hinten, wo ein kleiner Kirchturm blinkt.
Das Glöckchen sanft im lichten Winde klingt
herüber goldnen Tons auf grüner Saat.

- Ein Ackerer geht groß am Himmelsrand.
10 Davor, wie Riesen schwarz, der Stiere Paar,
ein Dämon vor des Himmels tiefer Glut.

Und eine Mühle fasst der Sonne Haar
und wirbelt ihren Kopf von Hand zu Hand
auf schwarze Au, der langsam sinkt, voll Blut.

Bestand an Adjektiven:

1. Quartett: weiß, hell
2. Quartett: düster, golden, klein, licht, golden, grün
1. Terzett: tief, schwarz
2. Terzett: schwarz

Für ein Frühlingsgedicht ist das eine ziemlich auffällige Farbpalette. Zwar passen „weiß“, „golden“ und „grün“ recht genau zum üblichen Vorstellungsbild, aber in den Terzetten erscheint nur noch das Schwarz. Und den Eigenschaften „hell“ und „licht“ steht bereits in den Quartetten „düster“ gegenüber. Das ergibt ein sehr kontrastreiches Bild und erzeugt eine ziemlich zwiespältige Stimmung, wie man dergleichen in diesem Zusammenhang eigentlich nicht erwartet.

Geht man nun von daher auf den Inhalt ein, erkennt man leicht, dass hier das Thema „Frühling“ vom Thema „Abend“ überlagert wird. Es ist zwar ein Frühlingstag geschildert, aber kurz vor Sonnenuntergang: Die Sonne ist bereits hinter einer düsteren Wolke

2.4 Adverbien und Adverbialien /

Peter Huchel (1903–1981): *Die Schattenchaussee*

Keineswegs immer, aber doch oftmals sind Gedichte Ausdruck von Stimmungen. Nun lassen sich diese freilich auch durch Substantive („Mond“, „Meer“) oder Verben („schimmern“, „rauschen“) hervorrufen, aber das, was über den Satzkern (Subjekt und Prädikat) hinaus mitgeteilt wird und einen Vorgang anschaulicher oder nachfühlbarer macht, erscheint doch meist als Adverb oder Adverbiale (Umstandswort bzw. Umstandsbestimmung). Das Adverb ist eine Wortart, das Adverbiale gehört zu den Satzgliedern. Nehmen wir als Beispiel:

Peter Huchel

Die Schattenchaussee

LESETEXT

Sie spürten mich auf. Der Wind war ihr Hund.
 Sie schritten die Schattenchausseen.
 Ich lag zwischen Weiden auf moorigem Grund,
 im Nebel verschiffter Seen.
 5 Die Nacht nach Rohr und Kalmus roch,
 des Zwielfichts bittre Laugen
 erglänzten fahl im Wasserloch.
 Da sah ich mit brennenden Augen:

Den Trupp von Toten, im Tod noch versprengt,
 10 entkommen der Feuersbrunst,
 von aschigem Stroh die Braue versengt,
 geschwärzt vom Pulverdunst,
 sie gingen durch Pfahl und Stacheldraht
 vorbei am glosenden Tank
 15 und über ölig verbrannte Saat
 hinunter den lehmigen Hang
 und traten, gebeugt von modernder Last,
 aus wehendem Nebelgebüsch.
 Am Wasser suchten sie späte Rast,
 20 ein Stein war ihr Hungertisch.

Sie standen verloren im Weidengrau,
 mit Händen blutig und leer.
 Und kalt durchdrang mich der Blätter Tau,
 die Erde hielt mich schwer.
 25 Stumm zogen sie weiter, der Weg war vermint,
 sie glitten wie Schatten dahin.
 Sie hatten dem großen Sterben gedient,
 und Sterben war ihr Gewinn.

Im Acker lag ein rostiger Pflug,
30 sie starrten ihn traurig an ...
Da sah ich mich selber im grauen Zug,
der langsam im Nebel zerrann.

O schwebende Helle, du kündest den Tag
und auch die Schädelstätte.
35 Zerschossen die Straße, zerschossen der Hag,
zermalmt von des Panzers Kette.
Ich schmeckte im Mund noch Sand und Blut
und kroch zum See, die Lippen zu feuchten.
Und sah der Sonne steigende Glut
40 Im nebligen Wasser leuchten.

Wenn man sich den Adverbialbestand richtig vor Augen führen will, macht man sich eine Übersicht.

Beachte:
Es ist besser, Adverbien und Adverbialien herauszuschreiben, als sie nur zu unterstreichen, denn eben durch das Schreiben vergegenwärtigt man sich das, worauf es ankommt. Man hat es nachher bei der Interpretation auch viel leichter im Griff.

MERKE

Eine Gedichtinterpretation ohne solide Vorarbeit hat noch selten etwas getaugt.

Übersicht		
	Adverbien	Adverbialien
1. Strophe		
	fahl	zwischen Weiden auf moorigem Grund im Nebel (verschilter Seen) im Wasserloch mit brennenden Augen
2. Strophe		
	vorbei	im Tod durch Pfahl und Stacheldraht am glosenden Tank über die ölig verbrannte Saat
	hinunter	den lehmigen Hang aus wehendem Nebelgebüsch

2.6 Satzbau /

Friedrich Hölderlin (1770–1843): *Brot und Wein* (erster Teil)

Ein Wort ist bekanntlich noch keine Aussage. (Ausnahmen wie „ja“ und „nein“ bestätigen die Regel.) Eine Aussage erfordert einen Satz, zu dessen Grundausstattung ein Subjekt gehört, d. h. ein Gegenstand, von dem etwas ausgesagt werden soll, und ein Prädikat, welches eben diese Aussage macht: „Die Sonne scheint“ oder „Die Sonne ist untergegangen“. Meist aber sind solche Aussagen zu dürftig, als dass sie dem Hörer genügen. Dieser will etwas mehr wissen und bekommt diese Zusatzinformationen in Form von Attributen, Objekten und Adverbien bzw. Adverbialien: „Die noch schwache Morgensonne schien geradewegs ins Fenster seines Schlafzimmers.“ Nicht selten aber werden auch mehrere Aussagen so verknüpft, dass räumliche, zeitliche oder logische Zusammenhänge erkennbar werden, d. h. es werden Satzgefüge aus Haupt- und Nebensätzen gebildet:

„Vor dem Haus stand eine Bank, auf der er bei schönem Wetter oft stundenlang saß.“
 „Nachdem er gefrühstückt hatte, machte er sich umgehend an seine Arbeit.“
 „Obwohl er nicht genau Acht gab, begriff er doch, dass die Lage für ihn gefährlich zu werden drohte.“

Hypotaxen dieser Art gibt es nicht nur in der Prosa, sondern auch in der Lyrik. Es lohnt sich daher schon, auch dem Satzbau eines Gedichts seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Der deutsche Satzbau ist, verglichen mit dem manch anderer Sprachen, z. B. des Französischen, recht variabel, und dieselbe Aussage kann durchaus auf verschiedene Art gemacht werden:

„Mir ist gestern wirklich etwas Dummes passiert.“
 „Gestern ist mir wirklich...“
 „Wirklich, gestern ist mir...“
 „Etwas Dummes ist mir gestern passiert, wirklich!“

Die Unterschiede dieser Aussagen liegen weniger in der Sache selbst als vielmehr in der Betonung des einen oder anderen Elements des Vorgangs, wobei das, was man herausheben will, gewöhnlich an den Satzanfang gerückt wird.

Als Beispiel sei hier ein berühmtes Gedicht von Hölderlin gewählt: der erste Teil seiner großen Elegie *Brot und Wein*.

2.7 Rhythmus

Fragt man irgendeinen Menschen, was er sich unter einem Gedicht vorstellt, wird er in den meisten Fällen sagen: einen gereimten Text. Aber der Reim ist keineswegs das entscheidende Merkmal eines Gedichts; es gibt ihn erst seit der Spätantike, und vorherrschend wird er erst im Mittelalter und auch da nur im europäischen Kulturkreis. Und seit dem 18. Jahrhundert geht er schon wieder zurück; die meisten modernen Gedichte sind ungereimt. Was also macht ein Gedicht aus, wenn nicht der Reim? – Der Rhythmus!

Gedichte sind vor allem rhythmisierte Texte. Zwar gibt es auch so etwas wie einen Prosarhythmus, aber der ist vergleichsweise unregelmäßig, unvorhersehbar, emphatisch. Ein gutes Gedicht dagegen zeichnet sich durch eine geregelte, gleichmäßige und deshalb von Vers zu Vers, von Strophe zu Strophe vorhersehbare Rhythmisierung aus und ist deshalb im Grunde leichter zu lesen, auch leichter zu merken als ein Prosatext. Das soll nun nicht heißen, dass der Gedichtsrhythmus völlig starr wäre; Versschema und natürlicher Sprachrhythmus treten oft in ein gewisses Spannungsverhältnis zueinander, welches das Gedicht erst wirklich lebendig macht. Ein Text, der sich ängstlich oder stur an das festgelegte Versschema hält, gibt selten ein gutes Gedicht ab. Und wer ein Gedicht bloß nach dem Schema herunterleiert, wird damit auch selten viel Effekt machen – falls er nicht gar einen unerwünschten Lacherfolg erntet.

Es gibt (zumindest in der deutschen Lyrik) vier Grundrhythmen, die man kennen sollte, falls man überhaupt etwas über den Rhythmus eines Gedichts sagen will. Sie ergeben sich aus dem natürlichen Wechsel betonter (–) und unbetonter (◡) Silben. In der antiken (griechischen und römischen) Lyrik bezeichnet – die Länge, ◡ die Kürze. Man sollte grundsätzlich diese Zeichen verwenden, da man bei der anderen Darstellungsart, in der für jede Silbe ein x steht, allzu leicht den Überblick verliert:

x | xx | xx | xx | xx | ...

(Notiert man ein ganzes Gedicht auf diese Art, flimmert es einem am Ende nur noch vor den Augen.)

INFO

Die vier Grundrhythmen sind:

Trochäus:	– ◡ – ◡ – ◡ ...	also betont – unbetont,
Jambus:	◡ – ◡ – ◡ – ...	also unbetont – betont,
Daktylus:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ ...	also betont – zweimal unbetont,
Anapäst:	◡ ◡ – ◡ ◡ – ...	also zweimal unbetont, dann betont.

Bisweilen werden in einem Vers auch zwei (selten mehr) Rhythmen gemischt, vor allem Trochäus mit Daktylus oder Jambus mit Anapäst.

Es gibt Strophenformen, die einen sehr komplizierten, aber ebenso strengen Wechsel verschiedener Rhythmen aufweisen, nämlich die Odenstrophen: die Sapphische, die Alkäische und die Asklepiadeische Strophe, die aber nur von relativ wenigen neueren Dichtern gebraucht und beherrscht werden, vor allem von Klopstock und Hölderlin.

2.8 Reim

Ein Reim ist der Gleichklang zweier Wörter vom Vokal der letzten betonten Silbe an. Diese kann die Stammsilbe eines ein- oder mehrsilbigen Wortes sein; im ersten Fall ergibt sich ein starker (oder männlicher) Reim, z. B. Hand/Land oder gut/Mut, im zweiten ein schwacher (oder weiblicher) Reim: Reben/Leben oder umfassen/verlassen o. Ä. Da im Deutschen Reimwörter nicht so häufig sind wie etwa im Italienischen, ist die Auswahl möglicher Reimpaare oft recht begrenzt, und es ergeben sich die banalen Reime Herz/Schmerz oder Rosen/kosen. Manchmal ist kaum ein Reimwort aufzutreiben, und man muss schon besondere Kunststücke vollbringen, um ein Reimpaar zu finden, so wie etwa **Peter Rühmkorf** in seinem *Lied der Benn-Epigonen*:

„Die schönsten Verse der Menschen –
nun finden Sie schon einen Reim! –
sind die Gottfried Bennschen:
Hirn, lernäischer Leim –
(...)“

MERKE

Viele Schüler neigen dazu, bei Reimen nur darauf zu achten, ob es sich um Paarreim (a a b b usw.) oder Kreuzreim (a b a b) oder umschließenden Reim (a b b a) handelt. Das schreiben sie dann auch brav in ihre Aufsätze, aber was ergibt sich daraus? Unter uns gesagt: gar nichts! Für die Interpretation ist eine solche Feststellung meist völlig bedeutungslos. Man kann von daher so gut wie nie auf den Inhalt schließen oder irgendeine überzeugende Verknüpfung herstellen.

Trotz allem können Reimwörter – nicht das Reimschema! – bisweilen einen passablen Zugang zu einem Gedicht öffnen. Man muss sich nur klarmachen, dass die Suche nach Reimwörtern die Vorstellungen des Dichters (bewusst oder unbewusst) mitbestimmt. Hat sich ein Dichter entschlossen, eine Aussage in Reimen zu machen, ist er nicht mehr völlig frei, seinen Gedankengängen oder seiner Vorstellungskraft zu folgen, vielmehr lenkt, ja gängelt die Sprache durch ihren begrenzten Vorrat an Reimwörtern den Fortgang der Verse. Anders ausgedrückt: **Gerade durch den Reim bekommt die Sprache selbst ein größeres Mitbestimmungsrecht bei der Formulierung eines Textes als sonst bei der Prosa oder bei der reimlosen Lyrik.** Wenn man also die ganz spezifische Sprachgestalt eines Gedichts analysieren will, muss man eben doch auch auf die Worte achten, welche die Reime bilden. Nicht in jedem Fall lassen sich daraus weitreichende Schlüsse ziehen, manchmal aber doch. (Man muss es nur ausprobieren.)

2.10 Sprachspiele

Im Allgemeinen ist die Sprache nur das Medium, nicht der Gegenstand eines Gedichts. Aber vor allem in der modernen Dichtung kann es auch vorkommen, dass die Sprache selbst die Welt ist, mit der sich das Gedicht befasst. Was dabei herauskommt, ist jedoch keine Sprachphilosophie, sondern schlichtweg ein Spiel mit Sprachelementen: mit Wörtern, Redewendungen, Sprichwörtern oder ähnlichen stereotypen Aussagen. Ein gutes Beispiel dafür ist ein Text von Kurt Schwitters.

2.10.1 Kurt Schwitters (1887–1948): *Banalitäten aus dem Chinesischen*

LESETEXT

- Fliegen haben kurze Beine.
 Eile ist des Witzes Weile.
 Rote Himbeeren sind rot.
 Das Ende ist der Anfang jedes Endes.
 5 Der Anfang ist das Ende jedes Anfangs.
 Banalität ist aller Bürger Zier.
 Das Bürgertum ist jedes Bürgers Anfang.
 Würze ist des Witzes Kürze.
 Jede Frau hat eine Schürze.
 10 Jeder Anfang hat sein Ende.
 Die Welt ist voll von klugen Leuten.
 Kluge ist dumm.
 Nicht alles, was man Expressionismus nennt, ist Ausdruckskunst.
 Dumme ist klug.
 15 Kluge bleibt dumm.

Wenn man herausfinden will, was Schwitters da angestellt hat, muss man zunächst einmal die „Banalitäten“, d. h. die banalen Aussagen herausfinden, die der Autor in seinem Text verarbeitet hat:

- „Lügen haben kurze Beine.“
 „Eile mit Weile!“
 „Das ist der Anfang vom Ende.“
 „In der Kürze liegt die Würze.“
 („Da bin ich wieder einmal der Dumme.“)

Dieses Rohmaterial (wenn man so sagen darf) wird nun auf verschiedene Weise verarbeitet und verfremdet. Im ersten Vers werden so aus „Lügen“ „Fliegen“ (was schon phonetisch naheliegt) und die ursprüngliche, durchaus problematische Aussage wird tatsächlich banalisiert: Was ließe sich schon gegen die Behauptung einwenden, Fliegen hätten kurze Beine!

In die Aufforderung „Eile mit Weile“ wie auch in die Aussage „In der Kürze liegt die Würze“ wird jeweils der Begriff „Witz“ eingeschmuggelt, ohne dass man eine logische Begründung dafür entdecken könnte. Die Verse 4 und 5 jonglieren einfach mit den

3. GEDICHTANALYSE / ANALYSE DES INHALTS

3.1 Einleitung

INFO

Die meisten Leute neigen dazu, an einem Gedicht vor allem den Inhalt zu sehen, denn das ist die natürlichste Art, einen Text zu verstehen. Man fragt sich: „Was ist denn da gesagt?“ Oder: „Was hat der Dichter da an Gedanken und Gefühlen zum Ausdruck gebracht?“ – Grundsätzlich ist nichts dagegen einzuwenden, vorausgesetzt, man vergisst nicht, die formale Seite eines Gedichts in die Betrachtung mit einzubeziehen.

Geht man bei der Interpretation vom Inhalt aus, können zwei Arten von Schwierigkeiten auftreten: Entweder ist dieser Inhalt so leicht verständlich, dass man kaum weiß, was man dazu noch sagen soll, oder er ist so dunkel, so rätselhaft, dass man nicht viel damit anfangen kann. Der eine Fall ist häufig bei klassischen oder romantischen, der andere bei modernen Gedichten gegeben. Im einen besteht die Gefahr, eine Art Nacherzählung zu schreiben, d. h. den lyrischen Text in Prosa zu übertragen, im anderen, der Phantasie freien Lauf zu lassen und alles, was man nicht versteht, durch (manchmal recht wilde) Spekulationen zu ersetzen. Eins ist so falsch wie das andere.

MERKE

Die Nacherzählung eines Gedichts ergibt noch lange keine Interpretation. Vermutungen über den Inhalt dürfen zwar zum Ausdruck gebracht, müssen aber immer am Text überprüft werden. Kann man keine Bestätigung dafür finden, sind sie ausdrücklich zurückzunehmen.

Der Gegenstand eines Gedichts kann aus der äußeren oder aus der inneren Welt genommen sein oder eine Verbindung beider, eine Brücke zwischen ihnen darstellen. Im ersten Fall könnte man von einem „**Sachgedicht**“ sprechen (wofür es etwa bei Rilke viele Beispiele gibt), im zweiten von einem „**Stimmungsgedicht**“ oder vielleicht besser von einem „**Seelengedicht**“. (Dieser Ausdruck ist allerdings nicht üblich.) Der dritte Fall ist beim klassischen deutschen **Naturgedicht** gegeben, wo Natur und Seele im Einklang sind. (Typisch dafür ist Goethes Naturlyrik.) Aber man sollte es mit einer

solchen Systematik nicht übertreiben. Gute Gedichte lassen sich nicht ohne Weiteres in solchen Gedankenschubladen unterbringen.

Dennoch kann es, wenn man nach einem Einstieg in die Interpretation sucht, hilfreich sein zu fragen, ob der Gegenstand des Gedichts eher in der äußeren oder der inneren Welt zu suchen sei. Da der Mensch die äußere Welt mit seinen fünf Sinnen erfasst, kann man u. U. weiterfragen, welcher Sinn daran vornehmlich oder gar ausschließlich beteiligt ist. Es gibt z. B. Gedichte, die ganz in der optischen Wahrnehmung der Welt wurzeln, und andere, bei denen sich der Dichter offenbar zuerst auf sein Gehör verlassen hat. Auch Düfte, die der Geruchssinn wahrnimmt, können eine Rolle spielen. Nicht zuletzt ist das Gefühl der Sinn, welcher oft die eigentliche Quelle lyrischer Wahrnehmung darstellt, wobei freilich die Grenzen zwischen äußerer und innerer Welt gewöhnlich überspielt werden. – Ist die Welt vor allem im Licht des Verstandes gesehen, entsteht eben **Gedankenlyrik**, die hier nicht weiter betrachtet wird, da sie sich eher für Texterörterungen als für Gedichtinterpretation eignet.

Man könnte, wenn man die Systematik weiter vervollständigen will, auch noch zwischen diesseitiger und jenseitiger (metaphysischer) Welt unterscheiden, denn es gibt in unserer Literaturgeschichte vom frühen Mittelalter über den Barock und die Romantik bis zu einigen modernen Autoren auch einen breiten Strom religiöser Lyrik, der allerdings dem gegenwärtigen Zeitgeist wenig entspricht und daher auch nur geringe Beachtung findet. Andererseits ist das **religiöse Gedicht** als Zwiesprache einer Seele mit Gott doch ein wesentlicher Teil dessen, was vorher mit „Seelengedicht“ gemeint war: eher Ausdruck einer inneren als einer äußeren Welt, was aber nicht heißen soll, dass diese metaphysische Welt nicht real existierte. (Darüber zu philosophieren ist hier freilich nicht der richtige Ort.)

4. DIE EIGENTLICHE INTERPRETATION

4.1 Einleitung

INFO

Analyse und Interpretation sind nicht immer eindeutig zu trennen; denn eine saubere Analyse stellt eigentlich schon alles bereit, was man für die Interpretation benötigt. Sobald man aus den Ergebnissen der Analyse Schlussfolgerungen zieht, ist man schon auf dem Gebiet der Interpretation. Darum ist in den vorigen Kapiteln mancher Text im Prinzip auch schon interpretiert worden. Dennoch sollte man daran festhalten, dass die Interpretation einen Schritt über die Analyse hinaus darstellt und zu dem, was in dem Gedicht vorhanden ist, also zum objektiven Bestand, ein subjektives Element hinzufügt: das, was der Leser in sich aufnimmt und (als Interpret) in neuer Form daraus macht.

Nach einem bekannten Wort Emile Zolas ist ein Kunstwerk nichts anderes als „die Natur, gesehen durch ein Temperament“. (Das ist zwar ein naturalistisches Credo, aber man kann es wohl ganz allgemein gelten lassen.) Wenn man nun das Wort auf unser Problem überträgt, so wäre Interpretation „ein Kunstwerk, gesehen durch ein Temperament“.

Dabei erkennt man leicht, wo die eigentliche Schwierigkeit einer Gedichtinterpretation liegt: Hier stoßen zwei Temperamente aufeinander, das des Künstlers, der „die Natur“ (sei es äußere, sei es innere) transformiert, und das des Interpreten, der das Kunstwerk, ein Gedicht z. B., betrachtet und deutet. Denn wie in vielen alltäglichen Gesprächen oder auch politischen oder selbst wissenschaftlichen Diskussionen ergibt sich aus der Verschiedenheit der Temperamente eine Menge von Missverständnissen, die oft schwer auszuräumen sind.

Mir scheint aber, dass es gerade bei der Gedichtinterpretation oft (sicher nicht immer) einen Ausweg aus dem Dilemma gibt: Der Interpret muss versuchen, durch „das Temperament“ des Dichters, d. h. durch seine Sprach- und Bildwelt hindurch zu der Sache selbst vorzudringen, die der Dichter im Auge gehabt hat. Natürlich steht dieser nicht immer vor einem äußeren Gegenstand (einer Rose, einer Landschaft, einer geliebten Person), sondern oft vor einem inneren (einem Gebilde seiner Einbildungskraft), aber auch der lässt sich meist als ein ganz bestimmter, fest umrissener Gegenstand ausmachen und definieren.

Man kann deshalb einem Anfänger in der Kunst der Interpretation keinen besseren Rat geben als den, zunächst einmal (wenigstens versuchsweise) von allen Stimmungen, allen Anspielungen, allen mutmaßlichen Intentionen des Autors abzusehen und einfach

5. GEDICHTE IN FREMDEN SPRACHEN

5.1 Allgemeines

Wer Gedichte aus anderen Sprachen oder gar anderen Kulturkreisen interpretiert, muss sich der Schwierigkeiten bewusst sein, die damit verbunden sind. Nach der Erkenntnis, die schon Herder gewonnen hat und die mittlerweile durch medizinische Untersuchungen der Gehirnaktivität bestätigt wird, ist die Sprache keine Funktion irgendeines abstrakten Denkens, sondern das Denken die Funktion einer bestimmten Sprache, gewöhnlich der Muttersprache. Wir sprechen nicht, wie wir vielleicht meinen, irgendwelche absoluten Ideen aus, vielmehr denken wir immer in einer bestimmten Sprache (einer natürlichen oder einer künstlichen wie z. B. jener der Mathematik). Einfacher gesagt: **Die Sprache bestimmt das Denken, nicht umgekehrt.**

Man weiß, dass griechische Philosophie ohne die griechische Sprache so nicht denkbar wäre; dasselbe gilt von der deutschen Philosophie und der neuhochdeutschen Schriftsprache. Wenn nun aber schon die Philosophen nicht über ihre Sprache hinausdenken können, wie viel mehr werden da die Lyriker an ihre Sprache gebunden sein. Keine literarische Gattung lebt so sehr aus der Sprache wie die Lyrik. Wer also ein Gedicht aus einer anderen Sprache zu interpretieren versucht, muss wissen, dass es aus einer anderen Sprachwelt und gewöhnlich auch aus einer anderen Vorstellungswelt stammt. Sind schon italienische oder spanische Gedichte für uns nicht so ohne Weiteres verständlich, so gilt dies erst recht für chinesische oder japanische. Da ist also Vorsicht geboten.

Zu alledem kommt nicht selten die Unzuverlässigkeit der Übersetzung. Wer ganz sicher gehen will, dass er nicht falsch versteht, wählt daher zweisprachige Lyrik-Ausgaben, soweit es sie gibt. Aber selbst die helfen ihm natürlich nicht weiter, wenn er die Sprache des Originals nicht versteht. (Eine zweisprachige Ausgabe chinesischer Lyrik mag ja zauberhaft aussehen, aber wem wird sie viel sagen!)

Kurz und gut: Wenn man mit einem Gedicht aus einer anderen Sprache oder gar einem fremden Kulturkreis konfrontiert ist, muss man sich bewusst sein, dass man in eine fremde Welt hineinblickt. Was man davon versteht, ist nicht allein Sache des Einfühlungsvermögens, sondern auch des Wissens, das man über die andere Kultur hat. Und dieses Wissen ist nun einmal (nicht nur bei Schülern!) ziemlich beschränkt. – Wenn man also nicht gerade ein Spezialist ist, wird das Ergebnis einer solchen Interpretation immer vorläufig und ungefähr bleiben, der tastende Versuch, in eine fremde Sprach- und Gedankenwelt einzudringen, zweifellos reizvoll, aber auch mit vielerlei Unwägbarkeiten behaftet. Ein abschließendes Urteil, wie man es bei einem deutschen Gedicht abgeben dürfte, verbietet sich hier also.

5.2 Federico García Lorca (1898–1936): *Lied*

LESETEXT

- Durch die Zweige des Lorbeers
 gehen zwei dunkle Tauben.
 Die eine war die Sonne,
 die andere war der Mond.
- 5 Ihr Lieben, sagt' ich zu ihnen,
 wo ist denn mein Grab?
 In meinem Schwanz, sagte die Sonne.
 In meiner Kehle, sagte der Mond.
 Und ich ging weiter,
- 10 bis zum Gürtel in der Erde,
 sah zwei marmorne Adler
 und ein Mädchen ganz nackt.
 Der eine war der andre,
 und das Mädchen war niemand.
- 15 Liebe Adler, sagt' ich zu ihnen,
 wo ist denn mein Grab?
 In meinem Schwanz, sagte die Sonne.
 In meiner Kehle, sagte der Mond.
 In den Zweigen des Kirschbaums
- 20 sah ich zwei nackte Tauben,
 die eine war die andre,
 und beide waren niemand.

(Übersetzung von Hugo Friedrich)

Wahrscheinlich wird kein Lehrer von seinen Schülern verlangen, einen solchen Text in einer Klassenarbeit zu interpretieren. Die Aufsätze, die dabei herauskämen, wären voraussichtlich gar nicht sinnvoll zu bewerten. Wenn dieses berühmte Gedicht Lorcás hier dennoch vorgestellt wird, so vor allem, um seine Andersartigkeit und Fremdheit bewusst zu machen. Ist man mit einem solchen Text unvorbereitet konfrontiert, muss man sich zunächst eingestehen, dass man ihn nicht versteht. (Die bekannte Einsicht des Sokrates ist auch hier der Anfang der Erkenntnis.)

Geht man von diesem Eingeständnis aus, stellt sich als nächstes die Frage, *warum* man eigentlich nicht versteht. Die vorläufige Antwort darauf wird sein, dass viele Aussagen Lorcás – nach dem gewöhnlichen Sprachverständnis – unsinnig erscheinen. Man sieht z. B. nicht ein, warum zwei Tauben Sonne und Mond sein sollten, vor allem, da es sich um „dunkle Tauben“ handelt. Man versteht auch nicht, wie die beiden Himmelskörper Kehle oder Schwanz haben könnten. Und nackte Tauben kann man sich allenfalls in einer Bratpfanne vorstellen, aber nicht „in den Zweigen des Kirschbaums“.

Spätestens an diesem Punkt muss man sich eingestehen, dass dieser Weg völlig in die Irre führt und letztlich Unsinn herauskommt. Die Worte des Textes verschleiern vielleicht eine Wirklichkeit, die wir zunächst nicht sehen. Vielleicht aber sind sie selbst die Wirklichkeit, um die es geht, sodass nach einer anderen gar nicht gefragt werden darf. – Will man eine so schwierige Frage entscheiden, kommt man nicht ohne Studien aus, genauer gesagt: ohne das Studium entsprechender Sekundärliteratur. Dabei stößt

man, wenn man Glück hat, auf eine Rede, die Lorca 1928 auf den spanischen Barockdichter Luis de Góngora gehalten hat. Da sagt er:

„Góngora war überzeugt, dass der Wert einer Dichtung wächst in dem Maße ihrer Entfernung vom Normalen der äußeren wie der inneren Welt. Er liebte die reine, nutzlose Schönheit, die erst dann eintritt, wenn ‚mittelbare Gefühle‘ ausgeschieden sind. Er hasste die Wirklichkeit, war aber unbeschränkter Herrscher über die lediglich poetisch existierenden Reiche. In seiner geistigen Landschaft gibt es nur die Autonomie der Worte, aus denen er ein der Zeit widerstehendes Gebäude errichtet. Die Natur hat keinen Platz darin.“¹

Der Text Lorcass, offenbar an Góngoras Dichtung geschult, kann also nicht naturalistisch, nicht einmal realistisch verstanden werden. Hier ist keine andere Wirklichkeit als die der Worte. Der Dichter bewegt sich in einer autonomen Sprachwelt, in die ihm der Leser folgen muss, wenn er überhaupt etwas verstehen will. Was Lorca in der erwähnten Rede von seinem Vorbild sagt, darf wohl auch auf ihn selbst angewendet werden:

„Góngoras Schöpfungen sind nicht am Wirklichen zu messen, sondern an sich selbst. Er trug Dinge und Geschehnisse ‚in die Dunkelkammer seines Gehirns, aus der sie verwandelt zurückkommen, um über die Welt hinwegzuspringen‘. Die verwandelnde Kraft liegt in der metaphorischen Phantasie. Sie erzeugt irreale Bilder, die den Rang von Mythen haben und die einander fernsten Felder zusammenzwingen. Mit solchen Bildern überstrahlt er den Sachgehalt seiner Bilder so sehr, dass dieser bedeutungslos wird.“²

So wird man also etwas „metaphorische Phantasie“ benötigen, um hier zu verstehen, d. h. man muss Lorcass Aussagen als Metaphern lesen, wobei man sich allerdings von vornherein bewusst sein sollte, dass die metaphorische Bedeutung eines Worts im Spanischen eine andere sein könnte als im Deutschen. Mit aller Vorsicht und Zurückhaltung kann man dabei vielleicht so vorgehen, dass man wichtigen Stichworten, unmittelbar oder mittelbar über ihre Assoziationen, bestimmte metaphorische Bedeutungen zuordnet.

Stichwort	Assoziation	metaphorische Bedeutung
Lorbeer	Lorbeerkranz	Ruhm
zwei Tauben	Taubenpärchen	Liebe
Sonne und Mond	Tag und Nacht	Zeit, Zeitlichkeit
Erde und Gürtel	halb i. d. Erde versunken	Vergänglichkeit, Todesnähe
marmorne Adler	Herrschaftszeichen	Macht
nacktes Mädchen	–	sinnliche Liebe
Grab	das eigene Grab	Tod
Kirschbaum	Kirschblüte	Frühling

¹ Hugo Friedrich: *Struktur der modernen Lyrik*, S. 148

² Ebd.

Auf diesem Weg erlangt man immerhin eine ungefähre Vorstellung von der Thematik des Gedichts: Mit „Lorbeer“ ist eben nicht irgendein Lorbeerstrauch gemeint, sondern das, wofür der Lorbeerkranz als Symbol gilt: für die Ehrung eines Siegers, sei es im olympischen Wettkampf, sei es im Krieg, was Ehre und Ruhm einbringt. Die „Tauben“ sind nicht einfach bestimmte Vögel, sondern stehen, jedenfalls paarweise, für die Liebe. (Eine einzelne Taube könnte auch Frieden symbolisieren, aber das ist hier nicht der Fall.) Die Erde am Gürtel („la tierra a la cintura“) deutet auf Fallen, Kriechen, Einsinken, weshalb Hugo Friedrich übersetzt „bis zum Gürtel in der Erde“. Schließlich ist die zweimal gestellte Frage nach dem eigenen Grab unmissverständlich: eine Todesahnung.

Innerhalb dieses Bedeutungshorizonts erscheinen Einzelheiten, die schwerer verständlich sind: Schwanz und Kehle von Sonne und Mond, zwei Tauben, die einmal dunkel, einmal nackt sind, Zweige, einmal des Lorbeers, ein andermal des Kirschbaums. Vor allem fällt hier die das ganze Gedicht durchziehende Ambivalenz auf: Tauben können als Sonne oder Mond erscheinen, von den Adlern ist der eine der andere, dasselbe wird dann aber auch von den Tauben gesagt. Den ganzen Text hindurch wird man zwischen dem einen und dem anderen hin- und hergezogen; am Anfang, in der Mitte und am Ende ist dieser Gegensatz angesprochen und durch die Formulierung „der/die eine war der/die andre“ wieder aufgehoben.

Liest man das Gedicht (am besten im Original) langsam mit leiser Stimme vor sich hin, gerät man in einen eigenartigen Schwebeszustand. Man weiß nicht, soll man sich nun Lorbeer- oder Kirschzweige vorstellen, dunkle oder nackte Tauben, Sonne oder Mond ... Alles hängt in der Schweben und erzeugt den Eindruck langer Ungewissheit. Es handelt sich zwar nicht um ein Stimmungsgedicht der üblichen Art, und doch schaudert einen bei der wiederholten Frage nach dem Grab und noch mehr bei der sich geradezu im Nichts verlierenden Schlusszeile „(...) und beide waren niemand“. So viel aber glaubt man doch zu verstehen: Da spricht einer dunkel von Ruhm und Liebe, zugleich aber auch vom Tod. Und diese großen Themen der Lyrik sind verwoben in ein geheimnisvolles Gewebe aus Symbolen und Andeutungen. Sonne und Mond verweisen auf den ewigen Wechsel von Tag und Nacht und den unaufhaltsamen Gang der Zeit; Kehle und Schwanz könnten für Anfang und Ende stehen, also wiederum Vergänglichkeit bedeuten. Vielleicht erscheinen die Tauben deshalb als dunkel, schließlich nackt, ausgeliefert einem Verhängnis: eins in der Liebe („die eine war die andre“) und doch schon aufgelöst, als wären sie nicht („niemand“). Dabei ist es Frühling, der Frühling des Lebens womöglich, aber die Erfahrung der Liebe und der marmorne Glanz des Ruhms sind überschattet von Tod und Grab; der da eben noch geht, ist schon der Erde verfallen.

Man sollte immer vorsichtig sein, wenn man Texte biografisch interpretiert, aber wenn man weiß, dass Lorca, 1898 geboren, 1936 im Spanischen Bürgerkrieg erschossen worden ist, wundert es einen nicht, dass dieses Lied, obwohl schon 1921 entstanden, so voller Todesahnung ist. Die Sehnsucht des jungen Dichters nach Ruhm und Liebe ist offenbar früh von jener Ahnung überschattet. Er war berühmt, sogar der berühmteste einer ganzen Generation spanischer Lyriker, die um die Jahrhundertwende geboren wurde und zu der Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti u. a. gehören. Guillén spricht sogar von der „Generation Federico García Lorcás“ und schreibt: „Eine Tragödie war ohne Frage die Ermordung Lorcás, der sicher

**EPOCHENBLÄTTER VON DER
LYRIK DES MITTELALTERS BIS ZUR
LYRIK DER GEGENWART**

EPOCHENBLÄTTER

Lyrik des Mittelalters (750–1500)

„**Mittelalter**“ = im Humanismus geprägte, lange abwertend gebrauchte Bezeichnung („dunkle“ Epoche) für den Zeitraum zwischen Altertum (Antike) und Neuzeit. Der Beginn und das Ende der Epoche werden von unterschiedlichen historischen Ereignissen bestimmt. Den Anfang markierte die Völkerwanderungszeit (Ende im 6. Jh.), bzw. das Ende Westroms im Jahre 476 n. Chr. Das Ende der Epoche wird zumeist mit der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen (1453), der Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg (um 1455), der Entdeckung Amerikas (1492) oder spätestens mit der Reformation Luthers (1517) markiert.

ZEITGESCHICHTLICHER HINTERGRUND

- Völkerwanderung (4. bis 6. Jh.) und Christianisierung Europas als Anfang
- Unterteilung in Früh-, Hoch- und Spätmittelalter
- Karl der Große (747–814): Frankenkönig und „römischer“ Kaiser (Kaiserkrönung im Jahr 800)
- Teilung des Frankenreiches und Begründung des „Heiligen römischen Reiches“ („Deutscher Nation“ lautet der spätere Zusatz)
- 955: Abwehr der Ungarn durch kaiserliches Reiterheer, Rittertum
- 10./11. Jh.: Kluniazenische Kirchenreform (geistige Erneuerung des Mönchtums)
- 11.–13. Jh.: Kreuzzüge, Kampf um Jerusalem
- 12.–13. Jh.: Zeit der Stauferkaiser
- ab 13. Jh.: Aufstieg des Bürgertums und der Städte, Entstehung weltlicher und geistiger Landesherrschaften, Ende der Ritterzeit
- 14. Jh.: Pestepidemien

GEISTESGESCHICHTLICHER HINTERGRUND

- feudale Ständegesellschaft, Grund- bzw. Lehensherrschaft
 - Förderung der fränkischen Sprache (Entstehung des Althochdeutschen)
 - Dom- und Klosterschulen als Bildungsträger
 - Investiturstreit: Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst
 - Fürstenhof als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens
 - Entstehung des Mittelhochdeutschen als Literatursprache
 - 1455: Buchdruck (Gutenberg) löst Manuskript ab
-

Akzent

(lat. „Zugesang“)

Hervorhebung durch besondere Betonung (Erhöhung der Tonstärke); der **Versakzent** wird durch die Anzahl der → Hebungen und → Senkungen in einem Vers bestimmt, die Hebungen ermittelt man durch die natürliche Betonung eines Wortes. Der **Wortakzent** richtet sich nach der Stammsilbe (z. B.: „leben – gelebt – lebendig“). Der **Satzakzent** wird bestimmt durch die Aussageabsicht. Das, was besonders betont werden soll, steht am Anfang oder am Ende des Satzes.

Allegorie

(griech. „bildliche Redeweise“)

Bildhaft-konkrete Darstellung von etwas Abstraktem, Allegorie ist das, was sie meint (Unterschied zum → Symbol).

Beispiel: Greis, der Alter darstellt.

Akkumulation

(lat. „Anhäufung“)

Anhäufung von Worten, dadurch größerer Nachdruck auf der Aussage.

Beispiel:

„Wer zählt die Völker, nennt die Namen
Die gastlich hier zusammenkamen?

Von Theseus' Stadt, von Aulis Strand,

Von Phokis, vom Spartanerland,

Von Asiens entlegner Küste,

Von allen Inseln kamen sie“

(Schiller, *Die Kraniche des Ibykus*)

Alkäische Strophe

Vierzeilige, aus zwei elfsilbigen Versen, einem neun- und einem zehnsilbigen Vers bestehende antike Odenstrophe, benannt nach dem griechischen Dichter Alkaios; die alkäische Strophe besteht aus Jamben, Trochäen und Daktylen, die folgendermaßen angeordnet sind:

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

Beispiel:

„Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet; *einmal*
Lebt' ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht.“
(Hölderlin, *An die Parzen*)

Alliteration

(aus lat. „hinzu“ + „Buchstabe“)

Gleicher Anlaut der Konsonanten der Stammsilbe (Stabreim), vgl. → Assonanz.

Beispiel: „**w**iegende **W**elle“

Alternation

(lat. „abwechseln“)

Regelmäßiger Wechsel von einsilbiger

→ Hebung und einsilbiger → Senkung.

Beispiel:

„Fest gemauert in der Erden

Steht die Form aus Lehm gebrannt“

(Schiller, *Das Lied von der Glocke*)

Anadiplose

(griech. „Verdoppelung“)

Verstärkende Wiederholung des letzten Wortes oder von Teilen des letzten Satzes zu Beginn eines folgenden Satzes oder Verses.

Beispiel:

„Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen
der schreibt

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete“

(Celan, *Todesfuge*)

Anapäst

(aus griech. „Zurückschlagen“)

Dreisilbiger → Versfuß, der aus zwei kurzen (unbetonten) Silben und einer langen (betonten) Silbe besteht.

Beispiel: „Anapäst“ (— — —)

Anapher

(griech. „Beziehung“)

Wiederholung desselben Wortes oder derselben Wortgruppe am Anfang von aufeinander folgenden Sätzen oder Satzgliedern. Gegensatz: Epipher.

Beispiel:

„**Ist sie** dann gleichwol was/wem ist jhr Thun
bewust?/

Ist sie auch gut vnd rech/wie bringt sie böse Lust?“
(Opitz, *Francisci Petrarchae*)

Anrede

Formulierung, die sich an Leser wendet.

Anspielung

Halb versteckte Andeutung.

Asklepiadische Strophe

Antike vierzeilige Strophenform, benannt nach dem Dichter Asklepiades, mit der folgenden Struktur:

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — —

Beispiel:

„Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht

Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,

Das den großen Gedanken

Deiner Schöpfung noch *einmal* denkt“

(Klopstock, *Der Zürchersee*)