

Kapitel 2

Die Bildlichkeitstheorie des modernen naturlyrischen Gedichts am Beispiel Lehmanns

Begriff der Naturlyrik und ihre Geschichte

Es ist inzwischen üblich geworden, den Begriff Naturlyrik als ein letzten Endes gegenstandsloses Konzept zurückzuweisen. Denn meist kommen die Definitionsversuche über die zirkuläre Feststellung nicht hinaus, naturlyrische Gedichte seien Gedichte, die das Thema ‚Natur‘ zum Gegenstand haben. Die definitorischen Schwierigkeiten sind dabei nicht so sehr Probleme des Gegenstandsbereichs oder der Phänomenvielfalt, noch sind es Schwierigkeiten, die einschlägigen poetischen Verfahren, durch die Natur ins Gedicht gelangt, mit dem verfügbaren literaturwissenschaftlichen und linguistischen Instrumentarium zu beschreiben. Die hier zu Tage tretenden Probleme verdanken sich vielmehr wesentlich dem Teilbegriff ‚Natur‘. Solange man glauben konnte, Natur sei etwas, das *an sich* existiert, von Bedürfnissen des Menschen, seinen Interessen und den Dispositionen seiner Sprache und seines Denkens unabhängig und so dem Menschen dem Grunde nach als ein Objekt entgegengesetzt, solange läßt sich trefflich über das Maß eines objektiven Zugangs zur Natur streiten. Niederschlag findet diese realistische Auffassung bis in unsere Tage hinein in Charakterisierungen der deutschen Naturlyrik:

Die Umgebung der Menschen wird (in der modernen deutschen Naturlyrik, Anm. d. Verf.) nicht mehr artistisch metaphorisiert, sondern im Ganzen und im Detail sachlich beobachtet und ziemlich ‚real‘ ins Gedicht umgesetzt¹.

Die Verschiebung der Problemlast auf Begriffe wie „sachlich“ und „real“, die ihrerseits einer Erklärung und Definition bedürfen, ist ebensowenig zu übersehen wie das Problem, das dadurch angezeigt wird, daß ‚real‘ durch die einfachen Anführungszeichen relativiert und durch das vorgesetzte ‚ziemlich‘ weiter entleert wird.

Man wird daher ‚Natur‘ immer schon als ein gesellschaftliches Produkt geistiger Tätigkeit ansehen müssen, die ‚Natur‘ zumeist als gesellschaftliche Anti-

¹ E. MARSCH, *Moderne deutsche Naturlyrik. Eine Einführung*, in: DERS., *Moderne deutsche Naturlyrik*, Stuttgart 1980, 267–307; 270.

thesis zur Gesellschaft, als ihr Anderes konturiert. Wo also immer über Natur gesprochen wird, offenbart sich dabei nie die Natur *an sich*, sondern ein Teil der Geschichte ihrer Konzeptualisierung, reflektiert sich die spezifisch historische Stellung des Menschen zur Natur, die historisch so wandelbar ist, wie die Epistemen, in denen sie artikuliert ist.

Wenn von der deutschen Naturlyrik, vom naturlyrischen oder naturmagischen Gedicht im engeren Sinne die Rede ist, dann meint man zumeist einen Abschnitt in der deutschen Gegenwartsliteratur, der ein Vierteljahrhundert von 1930 bis etwa 1955 umfaßt, und bezieht sich auf ein Ensemble lyrischer Texte, das eine ganze Generation von Literaten nach 1945 maßgeblich mitbestimmt und beeinflußt hat. Namen, die man mit der orthodoxen Ausprägung der deutschen Naturlyrik in Verbindung bringt, sind vor allem Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke, Elisabeth Langgässer, Georg Britting und Georg von der Vring, Rudolf Hagelstange und Werner Bergengruen. Was in dieser Regelung des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs allerdings ausgeblendet wird, sind Tendenzen der Exilliteratur, deren lyrische Affinität zu Naturmotiven sich *ex negativo* erschließt, und zwar zunächst durch ihren „ingrimmige(n) Trennungsstrich zu jeglicher idyllisierenden, vom Faschismus absehenden Naturmagie und Schöpfungsverzückung“², dann aber – entscheidender noch – dadurch, daß die Erfahrung der Exilierung und Vertreibung aus der Heimat als Verlust von Natur und Naturverbundenheit, als „Flucht-Natur“³ reflektiert wird⁴, und dies lange vor dem Umbruch in die sogenannte *erbitterte Idylle* bei Günter Eich, Peter Huchel und Johannes Bobrowski oder der Reflexion der politischen und zwischenmenschlichen Erkaltung des Seelenklimas auf dem Fundament von Motiven zerstörter Landschaft und Natur in der DDR-Lyrik der zweiten Generation, etwa in der Lyrik Volker Brauns⁵, Reiner Kunzes, Karl Mickels⁶ und Adolf Endlers. Auch sollte bei der Fokussierung auf die Nachkriegsliteratur nicht unterschlagen werden, daß die Verwendung lyrischer Naturbildlichkeit so alt ist wie die Lyrik selbst. Gedichte, in denen Natur- oder Landschaftsbilder

² W. EMMERICH, Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und im Exil, in: Exilliteratur 1933–1945, hrsg. v. W. Koepke und M. Winkler, Darmstadt 1989, 394–423; 403.

³ Emmerich, Kein Gespräch über Bäume, a.a.O., 404.

⁴ Beispiele hierfür finden sich bei B. Brechts Gedichten der dreißiger und vierziger Jahre, bei N. Sachs, E. Arendt, M. Hermann-Neiße u. a. Ein Gedicht von Rose Ausländer verdeutlicht und exemplifiziert das Gesagte: „Ich rede / von der brennenden Nacht / die gelöscht hat / der Pruth // von Trauerweiden / Blutbuchen / verstummtem Nachtigallsang // vom gelben Stern / auf dem wir stündlich starben / in der Galgenzeit // nicht über Rosen / red ich / fliegend auf einer Luftschaukel / Europa Amerika Europa // ich wohne nicht / ich lebe.“ (R. AUSLÄNDER, Gesammelte Gedichte, 3. Aufl., Köln 1978, 492).

⁵ Vgl. vor allem V. BRAUN, Wir und nicht sie. Gedichte, Frankfurt a.M. 1970; aber auch DERS., Gegen die symmetrische Welt. Gedichte, Halle (Saale) 1977 und DERS., Langsamer knirschender Morgen. Gedichte, Frankfurt a.M. 1987.

⁶ K. MICKEL, Eisenzeit. Gedichte, Berlin 1975, insbes. das Gedicht *Die Träume*, 68f.

poetisch konstitutiv sind, etwa als Natureingang, hat es zu allen Zeiten und in allen Literaturen gegeben⁷.

⁷ In der folgenden kurzen Zusammenfassung der historischen Linien beziehen wir uns auf Norbert MECKLENBURG, *Naturlyrik und Gesellschaft. Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres*, in: DERS. (Hrsg.), *Naturlyrik und Gesellschaft*, Stuttgart 1977, 7–32. Der Auftritt der Naturlyrik im engeren Sinne, also von Lyrik, in denen der Bezug zur Natur dominant gesetzt ist und die weiteren poetischen Verfahren ästhetisch bestimmt, kennt bekanntermaßen mehrere Akte. So erscheinen in der Dichtung des Barock Vorformen naturlyrischer Gedichte, etwa die christliche Naturallegorese bei Gryphius, emblematische Formen der Naturdeutung mit Bezug auf die absolutistische Staatsapparatur bei Opitz und eine „sensuell-manieristische Naturbild-Kombinatorik bei Klaj und den anderen ‚Pegnitzschäfern‘“ (Mecklenburg, *Naturlyrik und Gesellschaft*, a.a.O., 22); den eigentlichen Beginn der Naturlyrik setzt man im 18. Jahrhundert mit Brockes, Haller, Günther und Klopstock an und führt sie über die Literatur der Empfindsamkeit und der Anakreontik hinauf bis zu ihrem ersten Höhepunkt: ihrer klassischen Stufe beispielsweise in der Sesenheimer Lyrik Goethes, wo Natur nicht nur als *natura naturata*, als zentraler Naturgegenstand oder als angesprochenes Prinzip auftaucht, sondern ihr darüber hinaus im Zusammenhang mit dem Begriff der Naturpoesie poetologische Legitimationskraft zuerkannt wurde: Natur wird als *natura naturans* die konstituierende Instanz der Dichtung überhaupt. Nach der Biedermeieridylle und der Verwendung des Systems von Naturzeichen als Projektionsfläche politischer Optionen im Vormärz erscheint, kometenhaft und unerwartet, die Naturlyrik als ‚naturmagisches Gedicht‘ und erringt, scheinbar gegen die Tradition des Erlebnisgedichts, gegen die symbolistischen Tendenzen der klassischen Moderne und vor allem gegen die Abstraktion und Auflösung der Gegenständlichkeit in der historischen Avantgarde (vor allem im Futurismus, in der *Wortkunst* und im Surrealismus) einen späten Aufschwung, der weit über den eng umgrenzten Bereich der Lyrik hinaus auch auf die Prosa stark gewirkt hat. Das ist freilich in vielerlei Hinsicht ein zu einfaches Bild, das, von Lehmann und Loerke vorgezeichnet, die Forschung unkritisch übernommen hat. Man muß sich im klaren darüber sein, daß die Naturlyriker der ersten Generation, also vor allem Lehmann und Loerke, ihre literarische Prägung in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts erfahren haben. So nimmt es nicht wunder, wenn die postulierte Differenz zur klassischen Moderne und zur Avantgarde größer ausfällt, als dies konzeptionell oder poetologisch nachvollziehbar wäre. Die zivilisationskritische Perspektive des ausgehenden 19. Jahrhunderts schlägt wie im deutschen Symbolismus und Expressionismus unter dem Stichwort des späten Ich in eine schnoddrige Absage an die Menschheitsentwicklung überhaupt um; die kosmisch-vitalistische Rechtfertigung des Rhythmuskonzeptes Loerkes ist vom Symbolismus (insbesondere vom George-Kreis) und von der expressionistischen Avantgarde der Wortkünstler (Walden, Schreyer, Blümner) ebenso vertreten worden wie die Idee einer auf Analogieverhältnissen beruhenden logomythischen Sprache. Die um die Jahrhundertwende gängige Stilisierung des Schöpfungsaktes nach dem Muster der mystischen Ekstase und der von Rilke her berühmte Anspruch einer ‚Rettung der Dinge‘ oder ihrer Sichtbarkeit im Medium der dichterischen Sprache sind weitere Hinweise darauf, daß Lehmann die „symbolistische Herkunft seiner und Loerkes Dichtung eher verdunkelt als erhellt.“ (H. D. SCHÄFER, *Zur Spätphase des hermetischen Gedichts*, in: *Deutsche Literatur der Gegenwart*, hrsg. v. M. Durzak, Stuttgart 1971, 148–169; 150); zu Loerkes Rhythmuskonzept vgl. O. LOERKE, *Meine sieben Gedichtbücher. Versuche einer Darstellung*, in: DERS., *Gedichte und Prosa*, hrsg. von P. Suhrkamp, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1958, 651–681; 669 u. passim.

Gründe für die Hausse der Naturlyrik nach 1945

Die Gründe für die Hausse der Naturlyrik im engeren Sinne, also für den hohen Anteil naturlyrischer Gedichte und Prosaarbeiten in der Nachkriegspublizistik⁸ und die Vorbildlichkeit Lehmanns und Loerkes für die jüngere Lyrikergeneration bis etwa Mitte der fünfziger Jahre werden von der Literaturwissenschaft einhellig konstatiert. Die anspielungsreiche Kapitelüberschrift, unter der Heinrich Vormweg die naturlyrischen Tendenzen der Nachkriegsliteratur abhandelt, *Vorschule der Restauration*⁹, läßt vermuten, in welche Richtung die Erklärungen gehen. Zunächst wird das ästhetische Vakuum betont, das durch die nationalsozialistische Kulturisolation entstanden war; dieses Vakuum werde nun durch die Stilvorbilder jener ausgefüllt, die den Nationalsozialismus in der inneren Emigration überlebt haben (die sogenannte *Schubladeliteratur*). Das zweite Argument führt die geringe Konkurrenz durch die Exilautoren auf lyrischem Feld an. Schließlich:

Die notgedrungenen Leitvorstellungen von ‚einfachem Leben‘ und ‚einfacher Sittlichkeit‘, die Verweigerung radikaler Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit, die restaurative politische Entwicklung in der BRD – kurz: die konservativen und provinziellen Züge an der kulturellen ‚Adenauer-Moderne‘ haben es mitbedingt, daß die ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte keine schlechte Zeit für Naturlyrik waren¹⁰.

Das ist sicher zu sehr durch die Brille der in den späten sechziger und den siebziger Jahren heraufziehenden Politisierung der poetologischen Diskussion gesehen. So einfach liegen die Dinge wohl nicht. Zweifellos haben sich die Ahnherren der Naturlyrik im engeren Sinne, Lehmann und Loerke, explizit jegliche Politisierung der Lyrik verboten und so die entsprechende Kritik auf den Plan gerufen. Lehmann bringt seine apolitische Haltung in einer Rezension der Gedichte von Peter Huchel, auf die wir später noch detailliert eingehen werden, unmißverständlich auf den Punkt:

Lyrik als Widerstand gegen zeitgenössische politische Verhältnisse wird von vornherein auf das eigentlich Lyrische als ein zeitloses Element verzichten müssen¹¹.

Zwar ist nur zu verständlich, daß man, gerade auf dem Hintergrund dieses apolitischen Bekenntnisses, die Bilder ländlicher Idyllen nicht ohne Unbehagen

⁸ Trotz Papierknappheit und Druckkontingentierung erschienen in kurzer Folge der Gedichtband Lehmanns *Entzückter Staub* (1946), der Essayband *Bewegliche Ordnung* (1947) und der Erzählband *Verführerin, Trösterin* (1947).

⁹ H. VORMWEG, Prosa in der Bundesrepublik seit 1945. *Vorschule der Restauration. Varianten der Zeitflucht: Romantik, Metaphysik und heile Welt*, in: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland I, hrsg. v. D. Lattmann, aktualisierte Ausgabe, München 1980, 184–196.

¹⁰ Mecklenburg, *Naturlyrik und Gesellschaft*, a.a.O., 25.

¹¹ W. LEHMANN, Maß des Lobes. Zur Kritik der Gedichte von Peter Huchel, in: Peter Huchel, hrsg. v. A. Vieregg, Frankfurt a. M. 1986, 31–36 (zuerst erschienen als Maß des Lobes, in: *Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung*, 8. Feb. 1964).

ansehen kann, seitdem man weiß, welche unselige Energie im Kult des Natürlichen und Naturwüchsigen stecken konnte. Auch die sentimentale Hoffnung auf unverbrüchliche Lebensgrundformen im Ländlichen¹², deren jugendbewegter und restaurativer Impetus in der Tat unverkennbar ist, sind uns heute ebenso fremd geworden wie eine kontemplative Poetik des Wunderbaren, das sich einzig in einem jenseits unserer Kultur angesiedelten Erfahrungsraum der Naturlandschaft ereignet.

Aber schon ein flüchtiger Blick in die Lyrik und naturlyrische Prosa der eingangs genannten Vertreter der Naturlyrik im engeren Sinne hätte das Urteil differenzierter und gerechter ausfallen lassen. Die Gedichte Georg Brittings zeigen beispielsweise keineswegs eine anheimelnde und haltgebende Idylle; die das Gedicht, die Wahl der Naturbilder und die Art seiner dynamischen Metaphorisierung bestimmende lyrische Strategie zielt vor allem auf die Erstellung eines Motivraums, der als pandämonische Projektionsfläche traumatischer Erfahrungen fungiert¹³. Ähnliches ließe sich sowohl von der Lyrik als auch (ja fast mehr noch) von der Prosa Elisabeth Langgässers¹⁴ sagen, und erst recht gelten diese Beobachtungen für die Lyrik Huchels und Eichs.

Wichtig für die Akzeptanz der Naturlyrik in der Nachkriegszeit ist noch etwas anderes. Auch wenn die Vertreter der Naturlyrik nie für sich politische Widerständigkeit gegen das NS-Regime reklamierten, so haben sie sich auch nicht durch offene Sympathiebekundungen für den Nationalsozialismus verdächtig gemacht wie etwa Gottfried Benn, der aufgrund seines kurzen Arrangements mit den Nationalsozialisten zunächst heftig kritisiert wurde. Eher ist das Gegenteil der Fall: Loerke verlor im Frühjahr 1933 seinen Sitz bei der Preußischen

¹² In einem Geleitwort der Zeitschrift *Die Kolonne*, die als Sprachrohr der naturlyrischen Bewegung gelten kann, betonte die Redaktion: „Noch immer leben wir von Acker und Meer, und die Himmel, sie reichen auch über die Stadt.“ (*Die Kolonne*, Jg. 2 (1931), Heft 4, 47).

¹³ Georg Britting, 1891 geboren, kehrte aus dem ersten Weltkrieg schwer verwundet zurück; wie Britting – weit davon entfernt, die Natur als kontemplativen Erfahrungsraum anzulegen – die vermeintliche Idylle dynamisiert und, tragisch überhöht, an der Natur ihr Dämonisches freilegt, zeigt das Gedicht *An der Donau*: „Der Damm ist schilfentblößt und blumenleer. / Spuren im Schlamm, zickzack, verstört, und hin und her, / Wie hundgehetzt, / Im Kreis gestolpert und zuletzt / Im Sumpf versunken und Morast. / Schief aus dem Schlamm, verkrallt und sturmzerfetzt, / Ein krummer Weidenast.“ (G. BRITTING, Gesamtausgabe in Einzelbänden. Gedichte. 2 Bde., Bd. 1: Gedichte 1919–1939, München 1957, 76).

¹⁴ Hier wäre vor allem Langgässers Roman *Gang durch das Ried* (1936) zu nennen. Heute wenig bekannt, rechnet er ohne Zweifel zu den besten Prosaarbeiten der Zwischenkriegsjahre. Von einem idyllischen setting kann auch hier angesichts der kaum überbietbaren Öde der ausgeschriebenen Nachkriegslandschaften keine Rede sein. Allenfalls problematisch erscheint die romankonstitutive Parallelisierung und Bezugsetzung der konkreten Handlungsentfaltung mit einer holistischen, hier: naturmystischen Konzeptualisierung der Wirklichkeit. (E. LANGGÄSSER, *Gang durch das Ried*. Roman, mit einem Nachwort v. E. Horst, Frankfurt a. M. / Berlin u. a. 1981.)

Akademie der Künste, wo er seit 1926 das Amt des Senators, ab 1928 das Amt des ständigen Sekretärs in der Sektion für Dichtkunst versah. 1936 war zwar Langgässers erster Roman *Der Gang durch das Ried* erschienen, aber noch im selben Jahr erhielt die Halbjüdin Berufsverbot, später wurde ihre älteste Tochter nach Auschwitz deportiert. Dem publizistischen Forum der Naturlyriker erging es nicht viel anders. Ihre Zeitschrift *Die Kolonne*, die von 1929 an erschien und an der unter anderen Huchel, Langgässer, van der Vring, Eich und Hermann Kasack mitarbeiteten, wurde schon 1932 verboten, gleiches geschah mit Victor Otto Stomps *Der weiße Rabe*, wo die Bewegung für kurze Zeit noch ein Publikationsorgan fand.¹⁵

Entscheidend aber ist ein Befund, der nicht so ohne weiteres zu Tage liegt. Lehmann und Loerke vertreten gleichermaßen eine betont antiszientistische Theorie der dichterischen Semiosis, wonach die verabsolutierte wissenschaftliche Orientierung der Moderne einzig durch punktuelle Subjektlosigkeit überwunden werden kann: „Das kleine Ich der Person“, heißt es bei Loerke, „kann in das große Du des Kosmos fast hinüberverlöschen...“¹⁶ Dazu wird später mehr zu sagen sein.

¹⁵ Vgl. H. D. SCHÄFER, Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk, Bonn 1969, 129. O. W. Stomps hatte 1932 zum 50. Geburtstag von Lehmann ein Buch mit dem Titel *Die unbekannte Stimme* herausgegeben, in dem u. a. Loerke, Alfred Wolfenstein und Kasack den Jubilar für seine literarischen Verdienste ehrten; Stomps war es auch, der in den fünfziger Jahren zusammen mit Walter Höllerer eine *Streit-Zeit-Schrift* herausgab; im Eröffnungsheft wird, in Gedicht- und Essayform die Genitiv-Metapher und in ihr der surrealistische Einfluß auf die deutsche Lyrik angegriffen, und dies mit Argumenten, die sich in Lehmanns Schmäherzensionen der Gedichte Peter Huchels (W. LEHMANN, Maß des Lobes, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 8. Feb. 1964) und Georg v. d. Vrings (Das literarische Deutschland, 20.4.1951) ebenso finden lassen wie in Holthusens Huchelkritik (Heimat und Heimsuchung, Peter Huchel, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.2.1964) oder in dessen Celanrezension, die eine peinliche Auseinandersetzung mit Peter Szondi nach sich zog (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.5.1964; 25.6.1964). Auf die Kritiken wird später und an entsprechender Stelle näher eingegangen.

¹⁶ Loerke, Meine sieben Gedichtbücher, a.a.O., 652f. Wie man sich diesen Ausgleich oder „Austausch“ vorzustellen hat, läßt sich den Proben entnehmen, die Loerke in seinem lyrischen Werk ablegt. Das Eröffnungsgedicht aus dem 1916 publizierten Band *Pansmusik* ist ein gutes Beispiel für die transitorische Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spaltung. Seine formal-lyrische Umsetzung zeigt sich darin, daß der Bezug oder die Stellungnahme des lyrischen Ich zu der im Gedicht entfalteten Naturszene in der Eingangsstrophe lediglich indirekt und als passiver Reflex realisiert ist („Das Auge wird mir naß“). In der Schlußstrophe dann taucht das Ich wieder auf, und zwar noch mehr in die kontemplative Ruhe hineingenommen als am Gedichteingang („Die Seele schläft mir ein“). Das, was Krolow später am naturlyrischen Gedicht kritisieren wird: ihre Tendenz zur Verselbständigung ihrer Bilder, verdankt sich freilich intentional der Idee einer Autotelik der Natur im Gedicht. Im Gedichttraum soll mehr „der Gesang der Dinge“ als des Dichters „Stimme“ (653) sich entfalten. Nicht zu übersehen ist die häufige Künstlichkeit der Lösungen. Auch bei Lehmann wird der Zusammenfall von Ich und Welt durch syntaktische Parallelisierung eher postuliert, als durch lyrische Strategie oder poetische Arbeit am Bild überzeugend erreicht. Als weiteres Merkmal vor allem der späten Lyrik Lehmanns ist in diesem Zusam-

Doch schon an dieser Stelle ist die entscheidende poetologische Option erkennbar: die Infragestellung des Subjekts bzw. die Preisgabe seiner Autorität ist als ein poetischer Akt der Objektivierungen intendiert, in der Natur, wie sie *an sich* ist, zu Wort kommen soll. Es ist sicher kein Zufall, daß Naturlyrik mit der *Neuen Sachlichkeit* der Zwischenkriegsliteratur in Verbindung gebracht wurde¹⁷; bei allen Unterschieden im poetologischen Skopus und in den poetischen Verfahrensweisen: ebenso wie Lehmann und Loerke hatte Döblin mit seinem Konzept der *dreimal heiligen Sachlichkeit*¹⁸ in der Triade *Ich, Sprache, Welt* das Ich durchzustreichen versucht, um damit einen Vorgang der Objektivierung am Leitfaden der autonomen Sprache als eines autosemiotischen Prozesses in Gang zu bringen.

Die Korruption der Sprache durch die Propaganda der Nationalsozialisten gibt diesem Prozeß der Objektivierung noch eine andere Dringlichkeit: die sprachführende und legitimierende Instanz wird an etwas Transsubjektives und Nicht-Korruptierbares delegiert, nämlich an die kosmisch verbürgte Ganzheit der Natur und einer durch sie in Bewegung gebrachten Sprache. Gewiß ist es nicht schwer, solche Auffassungen zu kritisieren und ihre philosophische Unhaltbarkeit darzutun – aus den einleitenden Bemerkungen zum Begriff der Natur geht sie bereits hervor. Bedenkt man jedoch die Spezifik der sprachkritischen Erwägungen und den Zielpunkt der sprachreinigenden und sprachinnovatorischen Anstrengungen unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, dann wird die Akzeptanz der Naturlyrik auch ohne den Verweis auf die

menhang die zunehmende Reduktion der lyrischen (räumlichen und temporalen) Deixis des Gedichts zu nennen. Wie sich an der Naturlyrik des 19. Jahrhunderts demonstrieren ließe, ermöglichte diese Deixis, daß das lyrische Ich in einer konkreten Naturräumlichkeit und -zeitlichkeit erscheinen und als ein naturerlebendes Subjekt in Szene gesetzt werden kann. Bei Lehmann hingegen ist zwar das Ich als rezeptive und reflektierende Instanz im Gedicht durchaus gegenwärtig, aber das Fehlen einer lyrischen Situation hebt das Ich in gleichsam ‚transzendentaler‘ Singularität der Natur entgegen.

¹⁷ „Wer nur einmal in der Zeitlupe sich entfaltende Blumen sehen durfte, wird hinfort unterlassen, Wunder und Sachlichkeit gegeneinander abzugrenzen. So kann auch im Bereich der Dichtung ein Wille zur Sachlichkeit nur Berechtigung erlangen, wenn er nicht von Unvermögen, sondern durch die Furcht bedingt wurde, mit allzuviel Worten das Wunderbare zu verdecken. Denn zum Verzicht auf jegliche Metaphysik führt nun, daß die Ordnung des Sichtbaren Wunder genug erscheint.“ (Die Kolonne, Jg. 2 (1931), Heft 4, 47). Ebenso erstaunlich wie ihr postuliertes Näheverhältnis zur Sachlichkeit ist die in diesem Zitat beanspruchte metaphysikkritische Stoßrichtung der Naturlyrik. Doch dieser Sachverhalt erinnert nur an die methodische Banalität, daß die tragenden Begriffe nicht absolut, sondern nur innerhalb des Systems oder terminologischen Kontextes signifikant sind: metaphysisches Denken, hier verstanden als Fundierung ontologischer Dualität, wobei das ontologisch Höhere von der sensualistischen Ebene nicht erreichbar ist, wird abgelehnt, weil das Ineinander von Sensualität des subjektlosen Subjekts, naturlyrischer Sprache und Wesenszuschreibung (Ordnung der Dinge) keiner reicheren als einer monistischen Ontologie bedarf.

¹⁸ A. DÖBLIN, *Ausgewählte Werke in Einzelbänden: Aufsätze zur Literatur*, hrsg. v. W. Muschg in Verbindung mit den Söhnen des Dichters, Olten Freiburg i.Br. 1963, 10.

zitierten „konservativen und provinziellen Züge an der kulturellen ‚Adenauer-Moderne‘“¹⁹ verständlich: nämlich als Hoffnung auf einen objektiven Sprachzugang zur Wirklichkeit nach einer das Sprachdickicht kahlschlagenden Reinigung²⁰ und als Hoffnung auf eine authentische, reine Sprache, in der wieder zu schreiben möglich sein würde.

Spricht die Literaturwissenschaft vom Provinzialismus des Naturgedichts und von einer „gereizten Spannung“²¹ zwischen Lehmannschen Versen und seinem heutigen Leser, so wird die jüngere Lyriergeneration deutlicher. Das sozialistische Lager macht sich die von Brecht *An die Nachgeborenen* gestellte und von Adorno erneuerte rhetorische Frageperspektive, ob es zulässig sei, angesichts der Schrecken des Zweiten Weltkrieges und nach Auschwitz überhaupt Lyrik und wenn ja, Lyrik über Bäume²² zu machen, ganz zu eigen und beantwortet die Frage negativ.

Es findet sich aber auch Kritik von jener Seite, die aus ihrem naturlyrischen Erbeil und ihrer grundlegenden Sympathie für das naturlyrische Gedicht nie ein Hehl gemacht hat. Krolow sieht die Naturlyrik zunächst als eine Bereicherung des Repertoires lyrischen Sprechens:

Ein fast unbeteiligtes Notieren von Geschehen, ein Geschehenlassen, dem gegenüber man sich als immer mehr verstummender Beobachter, als Stenograph verhält. Sein Glanz ist die ruhige Mitteilung eines derart Erfahrenen, ein Glanz von Vollkommenheit der Discretion, etwas Unprogrammatisches, etwas unverstört Wirkendes, weil es durch nichts aufgestört ist.²³

Ähnlich Holthusen: er hält auf der einen Seite Lehmann zugute, er habe den „deutschen Vers mit neuer Sinnlichkeit zu durchtränken [versucht] und verstan-

¹⁹ Mecklenburg, *Naturlyrik und Gesellschaft*, a.a.O., 25.

²⁰ Vgl. W. WEYRAUCH (Hrsg.), *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*, Hamburg Stuttgart u. a. 1949; im *Nachwort* (207–219) heißt es auf S.217: „Es gibt vier Kategorien von Schriftstellern. Die einen schreiben das, was nicht sein sollte. Die andern schreiben das, was nicht ist. Die dritten schreiben das, was ist. Die vierten schreiben das, was sein sollte. Die Schriftsteller des Kahlschlags gehören zur dritten Kategorie.“

²¹ U.-K. KETELSEN, *Natur und Geschichte – Das widerrufende Zeitgedicht der 30er Jahre*. Wilhelm Lehmann: ‚Signale‘, in: Mecklenburg, *Naturlyrik und Gesellschaft*, a.a.O., 152–162; 152.

²² Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* mit der Frage „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ ist geradezu das Banner und der Deckname, unter dem sich die politischen Vorbehalte gegen die so diagnostizierte unpolitische Naturlyrik zusammenfindet. Vgl. neben den zitierten Beitrag von Emmerich und die Erörterung bei Mecklenburg (7–9) die Aufsätze von H. GNÜG, *Gespräch über Bäume. Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik*, in: *Basis 7* (1977), 89–136; J. HAUPT, *„Gespräch über Bäume. Zum Natur- und Entfremdungsproblem in sozialistischer Lyrik der Gegenwart*, in: *Die Horen 17* (1972), 8–23; P. H. NEUMANN, *„Akazien sind keine Akazien“*. Schwierigkeiten mit unpolitischen Gedichten, in: *Neue Rundschau 86* (1975), 448–458.

²³ K. KROLLOW, *Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik*, in: DERS., *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Berlin 1961, 29–52; 51.

den, ihm neue Wortwelten zu erschließen²⁴, und so dem Lessingschen Diktum der Lyrik als der „vollkommen sinnlichen Rede“²⁵ Rechnung getragen. Auf der anderen Seite hält er der Naturlyrik „Naturesimpelei“ und „Sumpf und Moor- kultur“²⁶ vor und kann sich die Bosheit nicht verkneifen, „daß sich die sprachliche Eroberungslust nicht selten ins Unwegsame verirrt, so daß man einiges, was von diesen Dichtern hervorgebracht wurde, nur mit Hilfe eines zoologischen Lehrbuchs oder einer wissenschaftlich exakten Exkursionsflora dechiffrieren kann“²⁷. Krolow sieht weniger polemisch, dafür genauer hin als Holthusen: er sieht die Naturlyrik der Gefahr doktrinärer Mythologisierung, artifizieller Routine, der Ritualisierung und der Monomanie der gefundenen poetischen Lösungen erliegen. Er konstatiert einen „Verfall des Gesamtklimas der Naturlyrik“²⁸, die im Detailzwang bzw. der „Verselbständigung der Details in die Belanglosigkeit“²⁹ und schließlich in „so etwas wie ein Zurücksinken im vegetativen Dasein“³⁰ ins Ziel kommt.

Schnurres und Rühmkorfs Urteil dagegen fällt noch schärfer aus. Schnurre, der, Jahrgang 1920, am Krieg teilnehmen mußte, wirft der *Inneren Emigration* angesichts der Nazi-Schrecken und der Realität des Krieges eine aus Wegsehen und Verantwortungslosigkeit gemischte indirekte Mittäterschaft vor. Sie, die *Innere Emigration*, bedichtete, heißt es bei Schnurre, „Salatschnecken und bunte Steine“, um „diesen lieblichen Vorhang kunstgerecht vor den Konzentrationslagern und Kriegsschauplätzen“³¹ aufzuhängen:

Wenn man ‚das Gedicht‘ überhaupt verurteilen kann, dann einzig doch das, das geschrieben wurde, während über Auschwitz die Rauchwolken aufstiegen und das vor dieser Todesfabrik einen bestickten Metaphernvorhang herabließ, so daß der Lyrik-Konsument

²⁴ H. E. HOLTHUSEN, Naturlyrik und Surrealismus. Die lyrischen Errungenschaften Karl Krolows, in: DERS., Ja und Nein. Neue kritische Versuche, München 1954, 86–123; 89.

²⁵ Holthusen, Naturlyrik und Surrealismus, a.a.O., 89.

²⁶ Holthusen, Naturlyrik und Surrealismus, a.a.O., 86.

²⁷ Holthusen, Naturlyrik und Surrealismus, a.a.O., 89.

²⁸ Krolow, Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik, a.a.O., 40.

²⁹ Krolow, Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik, a.a.O., 40.

³⁰ K. KROLOW, Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945, hrsg. v. D. Lattmann, Lyrik: Karl Krolow, Frankfurt a.M. 1980, 62.

³¹ W. SCHNURRE, Warum ich nicht wie Swift schreibe. Wolfdietrich Schnurre über ein gefährliches literarisches Vorbild, in: U. Schulz, Fünfzehn Autoren suchen sich selbst. Modell und Provokation, München 1967, 20–32, 28. Ein äußerst scharfes Urteil, von dem nur Loerke und Lehmann ausgenommen sind, kommt auch aus den eigenen Reihen. Elisabeth Langgässer wirft Teilen der Naturlyrik bzw. der Literatur der Inneren Emigration Verengung auf das Idyllische, falsches „Sichbescheiden“ und einen Rückfall in das Romantizistische vor, das angesichts der Realitäten der Kriegsschrecken und Konzentrationslager, „verabscheuungswürdig“ sei: „dieses anakreontische Tändeln mit Blumen und Blümchen über den scheußlichen, weit geöffneten, aber eben mit diesen Blümchen verdeckten Abgrund der Massengräber“. (E. LANGGÄSSER, Schriftsteller unter der Hitler-Diktatur, in: Ost und West (1947), Heft 4, 36–41; 39).

vor sogenannten Ewigkeitswerten und innerer Erbauung die Realität nicht mehr wahrnahm³².

Und Rühmkorf bringt seine Ansicht über die lyrische Qualität und über die bildkonstitutiven Bestandteile und Verfahren voller Häme in die griffig-polemische Formel: „Anmut dürftiger Gebilde: Kraut und Rüben gleich Gedicht“³³.

Es ist auffällig, daß alle Kritiker der Naturlyrik deren bildkonstitutiven Verfahren und die Art, Häufigkeit und Monomanie, mit der Naturbilder im Gedicht generiert und eingebunden werden, angreifen, und darüber hinaus das naturlyrische Gedicht auf seine naturkonzeptuellen und ideologischen Voraussetzungen hin befragen. Das gilt für Krowlow, Holthusen, das gilt ganz sicher für Rühmkorf und für Heißenbüttel, der das naturlyrische Gedicht dem Allgemeinbegriff des traditionellen, metaphorischen Gedichts einverleibt und an ihm die „Einigkeit des Redenden mit der Welt, oder genauer mit dem schönen Schein der Welt“³⁴ verurteilt.

Entscheidend aber scheint uns Lehmanns Verbindung seiner Bildlichkeit mit einem Geschichtsmodell, das hinter der Ereignisgeschichte die Einheit des menschlichen Geschlechts in der Tiefe von Raum und Zeit aufsucht und das Geschehen auf transhistorische, metaphysische Grundstrukturen des Daseins hin transzendiert. Und hierin ist Lehmann wiederum keineswegs allein. Denn der Bedarf an allgemeinverbindlichen und weltauslegenden Ideen ist in der deutschen Nachkriegsliteratur allgemein überaus groß. Hermann Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom*, Langgässers Roman *Das unauslöschliche Siegel* oder die 1950 veröffentlichte *Märkische Argonautenfahrt* – um nur einige Romane zu nennen – sind von dieser Art, auf dem lyrischen Felde sind es die formstrengen, in Sonettform gearbeiteten Pathosformeln der Erneuerung aus der Liebe und der Authentizität des Geistes von Rudolf Hagelstange, die er unter dem Titel *Venezianisches Credo* zunächst 1945 auf einer Handpresse in Verona abzieht und ein Jahr später in Leipzig drucken läßt, oder Bergengruens apokalyptische Purgatoriums-Phantasien, aggressive Bilder des göttlichen Gerichts am Ende aller Tage und antikisierende Bezüge auf das dekadente Rom, die als *Dies irae. Eine Dichtung* 1947 in München erscheinen – allesamt Versuche, Naturbilder und Motive der Zerstörung in einen Legitimationszusammenhang universalistischer Prägung einzubinden.

³² W. SCHNURRE, Dreizehn Thesen gegen die Behauptung, daß es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, in: DERS., Der Schattenfotograf. Aufzeichnungen, München 1978, 454–457, 454.

³³ P. RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, in: DERS., Die Jahre, die ihr kennt, Reinbek bei Hamburg 1972, 88–110; 89ff.; vgl. auch DERS., Beim Abdecker oder mit Vorsatzpapieren, in: DERS., Kunststücke. 50 Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch, Reinbek bei Hamburg 1962.

³⁴ H. HEISSENBÜTTEL, Was alles hat Platz in einem Gedicht?, in: H. Bender und M. Kräger (Hrsg.), Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1945, München Wien 1977, 99–125, 121.

Es ist nur zu erstaunlich, daß die Jahre des Nationalsozialismus zunächst eine Generation aus sich entläßt, die, was das Vertrauen in die Sprache und die durchgängige Sinnhaftigkeit der Welt anlangt, durch und durch gefestigt erscheint. Man kann noch heute den Schock nachfühlen, der die deutsch-französische Schriftstellertagung befiel, als Günther Eich, nachdem unter anderen Walter Höllerer, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet und Hans Bender frei von jeglicher Erkenntnis- und Wirklichkeitsskepsis ihre Thesen zum Thema *Schriftsteller vor der Realität*³⁵ vorgetragen hatten, mit gewichtigem Wort in die Diskussion einfiel:

Alle hier vorgebrachten Ansichten setzen voraus, daß wir wissen, was die Wirklichkeit ist. Ich muß von mir sagen, daß ich es nicht weiß³⁶.

Insofern wäre es zu einfach, die Rückständigkeit der deutschen Nachkriegsliteratur allein der Vorbildlichkeit der Naturlyrik anzulasten, obwohl sie sich an ihr, gerade mit Blick auf ihre Haltung zum Sprach- und Wirklichkeitsbegriff, am eindrucklichsten studieren und an ihrer Metapherntheorie erweisen läßt.

Lehmanns und Loerkes Natur-, Sprach- und Dichtungsbegriff

Lehmanns Dichtungsverständnis ist unverkennbar auf dem Hintergrund einer Weltauffassung entfaltet, die – zumindest der Struktur nach – auf das scholastische Denken zurückdatiert³⁷; Thomas von Aquin hat sie am eindrucklichsten beschrieben. Die thomistische Grundfigur, nach der sich die Ordnung der Dinge aufbaut und die, wie sich gleich zeigen wird, auch Lehmanns sprachtheoretische Grundüberzeugung beherrscht, ist die der Analogie. Alles Seiende ist mit allem Seienden durch Ähnlichkeitsbeziehungen verknüpft und zu einer göttlichen Einheit geordnet³⁸. Doch anders als im Mittelalter garantiert bei Lehmann nicht die Idee einer *veracitas divina* oder das Durch-sich-selbst-Sein Gottes für die Durchgängigkeit der Korrespondenzbeziehungen zwischen den Gegenständen, sondern die Transzendentalität der Natur oder die ihr beigegebene mythisch-sagenhafte Dimension. Die Natur und das mythische Weltbild, das in den Sagen und in den mythischen Gestalten (sei es aus der antiken Mythologie oder den christlichen Heiligenlegenden, sei es aus der Artusepik oder der Grimm-

³⁵ Akzente 3 (1956), 300–326.

³⁶ Akzente 3 (1956), 313.

³⁷ Die Gewährsmänner, die Lehmann selbst benennt, stammen vor allem aus der deutschen Klassik; und in der Tat scheint Lehmanns abwertendes Urteil über die Allegorie und seine Idee einer lyrischen Aufhebung des Besonderen im Allgemeinen auf Goethes Symboltheorie zurückzugehen. Die Verschränkung von Semiotik und Ontologie indes, auf die wir später noch eingehen werden, ist fraglos hochscholastischen Ursprungs.

³⁸ Vgl. hierzu auch Langgässer, Schriftsteller unter der Hitler-Diktatur, a.a.O., 39f. Zur Idee der *analogia entis* vgl. auch „Kampf der Metapher!“, Kap. 2, 76–86; Kap. 8, 187–214.

sehen Märchenwelt) zum Ausdruck kommt, werden von Lehmann nun nicht als Deutungssysteme verstanden, die an eine Geschichte des Menschen oder an eine kulturelle Überlieferung angebunden sind. Lehmann substantiiert den Mythos als eine außerzeitliche Ebene, die allem wirklichen Erkennen, Sehen, Sprechen und Dichten vorgegenwärtig ist. Auch der Mensch ist dem Grunde nach an diesen universalen und transhistorischen Sinnzusammenhang ange-schlossen, d. h. der Mensch ist nicht in epistemischer Autorität der natürlichen Welt entgegengesetzt.

Allerdings – und hier zeigt sich der zivilisationskritische Hintergrund im Denken Lehmanns – die Geschichte der neuzeitlichen Rationalität ist zugleich eine Geschichte des Verlusts: der Mensch, sich ganz gegenwärtig allein in der symbiotischen Einbindung im Naturzusammenhang, verliert sich, indem er sich als selbst- und geschichtsmächtiges Subjekt entwirft und gewinnt. An der Erfahrung der Selbstwerdung, die eine Subjekt-Objekt-Spaltung voraussetzt und durch Reflexion das bewußtseinsphilosophisch gedachte Selbstbewußtsein gewinnt, ist von daher zugleich ihr Gegenteil erfahrbar: die Entfremdung von einem einheitlichen Legitimations- und Seinsgrund – eine Erfahrung übrigens, die das neuzeitliche Subjekt seit der Einsicht in seine Geschichtlichkeit begleitet. Wir sehen, Lehmanns mythische Weltsicht, in der die unwiderrufliche und keinesfalls kündbare Bindung des Menschen an die Natur wesentliche Grundlage ist, kalkuliert ihr Ende, d. h. ihren zivilisatorisch erzwungenen Übergang zur Moderne mit ein: das moderne Subjekt verliert, indem es den Zugang zum Sein als einen zweckrationalen denkt, dieses selbst. Aus diesem Umstand bezieht für Lehmann die Dichtung ihre wesentliche Aufgabe und ihre entscheidende Legitimation:

Der Dichtung liegt ob, die hinter den Abstraktionen der Zivilisation verschwindende Natur der Phänomene festzuhalten und ihre Wirklichkeit als wirksam geltend zu machen³⁹.

Und anderswo unter dem Stichwort *Verlust der Wirklichkeit*:

Dann sind eines Tages die Dinge und mit ihnen wir zum Teil nur noch, oft gar nicht mehr vorhanden. Die Dichtung bewirkt, daß der späte Mensch, aus der eigentlichen Wirklichkeit vertrieben, wieder vollständig vorhanden ist⁴⁰.

Lehmann geht also nicht so weit, das Einverständnis mit der Natur als existent und gegenwärtig zu bezeichnen, noch hofft er darauf, es durch die poetische Fiktion reell setzen zu können; das „wahre Sein“, wie er es nennt, kann als ein dauerhaftes nicht mehr restituiert werden. Das Gedicht, verstanden als Aufhebung des Menschen im Naturzusammenhang, ist eine in seltenen Augenblicken gelingende, punktuelle und ideale Operation mit nur postulatorischem

³⁹ W. LEHMANN, Grundsätzliches zur Kunst des Gedichts. Geruch und Geschmack, in: DERS., Sämtliche Werke in drei Bänden, Bd. 3: Essays und Gedichte, Gütersloh 1962, 220–228; 220.

⁴⁰ W. LEHMANN, Dichtung als Dasein. Poetologische und kritische Schriften, in: DERS., Sämtliche Werke in drei Bänden, Bd. 3: Essays und Gedichte, a.a.O., 155–364; 183.

Charakter, ein transitorischer Akt der idealerweise ausschließlich in der Natur verankerten und befestigten Semiosis. Das Gedicht *Die Signatur* reflektiert die durch die zivilisatorische Entwicklung bedingte Verbannung des Menschen aus der Natur, zugleich aber erneuert es die Hoffnung auf ihre ästhetische Zurücknahme:

Damastner Glanz des Schnees,
Darauf liest sich die Spur
Des Hasen, Finken, Rehs,
Der Wesen Signatur.

In ihre Art geschickt,
Lebt alle Kreatur.
Bin ich nur ihr entrückt
Und ohne Signatur?

Es huscht und fließt und girrt –
Taut Papagenos Spiel
Den starren Januar?
Durchs Haupt der Esche schwirrt,
Der Esche Yggdrasil,
Die Hänflings-, Zeisigschar.

Die goldnen Bälle blitzen,
Vom Mittagslicht gebannt,
Bis sie in Reihen sitzen,
Der Sonne zugewandt,
Wie Geister von Verklärten,
Die noch die Götter ehrten.

Die leisen Stimmen wehn
Aus den verzückten Höhn
Ein Cembalogetön.
Die Vogelkreatur,
Kann ich sie hören, sehn,
Brauch ich nicht mehr zu flehn
Um meine Signatur.⁴¹

Es ist weder nötig noch an dieser Stelle hilfreich, eine Gesamtinterpretation oder poetische Wertung des Gedichts zu versuchen; es wird genügen, einige Akzente einzutragen, die für unseren Zusammenhang von besonderer Bedeutung sind. Die poetologische Relevanz und Aussage liegt offen zutage. Die ersten

⁴¹ W. LEHMANN, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3: *Essays und Gedichte*, a.a.O., 514.

sechs Verse des Gedichts, in dem das schlichte Nennen von Bezeichnungen aus der Natur, Tier- und Pflanzenwelt eine dominante Stellung einnimmt, klären die ontologischen Vorentscheidungen. Die nicht nur gedankliche, sondern auch graphische Engstellung von *Wesen* und *Signatur* deutet an, daß jeder Gegenstand und jede Kreatur seinen ontologischen Stellenwert und seinen Zusammenhang zu anderen Seienden über das Strukturprinzip der Ähnlichkeit unmittelbar anzeigt: es koinzidieren folglich Ontologie („Wesen“, „Art“) und Semiotik („Spur“, „Signatur“), eine Verschränkung, die wiederum deutliche Anleihen an der mittelalterlichen Signaturenlehre und an der Idee des *liber naturae*⁴² aufnimmt.

Allein der Dichter bleibt zunächst in melancholischer Distanz zur Natur, die, der Überkreuzung von Semiotik und Ontologie folgend, als Mangel an signifikativer Bezugnahme auf das, was der Dichter nicht ist: auf Natur erscheint. Die Lesbarkeit der Welt wäre demnach zugleich verbunden mit einer Seinsbestimmung des Menschen, ihre Unverständlichkeit gleichbedeutend mit seiner Ort-, Heimat- und Wesenlosigkeit. Die Zweifel, die sich in der Frage: „Bin ich nur ihr entrückt / Und ohne Signatur?“ (Vers 8/9) anmelden, werden zunächst in den Naturbetrachtungen und durch den Aufstieg in die mythische Dimension ausgesetzt.

Ohne Zweifel besitzt der Rückgriff auf die germanische Religion in der dritten Strophe Beschwörungscharakter. Die Weltesche *Yggdrasil*, die – dem germanischen Glauben nach – ihre Äste über das All breitet und als zentrales Prinzip der Einheit die Verbindung zu Weisheit und Schicksal hält, überwölbt zugleich den Lebensraum der Menschen, behebt also dessen Bedürfnis nach Fundierung und natureschatologischer Hoffnung. Der Schlußvers kehrt dann zu der Ebene der Naturbetrachtung zurück und nimmt die Frage nach der Signatur des Menschen bzw. des lyrischen Ich wieder auf. Allein das kontemplative Hör- und Sichtbarmachen der Natur, das das Gedicht ja selber ist oder zumindest sein will, verbürgt nun die Sicherheit, ein Teil und nicht das Gegenüber der Natur zu sein.

An dieser Stelle müssen wir das Sprachkonzept Lehmanns erörtern. Der Begriff *Signatur*, im Gedicht durch dreifache Nennung betont, stellt, wie wir gesehen haben, nicht nur ein System von Verbindungen dar, das Gegenstände mit anderen Gegenständen verknüpft. Er besitzt überdies eine semiotische Dimension. Aber anders als in der rationalistischen Sprachauffassung, in der Zeichen Gegenstände und Sätze ihre Verknüpfungen in der Welt abbilden, Sprache also als ein autonomes System von Zeichen den Seinsstrukturen homolog gedacht und dadurch zu ihrer Repräsentation befähigt ist, greift hier die Analogiestruktur des Seins auf die Sprache über, deren signifikative Einheiten sich ebenso wie die Bestandteile der Natur analog ausrichten. Daraus folgt, daß sich durch das

⁴² Zur Tradition des *liber-naturae*-Gedankens, auch und gerade zu dessen verdeckter repräsentationalistischen Prämisse einer in sich oder von Gott her signifikanten Natur wäre einiges zu sagen; hier jedoch nur zwei Verweise auf ausführliche Studien: J. DERRIDA, *Grammatologie*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1992, insbes. 26ff.; H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1989.

Nennen von Namen, so dieses Nennen hinter die zivilisatorische Zurichtung der Sprache zurückfassen kann⁴³, Wesensmerkmale von Gegenständen enthüllen lassen.

Es ist also – aus dem Horizont des Lehmannschen Denkens entwickelt – durchaus konsequent, wenn seine linguistischen Studien in der Hauptsache und mit seltenem Nachdruck darauf aus sind, vermittelt etymologischer Forschungen die Verknüpfung des Seienden durch den Nachweis der Verwandtschaft ihrer Namen darzutun. Lehmanns sprachtheoretische Lektüren und die in den Jahren 1904/05 angefertigte Dissertation sind in der Tat vollkommen beherrscht vom Problem der Analogie. Gleich wird erkennbar werden, welcher in der Tat fundamentale Stellenwert der Analogie auch und gerade im Zusammenhang der Begründung der dichterischen Sprache zukommt.

Ein besonders dichtes Zitat aus Lehmanns 1947 veröffentlichtem Essayband *Bewegliche Ordnung* erlaubt eine Rekapitulation des bisher Entfalteten.

Je geringer ein solcher (Abstand zwischen Objektivem und Subjektivem, Anm. d. Verf.) wird, desto mehr nähern wir uns der mythischen Auffassung. Mythos ist die in das Gegenständliche oder rein Sinnliche des Ausdrucks versunkene Sprache selbst, und Metapher entsteht erst, wenn durch die fortgesetzte Entwicklung des Mythos Reflexion über denselben entstanden ist und die Trennung des Objektiven und Subjektiven im Subjektiven herbeigeführt hat. Eine dem Gegenstand dicht wie Haut dem Fleisch auf- und anliegende Sprache ist dem Menschen nur in seltenen Zuständen möglich⁴⁴.

Was sich sofort verstehen läßt, ist Lehmanns geschichtsphilosophische These, die wir bereits angesprochen haben. Sie reformuliert die Idee des Übergangs vom Mythos zum Logos. Die katalytische Instanz, die diese für Lehmann unheilvolle historische Dynamik in Gang bringt, heißt *Reflexion*, und ‚Reflexion‘ bedeutet, daß der unmittelbare Sinneseindruck, der Affekt oder die Handlung an interne Sinnzusammenhänge vermittelt wird, d. h. an Deutungssysteme, die kultureller und damit historischer Natur sind; die systemische Vermittlung kündigt demnach den substantialistischen Konnex zwischen dem Außen und dem Innen, zwischen Reiz und Reaktion auf. Zwei Bewegungen – so kann man

⁴³ Vgl. das folgende Zitat (W. LEHMANN, *Der Planet*, in: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3: *Essays und Gedichte*, a.a.O., 132–139; 133): „Wörter und Worte als Mittel jeden Verkehrs unter den Menschen [müssen], nach so langer Zeit, so viel Erbschaft, so viel Nutzung, abgegriffen, befleckt, lädiert und vermodert, um ihrer anderen, ursprünglichen Aufgabe zu dienen, vor dem Gebrauch erfrischt, gereinigt, entsäuert, gemäßigt, der vielen Nebenabsichten entkleidet werden, die sie im Laufe der Jahrhunderte unwickelt haben, von denen sie täglich wieder bedroht, täglich wieder befreit werden wollen.“

⁴⁴ W. LEHMANN, *Bewegliche Ordnung. Bildnis einer Blume*, in: *DERS., Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3: *Essays und Gedichte*, a.a.O., 103–108; 103f. Ähnlich in *Der Planet* (1947) (Lehmann, *Der Planet*, a.a.O., 133): „Gewisse Bilder großer Meister (...) stellen gleicherweise den magischen Zusammenhang der Dinge dar. (...) Uns ist, auf solchen Bildern brauchten die Dinge bloß da zu sein, um sich und uns ihres Sinnes zu vergewissern. Alle Allegorie bricht zusammen. (...) Diese Leistung vollzieht auch das vollkommene Gedicht.“

zumindest erschließen – gehen mit dem reflektorischen Prozeß einher: einmal das Auseinandertreten von Mensch und Natur, von Subjektivem und Objektivem und zum anderen das Auseinandertreten vom Zeichen und seinem Bezeichneten, *signifiant* und *signifié*. Es läßt sich absehen, daß der dichterische Vorgang als Negation der geschichtlichen Entwicklung entworfen ist und von daher auch in einer Doppelbewegung den Austritt aus der Kultur und der Geschichte zu vollziehen hofft. Mensch und Natur, Subjekt und Objekt treten wieder zusammen, und Zeichen und Bedeutung, Wort und Sinn sollen sich im Augenblick der Semiosis unmittelbar gegenwärtig werden: so wird die Sprache naturalisiert und in den objektiven Wirkungszusammenhang der Natur als das Gesamt analogischer Bezüge aufgesogen.

Lehmanns Theorie der Metapher

Nun ist der Zusammenhang erkennbar, in den Lehmanns Position zur Metapher einrückt und wodurch sie verständlich wird. Das Zitat hat es bereits angedeutet: Die Metapher ist unter geschichtsphilosophischen Gesichtspunkten betrachtet ein Phänomen zwischen Mythos und Logos. Wenngleich die Metapher den Weg der Rationalisierung des mythischen Weltbildes noch nicht bis zu seinem Ende durchlaufen ist, so ist sie dennoch eines der ersten Resultate der Rationalisierung: Die Metapher verdankt sich den Quellen einer schon logisch orientierten Lebenswelt, ist folglich vom Rationalen abkünftig und wie dieses der Verfügungsgewalt des Subjekts oder seines transzendentalen Horizontes unterstellt.

Diese Vorbehalte sind historisch nicht ganz neu, sie gleichen den Kritiken, die wir aus der Antike⁴⁵, aus der Philosophie Descartes⁴⁶ und aus dem Sensualismus⁴⁷ kennen. Auch hier wurde die Metapher in ihrer Abhängigkeit von der vernünftigen Sprache qualifiziert, sei diese nun gefaßt als eigentlicher Diskurs, verstanden als Ableitungen aus den ewigen Ratschlüssen der Vernunft oder über die Möglichkeit sensualistischer Reduktion gerechtfertigt. Soweit die Übereinstimmung. Dann aber nimmt Lehmanns Argumentation einen anderen Fortgang. Galt die Metapher bis ins 18. Jahrhundert hinein als Deckname für die nicht vollständig kontrollierbare Rhetorisierung der Diskurse, so gilt sie nun als nicht mehr beherrschbare Rationalisierung der dichterischen Sprache. Das *proton pseudos* der diskursiven Vernunft, ihre Distanznahme zum Gegenstand, springt auf die Metapher über. Lehmann beklagt also an der Metapher nicht das, was an ihr rhetorisch ist und was sich trotz ihrer Abkünftigkeit vom Begriff gerade von diesem scheidet, sondern das, was an ihr begrifflich ist und sich ihm annähert⁴⁸.

⁴⁵ Vgl. „*Kampf der Metapher!*“, Kap. 1, 51–75.

⁴⁶ Vgl. „*Kampf der Metapher!*“, Kap. 3.2, 92–97.

⁴⁷ Vgl. „*Kampf der Metapher!*“, Kap. 3.1, 87–92; Kap. 4, 98–107.

⁴⁸ Eine ganz ähnliche Position zur Metapher hatte bereits Fr. Schlegel vertreten; allerdings sind die Vorbehalte bei Schlegel eng an den Begriff der Metapher gebunden; vergleichba-

Auf diesem Hintergrund wird insbesondere Lehmanns Reserve gegen die symbolistische Bildlichkeit verständlich. Um die Gründe als stringente Argumentation durchsichtig zu machen, wird es nötig sein, auf die bisher analysierten sprachtheoretischen, ontologischen und poetologischen Postulate Lehmanns zurückzugreifen. Betrachtet man das, was als spezifische Technik, Konstruktion und übergreifende literarische Strategie des symbolistischen Werkes sich ausmachen läßt, dann ergibt sich das folgende Bild: Kunst erscheint als ein vom realen Gegenstand abgelöstes Spiel von Zeichen, und zwar als ein Spiel mit Regeln, die aus der immanenten Notwendigkeit des Kompositorischen (oder was man dafür hielt) und seiner Überwältigung mit ästhetischen Strukturen, also von den medienkonstitutiven Eigenschaften sich herleiten lassen. Seine Einwände gegen den Symbolismus richtet Lehmann vor allem gegen die von Mallarmé vertretene Idee der reinen Musikalisierung der Literatur, die er als einen Frevel an der Sprache empfindet. Lehmann zitiert aus einem an ihn gerichteten Brief von W. Kraft: „Die alchimie du verbe paßt nicht zu Ihrer Welt. Sie kommen von den Sachen zur Sprache“⁴⁹.“ Ist das Grundaxiom des Symbolismus die Verabsolutierung des Symbols und die Depotenzierung des Bezeichneten, dann erscheint die Naturlyrik als sein Gegenteil: sie depotenziert das Zeichenhafte am Zeichen und verabsolutiert das Bezeichnete, genauer: das, was zunächst die volle Durchsichtigkeit der Natur befördert und dann in ihr ganz aufgehen soll. Die symbolistische Metapher gewinnt sich ähnlich wie der über die Reflexion bereitgestellte Begriff aus der Immanenz der medienkonstitutiven Eigenschaften oder des systemischen Zusammenhanges der Sprache; sie spaltet von daher den engen Zusammenhalt von lyrischem Wort und Sache, was sich aus den Denkvoraussetzungen Lehmanns als Überwältigung und Entsignifizierung des Bezeichneten verständlich machen läßt.

Damit ist zugleich ein zweiter Einwand gegen die symbolistische Bildlichkeit angedeutet. Der strenge Kompositionsgedanke symbolistischer Werke gilt als Verlängerung der funktionalistischen Selbstausslegung der Sprache, wodurch dann auch die expressionistische Bildlichkeit oder die politisch-appellative Suggestion der Naturbilder im Vormärz unter Lehmanns Verbannungsurteil fallen; Form gilt hier als Überwältigung des natürlichen Materials und gerade nichts, was von außen, von der Natur herrührt.

re Einwände gegen die Allegorie, das Symbol, das Bild und den Witz hat Schlegel nicht erhoben; im Gegenteil: sie sind für die romantische Poetik fundamental. „Metapher ist vielleicht schon ein Mittelglied – zwischen Terminologie und etwa eigentl(ich) mystisch(en) Lebenswort(en) / magisch – aus den tiefsten und ersten Quellen die NICHT metaphorisch sind.“ (Fr. SCHLEGEL, Kritische Ausgabe, hrsg. v. E. Behler u. a., München Paderborn Wien 1958f., Bd. 16, 512).

⁴⁹ Lehmann, Grundsätzliches zur Kunst des Gedichts. Geruch und Geschmack, a.a.O., 226.

Lehmanns Kritik an der Bildlichkeit Peter Huchels

Besonders prägnant tritt Lehmanns theoretische Durchdringung der Metapher in der eigenen Erprobung seiner literaturkritischen Maßstäbe hervor. Gemeint ist seine Kritik an Peter Huchels Bildlichkeit und an den Gedichten Georg v. d. Vring. Wir gehen hier nur auf Lehmanns Kritik an Huchel ein.

Lehmanns erster Kritikpunkt bezieht sich auf den Status der bildgewordenen Naturerscheinungen. Lehmann sagt, Huchel habe diesen durch die Art seiner Bildgestaltung „mehr sentimental als scharfen Umriß“⁵⁰ gegeben. In diesem Einwand sind mehrere Argumente verschränkt: Zunächst der Hinweis auf das Sentimentale. Das Sentimentale oder genauer: das Sentimentalische wird seit Schiller verstanden als die Evokation einer durchgängig interpretierten, theologischen Welt- und Naturordnung, einer Ordnung allerdings, die als eine vergangene vorgestellt wird; ein Rückgriff auf diesen Zustand der Versöhnung kann nicht mehr gelingen – dies ist der genaue Gegenstand der Trauer.

Aus dem theoretischen Werk Lehmanns wird sodann zweitens verständlich, daß er sich mit dem negatorischen Bezug auf die verbürgte Ganzheit der Natur nicht abfindet, sondern dem Dichter die Möglichkeit zutraut, im Gedicht diese Ganzheit punktuell zu konstituieren, sprich: wieder unter den Sedimenten der Zivilisation durch das Nennen sichtbar zu machen.

Der Begriff „scharfer Umriß“ macht – drittens – eine stilistische Option geltend, die sich auf die Konsistenz der Bildkonstitution und die Trennschärfe seiner Bereiche bezieht. Dafür ist nach den Worten Lehmanns dreierlei notwendig, und alle drei Bedingungen kehren den Hintergrund seiner universalistischen Ganzheits- und Naturvorstellung hervor: Um „anschauend fühlendes Glück“⁵¹ zu erreichen, muß der Dichter erstens die Forderung der Genauigkeit erfüllen, d. h. die „sinnliche Individualität“⁵² und „Besonderheit“ des Gegenstandes „treffen“; zweitens soll er die „Anschaulichkeit“⁵³ oder Vorstellbarkeit bewahren und das heißt auch drittens, daß, gerechtfertigt durch das Analogiedenken, nur die Bindung, nicht aber die Mischung von Bildsphären erlaubt ist.

Spätestens an dieser Stelle enden die poetologischen Spekulationen in ideologisch prekärer Rede: die ideologische Hypothek, die Lehmann mit seinem Naturkonzept auf sich genommen hat, ist dabei nur das eine. Naturlyrische Dichtung versöhnt Natur, soweit sie ihr zukommen lassen will, was ihr der rationale oder zivilisierte Mensch verweigert. In dieser Hinsicht hat ihr die deutsche Nachkriegslyrik ab etwa 1953, insbesondere Eich, Huchel, auch Bobrowski und Krolow nicht folgen können, und zwar aus einem einfachen Grund: weil die

⁵⁰ Lehmann, *Maß des Lobes*, a.a.O., 31.

⁵¹ Lehmann, *Maß des Lobes*, a.a.O., 34.

⁵² Lehmann, *Maß des Lobes*, a.a.O., 35.

⁵³ Lehmann, *Maß des Lobes*, a.a.O., 34.

Hoffnung auf eine durchgängige und vollständig deutbare Welt verworfen wurde und einer tiefen Skepsis gegenüber der Naturutopie Platz gemacht hat.

Zum anderen schwenkt Lehmann zu einer Position zurück, die darauf aus ist, die Opposition zwischen Subjektivem und Objektivem zu erneuern, um den Zusammenfall der Extreme als einen in der Natur verankerten Prozeß der Zeichenbildung auszuzeichnen. Lehmann artikuliert also die Möglichkeiten der naturlyrischen Dichtung im Rahmen einer Naturauffassung, die besagt, daß die Natur *an sich* eine sinnerfüllte Struktur besitzt und von daher einen ausdrückbaren oder darstellbaren immanenten Sinn habe.

Und schließlich muß betont werden, daß die Maßstäbe, deren Mißachtung Lehmann Huchel anklagt, nämlich Anschaulichkeit und Vorstellbarkeit, streng genommen eher ad-hoc Charakter haben: sie sind Plausibilitätsschlüsse aus der gerade gängigen Wirklichkeitserfahrung und aus der verfügbaren alltäglichen Organisation der Wahrnehmung. Immer wieder begeht Lehmann den vorstellungstheoretischen Fehlschluß, der voraussetzt, daß die Bedeutung eines Wortes oder Satzes die Regel zu seiner mentalen Visualisierung ist, und dann folgert, daß überall da, wo diese sich nicht gemäß der in Geltung stehenden Naturauffassung konstituieren lassen, Ungenauigkeit, Referenzlosigkeit, Unverständlichkeit und reine Subjektivität herrscht⁵⁴.

Noch etwas anderes bestätigt sich in Lehmanns Kritik an der Bildlichkeit Peter Huchels. Aus der Perspektive Lehmanns gedacht, kommen die Bildlichkeit des Symbolismus und der Avantgarde darin überein, daß sie gleichermaßen ihre gestalterische Autorität ins ästhetische Subjekt verlegen. Über Huchels Arbeit am Bild heißt es:

Entringt sie (die Phantasie, Anm. d. Verf.) sich seiner Umklammerung (des drängenden Dichterwillens, Anm. d. Verf.), arbeitet sie in Schüben, Stößen, wirft hier und dorthin Pigmente⁵⁵.

Damit ist die Lyrik und die Bildentfaltung bei Huchel eigentlich trefflich beschrieben. Lehmann konnte Huchels theoretischen Äußerungen zur Metaphorik noch nicht kennen; aber er hätte in ihnen eine Bestätigung seiner Textbeobachtungen gefunden. Das Gedicht und das lyrische Bild selbst konstituiert sich nach Huchel dadurch, daß der Dichter plötzlich aus „Wortklängen“ und

⁵⁴ Die Huchel-Rezension ist auch eine Abrechnung mit Paul Celan; dessen Lyrik wird als Betroffenheitslyrik denunziert und seine Metaphorik ebenso wie jene Huchels nach Mißlingen der Vorstellungsprobe als verfehlt abgekanzelt (Lehmann, Maß des Lobes, a.a.O., 34): „Kühne Übertragung menschlicher Leidenslust mag gerechtfertigt sein, aber wenn ein Literaturforscher von Paul Celans Zeilen ‚Ginsterlicht, gelb, die Hänge eitern gen Himmel‘ behauptet, kein Linné könnte den stechenden Ginster präziser beschreiben, bezweifeln wir seine Kompetenz; blühender Ginster so gut wie Linné dürften ihm nur gerüchteweise bekannt sein.“

⁵⁵ Lehmann, Maß des Lobes, a.a.O., 35.

„Bildvisionen“, die zunächst „auf kein Thema hin geordnet“⁵⁶ sind, aus Metaphern und Erfahrungen, die im ästhetischen Subjekt sich niedergeschlagen haben, auswählt und kraft einer gedichtbezogenen Katalysierung in neue Beziehungen zueinander bringt. Nach Huchel enthüllt ein Gegenstand sich demnach nicht durch seine ihm eigene Signatur, worauf Lehmann sein Dichtungsideal begründete, sondern allein dadurch, daß der Dichter sie an ihm hervortreten läßt oder sie setzt.

⁵⁶ P. HUCHEL, Selbstinterpretation des Gedichts: Winterpsalm (1966), in: DERS., Gesammelte Werke in zwei Bde., hrsg. v. A. Vieregg, Bd. 2: Vermischte Schriften, Frankfurt a. M. 1984, 309–311; 310; zuerst veröffentlicht in: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser, hrsg. v. H. Domin, Frankfurt a. M. Bonn 1969, 96–97.