

**GERHARD HÄRLE**

**Lyrik – Liebe – Leidenschaft**

**Motivgeschichtlicher Streifzug  
durch die europäische Liebeslyrik**

*Per colui nel cui fiato son le mie parole*

Ja! eine Sonne ist der Mensch, allsehend, allverklärend,  
wenn er liebt, und liebt er nicht, so ist er eine dunkle  
Wohnung, wo ein rauchend Lämpchen brennt.

Friedrich Hölderlin: Hyperion

Die Liebe löscht ihren Namen: sie  
schreibt sich dir zu.

Paul Celan: Zwölf Jahre

Teurer Freund! Was soll es nützen,  
Stets das alte Lied zu leiern?  
Willst du ewig brütend sitzen  
Auf den alten Liebes-Eiern?

Ach! Das ist ein ewig Gattern,  
Aus den Schalen kriechen Küchlein,  
Und sie piepsen und sie flattern,  
Und du sperrst sie in ein Büchlein.

Heinrich Heine

For God's sake hold your tongue, and let me love ...

John Donne: The Canonization

<b>Vorsatz</b>		6
Heinrich Heine: Im wunderschönen Monat Mai		
<b>1 Erster Satz: Die Liebe und der Abgrund</b>		9
Matthias Claudius: Die Liebe • Pier della Vigna: Però ch'amore • Günter Grass: <i>Die Liebe</i> • Hans Magnus Enzensberger: <i>Misogynie</i> • Wilhelm Busch: Die Liebe war nicht geringe • *Khalil Gibran: <i>Der Prophet</i> • Conrad Ferdinand Meyer: Die tote Liebe • Paul Celan: <i>Große, glühende Wölbung</i> • Bertolt Brecht: Terzinen über die Liebe • Johann Wolfgang von Goethe: Willkommen und Abschied • *William Shakespeare: Thus can my love excuse • Catull: Odi et amo • Heinrich Heine: Wenn ich in deine Augen seh		
<b>2 Zweiter Satz: Die Liebe und der Atem</b>		17
Paul Celan: Der Tage Trost • Erich Fried: <i>Nähe</i> • Erich Fried: <i>Aber solange ich atme</i> • Gabriela Mistral: Er hat mich geküßt • Paul Fleming: H. Dan. Heinsius sein lateinischer Liebesscherz • Johann Wolfgang von Goethe: Was bedeutet die Bewegung? • Klabend: Liebeslied • Theodor Fontane: <i>Maria und Bothwell</i> • *Jacques Prévert: Les enfants qui s'aiment • *William Shakespeare: <i>What's in the brain</i> • Thomas Mann: <i>Der Tod in Venedig</i> • Ernst Meister: Den Atem ausgetauscht • Paul Celan: <i>Soviel Gestirne</i> • Paul Celan: <i>Schieferäugige</i> • Paul Celan: <i>Der Meridian</i> • Paul Celan: Ein Wurfholz • Michelangelo Buonarroti: Veggio co be uostr' ochi • *William Shakespeare: How can my muse • *Peter Handke: Gedicht an die Dauer • John Donne: The Expiration • Hilde Domin: Magere Kost		
<b>3 Dritter Satz: Die Liebe und die Gier</b>		27
Friedrich Hölderlin: Der Kampf der Leidenschaft • Friedrich Nietzsche: O Mensch! Gieb Acht! • Gotthold Ephraim Lessing: Der Genuss • Stefan George: Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre • Johann Wolfgang von Goethe: Der Fischer • Ingeborg Bachmann: Liebe: Dunkler Erdteil • John Donne: <i>Lover's Infiniteness</i> • Heinrich von Kleist: <i>Penthesilea</i> • Johann Wolfgang von Goethe: An den Geist des Johannes Secundus • Eduard Mörike: Nimmersatte Liebe • Friedrich Hölderlin: <i>Hyperion</i> • Nelly Sachs: Abgewandt		
<b>4 »Mache mich bitter«. Liebe, die wach hält</b>		39
Sappho: <i>περὶ ὕψους</i> (Die Geliebte; Ode) • *Catull: Ille mi par esse deo videtur • Rudolf Borchardt: Sappho. Ode • Sappho: Ἔρος δῆϋτέ (Eros jagt mich; Fragment) • Sappho: <i>Δέδυκε μὲν ἃ σελάσσα</i> (Der Mond ist untergegangen) • August von Platen: Schon flüchtet Selana • William Shakespeare: How can I then return • Bertolt Brecht: An Bittersweet • Ingeborg Bachmann: Ich aber liege allein • Paul Celan: Zähle die Mandeln • *Friedrich Rückert: <i>Amaryllis, ein Sommer auf dem Lande</i> • Paul Celan: Mandelnde • Ingeborg Bachmann: O Liebe, die unsere Schalen • Else Lasker-Schüler: Es kommt der Abend • Else Lasker-Schüler: Ein Liebeslied		
<b>5 »Meine Ruh' ist hin«. Liebe zwischen Erwartung und Erfüllung</b>		48
Johann Wolfgang von Goethe: Meine Ruh' ist hin • Friedrich Rückert: Du meine Seele • Rainer Maria Rilke: Die Liebende • Erich Fried: Nähe • Johann Wolfgang von Goethe: Ach, wie bist du mir • Johann Wolfgang von Goethe: Nur, wer die Sehnsucht kennt • William Shakespeare: How like a winter • Sarah Kirsch: Die Luft riecht schon nach Schnee • Hilde Domin: Winter • Ilse Aichinger: Florestan • Paul Celan: Die Jahre von dir zu mir • Friedrich Hebbel: Ich und Du • Conrad Ferdinand Meyer: Zwei Segel • Friedrich Rückert: Kehr ein bei mir		
<b>6 »Nach all dem Wirrsal und den irren Fahrten«. Liebe auf Bewährung</b>		57
Johann Wolfgang von Goethe: Nähe des Geliebten • August von Platen: Ich bin wie Leib dem Geist • Heinar Kipphardt: Das Lieben • Barthold Hinrich Brockes: Heiraten • Beat Brechbühl: Heiraten • Beat Brechbühl: Ehepaar beim Nachtessen • Dylan Thomas: On a wedding anniversary • Jochen Missfeldt: Wir beide • Erich Kästner: <i>Sachliche Romanze</i> • Yaak Karsunke: zimmer mit küche & bad • Mascha Kaléko: Die vielgerühmte Einsamkeit • Erich Fried: An eine Nervensäge • Manfred Hausmann: Liebe • Günter Herburger: Ehegedicht • Bertolt Brecht: Morgens und abends zu lesen • William Shakespeare: <i>My glass shall not persuade me</i> • Bertolt Brecht: Sonett Nr. 19 • Johann Wolfgang von Goethe: O! daß der Sinnen • Rainer Maria Rilke: Lösch mir die Augen aus • Ernst Jandl: Paar, über 50 • Reiner Kunze: Bittgedanke, dir zu Füßen • Bertolt Brecht: Entdeckung an einer jungen Frau • *Martin Opitz: Ach Liebste, laß uns eilen • Gottfried Benn: Dann – • Mascha Kaléko: Das graue Haar • Mascha Kaléko: Fast ein Gebet • Wolfdieterich Schnurre: In Kenntnis • Günter Grass: Ehe		
<b>7 »Dies haarige Zeichen«. Der Trieb-Grund der Liebe</b>		69
Frank Wedekind: Liebesantrag • Johann Wolfgang von Goethe: Heidenröslein • Anonym: Ins Herz gezinnt • *Bertolt Brecht: Liebeslied III • Pierre de Ronsard: A sa maistresse • Theodor Storm: Die Nachtigall • Straton von Sardes: Im Blumenladen • Straton von Sardes: Die Mädchen • Johann Wolfgang von Goethe: <i>Venetianische Epigramme</i> • Friedrich Schlegel: So liegst du gut! • Heinrich Heine: Du sollst mich liebend umschließen • *Heinrich Heine: Worte! Worte! keine Taten! • Paul Verlaine, Arthur Rimbaud: Le Sonnet du trou du cul • Stefan George: Wenn meine lippen sich an deine drängen • Hans Magnus Enzensberger: Nänie auf die Liebe • Hans Magnus Enzensberger: <i>Misogynie</i> • Gottfried Benn: D-Zug • Charles Baudelaire: Le parfum • Bertolt Brecht: Über die Verführung von Engeln • John Donne: Air and Angels • Hilde Domin: Mein Geschlecht zittert • Richard Pietrass: Fremd • Helga M. Novak: Liebe • Ulla Hahn: So • Karin Kiwus: Im ersten Licht • Anna Rheinsberg: Erstes Mahl • Christoph Derschau: Nimm mich • Enno Stahl: Wassermusikken		

- 8 »Siehe, er kommt und hüpf über die Berge«. Die Schönheit der Liebenden** 86  
 Johann Wolfgang von Goethe: Mailied • Johann Wolfgang von Goethe: Geheimnis • Joseph von Eichendorff: Der Blick • *Das Hohelied Salomons* • Arno Holz: Ich weiss • Gabriela Mistral: Scham • Bertolt Brecht: Liebeslieder I (Als ich nachher von dir ging) • Karl Krolow: Liebesgedicht • Johann Wolfgang von Goethe: Versunken • *Johann Wolfgang von Goethe: Locken! haltet mich gefangen* • August von Platen: Nach lieblicher'm Geschicke sehn' ich mich • Jakob Michael Reinhold Lenz: Aus ihren Augen lacht die Freude • Johann Wolfgang von Goethe: Nachklang • Bertolt Brecht: Erinnerung an die Marie A. • Else Lasker-Schüler: Ein alter Tibetteppich • Heinrich Heine: Auf Flügeln des Gesanges
- 9 »Du hast dich längst ins Trockene gebracht«. Widerruf der Liebe** 97  
 Charles Baudelaire: La Mort des amants • Wolfgang Weyrauch: Zum letzten Mal • Heinrich Heine: Ich grolle nicht • Friedrich Hölderlin: Die Liebenden • Charles Bukowski: In Reserve • Heinrich Heine: Wir haben viel füreinander gefühlt • Ulla Hahn: Verzeihung • Ursula Krechel: Alle Leichtigkeit fort • Eva Strittmatter: Freiheit • Ingeborg Bachmann: Auf der obersten Terrasse • Ulla Hahn: Bildlich gesprochen • \*Franz Grillparzer: Kuss • Bertolt Brecht: Liebeslied aus einer schlechten Zeit • Karl Krolow: Fragen • Ulla Hahn: Mit mir • Günter Eich: Dezembermorgen • \*Ina Seidel: Abschied (1) • Jörg Fauser: Liebesgedicht • Kuno Raeber: Beschwörung • Ilse Aichinger: Winterfrüh • Ernst Meister: Die alte Sonne
- 10 »Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht«. Klagen um den toten Geliebten** 108  
 Friedrich Rückert: Du bist ein Schatten am Tage • Gilgamesch-Epos: Gilgameschs Totenklage um Enkidu • Homer: Achills Totenklage um Patroklos (Ilias) • Friedrich Schiller: Nänie • 2. Buch Samuel: Davids Klage um Jonathan • Rainer Maria Rilke: Klage um Jonathan • Else Lasker-Schüler: David und Jonathan I und II • Stefan George: Der Waffengefährte I und II • \*Adelbert von Chamisso: *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* • Georg Trakl: An den Knaben Elis • Else Lasker-Schüler: Antinous • Walter Benjamin: Sonett 45
- 11 »Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«. Das Dennoch der Liebe** 120  
 Johann Wolfgang von Goethe: Warum gabst du uns die Tiefen Blicke • Guillaume Apollinaire: Le Pont Mirabeau • Ulla Hahn: Leises Licht • Matthias Claudius: Der Tod und das Mädchen • Helga M. Novak: Resignation • Rainer Maria Rilke: Schlaflied • Stefan George: Im freien viereck mit den gelben steinen • Charles Baudelaire: Le Portrait • Erich Fried: Bett im Herbst • Günter Grass: Liebe • Sarah Kirsch: Datum • Bertolt Brecht: Ich will mit dem gehen, den ich liebe • Gertrud Kolmar: Die Verlassene • Friederike Mayröcker: Wo du auch hingehst • Annette von Droste-Hülshoff: Brennende Liebe • Paul Celan: Große, glühende Wölbung
- 12 »Zagend auf die zitternde Saite«. Das Sagbare des Unsagbaren** 132  
 Wilhelm Müller: Gute Nacht • Arthur Rimbaud: Sensation • Paulus: Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete • *Oswald von Wolkenstein: Ein anefank* • Georg Rodolf Weckherlin: Die Lieb ist Leben und Tod • Hugo von Hofmannsthal: Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen • August von Platen: Tristan • Rudolf G. Binding: Liebe • Gottfried Benn: Liebe • Ingeborg Bachmann: Reigen • Hilde Domin: Die Liebe • Ingeborg Bachmann: Erklär mir, Liebe • Rainer Maria Rilke: Liebes-Lied • Nelly Sachs: Linie wie • Paul Celan: Zwölf Jahre

## ANHANG

- Erläuterungen und Quellennachweise** 143
- Abkürzungsverzeichnis** ■
- Register der zitierten und erwähnten Gedichte (Überschriften und Anfänge)** ■
- Register der Gedicht-Autoren** ■
- Literaturverzeichnis** 143

**VORSATZ<sup>1</sup>**

Die Liebe und der Monat Mai haben ein zartes Verhältnis miteinander. Beginnt eine Liebe, leben die Liebenden im Mai, und wenn der Mai erwacht, erwacht auch die Bereitschaft zur Liebe. Das hat wenig mit der konkreten Jahreszeit zu tun, sondern ist ein Phänomen des seelischen Erlebens. Liebe und Mai gehören zusammen und verschmelzen zu einer lebensfrohen Einheit:

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in meinem Herzen  
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Vögel sangen,  
Da hab ich ihr gestanden  
Mein Sehnen und Verlangen.

Heinrich Heine<sup>2</sup>

Seit jeher bestellen Dichterinnen und Dichter mit Metaphern, die sie der Natur abgewinnen, das Feld der Lyrik des Liebens und Geliebtwerdens. Genau so wie »im wunderschönen Monat Mai« die Natur aufzublühen beginnt, so blüht das Herz auf, es wird zum fruchtbaren Boden für die Liebe, die darin aufgehen kann als junge Saat. Ihr Kennzeichen ist: »Sehnen und Verlangen«. Das liebende Ich legt darüber vor der Geliebten ein Geständnis ab. Vorerst bleibt offen, ob und wie die Geliebte darauf antwortet. Das ist aber auch zweitrangig, denn Liebe ist nicht Erfüllung und Gegenliebe, sondern ist Sehnsucht, ist Verlangen. Liebe ist das Streben vom Ich zum Du, das auf eine Antwort hofft, aber nicht von ihr abhängt. Im Geständnis kommt die Liebe zur Sprache und zu sich selbst – das ist ihr Erblühen. Ob eine Antwort der Geliebten erfolgt und ob sie Heil oder Unheil anrichtet, wird sich erst noch zu erweisen haben.

Das allbekannte kleine *Intermezzo* Heinrich Heines, das nicht zuletzt durch Robert Schumanns Vertonung weltberühmt geworden ist, und die wenigen erläuternden Worte dazu wollen anklingen lassen, worum es in den zwölf Kapiteln dieses Buchs gehen wird. Es ist als Gespräch entworfen über ein Thema, in dem das Höchste zusammenkommt: bedeutsame Zeugnisse der europäischen, vor allem der deutschen Dichtung und sehr intime Regungen der menschlichen Seele. Literatur, gar die von der Liebe, ist nicht zu haben ohne die riskante Konfrontation mit den Höhen und Tiefen unserer eigenen Erfahrung, unserer Hoffnung, unserer Angst. In Spannung zu diesem subjektiven Blick steht der Anspruch, auch wichtige Erkenntnisse der Literaturwissenschaft in das Gespräch einzubeziehen und ihnen jene angemessene, das heißt dienende Aufgabe zuzuweisen, die dem vertieften Verstehen von Gedichten nicht den Weg verstellt, sondern zu ihm hinführt. Das wird Verwerfungen schaffen, von denen jedoch schon jetzt gewiss ist, dass sie zum Thema selbst gehören. Es wird um Dichtung gehen, um Poesie, aber nicht um Poesie allein, sondern auch um das Leben, das in ihr liegt – als erlebtes, erträumtes, gefürchtetes und unerreichtes Leben realer Menschen; nicht um das Leben der Dichterinnen und Dichter, sondern um *unser* Leben, in das die Gedichte hineinwirken und das sie verändern.

Dieser Versuch zu einem Gespräch mit ausgewählten Beispielen der Liebeslyrik bietet keinen historischen ›Auf- oder Abriss‹ der Liebeslyrik, der etwa diachronisch bestimmte Entwicklungslinien aufzeigte oder synchronisch jeweils zeitbedingte Liebesdiskurse in den jeweiligen Epochen untersucht (was auch seinen Reiz und seine Berechtigung hätte), sondern einen an zentralen Motiven der Liebesdichtung ausgerichteten »Streifzug«, der stärker das Verbindende als das Differentielle herausarbeitet, nicht um einer essentialistischen Auffassung von Liebe zu huldigen, sondern um die *prinzipielle Differenz*, ja die erotische und ästhetische Opposition der Poesie gewordenen Liebesideen zu dem, was man den Alltag der Liebe nennen könnte, in besonderer Weise erfahrbar zu machen. Die intendierte Gesprächsform beherzigt eine Sichtweise und einen Appell der romantischen Kunstphilosophie, namentlich Friedrich Schlegels: Er entwirft in den *Kritischen Fragmenten* die Vorstellung, dass man über Poesie angemessen nur *poetisch* sprechen könne; die Sprache des Redens über den Gegenstand müsse dem Gegenstand selbst ausreichend verwandt sein, um ihn nicht gänzlich zu verfehlen.<sup>3</sup> Der hier vorgelegte Versuch, dies umzusetzen, hält zugleich eine Erinnerung an Hans-Georg

Gadamer wach, dem zufolge ein Gedicht uns nur ansprechen kann, wenn wir uns von ihm anreden lassen und ihm im Gespräch antworten: Das Gedicht »ist wie ein Gespräch, und unser Leser-Verhältnis zum Gedicht muß wie ein Gespräch Sinn zeitigen, indem es Teilnahme an dem Gespräch leistet.«<sup>4</sup> Auch dies legt die Idee nahe, dass das Gespräch mit dem Gedicht und mit anderen Lesenden sich einer gemeinsamen Sprache bedienen muss, wenn es nicht zum Gerede werden soll.

Eine solche gesprächsförmige Zugangsweise gilt im Rahmen der etablierten Textwissenschaft als problematischer Ansatz, weil er in Gefahr steht, den Bereich überprüfbarer Aussagen und metasprachlicher Interpretationen zugunsten rein subjektiver mitvollziehender Anmutungen zu verlassen. Dem ist zuzustimmen und zu widersprechen. Der Widerspruch stützt sich auf Derridas Rede von der *lecture* poetischer Texte, die nicht auf definitorische Sinnfestlegung ausgeht, sondern auf die Entfaltung von Sinnpotentialen, die also immer auf dem schmalen Grat zwischen Textsubjekt und Lesersubjekt balanciert.<sup>5</sup> Die zwölf Kapitel dieses Buchs setzen den Versuch so um, dass zunächst drei essayistischen Kapitel einen Überblick über die »Motivgeflechte« insgesamt geben; die für die Liebeslyrik bedeutsamen Motive kommen in den anschließenden neun Kapiteln jeweils unter der Überschrift eines charakteristischen Zitats und mit exemplarischen Gedichtbeispielen zur Sprache und werden in Form eines Gesprächs entfaltet und kommentiert. Dabei entstehen durchaus Interpretationslinien, aber sie bedeuten Annäherungsmomente und stellen keine Schlussstriche dar – und sie versuchen Wege aufzuzeigen, wie überhaupt von Poesie gesprochen werden könnte, die ja prinzipiell nicht durch interpretative Rede einzuholen ist. Das Textganze war ursprünglich als Vorlesung für Studierende in unmittelbarer Anrede formuliert; der Charakter der Mündlichkeit wurde für die Buchausgabe zurückgenommen zugunsten eines abstrakteren Sprachgestus'. Dennoch soll das Ansprechen des Gegenübers, die Grundform des Gesprächs im Text erhalten und erfahrbar bleiben: das dialogische Prinzip, das der Dichtung wie der Liebe zu eigen ist.<sup>6</sup>

Subjektivität ist ein unverzichtbarer Faktor bei der Begegnung mit Literatur, schon gar bei der Poesie der Liebe. Sie hinterlässt ihre Spuren in der Textauswahl, die subjektiv, nicht aber beliebig sein soll und bei der neben das Kriterium der Exemplarität auch die Kriterien des Geschmacks und des eigenen literarischen Horizontes treten. Insofern ist dies ein sehr persönliches Buch. Die Erläuterungen zu den einzelnen Gedichten sind dem ersten Augenschein nach nicht wissenschaftlich, sondern literarisch organisiert, gleichwohl bestehen sie auf ihrer fachlichen Zuverlässigkeit und heben sie in der literarischen Form auf, statt sie billig zu verwerfen. Es herrscht der von Peter Szondi erhobene Anspruch auf Objektivität als reflektierte Beziehung zwischen Text und Leser,<sup>7</sup> nicht aber die subjektive Beliebigkeit. Die Kommentare sind konnotativ und anspielungsreich; sie erweitern den Radius der unmittelbaren Lektüre und umkreisen das Gedicht – nicht um es erstickend zu umzingeln, sondern um unterschiedliche Facetten aufscheinen zu lassen. Gert Mattenklott hat in einem Vortrag seine Zunftkollegen mit dem Hinweis auf das Kinderlied von der »Schwarzen Köchin« ermahnt, sie sollten bei ihren Begegnungen mit Literatur, mit der sie sich auseinandersetzen wollten, »siebenmal um sie herumgehen und siebenmal den Kopf dabei verlieren«.<sup>8</sup> Das ist ein gutes Programm für alles Denken und Sprechen von und mit Dichtung, für alles Sprechen und Denken von und mit Liebe. Es bringt Rastlosigkeit, nicht Ruhe; bedeutet stets neue Herausforderung statt Erledigung. Mit Lyrik, gar der von der Liebe und der Leidenschaft, zu tun zu haben, verlangt uns die Bereitschaft zum Aufbrechen im mehrfachen Sinn des Wortes ab und den Verzicht auf die Illusion des Ankommens. Die Gefahr sich im Hochgebirge der Liebeslyrik zu versteigen gehört zur Wanderung auf deren scharfem Grat zwischen Höhenflug und Absturz; sie zu meiden, nähme der Gratwanderung ihre Schärfe. Die metonymische Struktur der Lyrik und die metonymische Struktur der Liebe verlangen nach einem Spiel der Bedeutungen, nach einer Sprache des Entwerfens, nicht des Festschreibens: Lyrik, Liebe und Leidenschaft vertragen sich nicht mit steinernen Gesetzestafeln, sondern bedürfen des fließenden Atems. Diese Sprache zielt, obgleich Meta-Sprache, nicht auf eine sich überhebende Interpretation, mit der stets die Illusion verbunden ist, das Gedicht wäre zu »haben«; sie hofft vielmehr auf das Einlassen und aktiv mitgehende Zuhören des Anderen, das »Zuschauen beim Sprechen«, wie Celan dies in der *Meridian*-Rede mit einer Anspielung auf Büchner nennt.<sup>9</sup>

Die Frage, welche Art von Sätzen überhaupt der Rede über Lyrik angemessen sein könnte, lässt sich mit Martin Heidegger erläutern. In seiner großen Rede über den *Satz der Identität*<sup>10</sup> leuchtet er die Vieldeutigkeit des Begriffes *Satz* aus und überführt ihn aus der Vorstellung des sprachlich Gesetzten in eine Bewegung; für ihn wird der »Satz der Identität« zum »Satz im Sinne des Sprungs«. Ein solcher Satz setzt nicht fest, sondern setzt frei; er fasst nicht zusammen, sondern fasst sich ein Herz. Die drei »Sätze«, die den Band einleiten, rekurren auf Heideggers Vorstellung vom »Satz im Sinne des Sprungs«. In einem Drei-Satz soll ein kleines Triptychon über die Liebe, die Lyrik und die Leidenschaft entworfen werden. Dreifach ist der Ansatz zum Sprung auf das komplexe Phänomen der Liebe, dreimal wird es wegspringen wie Quecksilber. Jeder der Sprünge wird verfehlen, worauf er zuspringt, und wird es allenfalls darin, in diesem Verfehlen, für einige Momente erreichen. Die drei Sätze schlagen, wie Sätze der Sonatenform, die Themen an, die für die europäische Liebeslyrik – jedenfalls in den hier ausgewählten fokussierenden Motiven – zentral geworden sind, und sie leuchten das Spektrum dessen aus, das sich im Namen der Liebe verbirgt und offenbart. Die Überschriften bezeichnen den Charakter der angeschlagenen Themen: Die beiden ersten Sätze, »Die Liebe und der Abgrund« und »Die Liebe und der Atem«, weisen der Liebe einen Ort zu im sprachlosen Raum der uneinholbaren Nähe und im Überspannen der unüberwindbaren Kluft. Der dritte Satz »Die Liebe und die Gier« ist der spannungsvollen Leidenschaft gewidmet, die zur Liebe gehört wie eine Quelle zu jedem Strom, der aus dunkler Tiefe hervorbricht.

Ihren Widerschein findet diese Liebesauffassung in lyrischen Zeugnissen der Weltliteratur von der antiken griechischen Dichterin Sappho (um 600 v. Chr.), von der uns die ältesten Liebesgedichte Europas überliefert sind, bis zur Liebeslyrik unserer Tage, der Moderne und Postmoderne. Die in diesem Band versammelten und kommentierten Gedichte bieten keine literarhistorische Vollständigkeit, sondern thematische Exemplarität. Sie treten miteinander und mit uns ins Gespräch, sodass sich in diesem Zusammentreffen neue Vorstellungen ergeben können, die die Texte, unser Verständnis von ihnen und uns selbst bereichern wollen.

\* \* \* \* \*

Den Studierenden, die am Arbeitsprojekt zur Liebeslyrik durch aktives Zuhören, förderliche Kommentare und engagierte Mitarbeit im begleitenden Hauptseminar teilgenommen haben, danke ich für ihre produktive Resonanz.

An der Entstehung und Ausgestaltung des Buchs haben einige Menschen mitgewirkt, denen ich dafür sehr dankbar bin: Die Mitarbeiter der Bibliotheken in Rom (Biblioteca Apostolica Vaticana, Villa Sciarra und Goethe-Institut) haben mir stets freundlich und hilfsbereit den Zugang zu diversen Quellen eröffnet; Johannes Mayer war mir ein anregender Dialogpartner und ein überaus sorgfältiger Korrekturleser; Kirsten Gennrich hat manche Schreibarbeit geleistet und mich vielfach in meiner Arbeit unterstützt; unverzichtbar waren für mich auch die Gespräche, die ich mit Angelika Rubner, Anke Trömper-Dorhs und Martin Schulmeister führen konnte. Eine außerordentliche Bedeutung für das ganze Projekt kam Marcus Steinbrenner zu, der mich dazu angeregt und mich mit seiner Kritik immer vorangebracht hat; seine kundigen bibliographischen Recherchen, seine differenzierten Kommentare und seine gründlichen Korrekturen haben die Textgestalt entscheidend beeinflusst; ihm gilt mein besonders herzlicher Dank!

Rom, im Frühjahr 2006

Gerhard Härle

**ERSTER SATZ: DIE LIEBE UND DER ABGRUND<sup>11</sup>**

Die Liebe ist ein Wesen mit Flügeln. Die Mythen erzählen, dass Eros, die geflügelte und beflügelnde Vergöttlichung der Liebe, zwischen dem Weltkreis des Göttlichen und dem Weltkreis des Menschlichen hin- und herschwebt und diese beiden Sphären miteinander verbindet. Denn das Wesen der Liebe ist Verbindung. Die Liebe ist stark wie eine Verbindung und zerbrechlich wie eine Verbindung. Sie ist ein Dazwischen.

DIE LIEBE

Die Liebe hemmet nichts; sie kennt nicht Tür noch Riegel,  
Und dringt durch alles sich;  
Sie ist ohn Anbeginn, schlug ewig ihre Flügel,  
Und schlägt sie ewiglich.

Matthias Claudius<sup>12</sup>

Bei Matthias Claudius finden wir die Vorstellung der Antike vom geflügelten Gott wieder: Eros, der zwischen Göttern und Menschen wandelt; Eros, der die Bande schlingt, die das Herz des einen zum anderen ziehen, der keine Widerstände kennt, weil das Erfasstsein von der Liebe nicht abhängt von äußeren Hemmnissen, an ihnen allenfalls sich entzündet und stärkt, wenn es denn *Liebe* ist, nicht jedoch zerschellt. Und – dies vor allem – eine Idee der Liebe, die auch darin göttlich ist, dass sie ewig ist, unendlich und unvergänglich; wie der ewige Gott der iahwistischen Tradition hat sie ihren Ort in der Sprache und nur in der Sprache.

PERÒ CH'AMORE

Però ch'amore no si pò vedere  
e no si tratta corporalmente,  
manti ne son di si folle sapere  
che credono ch'amor s'ia niente.

Ma po' ch'amore si face sentire  
dentro dal cor signoreggiar la gente,  
molto maggiore presio de[ve] avere  
che se 'l vedessen visibilmente.

Per la vertute de la calamita  
como lo ferro at[i]ra no si vede,  
ma si lo tira signorevolmente;

e questa cosa a creder mi 'nvita  
ch'amore sia; e d'ami grande fede  
che tuttor sia creduto fra la gente.

Pier della Vigna<sup>13</sup>

DIEWEIL DIE LIEBE

Dieweil die Liebe nicht, die unsichtbare,  
Sich unsern Blicken bietet in Gestalten,  
Sucht mancher überdrehte Kopf das Wahre  
Im Wahn, die Liebe ganz für nichts zu halten.

Sobald jedoch die Liebe uns entzündet  
In Tiefen, wo sie herrscht mit Herzgewalten,  
Scheint stärker noch verborgne Macht gegründet  
Als Mächte, die dem Sehen sich entfalten.

Gleichwie Magnetenkraft, die wir nicht schauen,  
In ihren Bann doch lockend zieht Metalle,  
So bannt uns auch der Herrin Liebe Walten.

Dies Wissen läßt mich glauben voll Vertrauen,  
Daß Liebe sei und daß wir Menschen alle  
Uns diesen Glauben heut und stets erhalten.

Übertragung: G.H.

In diesem sizilianischen Sonett aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts – einem der ersten Sonette der Literaturgeschichte überhaupt<sup>14</sup> – stellt das lyrische Subjekt sich und uns die Liebe als eine Macht vor, die wir nicht an ihrer Erscheinung, sondern an ihrer Wirkung erkennen – und das heißt: *erfahren* – können. Die Liebe ist nicht zu greifen, sondern nur in einem Vergleich zur Sprache zu bringen; wir sind ihrer nicht inne, sondern sie kann sich uns ereignen. Ihre Gestaltlosigkeit und Unsichtbarkeit sind geradezu die Voraussetzung dafür, dass sie ihre ganz eigene Macht entfalten kann, eine beflügelte Macht wie die des Magneten, die von äußeren Grenzen nicht abhängig ist, sondern – wie bei Claudius – über diese Grenzen hinweg und hindurch zu wirken vermag. Die Liebe ist nicht der eine oder der andre Pol dieser magnetischen Kraft, sondern sie ist diese Kraft selbst, das *Dazwischen* als unsichtbares Wirken, das sich nur von Innen her erfahren lässt (»si face sentire / dentro dal cor«).

\* \* \* \* \*

Wenn in all diesen Gesprächen mit den Dichtungen von der Liebe die Rede ist, dann ist auch tatsächlich von *Liebe*, von der starken und zerbrechlichen Verbindung, von dem unentrinnbaren Dazwischen die Rede, nicht aber von »Beziehung«. Die nahe liegende Verwechslung der »Liebe« mit »Beziehung« bedarf der Beachtung, weil wir in unserer Alltagssprache den

Unterschied nicht sorgsam genug bedenken, obwohl er auch dort vorhanden ist. Der Liebe jedoch – und der Lyrik der Liebe erst recht – geht es nicht um den Alltag, sondern um die Existenz. Während die Liebe das »Dazwischen« selbst ist, kann man »Beziehung« als die kleine Münze verstehen, die wir in den Abgrund dieses Dazwischen werfen: Wie wir Groschen in ein Sparschwein stecken, um davon in mageren Jahren zu leben; wie Reisende, die einige Münzen in den Brunnen schleudern und sie für ihre Wiederkehr an den verlorenen Ort opfern – Versicherungsnehmer, die mit Pfennigbeträgen die Hoffnung nähren, die Angst stumm machen und die unvermeidliche Trennung überbrücken wollen. Vielleicht handelt es sich manchmal auch, in der abgründigen Stille der Einsamkeit, in der die Liebe uns am tiefsten berührt, um jene kleine Münze, die dem Verstorbenen zur Überfahrt ins Totenreich unter die Zunge gelegt wird, den Obolos zum Übersetzen über den Acheron und zum Trank aus dem Fluss des Vergessens namens Lethe.<sup>15</sup> Die Münzmetapher kommt auch in einigen Gedichten zur Sprache, die Liebe und Beziehung miteinander konfrontieren – immer zu Lasten der Beziehung: »Das ist es: / Der bargeldlose Verkehr« – so lakonisch lauten die ersten beiden zynisch doppeldeutigen Verse des Gedichtes *Liebe* von Günter Grass.<sup>16</sup> Und noch drastischer greift Hans Magnus Enzensberger auf das Motiv des Obolos zurück, wenn er das Gedicht *Misogynie*, das ebenfalls von der Uneinholbarkeit der Liebe in Beziehungen durchdrungen ist, mit diesem aggressiven Auftakt beginnen lässt: »Mein Mund ist ein Beutel voll feuriger Münzen: / Euch, ihr Weiber, spei ich sie zwischen die Zehen. [...]«.<sup>17</sup>

So viel mag Beziehung mit Liebe gemein haben, mehr nicht. Die Sprache, beim Wort genommen, hütet den Unterschied: Beziehung knüpft man an – nicht selten im Plural; Liebe hingegen *beginnt*. Sie ist selbst Subjekt und macht uns zu ihrem Objekt, ob wir wollen oder nicht. Liebe ergreift den Menschen, beutelt ihn, schleudert ihn hoch empor und tief hinab. In Beziehungen jedoch ist das Ich das Subjekt, der »Macher«, der sie beginnt, führt, beendet. Deswegen findet, wer Beziehungen eingeht, sich oft genug in eingegangenen Beziehungen wieder. Sie sind per se endlich, unendlich ist die Liebe, ewig. Liebe braucht den Andern, gewiss, sie braucht ihn als Luft für ihren Atem. Aber sie ist größer als der Andere, größer als das Ich. Sie bleibt, auch wenn alles zu Ende ist, auch wenn es nie begonnen hat. Beziehung lässt sich heilen, professionelle Beratung und Investment vorausgesetzt. Es entspricht einem Grundzug unserer Zeit, dass wir uns inniger an die Heilbarkeit von Beziehungen als an die Lebensnotwendigkeit der Liebe klammern. Liebe kann man nicht heilen und braucht man nicht zu heilen: sie bringt das Heil – – oder sie ist nicht Liebe. Beziehungen hingegen schlagen oft genug um in eine depressive Tristesse, für die sich in der Literatur zumeist nur die Spötter und Ironiker interessieren wie Wilhelm Busch, der eine der vielen Satiren auf den Tod der Liebe in der Beziehung geschrieben hat:

Die Liebe war nicht geringe.  
Sie wurden ordentlich blaß;  
Sie sagten sich tausend Dinge  
Und wußten noch immer was.

Sie mußten sich lange quälen.  
Doch schließlich kam's dazu,  
Daß sie sich konnten vermählen.  
Jetzt haben die Seelen Ruh.

Bei eines Strumpfes Bereitung  
Sitzt sie im Morgenhabit;  
Er liest in der Kölnischen Zeitung  
Und teilt ihr das Nötige mit.

Wilhelm Busch<sup>18</sup>

Die »Beziehung« versucht den Abgrund der Liebe aufzuschütten, um das zerklüftete Gelände wegsam zu machen. Aber häufig erstickt die »nicht geringe« Liebe daran, weil dann die Gesetze einer Beziehung die Herrschaft auch über die Liebe antreten. Die Liebe, auch wenn sie per se ewig ist, ist nicht resistent gegen alle Gefährdungen. Als feiner, lebendiger Organismus braucht sie den Atem des Gedeihens, den Raum des spannungsvollen Dazwischen, nicht die ruhige Sesshaftigkeit. Der verschlossene Abgrund hingegen ist das Grab der Liebe. Mit dem Erlöschen der Liebe durch Beziehung erlischt auch das Interesse der Dichtung an ihr. Romeo und Julia,

Tristan und Isolde, Penthesilea und Achill, Aschenbach und Tadzio sind nur von Bedeutung, solange sie lieben, nicht mehr aber von dem Moment an, an dem eine Beziehung droht – besser sterben sie zuvor, damit sich ihre Liebe im Tod vollenden und verewigen kann. Überschreiten Liebende diese gefährliche Grenze und kehren sie in den Alltag ein, werden sie zu Objekten des Spottes über eine strickende Frau im Morgenmantel und ihren Zeitung lesenden Gatten, denn des Dichters Welt ist der »Seelen Ruh« nicht, seine Gestaltungskraft interessiert sich vielmehr für die Unruhe des Herzens, dessen Aufruhr, dessen Zerrissenheit. Zur Liebe, die in der Dichtung lebt, gehört nicht das Behagliche, sondern das Erschütternde, der unwegsame Grat. Wer es sich in der Liebe wie an einem Frühstückstisch einzurichten versucht, verpasst sie, indem er ihr einen Passstempel aufzwingt, um sie sesshaft zu machen. Sie aber ist immer »außer Landes«, in einem Draußen, das in der Sprache des Mittelalters das *Elend* hieß.<sup>19</sup> Der Abgrund der Liebe ist kein Ort, sondern Utopia, dorthin verschleppt sie den Liebenden, weit über seinen Horizont hinaus ins Ausweglose. Nie aber lässt sie sich einfangen und domestizieren.<sup>20</sup>

Wer sich auf die Liebe einlässt, lässt sich auf ein unwägbares Abenteuer ein, gerade weil die Liebe ein lebendiges Wesen ist. Ihre *ewige Dauer* ist eine Qualität, keine Garantie gegen ihren Tod. Während eine Beziehung durch einen der Partner »beendet« wird, ist das Sterben der Liebe ein Ereignis, das dem Sterben eines Menschen gleicht. Der Tod einer Liebe, der eigenen oder der des Anderen, beutelt uns wie der Tod eines Freundes, ohne den man nicht leben zu können glaubte, nach dessen Tod das eigene Leben nicht mehr dasselbe ist und der doch weiterhin im Leben abwesend anwesend sein wird. Der Abgrund der Liebe, an dessen Rand die Liebenden leben, besteht nicht nur aus der Erfahrung des unüberwindbaren Getrenntseins, nicht nur aus der Angst vor dem Verlust des Anderen, sondern auch aus dem Wissen um den möglichen Tod der Liebe, der die Liebenden als Waisen zurücklassen wird. In einer recht weihevollen Weise setzt Conrad Ferdinand Meyer das Sterben der Liebe mit einer religiösen Erfahrung gleich. Er greift die neutestamentliche Erzählung von den beiden Jüngern Jesu auf, die nach dessen Hinrichtung am Kreuz über eine abendliche Straße nach Hause, dem Dörfchen Emmaus zu wandern, als sich ihnen ein Gefährte beigesellt. Am Ende des Weges bitten sie ihn mit der berühmt gewordenen Wendung »Bleibe bei uns; denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt«<sup>21</sup> zu sich in die Stube. Sie essen gemeinsam und der Gast bricht das Brot. Da erkennen sie in ihm ihren Rabbi, dessen Tod sie in ihre Verlassenheit gestürzt hatte, und sie erinnern sich nachträglich, dass ihnen »das Herz brannte« unterwegs, als sie miteinander sprachen. So wie der tote Jesus zwischen seinen Jüngern dem Abend entgegengeht, so »wandelt zwischen uns«, den Liebenden des Gedichts von Meyer, »Im Abendlicht / Unsere tote Liebe« – als gestorbene und doch lebende Begleiterin:

#### DIE TOTE LIEBE

Entgegen wandeln wir  
 Dem Dorf im Sonnenkuß,  
 Fast wie das Jüngerpaar  
 Nach Emmaus,  
 Dazwischen leise  
 Redend schritt  
 Der Meister, dem sie folgten,  
 Und der den Tod erlitt.  
 So wandelt zwischen uns  
 Im Abendlicht  
 Unsre tote Liebe,  
 Die leise spricht.  
 Sie weiß für das Geheimnis  
 Ein heimlich Wort,  
 Sie kennt der Seelen  
 Allertiefsten Hort.  
 Sie deutet und erläutert  
 Uns jedes Ding,  
 Sie sagt: So ist's gekommen,  
 Daß ich am Holze hing.  
 Ihr habet mich verleugnet  
 Und schlimm verhöhnt,

Ich saß im Purpur,  
 Blutig, dorngekrönt,  
 Ich habe Tod erlitten,  
 Den Tod bezwang ich bald,  
 Und geh in eurer Mitten  
 Als himmlische Gestalt –  
 Da ward die Weggesellin  
 Von uns erkannt,  
 Da hat uns wie den Jüngern  
 Das Herz gebrannt.

Conrad Ferdinand Meyer<sup>22</sup>

Am Abgrund der Liebe wird den Liebenden bewusst, dass ihre Liebe vor dem Tod nicht gefeit ist. Den von der Liebe Verlassenen brennt das Herz. Dieses Brennen ist ein Brennen der Sehnsucht und der Gewissensnot in eins, denn es gibt keine tote Liebe, deren Verlust wir nicht betrauern und deren Verscheiden wir nicht bereuen. Die Liebe stirbt nicht an Altersschwäche, sondern an der Folter, der sie im Alltag – mit seiner Kleinlichkeit, Besitzgier und Verlustangst – ausgesetzt ist, aber sie kann auch über ihren Tod hinaus noch zu den Liebenden sprechen und ihnen, wenn sie hinzuhören bereit sind, ein tieferes Verständnis ihrer selbst offenbaren. So etwa lässt sich Meyers Gedicht durch seine religiöse Überhöhung hindurch lesen. Die Liebe endet, wie ein Menschenleben endet, und sie hinterlässt uns mit brennenden Spuren,<sup>23</sup> wie ein Freund uns hinterlässt, der, für immer gegangen, für immer bleiben wird. Die Veränderung, die die Liebe bewirkt hat, ist ewig und unumkehrbar, auch wenn die Liebe gestorben ist; wir werden sie in uns weitertragen, unendlich, bis an die Grenze unserer eigenen Existenz. »Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«, heißt es in einem Gedicht Paul Celans<sup>24</sup> – das ist der brennende Trost über den Tod der Liebe hinaus.

Die Verheißung der Ewigkeit, auf die sich Liebende einlassen, ist eine abgründige Verheißung, denn sie scheint zeitliche Dauer und anhaltende Sicherheit zu versprechen, in Wahrheit aber ist ein solch quantifizierendes Maß der Liebe völlig unangemessen. »Bis dass der Tod euch scheidet« kann auch auf die Scheidung durch den Tod der Liebe verweisen, das ist das *Elend* der Liebe. Angesichts ihres sicheren Todes erweist sich die Ewigkeit der Liebe als ihre Qualität. Aber wenn wir von dieser Qualität sprechen, ist sie nur mit Begriffen der Zeitlichkeit zu fassen, während sie jedoch eigentlich von Worten gar nicht erreicht werden kann, sondern nur vom Schweigen zwischen den Zeilen der Dichtung. Notwendig führt die Erkenntnis, dass die Unendlichkeit der Liebe eine Qualität ist und kein zeitliches Maß ist, zu jener, dass Liebe nicht nur enden *kann*, sondern enden *wird*. Sie weiß um ihr Ende, das mit dem Tod kommt. Eros und Thanatos, Liebe und Tod, sind Brüder in der abendländischen Dichtung und Kultur.<sup>25</sup> Von zwei Freunden gelte, so sagt Jacques Derrida in seinem Vortrag zum Gedächtnis Hans-Georg Gadamer, »das schicksalhafte und unabwendbare Gesetz«, dass »der eine den anderen sterben sehen« wird.<sup>26</sup> Die Liebe weiß das. Sie überspannt den Abgrund dieses Wissens, aber sie kann ihn weder leugnen noch schließen. Für Augenblicke der höchsten und intimsten Nähe scheint sie die Verheißung zu sein, dass es diese Kluft nicht gebe, und dennoch ist gerade sie der Liebe auferlegt, denn wahre Liebe ist nicht die Leugnung des letztlich unüberbrückbaren Abgrunds, sondern dessen tiefe Erkenntnis. Das lateinische Sprichwort, das Ovid zugeschrieben wird, erfasst es drastisch und treffend: »post coitum omne animal triste« – nach der Vereinigung sind alle Lebewesen betrübt, sie trauern und sind von Melancholie erfüllt. Der Augenblick der sexuellen Vereinigung scheint die höchste Verwirklichung der Überwindung des Abgrunds zu verheißen; er ist deswegen gleichermaßen mit psychischen wie mit symbolischen Energien aufgeladen wie kein anderer Erfahrungsbereich der Liebe. In diesem Moment, wenn er denn – was selten genug ist – sich so erfüllt, wie die Liebenden es erhoffen; in diesem einen Moment der Vereinigung, für den Luther das wunderbare Sprachbild geschaffen hat »und sie werden sein *ein* Fleisch«;<sup>27</sup> in diesem Moment der phantasmagorischen Rückkehr in die unwiderruflich und unwiederbringlich verlorene Einheit, aus der wir stammen und zu der wir streben und deren heilsame Verheißung die Liebe ist; in diesem einen raren Moment also weiß das Herz doch bei aller Erfüllung, dass das Ende eingeschlossen ist in den Augenblick der Ewigkeit. Die Tristitia in den dunklen Augen der Liebenden spiegelt dieses Wissen und diesen Schmerz und zugleich die Sehnsucht, sich gegenseitig Halt zu sein.

TERZINEN ÜBER DIE LIEBE<sup>28</sup>

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!  
Die Wolken, welche ihnen beigegeben  
Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

Aus einem Leben in ein andres Leben.  
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile  
Scheinen sie alle beide nur daneben.

Daß so der Kranich mit der Wolke teile  
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen  
Daß also keines länger hier verweile

Und keines andres sehe als das Wiegen  
Des andern in dem Wind, den beide spüren  
Die jetzt im Fluge beieinander liegen.

So mag der Wind sie in das Nichts entführen;  
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben  
So lange kann sie beide nichts berühren

So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben  
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.  
So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben

Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.  
Wohin, ihr?

Nirgendhin.  
Von wem entfernt?  
Von allen.

Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?  
Seit kurzem.

Und wann werden sie sich trennen?

Bald.

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.

Bertolt Brecht<sup>29</sup>

Die wandernden Vögel schweben miteinander und mit den Wolken in einer schwerelosen Höhe; so schwebt der Text zwischen der Utopie des zeitlosen Mit- und Ineinander der Liebenden und dem unausweichlichen Ende ihrer Einheit. Das Leitmotiv des Gedichts lautet SCHEINEN. Der mühelose Gleichklang in Höhe, Geschwindigkeit und Richtung, das gleichwertige Nebeneinander der Ungleichen, die Fähigkeit zum Teilen – all dies ist *Schein* (V. 6: »Scheinen sie alle beide nur daneben«). Die Schlussverse greifen dieses Motiv wieder auf: Die Trennung wird nicht nur »bald« kommen, sie ist in der Liebe selbst präsent. In diesem Doppelspiel von Beisammen- und Getrenntsein »*scheint* die Liebe Liebenden ein Halt«. Das der Liebe angemessene Verb lautet nicht »sein« oder »geben« – die Liebe ist nicht Halt und sie gibt nicht Halt –, sondern »scheinen«. Sie *scheint* etwas zu sein und sie spendet ihren *Schein*, nicht mehr und nicht weniger – wie das Feuer vor der Höhle, in dessen Widerschein die Wahrheit als Schatten aufscheint.<sup>30</sup> Die Liebe überspannt den Abgrund, das unausweichliche Getrenntsein, als *Schein*. In der doppelten Bedeutung des Scheins als dem wunderbaren Abglanz der Lichts und dem unsicheren Anschein auf Widerruf liegt ihr Glück und ihre Melancholie, die einander zugehören, einander bedingen – wie die Liebenden selbst.

Wenn aber hier wie überall von den unheilbar getrennten Liebenden die Rede ist: wer ist damit gemeint? Wessen ist die Liebe? Gehören in der Liebe nicht immer beide Seiten zusammen, die Seite der oder des Liebenden und die Seite der oder des Geliebten? Bei *wem* aber von beiden, so lässt sich mit den antiken Philosophen fragen, ist Eros, der Liebesgott, eingekehrt? Muss, damit wir von »Liebe« zu Recht sprechen können, die Liebe bei beiden sein, beim Liebenden und beim Geliebten? Ist Liebe abhängig von der liebenden Resonanz? Oder ist sie eine Anrede, ein Anruf, ein tiefes Verbundensein, das eine neue Realität schafft, unabhängig davon, ob der Andere, der geliebte Mensch, ebenfalls Liebe empfindet, ob er so antwortet, wie es die Sehnsucht, die Liebe, die Leidenschaft erhoffen? Wie verhält es sich mit der »unerhörten Liebe«?

Die Antwort der abendländischen Kultur stellt eindeutig und klar fest, dass der Gott beim und im *Liebenden* ist, nirgendwo sonst. Seit Platon gilt der Satz: »Göttlicher als der Geliebte ist der Liebende, denn er ist vom Gott erfüllt.«<sup>31</sup> In einem der bekanntesten Gedichte des jungen Goethe klingt dies im Schlussvers an; es wird hier in der ersten Fassung von 1775 zitiert:

[WILLKOMMEN UND ABSCHIED]

Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,  
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!  
Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht;  
Schon stund im Nebenkleid die Eiche,  
Ein aufgetürmter Riese, da,  
Wo Finsternis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von seinem Wolkenhügel,  
Schien kläglich aus dem Duft hervor;  
Die Winde schwangen leise ihre Flügel,  
Umsausten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer –  
Doch tausendfacher war mein Mut;  
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,  
Mein ganzes Herz zerfloß in Glut.

Ich sah dich, und die milde Freude  
Floß aus dem süßen Blick auf mich.  
Ganz war mein Herz an deiner Seite,  
Und jeder Atemzug für dich.  
Ein rosenfarbnes Frühlings Wetter  
Lag auf dem lieblichen Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!  
Und hofft' es, ich verdient' es nicht.

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübel!  
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.  
In deinen Küssen, welche Liebe,  
O welche Wonne, welcher Schmerz!  
Du gingst, ich stund und sah zur Erden,  
Und sah dir nach mit nassem Blick;  
Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,  
Und lieben, Götter, welch ein Glück.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>32</sup>

Die eindeutige Zuschreibung Platons, dass der Gott beim Liebenden sei, nicht bei dem oder der Geliebten, setzt Goethe in der gesteigerten Dramatik des Sturm und Drang an einer kleinen, womöglich auf eigenem Erleben beruhenden Episode in lyrischen Ausdruck um. Auch hier herrscht das Ausgespanntsein der Liebe zwischen Erfüllung und Entsagung, die Überbrückung eines unüberbrückbaren Abgrunds. Schon der Titel mit seiner Kopula »und« verweist auf das Dazwischen der Liebe zwischen Ankommen und Trennung, das »Willkommen« ist ohne den »Abschied« weder zu denken noch zu haben; der Liebe gehört der schmale Hiatus dazwischen.<sup>33</sup> Die Naturbilder im Übergang von Tag und Nacht, von Dunkel und Hell, Hitze und Kälte gestalten dieses Dazwischen weiter aus; die Wegmetaphorik unterstreicht noch den Charakter der Ort- und Haltlosigkeit. In der Dynamik des dem Augenblick abgerungenen Innehaltens und der Erfüllung – auch sie ereignet sich in einem Dazwischen: in der Leerzeile zwischen der dritten und vierten Strophe – scheint die Frage auf, wo die Liebe schließlich bleibt, wenn die Liebenden sich wieder trennen – auf Zeit oder Unzeit. Gerade dort, vom trotzigen Dennoch des »und doch« eingeleitet (V 31), übertrumpft der Schlussvers wie ein Fanal die zweitletzte Zeile: Gewiss, geliebt zu *werden*, ist ein Glück, doch die Liebe geht mit der Geliebten nicht fort, sie bleibt bei dem, der liebt; das größere, das wahre, das von den Göttern begleitete Glück ist das des Liebenden, denn bei ihm ist der Gott, auch wenn er ihm Schmerzen zufügt: »Und lieben, Götter, welch ein Glück.« Das ist das Unerhörte der Liebe.

In einer späteren Version dieses Gedichts glättet Goethe manche sprachliche und gedankliche Kühnheit dieser frühen Dichtung und vertauscht dabei auch das Subjekt und das Objekt der Trennung, sodass es nunmehr in Vers 29/30 heißt: »*Ich* ging, *du* standst und sahst zur Erden / Und sahst mir nach mit nassem Blick«. <sup>34</sup> Das männliche Ich geht, das weibliche Du bleibt zurück und weint. Im Wechsel der männlichen Figur vom Objekt der Trennung zu deren Akteur – und umgekehrt von der sich abwendenden Frau zur Dulderin des Abschieds – ereignet sich eine Perspektivenverschiebung, die nicht nur auf einer ästhetischen Entscheidung beruht, sondern die auch auf kulturhistorisch bedeutungsvolle Veränderungen der Geschlechterrollen im Liebesverhältnis verweist. Unverändert aber bleibt erhalten, dass der Gott beim Liebenden ist; dies relativiert die neuere Fassung keineswegs. Auch hier ertönt die triumphale Fanfare des letzten Verses und übertönt die Frage nach den Rollen von Mann und Frau, sie ruft das eigene Lieben als die wahre, die höhere und letztlich die einzige Liebesmöglichkeit aus – ein Glück, das nicht aus der Dauer, sondern aus der Intensität des Gefühls stammt.

Wenn auch die Liebe beim Liebenden ist, so hat sie selbst doch kein Zuhause, sondern ist ein Dazwischen. Dieses Dazwischen ist ihr Ort und ihre existentielle Dimension. Wer liebt, ist diesem Dazwischen ausgesetzt, das nicht behaglich ist, sondern spannungsvoll, in dem es extrem zugeht, nicht beschaulich. In ihm ist die Liebe als Verbindung ständigen Zerreißen unterworfen. Die Liebe als ein Zustand der Spannung, des An- und Ausgespanntseins schließt an unsere Lebenserfahrung an. Bildhaft stellen wir uns die Liebe ausgespannt wie eine Brücke über dem Abgrund vor. Das liebende Ich selbst bildet diese Brücke, ausgespannt wie ein Kreuz, ausgespannt auf ein Kreuz, der Kreuzesbalken wirkt als verbindender Steg. Die ans Kreuz geschlagene Liebe spannt sich aus von einem Ich zu einem Du, sie überspannt einen Abgrund, dessen Ränder sie verbindet, den sie jedoch nicht zuschüttet, sondern erfüllt. In einem literarhistorisch überaus bedeutsamen Liebesgedicht der Antike wird das Sprache. Es handelt sich um ein Distichon <sup>35</sup> des lateinischen Dichters Catull, etwa aus dem Jahr 60 v. Chr.:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.  
nescio, sed fieri, sentio et excrucior. <sup>36</sup>

Es gibt zahlreiche Versuche, diesen schlicht wirkenden Zweizeiler in ein ansprechendes deutsches Distichon zu übertragen; mein eigener Vorschlag lautet so:

Hassen und lieben: Weshalb ich dies tue, wirst du mich wohl fragen.  
Ich weiß es nicht, doch geschieht's. Marternd spannt aus mich das Kreuz.

Alle formgetreuen Übersetzungen, auch diese, stoßen angesichts des gedrängten und hochintensiven lateinischen Originals an ihre Grenzen. <sup>37</sup> Etliche Übersetzer greifen ebenfalls auf das hölzerne »ich tue« für »faciam« zurück, weichen aber der schwierigen Kreuzesmetapher ganz aus. <sup>38</sup> Auch der Abgesang »Marternd spannt aus mich das Kreuz« holt die Vorlage nicht ein, zumal der Subjektwechsel vom Ich zum Kreuz gewollt wirkt. Aber vielleicht lässt sich durch die Annäherung der Übertragung hindurch doch etwas davon erahnen, dass und wie für das lyrische Ich in Catulls Distichon die Liebe zum »Kreuz« wird. »Excrucior« – das meint das mit ausgebreiteten, zerrissenen Gliedmaßen Ans-Kreuz-Geschlagen-Sein zwischen den einander ausschließenden Gefühlsextremen. Für Catull hat das Wort »Kreuz« noch keine symbolischen oder gar christlichen Konnotationen. Für ihn ist es *nur* Sinnbild der Marterpfähle und Todesgalgen, wie sie auf den Hinrichtungsstätten Roms und bisweilen an den Wegrändern in die Erde gerammt waren. An dieses Kreuz ist das Ich ausgeliefert, an ihm zerschellt die Existenz. Doch auch bei Catull klingt in der Liebesmetapher des Kreuzes das »Dazwischen« an, die Verbindung der Sphären, die wir seit der christlichen Ära unweigerlich mithören, mitdenken, mitsehen: Das Ich spricht zum Du, ruft dessen Ahnungsfähigkeit, sein Mitfühlen an. Es spannt sich aus, hin zum Du, bis an die Grenze des Zerreißen – von dem Sappho einst bitter beklagt hatte, dass man sogar dies noch »ertragen« könne. <sup>39</sup> Catulls Gedicht kennt das Extrem, kennt *nur* das Extrem. »Ich mag dich gern« – das ist die Sprache der Liebe nicht. »Hassen und Lieben«: Das sind die Nägelmale, zwischen denen das Herz schlägt. Bleibt die Liebe unerhört, rast das Herz, fällt vom Extrem der Liebe in das des Hasses und kehrt wieder zurück. Und immer so fort. Die Vehemenz der Leidenschaft und der Leidensbereitschaft, der »großen Passion«, ist das Signum dieser unerhörten Liebe, die ja gerade deswegen unerhört ist. Erhörte Liebe, so legt die Dichtung nahe, ist Liebe, die ihre Unerhörtheit verloren hat. Kein Schmerz ist

größer als der Schmerz, dass eine Liebe nicht erwidert wird. Dieser Schmerz wird nur übertroffen von jenem, dass sie erwidert wird. Diese unauflösbare Spannung, dieses Ausgeliefertsein an die Paradoxie der unerhörten Liebe, schlägt den Liebenden ans Kreuz.

Bei Heinrich Heine schwingt sich dieses Wissen auf zu einer ironischen Vollendung. Heine versteht es in unübertroffener Weise, den doppelten und unwiderruflichen Schmerz der Liebe in dem ihm eigenen melancholischen Ton voll Trauer und Ironie zu gestalten. Er setzt dem Paradoxon ein Lächeln auf, das zwischen Bitterkeit und Heiterkeit oszilliert. Im Gedicht *Wenn ich in deine Augen seh'*, das in demselben Zyklus steht, aus dem auch das ganz zu Anfang zitierte Gedicht *Im wunderschönen Monat Mai* stammt, findet dieses Paradoxon seine ironische Brechung. Das Ich ist ganz bei sich und dem eigenen Glück, solange es selbst der Liebende ist und seine Liebe eine »unerhörte« Liebe sein darf; zumindest muss die Erhörung der Liebe durch die Geliebte nach dem »Geständnis« spannungsvoll offen bleiben, wenn der Mai andauern soll. Den Umschlag aber bildet die Antwort der Geliebten, wenn sie sich selbst als Liebende zeigt und damit die Unerhörtheit der Liebe zerstört. Bittere Tränen nämlich löst der Geliebten imaginäre oder reale Antwort auf das »Sehnen und Verlangen« des ersten Gedichts aus, weil ihre Erhörung das Ende der Unerhörtheit, das Ende der Liebe aufscheinen lässt:

Wenn ich in deine Augen seh',  
 So schwindet all mein Leid und Weh;  
 Doch wenn ich küsse deinen Mund,  
 So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,  
 Kommt's über mich wie Himmelslust;  
 Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!  
 So muß ich weinen bitterlich.

Heinrich Heine<sup>40</sup>

Wenn das geliebte Du sich selbst als liebend offenbart, weiß Eros, der Gott, nicht mehr, zu wem er gehört, ziellos flattert er zwischen dem und der Liebenden hin und her, denn die Ordnung der unerhörten Liebe ist ebenso zerstört wie die Ordnung der Rollen. Die Erfüllung der Liebe, so das Geheimnis bei Heine, liegt in ihrer Unerfülltheit, da nur sie die Spannung zu verheißen vermag, aus der das Glück aufsteigen kann in die höchsten Höhen. Auf dem Boden der Tatsachen zerschellt, wie Tränen, die erhörte Liebe, die in Beziehung hinüberzugleiten droht.

**ZWEITER SATZ: DIE LIEBE UND DER ATEM**<sup>41</sup>

Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele. (Gen 2, 7)

Wie sich die Liebe an dem ihr eigenen Ort als Dazwischen und als Abgrund darstellt, so lässt sie sich auch als eine Kraft verstehen, die diesen Abgrund überbrücken kann. In der Tradition der Liebesdichtung hat sich dafür die Metapher des *Atems* ausgebildet. Der Atem der Liebe spannt sich vom liebenden Ich zum geliebten Du aus, als Leben spendender Odem, als Wort, als Gedicht. Der Satz der Liebe selbst wird vom Atem getragen, und er erklingt im Unendlichen oder er kommt an in der Begegnung. Die Metapher des *Atems* ist vieldeutig aufgeladen. Sie umfasst die gesamte Lebensspanne eines Menschen ebenso wie die zur Dichtung gewordene Sprache der Liebe, die beide vom Atem getragen werden; sie begegnet uns in der tieferen Bedeutung des Kusses und im Kosen der Liebenden, durch das sie miteinander-ineinander verschmelzen.<sup>42</sup> In der Liebe atmet der eine auf den andern zu, atmet der eine den andern ein. Die in den meisten Begegnungen mit Menschen fast unerträgliche Zumutung des fremden *Atems* wird in der Liebe zum erquickenden Hauch. »– siehe, schon daß ich deinen Atem empfinde, dünkt mir lieblich – ist es dir denn nicht auch so? – ist es nicht so?«, fragt der Liebende in Adalbert Stifters *Die Narrenburg* seine Geliebte.<sup>43</sup> Erfüllt von dieser fragenden und drängenden Gewissheit bilden Mund und Atem auch in einem der frühen Liebesgedichte Paul Celans die schmale und zerbrechliche Brücke zwischen den Liebenden, die schmale und zerbrechliche Brücke auch zwischen Tag und Nacht, Hoffnung und Angst, Liebe und Tod:

Der Tage Trost ruht aus in deinen Händen.  
Nun pflückt mein Mund der Tage Trost;  
häuft ihn zu Licht, ein Dunkel abzuwenden  
mit dem du stumm aus schwarzen Augen drohst.

Der Stunden Lied entzündet deine Wangen.  
Nun schürt mein Mund der Stunden Lied.  
Und senkt sich, wund an deinem Hals zu bängen,  
wenn klar und weh mein Atem vor dir kniet.

Der Nächte Not entflammt an deinen Brüsten.  
Nun löscht mein Mund der Nächte Not.  
Und spült mein Blut hinan an deine Küsten,  
wo endlich unsre schwere Sehnsucht loht.

Paul Celan<sup>44</sup>

Der Atem der Liebenden, der zwischen ihnen hin und herfließt und den sie voneinander trinken wie ein – nein: als! – Lebenselixier, erinnert an die Schöpfungsmythen, in denen ein Gott dem noch unbelebten Geschöpf seinen Atem einhaucht und dadurch den beseelten Menschen erschafft. Liebende saugen einander diesen beseelten und beseligenden Atem von den Lippen, in ihm strömen sie aufeinander zu, atmen miteinander, auseinander, ineinander. »Wenn ich dich küsse und trinke / und dich einatme / und ausatme und wieder einatme« oder: »Aber / solange ich atme / will ich / wenn ich den Atem / anhalte / deinen Atem / noch spüren / in mir«, heißt es in zwei Gedichten von Erich Fried.<sup>45</sup> In dieser Vereinigung des *Atems* ereignet sich die Liebe als Erfahrung und als Wort: Im Kuss als unmittelbare Einverleibung des *Atems* des Du, im Wort als Neu- oder Nachschöpfung dieser Erfahrung über den Kuss hinaus. Im konkreten Bild des Kusses und als Metapher des verbindenden *Atems* für die wechselseitige Einhauchung von Leben, die die Liebe ist, begegnet uns dieses wichtige literarische Motiv in der Liebeslyrik aller Epochen, die dieser Form der Verschmelzung zweier Körper im Atem ihre tiefere Bedeutung gibt. Dass diese umwälzende Begegnung des liebenden Ich dem Du und darin auch mit sich selbst – denn dieses Atmen ist ein Hin- und Herfließen zwischen Ich und Du – mit erotischer Beglückung und zugleich auch mit staunender Bestürzung verbunden sein kann, drückt ein Gedicht der chilenischen Dichterin Gabriela Mistral eindrucksvoll aus; es schlägt zudem eine thematische Brücke zur außereuropäischen Dichtung der Liebe:

## ER HAT MICH GEKÜSST

Er hat mich geküßt. Und schon bin ich eine andere:  
 eine andere durch das Klopfen,  
 das meiner Adern Pulsschlag verdoppelt.  
 Eine andere durch den Atem,  
 der in meinem Atem fühlbar ist.  
 Mein Leib ist schon edel wie mein Herz...  
 Und selbst in meinem Hauch finde ich  
 einen berückenden Duft von Blumen:  
 alles durch ihn, der sanft in meinem Schoße ruht  
 wie der Tau auf den Gräsern.

Gabriela Mistral<sup>46</sup>

Der Atem des Anderen in meinem Atem – in dieser Vermischung ereignet sich die Verschlingung der Seelen, die in den beiden Atem wohnt und in denen die Spur des Gottes fortwirkt, der den Atem einhauchte. Im eigenen Atem lebt sie fort, diese Verbindung, über den Augenblick hinaus, unauslöschlich. Diese existentielle und erschütternde Erfahrung kann man auch in einem älteren Gedicht der Barockzeit finden, allerdings nicht auf den ersten Blick, denn die sprachlichen Mittel sind uns nicht so vertraut wie die der chilenischen Dichterin. Aber bei aufmerksamer Lektüre lässt sich entdecken, dass auch Paul Fleming im Jahr 1631 mit den Stilmitteln seiner Zeit im küssenden Verschmelzen des Atems nicht nur das erotische Spiel der Lippen, sondern die tiefere, ja lebensentscheidende Versenkung der Seelen ineinander sprachlich gestaltet:

H. DAN. HEINSIUS SEIN LATEINISCHER LIEBESSCHERZ. 1631.

Mein Lieb das gabe mir, als sie mich gestern liebte,  
 ein süßes Küsselein, noch süßer als der Wein,  
 der sonst der süßste heißt. Ich, als sie diß verübte,  
 entfärbte gänzlich mich. Ich nam ihr Hälselein  
 und hing mich sehnlich dran. Ich sah in einem Sehen  
 ihr in ihr Angesicht; ich sah ihr stetig drein  
 und hing das Haupt nach ihr. Ach, sprach ich, kans geschehen,  
 daß du, mein Leben, kanst mir Armen günstig sein?  
 Worauf sie lachend was von ihrem schönen Munde  
 aus tiefster Seelen raus, weiß noch nicht, was es war,  
 mir blies in meinen Mund. Sie bliese mehr zur Stunde,  
 noch etwas, weiß nicht was, das feucht und laulecht gar.  
 So bald ich dieses nur befund' in meinem Herzen,  
 beraubt' es mich der Seel' und aller Sinnen Kraft.  
 Daher ich, ohne Seel' und ohne mich, mit Schmerzen  
 lauf' immer hin und her in einer frembden Haft.  
 Ach Lieb, ich suche mich mit Weinen aller Enden!  
 Ach! ach! verkäufstu denn so teuer einen Kuß?  
 Ach! freilich tustu mir die Seel' und Herz entwenden,  
 nun ich in deiner Seel' und Herzen leben muß.  
 Ach! wein' ich oder nicht? Was soll ich doch beginnen?  
 Mit Tränen sie doch nicht erweicht werden kan,  
 sie nehret sich vielmehr von meinem Thränenrinnen.  
 Ich will umb einen Kuß sie freundlich sprechen an.  
 Ich will sie sehen an, ich will fort immer weiden  
 in ihrem Odem mich, sie in dem meinen sich.  
 So wird' ich meine Seel' antreffen voller Freuden,  
 so oft ich ihrer muß begeben gänzlich mich.

Paul Fleming<sup>47</sup>

Als »Liebesscherz« und dann noch als intertextuelles Spiel, ganz in der Manier des Barock, entwirft dieses Gedicht ein Bild von der Liebe, die sich in der Vermischung zweier Atemströme verwirklicht: im leidenschaftlichen, sinnlichen Kuss, der den Lebensodem raubt und einhaucht. Dass uns ein Kuss nicht nur Hören und Sehen, sondern gar die Sinne vergehen lassen kann, ist Alltagswissen. So hat hier die Geliebte dem Liebenden durch das Einatmen seines Atems die

Seele geraubt, und er die ihre; dieser Seelenverlust ist der teure Preis des Ineinanderatmens. Doch damit in eins eröffnet sich die Vision, dass nicht nur die Leiber, sondern vor allem die Seelen der Liebenden einander dank dieses Verlustes begegnen und durch den Kuss miteinander verschmelzen können. Das Ich, das sich verloren gab, findet gerade im Anderen die eigene Seele wieder, die nicht verloren ging, sondern beim geliebten Du ihre Heimstatt gefunden hat – eine hinter aller barocken Scherzhaftigkeit doch sehr moderne Auffassung von der Bedeutung des Du für die Menschwerdung des Ich in der Liebe.

Mit ganz anderer Akzentsetzung und in einer lyrischen Sprache, die uns vertrauter ist, gestaltet Goethe im *West-Östlichen Divan* das Motiv des Kusses und des Atems als eine vielstimmige Metapher der Sehnsucht und der Belebung, die sich sowohl der Natur als auch der Seele mitteilen, wenn die Liebende auf den Geliebten wartet:

## SULEIKA

Was bedeutet die Bewegung?  
Bringt der Ost mir frohe Kunde?  
Seiner Schwingen frische Regung  
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,  
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,  
Treibt zur sichern Rebenlaube  
Der Insecten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,  
Kühlt auch mir die heißen Wangen,  
Küßt die Reben noch im Fliehen,  
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern  
Von dem Freunde tausend Grüße;  
Eh noch diese Hügel düstern,  
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!  
Diene Freunden und Betrübten.  
Dort wo hohe Mauern glühen  
Find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach! die wahre Herzenskunde,  
Liebeshauch, erfrischtes Leben  
Wird mir nur aus seinem Munde,  
Kann mir nur sein Athem geben.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>48</sup>

Goethes Gedicht von 1819 aus dem *Buch Suleika* gehört in den dialogischen Wechselgesang der Lieder des Hatem mit denen Suleikas. Die Liebende, so können wir uns vorstellen, steht am Fenster oder im Garten, ihre Haltung ist gespannte Erwartung auf den Ausklang des Tages, der ihr den Geliebten bringen soll. Der aufkommende »Ost«, der Ostwind, spendet Mensch und Vieh, der Natur überhaupt nachmittägliche Kühlung und erweist sich so als Vorschein der abendlichen Erfüllung. Doch die Liebende ist so von erregter Hoffnung auf den Geliebten erfüllt, dass der Windhauch die Hitze ihrer Wangen wohl lindern mag, nicht aber die Hitze ihres Herzens. In dieses Herz wird nur der Odem des Geliebten als Leben spendender »Liebeshauch« vordringen: er atmet dem Herzen »erfrischtes Leben« ein wie der Schöpfergott dem noch unbeseelten Menschen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich bei dem expressionistischen Dichter Klavand das Motiv des Atems wieder, hier eingefügt in eine beschwörende Litanei der Liebes-Intensität:

## LIEBESLIED

Dein Mund, der schön geschweifte,  
Dein Lächeln, das mich streifte,  
Dein Blick, der mich umarmte,

Dein Schoß, der mich erwärmte,  
 Dein Arm, der mich umschlungen,  
 Dein Wort, das mich umsungen,  
 Dein Haar, darein ich tauchte,  
 Dein Atem, der mich hauchte,  
 Dein Herz, das wilde Fohlen,  
 Die Seele unverhohlen,  
 Die Füße, welche liefen,  
 Als meine Lippen riefen – :  
 Gehört wohl mir, ist alles meins,  
 Wüßt' nicht, was mir das liebste wär',  
 Und gäb' nicht Höll' noch Himmel her:  
 Eines und alles, all und eins.

Klabund<sup>49</sup>

Ein Gedicht wie eine sinnlich-religiöse Prozession: Die Erfahrungen, die das liebende Ich mit dem Du macht, werden als Anrufungen des Du formuliert, die das Du in die Sprache bannen und mit Sprache beschwören. Wer und welchen Geschlechts die Liebenden sind, sagt der Text nicht, auch wenn er konventionell als Liebesgedicht eines männlichen an ein weibliches Subjekt gelesen wird. Diese Geliebte erscheint in all ihren anbetungswürdigen Facetten; sie ist ausgestattet mit einer Allpräsenz, durch die sie als Erschafferin des Liebenden erscheint und zugleich als dessen liebster Besitz, Subjekt und Objekt gleichermaßen. Eine Wendung im mittleren, achten Vers fällt durch ihre Außergewöhnlichkeit besonders auf: »Dein Atem, der mich hauchte«. Hier wird der Atem als aktiv handelndes Wesen angesprochen. Das ist mehr als eine Personifikation des Atems der Geliebten, es ist dessen Vergottung. Das liebende lyrische Ich erlebt den Atem der Geliebten als Geisthauch der Schöpfung; der Atem des Du »haucht« das Ich in die Welt, das dieses Ich nur ist *in* diesem Hauch – außerhalb seiner wäre es nicht Ich, nicht dieses, nicht das liebende Ich. Im Atem erschaffen sich die Liebenden selbst als ein dialogisch einander erschaffendes Paar; im Atem fließen sie ineinander in Sinnlichkeit und Seligkeit:

[...] Die Kerzen brennen wie lüstern  
 Und geben schwülen Hauch,  
 Immer leiser wird das Flüstern,  
 Nun schweigt das Flüstern auch,  
 Ihr Atem lodert zusammen,  
 Wie Glut und Glut sich mischt,  
 Bis mählich in Flackerflammen  
 So Lust wie Licht erlischt. [...]

Theodor Fontane<sup>50</sup>

Der Atem kann die Flügel ausbreiten, die die Liebenden über den Abgrund der Liebe tragen, die sie aber auch umschließen als schützender Raum. Dieser Atem der Liebe erscheint nicht nur im Bild des Kusses, er erscheint auch als der Träger des Wortes, das vom Liebenden ausgeht auf das Du hin. Mit dem Atemstrom der Liebe fließt auch der Strom der Worte, denn »wes das Herz voll ist, des geht der Mund über«. <sup>51</sup> In ihrer Sprache sind die Liebenden ganz bei sich selbst, in der exklusiven Welt ihres Atems, in dem sie sich bergen wie in einem Mantel der erfüllten Einsamkeit, vor der die Anderen zu neidischen Gaffern werden. <sup>52</sup> Nichts ist taktloser als die Sprache der Liebenden, weil sie nur dem Takt ihrer Herzen nachsprechen und nachlauschen. In ihm sprechen sie sich den Satz der Liebe zu, den ewig gleichen, ewig neuen Satz der Liebe. Denn die Sprache der Liebe ist nichts als die unendliche Variation des einen Satzes »Ich liebe dich«. <sup>53</sup> Dieser Satz spricht sich in einer unheimlichen Banalität aus. Er ist eine sprachlose, semantisch leere Anrede, im Grunde genommen der unoriginellste Satz aller Weltsprachen. Wir lernen ihn zumeist als ersten in einer fremden Sprache, ja wir kennen ihn auch in Sprachen, die wir nicht können. Ti amo! I love you! Szeretlek! Durch abermillionenfachen Gebrauch wirkt der Satz der Liebe abgedroschen und hohl. Als Passepartout dient er Touristen zum Einlass in jene Landstriche der Liebe, die mit der Liebe außer allen Landes, von der hier die Rede gehen soll, nichts mehr als den Namen gemein hat; als ein Codewort zu jenen falschen Paradiesen, in denen vermeintliches Liebesglück mit dem Elend der Anderen erkaufte wird. Wird dieser gleiche Satz aber gesprochen in der Fremdsprache der existentiellen Liebe selbst, in der Verbindung,

die von der Mitte des Einen zur Mitte des Anderen die Brücke schlägt, dann ist er der bezauberndste, der wichtigste, der lebensentscheidende Satz, mit dem das Ich dem Anderen zum Schicksal wird und der Andere dem Ich. Der, dem der Satz der Liebe zugesprochen, dem er als Anrede zuteil wird, kann ihn annehmen oder abweisen. In ihm begegnet ihm die Existenz des Anderen, die nackte Existenz. Im wahrhaftigen »Ich liebe dich!« liefert das Ich dem Du sich aus. Es gibt kein größeres Geschenk und keine größere Zumutung. Mit dem Mut, den dieser Satz immer verlangt, mutet sich der Eine dem Anderen zu. Der Satz hat zwei pronominale Enden: das Ich und das Dich, zwei unaustauschbare *Personal*pronomina. Zwischen zwei Personen spannt sich der Satz Liebe aus, getragen vom Atem des Lebenden, der »vom Gott erfüllt« ist. Der Atem des Einen trägt ihn dem Anderen als göttlichen Odem zu. Ob das Du diesen Atem einatmet oder verhauchen lässt – das ist das Risiko der Liebe, ihr Ausgespanntsein aufs Kreuz.

Er [Aschenbach] war der teuren Erscheinung [Tadzio] nicht gegenwärtig gewesen, sie kam unverhofft, er hatte nicht Zeit gehabt, seine Miene zu Ruhe und Würde zu befestigen. Freude, Überraschung, Bewunderung mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des Vermißten begegnete, – und in dieser Sekunde geschah es, daß Tadzio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebreizend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten. [...] Der, welcher dieses Lächeln empfing, enteilte damit wie mit einem verhängnisvollen Geschenk. Er war so sehr erschüttert, daß er das Licht der Terrasse, des Vorgartens zu fliehen gezwungen war und mit hastigen Schritten das Dunkel des rückwärtigen Parkes suchte. Sonderbar entrüstete und zärtliche Vermahnungen entströmten sich ihm: »Du darfst so nicht lächeln! Höre, man darf so niemandem lächeln!« Er warf sich auf eine Bank, er atmete außer sich den nächtlichen Duft der Pflanzen. Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, – unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: »Ich liebe dich!«

Thomas Mann<sup>54</sup>

In dieser Liebeserklärung, die unerhört ist und unerhört bleiben muss, wird sie doch von einem fünfzigjährigen Mann an einen dreizehnjährigen Knaben gerichtet, der sie allerdings nie zu Gehör bekommt, allenfalls zu Gesicht; in dieser Liebeserklärung, die sich zugleich auch an die Liebe selbst richtet, an die Inkarnation des Eros in der Gestalt Tadzios; in diesem Liebesgeständnis, das den Liebenden erschüttert in der Basis seiner bürgerlichen, seiner seelischen und seiner körperlichen Existenz; in diesem Liebesgeständnis also entringt sich mit dem Atem auch der Satz der Liebe. »Außer sich«, das ist der Zustand des Liebenden, und der Atem – keuchend, stöhnend, seufzend – ist das verbindende Element zwischen dem Innersten des Liebenden und dem Innersten des Geliebten. Aus den Tiefen heraus entbindet der Atem die »Formel der Sehnsucht«, das Eingeständnis der vollendeten Kapitulation vor der Gewalt der Liebe. In den Kosmos entströmt der Atem und vermischt sich mit der Luft, die der Geliebte zum Atmen braucht und mit der er den Satz der Liebe einatmet, ob er will oder nicht.<sup>55</sup>

Den Satz der Liebe kann man nur aussagen, aber man kann nicht *über* ihn sprechen, allenfalls verstummen. In ihm spricht sich entweder ein Ich ganz und wahrhaftig aus oder der Satz ist die erbärmlichste Lüge, zu der wir fähig sind – und wir *sind* zu ihr fähig, jeder Mensch muss das erleben und erleiden, an sich selbst, an anderen. Differenzierungen, Steigerungen, Abschwächungen kennt der Satz der Liebe nicht, nur das schiere Entweder – Oder. Der Satz der Liebe ist ein ›Satz‹ im doppelten Sinn: eine syntaktische Einheit und ein Sprung. Die Liebe macht einen Satz. Der Satz der Liebe springt vom Ich zum Du, springt über den Abgrund, springt über wie ein Funke, der im Du ein Feuer entfacht. Oder er springt wie ein reißendes Tier das Du an, das sich ergibt oder auf Flucht sinnt oder auf Abwehr. Im Satz der Liebe, wahrhaftig gesprochen und zugemutet, verstummt und schweigt die ganze Welt. Zu hören ist nur dieses semantisch leere Ausatmen des Liebenden, das zum Einatmen des Geliebten werden will – und sei es in der schon nicht mehr stofflich zu fassenden Potenz eines Hauchs, der erst durch Zeit und Raum fliegen muss, bis er ankommt. Darum braucht die Liebe die Sprache, darum überwältigt und überwindet sie die Sprachgrenzen, sie zwingt sich ins Wort. Und damit in eins bleibt sie doch Geheimnis, unaussprechlich, unerhört, unerhörbar. Das, was sie im Innersten ist, entzieht sich der Sprache. Der Atem des Liebenden strömt dem Geliebten entgegen, ohne ihn je ganz zu erreichen. Das Geständnis der Liebe – ist ein Ruf *und* ein Schrei. Als Ruf gilt es dem Anderen, als Schrei gilt es dem eigenen Ich. Nichts drängt so sehr zur Sprache wie die Liebe,

die sich dem Du zuatmen will. »Da hab ich ihr gestanden / Mein Sehnen und Verlangen«<sup>56</sup> – zu diesem Geständnis drängt die Liebe und zugleich damit drängt sie ins Überschreiten der Sprache hin zum Verstummen. So kommt sie ins Gedicht, das der Ort und die Form des Überschreitens von Sprache ins Verstummen ist.<sup>57</sup> Diesen Atem kann und muss man beim Lesen der Gedichte der Liebe hören, denn die Dichtungen versuchen ihn darin zum Klingen zu bringen, sei es jauchzend oder klagend, fordernd oder stammelnd, kühl oder voll Feuer.

Den Atem ausgetauscht  
wirklich.

Jetzt, schönes Nun,  
die Luft steht still.

Verlassen nicht  
und nicht versäumen.  
Was Beteuerung war,  
Geräusch der Öde.

Ich hab dir  
das Meine  
umsonst gesagt,

und so rede  
ein Jedes  
das Seine umsonst.

Ernst Meister<sup>58</sup>

Im Atem der Liebenden kommt die Liebe selbst zur Sprache, indem die Sprache verstummt. Ernst Meisters Gedicht kennt das Austauschen des Atems als die Kraft, in der sich die Liebenden ihre neue Wirklichkeit schaffen, in der für einen Moment das All zur Ruhe kommt. Kostbar wird der Satz der Liebe durch die Beteuerungen, aber sie sind keine Garantie für die zeitliche Dauer, auch keine Garantie für die liebende Resonanz des Du. So kommen sie ins Gedicht, in denen sie zusammen mit dem Nachhall des »Umsonst«, dem Gegenklang des Teuren, »verlassen nicht« bewahrt bleiben. Deswegen bedarf die Liebe der Dichtung, weil nur sie den Atem aufheben kann, in dem der Satz der Liebe sich ausspricht, der in der Wirklichkeit der Begegnung oft an den Grenzen des Du zerschellt. Auch wenn in Meisters Gedicht das Ich aus der Resignation heraus zu sprechen scheint, so beschwört es doch die Verbindung im Atem in einer Intensität, die an Paul Celan erinnert:

[...] Es ist,  
ich weiß es, nicht wahr,  
daß wir lebten, es ging  
blind nur ein Atem zwischen  
Dort und Nicht-da und Zuweilen,  
kometenhaft schwirrte ein Aug  
auf Erloschenens zu, [...]

Paul Celan<sup>59</sup>

Oder in einem anderen Gedicht Celans:

[...] Du hier, du: verlebendigt  
vom Hauch der im frei-  
geschaufelten Lungengeäst  
hängengebliebenen  
Namen.

Zu  
Entziffernde du.

Mit dir,  
auf der Stimmbänderbrücke, im  
Großen Dazwischen,  
nachtüber. [...]

Paul Celan<sup>60</sup>

»Mit dir, / auf der Stimmbänderbrücke«: Liebe, Atem und Dichtung gehen bei Celan eine enge Verbindung ein, die Verbindung der Liebe schlechthin.<sup>61</sup> Atem ist Celans zentraler Begriff für Dichtung überhaupt, und er ist dabei immer gedacht als Verbindung zum Du. In der Metapher des Atems findet Celan das treffende Bild der Liebe und der Dichtung wie auch das Bild ihres Verstummens, ihrer Grenze als »Atemwende«. Der Atem strömt ja nicht in einem einzigen Fluss, sondern in gegenläufigen Bewegungen, die in ihrem Umschlagpunkt kurz zur Ruhe kommen. Diese Atemwende ist das absolute Schweigen, in der die Dichtung entsteht, ein lebensnotwendiger Moment, in dem der Tod aufscheint. In der Atemwende wendet sich unser Leben, das sich zwischen unserem ersten und unserem letzten Atemzug ausspannt. In der Bühnenerpreisrede von 1960, *Der Meridian*, entwickelt Celan dafür beeindruckende Umschreibungen. »Atem« bedeutet für ihn insbesondere in der Dichtung »Richtung und Schicksal«, eine Wende, an der es uns den Atem verschlägt, an der wir angesichts des Bedeutenden, das mit uns geschieht – in der Liebe, in der Verzweiflung und im Tod – ins Stammelnde geraten wie Aschenbach unter der Gewalt seiner Passion – : an der Atemwende verschlägt es uns das Wort, das dann nur noch als Schweigen hörbar wird; für den Moment der Atemwende oder für immer. »Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg [...] um einer solchen Atemwende willen zurück?«<sup>62</sup> Die oft beschworene »Hermetik« von Celans Dichtung kann man verstehen als seinen Versuch, das Verstummen der Sprache ins Gedicht zu bringen, als Chiffre, als Abgrund, als Schweigen. In Celans lyrischem Werk kommt dem Atem eine große Bedeutung zu; er ist Träger der verbindenden Rede vom Ich zum Du und zugleich das Gefährdetste in uns und zwischen uns.

EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen,  
 so wanderts, das Flügel-  
 mächtige, das  
 Wahre. Auf  
 Sternen-  
 bahnen, von Welten-  
 splitter geküßt, von Zeit-  
 körnern genarbt, von Zeitstaub, mit-  
 verwaisend mit euch,  
 Lapilli, ver-  
 zwert, verwinzigt, ver-  
 nichtet,  
 verbracht und verworfen,  
 sich selber der Reim, –  
 so kommt es  
 geflogen, so kommts  
 wieder und heim,  
 einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang  
 innezuhalten als  
 einziger Zeiger im Rund,  
 das eine Seele,  
 das seine  
 Seele  
 beschrieb,  
 das eine  
 Seele  
 beziffert.

Paul Celan<sup>63</sup>

Die Atemwenden dieses Gedichts, das selbst von Dichtung spricht und von ihrer Reise auf Atemwegen, sind markiert an den Vers-Enden, die abbrechend und verbindend zugleich die Sätze strukturieren; ein herzschlaggegliedertes Ein- und Ausatmen der Zeilen, die viele Linien durch die Luft ziehen und die Lebenden und Toten durch Zeit und Raum verbinden. Für Celan ist dies eine wichtige Ausdrucksform, die Poetik des Gedichts in der Form des Gedichts auszugestalten statt abstrakt über sie zu sprechen. Das Gedicht, »das eine Seele / das seine / Seele / beschrieb«, ist Liebeslyrik in einem sehr grundsätzlichen Sinne, da es wie die Liebe selbst beschaffen und von der Liebe getragen ist. Dichtung im Sinne der Atemwende ist stets Liebesdichtung, Sprache der Liebe. Der Atem kennt, wie der geflügelte Eros, keine Grenzen und

Schranken, weder der sozialen Schicht noch des Alters noch des Geschlechts noch des Anstands. Er trägt das Wort mitten unter uns, er pflanzt, tiefer noch, das Wort überhaupt erst in uns ein. Ohne diese Inspiration – und das heißt ja nichts anderes als Einhauchung – ist Sprache, und gar die Sprache der Liebe, undenkbar.

Die Idee der Inspiration, der geistvollen Einhauchung, ist die Idee der Liebe schlechthin. Der Atem des geliebten Du haucht den Dichtern den Geist ein, der sie lebendig, der sie schöpferisch macht. Gustav von Aschenbach wird durch diesen Atem der Liebe fähig, einmal – ein einziges und letztes Mal – eine Seite makelloser Prosa zu schreiben; danach kann und muss er sterben. Es ist der Atem der Liebe, der die Dichtung hervorbringt und der sich in der Dichtung vom Ich zum Du spannt. Eine Sonettzeile des großen Bildhauers, Malers und Dichters der italienischen Renaissance, Michelangelo Buonarroti, die auch Thomas Mann zutiefst angesprochen hat,<sup>64</sup> bringt dies zur Sprache: »Nel vostro fiato son le mie parole« – in deinem Atem bildet sich mein Wort. Das Sonett Michelangelos, um 1533 in Rom entstanden, ist ein Sonett der Liebe und des Atems in eins. Der alternde, ungefähr 50jährige Künstler wandelt seine unerhörte Liebe zu dem jungen Tomaso Cavalieri um in das Ausatmen eines Seufzers. Dieser Seufzer bildet die Brücke über die unüberwindliche Kluft der Liebe. Und er kündigt von der inspirierenden Wirkmacht dieser unerhörten Liebe, aus der sich neue Worte bilden, Wort um Wort, Gedicht um Gedicht, Werk um Werk:

Veggio co be uostr' ochi un dolce lume,  
Che co mie chiechi gia ueder non posso.  
Porto co uostri piedi un pondo adosso,  
Che de mie zoppi non è lor costume.

Mit deinen Augen seh ich süßes Licht,  
das ich mit meinen blinden nicht mehr schaue,  
und, das ich, lahm, zu tragen mich getraue,  
mit deinen Füßen trag ich dies Gewicht.

Volo con le uostr' ale e senza piume.  
Col uostro ingegno al ciel sempre son mosso.  
Dal uostro arbitrio son pallido et rosso,  
Freddo al sol, caldo alle piu fredde brume.

Dem Federlosen gibt dein Flügel Halt,  
dein Geist weiß mich zum Himmel zu entfachen,  
du hast die Macht, mich rot und blaß zu machen,  
im Froste heiß und in der Sonne kalt.

Nel uoler uostro è sol la uoglia mia.  
I miei pensier nel uostro cor si fanno.  
Nel uostro fiato son le mie parole.

In deinem Willen ist mein Wille drin,  
mein Denken wird in deiner Brust bereitet,  
in meine Worte weht dein Atem ein.

Come luna da se sol par ch' io sia,  
Che gli ochi nostri in ciel ueder non sanno  
Se non quel tanto che n' accende il sole.

Es scheint, daß ich dem Monde ähnlich bin,  
den unser Auge oben nur begleitet.  
soweit die Sonne ihn versieht mit Schein.

Michelangelo Buonarroti<sup>65</sup>

Übertragung: Rainer Maria Rilke

Rilke bringt bei der Übersetzung des Sonetts, vor allem im ersten Terzett »Nel voler vostro è sol la voglia mia«, der Adaption von Metrum und Reim einige Opfer, um eine in sich geschlossene Nachdichtung zu schaffen. Verzichtet man auf den Formaspekt, so lässt sich die Verschmelzung des Liebenden mit dem Geliebten noch deutlicher herausstellen: »In deinem Willen allein liegt mein Wille. / Meine Gedanken bilden sich in deinem Herzen. / In deinem Atem entstehen meine Worte.« Das geliebte Du ist die Luft zum Atmen der Liebe, in seinem Atem bildet sich der Satz der Liebe. Sein Atem ist die Keimzelle und der Lebensatem des eigenen Ich. Der Atem der Liebe braucht ein Ziel, eine Vollendung im und durch das Du. Im Du verwandelt er sich in die Inspiration zum dichterischen, künstlerischen, menschlich höchsten Werk. In diesem Sinn ist jedes Gedicht, jedes Werk, das aus der Liebe lebt, ein Liebesgedicht, da in ihm die Liebe lebt. »How can my muse want subject to invent / While thou dost breathe that pour'st into my verse« – »Wie kann es meiner Muse an Stoff mangeln, solange du doch atmest, der du meine Verse erfüllst« – heißt es seelenverwandt im 38. Sonett William Shakespeares, das etwa 70 Jahre nach dem Michelangelos entstanden und ebenfalls an einen jugendlichen Geliebten adressiert ist.<sup>66</sup> Das Gedicht der Liebe, so sagen es die hier dichterisch formulierten Poetologien, ist Sprache gewordener Atem der Liebe, der seine Reise um die Welt und durch die Zeit antritt, um Gehör zu finden. Im Atem spricht die Liebe selber sich aus. Er bringt das Gedicht der Liebe in die Sprache und er ist das Gedicht der Liebe; sie sind eins. Im Atem des Gedichts entsteht der Resonanzraum, der Klangkörper – auch und vielleicht gerade – jener Liebe, die im Leben ohne Resonanz, unerhört, bleibt; deren Schwingen ausgeklungen ist; deren Schwingen »senza piume«, »ohne Federn« sind, wie Michelangelo dies ausdrückt. Im Atem, der dem Gedicht

Leben gibt und es zur Welt bringt, überschreibt sich ein Ich einem Du, ganz und unteilbar und ohne eine andere Sicherung als die des Atems.

Dass der Atem der Liebe und der Atem des Gedichts deren Lebenselixier sind, bedeutet zugleich, dass mit der Atemwende und dem Atemende auch das letzte Verstummen der Liebe und der Dichtung einhergehen.<sup>67</sup> Shakespeares Zeitgenosse John Donne hat eines seiner Liebesgedichte, *The Expiration*, dem Phänomen des Aus- und Verhauchens der Liebe und des Lebens gewidmet:

## THE EXPIRATION

So, so, break off this last lamenting kiss,  
Which sucks two souls, and vapours both away,  
Turn thou ghost that way, and let me turn this,  
And let ourselves benight our happiest day,  
We asked none leave to love; nor will we owe  
Any, so cheap a death, as saying, Go;

Go; and if that word have not quite killed thee,  
Ease me with death, by bidding me go too.  
Oh, if it have, let my word work on me,  
And a just office on a murderer do.  
Except it be too late, to kill me so,  
Being double dead, going, and bidding, Go.

John Donne<sup>68</sup>

## DAS VERHAUCHEN

Weh, weh, so lös den klagend letzten Kuß!  
Zwei Seelen saugt er an und haucht sie weg.  
Dein Geist nehm jenen Weg, ich den zum Schluß,  
Daß Nacht der Tage glücklichsten bedeck.  
Wer bat zur Liebe um Erlaubnis je?  
Warum zum Sterben mit dem Wörtchen »geh«?

Geh! Hat dies Wort dich nicht schon umgebracht,  
Heil mich durch Tod und sage: »Geh auch du.«  
Ists tödlich dir, üb es an mir die Macht,  
So kommt es einem Mörder rechtens zu.  
Zu spät wohl, daß man mich so sterben seh!  
O Doppeltod: Ich geh und sage »Geh!«

Übertragung: Wolfgang Breitwieser

Der Abschied aus einer Liebe ist der Tod der Liebe und des Liebenden. Bei Donne sind diese Dimensionen so ineinander verwoben, dass unentschieden bleibt, ob »this last lamenting kiss« jener letzte Kuss ist, der eine Trennung einleitet oder jener, der den Todesabschied gibt. Gerade dieses Offenhalten der Möglichkeiten gibt dem Sterben der Liebe seine personale Bedeutung. Im Kuss atmen sich die Seelen der Liebenden ineinander und doch auch voneinander los, denn in jedem Ende eines Kusses – und sein Ende ist lebensnotwendig – scheint der letztgültige Abschied, das letzte Ausatmen auf, der »Doppeltod« der Liebe und der Liebenden.

Der Liebe, die keinen Ort ihrer Erfüllung hat, ohne Heimat ist, ortlos und utopisch, bietet das Gedicht eine Heimstatt, ein Zuhause in den Lüften des Atems. In ihm findet das liebende Ich das geliebte Du, geht mit ihm die unendliche Verbindung ein, auf die die Liebe aus ist, ohne sie zu erreichen. Die wahre Verbindung der Liebenden im Leben ist unmöglich, begrenzt, endlich – im Gedicht ist sie wahr und unendlich. Im Gedicht lockt und zwingt das liebende Ich den Geliebten zu sich, verschafft der unerhörten Liebe Gehör, erweckt die tote Liebe und atmet ihr Leben ein, ewiges Leben, das bei jedem Sprechen des Gedichts erneut mit seinem Atem belebt wird. Das Gedicht erschafft der Liebe eine Wirklichkeit, die die Wirklichkeit ihr versagt. Das Ausgespanntsein, das den liebenden Menschen zu zerreißen droht, findet im Gedicht seinen Ausdruck und seinen Ort; es muss nicht geleugnet, sondern kann in gestalteter Sprache aufgehoben werden. – Ein Gedicht von Hilde Domin kennt diesen Atem der Liebe, gibt ihm Raum und Stimme und verschweigt doch den unvermeidbaren Bruch nicht:

## MAGERE KOST

Ich lege mich hin,  
ich esse nicht und ich schlafe nicht,  
ich gebe meinen Blumen  
kein Wasser.  
Es lohnt sich nicht den Finger zu heben.  
Ich erwarte nichts.

Deine Stimme die mich umarmt hat,  
es ist viele Tage her,  
ich habe jeden Tag  
ein kleines Stück von ihr gegessen,  
ich habe viele Tage  
von ihr gelebt.  
Bescheiden wie die Tiere der Armen  
die am Wegrand  
die schütterten Halme zupfen  
und denen nichts gestreut wird.

So wenig, so viel  
wie die Stimme,  
die mich in den Arm nimmt,  
mußt du mir lassen.  
Ich atme nicht  
ohne die Stimme.

Hilde Domin<sup>69</sup>

Die Stimme des geliebten Du umarmt das liebende Ich mit den Flügeln des Atems, er bildet die Arme der Stimme, in die sich das Ich schmiegt. Die Schlusstrophe lässt sich zunächst wie eine Bitte lesen, als eine Forderung des liebenden Ich an das Du: Dies *mußt* du mir lassen! Hier ist das Verlangen eines Kindes zu hören, das den Verlust der Geborgenheit nicht zu fassen vermag, das mit dem Fuß aufstampft, so wie das Kind, das wir in uns tragen, mit dem Fuß aufstampft, trotzig, verstört, mit dunklen Augen, wenn das Objekt der Liebe sich entzieht, weggleitet, sich abwendet.

In dieser Wendung ist aber auch eine andere Leseweise verborgen: Die letzte Strophe ist *auch* ein Aussagesatz. Das Gedicht verweist auf sich selbst und auf seine Möglichkeiten: Das angesprochene Du hat keine Macht darüber, ob es mit seiner Stimme anwesend sein will, ob es sich und seine Stimme hingeben will. Das Gedicht der Liebe hat sie bereits in sich aufgenommen, es fängt die Stimme, den Atem des Anderen ein, atmet ihn weiter, ohne ihn – mit ihm. Abwesend ist er anwesend und anwesend abwesend. Das ist die verdichtende Gewalt der Liebe, das ist die liebende Gewalt des Gedichts, in dem der Atem des Geliebten schwingt.

**DRITTER SATZ: DIE LIEBE UND DIE GIER**<sup>70</sup>

## DER KAMPF DER LEIDENSCHAFT

Ras ich ewig? noch nicht ausgestritten  
 Ist der heiße Streit der Leidenschaft?  
 Hab ich Armer nicht genug gelitten?  
 Sie ist hin – ist hin – des Kämpfers Kraft.  
 Engelsauge! immer um mich schweben –  
 O warum? warum? du liebe Grausame!  
 Schone! schone! sieh! dies schwache Beben!  
 Weibertränen weint der Überwundene.

Weibertränen weinen? Weibertränen?  
 Wirklich? wein ich wirklich, Zauberin?  
 Und dies Klopfen, dieses bange Sehnen,  
 Ists um Luzias Umarmungen?  
 Nein! ich kann nicht! will nicht! diese Tränen  
 Stieß der Zorn ins Auge, sie vergoß der Grimm;  
 O! mich schmelzen keine Mädchenmienen,  
 Nur der Freiheit brauste dieses Ungestüm.

Aber wie? dein Stolz hat sich betrogen,  
 Siehe! Lügen straft die Liebe mich;  
 Männergröße hat dein Herz gelogen,  
 Und im schwachen Kampf verkennst du dich.  
 Stolz verschmähst du alle Mädchenherzen,  
 Weil dir Luzia ihr großes Herz nicht gibt,  
 Kindisch heuchelst du verbißne Schmerzen,  
 Armer Heuchler! weil dich Luzia nicht liebt.

Weh! sie kann, sie kann mich nimmer lieben,  
 Mir geraubt durch ein tyrannisch Joch,  
 Nur die Wunde noch ist mir geblieben,  
 Fühlst du? Fühlst du? Weib! die Wunde noch.  
 Ha! ein Abgrund droht vor meinen Sinnen –  
 Laß mich! laß mich! todesvolle Leidenschaft!  
 Höllenflamme? willst du ewig brennen?  
 Schone! schone! sie ist hin, des Kämpfers Kraft.

Friedrich Hölderlin<sup>71</sup>

Der dritte Satz ist ein Satz ins Dunkle. In ihm wartet die Leidenschaft, was ihr Los ist, auch wenn Leidenschaft und Warten einander auszuschließen scheinen. Leidenschaft ist Unrast, die sich vom Warten und von der Ungewissheit nährt, die groß wird am Warten und im Warten mit Energie sich auflädt. In der Leidenschaft, die aus dem Abgrund der Liebe hervorschießt, verwandelt sich das Schweben der Liebe im Atem in ein Keuchen, in Wühlen und Raserei, in die Maßlosigkeit der Gier und der Hingabe. Hölderlins Verse verzichten auf jede syntaktische und logische Ordnung, sie überschreiten alles Maß der Sprache, weil sie die Leidenschaft selbst in Sprache gestalten – und Leidenschaft verträgt sich nicht mit Maß. Die Leidenschaft ist höher denn alle Vernunft, auch alle syntaktische und semantische Vernunft. Die Wucht der Leidenschaft macht den Liebenden zum Leidenden, den tapferen Helden zum heulenden »Weibe«, den Sehrenden zum Rasenden. In der Leidenschaft lodert ein Feuer, das Himmelsflamme und Höllenglut in eins ist, ununterscheidbar, untrennbar. Die Leidenschaft will HABEN, und wenn sie den geliebten Menschen nicht HABEN kann, dann bleibt ihr, der Leidenschaft, noch immer die entzündliche »Wunde« als Statthalter der oder des Geliebten, als spürbares und unheilbares Brandmal der Liebe. Leidenschaft ist Liebe im Feuer.

In einem seiner »physiognomischen Essays«, dem über die Leidenschaft, stellt Gert Mattenklott die Diagnose, dass in unserem gesellschaftlichen Diskurs die Leidenschaften »verstummt« und zum Symptom einer psychischen Störung herabgesunken seien, die behandelt und geheilt und ins geordnete Bach-Bett der Beziehungsfähigkeit umgeleitet werden müsse. Die Leidenschaft selbst indes als ungeheuerlicher Strom, als verzehrendes Feuer, widersetze sich aller Ordnung und Ebnung, bleibe unheimlich, unvergleichbar und gänzlich uneinholbar. Da sie im Leben den

ihr angemessenen Raum nicht finde, sei »ihre Ordnung die Ästhetik«: In den ästhetischen Ausdrucksformen der menschlichen Kultur kann die Leidenschaft jene Formen des Exzentrischen, Unerhörten und Grenzverletzenden finden, die ihr entsprechen. Unter der Prämisse dieser »Physiognomie der Leidenschaft« stehen die Anmerkungen zur Liebe als »Passion«, die nach Mattenklott »eine Vergangenheit hatte, deren Zukunft zu entdecken wir noch mündig werden müssen«. <sup>72</sup> Die ästhetische Hoch- und Sonderform des Liebesgedichts ist in besonderer Weise als ästhetische Ordnung der Leidenschaft zu betrachten. Es geht in ihr nicht um Schaffung von Ordnung im Sinne der Aufhebung von Widersprüchen, Heilung der Wunden oder Zuschütten der Abgründe, sondern um deren Verlebendigung und Vergegenwärtigung, um das Wach- und Unruhighalten *aller* Erscheinungsformen der Liebe, aller Verwerfungen des Herzens im Erleben der Existenzkrise, die die Liebe ist.

Friedrich Nietzsches Gedicht von der Lust, die Ewigkeit will, ist ein zutiefst leidenschaftlicher Text, der Leidenschaft nicht nur als Thema aufnimmt, sondern auch als Sprachgestalt realisiert:

O Mensch! Gieb Acht!  
 Was spricht die tiefe Mitternacht?  
 »Ich schlief, ich schlief –,  
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –  
 Die Welt ist tief,  
 Und tiefer als der Tag gedacht.  
 Tief ist ihr Weh –,  
 Lust – tiefer noch als Herzeleid:  
 Weh spricht: Vergeh!  
 Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
 – will tiefe, tiefe Ewigkeit!«

Friedrich Nietzsche <sup>73</sup>

Nichts als sich selbst will die Lust, für immer und ewig; ihr Ort ist die Tiefe, ihre Zeit ist die Mitte der Nacht. Da die Lust sich selbst will, will sie nicht die Stillung der Lust, sondern sie will sich fort und fort gebären als immer neue Lust, immer neues Wollen. So klagt in derselben Intention, wenn auch anderer sprachlicher Geste, bereits ein Ich bei Lessing den »Genuss« an, der in seiner Erfüllung die Leidenschaft der Liebe zerstöre:

DER GENUSS

So bringst du mich um meine Liebe,  
 Unseliger Genuß? Betrübter Tag für mich!  
 Sie zu verlieren, – meine Liebe, –  
 Sie zu verlieren, wünscht' ich dich?  
 Nimm sie, den Wunsch so mancher Lieder,  
 Nimm sie zurück, die kurze Lust!  
 Nimm sie, und gib der öden Brust,  
 Der ewig öden Brust, die beßre Liebe wieder!

Gotthold Ephraim Lessing <sup>74</sup>

Die wahre Lust liegt also nicht in der Erfüllung, sondern in der Spannung auf das Du hin. Diese Lust greift weit aus, sie greift voller Leidenschaft nach dem, was sie will, und sie verwirklicht sich in diesem Ausgreifen, in der Gier, nicht in der Sättigung. Das Gedicht *Magere Kost* von Hilde Domin, das das vorhergehende Kapitel abgeschlossen hat, hat schon etwas angedeutet von diesem Ausgreifen nach dem Du: Das liebende Ich versichert sich des Geliebten, holt ihn ins Gedicht hinein, lockt ihn an, zwingt ihn herbei. Das Ich nimmt das Du in den eigenen Atem hinein, indem es »Du« sagt und damit das Du im Lebensatem erhält – deine Stimme, die mich umarmt hat, die mich in den Arm nimmt, die musst du mir lassen. In Wendungen wie dieser, die das Du ergreifen und an sich ziehen, gesteht sich die Liebe ihr Verlangen ein. Es ist ein Verlangen, das grundsätzlich auf Ganzheit und Ewigkeit ausgerichtet ist. Es ist das Verlangen der Lust, das Verlangen der Leidenschaft. Ohne dieses Greifen nach dem Du kommt keine Liebe aus, in ihrer Tiefe lauert immer der absolute Besitzwille, die Gier des Ich auf das Du – wie immer sich dies in der Liebe je neu gestaltet, wenn es denn Liebe ist und nicht ein »Beziehungskonzept«, in dem man sich einrichtet wie in preiswertem Mobiliar. Nicht bei sich, sondern außer sich ist der Liebende, wenn er leidenschaftlich liebt, und er ist außer sich, weil er

ganz beim Anderen, mit dem Anderen, im Anderen sein will. Außer sich, um in sich selbst Raum zu schaffen für den Anderen, den er aufnehmen, sich einverleiben will. In der Leidenschaft wirft die Liebe alle vornehme Zurückhaltung ab, sie setzt kühn darauf, dass ihr eigener Egoismus mit dem Egoismus des Anderen sich verbündet zum großen Wir. In der Leidenschaft spricht die Liebe keine milde Einladung aus, sondern zeigt ein wilderes Antlitz: ICH WILL DICH HABEN, GANZ, mit Haut und Haar, dein will ich sein, ganz, mit Haut und Haar in Ewigkeit, in tiefer, tiefer Ewigkeit – : dies ist der Wortschatz der Gier, den die Liebe auch kennt und den sie auch braucht, wenn sie Liebe ist.

Oder anders, radikaler gesagt: Wer liebt, will HABEN, mit aller Energie des Herzens, mit aller Glut des Geistes, mit allem Lechzen des Leibes. In diesem Verlangen schlägt ein Feuer empor, das wild ausgreift. Dies ist die Glutseite der Liebe, ihre Nachtseite zumal. In ihr erhebt sie, die nicht warten will und doch vom Warten sich nährt, ihr wildes Haupt als Leidenschaft. Sie erhebt sich zumeist im Dunkel, sie spricht vornehmlich in der Nacht, der tiefen Mitternacht. Und in ihrer Miene zucken die Feuerflammen der Vernichtung und des Selbstverlustes, der Gefahr und der Scham.

Auch Stefan Georges Dichtung, die zumeist über die Maßen gehalten ist, kennt die Momente der Leidenschaft, in der die Gier nach Besitz nur noch mit äußerster Mühe am Rande der Selbstpreisgabe zu bändigen ist:

Wenn ich heut nicht deinen leib berühre  
 Wird der faden meiner seele reissen  
 Wie zu sehr gespannte sehne.  
 Liebe zeichen seien trauerflöre  
 Mir der leidet seit ich dir gehöre.  
 Richte ob mir solche qual gebühre  
 Kühlung spreng mir dem fieberheissen  
 Der ich wankend draussen lehne.

Stefan George<sup>75</sup>

Leidenschaft macht das liebende Ich zum Bettler, der um des lieben Lebens willen alle Scham überwindet und um eine Gabe des Du, dessen Hin-Gabe, fleht. Der »faden meiner seele« droht zu reißen, so überspannt und hinübergespannt ist die Seele auf den Anderen hin. Dem Leib kommt die Hoffnung auf Erlösung zu, weil sich in der Berührung der Körper das Begehren als willkommen, als »angenommen« empfindet, sich bejaht und jene höchste An- und Entspannung verspricht, die mit der Scham versöhnt, mit der die Gier den Begehrenden erfüllt. In der Leidenschaft, hat sie den Liebenden und Begehrenden erst einmal erfasst, geht er unter, sie überwältigt und verschlingt, lässt das Ich sich aufbäumen und sich ergeben zugleich, sie kennt kein Maß als sich selbst und will sich selbst für immer und ewig:

DER FISCHER

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
 Ein Fischer saß daran,  
 Sah nach dem Angel ruhevoll,  
 Kühl bis ans Herz hinan.  
 Und wie er sitzt und wie er lauscht,  
 Teilt sich die Flut empor;  
 Aus dem bewegten Wasser rauscht  
 Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:  
 Was lockst du meine Brut  
 Mit Menschenwitz und Menschenlist  
 Hinauf in Todesglut?  
 Ach! wüßtest du, wie's Fischlein ist  
 So wohlilig auf dem Grund,  
 Du stiegst herunter, wie du bist,  
 Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,  
 Der Mond sich nicht im Meer?  
 Kehrt wellenatmend ihr Gesicht  
 Nicht doppelt schöner her?  
 Lockt dich der tiefe Himmel nicht,  
 Das feuchtverklärte Blau?  
 Lockt dich dein eigen Angesicht  
 Nicht her in ew'gen Tau?

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
 Netz' ihm den nackten Fuß;  
 Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,  
 Wie bei der Liebsten Gruß.  
 Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;  
 Da war's um ihn geschehn:  
 Halb zog sie ihn, halb sank er hin,  
 Und ward nicht mehr gesehn.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>76</sup>

Es ist die Leidenschaft selbst, die aufsteigt aus den Tiefen, in der Gestalt eines »feuchten Weibes«; der so kühl beherrzte Fischer wird von ihr kalt erwischt und aufs Äußerste in Glut gebracht. Er, der sich seit jeher um nichts als seine Angel scherte, wird plötzlich gewahr, dass es in den Tiefen viel aufwühlender zugeht als an der Oberfläche: Dort unten wartet und lockt eine Vollkommenheit, in die die Sehnsucht ihn hineinzieht und in der er unwiderruflich verschwindet – zu seinem Ende, zu seiner Erfüllung. Der Fischer mit seiner Rute hat die Leidenschaft nicht gerufen und, bevor sie ihm auftauchte, auch nicht vermisst. Aber wen sie erst einmal erfasst, der verfällt ihr, er verfällt der tiefsten Tiefe – und doch dem Höchsten zugleich. Er kommt zu sich, indem er sich verliert und verliert sich, indem er zu sich kommt. Leidenschaft ist die Verlockung, die tiefe Wahrheit der Liebe zu schauen, an der wir zugrunde gehen, die aber doch die letzte, ewige Wahrheit der Liebe ist, hinter allen Spiegeln, ihr nacktes Antlitz.

Die Leidenschaft wartet im tiefsten Abgrund der Liebe. Sie ist das Energiefeld und der Vulkan der Liebe, aber auch ein Morast, ein fiebriges Sumpfdelta, ein gefährlicher Dschungel. Sie brodeln vital und mortal, ist maßlos in ihrer Gier, in ihrer Gewalt vernichtend. Sie macht Schluss mit dem lieben Frieden der Liebe und reißt die Pforten der Unterwelt auf. Alle Grenzen überschreitet ihr Verlangen nach Vereinigung, nach Einswerdung, der leidenschaftlichsten Form der Verbindung, die die Liebe immer ist; schließlich überschreitet sie auch die Schwelle zum Tod. Sie überwindet die Grenzen und verletzt sie – die Grenzen des eigenen Ich, die Grenzen des Du, die Grenzen des guten Geschmacks. Die Leidenschaft will nichts als sich selbst, ganz und gar, für immer und ewig. Das ist ihr Lebens- und ihr Todesurteil.

So wie der Atem der Liebe süß ist, so ist der Atem der Leidenschaft rau und heiser, in ihm klingt der bedrohliche Ton des Untergangs mit, in den die leidenschaftliche Liebe abstürzen kann. In der Leidenschaft will das Ich sich des Du bemächtigen, es an sich und in sich reißen, mit ihm in den Strudel stürzen und nie wieder auftauchen. Die Energie der Leidenschaft reicht weit, Raserei ist ihre Lebensform, Zeit kennt sie weder noch Maß. Jedes NEIN stürzt sie in Verzweiflung, jede Zurückweisung entfacht sie zur Weißglut, jede Abgrenzung stachelt ihre wütende Wehr auf, immer größeres Verlangen quillt aus jeder Versagung und aus jeder Erfüllung. »So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde«, seufzt und jauchzt Faust, als ihn die Leidenschaft ergriffen hat.<sup>77</sup> Die leidenschaftliche Liebe lebt von und in der Differenz von Begehren und Erfüllung. Mäßigung ist ihr fremd, Sättigung ein Greuel. Die Leidenschaft ist der höchste Preis der Liebe, ihr Lobpreis, ihr Blutpreis.

LIEBE: DUNKLER ERDTEIL

Der schwarze König zeigt die Raubtiernägel,  
 zehn blasse Monde jagt er in die Bahn,  
 und er befiehlt den großen Tropenregen.  
 Die Welt sieht dich vom andren Ende an!

Es zieht dich übers Meer an jene Küsten  
aus Gold und Elfenbein, an seinen Mund.  
Dort aber liegst du immer auf den Knien,  
und er verwirft und wühlt dich ohne Grund.

Und er befiehlt die große Mittagswende.  
Die Luft zerbricht, das grün und blaue Glas,  
die Sonne kocht den Fisch im seichten Wasser,  
und um die Büffelherde brennt das Gras.

Ins Jenseits ziehn geblendet Karawanen,  
und er peitscht Dünen durch das Wüstenland,  
er will dich sehn mit Feuer an den Füßen.  
Aus deinen Striemen fließt der rote Sand.

Er, fellig, farbig, ist an deiner Seite  
er greift dich auf, wirft über dich sein Garn.  
Um deine Hüften knüpfen sich Lianen,  
um deinen Hals kraust sich der fette Farn,

Aus allen Dschungelnischen: Seufzer, Schreie.  
Er hebt den Fetisch. Dir entfällt das Wort.  
Die süßen Hölzer rühren dunkle Trommeln.  
Du blickst gebannt auf deinen Todesort.

Sieh, die Gazellen schweben in den Lüften,  
auf halbem Wege hält der Dattelschwarm!  
Tabu ist alles: Erden, Früchte, Ströme...  
Die Schlange hängt verchromt an deinem Arm.

Er gibt Insignien aus seinen Händen.  
Trag die Korallen, geh im hellen Wahn!  
Du kannst das Reich um seinen König bringen,  
du, selbst geheim, blick sein Geheimnis an.

Um den Äquator sinken alle Schranken.  
Der Panther steht allein im Liebesraum.  
Er setzt herüber aus dem Tal des Todes,  
und seine Pranke schleift den Himmelssaum.

Ingeborg Bachmann<sup>78</sup>

Im dunklen Erdteil Liebe irrt umher, wer von der Liebe leidenschaftlich ergriffen ist – und wer von der *Liebe* ergriffen ist, *ist* leidenschaftlich von ihr ergriffen. Die dionysische Mitternacht Nietzsches ist die Stunde des fremden Gottes. Als schwarzer König begegnet uns hier die Leidenschaft, ein Mensch-Tier, das über das exotische, gefährliche, nächtliche Territorium der Leidenschaft herrscht. Sein Joch ist nicht sanft; ein grausamer Despot ist er, kein Landesvater. Er greift dich auf, er zieht, er wirft, er peitscht. Er herrscht willkürlich über den Kontinent jener Liebe, von der wir wissen, dass sie im *Elend*, außer jeden Landes ist und jeden, den sie beherrscht, zum Heimatlosen, *Elenden*, macht. Es ist der Kontinent jener Liebe, die sich auf uns stürzt wie ein wildes Tier; jener Liebe, die erzittern lässt, wen sie ergreift; jener Liebe, die als Mangel eine schauerliche Leere hinterlässt, weil sie doch erst unserem Leben Leben gibt. Der Erdteil der leidenschaftlichen Liebe ist der Erdteil der Nacht, die *terra incognita* der Seele, der Unort, an den das liebende Ich verschlagen wird, an dem es ausgesetzt – in die Liebe ausgesetzt – ist. Dort findet es die größten Schätze, die bezauberndsten Verheißungen, die lockendsten Versuchungen. Dort findet es aber auch die Wüste. Dort regiert ER, der schwarze König, der Peitschende, der Panther, der uns anspricht als Leidenschaft, als dunkles Feuer. Das Gedicht Ingeborg Bachmanns kennt diese Faszination, die Lebengier und die Todesfurcht der Leidenschaft, sie vibrieren in ihm, ohne aus ihm auszubrechen, sind in ihm gefangen und gebannt und geben dem Gedicht seine Energie, seinen Herzschlag. Wie ihn die Leidenschaft der Liebe gibt und dem Liebenden.

Das gefährliche Geheimnis der Leidenschaft ist ihre verzehrende, unstillbare Gier nach Besitz. Jede Liebe *wünscht* sich dies: GANZ DEIN SEIN WILL ICH, GANZ MEIN SEIN SOLLST DU. In der Leidenschaft kommt dieser Wunsch ganz radikal und kompromisslos zu sich selbst. Die

Leidenschaft hält die Differenz zwischen Begehren und Erfüllung nicht aus, ist nicht in sich und auf Verzicht gefasst, sondern außer sich, ganz beim Anderen. Liebe ohne Leidenschaft – wenn Liebe denn überhaupt so sein kann – hat den Blutzoll weder erhoben noch erlöst, die Raubtiernägel des Panthers nicht verspürt, den dunklen Erdteil womöglich um des lieben Friedens und der Sorge ums liebe Leben willen gemieden. Der Leidenschaftliche kennt keine Sorge, sondern nur einen Willen – den zum Einswerden. Eins werden können nur zwei, die ihre Grenzen niederreißen und ineinanderfließen, im Atem, im Speichel, im Blut. So wie wir in einem Meer von Sekreten aus der Ur-Einheit ausgestoßen werden, so versuchen wir in einem Meer von Sekreten in sie zurückzukehren – der sorgend Liebende für einen phantasmagorischen Moment, der Leidenschaftliche für immer und ewig.

In der deutschen Literatur existiert eine Inkarnation der Leidenschaft, die alle anderen übertrifft, Penthesilea, die Hauptgestalt des gleichnamigen Dramas von Heinrich von Kleist. Mit ihr lässt sich ausloten, was Liebe als Leidenschaft ihrem Wesen nach ist: absoluter, grenzenloser Wille nach Vereinigung mit dem Geliebten, ganz und gar und für immer und ewig. Die Leidenschaft geht aufs Ganze. Nimm von diesem Ganzen nur ein Quäntchen weg, und schon ist es nicht mehr das Ganze, auf das die Leidenschaft geht. »If yet I have not all thy love, / Dear, I shall never have it all«, »Hab ich noch nicht all deine Liebe / Geliebte, hab ich 's All der Liebe nie“, heißt es mit maßloser Geste bei John Donne.<sup>79</sup> Die antike Gestalt Penthesilea, in der Auffassung Kleists und präsent im Atem seiner atemlosen Sprache, verkörpert die entfesselten Möglichkeiten, die in uns Menschen angelegt sind und die wir tagtäglich mehr oder weniger angestrengt im Zaum halten. Penthesilea, die menschengewordene Leidenschaft, rast gewaltig auf den Geliebten, Achill, zu und – verlieben und einverleiben sind semantisch hier synonym – verleibt ihn sich regelrecht ein. Die Frage ist legitim, ob es sich bei diesem Drama wirklich um ein bühnengerechtes Schauspiel handelt oder nicht eher um ein gewaltig überdehntes, leidenschaftliches Liebesgedicht. Nicht nur, weil Kleists Text in Versen gefasst ist, sondern weil es in ihm nicht auf die Handlung an sich ankommt, die ohnehin undarstellbar ist und auch nicht dargestellt wird, sondern auf das innere Erleben der handelnden Figuren: Dieses wird uns in einer höchst spannungsreichen sprachlichen Verdichtung geboten, die eher lyrischen als dramatischen Charakter hat.<sup>80</sup>

Mit der Tragödie und der Figur Penthesilea hat Kleist drei Ungeheuerlichkeiten in die Welt gesetzt, in denen die Ungeheuerlichkeit der Leidenschaft sich widerspiegelt. Er nimmt mit dem Stoff der Amazonenschlacht gegen das Griechenheer ein Motiv aus der klassischen Antike und mit dem in Blankverse gefassten Text eine Form der antikisierenden Klassik auf, aber es geht ihm nicht um die Sage, sondern um die Seelen der Liebenden, und er sprengt alle am klassischen Ideal der Harmonie und Versöhnung ausgerichteten Intentionen. Damit hängt die zweite Ungeheuerlichkeit zusammen, denn Sprache und Gehalt des Dramas kenne keine Grenze, die in Mord und Selbstmord gipfelnde Handlung findet nicht eigentlich im Raum der Bühne, sondern nur in diesem ungeheuren, unheimlichen Sprachraum statt und sie verneint auch alle Optionen auf Ausgleich, Katharsis und Humanität. Als drittes ist die Ungeheuerlichkeit zu nennen, dass uns hier ausgerechnet eine Frauengestalt gezeigt wird in der vollständigen Überschreitung jener Frauen- und Liebesrolle, die die bürgerliche Gesellschaft zur Zeit Kleists gerade einzurichten begonnen hatte – kein Hausstand, in dem sie sittlich und sittlichend wirkt, sondern das offene, freie, wilde Geklüft ist der Ort von Penthesileas Leidenschaftsrausch.<sup>81</sup>

Die Keimzelle dieser Leidenschaft ist die verborgene Liebe, die die Königin der Amazonen für den Helden des Griechenheeres, den starken, strahlenden und stolzen Achill, im Herzen trägt. Auch er empfindet Liebe, so gut ein Mann sich eben darauf versteht, aber beide wissen es nicht voneinander und dürfen es auch nicht wissen, denn sie gehören feindlichen Heeren an, die sich bekämpfen. Hinzu kommt, dass ein strenges Gesetz des Amazonenvolkes den kriegerischen Frauen die Liebe ganz verbietet; die Amazone hat zur Fortpflanzung ihres Geschlechts nur die Möglichkeit, sich mit einem von ihr unterworfenen Krieger auf dem Rosenfest zu verbinden, um so dem Gefühl weniger als der Notwendigkeit das notwendige Recht einzuräumen. Achill ist in seiner Liebe willens, sich von Penthesilea zu diesem Ziele besiegen zu lassen, weil er erkennt, dass dies der einzige Weg ist, den Verstrickungen der Gesetze und der Feindseligkeit zu entkommen – ein schauerlicher Irrtum, wie sich herausstellt, denn Penthesilea ist viel zu sehr in ihrem Gefühl befangen, als dass sie zu einer rationalen Schlussfolgerung, die ihr zudem die

Preisgabe ihres Welt- und Männerbildes abverlangte, fähig wäre. Penthesilea, die Verkörperung der Leidenschaft und besessen vom Verlangen nach Achill, lebt nicht in der Welt des Kalküls, sondern im dunklen Erdteil Liebe, in dem der Panther mit seiner Pranke die Himmelsfestung schleift.

Der schicksalhafte Moment, in dem Penthesilea ganz außer sich ist und ihre Leidenschaft ganz zu sich selbst kommt und sich schrecklich vollendet, kann nicht auf der Bühne stattfinden, kann nicht von Menschaugen geschaut werden; er wird vielmehr von Meroe, einer Gefährtin der Königin, den anderen Amazonen erzählt. Achill hat, in der geheimen Absicht, den Zweikampf zu verlieren, Penthesilea herausgefordert, sie aber verkennt seine Absicht und zieht dem Arglosen in voller Bewaffnung entgegen; Kleist spitzt es auf äußerste zu: »Den Wunsch, den glühenden, ihn zu besitzen, / Mit allen Schrecknissen der Waffen rüstend« (V. 2609 f.).<sup>82</sup> Zu spät bemerkt Achill, dass Penthesilea keinen Frieden mit ihm sucht, sondern ihn mit Haut und Haar besitzen will. Zu spät versucht er sich durch Flucht zu retten, da streckt sie ihn mit einem Pfeil, der ihm durch den Hals dringt, nieder und hetzt ihre Hunde auf ihn. Nicht aber die Hunde allein:

**Meroe. [...]**

Doch, hetz! schon ruft sie: Tigris! hetz, Leäne!  
 Hetz, Sphynx! Melampus! Dirke! Hetz, Hyrkaon!  
 Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut', o Diana!  
 Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,  
 Gleich einer Hündinn, Hunden beigesellt,  
 Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,  
 Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!  
 Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,  
 Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:  
 Penthesilea! meine Braut! was thust du?  
 Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?  
 Doch sie – die Löwinn hätte ihn gehört,  
 Die hungrige, die wild nach Raub umher,  
 Auf öden Schneegefilden heulend treibt;  
 Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reissend,  
 Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,  
 Sie und die Hunde, die wetteifernden,  
 Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,  
 In seine linke sie; als ich erschien,  
 Troff Blut von Mund und Händen ihr herab. (V. 2655 – 2674)

Dass Penthesilea zwar ihren geliebten Feind überwältigt, dabei aber selbst von einer größeren Macht überwältigt wird, der Macht der leidenschaftlichen, Maß und Ziel nicht kennenden Gier, wird deutlich, als sie wie eine Somnambule nach dem mörderischen Akt der Zerfleischung nicht weiß, was sie getan hat. Erst nach und nach vermag sie es zu begreifen, als die Gefährtinnen, fast erstarrt vor Entsetzen, ihr erzählen: Penthesilea erblickt sich selbst in dieser Erzählung wie ein Ungeheuer, das aus den Tiefen ihres Innersten ausgebrochen ist:

**Penthesilea.**

Was! Ich? Ich hätt' ihn – ? Unter meinen Hunden – ?  
 Mit diesen kleinen Händen hätt' ich ihn – ?  
 Und dieser Mund hier, den die Liebe schwellt – ?  
 Ach, zu ganz anderm Dienst gemacht, als ihn – !  
 Die hätten, lustig stets einander helfend,  
 Mund jetzt und Hand, und Hand und wieder Mund – ? (V. 2956 – 2961)

Die Sprache gerät bei Erkenntnis der aus ihr hervorbrechenden Leidenschaft an die Grenzen des Verstummens, Penthesilea stammelt, Worte und Vorstellungen schieben sich ineinander, Hände und Hunde verschmelzen miteinander; der Mund, aus dem der Atem der Liebe auf den anderen zuströmt, der Mund, der zum Kuss warm und weich werden kann, dieser Mund ward das Werkzeug einer Bluttat, die, so Penthesileas plötzliche Wendung, nicht das Andere des Kusses ist, sondern dessen letzte und tiefste Verwirklichung bedeutet. Und über der zerfetzten Leiche des Geliebten vollzieht sie traumwandlerisch die Abgründe ihres Herzens nach:

**Penthesilea.** Ich zerriß ihn. [...]  
 – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
 Kann schon das Eine für das Andre greifen. [...]  
 Du Aermster aller Menschen, du vergiebst mir!  
 Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,  
 Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;  
 Doch jetzt sag' ich dir deutlich, wie ichs meinte:  
 Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts. [...]  
 Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,  
 Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,  
 Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;  
 Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrinn!  
 Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.  
 Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.  
 Sieh her: als *ich* an deinem Halse hieng,  
 Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan;  
 Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien. (V. 2975 b – 2999)

Damit ist die äußerste Grenze der Leidenschaft überschritten, wonach es kein Zurück mehr geben kann, auch für Penthesilea nicht. Penthesileas Kuss ist das gültige Siegel der alles Maß und alle Zeit übersteigenden Liebe. Sie zahlt den Blutzoll nicht mit einem friedlichen Saugen am Hals des Geliebten »Wie Manche«, sondern mit der tödlichen Gewalt der Hingabe: Die Regression ihrer Leidenschaft ist nicht infantil, sondern mit voller Wucht archaisch, aus den Urgründen der Seele aufsteigend. Nur in der Absence und in der Form der Ahnung kann sie sich über Wissen, Sorge und Kalkül hinaustragen lassen und jedes vordergründige Stillen ihrer Einverleibungswünsche überwinden. Penthesileas »Versehen« besteht nicht darin, dass sie die unreinen Reimwörter »Küsse« und »Bisse« miteinander verwechselt, sondern dass sie einen entscheidenden Augenblick lang in den Abgrund der Leidenschaft hinab sieht und die Augen, indem sie sie verschließt, für deren existentielle Folgen öffnet. Sie hat sich versprochen, nicht aber sich getäuscht; sie hat sich dem Geliebten mit Haut und Haar versprochen, sie frisst ihn gleichsam in sich hinein und sich in ihn. So vereinigt mit ihm folgt sie ihm in den Tod. Nachdem man ihr alle Waffen genommen hat, tötet sie sich schließlich selbst mit nichts als der Macht ihres Wortes, dem Atem der Leidenschaft, den sie sich ins Herz treibt als Dolch.<sup>83</sup>

Der wahre Preis der Liebe in der Leidenschaft ist ihr Blutpreis. Penthesileas Preis dieser Leidenschaft ist nicht die Erfüllung im Leben, auch nicht die Erfüllung im Tod, sondern die Erfüllung in der Sprache, die dieser Leidenschaft den dunklen Erdteil zuweist, in dem sie sich vollenden kann. In der Wirklichkeit unseres Alltags kennen wir zumeist nur den trüben Widerschein dieser großen Geste des Verschlingens mit Haut und Haar, der Verwechslung von Küssen mit Bissen. Die kleinen Blutmale, die sich ungezählte Liebende allnächtlich als domestizierte Abziehbilder der großen Leidenschaft in den Leib – zumeist auch in den Hals – nuckeln, halten die Erinnerung wach an die abgründigen Möglichkeiten der Leidenschaft, vor allem aber auch die Erinnerung an die Grenze der Angst, die unsere Leidenschaft halbherzig bleiben lässt. Sie sind, Penthesileas blutverschmierter Mund spuckt den Satz geradezu verächtlich aus, peinliche Beteuerungen einer Gier, die sich vor ihrer eigenen Konsequenz fürchtet, immer die Folgen ins Kalkül zieht und sich um die Unversehrtheit sorgt. – –

Das Motiv der blutrünstigen Leidenschaft, die bei Kleist in Penthesileas Gestalt mit archaischer Wucht zur Sprache kommt, greifen zwei andere Dichter mit leichter Hand auf, verspielter, ironischer, alltäglicher. In einem Situationsgedicht aus dem Jahr 1776 spielt der siebenundzwanzigjährige Goethe mit dem Motiv der vor Liebesgier blutenden Lippe doppeldeutig, indem er eine offenbar akute Lippenentzündung mit der Idee der leidenschaftlichen Verschlingung überhöht und diese damit trivialisiert zugleich:

AN DEN GEIST DES JOHANNES SECUNDUS

Lieber, heiliger, großer Küsser,  
 Der du mir's in lechzend atmender  
 Glückseligkeit fast vorgetan hast!  
 Wem soll ich's klagen?, klagt ich dir's nicht!

Dir, dessen Lieder wie ein warmes Küssen  
 Heilender Kräuter mir unters Herz sich legten,  
 Daß es wieder aus dem krampfigen Starren  
 Erdtreibens klopfend sich erholte.  
 Ach wie klag ich dir's, daß meine Lippe blutet,  
 Mir gespalten ist, und erbärmlich schmerzet,  
 Meine Lippe, die so viel gewohnt ist  
 Von der Liebe süßtem Glück zu schwellen  
 Und, wie eine goldne Himmelspforte,  
 Lallende Seligkeit aus und einzustammeln.  
 Gesprungen ist sie! Nicht vom Biß der Holden,  
 Die, in voller ringsumfangender Liebe,  
 Mehr mögt haben von mir, und mögte mich Ganzen  
 Ganz erküssen, und fressen, und was sie könnte!  
 Nicht gesprungen weil nach ihrem Hauche  
 Meine Lippen unheilige Lüfte entweihen.  
 Ach gesprungen weil mich, Öden, Kalten,  
 Über beizenden Reif, der Herbstwind anpackt.  
 Und da ist Traubensaft, und der Saft der Bienen,  
 An meines Herdes treuem Feuer vereinigt,  
 Der soll mir helfen! Wahrlich, er hilft nicht  
 Denn von der Liebe alles heilendem  
 Gift Balsam ist kein Tröpfgen drunter.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>84</sup>

Nein, in Goethes Sprach- und Motivspiel ist es *nicht* der »Biß der Holden«, der das blutende Ungemach verursacht hat, aber im Schutz der verspielten Negation, nach dem einleitenden »Nicht«, wird der Raum der Leidenschaft ausgeleuchtet, der in sich keine Negation mehr duldet. Vielmehr ist mit einem kühnen Neologismus von »ringsumfangender Liebe« die Rede und von der Sehnsucht nach Fressen und Gefressenwerden, das sich auch hier im Widerspiel zwischen Küssen und Bissen ereignet. In dieser fast schon durch Albernheit distanzierenden Form kann Goethe die Abgründigkeit der Leidenschaft (»Biß der Holden, / Die, in voller ringsumfangender Liebe, / Mehr mögt haben von mir, und mögte mich Ganzen / Ganz erküssen, und fressen, und was sie könnte«) aussprechen: der bukolische Kontext und die Neaktion liefern die Lizenz und die Relativierung. – Nicht mit derselben sprachlichen Gewagtheit, sondern gewissermaßen biedermeierlich abgerundet, greift Eduard Mörike das Motiv der alles verschlingenden Leidenschaft auf, fasst es aber gewissermaßen in einen Bilderrahmen für die gute Stube:

#### NIMMERSATTE LIEBE

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!  
 Mit Küssen nicht zu stillen:  
 Wer ist der Tor und will ein Sieb  
 Mit eitel Wasser füllen?  
 Und schöpfst du an die tausend Jahr',  
 Und küssest ewig, ewig gar,  
 Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb', die Lieb' hat alle Stund'  
 Neu wunderlich Gelüsten;  
 Wir bissen uns die Lippen wund,  
 Da wir uns heute küßten.  
 Das Mädchen hielt in guter Ruh',  
 Wie's Lämmlein unterm Messer;  
 Ihr Auge bat: »Nur immer zu!  
 Je weher, desto besser!«

So ist die Lieb', und war auch so,  
 Wie lang' es Liebe gibt,  
 Und anders war Herr Salomo,  
 Der Weise, nicht verliebt.

Eduard Mörike<sup>85</sup>

Die Strophen eins und drei bilden den Rahmen für ein Bild im mittleren Gedichtteil, das zwar durch eine recht konventionelle Form und einen ziemlich ironischen Tonfall abgeschattet wird, das in seinem Zentrum aber doch einen Abglanz davon enthält, was es mit dem leidenschaftlichen Widerspiel von Küssen und Bissen auf sich hat. Wo die Leidenschaft in der bürgerlichen Stube aufscheint, wird sie als »wunderlich Gelüsten« apostrophiert; unter diesem Signum darf sie aber doch etwas von ihrer Maßlosigkeit entfalten: ihre Sehnsucht nach Verwundung und Schmerz, ihre Bereitschaft zur Hingabe ohne jeden und um allen Preis, ihre Grenznähe zum Tode. So viel Erinnerung an den Abgrund hält Mörikes Gedicht wach – eine Erinnerung, deren mögliche Schrecken durch das Lächeln hindurch und in ihm erhalten werden.

Die Leidenschaft, für die der Name Penthesilea entsteht, ist die lodernde, die verzehrende, die vernichtende Flamme der Liebe, die sich des Menschen ohne Ansehen des Geschlechts, des Ranges und der Absichten bemächtigt. Der Verschlingungswunsch bei Mörike hingegen wird wieder in das Aktiv-Passiv-Schema als genderspezifische Ordnung eingerückt und aufgehoben in eine heitere Abgeklärtheit, die auch die Vergeblichkeit der Besitzgier kennt. Die Leidenschaft bei Kleist ist das erhitze Feuer, aus dem das Leben stammt und das doch alles vernichten kann und verzehren wird. Sie ist das Feuer, das wärmt, und das Feuer der Hölle. In der Leidenschaft tritt besonders deutlich zutage, dass die Liebe nur das Extrem kennt, das Hassen und das Lieben, wie Catull es ausspricht, *odi et amo*.<sup>86</sup> Mit der Leidenschaft erheben die dunklen Dämonen im Liebenden ihr Haupt, Dämonen, von denen Liebe uns erlösen soll und die ihr doch angehören: Die maßlose Gier nach dem Du, die abgrundtiefe Angst vor dessen Verlust, die grenzenlose Scham des Zurückgewiesenwerdens, der Hass auf alle Schranken, die sich vor das WIR stellen, das die Leidenschaft zusammen schmiedet, und schließlich die Verzweiflung des sicheren Endes. An ihre Grenzen gelangt, ist die Raserei der Leidenschaft oft nicht mehr zu unterscheiden von einer ins Maßlose gesteigerten Wut, dem Hass; sie sind extreme Formen der Enttäuschung und Verzweiflung, die sich des Geliebten nun nicht mehr im Sinne des Einswerdens, sondern im Sinne der Zerstörung bemächtigen wollen.

Wird die Gier nach Einverleibung des Du enttäuscht, kann aus dem lodernden Rot der Leidenschaft auch eine grelle Stichflamme hervorschießen, gelb und grün, die Eifersucht. Sie ist die verzerrte Grimasse der Leidenschaft, ihr Medusenhaupt, vor dem die Liebe zu Stein erstarrt. Die Eifersucht hat das Rasen gemein mit der Leidenschaft, aber sie ist Leidenschaft auf Abwegen, Leidenschaft im Labyrinth, weil sie nicht auf Erfüllung aus ist, sondern auf Zerstörung. Sie will vernichten, wo sie nicht besitzen kann und weil sie nicht besitzen kann. Sie will den unauslotbaren Abgrund der Liebe nicht wahrhaben, sondern zuschütten mit falschen Sicherheiten, mit den Kadavern vernichteter Gefühle. Und doch ist sie eine enge Verwandte, ja Vertraute der Leidenschaft, vielleicht deren unabtrennbarer Schatten.

»Mir war«, schreibt Hyperion über das jähe Entsetzen der Eifersucht, das ihn überfällt, als Alabanda sich anderen Freunden zuwendet,

wie einer Braut, wenn sie erfährt, daß ihr Geliebter insgeheim mit einer Dirne lebe.

O es war der Schmerz nicht, den man hegen mag, den man am Herzen trägt, wie ein Kind, und in Schlummer singt mit den Tönen der Nachtigall!

Wie eine ergrimnte Schlange, wenn sie unerbittlich herauffährt an den Knien und Lenden, und alle Glieder umklammert, und nun in die Brust die giftigen Zähne schlägt und in den Nacken, so war mein Schmerz, so faßt' er mich in seine fürchterliche Umarmung. Ich nahm mein höchstes Herz zu Hülfe, und rang nach großen Gedanken, um noch stille zu halten, es gelang mir auch auf wenige Augenblicke, aber nun war ich auch zum Zorne gestärkt, nun tötet ich auch, wie eingelegtes Feuer, jeden Funken der Liebe in mir.<sup>87</sup>

Mit Hass und Eifersucht reagiert die Leidenschaft in einer nach Außen gerichteten Raserei auf den Verlust des Anderen und auf die Angst vor diesem Verlust. Die andere und stillere Möglichkeit der Leidenschaft zur Antwort auf das Schweigen der Unerfülltheit, auf die unüberwindliche Grenze, ist die Entsagung. Sie ist keine auf Vernichtung zielende grelle Flamme, sondern eine dunkel glosende Glut, die nach Innen scheint. Eifersucht und Entsagung sind Erscheinungsweisen der Leidenschaft, nicht deren Antipoden. Sie sind ihr Geleit und ihr Gefolge – die Leidenschaft selbdritt.

Während in der Eifersucht das leidenschaftliche Ich ganz sich nach Außen verliert, kommt es in der Entsagung ganz zu sich selbst zurück. In der Eifersucht zappelt und irrlichtert das Ich am

Narrenseil einer entfremdeten Leidenschaft; in der Entsagung wird es zum Herrn der Leidenschaft, entscheidet sich für die *Passion*, wie ihr lateinischer Name lautet. Entsagung ist die aktive Zustimmung zum Verzicht auf den Anderen, der sich selbst gehören darf und soll. Die Entsagung entlässt das Du aus dem Besitzanspruch, ohne es preiszugeben, ohne es zu verlieren. Die bedenkenswerte Wahrheit lautet, dass die Entsagung nicht den Verzicht auf Leidenschaft bedeutet, sondern dass sie der Leidenschaft *bedarf*. Sie ist unlöschbare Glut, nicht kalte Asche.

Die Leidenschaft pulst in der Eifersucht wie in der Entsagung. Doch in der Eifersucht beharrt sie auf dem *Besitz* des Anderen und hat darum den Anderen, der nur als *Freigelassener* er selbst ist, schon verloren. Die Entsagung hingegen verzichtet auf den Besitz, nicht jedoch auf den Anderen, auf das Du. Sie bleibt dem Du leidenschaftlich verbunden, ja dauerhafter verbunden als je es im Besitz, der unvermeidbar vergänglich ist, möglich wäre.

Eine wunderbare Wendung des Gedichts *Abgewandt* von Nelly Sachs verleiht dieser Wahrheit jene Worte, die der Leidenschaft oft, der Eifersucht stets fehlen:

Abgewandt  
 warte ich auf dich  
 weit fort von den Lebenden weilst du  
 oder nahe.

Abgewandt  
 warte ich auf dich  
 denn nicht dürfen Freigelassene  
 mit Schlingen der Sehnsucht  
 eingefangen werden  
 noch gekrönt  
 mit der Krone aus Planetenstaub –

die Liebe ist eine Sandpflanze  
 die im Feuer dient  
 und nicht verzehrt wird –

Abgewandt  
 wartet sie auf dich –

Nelly Sachs<sup>88</sup>

Die Erfüllung der Liebe in der Abwendung: das ist die Leidenschaft der Entsagung. Sie lässt frei – so frei, dass das Ich sich handelnd erhebt über sich selbst und das Du in dessen eigenes Handeln entlässt: »denn nicht dürfen Freigelassene / mit Schlingen der Sehnsucht / eingefangen werden«. Im Atem dieser Verse vibriert die Leidenschaft einer großen Geste der Freigabe, an der wir immer wieder scheitern; doch die Leidenschaft treibt uns an, im Freigeben nicht aufzugeben. Die Abwendung der Liebe ist nicht die Geste der Trennung, sondern die Gebärde der Hingabe. Die in ihr pulsierende Leidenschaft ist nicht geringer als jene verzehrende Gier einer Penthesilea, nur eben ihr dunkleres Abbild. Auch die Leidenschaft der Entsagung wohnt im Feuer, wenn man das Bild des Gedichts betrachtet. Es ist derselbe dunkle Erdteil, die terra incognita der Leidenschaft wie bei Ingeborg Bachmann: ein Kontinent, in dem die Wüste sich erstreckt und die Feuer glühen. Es ist ein Erdteil, vor dem wir uns zu Recht fürchten, der Erdteil der Gefahren und der Askese; der Erdteil des Wartens und Fastens. Denn die Landschaft in den Versen von Nelly Sachs erinnert auch an jene, in der den alten Mythen der Bibel zufolge der Mensch Gott begegnet. *Abgewandt* wird Moses seines Gottes ansichtig<sup>89</sup> und im brennenden Dornbusch – einer Sandpflanze, die im Feuer dient – zeigt sich Jahwe für einen Augenblick.<sup>90</sup> Immer ist dieser Augen-Blick, mit dem der Mensch in die Tiefe der Existenz schaut und in dem ihm die Leidenschaft ganz inne ist und er ihrer, ein Augen-Blick der Erfüllung und der Entsagung in eins. Diese Liebe der Abwendung aus Leidenschaft, in der die Zuwendung zum Du in der Entsagung sich vollendet, ist jene, bei der – nach Platon – der Gott ist, heiße er nun Eros oder trage er den Namen eines Anderen.

Die Liebe in jenen Formen, die mit der Existenz des Menschen zu tun haben, die aber in unserem Leben zumeist den angemessenen Raum nicht finden, zog sich als Thema durch die drei »Sätze«, die das Gespräch mit den Gedichten eingeleitet haben. Diese Liebe findet ihren Raum in der »Ordnung der Ästhetik«, nicht in der Ordnung des Alltags. Als unheimlicher Strom, als verzehrendes Feuer und als die Grenzen übersteigende Hoffnung bleibt die Liebe gänzlich uneinholbar – es sei denn für ein dialektisches Denken, das die Widersprüche in sich aufzuheben vermag. In den ästhetischen Ausdrucksformen der menschlichen Kultur können Liebe und Leidenschaft jene Formen des Exzentrischen, Unerhörten und Grenzverletzenden finden, die ihnen entsprechen, indem sie ihnen Sprache geben. In den folgenden Kapiteln wird die Physiognomie der Liebe als Leidenschaft sichtbar bleiben; hinter sie werden andere Aspekte der Liebeslyrik zurücktreten, wenn auch nicht ganz dahinter verschwinden. Die Sonderform des Liebesgedichts ist in besonderer Weise als ästhetische Ordnung der Leidenschaft zu betrachten, denn es geht in ihr nicht um Schaffung von Ordnung im Sinne der Aufhebung von Widersprüchen, Heilung der Wunden oder Verschüttung der Abgründe, sondern um deren Verlebendigung und Vergegenwärtigung in Sprache. Um ihr Wachhalten also im kulturellen Gedächtnis und im Raum der individuellen Erfahrung.

### »Mache mich bitter«. Liebe, die wach hält<sup>91</sup>

Am Anfang der uns überlieferten europäischen Lyrik, die damit in eins auch die Anfänge der europäischen *Liebeslyrik* sind, finden wir Fragmente. Unter ihnen ragt ein Satz wie ein erratischer Block heraus, ein Seufzer, der uns treffen kann wie eine Keule. Ähnlich wie in Catulls Carmen *Odi et amo* – nur hier nicht aus der lateinischen, sondern aus der älteren griechischen Dichtung – ist es der gedrängte Ausdruck, die auf eine kurze Sentenz geronnene und verdichtete Erfahrung der Ausgesetztheit in der Liebe, die über die Jahrtausende hinweg ihre sprachliche Intensität erhalten hat. Der Satz oder das Satzfragment lautet: ἀλλὰ πᾶν τόλματον (*allà pān tólmaton*) – es lohnt sich bei diesen wenigen Worten geduldig zu verweilen. – Der Seufzer schließt eines der fragmentarischen Liebesgedichte der altgriechischen Dichterin Sappho ab, einer Dichterin, deren Werk, trotz seiner archaischen Gedrängtheit und der Unvollkommenheit seiner Überlieferung tiefe Spuren in der abendländischen Literatur und Kultur überhaupt hinterlassen hat: ein Prägework gewissermaßen, dessen ursprüngliche Kraft noch in ihren Auswirkungen durch zweieinhalb Jahrtausende hindurch spürbar ist.

ΣΑΠΦΩ – Sappho, oder laut der Überlieferung auch ΨΑΠΦΩ – Psappho, ist die älteste uns bekannte Dichterin des Abendlandes und die größte Lyrikerin des Altertums; sie lebte um etwa 600 vor Christus auf der griechischen Insel Lesbos. Auf sie geht nicht nur eine der bedeutenden Versformen, die »sapphische Oden-Strophe« zurück, die bis in die Neuzeit hinein immer wieder zur dichterischen Nachahmung anregt; auf sie geht auch die Bezeichnung jener Liebe zurück, die sich auf den Namen der Insel Lesbos beruft: die sinnliche, erotische, sexuelle, leidenschaftliche Liebe einer Frau zu einer Frau, die lesbische Liebe. Dies hängt zusammen mit Sapphos Leben und Werk, die immer in enger Verknüpfung miteinander zu sehen sind. Sappho, die Lesbierin, gilt auch, wie man neudeutsch sagt, als erste »bekennende Lesbe«. Viel ist über ihr Leben nicht bekannt, aber da sie bereits zu ihren Lebzeiten und von da an ungebrochen in der literarischen Tradition – vermittelt unter anderem durch den römische Dichter Catull – großes Interesse auf sich gezogen und große Irritation ausgelöst hat, wissen wir wenigstens so viel: Sappho, die Frau aus adligem Geschlecht, muss spätestens 630 vor Christus geboren sein, vermutlich in Eresos, einem Ort auf der Insel Lesbos, und sie lebt von einer politisch bedingten Emigration nach Sizilien (603 – 595) abgesehen in Mytilene auf Lesbos. Es ist überliefert, dass sie um sich einen Kreis junger Mädchen versammelt hat, die sie bis zu deren Hochzeit umsorgte und – dies sagt die Überlieferung und dies bezeugen ihre Gedichte – auch erotisch umwarb. Ihre Liebeslyrik ist von ausdrucksvoller Klarheit; die Frau Sappho gibt in ihnen, wie man Anlass zu vermuten hat, auch sich selbst preis, sucht nach Ausdrucksmitteln einer Gefühlsintensität, die in mehrfacher Hinsicht unerhört war und ist.

Warum ausgerechnet auf der Insel Lesbos die erste hohe Kultur der Lyrik sich entfalten konnte, und weshalb diese Lyrik zugleich auch und notwendiger Weise die Dichtung der *unerhörten Liebe* war, erzählt uns der Mythos von Orpheus, dem großen Sänger der antiken Vorzeit. Er war ein Anhänger des Gottes Apollon und erfand die Lyra (die Leier), jenes Musikinstrument, mit dem man auf Saiten, die über einen Schildkrötenpanzer gespannt waren, den Vortrag des Gedichts musikalisch begleiten konnte – man hat sich die griechische Lyrik grundsätzlich als Sprechgesang vorzustellen und das Metrum als dessen Organisationsform. Mit seinem lyrischen Gesang konnte Orpheus die Tiere und auch die unbelebte Natur bezaubern. Nachdem er seine geliebte Gattin Eurydike unwiderruflich zwei Male an den Hades, den Tod verloren hatte, wendete sich Orpheus aus Verzweiflung über den Verlust der Geliebten der Knabenliebe zu und fiel deswegen den rasenden Mänaden aus dem Gefolge des Dionysos anheim: sie zerrissen ihn, schlugen sein Haupt ab, nagelten es an eine Lyra und warfen dieses ungeheure Schandmal ins thrakische Meer. Das tote, auf die Lyra geschlagene Haupt trieb an die Gestade der Insel Lesbos und erfüllte das Meer und die Ufer mit seinem Gesang – denn größer als der leibliche Tod, so das Bild, ist die Macht der Dichtung, die mit dem Atem der ewigen Sprache aus den verstummten Mündern der Dichter strömt. Von diesem Gesang des Orpheus befruchtet, wurde Lesbos die sangesreichste, die lyrischste aller Inseln, der Ort, an dem der Geist des Orpheus weiterlebt.

Lyrik – Liebe – Leidenschaft: so gehören sie von Anfang an untrennbar zusammen. Unheimlich ist ihre Verbindung, gewaltig und gewalttätig, grenzenlos und grenzverletzend; ihre Wurzeln

liegen in der unstillbaren Sehnsucht nach Liebe, in der Raserei der Verzweiflung und Eifersucht, aber auch in der unstillbaren, das heißt hier: nicht zum Verstummen zu bringenden Sprache der Liebe, die noch aus dem toten Haupt des Dichters quillt und von dort aus in die Welt, über die Meere und über die Zeiten weit, berührt, betört und bestürzt.

ἀλλὰ πᾶν τόλματον ... (*allà pān tólmaton*) – »alles aber kann man ertragen«. Mit diesem Seufzer bricht das erste der Sappho-Gedichte ab, mit denen wir ins Gespräch treten. Das lyrische Ich, weiblich, spricht ein weibliches Du an, das ihr gegenüber sitzt, eine junge Frau, die soeben mit einem jungen Mann flirtet, ihrem Verlobten vielleicht und zukünftigen Ehemann. Sie, das Ich der Ode,<sup>92</sup> beobachtet die kleine Szene, beobachtet vor allem aber auch sich selbst und die Flammen der Leidenschaft, die gelbe Lohe der Eifersucht, das verzehrende Feuer der Sehnsucht, die in ihr auflodern:

[περὶ ὕψους]

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
ἔμμεν' ὦνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι  
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-  
σας ὑπακούει

καὶ γελαίς<ας> ἰμέροεν. τό μ' ἦ μάν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.  
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώνη-  
σ' οὐδεν ἔτ' εἶκει,

ἀλλὰ κᾶμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον  
δ' αὐτικά χροῖ πῦρ ὑπαδεδρομάκεν,  
ὀππάτεσσι δ' οὐδεν ὄρημ', ἐπιρρόμ-  
βεισι δ' ἄκουαι,

ἃ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δέ  
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας  
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης  
φαίνομ' ἔμ' αὐται

ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ ...

Σαπφω<sup>93</sup>

[DIE GELIEBTE]

Göttern gleich und selig ist der zu preisen,  
Welcher dir, ein Mann, gegenüber sitzend  
Aus der Nähe hört deine süßen, deine  
Lieblichen Worte

Und dein Sehnen weckendes Lachen. Sieh, es  
Krampft sich mir das Herz in der Brust vor Schrecken.  
Nur ein Blick, ein rascher, zu dir, und schon ver-  
stummt mir die Stimme.

Meine Zunge brach mir entzwei. Ein feines  
Feuer rieselt unter der Haut mir. Nichts mehr  
Sehen meine Augen. Ein Brausen füllt mir  
Täubend die Ohren.

Schweiß rinnt mir vom Leibe, und alle zittern  
Mir die Glieder. Bleicher noch bin ich als das  
Welke Gras. Ich sinke, und beinah dünk' ich  
Schon mich gestorben.

Alles aber läßt sich ertragen ...

Übertragung: Zoltan Franyó und Peter Gan

Das ist bittere Leidenschaft. Die Liebende muss – ja, sie *muss*, denn die Leidenschaft erlaubt keine Flucht – mit ansehen, wie die Geliebte einem anderen sich so zuwendet, wie sie es selbst ersehnt. Sarkasmus als Eideshelferin der Eifersucht ruft das Ich sich zu Hilfe; den Rivalen, den der Furor der Leidenschaft beseitigen will, setzt sie herab, indem sie ihn erhöht: »Scheint er nicht den seligen Göttern ähnlich«, so beginnt eigentlich das Gedicht (die Übersetzung fällt an dieser Stelle etwas zurück<sup>94</sup>). Hilflös ist dieser Zorn in der Tat, gewaltig jedoch im Wort. Ach, wenn er mit den Göttern verglichen werden kann, muss ja etwas an ihm dran sein. Aber im Vergleich mit den Göttern mag er denn doch auch wieder recht armselig wirken bei genauerem Hinsehen. Schau doch genau hin, scheint das liebende, eifersüchtige, rasende Herz zu schreien, was hat er, das ich nicht habe? *Dir* mag er ja den Göttern ähnlich erscheinen, aber was bedeutet das schon, es ist doch »Schein«. Das griechische φαίνεται – *pháinetai*, das erste Wort des Gedichts, hebt – zumal an dieser prominenten Stelle! – den Scheincharakter dieses Vergleichs hervor.<sup>95</sup> Doch nach dem stummen Schrei der sarkastischen Wut wendet sich die Aufmerksamkeit des Ich auf sich selbst; genau nimmt es die Spuren der ungeheuerlichen und unerhörten Liebe am eigenen Leibe wahr, zeichnet sie sprachlich nach, aufzählend, eine Litanei der großen Gefühle: Das Herz wird mir in der Brust ergriffen / Plötzlich kommt mir kein Ton mehr, sondern die Zunge bricht / Plötzlich läuft unter meiner Haut ein leichtes Feuer / Ich sehe nichts mehr / Die Ohren brausen / Schweiß rinnt mir herunter / Zittern ergreift mich / Ich bin fahler als Gras / Ich komme mir selbst fast wie eine Tote vor.<sup>96</sup> Und dann der Keulenschlag des abreißenden Seufzers: ἀλλὰ πᾶν τόλματον ... – alles aber kann man ertragen ...

An der Grenze zwischen Leben und Tod, an die die Leidenschaft das lyrische Ich des Sappho-Gedichts geführt hat, wird es einer Wahrheit ansichtig, die schlimmer, abgründiger und unheimlicher noch ist als die Schmerzen der unerhörten Liebe es sind: Der Wahrheit, dass wir *nicht* verrückt werden, *nicht* untergehen, *nicht* sterben, sondern »all das« ertragen können, was doch unerträglich ist. Es gibt sie, gewiss, jene Menschen – Dichterinnen und Dichter sind zahlreich unter ihnen – die an der unerhörten Liebe zerbrochen sind, im Gebirg umherirrend oder in den Irrenturm gesperrt, früh gestorben oder durch eigene Hand ums Leben gebracht. Aber das Ich des Sappho-Gedichts weiß, dass wir zumeist doch eine unheimliche Kraft des Ertragens in uns haben, dass wir am Leben mit allen Fasern hängen und fähig sind, unsere Leidenschaft an diesen Lebenswillen zu verraten. Noch kennt Sappho das Freudsche Modell der Sublimierung nicht, aber sie weiß davon, bringt die bittere Wahrheit, die bitterste vielleicht von allen Wahrheiten der Liebe, zur Sprache: Dass wir die Liebe um des lieben Lebens willen preisgeben, dass die Stärke des Herzens auch eine Stärke der Verdrängung, der Leugnung, des Vergessens ist. Und diese – die schlimme, tragische und beschämende – Wahrheit *nicht* zu vergessen: dazu ist das Liebesgedicht da, diese Wahrheit hält es wach.

Eine bedeutende Übersetzung dieser Ode, die das metrische Gebäude des sapphischen Verses zu erhalten versucht, stammt von Rudolf Borchardt; sie entstand vermutlich im Jahr 1934 und liegt in einer stark durchgearbeiteten handschriftlichen Fassung vor, die für den Druck vorbereitet war. In dieser kühnen Übertragung, die in einer zugleich arachaisierenden wie avantgardistischen Weise Lexik und Semantik überdehnt, um eine wirkungsästhetisch analoge Sprachform zu finden, ja neu zu erschaffen, tritt uns die antike Ode in einer Zerbrechlichkeit und doch auch unmittelbaren Wirksamkeit entgegen, die wir als Übersetzung des Originals und zugleich als ein eigenständiges Werk der modernen »absoluten Poesie«<sup>97</sup> lesen können:

SAPPHO

ODE (DIE FÄLSCHLICH AGALLIS-ODE GENANNT)

Er vermeint er könne so gross wie Götter  
Thun, der Mann dort, gegen Dir über, welcher  
Sessen ist und naheherzu Dein Süsshinläuten sich anhört

Und Dein Lachen wonnigeres, – das mir das  
Herz in Brüsten stets wie ein Schlag verstört hat, –  
Denn, Dein angesehn, in dem Hals will laut mir nichts mehr geraten,

Sondern stickt mir 'brochen die Zunge, spitz kommt  
Gleich drauf Feur mir über die Haut gelaufen  
Vor den Augen nichts das ich seh, dadrein verdonnern die Ohren,

Kommt der Schweiss, rinnt über mich aus, ein Schüttel  
Durchhin jagt mich; grünere weder's Schilfgras  
Werd ich. Totgewesen, es fehlt nicht viel dran, dreht in den Blicken – –

Ah zuweit Vermessne, zurück das, halt im  
Rasen, Sappho: Da[ß] Du Dir nachgibst, kränkt Dich  
Nachgibig ging König und Stadt vor einst die reiche zu Grund.

Übertragung: Rudolf Borchardt<sup>98</sup>

Sapphos Liebeslyrik ist unerhört in mehrfachem Sinn. Zum einen, weil sie die Liebe einer Frau zu einer anderen Frau als *Liebe* gestaltet, die auch in der Antike kein Lebensmodell in unserem heutigen Sinne darstellte. Dort, wo es Verhältnisse zwischen Menschen desselben Geschlechts gab, hatten sie eher die Form der Initiation zwischen einem älteren Mann und einem Jüngling; es konnten längere Verhältnisse sein, aber sie waren in der Regel durch ein ritualisiertes Geschlechtsverhalten geprägt und darüber hinaus ein reiner Männerkult, nichts für Frauen, deren gesellschaftliche Bestimmung die Ehe mit klar zugewiesenem Fortpflanzungsauftrag war. Unerhört ist, dass Sappho in einem Atemzug sowohl diese Ritualisierungsvorstellungen als auch die Rolle der Frau aufbricht und einem autonomen Begehren eine Sprache verleiht, die ganz unmissverständlich eine Sprache der Liebe, des körperlichen Begehrens ist, eine Sprache der tiefen und personalen Sehnsucht, wie sie weder zur Freundschaft noch zum Initiationsverhältnis gehört. Dass Sappho, die Frau, die ersten bleibenden Bilder der Liebe findet – das ist unerhört.<sup>99</sup>

Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει  
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον  
 Σαπφῶ<sup>100</sup>

Eros jagt mich aufs neue, der bittersüße,  
 Gliederlösend, unbezähmbar, ein wildes Tier  
 Übertragung: Zoltan Franyó und Peter Gan

Das wirkmächtige Oxymoron<sup>101</sup> γλυκύπικρον – *glykýpikron* – *süßbitter* – geht auf Sappho zurück, ihre Liebeserfahrung drückt sich darin aus, das Getriebensein der Leidenschaft, das das Leben gibt und das Leben bedroht. Dies ist die Erfahrung, die bei Sappho allem zu Grund liegt, was sie von der Liebe weiß und sagt, immer in den scheinbar einfachen Worten des Beschreibens, tiefgründig und abgründig jedoch in der Innenschau, die sich durch das Beschriebene öffnet. *Bittere Liebe, die wach hält*, lautet das Leitmotiv, dem das Gespräch mit den Gedichten folgt, und genau diese wach haltende, wach machende Liebe, die wir bei Sappho kennen lernen, die mit ihr in die Welt der Liebeslyrik kommt, ist es, die das lyrische Ich in einem vierzeiligen Lied Sapphos nicht schlafen lässt:

Δέδυκε μὲν ἃ σελάνα  
 καὶ Πληιάδες· μέσαι δέ  
 νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα·  
 ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.  
 Σαπφῶ<sup>102</sup>

Der Mond ist untergegangen,  
 Und auch die Plejaden. Mitter-  
 Nacht ist's; vorbei geht die Stunde.  
 Ich aber schlafe alleine.

Übertragung: Zoltan Franyó und Peter Gan

August von Platen, der klassizistische Dichter der Goethezeit und seinerseits einer der ersten deutschen Schriftsteller, die das gleichgeschlechtliche Begehren thematisiert haben, hat Sapphos Gedicht als Zweiundzwanzigjähriger in seine Sprache übersetzt:

Schon flüchtet Selena, die reine,  
 Schon taucht ihr unter, Pleiaden,  
 Die Nacht und die Stunden laden:  
 Ich ruhe noch immer alleine.

August von Platen<sup>103</sup>

Platen trifft nur einen Teil des sapphischen Originals und er bauscht dessen schlichte lyrische Sprache durch die Reime und die pretiöse Wortwahl (»die reine«, »taucht unter«, »ich ruhe«) auf. Doch auch wenn das Verb »laden« des 3. Verses, hier in der eigenwillig verkürzten Grundform an Stelle von »einladen« gebraucht, vermutlich dem Reim auf Pleiaden, das Sternbild, geschuldet ist, kommt in ihm die Sehnsucht zu Wort, die auch das Gedicht der Sappho durchpulst, dort noch stumm, bei Platen schon weitergesponnen zur Erwartung und Aufforderung an ein unbestimmtes Du. Der ganze Kosmos dient Sappho als Bild: Mond, Sterne, Nacht – in diesen Kosmos eingebettet ist das Ich; die ganze Welt umhüllt und schützt, bezeugt und bewahrt seine Erfahrung des Alleinseins. ὥρα (ōra), die Stunde, ist nicht irgendein beliebiger Zeitpunkt, sondern sie bezeichnet die Stunde des Eigentlichen, die günstige und geeignete Stunde, jene Stunde, in der sich hätte erfüllen können, was sich hat erfüllen sollen. Diese Stunde ist vorüber, unwiederbringlich, es war die Stunde, die dieser Liebe geöffnet war. Sie ist ohne Erfüllung verstrichen. Allein im Dunkel liegt das Ich – wach, hellwach, wach gehalten durch die Liebe, die unerhört, unerwidert bleibt. Natürlich ist dies Wachsein und Wachhalten auf das ganze Leben, auf die Existenz selbst zu beziehen, nicht nur auf die eine Nacht, in der sich allerdings – wer konnte es nicht – diese existentielle Erfahrung ganz besonders verdichtet. Der leere Bett-Platz daneben macht das Alleinsein sichtbar, er erinnert an das, was fehlt, an den Menschen, der fehlt. Durch den leeren Platz daneben<sup>104</sup> schlägt das Alleinsein um in jene Einsamkeit, die jeder Liebe – ob es uns passt, zu uns passt, oder nicht – eingeschrieben ist. Das Liebesgedicht in der sapphischen Traditionslinie ist geschrieben aus jenen Schriftzeichen der wachhaltenden Erfahrung, der schmerzhaften Grenzerfahrung, jenen Hieroglyphen, den »heiligen Zeichen« der unerhörten, der bitteren Liebe.

Diese an den Uranfängen der europäischen Lyrik gelegten Spuren der Unerhörtheit der Liebe werden zu höchst produktiven Wegmarken auf dem weiteren Gang der poetischen Gestaltung von Liebeserfahrungen. Der Adaptionversuch Platens der Verse Sapphos, der in der Formsprache des ausgehenden 18. Jahrhunderts und in seinem individuellen Stil das

sapphische Motiv der beunruhigenden, kaum noch – aber eben doch noch – zu ertragenden Liebe verarbeitet, stellt ein konkretes Beispiel dieser Wirkungsgeschichte dar. Als wesentlicher erweist sich die Vitalität der sapphischen Motive dort, wo sie nicht nur als Adaptionen, sondern als Keimzellen ganz eigenständiger Dichtungen wirksam werden, sei es in der englischen Dichtung der elisabethanischen Ära, sei es in der Dichtung der Moderne:

XXVIII

How can I then return in happy plight  
That am debarred the benefit of rest?  
When day's oppression is not eased by night,  
But day by night and night by day oppressed;  
And each, though enemies to either's reign,  
Do in consent shake hands to torture me,  
The one by toil, the other to complain  
How far I toil, still farther off from thee.  
I tell the day to please him thou art bright,  
And dost him grace when clouds do blot the heaven:  
So flatter I the swart-complexioned night,  
When sparkling stars twire not thou gild'st the even.  
    But day doth daily draw my sorrows longer,  
    And night doth nightly make grief's strength seem stronger.

William Shakespeare<sup>105</sup>

XXVIII

Wie soll mein Zustand sich zum Guten wenden,  
Bleibt mir der Ruhe Labsal so verwehrt?  
Nacht kann des Tages Last nicht milde enden,  
Weil Nacht den Tag und Tag die Nacht beschwert,  
Und beide, zwar im Streit schon um die Macht,  
Die Hand sich reichen, zweifach mich zu plagen:  
Des Tages Müh entfernt mich dir, die Nacht  
Zwingt mich, dir fern, mein Fernsein zu beklagen;  
Dem Tag zu schmeicheln, sag ich, du bist Licht,  
Du zierst ihn, wenn den Himmel Wolken dunkeln;  
Der Nacht lüg ich ins schwärzliche Gesicht,  
Du seist ihr Glanz, wenn keine Sterne funkeln.  
    Und doch, mein Kummer wächst mit jedem Tage,  
    Und Nacht um Nacht scheint düstrer meine Lage.

Übertragung: Christa Schuenke

Das lyrische Ich Shakespeares findet um die Wende zum 17. Jahrhundert in seiner Klage um den leeren Platz daneben den Ton einer bitteren Ironie angesichts der Aussichtslosigkeit seiner Klage, denn die Bedingungen jener unerhörten Liebe, die hier – ähnlich wie bei Sappho – den Antrieb des Begehrens bildet, der Liebe eines älteren Mannes zu einem jüngeren, bieten keinen Ausweg: Weder Tag noch Nacht erlauben dem Liebenden das Beisammensein mit dem Geliebten, so dass nichts bleibt, als der Nacht die Klage um die Einsamkeit anzuvertrauen, jener Nacht, die die günstige Stunde bieten könnte, um derentwillen das wach liegende Ich sich quält.

Für Bertolt Brecht gehört das Oxymoron der süßen Bitternis auch zu den Erfahrungen der Liebe, die wach hält – das Ich wach hält und die Erinnerung wach hält an das geliebte Du, es sei verschwunden oder noch nicht erschienen:

AN BITTERSWEET

So halb im Schlaf in bleicher Dämmerung  
An deinem Leib, so manche Nacht, *der* Traum:  
Gespenstige Chausseen unter abendbleichen  
Sehr kalten Himmeln. Bleiche Winde. Krähen  
Die nach der Speise schrein, und nachts kommt Regen.  
Mit Wind und Wolken, Jahre über Jahre  
Verschwimmt dein Antlitz, Bittersüße, wieder.  
Und in dem kalten Wind fühl ich erschauernd  
Leicht deinen Leib, so, halb im Schlaf, in Dämmerung  
Ein wenig Bitternis noch im Gehirn.

Bertolt Brecht<sup>106</sup>

Auch Ingeborg Bachmann, in weiter historischer Entfernung, doch in ungewöhnlich enger literarischer und geistiger Verwandtschaft mit der antiken Dichterin nimmt das Motiv der wach haltenden Liebe auf, und es kann schadlos offen bleiben, ob es sich hier um bewusste intertextuelle Bezugnahmen handelt oder um eine Form des intuitiven inneren Dialogs über die Zeiten hinweg. Bachmann verknüpft das Urmotiv mit den ihr eigenen Themen zu einer neuen unverwechselbaren Bildsprache:

II

Ich aber liege allein  
im Eisverhau voller Wunden.  
  
Es hat mir der Schnee  
noch nicht die Augen verbunden.

Die Toten, an mich gepreßt,  
schweigen in allen Zungen.

Niemand liebt mich und hat  
für mich eine Lampe geschwungen!

Ingeborg Bachmann<sup>107</sup>

Ein Gedicht wie dieses sollte man sich mehrmals vorsprechen, um es auch in seiner Klanggestalt auf sich wirken zu lassen. Es beginnt mit jenem Gedanken, mit dem das Lied Sapphos endet: »Ich aber liege allein«. Verwandt sind sowohl die gedrängte, sparsame Form als auch die Grundstimmung und einige Einzelmotive. Das Alleinsein, inmitten dessen das Ich liegt, hat die Dimension einer abgrundtiefen Einsamkeit. Während bei Sappho der Mond und die Sterne untergegangen sind und also zuvor geschienen haben, winkt bei Bachmann niemand mehr auch nur mit einer Lampe – die Leuchtkörper des Himmels sind in der Hand des Menschen, jenes Menschen, von dem die Erleuchtung der Liebe kommen sollten, licht- und nutzlos.<sup>108</sup> Auch Bachmanns Ich liegt in einer kosmischen Einsamkeit, und die Zeugen der Natur sind noch kälter und starrer als bei Sappho. Eine körperliche Verbindung gibt es nur mit den »Toten«, den Erinnerungen und gestorbenen Hoffnungen, die keinen Atem mehr haben, sie »schweigen in allen Zungen«. Diese Wendung im Charakter eines Oxymoron<sup>109</sup> schafft einen spannungsreichen paradoxen Kontrast, denn das Satzglied »in allen Zungen« und das Verb »schweigen« schließen einander eigentlich aus: Zu »in allen Zungen« gehört das Verb »reden« als fixer Bestandteil und er wird zumeist mit der alle Sprachen umspannenden Verkündigung des Lobes Gottes verknüpft; die an Pfingsten vom heiligen Geist erfüllten Apostel »reden in allen Zungen«. <sup>110</sup> Diese Metonymie verweist auf eine quantitativ wie qualitativ ganz außergewöhnliche Sprachmacht, die, wenn sie verstummt, ein abgrundtiefes Schweigen empfinden lässt – das Schweigen der ganzen Welt, in dem das Ich völlig auf sich selbst zurückgeworfen ist, in dem nur noch die Sehnsucht ihre stummen Rufe in die Nacht sendet, aus dem Eisverhau, zu dem das Nachtlager wird mit dem leeren Platz daneben.

Auch jenes Gedicht, dem das Leitmotiv dieses Kapitels entnommen ist, kennt das Spannungsgefüge der Unerhörtheit der sapphischen Liebesidee und verschmilzt sie mit anderen Sprachbildern. Das Gedicht stammt von Paul Celan, mit dem Ingeborg Bachmann geistig eng verbunden war, sodass die thematische Nähe nicht verwundert. Aber Celans Gedicht führt uns noch weiter, tiefer in die Dimension der wach haltenden Liebe hinein, seine Lektüre wird sich wohl niemals zu einem Ende bringen lassen, so bereichert mit Fragen lässt es uns zurück.

ZÄHLE DIE MANDELN,  
zähle, was bitter war und dich wachhielt,  
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,  
ich spann jenen heimlichen Faden,  
an dem der Tau, den du dachtest,  
hinunterglitt zu den Krügen,  
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,  
schrittst du sicheren Fußes zu dir,  
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,  
stieß das Erlauschte zu dir,  
legte das Tote den Arm um dich,  
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.  
Zähle mich zu den Mandeln.

Paul Celan<sup>111</sup>

In literaturwissenschaftlichen Kommentaren zu diesem Gedicht wird die Frage diskutiert, ob es sich bei dem hier (wie überhaupt bei Celan) so zentralen Begriff der »Mandel«<sup>112</sup> um die uns allen vertraute Steinfrucht oder um das alte Zählmaß – eine Mandel sind fünfzehn Stück von einer Ware, vor allem Eier und Getreidegarben<sup>113</sup> – handelt. Die Begründung, der wiederholte Imperativ »zähle« verweise auf die Mandel als Mengenmaß, bleibt vordergründig, vor allem

wenn er als Beleg für die Eindeutigkeit dieser Bedeutung herangezogen wird. »Das Maß alles Bitteren« ist eine *mögliche* Konnotation, nicht aber die einzig ergiebige; sie verweist allerdings auch auf den für Celans Dichtung unüberschätzbaren Hintergrund der Erfahrungen der Shoah, auf das quälende Auszählen der Verfolgten, die endlosen Zählappelle in den Lagern und die kaum noch zu zählende Zahl der Opfer – die aber nur in ihr je individuelles Ich einkehren können, wenn sie als Einzelne zählen.

Auch vor diesem Hintergrund erschließt das Verständnis der Mandel als Frucht vor allem in der Verbindung mit dem Adjektiv »bitter« ein weiteres Bedeutungsfeld. Mit Mandeln verbinden sich bei Celan auch Erinnerungen an seine im Lager getötete Mutter, an ihre und aller Juden Augen, an das mandelhaltige jüdische Feiertagsgebäck und an den Pessach-Ritus,<sup>114</sup> der blühende Mandelzweig ist in der Tora ein Zeichen der besonderen Erwählung durch Jahwe.<sup>115</sup> Mandeln kennen wir als Süßmandeln und als Bittermandeln; in ihrer Gesamtheit sind sie *bittersüß* – ganz im Sinne Sapphos und der durch sie begonnenen Geschichte dieses Oxymorons. Dabei ist die Bittermandel für sich genommen eine recht ekelhafte, ja gefährliche Frucht. Größere Quanten von ihr können den Tod bringen, denn sie enthält Zyankali. Die Bittermandel ist jedoch auch der Bestandteil von Süßspeisen und deren unverzichtbare Zutat: Kein Marzipan – das *Marci panis*, das bitter-süße Brot des Marcus, das von der erotisch verführerischen Stadt Venedig aus, deren Schutzpatron der Heilige Marcus ist, seinen Siegeszug um die Welt angetreten hat – kein Marzipan kommt ohne Bittermandeln aus. Nimmt man die »Mandel« im Kontext der Bitternis in den Blick, lässt sie sich als paradoxe Grenzmetapher lesen: Sie birgt eine Drohung *und* eine Würze, sie tötet *und* sie belebt. Das Ich, das sich in Celans Gedicht an ein Du wendet, hat eine Bitte: Es will dem Du »bitter« sein oder gar vom Du bitter gemacht werden. Es genügt dem Ich nicht die Bitterkeit des Alltags, die wir alle einander sind, sondern es will in einem ganz exponierten Sinne zu dem gehören, was das Du wach hält – wach hält wie das Ich der Sappho, wie das Ich in Bachmanns Gedicht. Die Liebe, die hier in ihr Sprachbild tritt, ist eine Liebe der Unruhe, der einsamen unruhigen Nächte mit dem leeren Platz daneben; eine unerhörte Liebe, die Ja sagt zur Bitterkeit, die der Andere in unserem Leben bedeutet, weil diese Bitterkeit uns wach bleiben lässt; die uns aufrüttelt, damit wir den Alltag nicht Alltag werden lassen und uns nicht an uns selbst gewöhnen. Diese Bitterkeit ist der Antrieb, der den Liebenden treibt, ohne diese Bitterkeit kann auch die Süße der Liebe nicht entstehen, sie ist deren geheime Zutat und ihre besondere Spezerei.<sup>116</sup> Mit Sappho gesprochen: Es ist diese Liebe, die uns vor sich her treibt, ein süß-bitteres unbesiegbares, kriechendes Tier.

Dort wo dieses Bittere Anteil haben kann an der Gemeinschaft der Liebenden, so Celans Gedicht, wo das Tote nicht ausgeschlossen, sondern in den Bund »selbdritt« einbezogen wird – Bachmanns Ich hält sogar »die Toten an (s)ich gepreßt« –, wo der Abgrund nicht gezeugnet, sondern tau-zart und zerbrechlich fest mit einem Faden des Gedenkens überspannt wird: Dort erst entsteht im Atem des liebenden Ich das geliebte Du, sie kommen zu einander und damit zu sich selbst. Die Unruhe dieser Bitterkeit stellt Fragen an uns, die nicht in den Fragen aufgehen, die wir an das Gedicht stellen, wenn wir es verstehen wollen. Die Fragen an uns sind Fragen an unsere Bereitschaft zu einer Liebe, die dieses Paradoxon nicht nur passiv aushält, sondern imperativisch bejaht: Ja, so soll es sein, zähle mich zum Bitteren, mache mich bitter, lass mich der sein, der dich wach hält!

In zahlreichen Beispielen der modernen Liebeslyrik lässt sich die intertextuelle Verwebung des Motivs der *Mandel* als Frucht mit der produktiven Keimzelle bei Sappho aufspüren. Eines stammt ebenfalls aus dem lyrischen Werk Celans; ihm werden noch drei weitere Beispiele hinzugesellt:

MANDELNDE, die du nur halbsprachst,  
doch durchzittert vom Keim her,  
dich  
ließ ich warten,  
dich.

Und war  
 noch nicht  
 entäugt,  
 noch unverdornt im Gestirn  
 des Lieds, das beginnt:  
*Hachnissini.*

Paul Celan<sup>117</sup>

Mit dem Neologismus »Mandelnde«, der das Gedicht eröffnet, verbindet Celan das Motiv der »Mandel« mit dem Weiblichen, dem es als Eigenschaft und als Hervorbringung zugeschrieben wird: Das weibliche Du dieses Gedichts *ist* mandelnd und es *gibt* mandelnd, wie eine nährenden Muttergottheit nach Milch duftet und Milch verströmt.<sup>118</sup> In diesen Versen gibt es einen Perspektivenwechsel, es ist hier das Du, das wartet, ein Du, für das das Ich noch nicht reif war, das sich dem Du noch nicht hingeben konnte. Dazu musste es sich erst dem Bitteren aussetzen, sich »verdornen«, verfitzen und einhaken in ein Lied, das wie ein Nachtgestirn aufgehen kann über den Lagern der Liebenden und Geliebten – der Mond, die Plejaden, die winkende Lampe: Sie erstrahlen in dem Gedicht, das mit dem Wort »Hachnissini«<sup>119</sup> beginnt. Dieses hebräische Wort knüpft an den Imperativ »zähl mich dazu!« des vorherigen Gedichtes an; es bedeutet: Nimm mich in dich!, Lass mich ein!, Umschließe mich! – und ist, in weiblicher Wortform, an eine Frau gerichtet, an die Mutter, die Geliebte, das Weibliche überhaupt. Aufgenommen ins Du ist das Ich umschlossen von der Mandel der Liebe, die das Du hervorbringt und die sie beide umhüllt.

Die folgenden Gedichte von Ingeborg Bachmann und Else Lasker-Schüler sind gedanklich und sprachlich dicht verwoben miteinander und mit der Geburtsstunde der bitteren, wach haltenden Leidenschaft auf Lesbos, ohne explizite Verweise auf eine gleichgeschlechtliche Richtung des Begehrens, aber durchaus verweisend auf die Unerhörtheit, dass es auch hier Dichterinnen sind, die begehrende, leidenschaftlich sinnlich begehrende Ichs sprechen lassen. Im 10. Lied der *Lieder auf der Flucht* nimmt Ingeborg Bachmann implizit Bezug auf die Stein-Frucht der Mandel mit dem Bild der Schale, die aufgebrochen wird – ein gewaltsamer und befreiender Vorgang zugleich, der den Körper- und Charakterpanzer zerstört und die warme Empfindung freisetzt. Die aufgebrochene Schale erinnert auch an den Schildkrötenpanzer, aus dem das lebendige Tier herausgeschält werden muss, damit die Lyra entstehen kann, der Klangkörper der Dichtung:

X

O Liebe, die unsre Schalen  
 aufbrach und fortwarf, unseren Schild,  
 den Wetterschutz und braunen Rost von Jahren!

O Leiden, die unsre Liebe austraten,  
 ihr feuchtes Feuer in den fühlenden Teilen!  
 Verqualmt, verendend im Qualm, geht die Flamme in sich.

Ingeborg Bachmann<sup>120</sup>

Schutzlos aus der Schale herausgebrochen ist ein lyrisches Subjekt, das hier nicht Ich sagt, sondern in einem namenlosen Wir aufgeht, schutzlos der Liebe anheim gegeben und vernichtet von ihr, denn eine Aussicht auf Geborgenheit bietet diese Liebe nicht, nur das Wachgerütteltwerden, den wachen Blick aufs Wesentliche. Was dem Wir am Ende bleibt, ist das lyrische Lied, gesungen auf der von Saiten überspannten Schale, aus der das warme Fleisch ausgebrochen wurde, damit der Panzer zur Klang-Schale werden kann – ein Sinnbild der Liebe und der Lyrik überhaupt, die immer Lyrik der Liebe ist, wo es ums Leben geht. Die Nähe Bachmanns zu Sappho zeigt sich sowohl in der Motivkette der mehrwertigen Metapher der Schale als Versinnbildlichung der Unerhörtheit und Unbedingtheit, als auch im Aufgreifen eines antiken Formelements, denn der letzte Vers in Bachmanns Gedicht, »Verqualmt, verendend im Qualm, geht die Flamme in sich.« bildet metrisch einen Pentameter, den Abgesang eines Distichons der antiken Poesie.

Auch das lyrische Ich in einem Gedicht Else Lasker-Schülers, der großen und geheimnisvollen Dichterin des Expressionismus, schmiegt sich ein in die Verbindung des nächtlichen Lagers mit der kosmischen Natur:

ES KOMMT DER ABEND

Es kommt der Abend und ich tauche in die Sterne,  
Daß ich den Weg zur Heimat im Gemüte nicht verlerne  
Umflorte sich auch längst mein armes Land.

Es ruhen unsere Herzen liebverwandt,  
Gepaart in einer Schale:  
Weiße Mandelkerne –

..... Ich weiß, du hältst wie früher meine Hand  
Verwunschen in der Ewigkeit der Ferne .....  
Ach meine Seele rauschte, als dein Mund es mir gestand.

Else Lasker-Schüler<sup>121</sup>

»Gepaart in einer Schale: / Weiße Mandelkerne –«: Hier scheint es sich um ein Gegenbild zu Sapphos nächtlicher Klage »Ich aber schlafe alleine« zu handeln. Der Platz neben dem Ich wirkt nicht leer; vielmehr hat man sich zwei Mandelkerne, eng aneinander geschmiegt, vorzustellen, die bergend von einer Schale umhüllt werden. Das Gedicht scheint zunächst von einer Einheit zu sprechen. Bei genauerem Hinsehen beschwört es jedoch diese Einheit erst und berichtet nicht von ihr. Es sind die »Herzen«, die »liebverwandt, / gepaart in einer Schale« ruhen, nicht die Leiber. Der Platz daneben auf diesem nächtlichen Lager ist leer. Das Ich muss das nächtliche Wachsein nutzen, um »den Weg zur Heimat im Gemüte nicht (zu verlernen)«. Und schließlich bietet der vorletzte Vers die Zauberformel an: »Verwunschen in der Ewigkeit der Ferne«. Das ist die magische Formel, in der das Du herbei beschworen werden soll und die doch den Abstand, den unendlichen, »ewigen« nicht leugnet. Aus der Erinnerung entwirft das Ich seine Wahrheit, die eingeschrieben ist in den Sternenhimmel und in das eigene Herz, das womöglich selbst die Schale ist, in der die »weißen Mandelkerne« ruhen – das Herz als Gefäß-Schale, das bewahrt, bewacht, birgt. Und doch ist auch diesem Bild die Trennung eingeschrieben, das Alleinsein, die Einsamkeit, und nur im Wachsein, im Wachgehaltenwerden durch die Liebe kann die Erinnerung lebendig bleiben, Wahrheit werden über alle Realität hinaus.

Ein zweites Gedicht von Else Lasker-Schüler greift die Motive auf, die sich um das Leitmotiv der bitteren, wach haltenden Liebe knüpfen. Es spannt dabei einen weiten literarhistorischen Bogen von den Anfängen der Dichtung bis in die Moderne und gestaltet sie in eine Vision um. Sappho verpflichtet bleibt die Ausgangslage, das Alleinliegen in der Nacht. Doch wo die Dichterin der Antike stumm seufzt und an die versäumte Stunde zurückdenkt, spricht die Dichterin des frühen 20. Jahrhunderts – immerhin zweieinhalb Jahrtausende später! – jene Einladung aus, die bereits in Platens Adaption anklingt. Es soll unentschieden und der eigenen Lektüre anheim gestellt bleiben, ob man diese Vision als tröstlichen Entwurf einer möglichen Zukunft oder als die sentimentale Illusion einer Utopie lesen will – so oder so kann sie uns ansprechen:

EIN LIEBESLIED

Komm zu mir in der Nacht – wir schlafen engverschlungen.  
Müde bin ich sehr, vom Wachen einsam.  
Ein fremder Vogel hat in dunkler Frühe schon gesungen,  
Als noch mein Traum mit sich und mir gerungen.

Es öffnen Blumen sich vor allen Quellen  
Und färben sich mit deiner Augen Immortellen .....

Komm zu mir in der Nacht auf Siebensternenschuhen  
Und Liebe eingehüllt spät in mein Zelt.  
Es steigen Monde aus verstaubten Himmelstruhen.

Wir wollen wie zwei seltene Tiere liebesruhen  
Im hohen Rohre hinter dieser Welt.

Else Lasker-Schüler<sup>122</sup>

### »Meine Ruh' ist hin«. Liebe zwischen Erwartung und Erfüllung<sup>123</sup>

[GRETCHEN AM SPINNRAD]

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer;  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab',  
Ist mir das Grab,  
Die ganze Welt  
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf  
Ist mir verrückt,  
Meiner armer Sinn  
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer;  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau' ich  
Zum Fenster hinaus,  
Nach ihm nur geh' ich  
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,  
Sein' edle Gestalt,  
Seines Mundes Lächeln,  
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede  
Zauberfluß,  
Sein Händedruck,  
Und ach sein Kuß!

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt  
Sich nach ihm hin,  
Ach dürft' ich fassen  
Und halten ihn!

Und küssen ihn  
So wie ich wollt',  
An seinen Küssen  
Vergehen sollt'!

Johann Wolfgang von Goethe<sup>124</sup>

»Meine Ruh' ist hin«: Das ist die Erfahrung vieler Liebender. Vor allem die erwachende Liebe, die gerade erst zum Leben und zu Bewusstsein kommt, geht mit dem Erleben tiefer Unruhe einher. Wie elektrisiert durch den schönen Götterfunken der Liebe fühlen sich Geist, Seele und Leib. Hochspannung fiebert in allen Fasern des Körpers – in Gretchens Lied kommt es eindrucksvoll zur Sprache. Dreimal wird die Eingangsstrophe wiederholt, sie gliedert wie ein Refrain das gesamte Lied in drei Teile zu drei, vier und drei Stopfen, unterstreicht durch die Repetition den Erregungszustand und fordert dazu auf, die Wiederholungen des Gleichen nicht als dasselbe zu lesen oder zu sprechen, denn jede der drei textidentischen Strophen markiert zugleich auch einen Rhythmuswechsel, einen Wandel der Gefühlstönung. Beim Ausruf »Und ach sein Kuß!« scheint das Herz für einen Moment zur Ruhe zu kommen oder stille zu stehen, es ist ein Moment der Atemwende. In der Vorstellung der Erfüllung, dem seligen Ineinanderfließen der beiden Atem im Kuss wird das Ziel der Unruhe erreicht, auf das sie hinpocht und hindrängt, in dem sie sich erschöpfen und in tiefe Ruhe umwandeln will. Der Moment des Stillestehens ist zugleich der Vorschein des Todes.<sup>125</sup>

Was hat es mit dieser eigenartigen Unruhe auf sich, über die – stellvertretend für alle Liebenden – Gretchen mit demselben Atem klagt mit dem sie sich daran berauscht? Diese Unruhe ist Hochgefühl und Hochspannung zugleich. Sie ist ein *überwältigender* Zustand ebenso wie ein *zu überwindender*. Wer diese Unruhe je kennen gelernt hat, wird sie um keinen Preis der Welt missen wollen. Wer sie je kennen gelernt hat, möchte sie um keinen Preis der Welt wieder erleben. Das spannungsvolle Warten auf den Anderen, das Ausschauen nach dem Geliebten, das Beschwören der Anwesenheit des Abwesenden, das Kreisen aller Gedanken um diesen einen einzigen Fixpunkt – all das ist Lust und Pein in eins. Die Unruhe der Liebenden ist ein Zustand der höchsten Erwartung, die in sich selbst ihren Genuss hat und die doch auf Auflösung drängt. Sie ist das rasende, unruhige, spannungsvolle Eilen zu ihrem eigenen Ende, an dem Unruhe in Ruhe umschlagen kann. Die Liebe selbst spricht aus Gretchen, wenn sie die mehrwertigen Worte verwendet: »An seinen Küssen / *Vergehen* sollt'!«. Im »Vergehen«, in dem auch die Grenzüberschreitungen der ungeheuerlichen Liebe anklingen,<sup>126</sup> geht sich die Liebe selbst verloren: das ist ihr Kummer. Im »Vergehen« kommt sie zugleich auch an ihr eigentliches Ziel: das ist ihre Lust.

Die Zuschauer der Tragödie *Faust* wissen beim Anblick Gretchens und dem Mitleiden mit ihr, was die Liebende selbst im Moment der verlorenen Ruhe noch nicht weiß, vielleicht aber

»ahndet« (wie Goethe diesen Zustand der tiefsten Erkenntnis nennt):<sup>127</sup> dass der Mann, der diese Unruhe der Liebe in ihr entfacht hat, sich im Grunde an ihr vergeht und nicht mehr will als ein Liebesabenteurer mit ihr. Bei Gretchen pocht das Herz, bei Faust das Geschlecht – das ist die in unserer Tradition genderspezifische Rollenteilung. Aber ganz unabhängig davon, ob Gretchen das nun ahnt oder nicht: die Liebe selbst, die ihr Herz wie ein Spinnrad sausen lässt, kennt die Gefährdung, die mit ihr einhergeht. Sie weiß, dass sie ein Zustand der Spannung zwischen Erwartung, Erfüllung und Enttäuschung ist. In diesem Dreieck spannt sich die Dialektik der Liebe aus – und ihre Gefährdung liegt gleichermaßen darin, dass die Erfüllung nicht eintritt, wie darin, dass sie eintritt. Die ersehnte und erstrebte Ruhe *kann* das Grab der Liebe werden, wie sie ja auch zum Grab Gretchens werden wird; deswegen liegt im »ich finde sie nimmer / Und nimmermehr« auch eine gewisse Lust, die Lust andauernder Spannung. Zugleich jedoch ersehnt im Moment der Unruhe die Liebende sich die Ruhe der Erfüllung. Sie will »ganz beim Andern« sein, mit ihm verschmelzen, im Atem, im Kuss. Das Einswerden der beiden Seelen und der beiden Leiber ist der Nachklang des verlorenen Paradieses und sein Vorschein zugleich, eines Paradieses, in dem sich die tief ersehnte Ruhe ausbreiten und das Ich zu sich selber kommen kann, indem es zum Du kommt und das Du zum Ich.

## DU MEINE SEELE

Du meine Seele, du mein Herz,  
 Du meine Wonn', o du mein Schmerz,  
 Du meine Welt, in der ich lebe,  
 Mein Himmel du, darein ich schwebe,  
 O du mein Grab, in das hinab  
 Ich ewig meinen Kummer gab!

Du bist die Ruh', du bist der Frieden,  
 Du bist der Himmel mir beschieden.  
 Daß du mich liebst, macht mich mir wert,  
 Dein Blick hat mich vor mir verklärt,  
 Du hebst mich liebend über mich,  
 Mein guter Geist, mein beßres Ich!

Friedrich Rückert<sup>128</sup>

Rückerts Beschwörung des Ankommens beim Anderen schafft ein Gegenbild zu dem spinnenden Herzen Gretchens. Hier scheint das liebende Ich ganz in der Ruhe der sicheren Liebeserfüllung angekommen zu sein, die Spannung der Erwartung ist hier aufgehoben in die Utopie des Paradieses. Das geliebte Du wird zum Himmel und zum Grab, zu einer überweltlichen Welt, die in ihren Charakteristika an die vollkommene Verschmelzung in der frühkindlichen All-Einheit mit der Mutter erinnert. An die Urliche und den Urblick der lebenspendenden Mutter, ob erlebt oder erträumt, knüpft die Wendung an, dass das Ich sich selbst durch das Du wert wird und sich im Blick des liebend-geliebten Du als liebenswert gespiegelt erfährt. Die Ruhe dieser Erfüllung ist der Magnetpol, auf den hin die Sehnsucht sich ausstreckt; sie ist Phantasma und konkrete Utopie, Höhepunkt und Stillstand, Lebenserfüllung und letzte Ruhe in eins, sie macht uns unsere Bedürfnisse bewusst und bietet uns Trost für den Mangel ihrer Befriedigung.

Die Sehnsucht überspannt und überwölbt den Zwischenraum zwischen Erwartung und Erfüllung, jenes tiefe Gefühl der sehnsüchtigen Liebe, das etliche der größten Zeugnisse der Liebeslyrik hervorgebracht hat. In der Sehnsucht kann das lebende Ich die Arme ausstrecken nach dem geliebten Du, das Du in seine Arme schließen und die Einheit herstellen, auf die die Sehnsucht aus ist, ganz unabhängig von der realen Präsenz des Du, ja gerade durch dessen Abwesenheit oder Nicht-Mehr- oder Noch-Nicht-Anwesenheit beflügelt, denn die Sehnsucht nährt sich am Warten und gedeiht im offenen Raum des Dazwischen. Sehnsucht ist mehr als Erwartung, denn sie füllt die Erwartung mit ihrer eigenen Wirklichkeit aus, die zum Gedicht wird.

## DIE LIEBENDE

Ja ich sehne mich nach dir. Ich gleite  
mich verlierend selbst mir aus der Hand,  
ohne Hoffnung, daß ich Das bestreite,  
was zu mir kommt wie aus deiner Seite  
ernst und unbeirrt und unverwandt.

... jene Zeiten: O wie war ich Eines,  
nichts was rief und nichts was mich verriet;  
meine Stille war wie eines Steines,  
über den der Bach sein Murmeln zieht.

Aber jetzt in diesen Frühlingswochen  
hat mich etwas langsam abgebrochen  
von dem unbewußten dunkeln Jahr.  
Etwas hat mein armes warmes Leben  
irgendeinem in die Hand gegeben,  
der nicht weiß was ich noch gestern war.

Rainer Maria Rilke <sup>129</sup>

Wieder ist es, wie bei Gretchen, ein weibliches lyrisches Ich, das hier spricht, *die* Liebende. Wegen der kulturellen Konnotation des Weiblichen mit den Vorstellungen der tieferen Liebesfähigkeit und der größeren Frustrations- und Erwartungstoleranz eignet sich das Rollengedicht einer Frau besonders gut, den Spannungsbogen der sehnsüchtigen Unruhe zu gestalten. Sie, das Ich, gleitet in ihrer Vorstellung zum Du hin, nachdem sie durch dieses Du aus der falschen Ruhe der reinen Selbstbezogenheit gerissen worden ist. Das Du, oder ihre Liebe zu ihm, hat sie herausgerissen aus der Ruhe des »unbewußten dunkeln Jahr(es)« und in die Spannung neuer Möglichkeiten versetzt – gefahrvoll, geheimnisvoll, beunruhigend, und doch als Verheißung, neu zu sich selbst kommen zu können, zu einem höheren Grad des Selbst-Bewusstseins. Wer so unruhig liebt, hat sich nicht mehr selbst in der Hand und sehnt sich danach, in die Hand eines liebevoll annehmenden Andern gleiten und dort Ruhe zu finden.

Dieses dialektische Verhältnis von Erwartung und Erfüllung, die eine Sehnsucht überspannt, die ihren Wert in sich selbst trägt, findet sich auch als ein Grundmotiv, das auf den stets utopischen Charakter der Liebe verweist: Utopie nicht als etwas in Realität Unmögliches, sondern als etwas, das die Realität mit Bildern der Erfüllung nährt und so an ihr Anteil hat. Die Utopie als Entwurf also, an dem sich die erlebte Liebe messen, aus dem sie sich speisen und zu dem hin sie sich ausdehnen kann:

## NÄHE

Wenn ich weit weg bin von dir  
und wenn ich die Augen zumache  
und die Lippen öffne  
dann spüre ich wie du schmeckst  
nicht nach Seife und antiseptischen Salben  
nur nach dir  
und immer näher nach dir  
und immer süßer nach dir  
je länger ich an dich denke  
und manchmal nach uns  
nach dir und nach mir und nach dir

Aber wenn ich bei dir bin  
und wenn ich dich küsse und trinke  
und dich einatme  
und ausatme und wieder einatme  
wenn ich mit offenen Augen  
fast nichts von dir sehe  
ganz vergraben in dich  
in deine Haut und in deine  
Haare und deine Decken  
die duften nach dir

dann denk ich an dein Gesicht  
 weit oben  
 wie es jetzt leuchtet  
 oder sich schön verzieht in rascherem Atmen  
 und denke an deine  
 klugen genauen Worte  
 und an dein Weinen zuletzt  
 im Fenster des Zuges

Wenn ich bei dir bin  
 ist vieles voller Abschied  
 und wenn ich ohne dich bin  
 voller Nähe und Wärme von dir

Erich Fried<sup>130</sup>

Frieds Gedicht verzichtet auf jede Interpunktion. Wie ein einziger ausströmender Atem fließt es zwischen dem liebenden Ich und dem geliebten Du. Es greift die dialektische Spannung auf, die in der Nähe der Liebenden selbst liegt. Eine Nähe, die dann, wenn sie *nicht real* ist, vollkommen scheint, die jedoch überschattet wird vom Erleben der unüberbrückbaren Ferne, wenn sie *real* ist. Deswegen bietet die Sehnsucht den Raum der Ausgestaltung der Liebe, weil in ihr der unvermeidliche »Abschied« und die unerreichbare »Nähe« zusammenfließen und in die höhere Ordnung der Vorstellung und der Sprache aufgehoben werden. Das Gedicht *Nähe* ist intertextuell vernetzt mit einem Achtzeiler aus der Liebes-Geschichte des siebenundzwanzigjährigen Goethe mit Charlotte von Stein:

Ach wie bist du mir,  
 Wie bin ich dir geblieben!  
 Nein an der Wahrheit  
 Verzweifel ich nicht mehr.  
 Ach, wenn du da bist  
 Fühl ich, ich soll dich nicht lieben  
 Ach wenn du fern bist  
 Fühl ich, ich lieb dich so sehr.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>131</sup>

Fernnähe und Nahferne und dazwischen die Liebe auf der Schwelle, anschwellend im Bogen der Sehnsucht und abschwelend in der Erfahrung des begrenzten Miteinander. In diesem zentralen Motiv der »Fernnähe« wird bereits der bedeutende Wechsel der Liebesauffassungen in der Moderne antizipiert: Während die lyrischen Zeugnisse bis in das 19. Jahrhundert überwiegend die tiefe innere Verbindung der Liebenden über ihre äußere Getrenntheit hinweg betonen und beschwören, sieht sich das lyrische Subjekt des 20. Jahrhunderts zunehmend mit der bestürzenden Erfahrung des inneren Fern- und Fremdseins in aller räumlichen und körperlichen Nähe konfrontiert. Die seltenen Glücksmomente der Liebe ereignen sich in dem eigenartigen Schwellenzustand des Dazwischen, im Streben nach Einheit und Dauer, nicht in Einheit und Dauer selbst. Bei Goethe sind es nicht Zweifel oder »Verzweiflung«, die die Liebe der Fernnähe nähren, sondern Wissen und Erfahrung. Das Ich zweifelt nicht mehr an der Wahrheit der wechselseitigen Liebe, aber es erfährt zugleich die der Liebe eingeschriebene dialektische Spannung, dass sie sich entzieht, wenn sie sich realisieren kann, und dass sie sich intensiviert und verdichtet, wenn ihr keine Chance auf Bewährung zusteht. Das Fernsein der Geliebten garantiert die Liebe als Lust, nämlich als spannende Überbrückung, nicht als Erfüllung.

Weil sie ihre Gefährdung kennt, ist die Sehnsucht der Liebenden so spannungsvoll, so lustvoll im Leid. Das vielleicht bedeutendste Paradigma dieser leidvollen Unruhe der Sehnsucht kommt in einem der Mignon-Lieder Goethes zum Ausdruck, die in den Roman *Wilhelm Meister* eingeflochten sind, aber auch eigenständigen Charakter erlangt haben. Die Lieder der Mignon, einer reizvollen, rätselhaften Mädchenfigur auf der Grenzlinie der Geschlechter, galten vielen Dichtern und Komponisten der Romantik als Inbegriff der romantischen Welt- und Kunsterfahrung. Deswegen ist gerade dieses Gedicht auch wiederholt vertont worden, wobei Schuberts Kompositionen sicher den breitesten Wirkungsgrad erreicht haben. Aber nicht erst in seiner realisierten Tongestalt, sondern auch als Text ist das Gedicht ein Lied:

DIESELBE [MIGNON]

Nur, wer die Sehnsucht kennt,  
 Weiß, was ich leide!  
 Allein und abgetrennt  
 Von aller Freude,  
 Seh ich ans Firmament  
 Nach jener Seite.  
 Ach, der mich liebt und kennt;  
 Ist in der Weite.  
 Es schwindelt mir, es brennt  
 Mein Eingeweide.  
 Nur wer die Sehnsucht kennt,  
 Weiß, was ich leide!

Johann Wolfgang von Goethe<sup>132</sup>

In der Sehnsucht intensiviert sich das Gefühlserleben der Liebe, das alle Sinne, den ganzen Körper, einschließt und aufschließt, sodass sie selbst zu einem Paradoxon der ersehnten, der bittersüßen Qual wird: Wer die Sehnsucht kennt, kennt auch diese Leiden, wer sie aber nicht kennt, der hat auf Erden eine große Lust versäumt. »Therefore desire, of perfect'st love being made« – »Sehnsucht ist ja der Liebe reinsten Trieb“, heißt es bei Shakespeare,<sup>133</sup> der für die Sehnsucht nach dem entfernten Geliebten die Metapher des Winters verwendet:<sup>134</sup>

XCVII

How like a winter hath my absence been  
 From thee, the pleasure of the fleeting year!  
 What freezings have I felt, what dark days seen!  
 What old December's bareness everywhere!  
 And yet this time removed was summer's time,  
 The teeming autumn, big with rich increase,  
 Bearing the wanton burden of the prime,  
 Like widowed wombs after their lords' decease:  
 Yet this abundant issue seemed to me  
 But hope of orphans, and unfathered fruit,  
 For summer and his pleasures wait on thee,  
 And thou away, the very birds are mute.  
 Or if they sing, 'tis with so dull a cheer  
 That leaves look pale, dreading the winter's near.

William Shakespeare<sup>135</sup>

XCVII

Wie Winter kam mir unsre Trennung vor!  
 Wie trist war ohne dich die Jahreszeit!  
 Wie trüb die Tage waren, wie ich fror,  
 Und saftloser Dezember weit und breit!  
 Dabei war Sommer, als wir uns nicht hatten,  
 Und üppiger Herbst, der, rund und prall genug,  
 Gleich einer Witwe nach dem Tod des Gatten,  
 Die pralle Frucht, die Frühling zeugte, trug.  
 Doch schien der überreiche Segen mir  
 Wie vaterloser Hoffnung Waisentum,  
 Denn Sommers Freuden liegen nur bei dir,  
 Und bist du fort, sind auch die Vögel stumm.  
 Wenn nicht, erbleicht das Laub bei jedem Ton,  
 Als hörte es daraus den Winter schon.

Übertragung: Christa Schuenke

Gewaltig sind diese Beschwörungen der Jahreszeit, die als Metonymien für das Gefühlserleben herangezogen werden, und kühn ist die Grenzüberschreitung auch der Liebesvorstellungen des elisabethanischen Zeitalters, wenn ein mit dem Autor stets identifiziertes männliches Ich seine Sehnsucht nach dem jungendlichen Geliebten in die Nähe der Vorstellung von einer schwangeren Witwe rückt, die, befruchtet noch vom Beisammensein mit dem Gatten, nun nach dessen Verscheiden die Frucht dieser Liebe alleine austragen muss. Unerhört bleibt hier nicht nur das sehrende Begehren, unerhört ist auch die Sprache, in der es sich poetisch artikuliert.

In der Lyrik der Moderne ist die Unruhe der Liebenden und ihre Sehnsucht nach Ruhe in der Vereinigung besonders tief durchdrungen vom Erkennen der Vergeblichkeit aller Ewigkeitshoffnungen, vom Wissen also, dass es sich bei der ersehnten Ruhe der Liebe allenfalls um einen Ruhepunkt handeln könnte, dessen Fläche und Bequemlichkeit nicht größer ist als die einer Nadelspitze. Sarah Kirsch hat in mehreren Gedichten aus den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts kontrastreiche Bilder für jene sehnsüchtige Unruhe gefunden, die sich ihrer Gefährdung bewusst ist; eines der eindrucklichsten Beispiele spielt auch mit Naturmetaphern und greift das Motiv des Winters auf:

## DIE LUFT RIECHT SCHON NACH SCHNEE

Die Luft riecht schon nach Schnee, mein Geliebter  
 Trägt langes Haar, ach der Winter, der Winter der uns  
 Eng zusammenwirft steht vor der Tür, kommt  
 Mit dem Windhundgespann. Eisblumen  
 Streut er ans Fenster, die Kohlen glühen im Herd, und  
 Du Schönster Schneeweißler legst mir deinen Kopf in den Schoß  
 Ich sage das ist  
 Der Schlitten der nicht mehr hält, Schnee fällt uns  
 Mitten ins Herz, er glüht  
 Auf den Aschekübeln im Hof Darling flüstert die Amsel

Sarah Kirsch<sup>136</sup>

Etlche Bilder dieser lyrischen Sprache sind aus dem Alltag genommen, einige präziöse Wendungen und Neubildungen setzen besondere Akzente. Zur Wirkung des Gedichts trägt ein Strukturelement bei, das in den syntaktischen Mehrfach-Beziehungen besteht, denn die gezielt gesetzten Versgrenzen machen die semantische Überdeterminiertheit der meisten Verse dieses Gedichts aus. Es lohnt sich, dieses Gedicht mehrmals zu lesen und dabei jeweils andere syntaktische Bögen zu erproben. So kann die Wendung »mein Geliebter« am Ende des ersten Verses dreifach gelesen werden: zum einen als Attribut des Schnees (»Schnee, mein Geliebter«), zum andern als Beschreibung dessen, der »langes Haar (trägt)« und schließlich als Anrede an das geliebte Du (Du, mein Geliebter). Schnee und Geliebter stehen jedenfalls in enger Verbindung, denn in Vers 6 werden sie attributiv zueinander gestellt: »Du Schönster Schneeweißler legst mir deinen Kopf in den Schoß«, wobei hier zugleich sowohl an die Windhunde erinnert wird als auch an das Märchen von *Schneeweißchen und Rosenrot*.

Als in sich spannungsvoll wird das Bild des Winters gesetzt: er, der mit Kälte und Tod assoziiert wird, ist gleichzeitig der Ermöglichungsraum der Liebe, der Ruhe und der Nähe: »der Winter, der uns / Eng zusammenwirft« – das evoziert Bilder von wärmendem Zusammenrücken in der kalten Jahreszeit. Der Geliebte taucht auf wie der Schnee, den diese Wintererfahrung erst möglich macht. Doch in diesem Ermöglichungsraum enttarnt das Ich die ersehnte Ruhe als Schein: »Du Schönster Schneeweißler legst mir deinen Kopf in den Schoß / Ich sage das ist / Der Schlitten der nicht mehr hält«. Der weibliche Schoß kann oder will nicht mehr halten. Die Bildvorstellung ist haltlos geworden, der Schlitten »hält nicht« sowohl im transitiven als auch im intransitiven Sinn des Verbs: er zerbirst und er hält das Du nicht mehr fest; auch hält er nicht, was er zu versprechen schien und er hält nicht mehr an auf seiner sausenden Fahrt ins Tal. Die Rückkehr in das Phantasma des Mutterschoßes, Urgrund und Urziel allen Ruhestrebens durch die äußerste Unruhe hindurch, ist nicht mehr möglich, das Paradies ist ein für allemal verschlossen und der Weg dorthin zurück wäre einer um die ganze Welt. Es bleiben die »Aschekübel« im Hinterhof, Abfalleimer, in denen die alte Glut verglüht oder auch die Erinnerung an den zum »Darling« verfremdeten Geliebten, dessen Kosenamen die äffende Amsel – nicht das Ich – flüstert. Diesen Winter als Bild für die sehnsüchtige Unruhe des liebenden Ich nach dem ungreifbaren Du kennt auch Hilde Domin:

## WINTER

Die Vögel, schwarze Früchte  
 in den kahlen Ästen.  
 Die Bäume spielen Verstecken mit mir,  
 ich gehe wie unter Leuten  
 die ihre Gedanken verbergen  
 und bitte die dunklen Zweige  
 um ihre Namen.  
 Ich glaube, daß sie blühen werden  
 – innen ist grün –  
 daß du mich liebst  
 und es verschweigst.

Hilde Domin<sup>137</sup>

Im Unterschied zu Sarah Kirschs Gedicht wird hier noch Hoffnung im Zweifel geboten: Das Ich »*glaubt*« jedenfalls, dass die Zweige innen grün sind, trotz ihrer beunruhigenden Schwärze, und es »*glaubt*«, dass das Du es liebt, auch wenn das Du davon nicht spricht. Die Unruhe bleibt, denn zwischen diesem Glauben und dem Erleben liegt die Spannung der Sehnsucht und der möglichen oder wahrscheinlichen Enttäuschung. Als ein kühnes Unterfangen entwirft Ilse Aichinger die Sehnsucht, indem sie sie als ein Fangenspiel der Liebenden konzipiert:

FLORESTAN

Jetzt will ich dich,  
mein Bruder,  
in den Gängen fangen  
und unter den Schnee  
treiben.  
Die Übergänge  
will ich dir zeigen  
und die Stätten,  
um kurz zu rasten.  
ich will dich  
von den hellen Plätzen  
verscheuchen,  
daß du weit auffliegst  
und dich zu mir  
fort begibst,  
unserem Kranz  
zur Nacht.

Ilse Aichinger<sup>138</sup>

Der Titel zitiert Beethovens große Freiheitsoper *Fidelio*, in der die liebende Leonore in männlicher Verkleidung und unter dem Namen Fidelio in den Kerker vordringt, in dem ihr Gatte Florestan aus politischen Gründen schmachtet; die weibliche Heldin der Oper hat Erfolg, die weibliche Heldin des Liebesgedichts scheint sich darauf berufen zu wollen. Aichingers Text steckt voller Antinomien, in denen die Spannung einer Sehnsucht vibriert, die sich ihrer Erfüllung keineswegs sicher sein kann, die sich aber ihrer eigenen hohen Gespanntheit wohl bewusst ist: Fangen und verscheuchen, treiben und rasten, auffliegen und sich »zu mir / fort« begeben – das sind Anrufe an ein Du, in denen die Unruhe des Herzens nicht nur als freudige Erwartung, sondern auch als zweifelndes Fragen zu hören ist, denn ob sich das Du dem Abenteuer gewachsen zeigen wird, steht noch dahin.

Es gibt natürlich auch große und bedeutende Zeugnisse der Lyrik, die den Gegenpol der Unruhe, die ersehnte oder erreichte *Ruhe*, ausgestalten, ihr Bilder und Worte verleihen und damit der Utopie einen Ort zuweisen: den der Sprache, den des Gedichts. Auch hier noch einige Beispiele, die nur vereinzelt der Erläuterungen bedürfen:

DIE JAHRE VON DIR ZU MIR

Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner Augen  
deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer und Herbst.  
Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch ein dritter:  
wir schlürfen ein Leeres und Letztes.

Wir sehen uns zu in den Spiegeln der Tiefsee und reichen uns rascher die Speisen:  
die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen,  
sie legt mich zu dir.

Paul Celan<sup>139</sup>

Dieses Gedicht Celans gehört zu seinen frühen Werken. Gehalten wird der Text durch die behutsam unterlegten dreisilbigen Metren des Anapäst und des Daktylos,<sup>140</sup> die sich durch ihren wiegenden Rhythmus auszeichnen und eine Reigenform schaffen: Wieder *wéllt* sich dein *Háar*, wenn ich *wéin* ...« oder »*déckst* du den *Tisch* unsrer *Liebe* ...«. In diesem metrischen Reigen drückt sich auch die hohe Spannung aus, die der Titel anzeigt. Es spannen sich Jahre zwischen dem Ich und dem Du, doch zugleich ist die Zeitspanne, die der Liebe bleibt, ein imaginärer Raum, nämlich der inexistenten Moment zwischen Sommer und Herbst oder jener nicht reale

Zeitraum, an dem die Nacht mit dem Morgen beginnt – ein Un-Ort also in Realität, eine Utopie, in der die Liebe ihr Bett aufschlagen kann. Und doch liegt tiefe Ruhe in den Bildern, denn die Nacht »legt« das Ich zum Du – eine Hoffnung, die auch schon in dem Gedicht Sapphos wirksam war. Bei Celan kann die Ruhe sich ausbreiten, ohne die Unruhe zu verleugnen, ja gerade das Bewusstsein der Unruhe und der Gefährdung gibt der Ruhe dieses Gedichts ihre Tiefe.

In der ihm eigenen lyrischen Sprache des späten 19. Jahrhunderts gestaltet Friedrich Hebbel, der eher als Dramatiker bekannt wurde, die große Ruhe der Einheit und Vereinigung aus. Auch sein Gedicht kennt und nennt die Gefährdung, wenn auch weniger schonungslos, als das antinomische Gedicht Celans sie ausspricht:

ICH UND DU

Wir träumten voneinander  
Und sind davon erwacht.  
Wir leben, um uns zu lieben,  
Und sinken zurück in die Nacht.

Du tratst aus meinem Traume,  
Aus deinem trat ich hervor,  
Wir sterben, wenn sich eines  
Im andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern  
Zwei Tropfen, rein und rund,  
Zerfließen in eins und rollen  
Hinab in des Kelches Grund.

Friedrich Hebbel<sup>141</sup>

»Wir sterben, wenn sich eines / Im andern ganz verlor« verleiht der Todesgefahr der ersehnten Ruhe eine Sprachmöglichkeit, in der sowohl die Sehnsucht nach regressiver Verschmelzung als auch die Bedrohung durch sie zusammenkommen. Zugleich schlingt sich eine untergründige Linie vom konditionalen Imperfekt »verlor«, der Angst vor dem Verlust des Anderen, zurück zur Gewissheit des Todes des Ich, des Todes der Liebe, der mit dem Verlassenwerden einherginge.

Eine sehr große Wirkung hat ein kleines Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer entwickelt, das ganz ohne lyrische Subjekte auszukommen scheint und in dem eine scheinbar objektiv beobachtende Stimme spricht:

ZWEI SEGEL

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

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

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

Conrad Ferdinand Meyer<sup>142</sup>

Die Metapher der »Segel«, die zugleich als rhetorische Figur einer »Synekdoche«<sup>143</sup> gestaltet ist, kann die Bildvorstellung zweier miteinander auf dem Lebensstrom segelnder Boote auslösen, die sich an- und ineinander schmiegen, zu einer Einheit des Rhythmus', der Geschwindigkeit und der Zielsuche verschmelzen oder immer wieder dazu finden. Dieses Gedicht ist zu einer der gültigen lyrischen Ausdrucksweisen für den in der Liebe ersehnten ruhig-beruhigenden Gleichklang der Seelen geworden. Es vereint in sich Ich-Sein und Wir-Sein,

Miteinander und Daneben, vorwärts strebende Bewegung und tiefe Ruhe, etwa in der antinomischen Formel von der »ruhige(n) Flucht« – eine Ruhe, die nicht in Stagnation mündet.

Zu dem am Kapitelanfang zitierten Gedicht Goethes *Meine Ruh' ist hin* bildet Friedrich Rückerts ausgesprochen wirkmächtiges Gedicht *Du bist die Ruh'* den Gegenpol – eine Kontrafaktur des Goethe-Epigonens zu Goethes Gretchen-Vorlage. Die Schubert-Vertonung wurde zu einem der bekanntesten Lieder dieses Komponisten überhaupt, millionenfach von höheren Töchtern in den bürgerlichen Wohnstuben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts exerziert, weil in ihm die Unruhe der Sehnsucht nun ganz getilgt zu sein scheint zugunsten einer behaglichen Zweisamkeit, in die Sehnsucht in ihrer Stillung und nicht mehr in ihrem rastlosen Wachhalten aufscheint – wobei die Massenrezeption den Wunschcharakter dieses Gedichts wohl ein wenig verdrängt haben mag:

KEHR EIN BEI MIR

Du bist die Ruh,  
Der Friede mild,  
Die Sehnsucht du,  
Und was sie stillt.

Ich weihe dir  
Voll Lust und Schmerz  
Zur Wohnung hier  
Mein Aug und Herz.

Kehr ein bei mir,  
Und schließe du  
Still hinter dir  
Die Pforten zu.

Treib andern Schmerz  
Aus dieser Brust!  
Voll sei dies Herz  
Von deiner Lust.

Dies Augenzelt,  
Von deinem Glanz  
Allein erhellt,  
O füll es ganz.

Friedrich Rückert<sup>144</sup>

### »Nach all dem Wirrsal und den irren Fahrten«. Liebe auf Bewährung<sup>145</sup>

Alle Liebe strebt auf das Einswerden zweier getrennter Individuen zu. Die Sehnsucht spannt sich aus zwischen den Herzen und den Körpern der Liebenden – sei es im entsagungsvollen Drang des Einen zum Anderen, dem keine Resonanz, keine Erhöhung und Erwidern zufällt oder sei es im beglückenden wechselseitigen Zueinanderstreben, in dem für Zeit und Ewigkeit die Zweiheit in Einheit sich wandelt. Das *ist* die der Liebe eigene Ewigkeit, die auch Nietzsche anspricht in seinen Verszeilen »Alle Lust will Ewigkeit, / Will tiefe, tiefe Ewigkeit«. Diese Ewigkeit der Liebe meint keine reale Zeitdauer, sondern das Ereignis höchsten Glücks im Einswerden als gelebte und für Augenblicke, für tiefe Augen-Blicke, wiederbelebte Erinnerung an die Ur-Einheit, aus der wir stammen und zu der wir streben.

#### NÄHE DES GELIEBTEN

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer  
Vom Meere strahlt;  
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer  
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege  
Der Staub sich hebt;  
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege  
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen  
Die Welle steigt.  
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,  
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,  
Du bist mir nah!  
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.  
O wärst du da!

Johann Wolfgang von Goethe<sup>146</sup>

Wieder lässt sich die Erfüllung der Liebe in der Sehnsucht als das Rollengedicht eines weiblichen Ich lesen, das die Liebe als große Einheit in aller Getrenntheit beschwört. Die sichere Gewissheit des Verbundenseins über Zeit und Raum hinweg bildet ein geistiges Band, in dem sich die Liebe bereits realisiert, nicht erst erwartet wird. Dieses geistige Band knüpfen und spannungsvoll halten zu können scheint in der Tradition der europäischen Liebesidee überwiegend mit der Position oder der Erfahrungswelt von Frauen (jedenfalls wie Männer sie sehen oder sich wünschen, wie sie aber auch in Sapphos Seufzer »Alles kann man ertragen« anklingt) verbunden zu werden; deswegen trifft man auch die sprachliche Ausgestaltung dieser Liebeserfahrung häufig als Frauenrede an. Zugleich muss man zugestehen, dass dieses Gedicht selbst zwar im Titel das Du als männlich charakterisiert, im weiteren Text jedoch keinerlei Hinweise auf das Geschlecht der Liebenden gibt. Es ist also vor allem unsere Lebens- und Liebeskonvention, die hier das Bild von Frau und Mann heraufruft, während sich das Gedicht auch losgelöst von solchen Fixierungen lesen lässt. Ein Ich und ein Du begegnen sich und sind miteinander vereint. Aber sie sind es nicht in einem gemeinsamen Handlungsraum, sondern in der Sprache des Sprechenden, fühlenden, sehenden, sehnenenden Ich. In dieser Sprache ereignet und erfüllt sich die Liebe, die nicht das Ereignis ist, das kommen wird, sondern das bereits jetzt die Mitte der Existenz der Liebenden ausmacht.

Ganz gezielt mit der Überschreitung und Verletzung der überkommenen Grenzen des Geschlechts spielt ein Ghazel<sup>147</sup> August von Platens; es formt ebenfalls die sehnsuchtsge-spannte Anrede eines liebenden Ich an ein Du, das in der Sprache herbeigeholt, in die Sprache hereingeholt wird.

Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe dir;  
 Ich bin wie Weib dem Mann, wie Mann dem Weibe dir,  
 Wen darfst du lieben sonst, da von der Lippe weg  
 Mit ew'gen Küssen ich den Tod vertreibe dir?  
 Ich bin dir Rosenduft, dir Nachtigallgesang,  
 Ich bin der Sonne Pfeil, des Mondes Scheibe dir;  
 Was willst du noch? was blickt die Sehnsucht noch umher?  
 Wirf Alles, Alles hin: du weißt, ich bleibe dir!<sup>148</sup>

In der Setzung des »ich *bin*« wird eine Wirklichkeit geschaffen, die die Erfahrung des bedingungslosen Einswerdens und Einsseins als zentrales Movens jeder liebenden Sehnsucht in sich aufnimmt. Es kann sehr handgreifliche, die Leiber der Begehrenden zu- und ineinandertreibende Kräfte freisetzen, wie die Beispiele der erotischen – teilweise drastisch sexuellen – Liebeslyrik im anschließenden Kapitel *Dies haarige Zeichen* hörbar oder sichtbar machen werden. Zunächst jedoch soll eine verwandte, jedoch nicht identische Streben der Liebe zur Sprache kommen, die Sehnsucht nach *Verstetigung* des Einsseins, die Hoffnung der Liebenden, sie könnten den Ewigkeitswert der Liebe in zeitliche Dauer, die Qualität in Quantität umwandeln und dabei der Quantität, der zeitlichen Dauer also »bis dass der Tod uns scheidet«, die notwendige Qualität, den Ewigkeitswert der Liebe, abgewinnen. Diese »Liebe auf Bewährung« ist gefährdet, denn sie wird einer Probe unterzogen, vor der sie nicht bewahrt werden kann, wenn sie sich selbst in der Dauer bewahren – also sich treu bleiben – und sich bewähren soll. Das Herz, das sich im Suchen nach dem Du stets neu zu verirren und zu verlieren droht; das Begehren, das sich immer wieder entzündet am Andern und immer wieder erlischt; das Ich schließlich, das seine rastlose Reise durch die dunklen Erdteile der Liebe als Irrgang durch ein Labyrinth erlebt, dessen Gänge finster und dessen Ausgang mehr als ungewiss ist – dieses liebende Ich, das wir alle sein können, fordert ein Ziel dieser »Irrfahrt« ein, ein Ankommen, für das der Leitbegriff der »Ruhe« entsteht: Du bist die Ruh, bei dir ist Ruhe, in dir ist mein Friede – so lauten die lyrischen Motive. Doch liegt in der erstrebten und ersehnten Ruhe auch der Todeskeim der Liebe verborgen, »der Seelen Ruh« – und an der Ruhe muss sich die Liebe ihre Unruhe bewahren, ihre Spannung erhalten, mit der sie sich über den Abgrund der Zweierheit und Getrenntheit ausspannen will.

#### DAS LIEBEN

Das Lieben ist schön  
 Schöner als das Singen  
 Das Lieben hat zwei Personen  
 Das ist beim Lieben der Kummer

Heinar Kipphardt<sup>149</sup>

Um die Liebe muss man sich also bekümmern – im Sinne des Trauerns und im Sinne des Pflegens. Der Kummer besteht darin, dass die Sehnsucht nach dem Einssein an der unentrinnbaren Zweierheit ihre Grenze findet. »Unser Einssein / ist im Einsamsein / ist im Einstsein«, lautet die Kernstelle in einem Gedicht Erich Frieds.<sup>150</sup> Der Atem der Liebe überspannt diesen Abgrund zwischen den »zwei Personen«, aber er kann zwischen Einstsein und Dasein auch überspannt werden und reißen. Deswegen muss man sich um ihn kümmern, Sorge um ihn tragen. Nicht grundlos melden sich skeptische Stimmen gerade in jener Epoche zu Wort, in der das neue bürgerliche Liebesideal mit all seinen psychischen und moralischen Implikationen mit der tradierten Form der Ehe zu verschmelzen beginnt. Unter Rückgriff auf die Figur des antiken Philosophen Sokrates gibt ein führender Dichter der Aufklärung seine Bedenken zu Protokoll:

#### HEIRATEN

Man fragte Sokrates: Was doch das Beste wäre,  
 Zu freien oder nicht zu frein?  
 Der Weise gab darauf die Lehre:  
 Tut, was ihr wollt, so wird es euch gereun.

Barthold Hinrich Brockes<sup>151</sup>

Die Skepsis ist prinzipieller Natur; sie trägt den Spott über alle Heilserwartungen in sich und verrät doch auch etwas von der Ambivalenz des Kummers über das Lieben. Denn der europäischen Lyrik ist seit jeher der Zweifel eingeschrieben, ob die Realisierung der Hoffnungen auf das Heil durch Liebe überhaupt eine Chance im Alltag hat oder ob dort nicht eher die Liebe umschlägt von hochgespannter Neugier in graue Gleichgültigkeit, von freudiger Erkundung des Fremdseins des Anderen in quälendes Lamento über eben dieses unerträgliche Anderssein selbst; von der Lust an der Auslieferung des Ich in die Hände des Du in die Last der räumlichen Nähe, in der der Atem des Andern nicht mehr die süßen Verlockungen des Paradieses ausströmt, sondern zur Luft wird, die schließlich zum Schneiden dick geworden ist. Die Lyrik der Moderne kennt Beispiele einer geradezu gnadenlosen Aufdeckung des Banalen und sogar Grausamen, in die die Liebe münden kann, die der Bewährung ausgesetzt ist. Der Schweizer Autor Beat Brechbühl findet dafür in zwei Gedichten, die hier zum Paar zusammengestellt werden, eine beeindruckend knappe, pointierte Faktensprache. Der Ablauf ist schlicht, denn zunächst heiraten zwei und bald darauf sitzen sie beieinander zu Tisch wie zu Gericht:

## HEIRATEN

Da laufen  
zwei Menschen  
frontal  
ineinander.

Die andern beginnen  
zu spucken.

Der Unfall währt  
meistens zu  
lange.

Beat Brechbühl<sup>152</sup>

Und im weiteren Verlauf des »Unfalls« bzw. auf der Zielgeraden des Ehelebens:

## EHEPAAR BEIM NACHTESSEN

Sie schweigen sich an.  
Sie essen das graue Zeug.

Dann fallen sie  
tot von den Stühlen.

Beat Brechbühl<sup>153</sup>

Zwei Berichte, zwei Reportagen aus dem Beziehungs-Alltag. Fall- und Unfallskizzen. Der ganz gewöhnliche häusliche Wahnsinn eben. Wie ein Schüleraufsatz kommt das zweite Gedicht daher. Ein unbeteiligter Blick von Außen, gewissermaßen durchs Fenster der guten Stube – oder ist das Sprachmedium ein Kind, das seine Eltern beobachtet? Eine schlichte, knappe Reihung alltäglicher Kleinigkeiten, die das Leben und das Fühlen aushöhlen, Schweigen und graues Grausen. Schließlich scheint in dem kindlich wirkenden »Dann« die Ausweglosigkeit und Alternativlosigkeit dieser Entwicklung – nein, nicht Entwicklung, sondern Stagnation auf. Die Tragödie kommt ohne jedes Pathos aus, denn selbst das Leiden am Leid scheint hier bereits der Erstarrung gewichen zu sein, die keinen Ton und keinen Trost mehr kennt.

Mit feineren Linien und einer sehr kunstvollen Verknüpfung der sprachlichen Signale gelingt es Dylan Thomas, die Abgründe einer zur Ehegeschichte geronnenen Liebe auszuloten:

## ON A WEDDING ANNIVERSARY

The sky is torn across  
This ragged anniversary of two  
Who moved for three years in tune  
Down the long walks of their vows.  
  
Now their love lies a loss  
And Love and his patients roar on a chain;  
From every true or crater  
Carrying cloud, Death strikes their house.

## AUF EINEN HOCHZEITSTAG

Ein Riß im Himmel quer  
Durch den zerfetzten Hochzeitstag der zwei  
Die schritten drei Jahre im Takt um die Wette  
Die langen Wege ihrer Schwüre aus.  
  
Nun stellt nichts ihre Liebe mehr her  
Und Amor und seine Kranken schrein an der Kette;  
Aus jeder wahren oder Krater  
Tragenden Wolke schlägt Tod ein in ihr Haus.

Too late in the wrong rain  
They come together whom their love parted:  
The windows pour into their heart  
And the doors burn in their brain.

Dylan Thomas<sup>154</sup>

Zu spät im Wetter der Wirrn  
Kommen die ihre Liebe trennte zusammen:  
Die Fenster schütten Regen in ihre Herzkammern  
Und die Türen brennen in ihrem Hirn.

Übertragung: Erich Fried

Das Paradoxon der Liebe als Abgrund der Einsamkeit im Zweisein wird hier besonders eindrucksvoll zur Sprache gebracht: »Too late in the wrong rain / They come together whom their love parted« – in einem irre machenden, abstrusen Regenguss und nun zu spät kommen die zusammen, die ihre Liebe trennte – so etwa könnte man diese Verse frei übersetzen, und die Wendung »whom their love parted« hat die erschreckende Kraft eines sapphischen Seufzers. Alles ist verbraucht, aber doch nicht tot, nur wie mit Ketten gefesselt, wobei die verzweifelten Schreie und die Naturgewalten noch jene Energie ausströmen, die das Zusammenkommen der Eheleute einst bedingte. Türen brennen in ihrem Hirn (»their brain«), als hätten sie zu zweit nur eines, und verweisen auf die Erinnerung an die sich füreinander öffnenden Türen, unter denen sie mit geöffneten Armen aufeinander warteten, aber auch auf die Chance zur Flucht aus diesem gemeinsamen Haus, das nicht mehr dem Leben dient, sondern zum Mausoleum einer toten Liebe geworden ist.

Zwei jüngere Beispiele der deutschen Liebesdichtung gestalten diese Grunderfahrung mit ähnlichen Wirkungsabsichten, doch mit anderen sprachlichen Mitteln:

WIR BEIDE

Plötzlich ist unsere Liebe  
dieser gemeinsame Schmerz  
mit den Kindern sind wir verheddert  
und dachten morgen könnten wir  
den lieben Gott einen guten Mann

Jochen Missfeldt<sup>155</sup>

Jedes Satzfragment, das einen Vers ausmacht, ist ein verlorenes und versäumtes Leben. Zugleich bildet es mit dem jeweils folgenden Vers eine Kette von Möglichkeiten oder lädt zum freien Weitersprechen ein. Im Dazwischen der Zeilen entsteht noch einmal jener Raum, in dem die Liebe einst ihre Chance hatte, aber nun ist das »morgen«, die ersehnte Stunde der Erfüllung, bereits verstrichen. Der Anakoluth »Plötzlich ist unsere Liebe«, der den ersten Vers bildet, spielt unüberhörbar mit dem Beginn der bekannten *Sachlichen Romanze* von Erich Kästner:<sup>156</sup>

Als sie einander acht Jahre kannten  
(und man darf sagen: sie kannten sich gut),  
kam ihre Liebe plötzlich abhanden.  
Wie andern Leuten ein Stock oder Hut. [...]

Mit demselben Auftakt wie Kästners *Sachliche Romanze* beginnt auch das folgende Gedicht:

ZIMMER MIT KÜCHE & BAD

als sie nach jahren die wohnung  
doch noch mal renovierten  
blieb eine wand ungestrichen  
& das hängeschränkchen im flur  
schraubten sie nicht wieder an

die frau in der küche  
drückt ihre kippe  
auf einem tellerrand aus  
& gießt sich wein nach

im badezimmer der mann  
steht etwas lange vorm spiegel  
sucht sein gesicht  
hinter zahnpastaflecken

zwischen vielen beutestücken  
des später verlorenen krieges  
hockt das kind auf dem teppich  
& und läßt sich märchen erzählen  
von einem kassettenrecorder

Yaak Karsunke<sup>157</sup>

In dieser Ehe, in der der Mann sein Gesicht verloren hat und die Frau ihre Haltung, bleibt nicht nur die Wohnung als Raum der möglichen gemeinsamen Entfaltung auf der Strecke, sondern vor allem das Kind, Hervorbringung und Symbol ehelicher Liebe. Ihm ist aus dieser Beziehung zwar ein Haufen Beutestücke zugefallen, aber im allgemeinen Kampf um die Liebe liegt es doch zuletzt als Opfer auf dem Schlachtfeld. Die Märchen werden nicht, wie es das deutsche Familienidyll ansonsten heischt, am Bettrand vorgelesen, sondern endlos vom Rekorder abgespult – Zuwendung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.

Das also ist alles »beim Lieben der Kummer«. Er nimmt überhand in Verhältnissen, in denen das Bittere nicht mehr spannungsvoll wach hält, sondern allmählich alles vergiftet. Dass es auch »schön« sein kann, das Lieben, wie Kipphardt in seinem oben zitierten Gedicht postuliert, findet sich in anderen Beispielen der modernen Lyrik, die den hier entworfenen Tragödien des Alltags Alternativbilder gegenüber stellen. So spielt Mascha Kaléko sowohl mit dem Leitmotiv des biblischen Mythos von der Erschaffung des Menschen, dem Satz »Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei«, <sup>158</sup> als auch mit der Redewendung von der *splendid isolation*, die sie in ironische Beziehung zueinander setzt und beinahe im Ton eines Kinderliedes (»Schön ist es auf der Welt zu sein ...«) vorträgt:

DIE VIELGERÜHMTE EINSAMKEIT

Wie schön ist es, allein zu sein!  
Vorausgesetzt natürlich, man  
hat E i n e n , dem man sagen kann:  
»Wie schön ist es, allein zu sein!«

Mascha Kaléko<sup>159</sup>

Es kann also etwas Schönes an der unentrinnbaren Einsamkeit in der Zweisamkeit geben, ja sie scheint sogar eine notwendige Qualität in sich zu tragen, denn sie sichert das Bestehen der Individualität des Ich im Wir. Insofern ist es entgegen dem göttlichen Wort *gut*, dass der Mensch allein sei, dass er allein sein kann. Es bedarf allerdings der dialektischen Aufhebung dieser Einsamkeit in deren Artikulation: die gemeinsame Sprache schafft das Band, das die Einsamkeit in die Zweisamkeit einbindet. – Mit einer Neigung zur Idealisierung und dem für ihn charakteristischen Sentiment setzt Erich Fried dem potentiell aufreibenden Fremdsein des Anderen das Ideal einer Akzeptanz entgegen, deren Bewährung im Alltag noch nicht auf die Probe gestellt zu sein scheint:

AN EINE NERVENSÄGE

Mit deinen Problemen  
heißt es  
bist du  
eine Nervensäge  
  
Ich liebe die Spitze  
und Schneide  
von jedem Zahn  
dieser Säge  
und ihr blankes Sägeblatt  
und auch ihren runden Griff

Erich Fried<sup>160</sup>

Dass Liebe, die auf Bewährung in den Alltag entlassen wird, andere Kräfte freisetzen muss als die der Verliebtheit des ersten Moments ist eine Banalität – und doch auch ein Verweis auf die Kunst, die Qualität der Liebe in der Verstetigung einer Beziehung so zu bewahren, dass sie ihre Formen wandeln und sich dabei doch selbst treu bleiben kann. Hier spielt das Moment der

Vertrautheit mit dem Anderen und des Respekts vor seiner Fremdheit eine entscheidende Rolle, und auch die Fähigkeit, einander das Fremdsein zu vergeben. Manfred Hausmann, der nach den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft trotz seiner nicht ganz unbelasteten Vergangenheit mit einigen Erzählungen und Gedichten Beachtung gefunden hat, verbindet die Motive der Einsamkeit im Paar und der Vergebung des Fremdseins mit jenem der Fernnähe, das uns in Goethes Gedichten begegnet ist:

## LIEBE

Wenn wir uns nicht mehr haben und uns sehnen,  
dann ist's, als hätten wir uns endlich ganz.  
Doch wenn wir nahe sind und uns geborgen wähen,  
verdunkelt sich die Lust, verblaßt der Glanz.

Die Ferne ist es nicht und nicht die Nähe.  
Ach, immer lebt das Innigste allein.  
Laß uns, wie gut es auch, wie schlimm es um uns stehe,  
laß uns barmherzig zueinander sein!

Manfred Hausmann<sup>161</sup>

Mit dem Begriff der »Barmherzigkeit« überschreitet dieses Gedicht sicher die Grenze zur Sentimentalität, und doch verknüpft es die für die Liebeslyrik so wichtigen Motivlinien sehr eindrücklich miteinander. Lyrik, die der Liebe auf Bewährung eine Chance einräumt, versucht ihr einen Sprach- und Lebensraum zuzuweisen, in dem sie sich entfalten, wachsen und zu sich selbst kommen kann. Im Vordergrund steht hier das Berührtsein durch den Anderen in einer tieferen Schicht des Herzens, jener, die das Du als personales Gegenüber erreicht und will und festhält – auch und gerade wenn der Alltag sich als Belastungsprobe erweist. Diese Erscheinungsweise der Liebe nimmt die Bewährung mit all den Bewährungsaufgaben an, die gleichermaßen im ermüdenden Vertraut- wie im ernüchternden Fremdwerden der Liebenden liegen.

## EHEGEDICHT

Geliebt haben wir uns,  
daß das Gras um uns sich entzündete,  
doch die Glut schadete uns nicht,  
so selbstvergessen waren wir.

Verfolgt haben wir uns,  
daß wir uns bis ins Mark trafen,  
doch die Wunden schlossen sich wieder,  
da kein Blut aus ihnen kam.

Seitdem wir uns aber geeinigt haben,  
zusammen alt zu werden,  
verwandelt sich die Liebe in Behutsamkeit,

und das Blut, das mitunter  
nun aus Rissen quillt, schmerzt  
Tropfen um Tropfen wie heißes Wachs.

Günter Herburger<sup>162</sup>

Hier wird nichts geleugnet von der Gewalt der Liebe, die immer auch ihr Potential der Gewaltsamkeit behält und behalten muss. Wer im und mit dem Zentrum des Andern leben will, wird ihn treffen und sich von ihm treffen lassen müssen – das Paradies ist ein dunkler Erdteil, eine andere Erscheinungsform des Inferno. Dies darf in diesem Gedicht leben, es ist das warme Blut, das in ihm wie in der lebendigen Liebe fließt, und es muss weder überhört noch überhöht werden mit religiösen Begriffen wie dem der Barmherzigkeit. »Behutsamkeit« heißt es bei Herburger, das erinnert eher an Brecht als an die Bibel.

Der Alltag selbst wird in diesen lyrischen Texten zum Träger der Bewährung und zugleich auch zum sprachlichen und stilistischen Mittel der Gestaltung dieser Alltags-Liebe. Die Abwendung von den großen Metaphern und Symbolen der romantischen Liebe – sie klingen allenfalls noch zitathaft an – stellt zugleich auch eine Absage an das große romantische Liebesideal dar. Nicht

die oder der »ferne Geliebte« bedeutet die wahre Bewährungsprobe der Liebe, sondern gerade das nahe geliebte Du, dessen Liebe und die Liebe zu dem es stets neu zu gewinnen und zu bewahren gilt. Bei Bertolt Brecht gibt es großartige Beispiele für dieses Liebeserleben. Sie werden nicht dadurch weniger bedeutend, dass sie zum Teil auf Texte seiner Geliebten zurückgehen, die er – mit deren opferbereiter Billigung – seinem lyrischen Werk einverleibt hat. Brecht hat dabei auch die Perspektive dieser Gedichte übernommen, die wir als »weibliche« Perspektive oder als »Rollengedicht« auffassen können, was vielen seiner Liebesgedichte einen sehr einfühlsamen, menschenfreundlichen Ton verleiht, da in ihnen unterschiedliche Sichtweisen miteinander verschmelzen. Brechts liebende Ichs gestatten sich (und uns), die Liebe als ein existentielles Brauchen und Gebrauchtwerten aufzufassen, und aus diesem *Gebrauchswert* der Liebe leitet sich ihre Verstetigung her. Die beiden folgenden Gedichte Brechts gehören zum Zartesten, das in der deutschen Liebeslyrik zu finden ist:

MORGENS UND ABENDS ZU LESEN

Der, den ich liebe  
Hat mir gesagt  
Daß er mich braucht.

Darum  
Gebe ich auf mich acht  
Sehe auf meinen Weg und  
Fürchte von jedem Regentropfen  
Daß er mich erschlagen könnte.

Bertolt Brecht<sup>163</sup>

Zu diesem schlicht wirkenden, aber doch sehr genau komponierten Gedicht findet sich eine Motivparallele im 22. Sonett von William Shakespeare *My glass shall not persuade me*, in dem ebenfalls die Fürsorge des liebenden Ich für sich selbst als eine Lebensnotwendigkeit für den Anderen, der des Ichs bedarf, in ein zartes Bild gefasst wird:

[...] O therefore love be of thy self so wary,  
As I not for my self, but for thee will;  
Bearing thy heart which I will keep so chary  
As tender nurse her babe from faring ill. [...]

William Shakespeare<sup>164</sup>

[...] O, Liebster, darum gib so acht auf dich  
Wie ich auf mich – deinet-, nicht meinetwegen.  
Ich trag dein Herz und halt es fürsorglich  
Wie Ammen kleine Kinder zärtlich hegen. [...]

Übertragung: Christa Schuenke

Das Brauchen und Gebrauchtwerten als die große Qualität des Zueinandergehörens ohne Ausweichmöglichkeit kommt wohl am dichtesten im folgenden Sonett Brechts zur Sprache:

SONETT NR. 19

Nur eines möcht ich nicht: daß du mich fliehst.  
Ich will dich hören, selbst wenn du nur klagst.  
Denn wenn du taub wärst, braucht ich, was du sagst  
Und wenn du stumm wärst, braucht ich, was du siehst

Und wenn du blind wärst, möcht ich dich doch sehn.  
Du bist mir beigesellt als meine Wacht:  
Der lange Weg ist noch nicht halb vollbracht  
Bedenk das Dunkel, in dem wir noch stehn!

So gilt kein »Laß mich, denn ich bin verwundet!«  
So gilt kein »Irgendwo« und nur ein »Hier«  
Der Dienst wird nicht gestrichen, nur gestundet.

Du weißt es: wer gebraucht wird, ist nicht frei.  
Ich aber brauche dich, wie's immer sei  
Ich sage ich und könnt auch sagen wir.

Bertolt Brecht<sup>165</sup>

Auch dieses Sonett Brechts ist Teil eines komplexen Motivgeflechts, innerhalb dessen es seinen autonomen Akzent setzt. Die Parallelen aus zwei anderen Gedichten können die Bedeutsamkeit

dieser Metaphern des Zusammengehörens noch unterstreichen. Ein ähnliches Spiel mit den Antagonismen der Sinne findet sich in einem Vierzeiler aus Goethes *West-Östlichem Divan*:

O! daß der Sinnen doch so viele sind!  
Verwirrung bringen sie in's Glück herein.  
Wenn ich dich sehe, wünsch ich taub zu seyn,  
Wenn ich dich höre blind.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>166</sup>

Während bei Goethe der illusionäre Wunsch auf Verringerung der Sinneswahrnehmungen dem Ziel dient, das geliebte Du nur umso intensiver und konzentrierter erleben zu können, ergänzen sich für Brechts lyrisches Ich die Sinnesfähigkeiten und die Sinnesgrenzen der Liebenden zu einer großen wechselseitigen Angewiesenheit, die keine Freiheit der Wahl mehr kennt, sondern nur die Freiheit des bedingungslosen Ja-Sagens.

Fast 40 Jahre vor Brecht hat Rilke im *Buch von der Pilgerschaft* ebenfalls die Selbstbehauptung der Liebe über die Grenzen der Sinnesfähigkeiten hinaus in ähnlichen Spannungsbögen gestaltet, wie Brecht sie im *Sonett Nr. 19* wieder aufgreift – wobei die Besonderheiten der jeweiligen sprachlichen Gestaltung wie der Intention deutlich hervortreten:

LÖSCH mir die Augen aus: ich kann dich sehn,  
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,  
und ohne Füße kann ich zu dir gehn,  
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.  
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich  
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,  
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,  
und wirfst du in mein Hirn den Brand,  
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.

Rainer Maria Rilke<sup>167</sup>

»ich fasse dich / mit meinem Herzen wie mit einer Hand«: Eine so in ihrer Unverlierbarkeit beschworene und bestätigte Liebe befähigt die Liebenden, auf die Dauer ihres gemeinsamen Lebens zu schauen, ohne vor dessen Ende die Augen zu verschließen. Dieser Blick kann sich der unmittelbaren Antizipation des Sterbens zuwenden oder auch dem Prozess des gemeinsamen Alterns mit all seinen kleinen Verlusten und Toden. Ernst Jandl und Reiner Kunze skizzieren dafür zarte Hommagen auf die Philemon-und-Baucis-Idylle<sup>168</sup> – Gedichte als offene Sätze, Liebe mit offenem, aber doch als vollendet beschworenem Ende:

PAAR, ÜBER 50

daß nur noch eines von beiden  
eine weitere lebensphase wird haben  
müssen  
und sie noch lange nicht kommen  
und kurz sein  
möge

Ernst Jandl<sup>169</sup>

Dieser säkularen Fürbitte ist die folgende kleine, direkt an das Du gerichtete Bitte eng verwandt:

BITTGEDANKE, DIR ZU FÜSSEN

Stirb früher als ich, um ein wenig  
früher

Damit nicht du  
den weg zum haus  
allein zurückgehn mußst

Reiner Kunze<sup>170</sup>

Wo diese Qualität einer Liebe aufscheint, die in sich die Dimension der Leidenschaft und der Entsagung aufgenommen hat, ist der Gedanke an die Liebe bis zum Tod nicht fern und keine

selbstbetrügerische Illusion, sondern das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit der Unverlierbarkeit der Liebe gerade durch die Aufnahme der Vergänglichkeit in den Zweierbund. Auf dem Weg an die Grenze der Vergänglichkeit kann der Liebende neue und bestürzende Beobachtungen machen, die seine Wahrnehmung vom Anderen vertiefen und neu wecken. In einem Sonett Brechts, das in seinem Kern zunächst von einer flüchtigen sexuellen Begegnung spricht, verursacht das plötzliche Bewusstwerden der Vergänglichkeit einen Sprung – es ist ein Sprung im Sinne des Satzes der Liebe, ein Qualitätssprung. Offenbar steht hier ein männliches Ich einer Frau gegenüber, morgens, im Begriff wegzugehen. Die beiden haben die Nacht miteinander verbracht, so war es vereinbart, einmal und nie wieder. Doch in einem Satz geschieht das Ungeheuerliche, und dieser Satz springt das Ich an: Er nimmt sein Gegenüber als Du und als Person wahr, in einem einzigen Augen-Blick, der ins Zentrum trifft, obwohl es eigentlich etwas sehr Unspektakuläres, ja sogar etwas Bitteres ist, das ihm in den Blick kommt:

ENTDECKUNG AN EINER JUNGEN FRAU

Des Morgens nüchterner Abschied, eine Frau  
Kühl zwischen Tür und Angel, kühl besehn.  
Da sah ich: eine Strähne in ihrem Haar war grau  
Ich konnt mich nicht entschließen mehr zu gehn.

Stumm nahm ich ihre Brust, und als sie fragte  
Warum ich Nachtgast nach Verlauf der Nacht  
Nicht gehen wolle, denn so war's gedacht  
Sah ich sie unumwunden an und sagte:

Ist's nur noch eine Nacht, will ich noch bleiben  
Doch nütze deine Zeit; das ist das Schlimme  
Daß du so zwischen Tür und Angel stehst.

Und laß uns die Gespräche rascher treiben  
Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst.  
Und es verschlug Begierde mir die Stimme.

Bertolt Brecht<sup>171</sup>

Die graue Strähne. Wieder ist es das Grau, das auch Beat Brechbühl kennt, das Grau, das auf den Alltag, die Vergänglichkeit, das Altwerden verweist. Das Innwerden dieser Vergänglichkeit ist ein Schock – ein Schock, der nicht vom Du weg-, sondern zu ihm hinführt: Für eine flüchtige Begegnung ist das Leben zu kurz, rascher Sex kostet, dem Wortsinn zum Trotz, viel zu viel der kostbarsten Zeit. Gerade weil das Leben im Nu verfliegt, weil wir grau werden, eh noch der Morgen graut, brauchen die Liebenden Zeit füreinander. Weg von der Schwelle – »zwischen Tür und Angel« (V 11) – hinein in den gemeinsamen Raum: Dorthin lockt das Ich, das im liebenden Augen-Blick das Du als Person *erkannt* hat, den Anderen, die Andere. Zwanzig Jahre nach Brecht verbindet Gottfried Benn die Wahrnehmung des dem Altern ausgesetzten Gesichtes mit der tieferen Erkenntnis der Zusammengehörigkeit angesichts der Sterblichkeit der Liebenden:

DANN –

Wenn ein Gesicht, das man als junges kannte  
und dem man Glanz und Tränen fortgeküßt,  
sich in den ersten Zug des Alters wandte,  
den frühen Zauber lebend eingebüßt.

Der Bogen einst, dem jeder Pfeil gelungen,  
purpurgefiedert lag das Rohr im Blau,  
die Cymbel auch, die jedes Lied gesungen:  
– »Funkelnde Schale« – »Wiesen im Dämmergrau« –

Dem ersten Zug der zweite schon im Bunde,  
ach, an der Stirne hält sie schon die Wacht,  
die einsame, die letzte Stunde –  
das ganze liebe Antlitz dann in Nacht.

Gottfried Benn<sup>172</sup>

Das Motiv Brechts vom Grauwerden des Haares greift die Lyrikerin Mascha Kaléko auf in einer gefühlsdichten Hymne auf die Besiegelung der Liebe:

## DAS GRAUE HAAR

Ein welkes Sommerblatt fiel mir zu Füßen.  
– Dein erstes graues Haar. Es sprach zu mir:  
Mai ist vorbei. Der erste Schnee läßt grüßen.  
Es dunkelt schon. Die Nacht steht vor der Tür.

Bald wird der Sturmwind an die Scheiben klopfen.  
Im Lindenbaum, der so voll Singen war,  
Hockt stumm und düster eine Krähenschar.  
Hörst du den Regen von den Dächern tropfen?

So sprach zu mir das erste graue Haar.  
Da aber ward ich deinen Blick gewahr,  
Da sah ich, Liebster, lächelnd, dich im Spiegel.  
Du nicktest wissend: Ja, so wird es sein.

Und deine Augen fragten mich, im Spiegel,  
Läßt mich die Nachtigall im Herbst allein?  
Und meine Augen sagten dir, im Spiegel:  
Kommt, Wind und Regen, kommt! Wir sind zu zwein.

Das graue Haar, ich suchte es, im Spiegel.  
Der erste Kuss darauf, das war mein Siegel.

Mascha Kaléko<sup>173</sup>

Hier wird Treue angesagt, angeboten und eingefordert – und es ist gewiss nicht von Ungefähr, dass es wieder ein weibliches Ich ist, das hier das Motiv der Beständigkeit vertritt. In der tief verankerten Treue des Ich zum Du, die nicht unbedingt mit sexueller Ausschließlichkeit gleichzusetzen ist, wird die Liebe personal. Sie *sieht* den Andern wie er ist und entwirft diesen Blick als Bewährungsraum der Liebe. Bewährung im Alltag, durch den Alltag, für den Alltag.

## FAST EIN GEBET

Nun weiß ichs, Liebster. Dieses ist das Glück.  
Nach all dem Wirrsal und den irren Fahrten  
Blieb uns zuletzt das Beste noch zurück:  
Des Abends mit dem Kind auf dich zu warten.

Und klein zu sein mit ihm im kleinen Spiel,  
Und in sein Schweigen still hineinzulauschen,  
Das Gestern in ein Morgen einzutauschen,  
Die Brücke neu zu baun, da sie zerfiel.

Was sie auch nahmen, dieses Eine blieb.  
Laß uns dies auch in rauhen Stunden wissen.  
Herr, gib du allen, die das Schwert vertrieb,  
Ein Dach, ein Brot, ein Kind, ein eigen Kissen.

Mascha Kaléko<sup>174</sup>

Kaléko entwirft mit einiger Feierlichkeit und sicher auch als sehnsüchtige Antwort auf die eigenen Erfahrungen der Vertreibung und Ortlosigkeit ein relativ unbeschädigtes Bild der Familie als Ort pseudoreligiöser Erfüllung der Liebe. »Nach all dem Wirrsal und den irren Fahrten« will das Ich ankommen beim geliebten Du und mit ihm ankommen an einem Ort der Ruhe, der das durch Liebe verbundene »Wir« ist. Diese Hoffnung enthält die Sehnsucht danach, die Liebe könne doch und ganz aus dem *Elend*, dem Draußen und Dazwischen, das ihr Ort ist, nach Hause gelangen und dort nicht als Gast, sondern als Gastgeberin verweilen. Und doch signalisiert das relativierende »Fast« im Titel einen Zweifel an der Erhörbarkeit dieses Gebets.

Demgegenüber greifen Wolfdieterich Schnurre und Günter Grass zu erheblich sachlicheren Worten, um das Phänomen der Beständigkeit in liebevollen und familiären Beziehungen in Gedichte zu fassen. Die Nüchternheit dieser poetischen Sprache, die bewusst nicht »lyrisch«

sein will, steht – wie auch die Sprache jener anderen Dichter der Nachkriegsgeneration, die lose zusammengehalten werden durch die Konstruktion der »Gruppe 47« –, in der Verpflichtung, der deutschen Literatursprache nach der Befreiung Deutschlands vom Nationalsozialismus eine neue Ausrichtung und Legitimation zu geben. Bewusst wählen diese Autoren eine Sprache, die sich frei macht von traditionsreichen Metaphern und Symbolen, die sich auch frei macht von einem Hang zur Pflege der Innerlichkeit und des Gefühls, denn die Sprache der deutschen Dichtungstradition hat sich in der Ära der Menschenvernichtung besudelt und verraten, sie hat die in ihr angelegte Verheißung, einen Damm des Humanen gegen die Unmenschlichkeit zu bilden, nicht erfüllt, sondern im Gegenteil zum Dienst der Menschenverachtung und des Mordes tauglich sich erwiesen. Nun sollen die *Dinge* selbst zu Wort kommen; der Alltag mit seinen einfachen Gegenständen, Ereignissen und Erfahrungen bildet das Material für die Sprachgebilde, in denen sich die Dichtung nach dem Neuanfang ausspricht. Schnurre recurriert noch auf die Kriegserfahrung, die er – ebenfalls in einem weiblichen Rollengedicht – mit der Bewährung im Ehealltag verknüpft:

IN KENNTNIS

Ich habe  
meinem Mann  
die Hose gewaschen.

Als Soldatenfrau  
weiß ich, wie wichtig  
die Stelle ist, wo  
der Hodensack aufliegt.

Dort laufen die Nähte  
des rechten und  
des linken Beines zusammen.

Solche Nahtkombinationen  
können zu  
Messerklingen geraten.

Daher schlag ich  
auf die hier  
mit dem Klopfholz  
besonders.

Nichts ärger, als  
wenn sich die Männer,  
heimwärts fliehend,  
in jener Gegend  
verletzten.

Wolfdietrich Schnurre<sup>175</sup>

In diesem Gedicht verschränken sich mehrere Bedeutungslinien, die dem weiblichen Ich eine gewisse ironische Überlegenheit zubilligen: Die Frau kennt sich aus, sowohl mit der Anatomie der Männer als auch mit ihren Fluchtendenzen, und daraus schlägt sie Kapital. Die Hiebe mit dem »Klopfholz« auf jene brisante Gegend der Hose sind nicht nur Übersprungshandlungen zur Abreaktion des Zorns auf diese ewig abwesenden Helden, sondern bereiten sorgsam den großen Tag – oder die große Nacht – vor, an denen auch die Männer in die richtige Richtung fliehen werden, nämlich »heimwärts« nach all den irren Fahrten. Die unterschweligen ironischen Anklänge der Kastrationsphantasien dieser liebenden Ehefrau geben dem Gedicht seinen feinen doppelten Sinn, der so scharf ist wie die doppelte Naht im Schritt einer Männerhose ...

Günter Grass' Gedicht *Ehe* kennt kein bestimmbares lyrisches Ich, sondern ist eher ein imaginärer, gleichwohl erfahrungsgesättigter Dialog zwischen Eheleuten, bei denen es letztlich gleichgültig ist, ob er oder sie einen bestimmten Satz sagt:

EHE

Wir haben Kinder, das zählt bis zwei.  
Meistens gehen wir in verschiedene Filme.

Vom Auseinanderleben sprechen die Freunde.  
 Doch meine und Deine Interessen  
 berühren sich immer noch  
 an immer den gleichen Stellen.  
 Nicht nur die Frage nach den Manschettenköpfen.  
 Auch Dienstleistungen:  
 Halt mal den Spiegel.  
 Glühbirnen auswechseln.  
 Etwas abholen.  
 Oder Gespräche, bis alles besprochen ist.  
 Zwei Sender, die manchmal gleichzeitig  
 auf Empfang gestellt sind.  
 Soll ich abschalten?  
 Erschöpfung lügt Harmonie.  
 Was sind wir uns schuldig? Das.  
 Ich mag das nicht: Deine Haare im Klo.  
 Aber nach elf Jahren noch Spaß an der Sache.  
 Ein Fleisch sein bei schwankenden Preisen.  
 Wir denken sparsam in Kleingeld.  
 Im Dunkeln glaubst Du mir alles.  
 Aufribbeln und Neustricken.  
 Gedehte Vorsicht.  
 Dankeschönsagen.  
 Nimm Dich zusammen.  
 Dein Rasen vor unserem Haus.  
 Jetzt bist Du wieder ironisch.  
 Lach doch darüber.  
 Hau doch ab, wenn Du kannst.  
 Unser Haß ist witterungsbeständig.  
 Doch manchmal, zerstreut, sind wir zärtlich.  
 Die Zeugnisse der Kinder  
 müssen unterschrieben werden.  
 Wir setzen uns von der Steuer ab.  
 Erst übermorgen ist Schluß.  
 Du. Ja Du. Rauch nicht so viel.

Günter Grass<sup>176</sup>

Hassen und Lieben – das Motiv des Catull begegnet uns unweigerlich wieder, wenn wir der Liebe auf Bewährung ansichtig werden. Hass und Liebe müssen miteinander – nein: nicht versöhnt! –, sondern gelebt werden, sie brauchen *beide* ihren Entfaltungsraum, sei es im Alltag selbst, sei es in dessen sprachlicher Gestaltung. Der Hass ist das Dauerhafte, er ist »witterungsbeständig«, er kann bei bösem wie bei gutem Wetter auflodern, in der Kälte der Gewöhnung ebenso wie in der Hitze der Leidenschaft. Die Zärtlichkeit hingegen, das zerbrechliche Ding, findet ihre Chance eher in der Zerstreutheit, sie braucht den Augenblick des Nebenbei, den nur der Alltag bereitstellt; für diesen Augenblick brechen wir nicht eigens auf, er muss uns zufallen. Wie die »Anonymen Alkoholiker«, die, um durchzuhalten, sich nicht sagen: ich trinke nie mehr, sondern sich »nur« vornehmen, das *nächste Glas* nicht zu trinken – so setzt sich das liebende Ich im Alltag ein Ziel, das absehbar ist: »*Erst übermorgen ist Schluß*«. Bis übermorgen ist die Spannung auszuhalten von Hass und Liebe, bis übermorgen kann sich das Kreuz ausspannen über dem Abgrund, ohne zu zerbrechen und uns zu zerreißen, bis übermorgen kann das Ich diese innere Treue zu sich und zum Andern aufbringen. Und dabei bleibt es personal gemeint, das »Du. Ja Du«, auch in den banalen Satzgruppen, die man schon vorausahnt und kennt und kaum noch hören kann – bis übermorgen aber schafft man das. Bis übermorgen reichen Geduld, Neugier und Liebe. Jeden Tag setzt das Ich das Übermorgen sich zum Ziel – und so fügt es aus der Quantität all der Übermorgen die Qualität der Ewigkeit zusammen.

### »Dies haarige Zeichen«. Der Trieb-Grund der Liebe<sup>177</sup>

Die Sprache der Liebe balanciert auf einem schmalen Grat, berührt und verletzt beständig eine Grenze. Zumeist ist es die Grenze der Intimität, an der sichtbar und spürbar wird, dass hier ein Innerstes nach Außen tritt, ein Persönlichstes öffentlich wird. Manchmal ist es die Grenze von der Kunst hin zum Kitsch, aber nicht selten ist es auch die hauchdünne Grenzlinie zwischen Kunst und Pornographie, deren wir ansichtig und – um es gewagt zu sagen – anrücklich werden. Die Thematisierung der Liebe im öffentlichen Raum ist überhaupt ein Dilemma; das Aussprechen des Sexuellen ist es erst recht. Das Problem wird besonders deutlich in der dialektischen Beziehung der Systeme Wissenschaft und Sexualität, denn die Wissenschaft hat ein erforschendes Interesse, Sex aber will nicht erforscht, sondern erlebt, genossen und gegebenenfalls erlitten sein. Zieht man ihn ins grelle Licht des Sezierraums, bedroht man etwas ihm Wesentliches: sein nächtliches Geheimnis, seinen irrlichternden Zauber, seine über alle Vernunft erhabene triebhafte Gewalt. Dies ist so – und doch auch wieder nicht. Denn bei der Sexualität handelt es sich um eines der natürlichsten und banalsten Phänomene der Welt, das alltäglich und allnächtlich millionenfach in dafür mehr oder weniger geeigneten Handlungen sich manifestiert, indem jene armen Lebewesen, die wir sind, sich schweißtreibend abrackern in ihrem Streben nach Befriedigung und nach Fortdauer der Gattung. Weshalb also sollte die Wissenschaft sich mit etwas so Alltäglichem *nicht* befassen – es wäre geradezu sträflich, täte sie es nicht. Und schließlich: Diese lustvolle und triebhafte Seite der Liebe hat sich nie versteckt, sondern im Gegenteil zu allen Zeiten und in allen Kulturen zu sprachlicher und bildnerischer Veröffentlichung gedrängt, und wir verdanken es gerade dem wissenschaftlichen Interesse, dass diese Zeugnisse nicht untergegangen sind, auch nicht in Zeiten, die politisch oder religiös von triebfeindlichen Tendenzen beherrscht waren. Etliche der Texte, die zu diesem Kapitel gehören, schulden ihr Überleben der wissenschaftlichen Sorgfalt; denn in die Werkausgaben der Dichter (und es handelt sich zumeist, wie sich zeigen wird, um Männer), die überwiegend im 19. und 20. Jahrhundert zusammengestellt worden sind, wurden viele der grenzverletzenden Texte gleich gar nicht aufgenommen. Überlebt haben sie in jenen Abteilungen der großen Universitätsbibliotheken, die so schöne Namen tragen wie »Separata«, »Giftschrank« oder – wie in der französischen *bibliothèque nationale* in Paris – »l'enfer«, die Hölle; dunkle Kontinente inmitten einer lichten Welt der Aufklärung.<sup>178</sup>

Seit die Liebe überhaupt künstlerisch zur Sprache gebracht wird, das heißt: seit mehreren tausend Jahren und in den unterschiedlichsten Kulturen, kommt auch ihre triebhafte, ihre ungehörige und unbotmäßige Seite zur Sprache, ja es hat den Anschein, als ob gerade diese Seite der Liebe besonders laut zur Sprache drängt, weil sie durch Verbote und Tabus hindurch dringen muss. Ihre Artikulation wird – um mit Michel Foucault zu sprechen – in unserem Kulturkreis von einem regelrechten »Bekennniszwang« vorangetrieben.<sup>179</sup> Dies stellt die Dichter vor die fast unlösbare Aufgabe, das Unerhörte zu Gehör zu bringen, das Unsägliche auszusprechen, dem in seiner Stummheit besonders reizvollen Trieb Worte zu geben, und doch zugleich seine magische Kraft nicht zu brechen, die eher im Verschweigen liegt. Jeder Mensch kennt den schrecklichen Augenblick, in welchem ein einziges falsches Wort die gesamte lustvolle Spannung ins Nichts zusammenbrechen lassen kann, während im Schweigen der Reiz des Begehrens sich ungehindert entfaltet. Erst die erotische Lyrik der Moderne spielt ganz gezielt auch mit der Option, die Schreckensbrüche des sexuellen Erlebens als Momente der Bewährung oder des Scheiterns der Liebe zu thematisieren.

Die Vereinigung, auf die die von der Liebe Beglückten oder Heimgesuchten aus sind, diese Vereinigung strebt oft nach Verstetigung, immer aber nach Intensivierung: ein Gedicht des früh-expressionistischen Dramatikers Frank Wedekind macht das besonders gut hörbar:

#### LIEBESANTRAG

Laß uns mit dem Feuer spielen,  
Mit dem tollen Liebesfeuer;  
Laß uns in den Tiefen wühlen,  
Drin die grausen Ungeheuer.

Menschenherzens wilde Bestien,  
Schlangen, Schakal und Hyänen,  
Die den Leichnam noch beläst'gen  
Mit den gier'gen Schneidezähnen.

Laß uns das Getier versammeln,  
Laß es stacheln uns und hetzen,  
Und die Tore fest verrammeln  
Und uns königlich ergötzen.

Frank Wedekind<sup>180</sup>

Hier sind die Bestien von der Kette los, die im dunklen Erdteil der Liebe ihr Unwesen treiben oder die in den abgewrackten Wohnungen der Liebe gegen ihre Fesseln antoben. Diese »grausen Ungeheuer« sind gefährlich, sie zeigen ihre »Raubtiernägel«; wer in ihr Gehege stürzt, wird ohne Schrammen und Striemen nicht wieder herauskommen. Ohne sie aber käme die Liebe lahm daher, energielos, im wahrsten Wortsinn kraft- und saftlos. Denn sie gehört dazu, die Sinnlichkeit, die Lust, die Sexualität. Keine Liebe kommt ohne sie aus, mögen auch ihre Form und ihre Intensität sehr unterschiedlich sein. Bisweilen erschöpft sich die Liebe auch ganz und gar in der Lust, ist ein einziger Höhepunkt, kommt im Akt und nur in ihm zu sich selbst und fällt nach ihm ans Ich zurück: als eingelöster oder als verbrauchter Gut-Schein, erfüllt und entspannt oder spannungslos und schal.

Bildende Kunst und Literatur kennen seit Anbeginn zwei Hauptwege, mit dem Dilemma der Veröffentlichung des Intimen und der Benennung des Namenlosen zu verfahren: den Weg der Symbolisierung und den Weg der Tabuverletzung. Beide Strategien haben bedeutende Zeugnisse hervorgebracht und sie ergänzen einander wie hell und dunkel, wie Tag und Nacht, wie Apoll und Dionysos. Diese beiden griechischen Gottheiten, der lichte Apoll als Gott der Form und der unheimliche Dionysos als Gott des Rauschs, personifizieren in der griechischen Mythologie den Dualismus des Liebesprinzips. In seiner großen kunsttheoretischen Schrift *Die Geburt der Tragödie* (1869/1886) hat Friedrich Nietzsche das Apollinische und das Dionysische als einander bedingende und ergänzende Prinzipien benannt, die erst in ihrer wechselseitigen Durchdringung die Schaffung eines sowohl lebensvollen als auch formvollendeten Kunstwerks erlauben.<sup>181</sup> Apollo, der Erfinder der Lyra, die den lyrischen Gesang begleitet, wird zumeist als Jüngling dargestellt, dessen Körper glatt und glänzend ist, ohne Bart und Körperbehaarung. Er verkörpert ein Schönheitsideal, das im Griechischen als »ephebisches« bezeichnet wird, also an den Knabkörper erinnert, wie er vor der Pubertät gestaltet war. Junge Männer, die sich diesen ephebisches Reiz erhalten haben, galten in der Antike als besonders schön. Natürlich ist auch dieser apollinische, ephebisches Typus nicht vollkommen, und seine Grenzen liegen in jenem Bereich, für den der dionysisches Typus einsteht, der »richtige Kerl«. Er ist bärtig, haarig an Brust, Armen und Beinen, nicht unbedingt schlank, dafür aber außerordentlich potent, mit einer starken Tendenz zur Grenzen- und Zügellosigkeit. Leidenschaft pur also, in all ihren vitalen und todgefährlichen Seiten.

Von diesen beiden Prinzipien also lebt die sinnliche Liebe selbst und auch die Sprache der sinnlichen Liebe, die sich entweder in formvollendeter Symbolik oder in sinnenfroher Tabuverletzung entfaltet. In der langen Tradition dieses Dualismus geben eindeutig die *Männer* den Ton an. Es ist ganz offenkundig, dass es für männliche Autoren stets eine besondere Herausforderung und eine besondere Lust darstellt, das Sexuelle zur Sprache zu bringen, auch um den Preis der Grenzüberschreitung in Richtung Geschmacksverletzung und Vulgarität. Keine Form der sexuellen Vereinigung, kein Körperteil bleibt ausgespart, phallisch muss es hier zugehen, das Raubtier zeigt nicht nur seine Glieder, sondern vor allem sein Glied, dieses heikle Ding. In der Literaturwissenschaft wird diese Textgattung unter dem Begriff des »Priapismus« oder der »Priapea« gefasst, nach dem altrömischen Fruchtbarkeitsgott Priapus, dessen Name auch als Bezeichnung für das männliche Genitale dient und dessen Kult in der Antike belegt ist.

Die Lyrik der weiblichen Autorinnen hingegen ist bis in die jüngste Zeit hinein fast ausschließlich von erotischer Symbolik geprägt; erst seit den 70er und 80er Jahren tauchen auch in Gedichten von Frauen sexuelle Themen auf, die auf metaphorische Umschreibung oder symbolische Überhöhung verzichten und uns teilhaben lassen an lustvoller Nachzeichnung des weiblichen und männlichen Körpers oder satirischer Konfrontation mit ihm. Ob diese, unter dem Blickwinkel der

*gender*-Forschung so interessante eigene Entwicklungslinie der weiblichen Lyrik der Tatsache geschuldet ist, dass für Frauen der körperliche Aspekt der Sexualität weniger interessant oder wichtig ist oder ob sich hier das kulturelle Tabu ausdrückt, das über der Sexualität von Frauen liegt – darüber sollen hier keine Mutmaßungen angestellt werden.

Diese Hinführung soll verständlich machen, weshalb auch Gedichte erotischen und sexuellen Gehalts in ein Gespräch mit der Liebeslyrik einbezogen werden müssen und nicht der Prüderie anheim fallen dürfen, auch wenn sich dieses Gespräch auf einer messerscharfen Grenzlinie bewegt und mal mehr diesseits, mal mehr jenseits des individuellen guten Geschmacks Station macht. Zunächst kommen einige Gedichte jener Tradition zur Sprache, die das Thema der sinnlichen Liebe in symbolischen Formen gestalten; exemplarisch steht dafür das Symbol der Rose ein, weil es eines der traditionsreichsten erotischen Symbole ist. Fast jeder Deutsche kennt das von Goethe umgestaltete Volkslied vom *Heidenröslein*, das von einem Knaben gebrochen wird – ein Lied, das hinter seiner scheinbaren Harmlosigkeit die Geschichte einer Vergewaltigung erzählt:

## HEIDENRÖSLEIN

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden,  
War so jung und morgenschön,  
Lief er schnell es nah zu sehn  
Sah's mit vielen Freuden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,  
Röslein auf der Heiden!  
Röslein sprach: ich steche dich,  
Daß du ewig denkst an mich,  
Und ich will's nicht leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach  
's Röslein auf der Heiden;  
Röslein wehrte sich und stach,  
Half ihr doch kein Weh und Ach,  
Mußt es eben leiden.  
Röslein, Röslein, Röslein rot,  
Röslein auf der Heiden.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>182</sup>

Entgegen der Fassung, die man gemeinhin im Ohr hat, wird hier der 4. Vers der letzten Strophe gemäß der ursprünglichen Textgestalt bei Goethe wiedergegeben: »Half *ihr* doch kein Weh und Ach«. Verbreitet ist die Wendung »Half *ihm* ...«, die sich nach einer Lesart auf *das* Röslein bezieht, nach einer anderen auf *den* Knaben. Die erstere schwächt eindeutig den symbolischen Gehalt des Liedes ab, indem sie auf der Ebene des Naturbildes verbleibt, während der Wechsel des Genus zu »*ihr*«, den Goethe vornimmt, den Bezug auf das weibliche Geschlecht des Mädchens vereindeutigt. Die zweite Lesart, der zufolge das tradierte »*ihm*« sich auf den Knaben beziehe, erscheint weit hergeholt; sie knüpft jedoch unbewusst an jene ursprüngliche Fassung des Volksliedes an, die Herder notiert hat und die Goethe vorlag. Sie unterscheidet sich nicht nur im Metrum von der späteren Textgestalt (Goethe setzt an die Stelle der heiteren Jamben die drängenderen und akzentuierteren Trochäen), sondern vor allem im Gehalt der vierten Strophe, die bei Herder so lautet:

[...] Jedoch der wilde Knabe brach,  
Das Röslein etc.  
Das Röslein wehrte sich und stach,  
Aber er vergaß darnach  
Beim Genuß das Leiden!  
Röslein etc. [...] <sup>183</sup>

Hier kommt doch recht unverblümt zum Vorschein, dass es eigentlich um eine Verführungsgeschichte geht und dass der männliche Verführer als der Verletzte und Geschädigte angesehen wird, der für die erlittene Unbill, die er beim Vordringen ins Rosengärtlein erlitten hat, durch »Genuß« belohnt werden soll. Die »Wendung« Goethes offenbart also weit mehr als eine wirkunsästhetische Absicht: Es ist eine Wendung der Perspektive, durch die das »Objekt« der Eroberung zur Person werden kann, deren Gefühle im Liebes(?)akt durchaus von Bedeutung sind und mit der Mitgefühl eingefordert wird. Nicht nur das von Herder aufgezeichnete Liebesliedchen, sondern das Volkslied überhaupt schätzt diese Gratwanderung zwischen Naturerleben und Sexualsymbolik, zwischen neckischem Scherz und derber Gewalt und gestaltet sie lustvoll aus:

INS HERZ GEZINNT

Erlaube mir, feins Mädchen,  
In den Garten zu gehn,  
Daß ich dort mag sehen,  
Wie die Rosen so schön.  
Erlaube sie zu brechen!  
Es ist die höchste Zeit,  
Ihre Schönheit, ihre Jugend  
Hat mir mein Herz erfreut.

O Mädchen, o Mädchen,  
Du einsames Kind,  
Wer hat den Gedanken  
Ins Herz Dir gezinnt,  
Daß ich soll den Garten,  
Die Rosen nicht sehn?  
Du gefällst meinem Auge,  
Das muß ich gestehn.

Volkslied<sup>184</sup>

Der dreiste Burschen, den man sich hier als Ich vorzustellen hat, fordert ohne lange zu fackeln, dass endlich Schluss sein muss mit der Jungfräulichkeit des Mädchens. Das ist ein charakteristischer männlicher Blick auf diese Angelegenheit, der Drang zum Erobern, In-Besitznehmen, Brechen. Das Mädchen wird seine eigene Meinung dazu haben, aber die ist hier nicht gefragt, sie wird lediglich mit dem alten Wort »gezinnt« angedeutet: Es besagt, dass sie ihr Herz mit Zinnen ummauert, zur Festung gemacht hat, und diese Festung gilt es nun zu schleifen. Doch nicht nur im Kontext des Volkslieds, sondern auch in der erotischen Dichtung tritt das Motiv der Rose seit alters in seiner pikanten Mehrdeutigkeit auf, wie hier in einer Ode aus dem Beginn der klassizistischen französischen Nationalliteratur:

A SA MAISTRESSE: ODE XVII

Mignonne, allons voir si la rose  
Qui ce matin avoit desclose  
Sa robe de pourpre au Soleil,  
A point perdu ceste vesprée  
Les plis de sa robe pourprée,  
Et son teint au vostre pareil.

Las! voyez comme en peu d'espace,  
Mignonne, elle a dessus la place  
Las las ses beautez laissé cheoir!  
O vrayment marastre Nature,  
Puis qu'une telle fleure ne dure  
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,  
Tandis que vostre âge fleuronne  
En sa plus verte nouveauté,  
Cueillez cueillez vostre jeunesse:  
Comme à ceste fleure la vieillesse

AN SEINES BETTS GENOSSIN: 17. ODE

Nun, Liebchen, lass dein Röslein sehn,  
Dem früh am Morgen soll aufgehn  
Sein Purpurkleid im Sonnenlicht:  
Ob abends schon verloren ganz  
Des Kleides Falten ihren Glanz,  
Entrötend wie dein Angesicht.

O weh, sieh nur: in kurzer Zeit,  
Mein Schatz, hat es so tief wie weit,  
Weh weh! gebüßt all seine Pracht!  
Ja, Rabenmutter ist Natur,  
Denn solch ein Blümlein währet nur  
Vom Morgen bis zur frühen Nacht!

Drum also glaub mir, Liebchen mein,  
Solang noch diese Blüte dein  
In frischem Saft steht, unversehrt,  
Pflück dir, ja pflück die Jugendzeit:  
Denn wie der Blüten Herrlichkeit

Fera ternir vostre beauté.

Pierre de Ronsard<sup>185</sup>

Verdirbt das Alter deinen Wert.

Übertragung: Johannes Härle-Hofacker und G.H.

An diese Traditionslinie vom Erblühen und Brechen der Rose als Verweis auf die erblühte und gebrochene Jungfräulichkeit knüpft das stimmungsvolle Gedicht *Die Nachtigall* von Theodor Storm an, die verdichtete Geschichte einer Frau an der Schwelle des Erwachsenwerdens, die sich der Liebe hingegeben hat:

#### DIE NACHTIGALL

Das macht, es hat die Nachtigall  
Die ganze Nacht gesungen;  
Da sind von ihrem süßen Schall,  
Da sind in Hall und Widerhall  
Die Rosen aufgesprungen.

Sie war doch sonst ein wildes Kind;  
Nun geht sie tief in Sinnen,  
Trägt in der Hand den Sommerhut  
Und duldet still der Sonne Glut  
Und weiß nicht, was beginnen.

Das macht, es hat die Nachtigall  
Die ganze Nacht gesungen;  
Da sind von ihrem süßen Schall,  
Da sind in Hall und Widerhall  
Die Rosen aufgesprungen.

Theodor Storm<sup>186</sup>

Das Gedicht erzählt in dem, was es verschweigt, die Geschichte einer jungen Frau. Es gibt kein lyrisches Ich; vielmehr fühlt sich die Stimme des Textes gewissermaßen aus einer »auktorialen« Perspektive in die Frau ein. Die Nachtigall, der Vogel, der mit seinem schmelzenden Gesang alle Hindernisse und Widerstände, alle bürgerlichen Konventionen zu überwinden weiß, ist schuld. Ihr »süßer Schall« hat »die Rosen« zum Aufspringen gebracht – die tiefe Sehnsucht nach Liebe hat es vermocht, dass die schützende Funktion der anerzogenen Sittlichkeit versagt hat. Der Wechsel zur 2. Strophe bringt auch den Wechsel des Subjekts, allerdings dadurch abgemildert, dass das »Sie« in Vers 6 sich rein grammatikalisch auch auf die Nachtigall beziehen könnte, was jedoch keinen Sinn ergäbe. Denn jetzt ist von *ihr*, der jungen und eigentlich lebensfrohen Frau die Rede, deren Unschuld dahin ist, die sich in anderen Umständen wiederfindet: In eine ausweglose Lage ist sie geraten durch die Verführungskraft der Sinnlichkeit, durch den Rausch der einen Liebesnacht, der in der Wiederholung der ersten als dritte Strophe nochmals beschworen wird, gewissermaßen als Schuldzuweisung und als sehnsüchtige Erinnerung zugleich. Der Höhepunkt der Liebesnacht schlägt um in das Zerbrechen einer ordentlichen (Frauen-)Existenz, die Liebe als Lust hat ihre Raubtiernägel gezeigt und sich ihr Opfer geholt. – Es spricht manches dafür, dass diese das Frauenleben bis in die Neuzeit belastende Konsequenz aus dem sexuellen Erleben, die begründete Angst vor unerwünschter Schwangerschaft, sozialer Stigmatisierung und lebenslanger Einsamkeit auch eine gewichtige Rolle für die Aussparung dieser Thematik in der Lyrik von Frauen darstellt.<sup>187</sup>

Das Rosen-Symbol reicht weit zurück in die Antike. Schon eines der erotischen Epigramme aus der *Griechischen Anthologie*, die zahlreiche Gedichte der Knabenliebe enthält, kennt die Rose als Symbol der sexuellen Unschuld und Verführung zugleich. Mit ihrer gut verhüllten roten Blüte verweist die Blume auf die Genitalien, die männlichen ebenso wie die weiblichen, der Weg zur Blüte ist von Dornen geschützt und mit Verletzungen verbunden, was aber den Reiz nur noch erhöht. Rosen werden verbunden mit der Bildvorstellung des Verborgenen, das es zu entdecken, des Zarten, das es zu brechen gilt – so wie die Unschuld gleichermaßen einen großen Zauber ausstrahlt und doch zu ihrer Zerstörung verlockt:

## IM BLUMENLADEN

Eben ging ich vorbei am Blumenladen, da sah ich  
 drin einen Knaben; der flocht Blumen und Beeren zum Kranz.  
 Wund ward das Herze mir da. Ich stand, und träumerisch sprach ich:  
 »Sag, was kostet's, wenn du, Freund, mir dein Kränzchen verkaufst?«  
 Rot ward der Bub wie die Rosen, er blickte zu Boden und sagte:  
 »Rasch! Geh gleich von hier weg, daß dich der Vater nicht sieht.«  
 Ich aber kaufte mir Kränze; ein Vorwand fand sich; zu Hause  
 hab ich die Götter bekränzt und dann gebetet – um ihn.

Straton von Sardes<sup>188</sup>

Die Mehrdeutigkeit und Mehrwertigkeit des Rosen-Symbols wird im Begriff des »Kränzchen« (so die Übersetzung) sichtbar, die neben dem Blumenkranz auch den offenbar verlockenden, also noch nicht eroberten Kranz an der Kehrseite des Knaben meint, den der Liebhaber begehrt. Die griechische und römische Dichtung kennt auch *diese* Kehrseite, den Hinter-Sinn gewissermaßen der sexuellen Lust und Liebe:

## DIE MÄDCHEN

Mädchen umschließen nur schlecht, ihr Küssen ist allzu gekünstelt,  
 und der Haut ihres Leibs fehlt der natürliche Duft.  
 Offen nicht sind ihre Blicke, sie sprechen nicht prickelnd und reizend;  
 haben sie's aber gelernt, wirkt es noch weniger schön.  
 Kalt sind sie sämtlich von hinten; das Schlimmste von allem ist aber:  
 's gibt kein Plätzchen, wohin still deine Hand sich verirrt.

Straton von Sardes<sup>189</sup>

Die Ursprünge der europäischen Liebeslyrik mit erotischer Thematik sind nicht dezent, sondern unverschämt im eigentlichen Wortsinn. Gerade die verbotene oder doch anrühige Trieblust bildet das Triebmittel, das die durch die ganze Literatur- und Kunstgeschichte hindurch wirksamen Arsenale an Symbolen und Metaphern des Begehrens hervorbringt. In ihnen klingt immer der anstößige Unterleibsabgrund mit, wenn diese Symbole auch in der Neuzeit aktualisiert werden. Für die Dichter seit der Aufklärung mit ihrer legitimierenden Orientierung am Dichtungsideal der griechischen und römischen Klassik stellt die antike erotische Dichtung eine Lizenz dar, die auch ihnen erlaubt, sich dieser Dimension der Liebe zuzuwenden. Ohne diese Lizenz gerade in ihrer drastischen, tabuverletzenden Variante ist die erotisch-sexuelle Dichtung in Mitteleuropa nicht zu verstehen, die sich ja auch gegen alle christliche und bürgerliche Moral behauptet hat. Goethe war von den priapischen Gedichten der Antike stark beeindruckt. Er hat in einem Teil seiner *Venetianischen Epigramme*, die bis weit ins 20. Jahrhundert in den »Separata« verschwunden und nur in raren »Liebhaberausgaben« zugänglich waren, unter Berufung auf Priapus nach einer Sprache für das Sexuelle gesucht, so in den berühmten Zeilen, deren Auslassungen auf ein sehr ausgelassenes Vokabular verweisen:

Gib mir statt »Der Schw...« ein ander Wort o Priapus  
 Denn ich Deutscher ich bin übel als Dichter geplagt.  
 Griechisch nennst du dich φαλλος, das klänge doch prächtig den Ohren,  
 Und lateinisch ist auch Mentula leidlich ein Wort.  
 Mentula käme von Mens, der Schw... ist etwas von hinten,  
 Und nach hinten war mir niemals ein froher Genuß.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>190</sup>

In einem anderen der Venezianischen Epigramme, das die Wendung der letzten Verszeile relativiert, verkehrt Goethe die misogynie Tendenz des oben zitierten Straton-Epigramms ins genaue Gegenteil, was indes nicht weniger frauenverachtend gelesen werden kann:

Knaben liebt ich wohl auch, doch lieber sind mir die Mädchen;  
 Hab ich als Mädchen sie satt, dient sie als Knabe mir noch.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>191</sup>

Auch Friedrich Schlegel, der große Theoretiker und Dichter der Frühromantik, hat sich mit erotisch-sexuellen Sonetten hervorgetan, die die Kehrseite der sexuellen Lust thematisieren:

So liegst du gut! Gleich wird sich's prächtig zeigen,  
 Wie klug mein Rat. Ich schiebe meinen Dicken  
 In dein bemoostes Tor. Man nennt das »Ficken«.  
 Du fragst: warum? Davon laß mich jetzt schweigen!

Schon seh' ich Schmerz in deinen blauen Blicken.  
 Das geht vorbei. Du mußt zurück dich neigen,  
 Gleich wird dein Blut dir jubeln wie die Geigen  
 Von Engeln, welche ihre Brüste schicken

In bebender Musik zum Ohr der Welt.  
 Famos! Du einst dich mir in bravem Schaukeln,  
 Die Schenkel schmiegen pressend, es umgaulen

Mich Düfte, die mich locken in die Unterwelt.  
 Ein Stoß und Schrei! – die weißen Glieder zittern  
 Im Kampf wie Apfelblüten in Gewittern.

Friedrich Schlegel<sup>192</sup>

Die sexuelle Liebesvereinigung ist auch Heine eine Reminiszenz an die Antike wert, wobei er sich nicht scheut, ausgerechnet die von Lessing zur Darstellung der Kunstprinzipien der antiken Plastik herangezogene Figur des Laokoon<sup>193</sup> zu zitieren, dessen martervolles Ende darin bestand, am Gestade vor Troja zusammen mit seinen beiden Söhnen von Schlangen erwürgt zu werden. Die hiermit geknüpfte Beziehung zwischen liebender und letaler Umklammerung stellt eine kunstvolle Provokation dar:

Du sollst mich liebend umschließen,  
 Geliebtes, schönes Weib!  
 Umschling' mich mit Armen und Füßen,  
 Und mit dem geschmeidigen Leib.

\* \* \*

Gewaltig hat umfassen,  
 Umwunden, umschlungen schon,  
 Die allerschönste der Schlangen  
 Den glücklichsten Laokoon.

Heinrich Heine<sup>194</sup>

Aber es geht auch ohne direkte Anspielung auf antike Vorbilder:

Glücklich wer einst dich genießt wenn du das Wachstum vollendet  
 Dem du die Schenkelchen zart über den Körper legst

Johann Wolfgang von Goethe<sup>195</sup>

Verbale Großmannssucht von Männern oder Sehnsucht nach Erlebnismöglichkeiten, wie sie sein sollten, wenn sie erlaubt wären? Das ist nicht zu entscheiden, und es kann auch nicht um moralische Bewertung gehen, wenn die triebhaften Abgründe der Liebe zur Erscheinung gebracht werden, zu denen die Tabuverletzung konstitutiv hinzugehört: das wäre ebenso töricht wie dem Raubtier vorzuwerfen, dass es kein Vegetarier ist. – Diesen Komplex der drastischen Grenzüberschreitungen soll ein als äußerst anstößig geltendes Sonett des französischen Dichters Paul Verlaine »abrunden« (um im passenden Bild zu bleiben), das er im Jahr 1891 gemeinsam mit Arthur Rimbaud geschrieben hat, seinem jugendlichen Geliebten, der seinerseits ein ungestümer und ungefügiger Dichter des Fin de siècle war. Das wiederholt indizierte Gedicht findet sich sowohl im Zyklus *Ombres* Verlaines als auch unter den *Stupra* der Gedichtausgabe Rimbauds:

## LE SONNET DU TROU DU CUL

Obscur et froncé comme un œillet violet  
 Il respire, humblement tapi parmi la mousse  
 Humide encor d'amour qui suit la pente douce  
 Des fesses blanches jusqu'au bord de son ourlet.

Des filaments pareils à des larmes de lait  
 Ont pleuré, sous l'autan cruel qui les repousse,  
 A travers de petits caillots de marne rousse,  
 Pour s'en aller où la pente les appelait.

Ma bouche s'accouple souvent à sa ventouse  
 Mon âme, du coït matériel jalouse,  
 En fit son larmier fauve et son nid de sanglots.

C'est l'olive pâmée et la flûte câline  
 C'est le tube où descend la céleste praline  
 Chanaan féminin dans les moiteurs éclos.

Paul Verlaine und Arthur Rimbaud<sup>196</sup>

## [OHNE TITEL]

Obskur & gerunzelt wie eine viol/ette N/elke,  
 respiriert er noch, bescheiden geduckt ins MOOS,  
 noch naß von der Liebe, die folgt der süßen Rampe  
 weißer Backen bis zur Küste Saum.

Fäden, Milchtränen ähnlich, haben in einem  
 grausamen Südwind geweint, der sie verschlägt  
 über blutrote Gerinnsel aus Mergel.  
 – – – Sie gehen verschütt, wo der Ab/Hang sie rief.

Mein Traum mündet oft in seinem Saugnapf.  
 Meine Seele, eifersüchtig auf den materiellen Koitus, baute  
 sich dort ihren fahlroten Tränensack & ihr Seufzernest.

Das ist die besinnungslose Olive & und einschmeichelnde Flöte,  
 die Rohrpost, in der die göttliche Praline herabkommt,  
 feminines Kanaan, umfriedet von Nässen.

Übertragung: Hans Therre und Rainer G. Schmidt<sup>197</sup>

Wo Goethe, Schlegel, Heine und Verlaine – Rimbaud die phallische Leidenschaft voller Stolz vorweisen und als Möglichkeit der Verschmelzung mit dem begehrten Du hymnisch preisen, zuckt das Ich in einem Gedicht Stefan Georges genau in dem Moment zurück, als es seine Männlichkeit bei der Umarmung eines Jünglings aufblühen spürt:

Wenn meine lippen sich an deine drängen  
 Ich ganz in deinem innren oden lebe  
 Und dann von deinem leib der mich umfängt  
 Dem ich erglühe die umschlingung löse  
 Und mit gesenktem haupte von dir trete:  
 So ists weil ich mein eigen fleisch errate –  
 In schreckensfernen die der sinn nie misst  
 Mit dir entspross dem gleichen königstamm.

Stefan George<sup>198</sup>

Das »eigen fleisch« erraten – das markiert eine unüberschreitbare Grenze, an der der Trieb sich in Scham umkehrt, denn das Ich könnte sich als begehrllich verraten. Während Verlaine – Rimbaud in trotzigem Stolz die Scham leugnen oder überwinden, trägt bei George die bürgerliche Moral den Sieg davon und das liebende Ich tritt geschlagen, »mit gesenktem haupte« vom Spielfeld der Leidenschaft ab.<sup>199</sup> – Soweit also reichen diese Formen der ungehörigen Liebe, die eine reiche Fülle von Zeugnissen hinterlassen hat, von denen hier nur einige wenige Beispiele zur Sprache kommen. Sie können verständlich machen, weshalb dieses Kapitel mit dem doppelsinnigen Zitat »Dies haarige Zeichen« überschrieben ist. »Haarig« verweist zum einen auf die Genitalregion, zum anderen auf den Sprachgebrauch, dem zufolge eine schwierige Sache *haarig* ist. Die Haare des Unterleibs und die der Achselhöhlen sind auch Bestandteile der Bildsprache der Erotik in zahlreichen Gedichten der Moderne. Die Wendung selbst stammt aus dem Gedicht *nänie auf die liebe* von Hans Magnus Enzensberger, wobei zu erklären ist, dass man mit *Nänie* ein Gedenk lied auf Verstorbene bezeichnet.<sup>200</sup> Liebe, wenn sie auf dieser Stufe der Triebhaftigkeit angelangt ist, hat einen Abgang mit Abgesang verdient:

## NÄNIE AUF DIE LIEBE

dies haarige zeichen  
 auf der abortwand  
 wer erriete daraus  
 die lieder die tränen  
 die gewitter der lust  
 die tausend und eine nacht  
 in der das geschlecht der menschen  
 wie ein meerleuchten  
 sich verzehrt hat  
 bewahrt  
 und vergessen

von gezeugten  
 und ungezeugten  
 zeugt nichts hier  
 als dies haarige zeichen  
 eingeritzt  
 in die verkohlte abortwand

Hans Magnus Enzensberger<sup>201</sup>

In ihrer Grundtendenz bindet sich sexuelle Leidenschaft selbst nicht an eine Person, sondern an ein intensives Erleben von Ich und Du, das sie personhaft erfährt. Enzensberger nutzt die rhetorische Form der *negatio* und die Doppelwertigkeit des Wortes »zeugen«, um gerade jene tiefe Dimension der Liebe zu beschwören, die in ihren »haarigen Zeichen« nicht mehr unmittelbar sichtbar wird, ohne die aber auch diese haarigen Zeichen nicht wären, was sie sind: Leuchtzeichen der Liebe nämlich, trübe und verzweifelte Zeichen vielleicht, ausgehöhlt und ausgebrannt in der jahrtausendelangen Abnutzung des Begriffs. Ohne die Liebe sind sie nicht denkbar und sie verweisen auf sie als ihre Utopie. Die Einsicht, dass sich diese Utopie vom Ineinsfallen von Liebe und Leidenschaft tatsächlich nur noch ihren Leichengesang verdient hat, weil sie in den realen Beziehungen zwischen den Menschen nicht sich realisieren lässt, spuckt uns ein Gedicht Enzensbergers mit beispiellos aggressiver Geste vor die Füße:

#### MISOGYNIE

Mein Mund ist ein Beutel voll feuriger Münzen:  
 Euch, ihr Weiber, spei ich sie zwischen die Zehen.  
 Kauft euch Töpfe voll Schminke! Töpfe voll Fleisch!  
 Laßt euch Spottdrosseln braten, Gerichte  
 aus Eierschalen und Safran. Handelt euch Pelze,  
 Perücken ein für eure Schädel, für eure Gebeine,  
 und kauft euch Diener in Himmelblau,  
 die euch das Süßholz vorkaun, die euch beschlafen!

Prügelt euch um die schönen Münzen,  
 die unters Bett rollen: Ich gehe,  
 ich habe den scheckigen Ritus satt,  
 den Sudelzauber mit Laich, die blinde  
 Besamung im süßen Schlamm.

Ich kenne die Partitur der Umarmung: Seiten  
 mit Blut geschwärzt, Mimosen gerädert, Lauch,  
 und dazwischen Birkenkerne, schwarz  
 wie vergiftete Tränen. Ich gehe.

Laßt mich allein unter treuen Kristallen,  
 in der Hut der Sonne, in der Pflege des Windes:  
 Ich gehe, mir zuzurichten ein wortloses Mahl,  
 aufzutun eine Seite, die leer ist,  
 ohne die Spur eurer roten Zähne,  
 eine Seite, weiß und leer,  
 wie der Schnee und die Trauer  
 und das viergestrichene cis.

Hans Magnus Enzensberger<sup>202</sup>

Die Münzen gehören zwei Bereichen zu: dem der so genannten »käuflichen Liebe«, der Prostitution, und dem der Hoffnung auf eine wohlbehaltene Reise in die andere Welt.<sup>203</sup> Sie haben keinen Wert mehr für das Ich, denn seine Hoffnungen auf Erfüllung sind für Geld nicht zu haben und das ewige Einerlei des »scheckigen Ritus« hat in sich keinen Wert. In einer weniger brutalen, aber dennoch entlarvenden Sprache bringt Gottfried Benn die gefährdete Suche nach dem Liebesglück in der Vereinigung der Leiber ins Gedicht. In einem D-Zug, so scheint es, sind die Geschlechter auf Ferienreise – oder rasen sie wie D-Züge auf einander zu?

#### D-ZUG

Braun wie Kognak. Braun wie Laub. Rotbraun. Malaiengelb.  
 D-Zug Berlin-Trelleborg und die Ostseebäder.

Fleisch, das nackt ging.  
 Bis in den Mund gebräunt vom Meer.  
 Reif gesenkt, zu griechischem Glück.  
 In Sichel-Sehnsucht: wie weit der Sommer ist!  
 Vorletzter Tag des neunten Monats schon!

Stoppel und letzte Mandel lechzt in uns.  
 Entfaltungen, das Blut, die Müdigkeiten,  
 die Geoginennähe macht uns wirr.

Männerbraun stürzt sich auf Frauenbraun:

Eine Frau ist etwas für eine Nacht.  
 Und wenn es schön war, noch für die nächste!  
 Oh! Und dann wieder dies Bei-sich-selbst-sein!  
 Diese Stummheiten! Dies Getriebenwerden!

Eine Frau ist etwas mit Geruch.  
 Unsägliches! Stirb hin! Resede.  
 Darin ist Süden, Hirt und Meer.  
 An jedem Abhang lehnt ein Glück.

Frauenhellbraun taumelt an Männerdunkelbraun:

Halte mich! Du, ich falle!  
 Ich bin im Nacken so müde.  
 Oh, dieser fiebernde süße  
 letzte Geruch aus den Gärten.

Gottfried Benn<sup>204</sup>

Eine Herbstlandschaft der Leidenschaft, alles geht seinem Ende entgegen, und »[v]orletzter Tag des neunten Monats« kann der 29. September eines Jahreskreises, aber auch der Tag kurz vor der Geburt der Endzeit sein. Der Reisewaggon quillt über vor Lusterwartung, die Luft ist geschwängert mit Hormonen, die sich an der Sonne aufgeladen haben. Doch findet hier weder eine Orgie noch ein aristokratisches Divertimento im Sinne des galanten Zeitalters statt, denn die Beteiligten haben ihre Aktivität abgetreten. Nicht sie selbst, sondern ihre verführerischen Merkmale – sonnengebräunte Haut und Duft – werden aktiv; die Personen sind reduziert auf ihr Äußeres, auf »Fleisch, das nackt ging«, um begehrt zu werden. So stürzt sich Braun auf Braun, nicht Mensch auf Mensch. Von diesem schnellzugartigen Ineinanderstürzen bleiben Illusionen der Leidenschaft und die Erinnerung an ein »etwas mit Geruch«, das mal »[e]ine Frau« war, übrig. Benn knüpft hier an Motive eines Sonetts aus Charles Baudelaires *Les fleurs du mal* an:

LE PARFUM

Lecteur, as-tu quelquefois respiré  
 Avec ivresse et lente gourmandise  
 Ce grain d'encens qui remplit une église  
 Ou d'un sachet le musc invétéré?

Charme profond, magique, dont nous grise  
 Dans le présent le passé restauré!  
 Ainsi l'amant sur un corps adoré  
 Du souvenir cueille la fleur exquise.

De ses cheveux élastiques et lourds,  
 Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,  
 Une senteur montait, sauvage et fauve,

Et des habits, mousseline ou velours,  
 Tout imprégnés de sa jeunesse pure,  
 Se dégageait un parfum de fourrure.

Charles Baudelaire<sup>205</sup>

DER DUFT

Leser, hast du bisweilen schon verspürt,  
 Rauschhaft und dem Genusse hingegeben,  
 Die Weihrauchdüfte, die in Kirchen schweben,  
 Den Moschus, der in Beutel eingeschnürt?

Tief zauberhafter Reiz, darin verzückt  
 Vergangnes, das sich gegenwärtig zeigt!  
 So wie der Liebende zum teuren Leib geneigt  
 Erlesene Blüten der Erinnerung pflückt.

Ihr so geschmeidiges und schweres Haar,  
 Das wie ein Duftgefäß den Raum belebte,  
 Ein wilder, raubtierhafter Hauch umschwebte;

Der Musselin und Samt der Kleider war  
 So von dem Duft der reinen Jugend voll,  
 Daß ein Geruch von Pelzwerk ihm entquoll.

Übertragung: Monika Fahrenbach-Wachendorff

Welch schwelgerischer Abgesang auf eine Liebe des »Es war einmal ...«! Die Leidenschaft selbst ist lange entschwunden und hat ihre Duftnote hinterlassen, auch sie eine haarige Angelegenheit, denn la »senteur« und le »parfum« entströmen den Haupt- und Körperhaaren

»cheveux« und »fourrure«. Ihnen wird die zarte Blume der Erinnerung gepflückt, die an die Stelle der lebendig anwesenden Frau getreten ist. Die nachgetragene Liebe wendet sich der dichten wiegenden Flechte des Hauptes zu und einem weichen Tierpelz, in den man hineinschlüpft oder seine Finger steckt – so die Bedeutung des Grundverbs *fourrer* und so abgründig ist dieser Text. Die schon im 19. Jahrhundert in solchen Vieldeutigkeiten zum Ausdruck gebrachte Krise der sexuellen Erfüllung wird ein zunehmend wichtiges Thema der Liebesdichtung des 20. Jahrhunderts, gerade weil dieser Erfüllung ein so hoher Stellenwert zugeschrieben wird und diese Verheißung von der Erfahrung nicht eingeholt werden kann. Mit einem deutlich geringeren Symbolisierungsgrad, aber mit ähnlicher Illusionslosigkeit gestaltet Bertolt Brecht die Krise der sexuellen Leidenschaft in der für ihn charakteristischen Mischung aus direkter und derber Benennung des Ungehörigen einerseits und einer unerhörten Zartheit andererseits:

ÜBER DIE VERFÜHRUNG VON ENGELN

Engel verführt man gar nicht oder schnell.  
Verzieh ihn einfach in den Hauseingang  
Steck ihm die Zunge in den Mund und lang  
Ihm untern Rock, bis er sich naß macht, stell  
Ihn das Gesicht zur Wand, heb ihm den Rock  
Und fick ihn. Stöhnt er irgendwie beklommen  
Dann halt ihn fest und laß ihn zweimal kommen  
Sonst hat er dir am Ende einen Schock.

Ermahn ihn, daß er gut den Hintern schwenkt  
Heiß ihn dir ruhig an die Hoden fassen  
Sag ihm, er darf sich furchtlos fallen lassen  
Dieweil er zwischen Erd und Himmel hängt –

Doch schau ihm nicht beim Ficken ins Gesicht  
Und seine Flügel, Mensch, zerdrück sie nicht.

Bertolt Brecht<sup>206</sup>

In eine eigenartige Kontrasterfahrung stürzt dieses Gedicht bei der Lektüre. Zunächst scheint es so, als würde die Frau schamlos zum Objekt gemacht, denn sie tritt uns nicht als Individuum, sondern als Typus entgegen; sie dient dem sexuellen Vergnügen des Mannes, der sie sich aktiv unterwirft und sie auf die für ihn wesentlichen Weichteile reduziert; unterstellt wird allerdings, dass auch sie ihre Befriedigung findet. Zum Engel wird sie, indem sie in der sexuellen Erregung, die er ihr verschafft, »zwischen Erd und Himmel hängt«, dort also, wo die Himmelsboten sich aufzuhalten pflegen. Wie eine Art Initiationsgespräch unter Männern lesen sich die ersten beiden Strophen. Verzieh, steck, lang, heb, fick, halt, ermahn, heiß, sag. So könnten Ratschläge unter guten Kumpels klingen; die Reihung der Imperative macht die Frau zum Gegenstand des Gebrauchs und lässt keinen Raum für die Begegnung zweier Personen. Entfremdeter Sex als Form der entfremdeten Liebe. Aber da gibt es Kontraste, die nicht geringfügig sind: Natürlich verweisen viele sprachliche Signale auf eine Frau als Gegenüber, aber es gibt kein einziges weibliches Personalpronomen in diesem Gedicht, sondern, in Abhängigkeit von *dem* Engel, ausschließlich Maskulina. Nichts an dem Text hindert uns, ihn als mann-männliche Verführung zu lesen, auch nicht das Wort »Rock«, das ein Sakko bezeichnen kann. Damit soll das Gedicht keineswegs für den Kanon homosexueller Literatur reklamiert werden; es geht vielmehr darum, die Festlegung der Leseweise des ersten Blicks aufzubrechen, um auf die Polyvalenz der Verse aufmerksam zu werden – den Schock also auszuhalten, der uns anfällt, wenn der triebhafte Eigensinn des Liebesbegehrens sich so unverblümt zeigt. Noch wichtiger ist die zweite Irritationsstelle, denn die beiden letzten Verse konfrontieren uns mit einem unvorhersehbaren Umschlagen, das den ganzen Text erst zum Gedicht werden lässt: Zumindest in seiner Abwendung und seiner Vorsicht zollt das lyrische Subjekt, das hier erst selbst zum »Mensch[en]« wird, seinen Respekt vor der zerstörbaren Person, mit der er sich und die ihn eingelassen hat. Gesicht und Flügel sind die Signale der Individualität, die auch in noch so zupackender Trieblust nicht zerstört werden dürfen; hierin kommen dann Sex und Liebe wieder zusammen.

Natürlich *will* Brecht auch provozieren, natürlich *sollen* seine fast pornographischen Gedichte die Grenzen gesellschaftlicher Tabus aufbrechen und natürlich zielt er damit auch auf gesellschaftlich-emanzipatorische Wirkung. Von »erotischer Opposition« wird in diesem Zusammenhang

gesprochen, von der Erkenntnis, dass die Unterdrückung der Lust und die Verdrängung der Sexualität aus der Öffentlichkeit in die Privatheit auch eine Form der Unterdrückung des Menschen in seiner Liebesfähigkeit darstellt. In dieser Gesellschaft soll sich der Einzelne den Produktionszwängen anpassen und in ihnen funktionieren, statt sich ungezügelter Liebeslust hinzugeben. Dem stellt Brecht die Obsession des Sexuellen entgegen, das sich in einer Sprache öffentlich macht, die ansonsten allenfalls hinter vorgehaltener Hand kursiert. Damit bedient er zum einen das Klischee der machistischen Männlichkeit; zum anderen deckt er genau diese Männlichkeit auf, deutet – nicht mit erhobenem, aber mit ausgestrecktem – Zeigefinger auf sie und setzt sie der Konfrontation mit der Zartheit der Wahrnehmung des Anderen aus. So wird auch in diesem scheinbar lieblosen Sex-Ritual die Sprache der Liebe hörbar.<sup>207</sup> Einige wichtige Motivparallelen zu Brechts Gedicht, die bisher wohl nicht bemerkt worden ist, finden sich in folgendem Gedicht aus dem elisabethanischen Zeitalter:

## AIR AND ANGELS

Twice or thrice had I loved thee,  
Before I knew thy face or name;  
So in a voice, so in a shapeless flame  
Angels affect us oft, and worshipped be;  
Still when, to where thou wert, I came,  
Some lovely glorious nothing I did see.  
But since my soul, whose child love is,  
Takes limbs of flesh, and else could nothing do,  
More subtle than the parent is  
Love must not be, but take a body too,  
And therefore what thou wert, and who  
I bid love ask, and now  
That it assume thy body, I allow,  
And fix itself in thy lip, eye, and brow.

Whilst thus to ballast love thought,  
And so more steadily to have gone,  
With wares which would sink admiration,  
I saw, I had love's pinnace overfraught,  
Every thy hair for love to work upon  
Is much too much, some fitter must be sought;  
For, nor in nothing, nor in things  
Extreme, and scatt'ring bright, can love inhere;  
Then as an angel, face and wings  
Of air, not pure as it, yet pure doth wear,  
So thy love may be my love's sphere;  
Just such disparity  
As is 'twixt air and angels' purity,  
'Twixt women's love, and men's will ever be.

John Donne<sup>208</sup>

## LUFT UND ENGEL

Zwei-, dreimal liebte ich dich schon,  
Als fremd mir noch dein Name und Gesicht,  
Verzückt wie wenn ein Engel zu uns spricht  
Als körperlose Flamme oder Ton.  
Noch als ich bei ihr, sah ich lohn  
So etwas wie ein lieblich strahlendes Nicht.  
Da aber meine Seele nun,  
Auf daß sie wirke, Fleisch annimmt und Bein,  
Kann Liebe, ihr Kind, nichts Feinres tun  
Als einen Leib zu haben (nicht zu sein).  
Drum ließ dein Wesen Liebe ich haarklein  
Erkunden und entwirrn,  
Und laß sie nun in deinen Leib sich schirrn  
Und festigen in Auge, Mund und Stirn.

Dem Liebesboot lud auf ich Last  
Schwerer als der Bewundrung leichte Fracht,  
Daß stetigere, ruhige Fahrt es macht,  
Doch hätte ich es überladen fast,  
Dein Haar ist nicht für Liebeslast gedacht  
Und ihrer Wirkung ists nicht angepaßt.  
Nicht prächtigen Dingen, nicht dem Nichts,  
Nicht den Extremen fügt sich Liebe ein.  
Wie Engel Schwingen und Gesicht  
Von Luft hat, zwar nicht engelrein, doch rein,  
Kann deine meiner Liebe Sphäre sein.  
Grad solche Ungleichheit,  
Die Luft- und Engelreinheit unterscheidt,  
Trennt Fraun- und Männerliebe in Ewigkeit.

Übertragung: Wolfgang Breitwieser

Für die Antwort auf die Frage, ob es in der Artikulation der triebhaften Liebe so etwas wie »women's and men's love« gibt und ob sie sich so wie in den Engelgedichten Donnes und Brechts untergliedern lassen, finden sich einige Hinweise in den folgenden erotischen Gedichten männlicher Autoren und weiblicher Autorinnen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nur zum Teil der Erläuterungen bedürfen; einige können und sollen auch für sich alleine sprechen dürfen.

Nach einer Sprache, die auch für ein weibliches lyrisches Ich die körperliche Dimension der Liebe einfordert, sucht Hilde Domin schon in den 50er Jahren:

## MEIN GESCHLECHT ZITZT

Mein Geschlecht zittert  
wie ein Vögelchen  
unter dem Griff deines Blicks.

Deine Hände eine zärtliche Brise  
auf meinem Leib.  
Alle meine Wachen fliehn.

Du öffnest die letzte Tür.  
Ich bin so erschrocken  
vor Glück  
daß aller Schlaf dünn wird  
wie ein zerschlissenes Tuch.

Hilde Domin<sup>209</sup>

Das Erschrecken vor Glück, das ja auch ein Erschrecken vor dem Glück ist beim Öffnen der »letzten Tür« drückt in einer sehr zarten Bildsprache das Erstaunen über die sexuelle Erfüllung aus; das Du schenkt eine Sicherheit, dank deren die Wachen vor der letzten Tür abgezogen werden können, und an die Stelle des tiefen Schlafs tritt die wach haltende Unruhe der Liebe. Aber auch die Gegenbewegung kommt zu Wort: Die Hoffnung, dass in der sexuellen Begegnung die Sicherheit der Liebe möglich wäre, dass die Grenzen zwischen Ich und Du überwunden werden können, kann auch scheitern, das Glück kann nicht nur heilsam erschrecken, sondern die Liebe auch auffressen:

FREMD

Ich liebte dich. Ich brauchte nie dies Wort  
Ich hab mich stumm in dir vergraben.  
Um ein Asyl für meine Gier zu haben  
Für meine Feier einen Andachtsort.

Wie trieb ich dich durch deines Leibs Gelände.  
Dein Haar war mir der Zügelstrick.  
Du flochtest mir die Peitsche dick  
In der geschickten Werkstatt deiner Hände.

Uns fraß das Glück. Zerbrach die Decke  
Halfen uns nicht Zopf, noch Mähne.  
Zu dünn der Eislack, dünn die Strähne.  
Uns fraß der Dreck. Der Sumpf der Zwecke.

Richard Pietraß<sup>210</sup>

Während hier Glück und Dreck des Alltags die Liebenden auffressen, hat die Liebe in Helga M. Novaks Gedicht die Kraft, allen Schmutz des Körpers in Glanz zu verwandeln:

LIEBE

und die Haare in deinen Achselhöhlen  
die schmecken nach Salz und Schweiß  
du – mein Geliebter – und bloß du  
du brennst in den Spalten  
flaches Glitzern läuft deine Arme entlang

ein Pferd versank im Flußsand  
die Stuten standen herum und wieherten  
betäubte Augen – zuletzt fiel die Nässe  
in seine apfelgroßen Nüstern  
so lange roch es nach den Pferdeweibern

ich rieche dich und ich will dich  
wenn ich dich ansehe bestehst du  
aus lauter Sonnen  
und du scheinst die sauberste  
Anschaffung der Erde zu sein

Helga M. Novak<sup>211</sup>

Wie Helga M. Novak gibt auch Ulla Hahn der gelingenden Begegnung zweier Körper eine Chance, indem sie die Haltungen, Bewegungen und Sekretionen der Körper als Bilder des Einswerdens auffasst:

So

Auf der rechten Seite  
 so liegen daß  
 die Knie das Kinn  
 fast berühren. Sich den  
 Rücken freihalten für einen  
 nicht zu weichen  
 schmiegsamen Bauch.  
 Beine auch die mit meinen  
 scharf in die Kurve gehen  
 zwanzigfach Zeh'n  
 ganz unten. Ums Herz  
 in der linken Brust eine  
 Hand, die den Schlag spürt  
 und bleibt im Nacken  
 ein schlafender Mund Speichelfäden.  
 Morgens aufwachen.  
 Immer noch da sein.  
 So.

Ulla Hahn<sup>212</sup>

Es könnte der Eindruck entstehen, dass gerade die Frauen unter den Dichtern durchweg auf Harmonie und unbedingte Zweisamkeit ausgerichtet sind. Das Gegenteil ist genauso wahr. Karin Kiwus gelingt es, männlichen Lesern ihrer Gedichte eine sorgenvoll-selbstkritische Schamesröte ins Gesicht zu treiben:

IM ERSTEN LICHT

Wenn wir uns gedankenlos getrunken haben  
 aus einem langen Sommerabend  
 in eine kurze heiße Nacht  
 wenn die Vögel dann früh  
 davonjagen aus gedämpften Färbungen  
 in den hellen tönenden frischgespannten Himmel  
 wenn ich dann über mir in den Lüften  
 weit und feierlich mich dehne  
 in den mächtigen Armen meiner Toccata  
 wenn du dann neben mir im Bett  
 deinen ausladenden Klangkörper bewegst  
 dich dumpf aufrichtest und zur Tür gehst  
 und wenn ich dann im ersten Licht  
 deinen fetten Arsch sehe  
 deinen Arsch  
 verstehst du  
 deinen trüben verstimmten ausgeleierten Arsch  
 dann weiß ich wieder  
 daß ich dich nicht liebe  
 wirklich  
 daß ich dich einfach nicht liebe

Karin Kiwus<sup>213</sup>

Nein, hier wird nicht mit der Liebe abgerechnet, aber doch mit einer Idee der Liebe, in der sich der Mann als Glücksbringer sieht, vor dessen Augen und in dessen Werturteil zunächst einmal die Frau sich zu bewähren habe. Es hat den Anschein, als herrschten gerade in der neueren erotischen Lyrik von Frauen zwei gegenläufige Tendenzen vor: die Tendenz, Sexualität als warme, Einheit spendende Nähe mit dem Geliebten zu preisen oder die Männer und ihren Größen-Wahn spöttisch zu entlarven. Unzweifelhaft tragen diese Gedichte viel zur Emanzipation des freien Ausdrucks weiblicher Sexualität bei, gerade auch in jenen satirischen Texten, die eine Befreiung von der männlichen Inbesitznahme des Sexuellen verkünden. Doch lebt auch eine andere Tradition weiblicher Erfahrung mit Liebe und Sexualität in vielen Gedichten der Moderne

fort, sei es, dass diese Erfahrung fortbesteht, sei es dass die Texte dem kulturellen Gedächtnis gewidmet sind. Es ist jene tragische Liebeserfahrung von Frauen, die weniger durch Selbstbestimmtheit, Freiwilligkeit und eigene Lust gekennzeichnet ist als vielmehr von der Inbesitznahme durch den Mann, von dessen Präpotenz und Leidenschaft zum Rosenbrechen, also durch die der Sexualität auch eingeschriebenen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Aus diesem Blickwinkel inszeniert die Lyrikerin Anna Rheinsberg das Liebesverhältnis als Kampf der Geschlechter und spielt dabei mit dem doppelsinnigen Titel *Erstes Mahl* sowohl auf das Brechen der Rose als auch auf das Reißen der Beute an:

## ERSTES MAHL

Wenn sie eine rissen  
 die Wölfe  
 zeigten sie am Morgen  
 das Stück Fleisch zum Fenster hinaus  
 spannten das Tuch  
 mit zwei Haken  
 der Hauswand an  
 griffen die Finger  
 ins Rot  
 Bis auf die Matratze  
 das Blut  
 durchtränkt Nachthemd und Schlächter  
 rinnt an den Beinen  
 zu den Zehen  
 aus dem Hirn  
 YES SIR I CAN BOOGY!  
 BOOGY ME TO THE TOP!

Mir trieb's einer mit dem Finger  
 ohne weißes  
 Linnen das ich nicht  
 flachsen mußte  
 in den Nächten  
 Dafür eine Wolldecke  
 unterm Hintern  
 Du liebst mich doch  
 nicht wahr  
 und den Nagel drin  
 bis zum Gebärmutterhals  
 Daheim  
 wusch die Kernseife  
 Schlüpfen und Hände wusch  
 Vater schrie mich Hure

Monate später Gummi  
 statt Bettzeug  
 der Schweinerei Vorbeuge tun  
 Wer hat denn Zeit  
 kalt Wasser laufen zu lassen?  
 Kinder kriegen ihr Blutbad  
 vom ersten  
 bis zum letzten Tag  
 Die hat die Roten im Busch  
 die rote Sau die  
 sagen die Wölfe  
 lecken aber kräftig die Münder  
 die Pawlowschen  
 beim Glöcken ein Sprung nach vorn  
 Hure du und im Nacken gebissen  
 YES SIR I CAN BOOGY!  
 BOOGY ME TO THE TOP!

Ekel verschließt den Atem  
 sie keuchen  
 und hassen zugleich  
 Mein Gott du blutest ja  
 Wenn Mutter das sieht  
 Heilige Johanna  
 Gebenedeite  
 wir danken DIR!  
 Bekamst den Segen  
 von oben  
 du Frau  
 geschlossener Schenkel  
 verbranntest  
 statt geköpft zu werden  
 Frauenblut macht Männerangst  
 und die Söhne  
 bespucken einander die Wunden  
 mit Salz  
 fucking one man  
 = eating myself  
  
 Noch lebe ich  
 Anna Rheinsberg<sup>214</sup>

Hier werden in einer an die Vulgarität Brechts erinnernden Direktheit, und diese aus weiblicher Sicht konterkarierend, all die demütigenden Momente evoziert, die die Erfahrungen einer Frau vom sogenannten und hier nur noch sarkastisch gemeinten *Liebesakt* begleiten können. Die Bilder stammen aus dem Dunkel des kollektiven Gedächtnisses, nicht aus dem dunklen Erdteil der Liebe, sondern aus dem der Gewalt. In ihm wird das mögliche Spiel der Leidenschaft als Folter für Leib und Seele einer Frau offenbar, während der Mann die Triumphzeichen der siegreichen Schlacht oder des gewonnenen Schlachtfestes als seine Flagge aus dem Fenster hängt. Dies ist die Nachtseite einer auf Eroberung ausgerichteten Liebesgier, in der unterschwellig der Hass regiert.

Zwei Gedichte männlicher Autoren aus der neueren bis neuesten Zeit sollen als Beispiele dafür dienen, wie die sexuellen Abgründe, Triebfedern und Gefährdungen der Liebe nach der notwendigen krassen Verletzung des guten Tons in eine Sprache gefasst werden können, die die Grenzerfahrung nicht vermeidet, aber auch nicht grell ins Licht rückt. Das erste Beispiel gibt der Sehnsucht in der sexuellen Liebe Raum, das zweite versucht mit postmodernen Stilmitteln das Unsagbare des sexuellen Liebestriebs semantisch und visuell erfahrbar zu machen.

NIMM MICH  
 (für E.)

Warum bist du manchmal  
 so nah  
 manchmal so weit in den Wäldern  
 deiner Vögel?

Was für eine blöde Frage!  
 Wo ich doch  
 die Möglichkeit habe  
 unter deinen Vögeln zu fliegen  
 und mit deinen Schritten  
 im Schnee zu verschmelzen.

Warum finden sich unsere Wörter  
 oft so schwer?  
 Warum schlafen wir manchmal  
 aneinander vorbei?

Nicht mehr sollten wir  
 unsere Spiele spielen  
 wie sind  
 sondern uns nehmen wir :  
 was wollen  
 hart aber zärtlich!  
 Christoph Derschau<sup>215</sup>

Derschaus Gedicht ist bis auf die Verkreuzung der Bedeutungen des »Nehmens« in der vierten Strophe recht traditionell strukturiert als innerer Monolog eines Liebenden, der sich mit der Unerfüllbarkeit der Liebe in der sexuellen Begegnung auseinandersetzt. »Warum schlafen wir manchmal / aneinander vorbei?«: Diese rhetorische Frage wird indirekt mit der Selbstermutigung zum gegenseitigen Ernstnehmen beantwortet. Mindestens zweimal hingegen muss man sich das abschließende Gedicht *Ohrgasmisch + (Ver)Lustig* aus dem Gedichtpaar *Wassermusikken* von Enno Stahl vorsprechen, einmal gemäß dem Zeilenbruch und einmal nach syntaktischen Regeln. Der *Klang* spielt eine thematische und eine strukturelle Rolle, und in ihm werden unterschiedliche Bedeutungskonstellationen hörbar, in denen die Sprache der Liebe und der Sexualität zu oszillieren und zu gleiten beginnt:

OHRGASMISCH + (VER)LUSTIG  
 all die tex-  
 te (der nacht) + die lie-  
 der: peter kam vor  
 bei: + tex-  
 tete –tete –tete bert strun-  
 z(o)te 'brick' wie'n bri-  
 kett 'n so-  
 nett – mattis ver-  
 lor die kam-  
 era gar: kurz:  
 der tag 1 schaum die  
 nacht erst recht: kurz:  
 alles schäum-  
 te ...  
 aufm boot rumge-  
 schlingert + doch nich durchnäßt  
 aufm boot rumge-  
 fingert + doch nich gekotzt! den  
 fährmann über  
 (diesen) strom (der dinge)  
 freuts: mich  
 reuts denn nach der  
 nacht er-  
 wacht anders man(n!).  
 Enno Stahl<sup>216</sup>

Eine Kahnpartie, die auch wieder mit Verweisen auf die letzte Überfahrt über den Fluss des Todes mit dem Fährmann Charon spielt; eine Kahnpartie mit zotigen Reden und sexuellen Spielereien (aber wer mit wem?), eine Initiationsfahrt, nach der der Mann ein anderer geworden ist (aber in welcher Hinsicht?), all das Reden über Sex und Liebe und Männlichkeit – vielleicht hat sich ja das ganze modische Sex-Gequassel wie eine Decke aus Schaum über die sexuelle Lust gebreitet, sodass es keine Orgasmen mehr gibt, sondern nur noch einen »Ohrgasmus«? So verflucht der Text seine Motive wie musikalische Themen und geht seiner selbst lustig verlustig. Im Vorübergleiten des Kahns werden wir für kurze Momente, die wie Schnappschüsse wirken, unterschiedlicher Facetten des Begehrens ansichtig, und Exakteres ist an der Schwelle zum dritten Jahrtausend über den Liebestrieb wohl nicht zu sagen.

»Siehe, er kommt und hüpf über die Berge«. Die Schönheit der Liebenden<sup>217</sup>

Wer immer die Behauptung in die Welt gebracht hat, Liebe mache blind, der hat geirrt und dieses Gedicht Goethes zum Mai der Liebe nicht gekannt:

MAILIED

Wie herrlich leuchtet  
Mir die Natur!  
Wie glänzt die Sonne!  
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten  
Aus jedem Zweig,  
Und tausend Stimmen  
Aus dem Gesträuch,

Und Freud' und Wonne  
Aus jeder Brust.  
O Erd'! o Sonne!  
O Glück! o Lust!

O Lieb'! o Liebe!  
So golden-schön,  
Wie Morgenwolken  
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich  
Das frische Feld,  
Im Blütendampfe  
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,  
Wie lieb' ich dich!  
Wie blickt dein Auge!  
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche  
Gesang und Luft,  
Und Morgenblumen  
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe  
Mit warmem Blut,  
Die du mir Jugend  
Und Freud' und Mut

Zu neuen Liedern  
Und Tänzten gibst.  
Sei ewig glücklich,  
Wie du mich liebst!

Johann Wolfgang von Goethe<sup>218</sup>

Nein, Liebe macht nicht blind! Dieses Urteil geht zwar auf Platon zurück, der es als erster so formuliert hat: »τυφλοῦται γὰρ περὶ τὸ φιλούμενον ὁ φιλῶν« – *blind nämlich für das, was er liebt, wird der Liebende.*<sup>219</sup> Aber dem großen griechischen Philosophen, der viel, jedoch nicht eben alles von der Liebe verstanden hat, ist hier energisch zu widersprechen. Natürlich ist klar, was er meint. Dennoch will uns das Diktum untergründig glauben machen, dass es ein Objektives gebe in der Wahrnehmung des Anderen, und wer die Mängel im Äußeren und die Schwächen im Charakter des oder der Geliebten nicht sehe, den habe die Liebe eben blind gemacht – darüber stehe jedoch noch ein Objektivitätsanspruch, von dem aus dies beurteilt werden könne. Das Gegenteil aber ist wahr. Liebe macht nicht blind, sie macht den Liebenden vielmehr sehend. Seine Augen werden, wie Hölderlin sagt, zur »Sonne«: »allsehend, allverklärend«.<sup>220</sup> Die Liebe öffnet den Blick für die Wahrheit und Schönheit des Anderen, auch wenn äußere und innere Wirklichkeiten nicht überein zu stimmen scheinen. So macht die Liebe

den Liebenden sehend – und sie macht die Liebenden schön zugleich. Im *Mailed* Goethes kann man hören, wie die Liebe alles schön macht, wie die ganze Natur aufgerufen wird als Abbild der Schönheit der Liebe selbst und der Geliebten, der diese Liebe gilt. In diesem Gedicht des Entzückens, das nicht zufällig den »Mai« als Erlebensraum beschwört, erklingt die mit Worten kaum zu fassende Begeisterung, die die erste Liebe – und jede wahre Liebe ist *erste* Liebe – im tiefsten Inneren zu entzünden vermag; eine Begeisterung in jenem Sinn des Wortes, dass der Geist der Liebe dem Leben Leben einhaucht. Der Lobpreis der Erscheinung der Geliebten zeigt uns die Liebe als jene Macht, die den Liebenden sehen lehrt. Sie war auch in anderen Gedichtbeispielen schon präsent, besonders eindrucksvoll in jenem Moment des Brecht-Sonettes, in dem der Mann die tiefe Schönheit der zunächst nur oberflächlich begehrten Frau entdeckt.<sup>221</sup> Im Augen-Blick der Liebe steigert das Auge die Qualität seines Blicks und er vertieft sich im liebevollen Anblick zur Erkenntnis. Der oder die Andere treten plötzlich aus sich selbst hervor und treten ein in ihre neue Wahrheit, ihre Schönheit. Dort erst, in diesem Augen-Blick der Liebe, so heißt es in dem Gedicht *Zähle die Mandeln* von Paul Celan, »Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist.«<sup>222</sup> Im Blick der Liebe kommen wir zu uns selbst, vielleicht nur in ihm. Das ist keine blind machende Verblendung, sondern gerade die sehend machende Kraft der Liebe, die an das Göttliche rühren kann, von dem die Alten sagten, dass es das Herz ansieht.<sup>223</sup> Dies gilt für den Gott der Liebe nicht minder, der beim Liebenden ist, wie Platon sagt.

Deswegen ist das *Auge* eine der zentralen Metaphern dieser Liebeserfahrung, das Auge, das das geliebte Du in seiner Schönheit erblickt. Das Auge auch, das selbst schön wird und strahlend, weil es die Liebe ausstrahlt wie einen Sonnenstrahl. Liebende erkennt man an der hellen oder dunklen Leuchtkraft ihres Blicks, der das Geheimnis und die Kraft der Liebe gleichermaßen verbirgt wie aussendet:

GEHEIMNIS

Ueber meines Liebchens Aeugeln  
Stehn verwundert alle Leute,  
Ich, der Wissende, dagegen  
Weiß recht gut was das bedeute.

Denn es heißt: Ich liebe diesen,  
Und nicht etwa den und jenen,  
Lasset nur ihr guten Leute  
Euer Wundern, euer Sehnen.

Ja, mit ungeheuren Mächten  
Blicket sie wohl in die Runde;  
Doch sie sucht nur zu verkünden  
Ihm die nächste süße Stunde.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>224</sup>

Goethes Auffassung des Auges ist charakteristisch für den Blick der Liebe. Das Auge gilt als Spiegel der Seele; wir halten auch in unserer Alltagsvorstellung an der Überzeugung fest, dass Augen nicht lügen können, wobei wir immer in der inneren Verbindung stehen zum Phantasma des ersten, Leben spendenden Augenblicks, dem das Ich und alle Wahrheit der Welt umfassenden Liebes-Blick der Mutter. Wer in Streit oder Misstrauen fordert: »Schau mir in die Augen!« sucht nach der Verbürgung der Wahrheit im Spiegel der Seele. Lügen kann man nur, so hoffen wir so inständig wie vergebens, mit gesenktem Blick, dessen Verschleierung den Lügner verrät. Die offenen Augen der Geliebten, in denen »ungeheure Mächte« spürbar werden, die vereinten Mächte Apolls und Dionysos' nämlich, verraten die Wahrheit: »Ich liebe diesen!« Dies verraten sie und dies lösen sie zugleich auch ein. Denn dem Auge kommt auch die Qualität zu, Verbindung nicht nur *bezeichnen*, sondern auch *schaffen* zu können. Mit den Augen verbinden die Liebenden sich miteinander, ja sie können sich mit den Augen geradezu verschlingen, ineinander verschmelzen, ohne einander unmittelbar zu berühren – – oder eben doch *unmittelbar* zu berühren, denn der Blick kann eine magischere Kraft entfalten als es Händen und anderen Gliedmaßen oft gelingt. Eintauchen in den Blick des Andern ist nicht Ersatz und Verheißung für die anders nicht mögliche körperliche Vereinigung der Liebenden, sondern *ist* Vereinigung von einer Intensität und Qualität, die jedem Menschen unvergesslich ist, der sie einmal erlebt hat.<sup>225</sup>

## DER BLICK

Schaust du mich aus deinen Augen  
 Lächelnd wie aus Himmeln an,  
 Fühl' ich wohl, dass keine Lippe  
 Solche Sprache führen kann.  
 Könnte sie's auch wörtlich sagen,  
 Was dem Herzen tief entquillt,  
 Still den Augen aufgetragen,  
 Wird es süßer nur erfüllt.  
 Und ich seh' des Himmels Quelle,  
 Die mir lang verschlossen war,  
 Wie sie bricht in reinster Helle  
 Aus dem reinsten Augenpaar.  
 Und ich öffne still im Herzen  
 Alles, alles diesem Blick,  
 Und den Abgrund meiner Schmerzen  
 Füllt er strömend aus mit Glück.  
 Joseph von Eichendorff<sup>226</sup>

Die Lyrik dieser Liebe mit den offenen, wachen Augen für die Schönheit des Anderen und mit den schönen, blanken Augen durch die Liebe des Anderen – diese Lyrik findet einen reichen Schatz an Bildern, Metaphern, Vergleichen und Symbolen in einer der ältesten großen Liebeshymnen der Weltliteratur, das unter dem Titel *Das Hohelied Salomons* in den Kanon der biblischen Schriften aufgenommen worden ist und möglicherweise dadurch die Jahrtausende überdauert hat. In dieser orientalischen, im Urtext hebräischen Dichtung, die etwa 2.500 Jahre alt ist, haben sich Motive gebildet, die sich in der gesamten Lyrik des Abendlandes wirkmächtig entfaltet haben. Es lohnt, sie sich hier zu vergegenwärtigen, zumindest in Auszügen, auch wenn gerade die uferlose Ausbreitung des Glückserlebens einen eigenen ästhetischen Reiz darstellt, der durch Kürzungen beschädigt wird. Die Struktur der hebräischen Dichtung ist durch doppelte Parallel-Bildungen gekennzeichnet: Zum einen durch den *parallelismus membrorum*, bei dem zwei sich ergänzende Sinnaussagen im Aufgesang eines Verses und in seinem Abgesang einander spiegeln und so ein Versganzes bilden («seine Linke liegt unter meinem Haupte / und seine Rechte herzt mich»). Die zweite Parallelstruktur ergibt sich aus dem Charakter des Wechselgesangs, in den hier die Liebenden, eine junge Frau und ein junger Mann, einstimmen – ein tänzerischer Dialog, dem die Liebe nicht nur als Anlass dient, sondern in dem sie sich zugleich auch erfüllt:

## DAS HOHELIED SALOMONS

Siehe, meine Freundin, du bist schön;  
 schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen.  
 Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich.  
 Unser Bett grünt. [...]

Ich bin eine Blume in Scharon  
 und eine Rose im Tal.  
 Wie eine Lilie unter den Dornen,  
 so ist meine Freundin unter den Mädchen.  
 Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen,  
 so ist mein Freund unter den Jünglingen. [...]

Er erquickt mich mit Traubenkuchen und labt mich mit Äpfeln;  
 denn ich bin krank vor Liebe.  
 Seine Linke liegt unter meinem Haupte,  
 und seine Rechte herzt mich. – [...]

Da ist die Stimme meines Freundes!  
 Siehe, er kommt und hüpf über die Berge  
 und springt über die Hügel.  
 Mein Freund gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch.  
 Siehe, er steht hinter unsrer Wand  
 und sieht durchs Fenster  
 und blickt durchs Gitter.

Siehe, meine Freundin, du bist schön!  
 Siehe, schön bist du!  
 Deine Augen sind wie Taubenaugen hinter deinem Schleier.  
 Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen, die herabsteigen vom Gebirge Gilead.  
 Deine Zähne sind wie eine Herde geschorener Schafe,  
 die aus der Schwemme kommen;  
 alle haben sie Zwillinge, und keines unter ihnen ist unfruchtbar.  
 Deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur,  
 und dein Mund ist lieblich.  
 Deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe vom Granatapfel. [...]

Deine beiden Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen,  
 die unter den Lilien weiden. [...]

Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, liebe Braut,  
 du hast mir das Herz genommen  
 mit einem einzigen Blick deiner Augen,  
 mit einer einzigen Kette an deinem Hals.

Wie schön ist deine Liebe, meine Schwester, liebe Braut!  
 Deine Liebe ist lieblicher als Wein,  
 und der Geruch deiner Salben übertrifft alle Gewürze.

Von deinen Lippen, meine Braut, träufelt Honigseim.  
 Honig und Milch sind unter deiner Zunge,  
 und der Duft deiner Kleider ist wie der Duft des Libanon.

Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten;  
 eine verschlossene Quelle,  
 ein versiegelter Born.

Du bist gewachsen wie ein Lustgarten  
 von Granatäpfeln mit edlen Früchten, Zyperblumen mit Narden,  
 Narde und Safran, Kalmus und Zimt,  
 mit allerlei Weihrauchsträuchern, Myrrhe und Aloe,  
 mit allen feinen Gewürzen.

Ein Gartenbrunnen bist du,  
 ein Born lebendigen Wassers, das vom Libanon fließt.

Steh auf, Nordwind, und komm, Südwind,  
 und wehe durch meinen Garten,  
 daß der Duft seiner Gewürze ströme! [...]

Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,  
 findet ihr meinen Freund,  
 so sagt ihm, daß ich vor Liebe krank bin. [...]

Mein Freund ist weiß und rot,  
 auserkoren unter vielen Tausenden.

Sein Haupt ist das feinste Gold.  
 Seine Locken sind kraus, schwarz wie ein Rabe.

Seine Augen sind wie Tauben an den Wasserbächen, sie  
 baden in Milch und sitzen an reichen Wassern.

Seine Wangen sind wie Balsambeete, in denen Gewürzkräuter wachsen.  
 Seine Lippen sind wie Lilien, die von fließender Myrrhe triefen.

Seine Finger sind wie goldene Stäbe, voller Türkise.

Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt.

Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen.  
 Seine Gestalt ist wie der Libanon, auserwählt wie Zedern.

Sein Mund ist süß, und alles an ihm ist lieblich. –

So ist mein Freund; ja, mein Freund ist so, ihr Töchter Jerusalems! –<sup>227</sup>

So ist meine Geliebte, mein Geliebter ist so – macht die Augen auf und schaut hin, damit auch ihr diese Wahrheit erkennt, da er nun hüpfend über die Berge kommt, hüpfend vor Lust und Energie und Liebesfreude! Öffnet die Nasenflügel weit und atmet den Duft ein, den die Geliebte verströmt, ihren balsamischen Atem und das Parfum ihres Leibes, das von den Ost- und West-, den Süd- und Nordwinden in alle Gegenden der Welt getragen werde, auf dass es mich überall umwehe! In den Bild-Parallelen der Verse des *Hohenliedes* wird eine Liebe beschworen, die sich als Lobpreis der körperlichen Vorzüge des Anderen ausspricht; aus den glänzenden Mosaiksteinen der einzelnen Wahrnehmungen entsteht das Bild des Du in strahlender

Schönheit. Der Blick der Liebenden ist hellwach für den Liebreiz des Anderen, alle Sinne sind bereit, das geliebte Du ganz einwirken, einströmen zu lassen, und die Natur mit ihren Spezereien wird zur Mithilfe aufgerufen, damit sich dieses Fest der Sinne voll entfalten kann. Sie geben Zeugnis von der universalen Unfassbarkeit dieser Liebe. Alles, wildes wie zahmes Getier, kultivierte und wuchernde Pflanzen, der Menschen Bauwerke und Bauwerke Jahwes – alles, alles dient dieser Liebe als Edelgestein eines Sprachschmucks, der auszudrücken versucht, was eigentlich nur spürbar, nicht sagbar ist. Die erotische und sexuelle Dimension klingt ebenso durch wie die Bedeutung der geistigen Verbindung der Liebenden. Dass *beide* als aktiv Begehrende in Erscheinung treten, der Mann *und* die Frau, und das in einem Text, der tief in die Antike zurückreicht, macht ihn nur umso bemerkenswerter.

Aus dem reichen Schatz des *Hohenliedes* schöpft die gesamte Liebesdichtung des Abendlandes, auch wenn dabei die ursprünglich einer nomadischen Bauern-Kultur entstammenden Motive den Zeitläuften angepasst werden; kaum jemand wäre heute noch bereit, seiner Braut Zähne »wie eine Herde geschorener Schafe, / die aus der Schwemme kommen« zu attestieren – auch wenn der Vergleich für sich genommen eine große Schönheit und Vitalität in sich trägt. Aber sowohl in der unvergänglichen Lebendigkeit seiner Symbole als auch in seiner Struktur der Symbolbildungen einschließlich der Parallelisierungen beeinflusst das *Hohelied* die Liebesdichtung bis heute und lässt sich immer wieder als intertextueller Bezugsrahmen entdecken. Selbst in den Gedichten von Arno Holz, der im Übergang zum 20. Jahrhundert mit experimentellen Sprachmitteln neue Ausdrucksweisen des Begehrens und der Liebe gefunden hat und sich ganz bewusst vom »lyrischen« Ton der romantischen Tradition absetzt, klingt noch der antike Lobpreis nach:

Ich weiss.

Oft

wars nur ein Lachen, ein Handdruck von dir,  
oder ein Härchen, ein blosses Härchen,  
das dir der Wind ins Genick geweht.  
und all mein Blut  
gährte gleich auf,  
und all mein Herz  
schlug nach dir.

Dich haben, dich haben,  
dich endlich mal haben,  
ganz und nackt, ganz und nackt!

Und heut,  
zum ersten Mal,  
unten am See, glitzernd im Mittag,  
sah ich dich so.

Ganz und nackt! Ganz und nackt!

Und mein Herz  
stand still.

Vor Glück, vor Glück.

Und es war keine Welt mehr,  
nichts, nichts, nichts,

es war nur noch Sonne, nur noch Sonne –  
so schön warst du!

Arno Holz<sup>228</sup>

Es ist ein weit gespannter Bogen von Salomo bis Arno Holz, gewiss. Und doch sucht sich das Entzücken über den alle Sinne betörenden Anblick der Geliebten die Bezugspunkte in einem kosmischen Erleben, das zur Verherrlichung der Schönheit des Du herangezogen wird: »Und es war keine Welt mehr [...] / so schön warst du!« Die Sonne, die das Ich sieht, ist zugleich die Sonne des eigenen Blicks, in der das Du seine Schönheit zeigt, seine ganze Schönheit, unverhüllt. Wie eine Antwort an diese Augen, die das Du in seiner Schönheit entdecken – und

diese Schönheit ist kein Als-Ob, wie es Platons Satz nahe legt! –, wirkt das Gedicht der chilenischen Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral, das deswegen hier zur Sprache kommen soll, ohne damit für die »europäische Literatur« vereinnahmt zu werden. Sein Titel *Scham* enthält die Spur jener Konfrontation, die der liebende Blick auch bedeuten kann, denn er führt die Selbstwahrnehmung in ein ungläubiges Staunen:

## SCHAM

Wenn du mich anblickst, werd' ich schön,  
schön wie das Riedgras unterm Tau.  
Wenn ich zum Fluß hinuntersteige,  
erkennt das hohe Schilf mein sel'ges Angesicht nicht mehr.

Ich schäme mich des tristen Mundes,  
der Stimme, der zerriss'nen, meiner rauhen Knie.  
Jetzt, da du mich, herbeigeeilt, betrachtest,  
fand ich mich arm, fühlt' ich mich bloß.

Am Wege trafst du keinen Stein,  
der nackter wäre in der Morgenröte  
als ich, die Frau, auf die du deinen Blick geworfen,  
da du sie singen hörtest.

Ich werde schweigen. Keiner soll mein Glück  
erschaun, der durch das Flachland schreitet,  
den Glanz auf meiner plumpen Stirn nicht einer sehen,  
das Zittern nicht von meiner Hand ...

Die Nacht ist da. Aufs Riedgras fällt der Tau.  
Senk lange deinen Blick auf mich.  
Umhüll mich zärtlich durch dein Wort.  
Schon morgen wird, wenn sie zum Fluß hinuntersteigt,  
die du geküßt, von Schönheit strahlen.

Gabriela Mistral<sup>229</sup>

Die Augen des Mannes und die nackte Frau. Das könnte eine voyeuristische Szene sein wie die von Susanna im Bade.<sup>230</sup> Es könnte auf das Taxieren der Frauengestalt mit männlichem Blick hinauslaufen, und darin wäre das weibliche Ich nicht geborgen, sondern ihm mindestens so gnadenlos ausgesetzt wie dem eigenen. Das Ich schämt sich seiner, weil es die eigenen Schwächen und Mängel kennt, den müden Mund, die raue Haut. Wem nicht der Narzissmus den Blick aufs eigene Spiegelbild verstellt, kennt das. Es gehört auch für das Ich dieses Gedichts der Mut des Vertrauens dazu, sich dem Blick des Du auszuliefern und in dieser Erfahrung auch den Blick auf sich selbst zu verändern. So entsteht zwischen dem Blick, der schön macht und dem eigenen Schönwerden ein innerer Zusammenhang, ein Wechselspiel.

## LIEBESLIEDER I

Als ich nachher von dir ging  
An dem großen Heute  
Sah ich, als ich sehn anfang  
Lauter lustige Leute.

Und seit jener Abendstund  
Weißt schon, die ich meine  
Hab ich einen schönern Mund  
Und geschicktere Beine.

Grüner ist, seit ich so fühl  
Baum und Strauch und Wiese  
Und das Wasser schöner kühl  
Wenn ich's auf mich gieße.

Bertolt Brecht<sup>231</sup>

Der Blick der Liebe, der schön macht, bleibt nicht äußerlich, sondern erfüllt den geliebten, den »gesehenen« Menschen mit einem neuen Bild von sich selbst und öffnet ihm die Augen für die

eigene Schönheit und für die Schönheit der Welt. Die Kraft der Metaphern der Schönheit, wie sie aus dem *Hohenlied* überliefert sind, kann auch zur Beschwörung, nicht nur zur Bestätigung der Liebe genutzt werden. Das *Liebesgedicht* von Karl Krolow entwirft eine sprachlich und gedanklich schwebende Impression der Liebe in gleichermaßen tradierten wie eigens erdachten Sprachbildern; auch sie umspielen den leitmotivischen Ruf »Du bist schön«, einen der Sätze der Liebe, um derentwillen die Liebesdichtung existiert:

## LIEBESGEDICHT

Mit halber Stimme rede ich zu dir:  
 Wirst du mich hören hinter dem bitteren Kräutergesicht  
 Des Mondes, der zerfällt?  
 Unter der himmlischen Schönheit der Luft,  
 Wenn es Tag wird,  
 Die Frühe ein rötlicher Fisch ist mit bebender Flosse?

Du bist schön.  
 Ich sage es den Feldern voll grüner Pastinaken.  
 Kühl und trocken ist deine Haut. Ich sage es  
 Zwischen den Häuserwürfeln dieser Stadt, in der ich lebe.

Dein Blick – sanft und sicher wie der eines Vogels.  
 Ich sage es dem schwingenden Wind.  
 Dein Nacken – hörst du – ist aus Luft,  
 Die wie eine Taube durch die Maschen des blauen Laubes schlüpft.

Du hebst dein Gesicht.  
 An der Ziegelmauer erscheint es noch einmal als Schatten.  
 Schön bist du. Du bist schön.  
 Wasserkühl war mein Schlaf an deiner Seite.  
 Mit halber Stimme rede ich zu dir.  
 Und die Nacht zerbricht wie Soda, schwarz und blau.

Karl Krolow<sup>232</sup>

Wie die Liebende in Salomos Liebesliedern es den Weinbergen, den Viehweiden und den Töchtern Jerusalems zujubelt, so sagt es hier das liebende Ich »den Feldern voll grüner Pastinaken« (einer bitteren Krautpflanze), »den Häuserwürfeln« und »dem schwingenden Wind«: Du bist schön! Und es greift dafür Anklänge an den Duft der Kräuter, die schlanke Taube, die Kühle des Wassers auf, die aus dem großen Urtext der Liebe überliefert sind. Natürlich ist diese Liebe des 20. Jahrhunderts nicht mehr ungebrochen als reine Glücksgewissheit zu haben, sondern artikuliert sich als Frage, denn hier versucht ein Ich mit großer sprachlicher Intensität die würzenden Bitterkräuter des Orients gegen die vergiftende Bitterkeit der Beziehungswirklichkeit zu stellen. »[H]inter dem bitteren Kräutergesicht / Des Mondes, der zerfällt« ist das Du schon halb verschwunden und soll wieder ins Leben der Liebe gerufen werden. Das Gedicht lässt offen, ob der Ruf, die Anrede mit halber Stimme, ankommt oder ob sie zum Nach-Ruf wird, der zum letzten Mal beschwört, was nur noch einmal »als Schatten« »[a]n der Ziegelmauer erscheint«. Nicht darin also lebt der Preisgesang des *Hohenliedes* fort, dass er die Liebe als fortwährendes Glücksgefühl idealisierte; seine ungebrochene Kraft erweist sich vielmehr dadurch, dass er auch für Bewährungen der Liebe in der Moderne seinen Sprachschatz bereithält und sie damit bittersüß würzt.

Nicht unmittelbar auf das *Hohelied*, sondern auf eine jüngere orientalische Tradition, auf die erotische persische Dichtung des Hafis, greift ein großes Werk der deutschen klassischen Dichtung zurück. Gleichwohl sind im Lobpreis der Schönheit, im freudig erkennenden Blick des Liebenden, die das Leitmotiv dieses Kapitels bilden, die Dichtungen durchaus miteinander verwandt. In der Erkenntnis der Schönheit des Anderen liegt die Wahrheit jener Liebe verborgen, die sehend macht und die zur Be-Geisterung der bedeutendsten geschlossenen Sammlung von Liebeslyrik im Werk Johann Wolfgang Goethes wird. Der *West-Östliche Divan*<sup>233</sup> entsteht um 1815 und ist beseelt von der Liebe des sechsundsechzigjährigen Dichters zu der jungen Marianne von Willemer, die ihrerseits etwa achtundzwanzig Jahre alt ist (ihr Geburtsdatum ist nicht genau bekannt). Diese Liebe, eher gefördert als gehindert durch Mariannes Ehemann, wird zu einer der großen dichterischen Kraftquellen des älteren Goethe,

und in dieser Hinsicht ist die Liebe zwischen den beiden mehr als erfüllt, auch wenn – oder weil – sie keine Einlösung in Form einer »Beziehung« findet. Ein Teil der Gedichtsammlung stammt von Mariannes Hand, da sie zu dem dialogisch aufgebauten Werk mit den Haupt-Gestalten »Hatem« und »Suleika« eigene lyrische Texte von hohem Rang beisteuert – im übrigen die einzigen uns bekannten Verse der von dieser Liebe inspirierten Frau. In den großen Zyklus geht das autobiographische, auf der Grenze zwischen Erhabenheit und Lächerlichkeit balancierende Liebesverhältnis des prominenten Greises mit der – in den Augen der Welt – »viel zu jungen Frau« ein. Daneben wird aber auch die Faszination Goethes und seiner Zeitgenossen für die persische Dichtung des Dichters Hafes oder Hafis wirksam, auf den auch der Begriff des »Diwan« als Gedicht-Zyklus zurückgeht.<sup>234</sup> Hafis erlaubt es den deutschen Dichtern des frühen 19. Jahrhunderts, die Liebe auch in ihrer sinnlichen und sexuellen, ja bisweilen leicht obszönen Bedeutung anzusprechen, denn die große Lyrik des mittelalterlichen Persien ist vergleichsweise tabulos und spielerisch, sie schließt hetero- wie homosexuelle Aspekte ein und wirkt auf viele Mitteleuropäer dieser Zeit äußerst anregend. Platen und Rückert lernen sogar Arabisch, um die Gedichte des Hafis im Original lesen und sie ins Deutsche übertragen zu können. Der Lobpreis des Körpers des und der Geliebten gehört zur Bildsprache dieser Lyrik, wie Goethe sie adaptiert und mit seiner Begeisterung erfüllt:

## VERSUNKEN

Voll Locken kraus ein Haupt so rund! –  
 Und darf ich dann in solchen reichen Haaren,  
 Mit vollen Händen hin und wider fahren,  
 Da fühl' ich mich von Herzensgrund gesund.  
 Und küss' ich Stirne, Bogen, Auge, Mund,  
 Dann bin ich frisch und immer wieder wund.  
 Der fünfgezackte Kamm wo sollt' er stocken?  
 Er kehrt schon wieder zu den Locken.  
 Das Ohr versagt sich nicht dem Spiel,  
 Hier ist nicht Fleisch, hier ist nicht Haut,  
 So zart zum Scherz so liebeviell!  
 Doch wie man auf dem Köpfchen kraut,  
 Man wird in solchen reichen Haaren  
 Für ewig auf und nieder fahren.  
 So hast du Hafis auch gethan,  
 Wir fangen es von vornen an.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>235</sup>

Zu Beginn eines der Hatem-Gedichte Goethes werden die Locken sogar mit Schlangen verglichen, jenen paradisischen Wesen, die zur Sünde verführen und gegen die das Ich keine Gegenwehr aufbringen kann:

Locken! haltet mich gefangen  
 In dem Kreise des Gesichts!  
 Euch geliebten braunen Schlangen  
 Zu erwidern hab' ich nichts. [...]<sup>236</sup>

Das Haar ist eines der erotischsten Symbole der Kulturtradition. Magisch aufgeladen kennt es die Antike fast aller Weltkulturen: als Sitz der Kraft, als geheimnisvolle Verbindung zwischen dem menschlichen Haupt und dem Himmel über ihm, dem Sitz der Götter. Aber auch als Ausdruck der Schönheit und Vitalität, wie sie das *Hohelied* in den Vers fasst: »Deine Haare sind wie eine Herde Ziegen, die herabsteigen vom Gebirge Gilead«. Das Scheren der Haare wiederum dient dem Raub von Selbstbestimmung und Würde, umgekehrt verheißt die Pracht der Locken mehr Verlockungen als Haare allein zu geben vermögen. Die Liebe ist eben in der Tat »eine haarige Sache« (wie es das vorangegangene Kapitel nahe legt) – krause Locken, hier wie dort, auf dem Haupt und um die Scham, Männern und Frauen als Signal und als Versteck mitgegeben ... Deswegen kann die Bedeutung des »fünfgezackten Kammes« sowohl auf das Kämmen des Haares mit der fünfvingrigen Hand als auch auf das Schwellen des Hahnenkammes verweisen, dessen »Stocken« sich nichts in den Weg zu stellen scheint.

Auch bei Platen finden wir die Faszination für den Lockenkopf. Das lockende Geringel des Haars im Nacken, der mit der Konnotation zu »nackt« zu sehen ist, wirkt bezaubernd. Anders als Goethe versucht Platen, auch die *Form* der persischen Dichtung zu realisieren und die in der deutschen Dichtung seltene Gedichtform des *Ghasels* nachzuschaffen:

Nach lieblicher'm Geschicke sehn' ich mich,  
 Wie nach dem Stab die Wicke sehn' ich mich;  
 Nach deines Mundes Duft, nach deines Haars  
 Geringel am Genicke sehn' ich mich;  
 Ich sehne mich, daß poche mir dein Herz,  
 Daß mich dein Arm umstricke, sehn' ich mich  
 Du gehst, o Schönheit, mich so stolz vorbei,  
 Nach einem zweiten Blicke sehn' ich mich!

August von Platen<sup>237</sup>

Ja, der Blick, das Haar, die Gestalt: In ihnen werden die Geliebten herbei beschworen, herbei gepriesen, unvergänglich in die Sprache der Bilder gebannt. Während man sich das Du bei Platen eher als Epheben zu denken hat, entdeckt Lenz in den Augen und den fliegenden Locken einer liebenden Frau die Schönheit ihrer Lust, die sie dem Mann entgegenbringt:

Aus ihren Augen lacht die Freude,  
 Auf ihren Lippen blüht die Lust,  
 Und unterm Amazonenkleide  
 Hebt Mut und Stolz und Drang die Brust:  
 Doch unter Locken, welche fliegen  
 Um ihrer Schultern Elfenbein,  
 Verrät ein Seitenblick beim Siegen  
 Den schönen Wunsch besiegt zu sein.

Jakob Michael Reinhold Lenz<sup>238</sup>

Der von einem Mann formulierte Wunsch einer Frau nach dem Mann, der sie überwältigt, lässt sich zweifellos mit Claus Theweleit als »Männerphantasie« bezeichnen, die den Charakter der Projektion eigener Wünsche trägt. Dadurch werden solche Vorstellungen nicht entwertet, sondern in ihrem genuinen Wert erkannt: als Bilder der Seele, die sich eine ästhetische Wirklichkeit entwirft, die die Realität des Alltags symbolisch übersteigt. Wenn Liebe, wie es die Freudsche Triebtheorie nahe legt, ohnehin einen partiellen Realitätsverlust und eine Art »Paranoia in Maßen« bedeutet, dann ist es nicht zu verwundern, dass auch die Lyrik der Liebe solche wahnhaften Wunschvorstellungen entwickeln und poetisch ausgestalten kann. Im Gegenteil: Es stellt einen Aspekt der *Funktion* (wenn es denn erlaubt ist, hier einen so technischen Begriff zu verwenden) der Liebesdichtung dar, dass sie magische Verbindungen in die Sprache hineinholzt und ihnen in ihr Gestalt und Dauer verleiht, die andernfalls verloren gingen. Denn manchmal verdunkelt sich der Liebestag zur Nacht und dann muss der Anblick der und des Geliebten herbei beschworen werden; er bedarf der inneren Repräsentanz, die jedoch um so dauerhafter ist, als sie auf den Ewigkeitswert der Liebe bauen kann. Im folgenden Beispiel aus dem *West-Östlichen Divan* setzt sich das Ich selbstreferentiell mit seinen Rollen als Dichter und als Liebender auseinander und zaubert als Dichter dem Liebenden das geliebte Gesicht herbei in die Einsamkeit eines Krisenmoments; dabei entstehen die berühmt gewordenen Metaphern, die dieses Gedicht ausmachen:

NACHKLANG

Es klingt so prächtig, wenn der Dichter  
 Der Sonne bald, dem Kaiser sich vergleicht;  
 Doch er verbirgt die traurigen Gesichter,  
 Wenn er in düstren Nächten schleicht.

Von Wolken streifenhaft befangen  
 Versank zu Nacht des Himmels reinstes Blau;  
 Vermagert bleich sind meine Wangen  
 Und meine Herzenstränen grau.

Laß mich nicht so der Nacht dem Schmerze,  
 Du allerliebstes, du mein Mondgesicht!  
 O du mein Phosphor, meine Kerze,  
 Du meine Sonne, du mein Licht!

Johann Wolfgang von Goethe<sup>239</sup>

Wieder ist es die Farbe »grau«, die die Intensivierung des Erlebens anstößt, hier in der doppelten Metapher der grauen Herzenstränen. Mit der Kraft der Sprache wird die Geliebte als Sonne der Nacht in die gegenwärtige Nacht hereingelockt, die eine Gegenwart weit über den Moment des Erlebens hinaus, eine Gegenwart der Ewigkeit ist. Bei Brecht finden wir den Gedanken wieder, dass der Liebende die Schönheit der Geliebten innerlich aufrufen kann, wenn auch schon längst alles vorüber und vergangen ist, ja wenn das Gedächtnis bereits zu versagen droht. Gerade dann kommt der Erinnerung an das Flüchtige die Qualität zu, das vergessene Gesicht, die versinkende Gestalt der Geliebten wieder zu beleben, aus der Welt der Schatten gleich einem Orpheus die Eurydike zurückzuholen – in der Schönheit einer kleinen, dahineilenden Wolke:

ERINNERUNG AN DIE MARIE A.

1

An jenem Tag im blauen Mond September  
 Still unter einem jungen Pflaumenbaum  
 Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe  
 In meinem Arm wie einen holden Traum.  
 Und über uns im schönen Sommerhimmel  
 War eine Wolke, die ich lange sah  
 Sie war sehr weiß und ungeheuer oben  
 Und als ich auf sah, war sie nimmer da.

2

Seit jenem Tag sind viele, viele Monde  
 Geschwommen still hinunter und vorbei.  
 Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen  
 Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?  
 So sag ich dir: ich kann mich nicht erinnern  
 Und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst.  
 Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer  
 Ich weiß nur mehr: Ich küßte es dereinst.

3

Und auch den Kuß, ich hätt' ihn längst vergessen  
 Wenn nicht die Wolke da gewesen wär  
 Die weiß ich noch und werd ich immer wissen  
 Sie war sehr weiß und kam von oben her.  
 Die Pflaumenbäume blühen vielleicht noch immer  
 Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind  
 Doch jene Wolke blühte nur Minuten  
 Und als ich auf sah, schwand sie schon im Wind.

Bertolt Brecht<sup>240</sup>

Auch diesen Versen ist der Zauber des »Du bist schön!« unterlegt, und auch hier hat die Schönheit der Geliebten – oder die Schönheit der Liebe selbst – ihre Abbilder in den Sphären des Kosmos. Das »Sehen« ist mehr als der flüchtige Blick auf eine flüchtige Naturerscheinung; es ist vielmehr der tiefere Blick des Erkennens der Geliebten. Sie war und war doch nicht nur eine flüchtige Erscheinung, ein Lustmoment im Leben des Mannes (oder im Glücksfall in beider Leben). Die Flüchtigkeit ist aufbewahrt und aufgehoben im Widerspiel der kleinen Wolke, die nur kurz sich zeigt, aber doch als Element der ewigen Wiederkehr und des Leuchtens am Himmel. So repräsentiert sie eine höhere Ordnung, in der der flüchtigen Begegnung die Qualität der Dauer zufällt. – So miteinander verflochten in der inspirierten Imagination der Liebenden, so untrennbar ineinander verwoben wie Kett- und Schussfäden eines kostbaren orientalischen Teppichs, die erst in ihrer Verwobenheit ihr farbenprächtiges Muster entfalten, so verbunden sind die sich lobpreisenden Liebenden in dem geheimnisvollen Gedicht von Else Lasker-Schüler, das mit Motiven des Orients und des *Hohenliedes* spielt:

## EIN ALTER TIBETTEPPICH

Deine Seele, die die meine liebet,  
Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet.

Strahl in Strahl, verliebte Farben,  
Sterne, die sich himmellang umwarben.

Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit,  
Maschentausendabertausendweit.

Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron,  
Wie lange küßt dein Mund den meinen wohl  
Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon?

Else Lasker-Schüler<sup>241</sup>

Diese alles verbindende und lobpreisende Liebe entführt und erhöht die Liebenden in eine Welt, die in und außer unserer ist, in die Welt des *Hohenliedes*. In ihr kommen Gazellen hüpfend über die Berge, in ihr strömen die bittern Würzpflanzen ohn' Ende ihre köstlichen Aromen aus, in ihr verheißen schwelgerische Blüten eine Erfüllung, die unvergleichlich ist, weil sie Leben und Phantasie, Erfahrung und Entwurf, Wirklichkeit und Sprache miteinander zum großen Traum der Liebe und von der Liebe verwebt.

Auf Flügeln des Gesanges,  
Herzliebchen, trag' ich dich fort,  
Fort nach den Fluren des Ganges,  
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rothblühender Garten  
Im stillen Mondenschein;  
Die Lotosblumen erwarten  
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,  
Und schau'n nach den Sternen empor;  
Heimlich erzählen die Rosen  
Sich duftende Märchen in's Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen  
Die frommen, klugen Gazell'n;  
Und in der Ferne rauschen  
Des heiligen Stromes Well'n.

Dort wollen wir niedersinken  
Unter dem Palmenbaum,  
Und Liebe und Ruhe trinken,  
Und träumen seligen Traum.

Heinrich Heine<sup>242</sup>

»Du hast dich längst ins Trockene gebracht«. Widerruf der Liebe<sup>243</sup>

## LA MORT DES AMANTS

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
Des divans profonds comme des tombeaux,  
Et d'étranges fleurs sur des étagères,  
Éclores pour nous sous des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
Qui réfléchiront leurs doubles lumières  
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,  
Nous échangerons un éclair unique,  
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Charles Baudelaire<sup>244</sup>

## DER TOD DER LIEBENDEN

Um unser Lager werden Düfte wehn,  
Diwane tief wie Grüfte uns empfangen,  
Auf Etageren fremde Blumen stehn,  
Die unter schönern Himmeln aufgegangen.

Da unsre Herzen letzte Glut verbrauchen,  
Wird lodern dieser beiden Fackeln Licht  
Zwiefach aus jenen Zwillingsspiegeln tauchen,  
Aus beiden Geistern, wo ihr Schein sich bricht.

Ein Abend rosa, mystisch blau erblüht,  
Wir tauschen einen Blitz, der uns durchglüht  
Wie langes Schluchzen, schwer von Abschiedsschmerzen;

Ein Engel später durch die Pforten schwebt,  
Der blinde Spiegel und erloschne Kerzen  
Heiter und gläubig wieder neu belebt.

Übertragung: Monika Fahrenbach-Wachendorff

Der schwierigste Moment im Leben der Liebe scheint nicht der des letzten, sondern der des vorletzten Mals zu sein. Das vorletzte Mal gehört noch ganz den Liebenden und verweist doch schon auf das nahe Ende. In das Präsens der Präsenz der Liebenden mischt sich bereits das Präteritum dessen, was sie hinter sich lassen werden – das vorletzte Mal steht auf der Schwelle zwischen Drinnen und Draußen, zwischen der Verbindung und der Vereinzelnung, zwischen dem Wir und der wieder in Ich und Du entflochtenen Zweiheit. Das vorletzte Mal ist nur deswegen ein vorletztes Mal, weil es schon weiß, dass das letzte Mal nahe bevorsteht: der letzte Kuss, der letzte Blick, aber auch noch der letzte Funke Hoffnung auf eine Änderung des Kurses steil bergab. Das vorletzte Mal will den Moment noch einmal aussaugen bis zum Grund und muss doch schon mit dem unvermeidlichen Ende sich auseinandersetzen, das uns aufgegeben ist, als der schwerste Auftrag, an dem Menschen sich zu bewähren haben. Für die Liebe gilt das allemal, denn ihr wohnt von Anfang an die Erfahrung inne, die in ungezählten Gedichten über die Liebe gestaltet wird: Dass eine Kraft der Liebe sie unendlich macht, dass diese Unendlichkeit aber nicht gleichzusetzen ist mit zeitlicher Dauer, sondern eine Qualität ist, keine Quantität. Denn die Liebe endet, jede Liebe endet, sei es, weil der Tod die Liebenden scheidet, was jedem Moment ihrer Liebe gegenwärtig ist und diesem Moment die Intensität des vorletzten Males verleihen kann; sei es, weil die Liebe stirbt, in einem der Liebenden zumindest, bisweilen in beiden, und nur noch der Erinnerung ein Grab zurücklässt, ein Grab des Glücks und der unendlichen Nähe. Die Trauer über den Tod der Liebe schwankt zwischen dem Entsetzen über das Geschehen, dem Kummer über den Verlust und der Scham über das Misslingen der Bewährung. Beigemischt sind dieser Trauer oft Wut und Schuldvorwürfe, an das Du gerichtet oder an das eigene Ich, die versagt haben und Verzweiflung über das unüberwindbare Fremdsein, das wir für- und gegeneinander verkörpern und das im Alltag seinen Reiz verloren hat. Dies sind Grenzen, an denen die Hoffnungen zerschellen und sich nachträglich als Täuschungen enttarnen, auf die das Ich mit Ent-Täuschung reagiert. Wo die Liebe jauchzte: Ich sehe dich in deiner Wahrheit – du bist schön!, da klagt die Enttäuschung, in der die Liebe blind geworden ist wie altes Glas: Ich habe deine innere Nacktheit gesehen und dein Geheimnis durchschaut: du bist elend, hässlich und schlecht. Erst dann wird es unwiderruflich, das Ende kommt, ist gekommen, ist da.

## ZUM LETZTEN MAL

Dann atmen wir zum letzten Mal.  
 Die Häute beben, naß und fahl,  
 sie röten sich, sie trocknen jäh,  
 der Atem dröhnt zu Lid und Zeh,  
 wir atmen, und der Elefant  
 schlurft in das Elefantenland.  
 Wir atmen, und der Radiomast  
 zerschellt, vom Taifun angefaßt.  
 Wir atmen, und die Welt ist taub.  
 Wir waren Staub, wir wurden Staub.  
 Wir atmen, und die Welt ist blind.  
 Die Welt ist stumm, wir beide sind  
 zum letzten Mal ein Hauch, ein Haar.  
 Das Bett war groß, es war, es war,  
 ich liebe Dich, das Bett war groß.  
 Ich deck Dich zu. Du liegst ganz bloß.

Wolfgang Weyrauch<sup>245</sup>

Ob der Akzent der Abschiedsreflexion eher auf der liebevollen Geste liegt oder auf dem anklagenden Ton bleibt unterschiedlichen Leseweisen anheim gestellt. Man kann die Häufung des »es war, es war« als Klage lesen oder als Vorwurf und die zudeckende Bewegung als zärtlichen Schutz oder als verbergende Beseitigung. Ähnlich vieldeutig lässt sich das folgende Gedicht Heinrich Heines lesen, das ganz gezielt mit dem wirkungsästhetischen rhetorischen Mittel der Affirmation durch die wiederholte Negation spielt:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
 Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.  
 Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,  
 Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,  
 Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,  
 Und sah die Schlang', die dir am Busen frißt,  
 Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Heinrich Heine<sup>246</sup>

Heinrich Heine trifft in seiner charakteristischen Verschränkung von Trauer und Zorn, Verzweiflung und Ironie genau den Ton, der für die Lyrik der Desillusionierung charakteristisch geworden ist; man könnte sagen, dass er ihn erfunden hat und er ihm später nachgeahmt worden ist. Der Abschied aus einer Liebe hinaus, ihr Tod und die sehr komplexe Trauer darüber bilden die Motivkerne, um die herum die Gedichte dieses Kapitels sich gruppieren. Es ist, ob wir wollen oder nicht, ein Aspekt der Wahrheit der Liebe, dass hinter ihr ein Raum aufgehen kann, von dem her gesehen das bisherige Erleben der Liebe sich als Illusion erweist. Dieser abgründige Raum öffnet sich dann, wenn die Liebe in einem der Liebenden zu Ende geht, krank wird oder stirbt. Wenn die heiß begehrte Nähe keine Wärme und keinen Halt mehr gibt, sondern zur erstickenden Umklammerung zu werden droht. Dann schlägt plötzlich – und viele Texte betonen gerade den Charakter des Plötzlichen, des Unerwarteten und Unausweichlichen – dann schlägt plötzlich das, was Erleben der Verbindung bedeutete, was Glück war oder verhieß, was Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft einlöste oder eröffnete – : dies alles schlägt plötzlich um in die jähe Erkenntnis, dass diese Wahrheit eine Täuschung durch das eigene Ich oder durch den Anderen war. Und gerade weil die Verbindung und das Glück so hoch mit Erfahrungen und Erwartungen besetzt, vielleicht sogar überfrachtet waren, ist ihr Umschlagen ins Gegenteil besonders grausam und in einen schier unentwirrbaren Knoten von Affekten verknäuel: Scham, Schuld, Zorn, Verzweiflung, Hass, Ironie, Selbstentwertung und Entwertung des Anderen und so fort: Die Möglichkeiten der finsternen Leidenschaft sind schier unbegrenzt.

Einige der poetischen Ausgestaltungen dieser Wahrheit können zeigen, dass bei aller Unterschiedlichkeit der individuellen Sprachen und der Differenz der historischen Kontexte doch das Grunderleben durchaus ähnlich bleibt. Zunächst bringt ein Vierzeiler von Friedrich Hölderlin die

Zerrissenheit der Liebenden angesichts ihrer Trennungsabsicht, die an die Wurzeln ihrer Existenz rührt, zur Sprache. In dialektischer Spannung zum Inhalt steht die Überschrift *Die Liebenden*, gegen die das erste Wort des Gedichts – »Trennen« – wie ein Fallbeil niedersaust. Hölderlin hat viele Jahre lang darum gerungen, dieser erschütternden Erfahrung sprachliche Gestalt zu geben, das kurze Gedicht wuchs über fast zehn Jahre hin in mehreren Fassungen zu einer großen Ode an, die er in den Umkreis seiner Liebesgedichte an Diotima stellte. Diese erste kurze Version überzeugt durch ihre Prägnanz und Wucht:

## DIE LIEBENDEN

Trennen wollten wir uns, wähten es gut und klug;  
 Da wir's taten, warum schröckt' uns, wie Mord, die Tat?  
 Ach! wir kennen uns wenig.  
 Denn es waltet ein Gott in uns.

Friedrich Hölderlin<sup>247</sup>

Sich trennen – ist es eigener Wille oder das Walten eines Gottes »in uns«, der dann das Gegenbild des Liebesgottes sein muss, sein dunkler Antipode, der Gott des Todes? Der Tod der Liebe ist nicht nur der Tod des Wir; mit der Liebe stirbt auch das Ich, so wie es in der Liebe und durch die Liebe geworden ist – deswegen erscheint in Hölderlins Strophe die Trennung als Mordtat, als Äußerstes womöglich unvermeidlich, aber doch immer ein Verbrechen gegen uns selbst. Und mehr noch: Die beiden letzten Verse, wenn sie »uns« sagen – *die wir uns wenig kennen und in denen ein Gott waltet* – scheinen überhaupt nicht mehr von demselben »uns« der ersten beiden Verse zu sprechen, den Liebenden, sondern vielmehr von einer Dimension des Menschen überhaupt, von *uns* also, die das Gedicht anredet und anspricht. Diesem Text der deutschen Klassik steht ein sehr modernes, auf den ersten Blick extrem kontrastives Gedicht gegenüber, mit dem die Grenzen der europäischen Literatur für einen Moment überschritten werden. Es stammt von dem US-amerikanischen »Skandal«-Dichter Charles Bukowski, der in der Mitte der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts diese Begegnung von zwei Menschen auf dem Weg zum Grab ihrer Liebe in einen scheinbar alltäglichen Dialog gefasst hat:

## IN RESERVE

Wir sind ja alle  
 sehr clever in unseren  
 modernen Beziehungen  
 von Liebe oder Sex.

Falls es mit uns nicht  
 klappt, sagt sie –  
 ich hab noch vier  
 in Reserve.

Vier? sagte ich. Mhm. Das  
 ist gut.

Und du? fragt sie. Wie  
 viele hast du?

Hm. Mal sehn ...  
 Eine, zwei, äh, ja, die  
 noch – drei; dann die in  
 Berkeley, das wären vier  
 und dann hätten wir noch –  
 ja ... fünf. Alles in  
 allem.

Ich starre sie an.

Sie blinzelt.

Charles Bukowski<sup>248</sup>

Nein, hier scheint es bereits ganz im Sinne der Postmoderne keine Schwierigkeiten mit einer Trennung zu geben, schon gar keine Verzweiflung oder dämonische Abgründe. Die

Liebessache ist ein abgekartetes Spiel, das das männliche Ich souverän mit dem weiblichen Du spielt, die Karten sind – fast – gleich verteilt, wobei der Mann natürlich noch ein Trumpf-As aus dem Ärmel zaubert und die Frau mit einem weiteren Posten auf der Reservebank übertrumpft. Hier ist gut vorgesorgt »[f]alls es mit uns nicht / klappt«, wodurch die Trennung allen Schrecken zu verlieren scheint. So sieht es auf der ersten Bedeutungsebene aus, im Dialog der Liebenden selbst, die sich *in der Reserve* befinden, aus der sie sich nicht locken lassen, und noch Munition *in Reserve* haben für ihren Beziehungskrieg. Aber auf der zweiten Bedeutungsebene, zwischen den Zeilen des Textes, wird dieses Konzept durchbrochen oder überboten. Die Sprache leistet mehr als nur das Abbild eines wetteifernden Dialogs. Sie verweist zunächst auf die Konstruiertheit des übertrumpfenden Spiels und sodann, in den beiden letzten Versen, die zugleich eigene Strophen sind, auf das Entsetzen, das hinter den Augen der Liebenden lauert. In den Augen flackert eine Wahrheit auf, die mit der pathetischen Wahrheit des Hölderlin-Gedichts oder der sarkastischen Wahrheit folgender Heine-Verse eng verwandt ist:

Wir haben viel für einander gefühlt,  
 Und dennoch uns gar vortrefflich vertragen.  
 Wir haben oft »Mann und Frau« gespielt  
 Und dennoch uns nicht gerauft und geschlagen.  
 Wir haben zusammen gejauchzt und gescherzt,  
 Und zärtlich uns geküßt und geherzt.  
 Wir haben am Ende, aus kindischer Lust,  
 »Verstecken« gespielt in Wäldern und Gründen,  
 Und haben uns so zu verstecken gewußt,  
 Daß wir uns nimmermehr wiederfinden.

Heinrich Heine<sup>249</sup>

Bei Bukowski verrät der Augen-Blick, das Stumme zwischen den Worten, dass das Gesagte nicht die Wahrheit oder allenfalls die halbe Wahrheit ist. Der Blick des Mannes erstarrt, die Frau blinzelt – wir wissen nicht, ob sie damit den Dialog schalkhaft überwinden oder ob sie Unsicherheit und Tränen verbergen will. Im Starren und Blinzeln treten die beiden für einen kurzen Moment aus ihren Verstecken heraus, in denen sie sich zu verlieren drohen, und lassen uns etwas sehen von dem Schrecken des Seelenmordes, den sie planen, nein: bereits vor unseren Augen vollziehen. Solche Momente sind bitter, weil sie von der Bitterkeit zerfressen wurden, die nun nur noch wach macht für die vielen Verletzungen, die es aufzuzählen gilt, als brächte das Trost. Der Rückblick stellt Fragen an das Ich und das Ich stellt Fragen an sich selbst und an das Du. In einer ironischen Wendung, die an Heines »Ich grolle nicht« erinnert, findet diese rückblickende Selbst-Auseinandersetzung bei Ulla Hahn statt:

#### VERZEIHUNG

Ich verzeihe mir  
 jede Sekunde die ich  
 um dich geweint  
 alle Tage Monate Jahre  
 des Wartens das dich  
 gemeint

Ich verzeihe mir  
 jede Lüge jede  
 Täuschung die mich von dir  
 entfernte ich glaubte aber  
 ich näherte mich dir

Ich verzeihe mir  
 dich ich werde nichts  
 verloren geben ich gebe  
 dir was ich will  
 zurück was ich nicht will  
 Ich lebe.

Ulla Hahn<sup>250</sup>

Der Begriff der »Verzeihung« wird hier mehrdeutig verwendet: als eine Form des Selbst-Verzeihens und als eine Form der Abrechnung, in der auch der Zorn auf das Du mitschwingt. Die »Verzeihung« oszilliert in einer subtilen Spannung von Reflexion und Aggression, und das dazu gehörende Bekenntnis wird zur Möglichkeit, all die Sünden noch einmal lust- und leidvoll benennen zu können, die das Du auf sich geladen hat und die im Spiegel des Selbsterlebens zum Vorschein kommen, die Anlässe zum Kummer, das Wartenlassen, das Lügen, die Täuschungen. Der Weg des Ich aus dem Wir zu sich selbst zurück (das ein anderes Selbst sein wird nach der Trennung), ist schmerzlich, gleichgültig ob von Außen oder von Innen heraus erzwungen. Die Hoffnung auf das Leben danach – »Ich lebe« – wirkt wie eine trotzige Proklamation, nicht wie eine Verheißung.

Es ist nicht von ungefähr, dass dieser Ton der Abrechnung auf dem Weg zur Selbstfindung dem Gedicht einer weiblichen Autorin entstammt und die Erfahrung eines weiblichen Ich thematisiert. Das Dilemma der weiblichen Rolle in der Liebes-Tradition besteht ja darin, dass der Frau der Part des abhängigen Objekts, dem Mann die Rolle des handelnden, oft sogar Besitz ergreifenden Subjekts zufällt. Die Liebe auf Widerruf erscheint hier auch als Befreiungskampf des Geschlechts, das das Ich-Sagen lernt. Auch wenn beide Beteiligten Opfer des herrschenden Gender-Diskurses sind, setzen doch zunächst überwiegend Frauen diese Problematik in Sprachbilder um:

ALLE LEICHTIGKEIT FORT

Alle Leichtigkeit fort  
Schnee pappt grau an den Sohlen  
du liebtest eine Zwergin.  
Die wuchs.

Ursula Krechel<sup>251</sup>

Auch hier verbirgt die Deskription den Vorwurf, wieder von einem weiblichen Ich an ein männliches Du gerichtet: Er kann sie nur lieben, solange sie sich klein gibt; ihr Wachstum, ihr Zuwachs an Selbstbestimmtheit zerstört die Leichtigkeit, die sich aus der Perspektive dieses Rückblicks aber als Illusion erweist – denn der Preis, den das Ich dafür bezahlen müsste, ist der der Selbstverstümmelung, ein auch für die Liebe zu hoher Preis, da durch ihn das Ich als Gegenüber des Du verloren ginge, also gar kein Gegenüber in der Liebe wäre. Einen ähnlichen Wachstumsprozess, der zu eng gewordene Grenzen aufbricht und eine Tür ins Offene sucht, zeichnet Eva Strittmatters Gedicht nach:

FREIHEIT

Ich kann dich lieben oder hassen –  
Ganz wie du willst. (Kann dich auch lassen.)  
Und du kannst schweigen oder sprechen.  
Ganz wie du willst. Daran zerbrechen  
Werd ich nicht mehr. (Ich kann auch gehn.)  
Ganz wie ich will, wird es geschehn.

Eva Strittmatter<sup>252</sup>

Zunächst fällt noch dem Du das Gesetz des Handelns zu: »Ganz wie du willst«, wieweil auch hier schon ein gereizter Ton anklingt. Die Wendung kommt mit dem auf zwei Verse zerbrochenen Satz »Daran zerbrechen / Werd ich nicht mehr«, der zur Macht des eigenen Willens hinführt, eine Macht allerdings, die sich erst im »Gehn« ihrer selbst bewusst wird. Gedichte wie diese sind Reflexe auf eine Liebeserfahrung, die sich den Widerruf abringt, weil der Schmerz eben doch nicht auszuhalten wäre. Aus Ingeborg Bachmanns Nachlass stammt ein Gedicht, in dem das weibliche Ich mit sarkastischer Schärfe das eigene Leiden, das es an den Rand des Selbstmords treibt, umschlagen lässt in eine ironische Überhebung über den betrügerischen Mann, der es sich in den Räumen der Liebenden mit einer Anderen eingerichtet hat:

## AUF DER OBERSTEN TERRASSE

Von der obersten Terrasse  
 habe ich springen wollen,  
 zu Fuß bin ich Hintertreppe  
 hinaufgegangen, für die  
 Dienstboten und habe an der Tür  
 gehorcht, auf das Lachen in  
 meinen Zimmern, das hat mich ent-  
 mutigt. Einen Leichnam, gleich  
 nach dem Frühstück, hättest du  
 schlecht ertragen

Ingeborg Bachmann<sup>253</sup>

Er, der so stark scheint und so heiter, er, der erobernde Mann muss vom schwachen, kaum mehr lebenswilligen oder lebensfähigen Ich geschützt werden. Die Wendung ins Mütterliche, mit der das Ich das Du vor dem Anblick ihrer eigenen Leiche bewahrt – ironisch dies noch durch die frühe Morgenstunde überspitzt, als wäre der Anblick der toten Ex-Geliebten zu einer kommoden Tageszeit für den Mann erträglicher – diese Wendung ins Mütterliche gibt dem Ich seine Handlungsfähigkeit zurück und entlarvt die Stärke des Mannes als eine Illusion, auf die nun die neue Geliebte hereinfallen mag. Wie eine Magd schleicht die Frau durch das Haus, das ihr eigenes ist, das Haus der Liebe, in dessen Zimmern der Geliebte sich mit einer anderen amüsiert – und der wird es, so lässt sich vermuten, nicht anders ergehen eines Tages, denn das ist der Totentanz der Liebe, ein Reigen der Desillusionierung, in dem dieses Ich durch das nächste ersetzt werden wird.

Ganz und gar nicht mehr zur Selbstaufgabe oder zur Rücksichtnahme auf den Geliebten ist ein Ich bei Ulla Hahn gestimmt, das seine Liebe widerruft:

## BILDLICH GESPROCHEN

Wär ich ein Baum ich wüchse  
 dir in die hohle Hand  
 und wärst du das Meer ich baute  
 dir weiße Burgen aus Sand.

Wärst du eine Blume ich grübe  
 dich mit allen Wurzeln aus  
 wär ich ein Feuer ich legte  
 in sanfte Asche dein Haus.

Wär ich eine Nixe ich saugte  
 dich auf den Grund hinab  
 und wärst du ein Stern ich knallte  
 dich vom Himmel ab.

Ulla Hahn<sup>254</sup>

Der Konjunktiv beherrscht die Szenerie der Liebe, die eine Konstruktion des »Was wäre wenn ...« ist. Vergänglichkeit und Vergeblichkeit bestimmen die Bildvergleiche, von denen sich einige intertextuelle Linien zu Redewendungen und literarischen Prätexten ziehen lassen und auf die diese Verse als »Gegengedicht« antworten. In der hohlen Hand wird ein Baum nicht gedeihen und »in die hohle Hand gehustet« wird jemandem, der bei einer Verteilung nichts erhält.<sup>255</sup> Bei Franz Grillparzer finden wir auch die eigentümliche Wendung, dass das »Verlangen« »in die hohle Hand« küsse, wobei unentschieden bleibt, ob es ein Verlangen ist, das an sein Ziel gelangt oder auch leer ausgeht.<sup>256</sup> Die zweite Strophe spielt auf das Gedicht *Gefunden* von Goethe an, in dem das im Waldesschatten stehende Blümchen nicht »gebrochen«, sondern »mit allen / Den Würzlein« ausgegraben und in den häuslichen Garten verpflanzt wird – ein Gedicht, das stets als Allegorie auf die Liebe gelesen wird.<sup>257</sup> Die Nixe der dritten Strophe erinnert an das »feuchte Weib« in Goethes Ballade *Der Fischer*, zu der es noch weitere Parallelen in der Dichtung gibt.<sup>258</sup> Schließlich lässt die Wendung »ich knallte / dich vom Himmel ab« nicht nur wegen ihrer Härte aufhorchen, mit der sie das Gedicht beschließt, sondern auch wegen der Doppeldeutigkeit des Verbs »abknallen«, mit dem sich sowohl das völlig ungerührte

Erschießen eines Menschen oder Tieres als auch das recht verächtliche sexuelle Benutzen eines Mädchens bezeichnen lässt.<sup>259</sup> Mit diesen Beispielen soll auf zwei Phänomene hingewiesen werden, die für Gedichte dieses Typus charakteristisch sind. Zum einen spielt das Formelement des direkten und indirekten Zitats eine große Rolle, das den Texten einerseits eine Bedeutungstiefe hinein in die Kontexte der durch die Zitate anklingenden Dichtungen gibt, das aber andererseits auch diese ererbten Liebesideen durchaus kritisch beleuchtet. Zum anderen ergibt sich aus der dichten Reihung der sechs Bilder ein illusionsloser Widerruf aller ererbten Hoffnungen auf das Heil durch Liebe: Der grünende Liebesbaum findet keinen nährenden Grund, die festen Burgen sind aus Sand und werden vom Wasser weggespült, das geliebte Blümlein wird nur aus- und nicht wieder eingegraben, das Feuer der Liebe legt, wenn auch »sanft«, die festen Mauern des Andern gleich in Asche, die wasserfeuchte Leidenschaft verlockt nicht, sondern »saugt hinab«, wogegen es keine Wehr mehr gibt, und der Stern, der Himmels- und der Augenstern, zieht nicht mehr das Du nach oben zu sich, sondern wird kaltblütig zerstört.

So können zwölf Verse ziemlich gründlich aufräumen mit dem, was sich im Laufe der Geschichte der Liebe und im Laufe einer Liebesgeschichte an großen Ideen der Erfüllung angesammelt hat. Der Rückblick deckt all das schonungslos auf, was sich in der Liebe selbst, während sie währt, auch an Illusionen seinen Raum genommen hat, ja wahrscheinlich notwendig war. Vom Ende her werden die als wahr erlebten Optionen widerrufen und eine neue Wahrheit schafft sich ihre Sprache, die die erste Wahrheit aufzuheben scheint:

LIEBESLIED AUS EINER SCHLECHTEN ZEIT

Wir waren miteinander nicht befreundet  
Doch haben wir einander beigewohnt.  
Als wir einander in den Armen lagen  
War'n wir einander fremder als der Mond.

Und träfen wir uns heute auf dem Markte  
Wir könnten uns um ein paar Fische schlagen:  
Wir waren miteinander nicht befreundet  
Als wir einander in den Armen lagen.

Bertolt Brecht<sup>260</sup>

Weil ihr die Freundschaft fehlte, könnte diese Liebe, die hier ihr Lied erhält, ein Irrtum gewesen sein, der Mangel an innerer Verbundenheit widerruft die Echtheit jenes Gefühls, das die beiden dazu trieb, einander in den Armen zu liegen. Die Intensität der körperlichen Nähe ist kein Indiz für die Echtheit des Gefühls, denn der Körper kann lügen oder sich täuschen. Das lyrische Subjekt, das dieses aussagt, ist kein Ich, das abrechnet und dem Du Vorwürfe macht, sondern eine Stimme, die für das Wir etwas konstatiert, das dieses Wir schon immer wusste und nur im Wortsinne ver-schlafen hat: Dass es den beiden stets an Freundschaft fehlte; das hat die Tage und wohl auch die Nächte, die so erfüllten, leer gemacht. Das, was für das Wir Brechts schon bittere Gewissheit im Verlauf der Liebesgeschichte ist, formuliert ein Ich im Gedicht Kurt Krolows noch vorsichtig als *Fragen*, die Ungewissheit nämlich, ob das, was das Ich und das Du miteinander erleben, Liebe ist oder Täuschung, ob nach der erfüllten Nacht der graue Morgen der Desillusionierung sich erhebt. Antworten sind nicht zu erschwingen:

FRAGEN

Niemand liest dir von den Augen ab,  
wie dir ist, wenn du mich zögernd fragst,  
was es zwischen Tag und Tagen gab  
und ob wahr ist, wenn du plötzlich sagst:

haben wir uns jemals angehört,  
liebte ich dich so, wie du mich liebst?  
War die Liebe nicht längst schon zerstört  
von der Zeit, die niemandem vergibt,

in der nichts geschont wird, schonungslos  
bleibt der Umgang und die lange Jagd  
nach Gefühlen, die man aufgespürt, bloß,  
um sie zu beschämen mit Bedacht.

Liebt man so? Du fragst. Ich lese nichts  
 dir von den Augen ab, die mich  
 ansah als die Frage mich beschlich,  
 wer von uns die Liebe je beglich  
 in der Nacht, im Schein des Tageslichts.

Karl Krolow<sup>261</sup>

Dass der Gedanke der Vergeblichkeit schon die Liebesbeziehung in ihrem Verlauf begleitet und es viele einzelne Momente gibt, in denen das Ende auftaucht, tief innen sein drohendes Gesicht zeigt und sich rasch wieder versteckt – das ist eine Erfahrung der Liebe in der Moderne, die häufig gestaltet wird. Das Du löst nicht ein, was es versprach oder zu versprechen schien. Gemessen an der traditionellen Trauungsformel »Bis dass der Tod euch scheidet« hat das Du diesen Tod schon längst ins Leben gebracht, indem es sich gleich gar nicht der Liebe ausgeliefert, sondern sich »längst ins Trockene / gebracht« hat:

MIT MIR

Bis daß der Tod euch scheidet  
 willst du nicht mit mir  
 Ich muß dich schon im Leben  
 überleben. Und vorwärtsgehen.  
 Nicht mit dir.

Es fällt der Abschied  
 Regen auf mein dürres Land  
 Die Saat wird aufgehn. Blumen  
 wachsen wie zahme Vögel  
 mir in meine Hand.

Du hast dich längst ins Trockene  
 gebracht und bleibst da stehn.  
 Strohsterne hängt man in die  
 Tannenbäume die abgeschlagen im  
 geschützten Raum vergehn.

Ulla Hahn<sup>262</sup>

Oft sind es Frauen, die, wie Ingeborg Bachmann oder hier Ulla Hahn, dem männlichen Du die Kraft absprechen, sich so tief auf die Liebe einzulassen, dass in ihr das Leben leben kann. Vielmehr unterminiert durch die männliche Gefühls-»Dürre« der Tod bereits das Leben der Liebe, ehe noch sie sich entfalten kann. Ob diese Geschlechterpolarisierung »gerecht« ist, stehe hier nicht zur Debatte, auch nicht die Frage, ob und wie ein so hoher Erwartungsgrad die Liebe nicht überfordert und überspannt – das sind die Fragen des Alltags, nicht die der Lyrik, denn sie darf maßlos und leidenschaftlich und ungerecht sein, ist sie doch kein Abbild der Wirklichkeit, sondern sie gibt der Wahrheit eine Sprache als Entwurf unserer Hoffnungen, Möglichkeiten und Grenzen. Im Gesamtzusammenhang sind es durchaus auch Autoren männlichen Geschlechts, die der aushöhlenden Vergeblichkeit ihre Stimme leihen. So ertönt bei Günter Eich die bange, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer drängender werdende Frage, ob Liebe in diesem großen, der Romantik abgewonnenen Sinn überhaupt denkbar, möglich und hoffenswert sei:

DEZEMBERMORGEN

Rauch, quellend über die Dächer,  
 vom Gegenlichte gesäumt.  
 Ich hab in die Eisblumenfächer  
 deinen Namen geträumt.

Diesen Dezembermorgen  
 weiß ich schon einmal gelebt,  
 offenbar und verborgen,  
 wie ein Wort auf der Zunge schwebt.

Wachsen mir in die Fenster  
Farne, golden von Licht,  
zeigt sich im Schnee beglänzter  
Name und Angesicht.

Muß ich dich jetzt nicht rufen,  
weil ich dich nahe gespürt?  
Über die Treppenstufen  
hat sich kein Schritt gerührt.

Günter Eich<sup>263</sup>

Kein Schritt, nirgends – könnte man frei nach Christa Wolf sagen. Das liebende Ich erfährt sich als rufend und suchend, aber die Resonanz bleibt aus, die Treppenstufen knarren nicht mit der frohen Botschaft, die das jubelnde Frühlingsgedicht Goethes kennt: »Liebchen ist da!«,<sup>264</sup> sondern sie bleiben stumm, das Ich bleibt mit sich allein, seine Hoffnung ist womöglich oder tatsächlich eine Illusion. Das ist die Todesangst der Liebe, die aus Jörg Fausers Gedicht spricht:

#### LIEBESGEDICHT

Als wir uns liebten,  
liebten wir uns selbst nicht.

Als wir uns den Krieg erklärten,  
gaben wir uns schon verloren.

Als wir geschlagen waren,  
bemühten wir die Geschichte.

Als wir allein waren,  
übertönten wir sie mit Musik.

Als wir uns trennten,  
blieben wir am gleichen Ort.

So lagen wir uns bald wieder in den Armen  
und nannten es ein Liebesgedicht,

aber kein Liebesgedicht erklärt uns  
die Angst vor der Liebe,

und warum der Himmel so blau war  
als wir uns trafen,

und warum er immer noch blau sein wird  
wenn wir sterben werden,

du für dich,  
ich für mich.

Jörg Fauser<sup>265</sup>

In Fausers Gedicht wird eine Möglichkeit der Vollendung in der Liebe beschworen und durch die Desillusionierung und Vereinzelung der Liebenden im Tod – sie sterben entgegen der Liebesidee der Romantik weder *für-* noch *miteinander* – widerrufen zugleich. Auch Kuno Raeber kennt diese große Hoffnung der Vollendung und fasst sie in ein Bild, das Platon für die vollkommene Liebe entworfen hat, das der Kugel:

#### BESCHWÖRUNG

Aber wir wollten eine  
Kugel machen zusammen  
geschlossen spiegelnd  
und glatt außen woran  
der Regen abliefe die Blitze  
abprallten und wenn sie zu Boden  
fiel rollte sie  
unverletzt einfach davon.

Innen aber da wären  
 Gärten mit Brunnen und Beeten  
 voller Rosen da wären  
 weiche Wiesen und Berge  
 blau wie von Bassano  
 und Wälder vor allem  
 Wälder das Unter-  
 holz undurchdringlich.

Inwendige Wildnis für dich  
 und für mich inwendige Zuflucht  
 eine Kugel  
 für dich und für mich  
 wollten wir machen.

Kuno Raeber<sup>266</sup>

Diese Verse wirken wie unmittelbar der Romantik abgewonnen und man könnte leicht über den Charakter des Widerrufs hinweglesen, achtete man nicht auf die Tempora und Modi der Verben. Gewiss, hier ist von einem starken Wir die Rede und es wird die Vorstellung der vollkommenen Harmonie beschworen, was ja auch der Titel des Gedichts unterstreicht. Aber die Verben stehen alle im Präteritum und zumeist im Konjunktiv, der Form der unrealen Möglichkeit: Das alles, so erinnert sich das Ich, *WOLLTEN wir machen*, und schon allein in dieser Verbform glüht unter der Beschreibung auch der Vorwurf auf, den wir aus Alltagsnotlagen kennen: »Aber wir wollten doch ...!« Aller Vorsatz wird widerrufen mit diesem einen Wort – denn »ein Gott« hat offenbar in den Liebenden »gewaltet« und die Einlösung des Vorsatzes verhindert.

Auf Grund solcher in den Liebeserfahrungen der Moderne gehäuft erlittenen Ent-Täuschungen mahnt das lyrische Subjekt in Ilse Aichingers Vierzeiler *Winterfrüh* sich selbst oder ein generelles Du, »die Geliebten« früh genug los zu lassen, bevor nur noch die zerborstenen Stücke der Kugel übrig sind. *Winterfrüh* balanciert schon im Titel wunderbar auf dem Grat der Mehrdeutigkeit, denn es klingt an, dass der Winter der Liebe früh einbrechen kann, oder es ist der frühe Morgen dieses Wintertags der Liebe oder wir müssen uns früh auf den Winter der Einsamkeit vorbereiten, der uns das Freigeben abverlangen wird.

WINTERFRÜH

Eh die Träume rosten und brechen,  
 laß die Geliebten drauf hinunterfahren,  
 die Großen und die Kleinen in den grauen Mänteln,  
 schaut her, die helle Bahn, das Eis.

Ilse Aichinger<sup>267</sup>

In dem ermunternden Imperativ »Laß« liegt eine Wende beschlossen von der Angst vor dem Ausgeliefertsein in die Zustimmung zum Lossagen, zur Entsagung. Die *Träume* können unbeschädigt bleiben, wenigstens sie oder sogar sie, wenn das angesprochene Subjekt sich zum »Lassen« durchringen kann. Das ist kein Ausdruck der Gleichgültigkeit den Geliebten gegenüber, sondern die Bewahrung des kostbaren Kerns der Liebe, der Würde und der Heiterkeit. Wieder ist die Farbe Grau am Umschwung beteiligt, und wenn die Geliebten so als »Freigelassene«, wie es bei Nelly Sachs heißt,<sup>268</sup> ihre Bahn ziehen dürfen, dann wirkt alles hell und klar an einem frühen Wintertag, der vom Eis kalt und strahlend zugleich ist. Wird hier uns der Widerruf der Liebe um der Liebe willen auferlegt, so spricht die Schwere im abschließenden Gedicht Ernst Meisters noch einmal sehr einprägsam von dem in der Liebe der Moderne bereits einbeschlossenen Widerruf ihrer selbst:

Die alte Sonne  
 rührt sich nicht  
 von der Stelle.

Wir  
in dem  
dämmrigen Umschwung  
leben  
die Furcht oder  
die schwere Freude.

Liebe –  
Verlaß und  
Verlassen,

von ihr  
haben wir gewußt  
auf dem Trabanten,

eh alles  
vorbei.

Ernst Meister<sup>269</sup>

Das sind Sätze, die auf dem Epitaph am Grab der Liebe eingraviert sein könnten, am Ende der Welt und am Ende der Zeit. Mit ihnen wird die Liebe als die letzte Macht ausgerufen, die im Umschwung der Erdkugel den Menschen noch eine Ahnung von Leben gibt – aber mehr auch nicht, denn »von ihr / haben wir gewußt«, das ist nicht eben viel und ist doch alles. In der Größe der Liebe liegt zugleich auch ihr eigener Widerspruch und Widerruf – er bildet die Mitte des Gedichts in dem Wortspiel »Verlaß und / Verlassen«. *Wer sich auf die Liebe verlässt, ist verlassen*, könnte der zynische Widerruf lauten, der sich aus diesem Wortpaar ergibt; dass sie Verlass bietet sei nur ihr Schein. Der Trost an Doppeldefinition ist dies: Dass sich die beiden Möglichkeiten wechselseitig widerrufen, sodass durch das Verlassen der Liebe hindurch auch ihre *Verlässlichkeit* aufscheint – in unserem Wissen, »eh alles / vorbei«.

»Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht«. Klagen um den toten Geliebten<sup>270</sup>

Das Ende der Liebe ist zwar das Ende eines Lebens, aber das Ende des Lebens ist noch lange das Ende der Liebe nicht. Die Dichtung der Welt hat von ihren frühen Anfängen bis heute eine Fülle von Zeugnissen hervorgebracht, in denen die Liebe als Totenklage, als Nänie, sich manifestiert und selbst am Leben hält. Ein charakteristischer Typus dieser Dichtung ist der der Klage um den toten Geliebten, den männlichen Begleiter einer gemeinsamen Lebensstrecke, deren Licht er war. Freundschaft und Liebe gehen in diesen Texten Hand in Hand, aber da uns nicht die biographischen Hintergründe interessieren, sondern die ästhetischen Wirkungen, kann dieser Unterschied – und existiert er denn wirklich in der Tiefe des Gefühls? – vernachlässigt werden. Am Eingang dieses Kapitels steht ein atypisches Beispiel einer liebenden Totenklage, denn hier kommt einmal, das einzige Mal in diesen ganzen Gesprächen, die Elternliebe zu Wort. In der Klage um seine beiden kurz nach einander verstorbenen kleinen Kinder Luise und Ernst entströmt dem Dichter Friedrich Rückert eine derart archaische Flut von Beschwörungen seiner Liebe und seines Schmerzes, dass in ihnen das ganze Leid der Welt um den Verlust eines geliebten Menschen ertönt:

DU BIST EIN SCHATTEN

Du bist ein Schatten am Tage,  
Und in der Nacht ein Licht;  
Du lebst in meiner Klage,  
Und stirbst im Herzen nicht.

Wo ich mein Zelt aufschlage,  
Da wohnst du bei mir dicht;  
Du bist mein Schatten am Tage,  
Und in der Nacht mein Licht.

Wo ich auch nach dir frage,  
Find' ich von dir Bericht,  
Du lebst in meiner Klage,  
Und stirbst im Herzen nicht.

Du bist ein Schatten am Tage,  
Doch in der Nacht ein Licht;  
Du lebst in meiner Klage,  
Und stirbst im Herzen nicht.

Friedrich Rückert<sup>271</sup>

Diese Totenklage steht ganz in der Tradition archaischer Klagerituale, die sich vor allem aus der litaneiartigen Wiederholung ein und derselben Wendung bilden, mit der das Unfassliche beschworen und gebannt zugleich werden soll. In ihnen sucht sich die Trauer ihren Ausdruck und ihren Trost, aber es lebt darin auch noch etwas fort von dem magischen Animismus alter Kulturen, in dem die Anrufung des Schreckens dessen Zauber zu brechen vermag. Deswegen enthalten die Klagelieder um den toten Geliebten sowohl die Erinnerungen an die vergangenen, aber nicht zu verlierenden Erfahrungen mit diesem Menschen als auch das rituelle Beharren auf dem Schmerz, der in das Leben des Überlebenden eingebrochen ist. Der Tod des geliebten Menschen ist wie das Ende des eigenen Lebens, ja er *ist* das Ende des eigenen Lebens, so wie es das Ich bisher ausmachte. Die Fassungslosigkeit über das plötzliche Einbrechen des Todes in die von Leben, Wärme und Gemeinsamkeit erfüllte Verbindung zweier Menschen, die wir auch dort Liebe nennen können, wo wir von den Formen der Einlösung dieser Liebe nichts oder so gut wie nichts wissen, gehört zu den ältesten Zeugnissen der uns erhaltenen Weltliteratur. Ihre frühesten Spuren finden sich in drei großen Totenklagen des Gilgamesch-Epos, der Ilias und der Bibel.

Die Erzählungen um den gewaltigen König Gilgamesch und seinen Herzensfreund Enkidu stammen aus der akkadischen und babylonischen Kultur etwa zweitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung; sie sind uns in rund 3.000 Versen auf zwölf Tontafeln mit zum Teil erheblichen Lücken und Schäden erhalten geblieben und konnten um 1920 entziffert werden. Der Held des Epos, der mythische König Gilgamesch von Uruk, erhält von den Untertanen, die unter seiner Gewaltherrschaft leiden, den wilden Naturmenschen Enkidu beigegeben, damit dieser ihn von

seiner tyrannischen Herrschaft ablenke. In der Tat entsteht zwischen den beiden jungen Männern eine tiefe Freundschaft, die sie zu großen Heldentaten, Weltreisen und Bewährungsschlachten befähigt. In ihrer Hybris töten sie sogar den mächtigen Himmelsstier der Göttin Ishtar, die vor Liebe nach Gilgamesch schmachtet. Wahrscheinlich zur Strafe für diese Tat wird Enkidu, nicht Gilgamesch getötet, und dieser erlebt an der Leiche des Freundes zum ersten Mal die Gewalt des Todes, die in sein Leben einbricht und ihm das Liebste raubt, das er hatte. Die Worte, die das Epos dem trauernden Helden in den Mund legt, haben auch nach vierausend Jahren nichts von ihrer Schönheit und Wirkung eingebüßt; sie stellen Motive bereit, die spätere Dichtungen mit ihrem Bilderschatz bereichert haben. Zunächst klagt Gilgamesch vor den Einwohnern Uruks, seiner Stadt:

»Hört mich, ihr Ältesten von Uruk, ihr Männer hört mich an!  
 Um Enkidu weine ich, um meinen Freund,  
 Wie ein Klageweib bitterlich klagend!  
 Du Axt an meiner Seite, so verlässlich in meiner Hand!  
 Du Schwert an meinem Gurt, du Schild, der vor mir ist!  
 Du mein Festgewand, du Gurt für meine Krafftülle!  
 Ein böser Dämon stand auf und nahm ihn mir weg!  
 Mein Freund, du flüchtiger Maulesel, Wildesel des Gebirges, Panther der Steppe!  
 Enkidu, mein Freund, du flüchtiger Maulesel, Wildesel des Gebirges, Panther der Steppe!  
 Nachdem wir, alles gemeinsam verrichtend, den Berg erstiegen,  
 Den Himmelsstier packten und töteten,  
 Auch den Chumbaba umbrachten, der da wohnte im Zedernwald – !  
 Was ist das nun für ein Schlaf, der dich gepackt hat?  
 Du wurdest umdüstert und hörst mich nicht mehr!«

Der aber schlägt die Augen nicht auf,  
 Und da er nach seinem Herzen faßte, schlug es nicht mehr!  
 Nun, da er dem Freund gleich einer Braut das Gesicht verhüllt hat,  
 Springt er über ihm umher wie ein Adler,  
 Wie eine Löwin, die ihrer Jungen beraubt ist.  
 Er wendet sich immer wieder vorwärts und rückwärts,  
 Rauft sich das gelockte Haar, schüttet es zu Boden,  
 Reißt seine schönen Kleider ab und wirft sie hin wie etwas Unberührbares.

Gilgamesch-Epos, 8. Tafel

Gilgamesch wird von dem Schrecken des Todes und der Trauer um den geliebten Freund bis auf den Grund aufgewühlt. An dessen Totenbahre scheut sich der Held nicht, »wie ein Klageweib bitterlich« zu klagen, »dem Freund gleich einer Braut das Gesicht« zu verhüllen und ihm zärtliche Kosenamen und Vergleiche nachzurufen; so überschreitet er die Grenzen seiner Rolle und seiner Männlichkeit, um seinem Schmerz Ausdruck zu verleihen. Enkidus Tod löst aber auch die Erkenntnis der eigenen Sterblichkeit in Gilgamesch aus, und er macht sich auf eine mühevollen Reise an den Rand der Welt, um von Utnapischtim das Geheimnis der Unsterblichkeit zu erfahren. Der Fährmann Urschanabi (in der zitierten späteren Übersetzung ist es Utnapischtim selbst) fragt Gilgamesch nach dem Grund seines betrübt Aussehens, und dies gibt ihm Gelegenheit, die Klage um Enkidu zu wiederholen und neu auszuschnücken:

Gilgamesch sprach zu ihm, zu Utnapischtim:  
 »Utnapischtim, sollen meine Wangen nicht abgezehrt sein, nicht gebeugt mein Antlitz?  
 Nicht unfroh mein Herz sein, nicht verlebt meine Züge,  
 Nicht Harm in meinem Gemüte sein [...]?

Mein Freund, der flüchtige Maulesel, der Wildesel des Gebirges, der Panther der Steppe!  
 Enkidu, mein Freund, der flüchtige Maulesel, der Wildesel des Gebirges, der Panther der Steppe!  
 Nachdem wir, alles gemeinsam verrichtend, den Berg erstiegen,  
 Die Stadt ... einnahmen, den Himmelsstier töteten,  
 Auch den Chumbaba umbrachten, der da wohnte im Zedernwald,  
*In den Pässen* der Berge Löwen töteten!

Mein Freund, den ich über die Maßen geliebt,  
 Der mit mir durch alle Beschwernisse zog,  
 Enkidu, mein Freund, den ich über die Maßen geliebt,  
 Der mit mir durch alle Beschwernisse zog –  
 Es hat ihn ereilt die Bestimmung des Menschen.

Um ihn weint' ich sechs Tage und sieben Nächte,  
 Ich gab nicht zu, daß man ihn begrübe,  
 Bis daß der Wurm sein Gesicht befiel.  
 Mir graute *vor meines Freundes Aussehn*,  
 Ich erschrak vor dem Tod, daß ich lief in die Steppe!  
 Meines Freundes Sache lastet auf mir,  
 Daß ich lief einen fernen Pfad in die Steppe!  
 Enkidus, meines Freundes, Sache lastet auf mir,  
 Daß ich lief einen fernen Weg in die Steppe!

Ach, wie soll ich stumm bleiben? Ach, wie schweigen?  
 Mein Freund, den ich liebte, ist zu Erde geworden!  
 Enkidu, mein Freund, den ich liebte, ist zu Erde geworden!  
 Werd ich nicht auch wie er mich betten  
 Und nicht aufstehn in der Dauer der Ewigkeit?«

Gilgamesch-Epos, 10. Tafel<sup>272</sup>

»Ach, wie soll ich stumm bleiben? Ach, wie schweigen?« Die Liebe drängt es zum Geständnis, den Schmerz, vor allem den um einen Geliebten, nicht minder. Die wiederholten Anrufungen der gemeinsamen Erfahrungen, die wiederholten Ausrufungen derselben Sätze und Wendungen verleihen der Totenklage ihre gleichermaßen statische wie kreisende Wirkung. Die Gewalt, in der den Zuhörern diese Wendungen immer und immer wieder vorgesprochen werden – und hier handelt es sich ja um eine Dichtung aus der Tradition der oralen Überlieferung –, diese Gewalt schafft eine Atmosphäre des Erhabenen und trägt etwas von der Gewalt an sich, die dem Geschehen selbst innewohnt. Zugleich setzt die Grenzerfahrung des Todes und des von ihm ausgelösten Schocks auch eine Sprache für die Intensität des Gefühls der Lebenden frei, die anders als im Zurückschauen keinen Ort gefunden hätte für ihre Artikulation. Was *über* den Toten und was an seinem Grab von den eigenen Gefühlen gesagt werden kann, könnte nicht *zu* ihm oder in einem Moment des Lebens gesagt werden – auch das ist eine Dimension der Totenklage, die hier deutlich wird.

Die *Ilias* des Homer, das große Helden- und Mythenepos, das der griechischen Kultur zugrunde liegt, erzählt von einer Totenklage, die im kulturellen Gedächtnis lebendig geblieben ist; auch hier trauert ein kriegerischer Held um seinen im Kampf gefallenen Freund. Patroklos, der unzertrennliche Kampfgefährte des Achill, zieht an dessen Statt und in dessen Rüstung vor die Mauern der belagerten Stadt Troja und wird im Zweikampf von Hektor, dem Sohn des Königs Priamos von Troja, niedergestreckt. Dieses Ereignis bringt die Wende der Handlung, weil der Groll des Fürsten Achill auf seine eigenen Gefährten umschlägt in einen unbändigen Hass auf den Mörder des Freundes, er tötet Hektor und nimmt an dessen Leiche unmäßige und die Gesetze der Totenruhe missachtende Rache. Doch zwischen diesen schrecklichen Geschehnissen entfaltet sich die anrührende Klage um den toten Freund, in die auch Achills Mutter und Gefährten einstimmen; Antilochos überbringt dem sinnend am Meeresufer sitzenden Achill die Todesnachricht:

Als er [Achill] solches erwog in des Herzens Geist und Empfindung;  
 Siehe da kam ihm nahe der Sohn des erhabenen Nestor,  
 Heiße Tränen vergießend, und sprach die schreckliche Botschaft:

Wehe mir, Peleus' Sohn, des Feurigen, ach ein entsetzlich  
 Jammergeschick vernimmst du, was nie doch möchte geschehn sein!  
 Unser Patroklos sank; sie kämpften bereits um den Leichnam,  
 Nackt wie er ist; denn die Waffen entzog der gewaltige Hektor!

Sprach's; und jenen umhüllte der Schwermut finstere Wolke.  
 Siehe mit beiden Händen des schwärzlichen Staubes ergreifend,  
 Überstret' er sein Haupt, und entstellte sein liebliches Antlitz;  
 Auch das ambrosische Kleid umhaffete dunkele Asche.

Aber er selber groß weithingestreckt in dem Staube  
Lag, und entstellte raufend mit eigenen Händen das Haupthaar. [...]  
Drüben Antilochos auch wehklagete, Tränen vergießend,  
Haltend Achilleus' Händ', als beklemmt sein mutiges Herz rang:  
Daß er nicht die Kehle sich selbst mit dem Eisen durchschnitte.

Fürchterlich weint' er empor. Da hört' ihn die treffliche Mutter, [...]  
[Und] schwerseufzend begann der mutige Renner Achilleus:

Mutter, [was helfen die Götter] nachdem mein teurer Patroklos  
Mir hinsank, den ich wert vor allen Freunden geachtet,  
Wert wie mein eigenes Haupt! Er sank; [...]  
[...] Ja selbst gebeut mir das Herz nicht,  
Lebend umherzugehn mit Sterblichen, wo mir nicht Hektor  
Erst von meiner Lanze durchbohrt das Leben verlieret,  
Und für Patroklos' Raub, des Menötiaden, mir büßet! [...]

Homer: Ilias, 18. Gesang, V. 15 – 93<sup>273</sup>

So drängt der erste Schmerz des Achill zur Sprache, einer Sprache, die von Trauer und Hass gleichermaßen erfüllt ist, denn die Sühne der Mordtat scheint ein Ventil zu sein für den Schmerz. Nachdem er diesen Beschluss gefasst hat, bricht Achill zu seinem grausamen Rachezug gegen die Trojaner auf, in dessen Verlauf er Hektor und viele seiner Soldaten tötet und die Leiche des toten Feindes an den Streitwagen gehängt um die Mauern der Stadt schleift, den Bewohnern und vor allem dem königlichen Vater zu größter Schande und Qual. Nur durch Zeus lässt Achill sich bestimmen, die Leiche nicht zum Fraß den Hunden vorzuwerfen, sondern sie Priamos zur würdigen Bestattung freizugeben. Die Vorbereitung der Totenfeier für Patroklos ist für Achill, den Sohn des Peleus, eine hohe Freundschaftspflicht und eine Form der Trauer zugleich, und er befiehlt seinen Kriegern, mit ihm um Patroklos zu weinen, »denn das ist die Ehre der Toten«, die in den Hades (Aïdes), die Unterwelt, einziehen müssen:

Sprach's, und begann Wehklag'; auch klageten alle Genossen.  
Dreimal lenkten sie rings schönmähnige Ross' um den Leichnam,  
Traurend, und Thetys erregte des Grams wehmütige Sehnsucht.  
Naß war der Sand von Tränen, und naß die Rüstung der Männer,  
Welche den Held vermißten, den mächtigen Schreckengebieter.  
Peleus' Sohn vor ihnen begann die jammernde Klage,  
Hingelegt die mordenden Händ' auf den Busen des Freundes:

Freude dir, o Patroklos, auch noch in Aïdes Wohnung!  
Alles ja wird dir jetzo vollbracht, was zuvor ich gelobet:  
Hektor dahergeschleift den zerfleischenden Hunden zu geben;  
Auch zwölf Jünglinge dir am Totenfeuer zu schlachten,  
Trojas edlere Söhn', im Zorn ob deiner Ermordung! [...]  
[Und] bei Zeus, der waltet, der Seligen Höchster und Bester:  
Nicht geziemt's, daß eher ein Bad mir rühre die Scheitel,  
Eh' ich Patroklos auf Feuer gelegt, und das Mal ihm geschüttet,  
Und mir geschoren das Haar! denn nie wird fürder mir also  
Gram durchdringen das Herz, so lang' ich mit Lebenden wandle! [...]

Nach dieser Zurüstung der Feiern, die mit einem Totenmahl verbunden sind, legt sich Achill zur Ruhe an den Strand und erlebt im Schlaf eine anrührende Begegnung mit seinem toten Freund:

Aber nachdem die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war,  
Gingen sie auszuruhen, zum eigenen Zelt ein jeder.  
Peleus' Sohn am Gestade des weitaufrauschenden Meeres  
Legte sich seufzend vor Gram, mit umringenden Myrmidonen,  
Dort wo rein der Strand von der steigenden Welle gespült war:  
Als ihn der Schlummer umfing, und der Seel' Unruhen zerstreugend,  
Sanft umher sich ergoß; denn es starteten die reizenden Glieder  
Ihm, [...] [da] kam die Seele des jammervollen Patroklos,  
Ähnlich an Größ' und Gestalt und lieblichen Augen ihm selber,  
Auch an Stimm', und wie jener den Leib mit Gewanden umhüllet;  
Ihm zum Haupt nun trat er, und sprach anredend die Worte:

Schläfst du, meiner so ganz uneingedenk, o Achilleus?  
 Nicht des Lebenden zwar vergaßest du, aber des Toten!  
 Auf, begrabe mich schnell, daß Aïdes' Tor ich durchwandle!  
 Fern mich scheuchen die Seelen hinweg, die Gebilde der Toten,  
 Und nicht über den Strom vergönnen sie mich zu gesellen;  
 Sondern ich irr' unset um Aïdes mächtige Tore.  
 Und nun gib mir die Hand; ich jammere! Nimmer hinfort ja  
 Kehr' ich aus Aïdes Burg, nachdem ihr der Glut mich gewähret!  
 Ach nie werden wir lebend, [...] denn mich verschlang das Verhängnis  
 Jetzt in den Schlund, das verhaßte, das schon dem Gebornen bestimmt ward; [...]  
 Eines sag' ich dir noch, und ermahne dich, wenn du gehorchest.  
 Lege nicht mein Gebein von deinem getrennt, o Achilleus;  
 Sondern zugleich, wie mit dir ich erwuchs in eurem Palaste, [...]  
 So auch unser Gebein umschließ' ein gleiches Behältnis,  
 Jenes goldne Gefäß, das die göttliche Mutter dir schenkte.

Ihm antwortete drauf der mutige Renner Achilleus:

Was, mein trauester Bruder, bewog dich herzukommen,  
 Und mir solches genau zu verkündigen? Gerne gelob' ich,  
 Alles dir zu vollziehn, und gehorche dir, wie du gebietest.  
 Aber wohlan, tritt näher; damit wir beid' uns umarmend,  
 Auch nur kurz, die Herzen des traurigen Grames erleichtern.

Als er dieses geredet, da streckt' er verlangend die Händ' aus;  
 Aber umsonst: denn die Seele, wie dampfender Rauch, in die Erde  
 Sank sie hinab hellenschwirrend. Bestürzt nun erhob sich Achilleus,  
 Schlag die Hände zusammen, und sprach mit jammernder Stimme:

Götter, so ist denn fürwahr auch noch in Aïdes Wohnung  
 Seel' und Schattengebild, allein ihr fehlt die Besinnung!  
 Diese Nacht ja stand des jammervollen Patroklos  
 Seele mir selbst am Lager, die klagende, herzlich betrübte,  
 Und gebot mir manches, und glich zum Erstaunen ihm selber!

Sprach's, und erregt' in allen des Grams wehmütige Sehnsucht [...]
 Um den bejammerten Toten. [...]

Der schroffe Wechsel zwischen den blutrünstigen Rachegeleüsten des Überlebenden und dem lyrisch-intimen Gespräch der liebenden Freunde ist nicht nur dichterisch kühn und anrührend, sondern er erzählt auch etwas von den großen Gefühlsschwankungen, die mit der leidenschaftlichen Trauer um den toten Gefährten einhergehen. »Schläfst du, meiner so ganz uneingedenk, o Achilleus?«, fragt der tote Patroklos beinahe kosend, als könne er nicht auf das trauliche Gespräch verzichten, das sie miteinander zu Lebzeiten verband; und so fragend erinnert er den Freund an die Pflicht, die ihm jetzt auferlegt ist: das Totengedenken. Auch soll Achill die Totenruhe achten und dem Verstorbenen den letzten Freundesdienst der Bestattung erweisen. Zugleich bereitet dieses Zwiegespräch der Seelen auch Achills eigenen Tod vor, der durch seine göttliche Mutter weiß, dass er bald sterben werde, wenn er den Hektor getötet habe – und dies zieht Achill einem langen Leben in Ruhe und Würde vor, auch weil er Patroklos die Blutrache schuldig zu sein glaubt. Was Patroklos für diesen Fall erbittet, ist das *gemeinsame* Grab mit dem Freund; Achill sagt ihm dies zu und die Urne wird vorläufig bestattet, bis auch Achills Asche und Gebeine in ihr einkehren. Die Totenfeier selbst, das Verbrennen des Leichnams auf den hochgetürmten Scheiterhaufen, wird zum Abschied, der schon auf die Vereinigung der Freunde im Tod vorausweist, denn, so heißt es, sie zogen zur Stätte

[...] wo Achilleus  
 Auserkor dem Patroklos das ragende Grab, und sich selber. [...]
 Überstreut ward ganz mit geschorenen Locken der Leichnam;  
 Und ihm hielt nachfolgend das Haupt der edle Achilleus,  
 Traurend; denn seinen Freund, den untadligen, sandt' er zum Aïdes. [...]
 Abgewandt vom Gerüste beschor er sein bräunliches Haupthaar, [...]
 [Zeichen des Tods,] in die Hände des trauesten Freundes das Haupthaar  
 Legend; und allen erregt' er des Grams wehmütige Sehnsucht. [...]
 [...] Siehe die ganze Nacht durchwühlten sie zuckende Flammen,

Sausend zugleich in das Totengerüst; und der schnelle Achilleus  
 Schöpfte die ganze Nacht, in der Hand den doppelten Becher,  
 Wein aus goldenem Krug', und feuchtete sprengend den Boden,  
 Stets die Seel' anrufend des jammervollen Patroklos.  
 Wie wenn klagt ein Vater, des Sohns Gebeine verbrennend,  
 Der ein Bräutigam starb, zum Weh der jammernden Eltern:  
 Also klagte der Held, das Gebein des Freundes verbrennend,  
 Und umschlich das Totengerüst mit unendlichen Seufzern

Homer: Ilias, 23. Gesang, V. 4 – 225

Wieder, wie in der Totenklage des Gilgamesch, greift die Klage um den toten Freund zu den Vergleichen mit den engsten denkbaren Liebesbindungen, die Liebe zwischen Vater und Sohn, die Liebe zwischen Braut und Bräutigam, und die Klage selbst ist wie der Satz der Liebe ein Anruf des Du, ein unendlicher Seufzer des Namens. Aus diesem Motivkreis stammt die große Elegie, der Friedrich Schiller den Titel *Nänie*, Totenklage, gegeben hat:

#### NÄNIE

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,  
 Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.  
 Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,  
 Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.  
 Nicht stillt Afrodite dem schönen Knaben die Wunde,  
 Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.  
 Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,  
 Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.  
 Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,  
 Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.  
 Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,  
 Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.  
 Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich,  
 Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Friedrich Schiller<sup>274</sup>

Mit diesen Versen spielt Schiller auf drei mythologische Totenklagen an und stellt sie unter die dreimal wiederholte Verneinung »Nicht ...«: Weder kann Orpheus seine geliebte Gattin Eurydike aus dem Hades herausführen, noch kann die Göttin Aphrodite den reizenden Jüngling Adonis vor dem Verbluten retten noch auch kann Thetis, die Mutter des Achilleus, ihren kriegerischen Sohn vor dem Tod in der Schlacht um Troja bewahren, nachdem er sich selbst dafür entschieden hat und die Rache für Patroklos' Tod sowie das gemeinsame Grab mit ihm einem langen, unbedeutenden Leben vorzieht. Der Tod, so dieses alle Klagen in eine elegische Hymne fassende Gedicht, der Tod ist stärker auch als die Götter und als die Liebe; »auch das Schöne muß sterben!«. Doch eines überdauert den Tod und hebt die Klage um den Geliebten in dreifachem Sinn auf, dem des Bewahrens, dem des Vernichtens und dem des Erhörens: das Gedicht. Es ist eine Stillung der Trauer und deren Verewigung im Klagelied zugleich, und es stellt sich dem sicheren Verfall als dauernde Form entgegen, so dass »ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten« die endlich-unendliche Form ist, in der der Geliebte und die Trauer über seinen Verlust überleben.

Die in den antiken Heldenliedern erzählten Totenklagen berichten nicht von Individuen im Sinne einer modernen Subjekttheorie, auch wenn uns die Trauer der Freunde Gilgamesch und Achill ans Herz greifen kann. Aber jede Kultur erzählt sich in diesen Figuren immer auch ihre eigenen Entwürfe und Rituale der Liebe, der Freundschaft und der Treue über den Tod hinaus, die nicht als Abbilder der Realität missverstanden, aber doch als Ideale des Möglichen aufgefasst werden dürfen. Dabei ist beeindruckend, dass und wie sich die orientalische und europäische Frühzeit die Freundschaft ihrer Helden als eine sehr hoch gestimmte, gefühlsintensive Liebe vorstellen und dichterisch ausgestalten kann. Das gilt für die Bibel nicht minder; hier hat sie insbesondere in der Freundschaftslove zwischen David und Jonathan ihren literarischen Niederschlag gefunden. Auch der Jüngling Jonathan fällt im kriegerischen Kampf und David, der Dichter, klagt um ihn:

Und David klagte diese Klage über  
 Saul und Jonathan, seinen Sohn [...]:  
 »Die Edelsten in Israel  
 sind auf deiner Höhe erschlagen.  
 Wie sind die Helden gefallen!  
 Sagt's nicht an zu Gath,  
 verkündigt's nicht auf den Gassen zu Askalon,  
 daß sich nicht freuen die Töchter der Philister,  
 daß nicht frohlocken die Töchter der Unbeschnittenen. [...]  
 Wie sind die Helden so gefallen im Streit!  
 Jonathan ist auf deinen Höhen erschlagen.  
 Es ist mir leid um dich,  
 mein Bruder Jonathan:  
 ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt;  
 deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen  
 denn Frauenliebe ist.  
 Wie sind die Helden gefallen,  
 und die Streitbaren umgekommen!«

2. Samuel 1, 17-27

Die Freundschaft des jungen Hirten David, dem späteren König, mit dem Königssohn Jonathan ist legendär, sie hat eine Fülle von literarischen Motivanleihen und Ausdeutungen nach sich gezogen, gerade in der Dichtung der Moderne. Im Kern aber geht es weniger um die Freundschaft an sich, über die man nicht sehr viel weiß, sondern um die in der Totenklage eines liebenden Hinterbliebenen sich spiegelnde Intensität zwischen zwei Menschen, die einander viel, ja alles bedeutet haben. Vater und Sohn sind in einer Schlacht zu Tode gekommen, und David, der schon als Nachfolger Sauls gehandelt wird, stimmt ein öffentliches Preislied auf beide gefallenen Helden an, in dem er zum einen ihre Taten rühmt, ganz wie es sich gehört, in dem er aber zum anderen auch sehr persönliche Ausdrucksformen für die Liebe findet, die die potentiellen Rivalen füreinander empfunden haben. In der politischen Wirklichkeit, so lässt sich der biblischen Geschichte entnehmen, hat offenbar tatsächlich große Loyalität zwischen den beiden Thronprätendenten geherrscht, aber erst angesichts des Todes gewinnt auch die Intimität ihren Raum, womöglich nicht im Leben, aber im Lied. Anrührend wirkt, dass auch das Lied Davids, wie die Klagen Gilgameschs und Achills, Vergleiche mit dem Verhältnis zwischen Mann und Frau aufgreifen, um die Tiefe der Zuneigung anschaulich zu machen – und so kann man wohl sagen, dass zur Freundschaft stets die Liebe gehört, während, wie Brecht weiß, die Freundschaft nicht immer der Liebe beigesellt ist.<sup>275</sup>

Rainer Maria Rilke gestaltet das biblische Motiv zu einer eigenen Dichtung aus und erfüllt den Hymnus Davids mit noch größerer Zärtlichkeit, als sie dem Urtext gegeben war:

KLAGE UM JONATHAN

Ach sind auch Könige nicht von Bestand  
 und dürfen hingehn wie gemeine Dinge,  
 obwohl ihr Druck wie der der Siegelringe  
 sich widerbildet in das weiche Land.

Wie aber konntest du, so angefangen  
 mit deines Herzens Initial,  
 aufhören plötzlich: Wärme meiner Wangen.  
 O daß dich einer noch einmal  
 erzeugte, wenn sein Samen in ihm glänzt.

Irgend ein Fremder sollte dich zerstören,  
 und der dir innig war, ist nichts dabei  
 und muß sich halten und die Botschaft hören;  
 wie wunde Tiere auf den Lagern löhren,  
 möcht ich mich legen mit Geschrei:

denn da und da, an meinen scheuesten Orten,  
 bist du mir ausgerissen wie das Haar,  
 das in den Achselhöhlen wächst und dorten,  
 wo ich ein Spiel für Frauen war,

bevor du meine dort verfitzten Sinne  
 aufsträhntest wie man einen Knaul entflieht;  
 da sah ich auf und wurde deiner inne: –  
 Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht.

Rainer Maria Rilke<sup>276</sup>

Der erste Vers dieses Gedichts enthält eine Anmutung an Schillers Elegie *Nänie*, die mit dem gewaltigen Satz beginnt »Auch das Schöne muß sterben!«. Rilke drückt die Fassungslosigkeit über das Ende einer gerade erst begonnenen Liebe ebenso dicht aus wie die erotische Spannung, die er dieser Freundschaft zuerkennt. Zu jung war der Freund für den Tod, erst begonnen hatte sein eigenes und damit das gemeinsame Leben; noch scheint die Wange warm von der des Andern, da ist er schon nicht mehr. Das *plötzliche* Ende, das »ein Fremder« verursacht hat (als wäre die Tötung des Geliebten das Privileg des Liebenden!) lässt Rilkes David zu einem wunden Tier werden, das, so das rare Verb »löhren«, ein rauhes und eintöniges Schreien von sich gibt, den dumpfen und sinnlosen Klagelaut der Trauer. Und wieder wird das Haar zitiert; Gilgamesch »schüttet es zu Boden«, Achill schert es sich ab und ziert damit den Leichnam des Freundes. Rilkes David spricht von dem Haar, das an jenen Körperregionen sprießt, zu denen nur intime Partner Zugang haben; dort ist der Freund ihm »ausgerissen« – weggelaufen und schmerzhaft ausgezupft – und verschwunden aus dem Gesicht, bevor noch dieses junge David-Ich im Blick des Jonathan-Du zu sich selbst finden konnte. Eine Totenklage, die ein Liebesgeständnis ist, und ein Liebesgeständnis, das sich nur vor dem Leichnam äußern kann – auch dieses Motiv kehrt wieder und wandelt den Seufzer um in den Satz der Liebe.

Else Lasker-Schüler hat sich zweimal vom Liebesspiel und der Totenklage Davids zu Nachdichtungen anregen lassen, wobei sie sich aber weiter vom biblischen Prätext entfernt als Rilke. Die Gedichte, die auch in der Werkausgabe als Paar beisammen stehen, bedürfen weder als Liebeslieder noch als Totenklagen der Kommentierung:

#### 1. DAVID UND JONATHAN

In der Bibel stehen wir geschrieben  
 Buntumschlungen.

Aber unsere Knabenspiele  
 Leben weiter im Stern.

Ich bin David,  
 Du mein Spielgefährte.

O, wir färbten  
 Unsere weißen Widderherzen rot!

Wie die Knospen an den Liebespsalmen  
 Unter Feiertagshimmel.

Deine Abschiedsaugen aber –  
 Immer nimmst du still im Kusse Abschied.

Und was soll dein Herz  
 Noch ohne meines –

Deine Süßnacht  
 Ohne meine Lieder.

## 2. DAVID UND JONATHAN

O Jonathan, ich blasse hin in deinem Schoß,  
 Mein Herz fällt feierlich in dunklen Falten;  
 In meiner Schläfe pflege du den Mond,  
 Des Sternes Gold sollst du erhalten.  
 Du bist mein Himmel mein, du Liebgenoß.

Ich hab so säumerisch die kühle Welt  
 Fern immer nur im Bach geschaut ...  
 Doch nun, da sie aus meinem Auge fällt,  
 Von deiner Liebe aufgetaut ...  
 O Jonathan, nimm du die königliche Träne,  
 Sie schimmert weich und reich wie eine Braut.

O Jonathan, du Blut der süßen Feige,  
 Duftendes Gehang an meinem Zweige,  
 Du Ring in meiner Lippe Haut.

Else Lasker-Schüler<sup>277</sup>

Während Else Lasker Schüler die antike Totenklage ganz in eine moderne Liebesidee hereinholt, dienen die großen alten Heldenfreundschaften anderen literarischen Strömungen der Jahrhundertwende zur Rückbindung an die Ideale der Antike, wie im Ästhetizismus der bündischen Bewegungen. Gerade bei Stefan George ist das Motiv der Heldenliebe und Totenklage anzutreffen, weil bei ihm der Tod des Geliebten immer auch auf jene »unerhörte« Liebe verweist, die seine Lyrik thematisch durchzieht und lebensgeschichtlich motiviert. Der männerbündische Kontext ist nicht unproblematisch, weil in ihm scheinbar ohne politische Implikationen ein Helden- und Kriegerbild aus der Antike in die Neuzeit transponiert wird, dessen aristokratische Unabhängigkeit zwar immer als Geistesadel behauptet wurde, dessen Nähe zum Kult um Führerfiguren aber unübersehbar ist. So auch in dem folgenden Gedichtpaar:

## DER WAFFENGEFÄHRTE I · II

Am weiher wo die rehe huschen  
 Da war's wo wir von kampfes schweiss  
 Zum erstenmal die stirnen wuschen  
 Nach unsren fahrten hart und heiss.

Nun ist mein bruder eingeschlafen  
 – Die schwerter klangen heute scharf –  
 Und ich bin froh dass ich den braven  
 Dieweil er ruht behüten darf.

Er stützte mich mit seinem schilde ·  
 Ich nahm sein haupt in meinen schooss ·  
 Auf seiner wange zuckt es milde ·  
 Um seinen bart erbarmungslos.

Er zog mich heut aus manchen fesseln ·  
 Im schwarzen wald wo unheil haust.  
 War ich verstrickt in tiefen nessel ·  
 Er hieb mich aus mit rascher faust.

Ich wollte zu den süssen stimmen  
 Des widerrates nicht gedenk  
 Dem sündenschloss entgegenklimmen ·  
 Er hielt mich fest am handgelenk.

Er kennt kein sinnen und kein wanken ·  
 Die bösen fühlen seine wut ·  
 Die armen die zu fuss ihm sanken  
 Verteilten sich sein ganzes gut.

Er wird mich immer unterweisen  
 Im graden wandel vor dem herrn ·  
 Mein bruder ist aus wachs und eisen ·  
 In seinem schutze weil ich gern.

So unterlag er doch der feinde tücke ...  
 Er focht mit wenig treuen wider scharen  
 Er fiel · doch durch des himmels huld im glücke  
 Der Seinen sieg vorm tode zu erfahren.

Und fürsten kamen gar zum trauersaale ·  
 Es hoben sich gemurmelte gebete  
 Der männer lob · die klage der drommete  
 Für ihn zu frühem lichtem ruhmesmale.

Wohin ich mich nach seinem tode kehre?  
 Wer wehrt von mir des rauhen lebens stösse?  
 Ich werde fallen ohne seine grösse –  
 O sei es nicht zu fern vom pfad der ehre.

Stefan George<sup>278</sup>

Die erotische Aufladung der Szenerie und die Anklänge an die alten Mythen sind unübersehbar. Aus der innigen Beiwache des Schlafes im ersten Teil wird die Totenwache an der Bahre. Der Sprechende ist der Bewunderung voll für den verehrten heldischen »bruder«, der ihn vor Feinden beschützt, vor allem vor dem Feind der eigenen sexuellen Leidenschaft, als die man die »süssen stimmen« im »sündenschloss« wohl deuten kann. Der geliebte und verehrte Freund ist der Kompass im Leben des Ich, und dessen Liebe ist die Liebe der bedingungslosen Gefolgschaft und Verehrung. Angesichts des Todes erhebt sich die Klage um den verlorenen Gefährten, von dem plötzlich deutlich wird, dass er nicht nur Kompass, sondern Mitte und Sinngeber des eigenen Lebens war – und das Ich nun, wie eine trauernde Gattin, nicht weiß, wohin es sich »nach seinem tode kehre«.<sup>279</sup>

Nichts von Heldenverehrung hat die schwermütige Klage um einen toten Geliebten an sich, die Georg Trakl anstimmt. Im Gegenteil, sie ist eher von ist von einer scheuen Liebe und einer fast lasziven Morbidezza imprägniert:

AN DEN KNABEN ELIS

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,  
 Dieses ist dein Untergang.  
 Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet  
 Uralte Legenden  
 Und dunkle Deutung des Vogelflugs.  
 Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,  
 die voll purpurner Trauben hängt  
 Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,  
 Wo deine mondenen Augen sind.  
 O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,  
 In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.  
 Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen.

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt  
 Und langsam die Lider senkt.  
 Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,  
 Das letzte Gold verfallener Sterne.

Georg Trakl<sup>280</sup>

Die Zusammenstellung der sorgsam gewählten Worte aus einer Welt der Symbole und der nächtigen Schönheit umschmücken die Erinnerung an den geliebten Toten wie eine wertvolle Aufbahrung. Diese Totenklage preist nicht den Verstorbenen in seinen Vorzügen, wie es die Nänie als Heldenlied tut, sondern sie preist die Schönheit und Rätselhaftigkeit des verlorenen Gefährten. Die Klage schafft ein Traumgemälde, auf dem die Natur in dunkle Farben gehüllt wie eine große Trauergemeinde das Totenbett umsteht und zur Trauer aufgerufen wird um den geliebten Toten. Diese Totenklage ist ein säkularer Gottesdienst, in dem »der Knabe Elis« zugleich der zu betrauernde Verstorbene als auch selbst ein Gott ist, dem gehuldigt wird.

Spielerischer in der Atmosphäre, aber nicht minder erlesen statet Else Lasker-Schüler die Totenklage um Antinous aus, die dem römischen Kaiser Hadrian, der den Jüngling geliebt und nach dessen frühem Tod am Nil vergottet hat, in den Mund gelegt zu sein scheint. Antinous ist in den Himmel gefahren, aber von ihm geblieben ist die Erinnerung an seine Lebendigkeit und Süße, geblieben sind die vom ›kleinen Süß- und Spielkönig‹ verursachten Narben im Herzen des schwermütigen Hadrian.

ANTINOUS

Der kleine Süßkönig  
Muß mit goldnen Bällen spielen.

Im bunten Brunnen  
Blaugeträufel, honiggold,  
Seine Spielehände kühlen.

Antinous,  
Wildfang, Güldklang,  
Kuchenkorn mahlen alle Mühlen.

Antinous,  
Du kleiner Spielkönig,  
In den Himmel fährt es schön auf Schaukelstühlen.

O, wie lustige Falter seine Augen sind  
Und die Schelme all in seiner Wange,  
Und sein Herzchen beißt, will mans befühlen.

Else Lasker-Schüler<sup>281</sup>

Else Lasker-Schülers Totenklage bewahrt den kindlichen Reiz dieser antiken Gestalt, die eines Herrschers Herz und Sinne so unauslöschlich erfüllen sollte. Ein Knabe wie Elis auch er, noch im Tod Knabe geblieben, nicht nur in den Statuen, die Hadrian in der ganzen römischen Welt aufstellen ließ, sondern auch in den Versen, die die Zeit zu überbrücken scheinen. Dieser Tote wird nicht aufgebahrt, sondern so quicklebendig und kapriziös im Sprachleben erhalten, wie es sich der Liebende nur wünschen konnte – diese Erinnerung bewahrt oder erschafft die diesem Toten zugedachte Klage, die eine Feier des Lebens und der Liebe ist.

Während die Klagen um den verlorenen Gefährten oft dessen Bild oder Namen oder Gestalt ins Gedicht rufen, bleibt im Sonett Walter Benjamins die Figur des Verschwundenen ganz undeutlich, schemenhaft. Diese Totenklage wirkt wie ein Gebet. Ein Ich tritt in ein klagendes Gespräch mit seiner Seele und mit Gott ein und fordert sie auf, die Erinnerung einschlafen zu lassen an »den Schönen«, dessen Identität oder Persönlichkeit undeutlich bleibt:

SONETT 45

Meine Seele was suchest du immer den Schönen?  
Lange ist er schon tot und die rollende Welt ist  
Ihrer Umdrehung gefolgt daß nun keiner den Held mißt  
Meine Seele was suchest du immer den Schönen?

Warum erweckst du o Herr mich mit Weinen und Stöhnen?  
Ach ich suchte den Schlaf und von Klagen entstellt ist  
Meine Verlassenheit der du Verlaßner gesellt bist  
Warum erweckst du o Herr mich mit Weinen und Stöhnen?

Also hielt eines Nachts ich Zwiesprach im Herzen  
Und verstummte beschämt entschlossen zu schweigen  
Meiner Seele nicht mehr meine Trauer zu zeigen

Nicht mir zum Trost sie zu wecken in meinen Schmerzen  
Aber siehe sie ließ auch dem schlafenden Munde entsteigen  
Trauriger Lieder viel Ihre Tränen entbrannten wie Kerzen.

Walter Benjamin<sup>282</sup>

Diese Totenklage um den Verlust des Geliebten nimmt das alte Muster der Klagegesänge auf und bedient sich des Mittels der Repetition, das die statische Kreisbewegung der Trauer ausmacht. Der Fokus der Klage liegt nicht auf der Vergegenwärtigung des Toten oder auf der Klage um dessen Verlust, sondern auf der Klage über die Unentrinnbarkeit der Erinnerung. Dieses Ich klagt darüber, dass es klagen muss – es würde viel lieber vergessen, und hält doch, dies die dialektische Spannung der Trauer, die Erinnerung in der Klage wach. Die Trauer ist stärker als der von Vernunft gelenkte Beschluss, zur Ruhe kommen zu wollen. Die Leerstelle mitten im letzten Vers, ein Hiatus wie ein weinender Mund, hält die Gewalt dieses stummen Schreis auch visuell offen: Die Trauer lässt auch noch »dem schlafenden Munde«, wie dem toten Haupt des Orpheus, die Klagelieder entströmen auf die Gefahr hin, dass sich das Ich daran verzehrt.

**»Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«. Das Dennoch der Liebe<sup>283</sup>**

Das Gedicht Goethes, das dieses Kapitel einleitet, ist eines der großen Denkmäler einer Liebe, die sich über alle Vernunft und alle Grenzen hinaus ihrer gewiss ist, nicht weil sie ohne Zweifel wäre, sondern weil sie auf ein »Erinnern« baut, das dem Herzen nicht genommen werden kann, auch wenn – oder gerade weil – die Wirklichkeit den Liebenden Entsagung abverlangt:

Warum gabst du uns die Tiefen Blicke  
 Unsre Zukunft ahnungsvoll zu schau'n  
 Unsrer Liebe, unserm Erdenglücke  
 Wähnend selig nimmer hinzutraun?  
 Warum gabst uns Schicksal die Gefühle  
 Uns einander in das Herz zu sehn,  
 Um durch all' die seltenen Gewühle  
 Unser wahr Verhältnis auszuspähn.

Ach so viele tausend Menschen kennen,  
 Dumpf sich treibend kaum ihr eigen Herz,  
 Schweben zwecklos hin und her und rennen  
 Hoffungslos in unverseh'nem Schmerz,  
 Jauchzen wieder wenn der schnellen Freuden  
 Unerwarte Morgenröte tagt.  
 Nur uns Armen liebevollen beiden  
 Ist das wechselseitige Glück versagt  
 Uns zu lieben ohn uns zu verstehen,  
 In dem andern sehn was er nie war  
 Immer frisch auf Traumglück auszugehen  
 Und zu schwanken auch in Traumgefahr.

Glücklich den ein leerer Traum beschäftigt!  
 Glücklich dem die Ahnung eitel wär!  
 Jede Gegenwart und jeder Blick bekräftigt  
 Traum und Ahnung leider uns noch mehr.  
 Sag was will das Schicksal uns bereiten?  
 Sag wie band es uns so rein genau?  
 Ach du warst in abgelebten Zeiten  
 Meine Schwester oder meine Frau.

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,  
 Spähtest wie die reinste Nerve kling't,  
 Konntest mich mit Einem Blicke lesen  
 Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt.  
 Tropfest Mäßigung dem heißen Blute,  
 Richtetest den wilden irren Lauf,  
 Und in deinen Engelsarmen ruhte  
 Die zerstörte Brust sich wieder auf,  
 Hieltest zauberleicht ihn angebunden  
 Und vergaukeltest ihm manchen Tag.  
 Welche Seligkeit glich jenen Wonnestunden,  
 Da er dankbar dir zu Füßen lag.  
 Fühlt sein Herz an deinem Herzen schwellen,  
 Fühlte sich in deinem Auge gut,  
 Alle seine Sinnen sich erhellen  
 Und beruhigen sein brausend Blut!

Und von allem dem schwebt ein Erinnern  
 Nur noch um das ungewisse Herz  
 Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern,  
 Und der neue Zustand wird ihm Schmerz.  
 Und wir scheinen uns nur halb beseelet  
 Dämmernd ist um uns der hellste Tag.  
 Glücklich daß das Schicksal das uns quälet  
 Uns doch nicht verändern mag.

Johann Wolfgang von Goethe<sup>284</sup>

Es ist vonnöten und lohnt sich, bei diesem Text ein wenig zu verweilen. Goethe hat die Verse im Alter von sechsundzwanzig Jahren als Widmungsgedicht an seine sieben Jahre ältere Freundin Charlotte von Stein geschickt. Das fremd klingende Wort »Freundin« ist mit Bedacht gewählt, denn mit Frau von Stein, ihrerseits verheiratet und Mutter mehrerer Kinder, verband Goethe die wohl tiefste Liebe seines Lebens, so dass sie weit mehr als seine Geliebte war und es gleichgültig ist, ob sie dies überhaupt im landläufigen Sinne des Wortes war.<sup>285</sup> Diese facettenreiche und in ihren Ausdrucksformen bis heute nicht ganz enträtselte Liebe muss von einer ungewöhnlich starken geistigen und seelischen Anziehungskraft erfüllt gewesen sein. Angesichts ihrer stellt das Ich dem Schicksal die Frage, weshalb gerade »uns«, den beiden Liebenden, die Fähigkeit verliehen sei, tiefer und fragender auf- und ineinander zu schauen, als es den meisten Menschen gegeben ist. Jene können glücklich werden, weil sie eigentlich ein wenig stumpf und oberflächlich sind, während die wahrhaft Liebenden sich eher mit Fragen und Zweifeln und den unentrinnbaren Grenzen der Liebe abplagen müssen. Vorbehaltlose Liebe wäre demnach nicht die Liebe, die keine Grenzen kennt, sondern jene, die sich ihrer Grenzen bewusst ist. Das Glück, so legt es Goethe hier nahe, ist eigentlich nichts als die Folge eines verengten Horizonts, in dem diese wichtigste Aufgabe der Liebe gar nicht sichtbar wird. Dem Wir dieses Gedichts wäre es aber, im Unterschied zu den Vielen, gar nicht möglich, »uns zu lieben ohn uns zu verstehen«, und deswegen müssen beide um der Liebe willen sich selbst und einander zu ergründen suchen. Da jedoch stoßen sie an die Grenzen des den Menschen Möglichen, denn das rückhaltlose Verstehen, das Sich selbst und Einander Erkennen, ist allenfalls für Momente möglich. Doch gibt es eine »Ahndung« dessen, dass das starke Band dieser Liebe tief in die Zeit vor dieser Zeit zurückreicht, eine unzerstörbare Bindung durch Zeit und Raum hindurch, die schon den Tod überlebt hat und sich aller äußeren Widrigkeiten zum Trotz stets neu realisiert – ein Gedankengang Goethes aus der Bildwelt der Seelenwiedergeburt, der symbolisch gelesen werden kann. Hier hat kein Tod mehr irgend eine Macht, da das Herz die Wahrheit der Liebe als eine zeitlose Wahrheit »erinnert« und »ahndet«. Dieser Ahndung und dem Erinnern, die sich in die Vergangenheit und in die Zukunft ausdehnen, baut das Gedicht sein Denkmal, ein Denkmal der Dauer des Gefühls im Wechsel der Erscheinungen; ein Denkmal des unergründlichen Verbundenseins nicht als Willensausdruck oder als Handlung, sondern als Erscheinungsweise der Existenz.

Eine atmosphärisch wie sprachlich völlig andere Gestaltung der Dauer im Wechsel bietet der folgende Sprachgesang aus dem frühen 20. Jahrhundert:

## LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souvienn  
La joie venait toujours après la peine  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face  
Tandis que sous  
Le pont de nos bras passe  
Des éternels regards l'onde si lasse  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante  
L'amour s'en va  
Comme la vie est lente  
Et comme l'Espérance est violente  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines  
Ni temps passé  
Ni les amours reviennent  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Guillaume Apollinaire<sup>286</sup>

## LE PONT MIRABEAU

Unterm Pont Mirabeau fließt die Seine  
Und alles unser Lieben  
Muss er mich des erinnern  
Die Freude kam stets nach dem Leide  
So komme, Nacht, die Stunde schlage  
Die Tage schwinden, doch ich bleibe

Die Hände eng verschlungen stehn wir zugewandt  
Indessen unterm Brückenbogen  
Unserer Arme abwärts ziehn  
Ewiger Blicke ach so müde Wellen  
So komme, Nacht, die Stunde schlage  
Die Tage schwinden, doch ich bleibe

Die Liebe schwindet wie dies fließend Wasser  
Die Liebe schwindet  
Wie träge doch das Leben  
Und wie gewaltsam Hoffnung ist  
So komme, Nacht, die Stunde schlage  
Die Tage schwinden, doch ich bleibe

Es ziehn vorbei die Tage und die Wochen –  
Vergangne Zeiten weder  
Noch all das Lieben kehren wieder  
Unterm Pont Mirabeau fließt die Seine  
So komme, Nacht, die Stunde schlage  
Die Tage schwinden, doch ich bleibe

Übertragung G.H.

Das transitorische Wesen der Liebe hat kaum einer so wirkungsvoll in Szene und in Sprachbewegung gesetzt wie Guillaume Apollinaire mit diesem berühmten Hymnus auf den Pont Mirabeau in Paris. Alles gleitet dahin und entgleitet dem Ich, das, so stellt man sich das wohl vor, an das nicht allzu hohe eiserne Geländer der Brücke gelehnt ins Wasser blickt und dabei dieses Selbstgespräch führt. Das Ich ist Teil eines Wir (»face à face«, »nos bras«) und hat auch Anteil an all dem Lieben, das von jeher nach jehin zieht und nur vorübergehend Wohnung nimmt im Augenblick. Doch inmitten dieses schwermütigen repetitiven Wellenschlags der Worte, die dem Pendelschlag der Uhr zu folgen scheinen, inmitten dieser Sprachgesten der Vergänglich- und Vergeblichkeit erheben sich zwei Fixpunkte: der Pont Mirabeau, die gusseiserne Brücke mit ihren zwei Pontons, an denen sich der gleichmäßige Strom der Seine bricht, und das Ich selbst, das sinnende, sprechende Ich, das seine Gegenwart mehr melancholisch als trotzig gegen den Fluss der Zeit und den Verlust all des Liebens stellt.<sup>287</sup> Es wäre voreilig, *Le Pont Mirabeau* nur als Ausdruck der Resignation und des Abschieds zu lesen. Man muss auch die Gegenstrebung, in diesem Fall das beharrende »Bleiben«, in den Blick nehmen, um die dialektische Bewegung des Textes zur Geltung kommen zu lassen. Erst darin erhalten die Paradoxa der gewaltsamen Hoffnung (*l'Espérance violente*) und der leidgesättigten Freude (*la joie après la peine*) ihre Bedeutung, denen im Klangbild dieser Verse mehr noch als in der Bedeutung einzelner Begriffe, ein Denkmal gesetzt wird.

Dem Durchgang der Liebe im Bewusstsein des Liebenden ein Dennoch entgegenzustellen ist das Anliegen und auch die Existenzform vieler Zeugnisse der Liebesdichtung. Sie schreiben gegen das Ende an, ohne es zu leugnen, sondern indem sie sich ihm selbst entgegenstellen, ja bisweilen ihm entgegen gehen. Dabei wird das Ende seinerseits oft zum integrierenden Bestandteil und das Gedicht gibt ihm einen Halt im Rahmen seiner Sprache:

## LEISES LICHT

Ganz leise leise leise geht das Licht  
den ich nicht kenne geht an meiner Seite  
wir gehen wie ein Paar auf schöne Art  
und scheu schau ich ihm manchmal ins Gesicht  
  
das neben meinem liegen wird wenn alles Licht  
gegangen ist wird er an meiner Seite  
mich lieben wie ein Mann auf schöne Art  
und treu und bleiben und es gibt ihn nicht.

Ulla Hahn<sup>288</sup>

»Wenn alles Licht / gegangen ist«: Der Gott Eros wird nicht nur bisweilen – selten genug! – von seinem freundlichen kleinen Bruder Anteros begleitet, dem Gott der erhörten und erwiderten Liebe, sondern stets auch noch von jenem anderen, dunklen Bruder, der ihn niemals verlässt, Thanatos, dem Gott des Todes. Ähnlich wie Matthias Claudius' inniges Lied *Der Tod und das Mädchen* siedelt sich dieses Gedicht Ulla Hahns auf der Grenze zwischen der Liebes- und der Todeserfahrung an, und der Tod erscheint darin wie ein Geliebter und der Geliebte wie ein Tod. Bei Claudius kommt der Tod zunächst wie ein bedrängender, gefährlicher und bedrohlicher Liebhaber auf das junge Mädchen zu, aber er erweist sich dann als Freund, in dessen Armen die ewige Seligkeit zu erwarten ist:

## DER TOD UND DAS MÄDCHEN

*Das Mädchen*

Vorüber! Ach, vorüber!  
Geh wilder Knochenmann!  
Ich bin noch jung, geh Lieber!  
Und rühre mich nicht an.

*Der Tod*

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!  
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.  
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,  
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Matthias Claudius<sup>289</sup>

Die Liebesidee und die Todesvorstellungen dienen in diesen Gedichten einander wechselseitig als Metaphern einer Erfüllung, die absolut und unendlich dadurch wird, dass sie die Grenzen der Existenz in vollkommener Hingabe überschreitet. Der Übergang aus dem Leben in den Tod ist ebenso als das innigste Liebesverhältnis denkbar wie umgekehrt das innigste Liebesverhältnis die freundschaftliche Hereinnahme des Todes bedeuten kann. Bei Ulla Hahn ist der Tod in der Liebeserfahrung selbst präsent, denn die Wendung »Und es gibt ihn nicht« weist darauf hin, dass auch diese Liebe die bitteren Nächte mit dem ›leeren Platz daneben‹ kennt. Ob »er an meiner Seite« jemals ›wirklich‹ oder nur ein Traum war, bleibt unentschieden und unwesentlich, nicht aber die Gewissheit, dass er kommen *wird*, und sei es als der Freund, in dessen Armen wir zu guter Letzt den sanftesten Schlaf schlafen. Der Liebe ist der Tod vertraut, denn sie trauert seinetwegen, lange bevor er eintritt, sie übt ihn ein mit jeder großen Erfüllung und mit jedem kleinen Abschied. Als *la petite morte* bezeichnet die französische Sprache den sexuellen Höhepunkt, als *kleinen Tod*. In der höchsten Vereinigung erfüllt sich die Liebe zu ihrem Ende hin, das sie erfüllt sein lässt.

Die Unendlichkeit der Liebe ist ihre Qualität, auch wenn ihre zeitliche Dauer endlich ist und sein muss. Die eindringlichsten Liebesgedichte sind dieser Unendlichkeit der Liebe über den Tod hinaus gewidmet, wobei der Tod sowohl den Tod eines geliebten Menschen als auch den Tod der Liebe meinen kann. Es gibt auch nach deren Sterben ein Leben, das nicht von Bitterkeit und Verzweiflung, sondern von der Leidenschaft der Entsagung und der Bewahrung erfüllt ist. In der nüchternen Sprache des späten 20. Jahrhunderts weist Helga M. Novak diese Qualität der Liebe als eine Form des »Anstandes« trotz aller bitteren Resignation der Liebenden aus:

## RESIGNATION

noch sind die erstgebackenen Fladen nicht kalt  
das Fett am Handgelenk ist nicht geronnen  
ausgeatmet hat die Eintagsfliege kaum  
der Kaffee und das Kindbett sind noch lau

da ist die Liebe aus – Anstand läßt die beiden  
Totenwache halten bei den Gelöbnissen  
denn Mehl und Brot sind allzu flott  
im Preis gestiegen letzten Sommer

Helga M. Novak<sup>290</sup>

Es ist nicht so, dass die Zeit an sich die Liebe getötet hätte, denn all die kleinen Zeichen ihres warmen Lebens sind noch nicht erkaltet; die Todesursache erfahren wir nicht, nur das winzige prosaische und kalte Wort »aus« im fünften Vers. Gleichgültig der Grund, ein Hölderlinscher Gott hat gewaltet. Auch das resignierte Ausharren an der Liebesleiche scheint eher pragmatisch motiviert zu sein, und doch gibt es da noch eine letzte überdauernde Gemeinschaft: die Totenwache der Liebe. Sie wird nur wenigen Paaren als ein gemeinsames Erleben gelingen, wenn aber doch, dann kann in diesem Blick zu zweit auf den Verlust für beide auch noch die Verbindung spürbar werden, um deren Ende »die beiden« mitsammen trauern. Zumeist aber wird der Liebende damit allein zurückbleiben, ausgesetzt seiner Einsamkeit, seiner Trauer und seinem Schmerz. Als eine Art Totenwache der Liebe kann man auch Rainer Maria Rilkes *Schlaflied* lesen, in dem das Ich ein Gespräch mit dem entschwundenen Du führt. Der Verlust ist imaginativ, noch, denn er *wird* sich erst ereignen; das aber ist gewiss. Die futurische Totenwache ist eine einzige Frage des Ich an das Du, das des eigenen Verlustes inne werden soll. Nicht nur der trauernde Hinterbliebene wird das Du verloren haben; auch diesem Du, vor allem ihm, gehen all jene Erfüllungen verloren, die nur das Ich zu geben vermag. Des soll das Du eingedenk sein; dieses *gemeinsame* Bewusstsein will das Ich dem Verlust entgegen stellen:

## SCHLAFLIED

Einmal wenn ich dich verlier,  
wirst du schlafen können, ohne  
daß ich wie eine Lindenkrone  
mich verflüstre über dir?

Ohne daß ich hier wache und  
Worte, beinah wie Augenlider,  
auf deine Brüste, auf deine Glieder  
niederlege, auf deinen Mund.

Ohne daß ich dich verschließ  
und dich allein mit Deinem lasse  
wie einen Garten mit einer Masse  
von Melissen und Stern-Anis.

Rainer Maria Rilke<sup>291</sup>

In der Imagination des Nicht-Mehr entwirft das lyrische Subjekt die Erfüllung einer Liebe, in der es dem geliebten Du Ein und Alles ist. Dreimal wird das magische Wort »ohne« angerufen, jene Formel, die den Verlust einer Fülle beschwört, von der zu vermuten steht, dass sie im Leben der Liebe nicht, aber in dieser Liebe Denkmal sehr wohl wirklich werden kann. Zu mächtig sind die Entwürfe der winddurchflüsterten Zweige, der einhüllenden Worte und des freilassenden Kusses, zu groß für den Alltag. Aber dem Grab können sie seine Bedeutung geben als Lindenkrone, Totenklage und Verschlussstein vor seiner Tür. So entwirft sich dieses Dennoch der unendlichen Fülle bereits im Hier und Jetzt der Liebe in die Zukunft des kommenden Endes hinein und macht dieses groß gegen die Trauer.

Dass es stets im Alltag der Liebe – der ja nie Alltag, sondern Hoch-Zeit ist – darum geht, über ihr präsenten und ihr kommendes Ende hinauszuwachsen, ist vor allem den Dichtern des Fin de siècle im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ein sehr vertrauter, ja geradezu geliebter Stoff der melancholischen Lieder, die als Grabsteine der Hoffnung über den toten Augenblick hinaus aufgerichtet werden. Neben Rilke und Hofmannsthal ist es vor allem Stefan George, der die Ästhetisierung des verschwindenden Moments und der unerhörten Liebe mit zärtlicher Sorgfalt pflegt. Sein Gedicht nimmt auch das Gartenmotiv auf, in dem sich das Paar, sei es real, sei es in der Phantasie des Ich, noch einmal begegnet, was das Ich zu einem Gedankenwurf über den Moment hinaus anregt:

Im freien viereck mit den gelben steinen  
In dessen mitte sich die brunnen regen  
Willst du noch flüchtig späte rede pflegen  
Da heut dir hell wie nie die Sterne scheinen.

Doch tritt von dem basalten behälter!  
Er winkt die toten zweige zu bestatten ·  
Im vollen mondenlichte weht es kälter  
Als drüben unter jener föhren schatten ..

Ich lasse meine grosse traurigkeit  
Dich falsch erraten um dich zu verschonen ·  
Ich fühle hat die zeit uns kaum entzweit  
So wirst du meinen traum nicht mehr bewohnen.

Doch wenn erst unterm schnee der park entschlief  
So glaub ich dass noch leiser trost entquille  
Aus manchen schönen resten – strauss und brief –  
in tiefer kalter winterlicher stille.

Stefan George<sup>292</sup>

Auf einen Winter der Liebe stellt das Ich sich ein, weil im Verhalten des Du die kalte Jahreszeit schon ausgebrochen ist. Der innere Monolog zeigt die letale Entwicklung an, und das Ich übt sogar Entsagung in der Mitteilung seiner »grosse[n] traurigkeit« über den stattfindenden Verlust. Gleichwohl ist es kein Abschied, sondern ein Übergang vom Wechsel in die Dauer, denn in den »schönen resten« wird überwintern, was von der Liebe bleibt: die in den Rahmen des Gedichtes gefasste, von ihm gehaltene und geadelte Erinnerung. Auch Baudelaire, dem sich George verwandt weiß, weist die Erinnerung, »ma mémoire«, als den Ort aus, der für den schwarzen Mörder (»noir assassin«) all dessen, was »uns« entflammt, unzugänglich und unzerstörbar bleibt. Das Erleben selbst ist antastbar, verletzlich und vergänglich, aber im kostbaren Gefäß des erinnernden Sonetts lodert das Feuer der Liebe unendlich fort, seiner eigenen Asche zum Trotz:

## LE PORTRAIT

La Maladie et la Mort font des cendres  
De tout le feu qui pour nous flamboya.  
De ces grands yeux si fervents et si tendres,  
De cette bouche où mon cœur se noya,

De ces baisers puissants comme un dictame,  
De ces transports plus vifs que des rayons,  
Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!  
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui, comme moi, meurt dans la solitude,  
Et que le Temps, injurieux vieillard,  
Chaque jour frotte avec son aile rude...

Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

Charles Baudelaire<sup>293</sup>

## DAS BILDNIS

Krankheit und Tod dereinst zu Asche kehren  
All dieses Feuer, das für uns geschürt.  
Von dieser Augen zärtlichem Begehren,  
Dem Mund, in dem mein Herz sich ganz verliert,

Den Küssen, die wie Balsam voller Kraft,  
Von der Verzückerung rascher als ein Strahl,  
Was bleibt? O Seele, es ist grauenhaft!  
Nur eine Zeichnung, schwach getönt und fahl,

Die so wie ich hinsieht in Einsamkeit,  
Worüberhin die alte, böse Zeit  
Mit ihrem rauhen Flügel täglich streicht ...

Sie mordet Kunst und Leben heillos hin,  
Doch tilgt sie niemals die aus meinem Sinn,  
Die mir zur Freude und zum Ruhm gereicht.

Übertragung: Monika Fahrenbach-Wachendorff

Die Klangmagie der großen Symbolisten bietet sich den Dichtern nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr als geeignetes Ausdrucksmittel an, um das Beharren auf der Kraft der Liebe zeitgemäß zu artikulieren. Die Vergleiche wirken nun alltäglicher, die Sprache ist weniger vom schweren Duft der Boudoirs, den brokatnen Interieurs und den alabasternen Gartenschalen des Fin de siècle inspiriert als von den *einfachen Dingen* des täglichen Lebens. Dennoch wird weiterhin der Liebe oder dem Liebenden die Kraft zugesprochen oder zugerufen, in sich selbst den Raum zu errichten, an dem die Liebe ewig wahren kann. In Erich Frieds Gedicht *Bett im Herbst* ist wieder »der Platz daneben« leer, aber über den Verlust durch Trennung oder Tod hinaus bleibt dem Einssein mit dem Du im Einstsein der Platz erhalten:

## BETT IM HERBST

Götterbett  
mit der Decke aus weißer Kälte!  
Leicht dich lieben  
im Bett  
in dem du nicht bist

Mit aufgelesenen Fingern  
bedecke ich meine Augen  
mit Küssen dich  
und rege die Lippen nicht

Unser Einssein  
ist im Einsamsein  
ist im Einstsein:  
verzehrte Zärtlichkeit  
knickt Einzig zu Winzig

Im Wetterleuchten  
das nicht mehr einschlägt  
erschüttert  
lautloser Donner das abgeschlagene Herz

Erich Fried<sup>294</sup>

Das »Einstsein« dieses Gedichtes ist kein »Einmal und nie wieder«; im Gegenteil: es ist ein »Einmal für stets«, denn die Spur des je Anderen hat sich mit den kleinen vertrauten Gesten der Nähe unauslöschlich in die Liebenden eingegraben, für immer, auch über ihre unüberbrückbare Einsamkeit im Einssein hinaus. – Nicht nur die »Decke aus weißer Kälte«, sondern auch die »immer zu kurze Decke«, nach der man sich strecken muss, deckt eine in ihrer Gefährdung bewahrte Liebe auf:

## LIEBE

Das ist es:  
 Der bargeldlose Verkehr.  
 Die immer zu kurze Decke.  
 Der Wackelkontakt.

Hinter dem Horizont suchen.  
 Im Laub mit vier Schuhen rascheln  
 und in Gedanken Barfüße reiben.  
 Herzen vermieten und mieten;  
 oder im Zimmer mit Dusche und Spiegel  
 im Leihwagen, Kühler zum Mond,  
 wo immer die Unschuld absteigt  
 und ihr Programm verbrennt,  
 fistelt das Wort  
 jedes Mal anders und neu.

Heute, vor noch geschlossener Kasse,  
 knisterten Hand in Hand  
 der gedrückte Greis und die zierliche Greisin.  
 Der Film versprach Liebe.

Günter Grass<sup>295</sup>

Bei Günter Grass dominiert die Ausmalung der Begrenztheit allen Liebens und man könnte dieses Gedicht auch für eine Trennungsgeschichte halten, ihrem Titel zum Trotz, die Endstation aufgeriebener Sehnsüchte, sei es im Schlafzimmer der Ehe, sei in dessen komplementären Ort, dem Stundenhotel – von all dem ist hier etwas präsent. Und doch ist ein Dennoch in ihm wirksam, das Dennoch einer Hoffnung und einer Verheißung, die in unscheinbaren Zeichen ihre Zuflucht gefunden haben, im »Gedanken« an die bloßen Füße, dem vertrauten Klang des Herbstspaziergangs. Vor allem liegt eine uneingelöste, aber unwiderrufene Verheißung im Versprechen des Kinos, das die großen Bilder der großen Gefühle aufbewahrt und auf Abruf bereitstellt. Das ist kein beeindruckendes Heilsversprechen, gewiss nicht, aber es ist auch kein Geringes, dem zerbröselnden Leben ein solches Glücksversprechen entgegen zu stellen.

Noch weitaus stärker von einer alltäglichen Erfahrung durchdrungen ist das Gedicht *Datum* von Sarah Kirsch, in dem Liebe und Politik miteinander konfrontiert werden, wobei sich hinter dem politischen Konflikt auch ein existentieller zeigt. Rein faktisch gesehen müsste diese Liebe die politische Grenze überwinden, die Mauer in Berlin zwischen Ost- und Westteil der Stadt. Gegen diese Grenze schreibt das Ich an, aber diese Grenze lässt sich auch als Metapher lesen:

## DATUM

Der kam am 28. Februar, stellte  
 Sich mir vors Fenster in einem Bärenfell sagte  
 O wie mir schwindelt. An diese Höhe  
 Könnte ich dich gewöhnen, Schöner  
 Lerne mich tragen und ich  
 Mache mich leicht. Auch soll dir dafür  
 Manches Wunder passieren: mein Haar  
 Wird dir durch die Finger wachsen dein Mund  
 Der Abdruck des meinen du hörst mich fortan  
 Wenn ich nicht da bin. Sprichst meinen Namen  
 Hin in die Winde: alles gelingt.  
 Herzschnöner wollen wir Julia und Romeo sein?  
 Der Umstand  
 Ist günstig, wir wohnen  
 Wohl in der gleichen Stadt, aber die Staaten  
 Unsere eingetragenen Staaten gebärden sich, meiner  
 Hält mich und hält mich er hängt so an mir wir  
 Könnten sehr unglücklich sein ach du sprachest  
 Eben noch mit mir

Sarah Kirsch<sup>296</sup>

Ausgerechnet am 28. Februar, jenem eigenartigen Tag, der sowohl ein letzter als auch ein vorletzter sein kann, kommt »Der«, dieser so seltsam abfällig (der da) und überhöht (der schlechthin) zugleich bezeichnete Mann. Märchenmotive durchziehen den Text, das Fell des Bären, in dem ein verwunschener Prinz stecken kann, das Rapunzel in seinem abweisenden (aber dann doch zu erklimmenden) Turm, das durch alle Hindernisse hindurch wuchernde Haar und nicht zuletzt die märchenhafte Liebe des Shakespeare-Paares: Sie leihen der Erfüllung einer Liebe die Sprache, die höher und schöner kaum gedacht werden kann; »alles gelingt«. Wären da nicht die sprachlichen Signale des Konjunktivs und des Imperfekts, die auf die Unmöglichkeit der Möglichkeit hinweisen und die nicht nur die steinerne Grenze zwischen zwei politischen, sondern auch die zwischen zwei Gefühlssystemen meinen: wir könnten – du sprachest. Was da vorüber ist, ist an äußeren und inneren Grenzen zerbrochen, und vielleicht macht die Tatsache der äußeren Grenze es dem Ich leichter, das Zerbrechen hinzunehmen – jedenfalls stellt sie ihm eine Metonymie zur Verfügung. Das Gedicht selbst aber sagt etwas über diese Liebe aus, die nicht dadurch an ihr Ende gelangt ist, dass ihre Verwirklichung zerbrach. Das Gedicht findet die alle Grenzen überwindende Wendung »du hörst mich fortan / Wenn ich nicht da bin«, die aus dem Traum stammt, aber von der Wirklichkeit nicht gelöscht wird, sondern über sie hinaus stehen bleibt – als wäre das Gedicht nur um dieses Satzes willen geschrieben, der sich dem Anderen zuruft.

Was das Ich dieses Gedichtes zu erhoffen schien und sich nun aus sich selbst heraus in Sprache erschafft, ist ein Du, das mit aller Entschiedenheit das DENNOCH der Liebe verkörpert, unbeschadet aller hindernden Bedingungen, seien sie aus Stein oder aus Blut; ein Du wie das Ich in Bertolt Brechts kleinem Denkmal für eine Liebe ohne Wenn und Aber:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.  
 Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.  
 Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.  
 Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.  
 Ich will mit ihm gehen, den ich liebe.

Bertolt Brecht<sup>297</sup>

In der Wirklichkeit des Lebens ist dieser liebende Geliebte, der bedingungslos den Platz daneben einnimmt, eher rar; oder radikaler mit Ulla Hahn gesagt: »und es gibt ihn nicht«. Viel häufiger machen Liebende Erfahrungen mit dem Geliebten, der statt mitzugehen durchgeht, im doppelten Sinn des Wortes, des Hindurchgehens und des Fliehens. Auch aus dieser Erfahrung heraus kann die Erinnerung der Liebe ihre Dauer im gestalteten Wort verleihen. In ihm lebt die Liebe weiter, über den Verlust des Geliebten, den Tod der Liebe hinaus, in dieser Unendlichkeit bildet sich die Unendlichkeit der Liebe aus. Sie kann in sich auch Klage und Anklage aufnehmen, ohne dass die Qualität der Unendlichkeit davon geschmälert würde, wie das folgende Gedicht von Gertrud Kolmar erweist:

DIE VERLASSENE

*an K.J.*

Du irrst dich. Glaubst du, daß du fern bist  
 Und daß ich dürste und dich nicht mehr finden kann?  
 Ich fasse dich mit meinen Augen an,  
 Mit diesen Augen, deren jedes finster und ein Stern ist.

Ich zieh dich unter dieses Lid  
 Und schließ es zu und du bist ganz darinnen.  
 Wie willst du gehn aus meinen Sinnen,  
 Dem Järgarn, dem nie ein Wild entflieht?

Du läßt mich nicht aus deiner Hand mehr fallen  
 Wie einen welken Strauß,  
 Der auf die Straße niederweht, vorm Haus  
 Zertreten und bestäubt von allen.

Ich hab dich liebgehabt. So lieb.  
 Ich habe so geweint ... mit heißen Bitten ...  
 Und liebe dich noch mehr, weil ich um dich gelitten,  
 Als deine Feder keinen Brief, mir keinen Brief mehr schrieb.

Ich nannte Freund und Herr und Leuchtturmwächter  
 Auf schmalem Inselstrich,  
 Den Gärtner meines Früchtgartens dich,  
 Und waren tausend weiser, keiner war gerechter.

Ich spürte kaum, daß mir der Hafen brach,  
 Der meine Jugend hielt – und kleine Sonnen,  
 Daß sie vertropft, in Sand verronnen.  
 Ich stand und sah dir nach.

Dein Durchgang blieb in meinen Tagen,  
 Wie Wohlgeruch in einem Kleide hängt,  
 Den es nicht kennt, nicht rechnet, nur empfängt,  
 Um immer ihn zu tragen.

Gertrud Kolmar<sup>298</sup>

Es liegt nahe, dass sich diese Erfahrung im Rollengedicht einer Frau artikuliert. *Die Verlassene* kommt zu Wort, sie zeigt die vielen Schichten ihrer Trauer und ihrer Bewahrung der Liebe, die ihr den Halt gibt, den sie sucht. Es ist wahrscheinlich, dass dieses Gedicht, einem unbekanntem »K.J.« gewidmet, eine tiefe autobiographische Erfahrung verarbeitet. Aber dieses autobiographische Moment überwindet der Text und gibt der Liebe eine Sprache, die die Grenzen der realen Situation, des konkreten Erlebens überschreitet. Die Bilder greifen über die schmerzliche Erfahrung der Trennung und des Todes hinaus und verleihen dem Flüchtigen Dauer. ER will fliehen, aber er kann nicht: das Ich hat all das in sich geborgen, was von dieser Liebe bergenswert ist. SIE legt das Kleid der Liebe nicht ab wie einen schmutzigen Fetzen, sondern bewahrt in ihm den »Durchgang« des Du wie einen Wohlgeruch. Der Durchgang verweist tatsächlich auf die zeitliche Grenze; das Du war und ist ein »Durchgänger«, einer, der sich nur vorübergehend aufhalten wollte oder konnte; das Schloss seiner Liebe: ein Durchhaus. »Dein Durchgang blieb«. Die Antinomie der Begriffe »Durchgang« und »bleiben« drückt das aus: Nicht das Du selbst bleibt – das liebende Ich kann es nicht halten, zumal die Liebe ja auf die »Freilassung« des Anderen aus ist, wie es bei Nelly Sachs heißt. Das Du lässt sich nicht halten, aber den Durchgang des Du kann das Ich bleibend bewahren, denn das Du ist eingegangen in das Ich und dort verwahrt für Zeit und Ewigkeit.<sup>299</sup> Das Auge hält den Geliebten fest, das Gedicht lässt ihn nicht mehr entfliehen, es kann die Spur von seinen Erdentagen nicht in Äonen untergehen. Das ist die Macht, der Triumph, ja der Sieg der Liebe über den Tod, dem die Leidenschaft ihr Siegel aufgedrückt hat. – Während bei Gertrud Kolmar eher der Rückblick das Gedächtnis der Liebe bewahrt und ihm Dauer verleiht, weitet Friederike Mayröcker das DENNOCH des Gedenkens in einen geradezu kosmischen Raum aus:

Wo du auch hingehst  
 mit deinen träumenden Füßen  
 sorgsam hingesezt in dein gegenwärtiges Leben  
 seltsam beflügelt jedoch wie Merkurs Fersen  
 in einer ahnungsvollen Erwartung:

immer wieder werden sich riesige Blöcke von Luft  
 wie fügsame Herden bewegen lassen durch dich  
 und auf mich zukommen  
 alle Regen die je deine Wange treffen werden  
 kommen zu mir zurück  
 aufgelöst bist du in jedes Teilchen der Erde  
 mitgeteilt hast du dich allen schwebenden Wolken  
 und die Wälder der Blumen sprechen in deiner Sprache

nichts kann dich mehr trennen von meinem Herzen  
 mit jedem Sonnenstrahl sinkst du in mich  
 wie ein Same

über alle Wasser hinweg  
 bis zu den blätternden Sternen der Windrose  
 Friederike Mayröcker<sup>300</sup>

Die erste Strophe beginnt mit der Anspielung auf die sorgende Liebe zwischen Rut und Naemi, »Wo du hin gehst, da will ich auch hingehen«,<sup>301</sup> und eröffnet dem Durchgang des Du eine grenzenlose Dimension. Wohin auch immer das Du geht, es *kann* dem Ich gar nicht entfliehen, denn es gehört derselben Erde, demselben Wind und Wasser an, wie das Ich, und so wird es in homöopathischen Dosierungen vom Ich aufgenommen mit all seinen Sinnen, als gäbe es so etwas wie räumliche und zeitliche Entfernung gar nicht, sondern nur das gemeinsame Ein- und Ausatmen der Welt. In dieser Vorstellung ist Trennung nicht möglich, die Trennung vom Herzen jedenfalls nicht, das das Du in sich aufgesogen hat und in dem das liebende Ich dem Du als lebendigem, immer präsentem Anwesendem begegnet.

Für die Bewahrung der Liebe über die Abwesenheit des Geliebten hinaus wählt Annette von Droste-Hülshoff die gleichermaßen realistischen wie symbolischen Begriffe »Lade« und »Schrein«, in denen die Liebende das Geheimnis ihrer »brennenden Liebe« verbirgt und doch zugleich auch offenbart – einem Du, das nicht näher bestimmt wird, das man sich aber doch als jemanden vorstellen wird müssen, der an dem enthüllten Denkmal dieser Liebe keine Freude haben wird:

#### BRENNENDE LIEBE

Und willst du wissen, warum  
 So sinnend ich manche Zeit,  
 Mitunter so töricht und dumm,  
 So unverzeihlich zerstreut,  
 Willst wissen auch ohne Gnade,  
 Was denn so Liebes enthält  
 Die heimlich verschlossene Lade,  
 An die ich mich öfters gestellt?

Zwei Augen hab ich gesehn,  
 Wie der Strahl im Gewässer sich bricht,  
 Und wo zwei Augen nur stehn,  
 Da denke ich an ihr Licht.  
 Ja, als du neulich entwandtest  
 Die Blume vom blühenden Rain  
 Und »Oculus Christi« sie nanntest,  
 Da fielen die Augen mir ein.

Auch gibts einer Stimme Ton,  
 Tief, zitternd, wie Hornes Hall,  
 Die tuts mir völlig zum Hohn,  
 Sie folget mir überall.  
 Als jüngst im flimmernden Saale  
 Mich quälte der Geigen Gegell,  
 Da hört ich mit einem Male  
 Die Stimme im Violoncell.

Auch weiß ich eine Gestalt,  
 So leicht und kräftig zugleich,  
 Die schreitet vor mir im Wald  
 Und gleitet über den Teich;  
 Ja, als ich eben in Sinnen  
 Sah über des Mondes Aug  
 Einen Wolkenstreifen zerrinnen,  
 Das war ihre Form, wie ein Rauch.

Und höre, höre zuletzt,  
 Dort liegt, da drinnen im Schrein,  
 Ein Tuch mit Blute genetzt,  
 Das legte ich heimlich hinein.  
 Er ritzte sich nur an der Schneide,  
 Als Beeren vom Strauch er mir hieb,  
 Nun hab ich sie alle beide,  
 Sein Blut und meine brennende Lieb.

Annette von Droste-Hülshoff<sup>302</sup>

Brennende Liebe erfüllt sich nicht in der Erwidern, sondern in ihrem Brennen. Ganz offenkundig gegen die Wirklichkeit einer »Beziehung« erhält die Liebende die Glut ihrer Liebe in sich wach, die einem Anderen gilt, einem, der nicht ihr Leben teilt. Er ist nicht da und doch allpräsent, denn er ist aufgelöst in die Wirkungen seines Blicks, seiner Stimme und seiner Gestalt. Diese erfüllen das Ich mit stärkerer Macht als die Realität es kann. Mit einem gewissen verzweifelten Trotz bäumt sich die Liebende dagegen auf, dass sie ihr Dennoch der Liebe für sich behalten müsste, und ungeachtet der Gefahr und der Scham, die damit verbunden sind, konfrontiert sie ihr Gegenüber, das womöglich WIR sind, mit der Wahrheit, dass in ihrem Herzen und in der geheimnisvollen Schublade die Denkmäler einer Liebe verborgen sind, deren Kraft ungebrochen ist und deren geheimes Glühen ihr die wahre Erfüllung bedeuten.

Weder als Klage noch als Gewissheit, sondern als Aufgabe formuliert ein Gedicht Paul Celans die Bewahrung der Hinterlassenschaft des entschwundenen Du, sei es nun gezwungenermaßen oder freiwillig jenes Wegs in eine unbestimmte Ferne gegangen. Die Sprachmacht der Verse ist hier nicht auszuloten, aber eine Annäherung sei erlaubt:

GROSSE, GLÜHENDE WÖLBUNG  
 mit dem sich  
 hinaus- und hinweg-  
 wühlenden Schwarzgestirn-Schwarm:

der verkieselten Stirn eines Widders  
 brenn ich dies Bild ein, zwischen  
 die Hörner, darin,  
 im Gesang der Windungen, das  
 Mark der geronnenen  
 Herzmeere schwillt.

Wo-  
 gegen  
 rennt er nicht an?

Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.

Paul Celan<sup>303</sup>

Die Anspielungen an die Geschichte des jüdischen Volkes, seines Glaubens und seiner so weitgehenden Auslöschung sind diesem Gedicht ebenso eingeschrieben wie die Erfahrungen einer Liebe, die von der Trauer über den unwiderbringlichen, unaussöhnbaren Verlust geradezu imprägniert ist: Der an des Sohnes Statt geopfert Widder Abrahams und der Sündenbock, beladen mit der Schmach eines ganzen Volkes, aber auch der Widder als antike Waffe, mit dem man gegen die Festungstore anrennt; die Hörner am Altar Jahwes wie die Widderhörner, die als »Shofar« an Yom Kippur ertönen, dem Tag der Schuld und Sühne; die Wölbung des glühenden Sternenhimmels, dessen Dimension nach Kant dem moralischen Gesetz gleicht – all diese religiösen, geschichtlichen und ethischen Konnotationen münden in die eine Frage und in die eine Aussage der beiden letzten Strophen, die an den Verlust der Liebe gerichtet sein können. In drei Schritte gliedert sich die Frage, deren jeder seine eigene Aussage hat: »Wo- / gegen / rennt er nicht an?« Das kraftvolle Aufbäumen wird durch die Negation des »nicht« ins Unermessliche gesteigert, denn dadurch bleibt nichts vom Anrennen ausgespart. Maßlos ist das Anrennen gegen das Versagen und den Verlust, und doch nicht als Schlachtruf, sondern als Frage an wen auch immer – womöglich an uns, die Lesenden – gestellt. Nach der Gewalt der Klage trifft die schlicht wirkende Schlusszeile umso erschreckender. Das große Dennoch, das

das Ich des Gedichts hier findet, ist ein Dennoch, dem die ganze Welt abhanden gekommen ist. Wenn das Du entschwindet, verschwindet mit ihm die Welt. Einmalig ist die Welt nur mit diesem Du, das fort ist und die Welt mit sich genommen hat. Von einer »anderen« Welt, dieser tröstlichen Imagination, ist hier nicht die Rede; die Welt ist fort. In und nach dieser Erkenntnis, die wie einem Kampf mit der Trauer abgerungen erscheint und eine Tatsache behauptet, bleibt dem Ich die Erfüllung eines Auftrags, den es als ein »Muss« annimmt. Er ist weder als Konditional- noch als Kausalsatz formuliert – nicht *wenn* oder *weil* die Welt fort ist –, sondern als ein existentielles Postulat in der Form des Satzes der Liebe mit seinen pronominalen Polen *Ich – Dich*, die zusammen mit dem Fortsein der Welt dem Ich zukommt. Der Auftrag des *Tragens* nimmt in sich das *Bewahren* und das *Ertragen* des Du auf und er birgt sie als sein Dennoch im Angesicht des Verlustes der ganzen Welt: »Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.«

»Zagend auf die zitternde Saite«. Das Sagbare des Unsagbaren<sup>304</sup>

GUTE NACHT

Fremd bin ich eingezogen,  
Fremd zieh' ich wieder aus.  
Der Mai war mir gewogen  
Mit manchem Blumenstrauß.  
Das Mädchen sprach von Liebe,  
Die Mutter gar von Eh', –  
Nun ist die Welt so trübe,  
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen  
Nicht wählen mit der Zeit,  
Muß selbst den Weg mir weisen  
In dieser Dunkelheit.  
Es zieht ein Mondenschatten  
Als mein Gefährte mit,  
Und auf den weißen Matten  
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,  
Daß man mich trieb hinaus?  
Laß irre Hunde heulen  
Vor ihres Herren Haus;  
Die Liebe liebt das Wandern –  
Gott hat sie so gemacht –  
Von einem zu dem andern.  
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,  
Wär schad' um deine Ruh',  
Sollst meinen Tritt nicht hören –  
Sacht, sacht die Türe zu!  
Schreib' im Vorübergehen  
Ans Tor dir: Gute Nacht,  
Damit du mögest sehen,  
An dich hab' ich gedacht.

Wilhelm Müller<sup>305</sup>

»Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus«. Wer in den Erdteil der Liebe reist, zieht fremd dort ein und kommt als Fremdling wieder heraus, sich selbst sogar fremd geworden angesichts der bestürzenden Erfahrungen, die die Liebe bereithält und zufügt. Die literarischen Zeugnisse dieser Erfahrungen zu umkreisen, sich ihnen anzunähern ohne sie zu vereinnahmen, sich von ihnen begeistern und bestürzen zu lassen – das war der Zweck der Expedition, die nun an ihr Ende gelangt. An ihrem Beginn stand das Motiv des Monats Mai, jenes jahreszeitliche Symbol, das mit dem Beginn der Liebe stets verknüpft wird; bei Wilhelm Müller begegnet es uns wieder. Der Dichter jener Verse, die hier auch leitmotivisch stehen könnten, ist ein Zeitgenosse Goethes, der seinerzeit von einiger Berühmtheit war, den heute aber niemand mehr kannte, hätte nicht Franz Schubert seine Gedichte in den drei großen Zyklen *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang* vertont und damit unsterblich gemacht. Sie, die Kompositionen wie die Verse, können als Inbegriff der romantischen Liebesauffassung gelten, die sich als überaus bestimmend für die europäische Liebesdichtung erwiesen hat.

Die Liebe und der Monat Mai haben ein zartes Verhältnis miteinander, denn im Mai beginnt die Liebe; immer, wenn die Liebe beginnt, ist Mai, ganz unabhängig von der realen Jahreszeit, so wie immer Winter wird, wenn die Liebe stirbt. Dazwischen spannt sie sich aus als der große Bogen, der sich wie ein Himmel über dem Leben selbst ausspannt. Liebe beginnt mit Hoffnungen, Sehnsüchten und Verheißungen, vielleicht kommen auch Befürchtungen hinzu wie hier, wo der Vers, in dem »die Mutter gar von Eh'« spricht, doch eher etwas ängstlich wirkt – nicht nur, weil nicht die Liebenden selbst sich die Ehe wünschen, sondern auch, weil »Beziehung« droht. Nun endet die Liebe in Schrecken, Schmerz und Einsamkeit. Das

Dazwischen fasst der Dichter als eine Wanderung auf, die der Liebe zugehört, das Wandern, das »die Liebe liebt«. Sei es, weil sie unruhig macht und den Liebenden selbst zur Wanderschaft treibt, zum Wandern hin zu der oder dem Geliebten, zum Wandern weg von ihr, wie es hier der Fall ist. Oder sei es, weil die Liebe selbst das Wanderblut in sich trägt, das sie unbeständig werden lässt, ihr den Einzug heute hier und morgen dort den Auszug aufnötigt – die Liebe als unruhiger Gast, der geflügelte Eros nicht nur als Engel, sondern auch als irrlichernder Dämon. Dies wäre dann ein Bild für die Erfahrung, dass sich die Liebe nicht erzwingen und halten, nicht in Haft nehmen lässt, weil das ihr Tod wäre – ihr zartes Gefieder zerbricht hinter Gitterstäben, auch wenn sie golden sind. Der Freiheitsdrang der Liebe, der zugleich befreit und beängstigt, macht sie zu einer ersehnten und gefährlichen Macht im menschlichen Leben, Not bringend und Not wendend, notwendig auf jeden Fall.

Das Wandermotiv der Liebe findet sich auch in einer kleinen Impression von Arthur Rimbaud, in der es sich mit dem Motiv des »Dennoch« höchst stimmungsvoll verbindet:

## SENSATION

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la Nature, – heureux comme avec une femme.

Arthur Rimbaud<sup>306</sup>

## EMPFINDUNG

Durch Sommerabendbläue will ich gehn die Wege,  
Auf denen Korn mich sticht, und zartes Gras zertreten,  
Das sich mir Träumer kühl um meine Füße lege.  
Der Wind sei meinem bloßen Haupt zum Bad gebeten.

Ich werd nicht sprechen und ich werd gewiß nichts denken,  
Doch Lieb ohn' Ende zieht in meiner Seele Bau;  
Weit weg will ich, zigeunerweit, die Schritte lenken,  
Durch die Natur, – voll Glück als wär's mit einer Frau.

Übertragung: G.H.

Wie die Verkörperung der Liebe selbst zieht der Wanderer in einen Sommerabend hinein. Verschmolzen mit der Natur, ganz auf die Wahrnehmung seiner Sinne ausgerichtet, wird seine Seele zum kostbaren Gehäuse einer grenzenlosen Liebe, die keines direkten Liebesobjektes mehr bedarf, sondern die erfüllt ist von der Gewissheit, dass »der Gott beim Liebenden« ist. Das Als-Ob des letzten Verses – »comme avec une femme« – schließt die reale Begegnung nicht aus, sondern alle geliebten Du's mit ein in das Erleben einer Liebe außer Zeit und Raum.

In den lyrischen Zeugnissen, die die Gespräche dieses Bandes beschließen, haben Autorinnen und Autoren der vergangenen zwei Jahrtausende *der Liebe selbst*, nicht den liebenden oder geliebten Menschen, einen Sprachrahmen zu geben versucht, sie erklärt, beschrieben oder umschrieben. Diese Sprachgebung der Liebe stellt den Versuch dar, das letztlich Unsagbare in Sagbares zu verwandeln, sei es in bildhaften Impressionen, sei es in begrifflichen Annäherungen, sei es in vielsagendem Verstummen. Diese Versuche wollen die Liebe als *Wort* und als *Wesen* erfassen, wollen ihre Identität mit dem *Leben*, aber auch mit dem *Tod* umschreiben und sie darin verstehen, *wie* und *was* sie ist; letztlich erheben sie das Verstummen vor der Liebe zum einzigen angemessenen dichterischen Ausdruck.

Der folgende Text ist seinem Charakter nach durchaus lyrisch, stammt jedoch aus einem anderen Kontext. Er hat auf die Vorstellungen der Liebe in der abendländischen Kultur großen Einfluss gewonnen, obwohl sein Autor, der Apostel Paulus, nicht gerade als Fachmann für zwischenmenschliche Liebesverhältnisse angesehen werden kann, eher im Gegenteil. Aber dieser Hymnus aus dem Ersten Brief an die Korinther ist von großer Liebe inspiriert und umschreibt das Wesen der Liebe in eindrucklichen Bildvergleichen:

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich weissagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, so daß ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir's nichts nütze. Die Liebe ist langmütig und freundlich, die Liebe eifert nicht, die Liebe treibt nicht Mutwillen, sie blähet sich nicht, sie stellet sich nicht ungebärdig, sie suchet nicht das Ihre, sie läßt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freuet sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freuet sich aber der Wahrheit; sie verträgt alles, sie glaubet alles, sie hoffet alles, sie duldet alles. *Die Liebe höret nimmer auf*, so doch die Weissagungen aufhören werden und die Sprachen aufhören werden und die Erkenntnis aufhören wird. [...] Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann

aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin. *Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.*<sup>307</sup>

Theologisch und philologisch betrachtet ist die Unterscheidung wichtig, dass Paulus hier nicht von *Eros*, der sinnlichen Liebe, sondern von der unsinnlichen oder geistigen Liebe, der *Agape*, spricht. In der Wirkungsgeschichte dieser Worte, jedenfalls in ihrer literarischen Übersetzung durch Luther, verblasst dieser Unterschied jedoch; sie gelten als zweites »Hoheslied der Liebe«. Wendungen wie »und hätte der Liebe nicht« oder »die Liebe aber ist die größte unter ihnen« haben sich intertextuell in ungezählte Texte der Liebesdichtung eingeschrieben und verweisen dort immer auf jene Liebe, die Menschen miteinander sinnlich, leidenschaftlich und existentiell verbindet. Dass die sinnliche Liebe des Menschen stets in einer gewissen Spannung gesehen wird zu Vorstellungen von einer »reinen«, nicht vom Trieb getriebenen Liebe, ist ein Erbe der paulinischen Dogmatik, die in der Literatur des Abendlandes gleichermaßen als Leiderfahrung wie als Produktionsstimulans wirksam geworden ist und in dieser Funktion kaum überschätzt werden kann.<sup>308</sup> In dem Gedicht *Ain anefank* von Oswald von Wolkenstein aus dem späten Mittelalter stellt sich Liebe gerade als jener Konflikt zwischen der so genannten »reinen« und der sinnlichen Liebe dar. Der Liebende ist ihr verfallen und erleidet in ihr das Unglück des Unerhörtheits ebenso wie den Rausch der Sehnsucht. Die zitierte Strophe aus dem sehr umfangreichen Text ist jene, in der das Ich versucht, die Liebe selbst zu begreifen:

[...] Lieb ist ain wort  
ob allem schatz, wer lieb nützlich verpringet,  
lieb überwindet alle sach,  
lieb got den herren twinget,  
das er dem sündler ungemach  
verwert und geit im aller freuden trost.  
Lieb, süsser hort,  
wie hastu mich unlieplichen geplendet,  
das ich mit lieb dem nie vergalt,  
der seinen tod volendet  
durch mich und mangan sündler kalt;  
des wart ich hie in grosser sorgen rost.  
Het ich mein lieb mit halbem fueg  
got nützlich nach verzert,  
die ich der frauen zärtlich trueg,  
die mir ist also hert,  
so fuer ich wol an alle sünt.  
o weltlich lieb, wie swär sind deine pünt. [...]

Oswald von Wolkenstein<sup>309</sup>

[...] Liebe ist ein Wort,  
teurer als alle Schätze, wenn einer Liebe zu seinem Heile übt.  
Liebe überwindet alles,  
Liebe zwingt Gott den Herrn,  
daß er die Pein vom Sünder abwendet  
und ihm Hoffnung auf alle Freuden gibt.  
Liebe, köstlicher Schatz,  
wie hast du mich lieblos geblendet,  
daß ich nie mit Liebe dem dankte,  
der für mich und manchen kalten Sünder  
den Tod durchlitten hat.  
Darum liege ich hier in der Glut großer Ängste.  
Hätte ich meine Liebe nur halbwegs richtig  
zu meinem Heil auf Gott verwendet,  
statt sie zärtlich für diese Frau zu hegen,  
die so hart zu mir ist,  
so könnte ich leicht und ohne Sünde sterben.  
O weltliche Liebe, wie schwer sind deine Fesseln! [...]

Übertragung: Burghart Wachinger<sup>310</sup>

In den Anklängen an die Verse des Korinther-Briefs und an andere Bibelstellen gewinnt zu Beginn der Strophe die Liebe selbst ihre Gestalt: Sie ist zunächst ein *Wort* in jener Bedeutung, von der die Genesis und das Johannes-Evangelium sagen, dass aus ihm die Welt entstanden sei. Die Liebe als Wort hat Schöpferkraft, eine zwingende und bezwingende Macht, sie ist das Wirkungsprinzip, dem sich sogar Gott beugen muss (»Liebe zwingt Gott den Herrn, / daß er die Pein vom Sünder abwendet«), wenn er seiner eigenen Liebe vorübergehend vergisst. Dieses Liebes-Ideal macht dem Ich die Spannung bewusst, die zwischen sinnlicher und geistiger Liebe sich auftut – allerdings erst in dem Augenblick, in dem »diese Frau« das Ich durch ihre Zurückweisung mit der Spannung konfrontiert; dies stellt ein ironisches Moment in dieser Klage dar. In der Selbstanklage kommt die Anklage gegen die abweisende Geliebte zum Ausdruck, und das gepeinigte Gewissen lässt doch auch die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit erkennen, dass die *Erfüllung* der sinnlichen Liebe den Konflikt gar nicht erst hätte aufkommen lassen, obwohl ja, betrachtet man den Gedankengang aus dem Blickwinkel der Neuzeit, die Sünde in der Erfüllung nur um so größer gewesen wäre als in der Entsagung.

Für den Barockdichter Weckherlin hat die Liebe eine existentielle Bedeutung. Sie spannt sich aus als ein Bogen zwischen Leben und Tod. Weckherlin unternimmt den sprachspielerischen Versuch, Liebe, Leben und Tod in ein Verhältnis der wechselseitigen Bedingtheit zu setzen, in dem das paulinische »die Liebe ist die größte unter ihnen« seinen zeitgemäßen Ausdruck findet:

## DIE LIEB IST LEBEN UND TOD

Das Leben so ich führ ist wie der wahre Tod /  
 Ja über den Tod selbs ist mein trostloses Leben:  
 Es endet ja der Tod des menschen pein und Leben /  
 Mein Leben aber kan nicht enden diser Tod.

Bald kan ein anblick mich verlötzen auf den Tod /  
 Ein andrer anblick bald kan mich widrumb beleben /  
 Daß ich von blicken muß dan sterben und dan leben /  
 Und bin in einer stund bald lebendig bald tod.

Ach Lieb! verleyh mir doch nunmehr ein anders leben /  
 Wan ich ja leben sol / oder den andern tod /  
 Dan weder disen tod lieb ich / noch dises leben.

Verzeih mir / Lieb / ich bin dein lebendig und tod /  
 Und ist der tod mit dir ein köstlich-süsses leben /  
 Und leben fern von dir ist ein gantz bitterer tod.

Georg Rudolf Weckherlin<sup>311</sup>

## DIE LIEBE IST LEBEN UND TOD

Das Leben, das ich führe, ist wie der wahre Tod,  
 Ja mehr noch als der Tod ist mein trostloses Leben:  
 Der Tod beendet ja des Menschen Pein und Leben,  
 Er endet aber nicht mein Leben, dieser Tod.

Im Nu verletzt ein Anblick mich bis auf den Tod,  
 Im nächsten Nu kann mich ein Blick erneut beleben,  
 So dass von Blicken ich mal sterben muss, mal leben,  
 Und während einer Stunde bin mal lebend und mal tot.

Ach Liebe! schenke mir doch nun ein andres Leben,  
 Damit ich leben kann, oder auch andern Tod,  
 Denn weder diesen Tod lieb ich, noch dieses Leben.

Verzeih mir, Lieb', dein bin ich lebend oder tot:  
 Im Tod vereint mit dir ist köstlich-süßes Leben,  
 Und leben fern von dir ist ein ganz bitterer Tod.

Übertragung: G.H.

In der Tradition der petrarkischen Liebesauffassung zeigt Weckherlin die Doppelwertigkeit und Doppeldeutigkeit der Liebe auf, die Leben und Tod in eins ist: nämlich die vitale Kraft unserer Existenz und tödliches Leid. Der Liebe entspricht es eher, so das Gedicht, mit und an ihr zu sterben als ohne Liebe zu leben, weil das Sterben mit der Liebe das Leben, das Leben ohne Liebe der Tod wäre. In dieser paradoxalen Struktur zeigt sich die Liebe als die Grundbedingung des menschlichen Daseins schlechthin; unabhängig von ihrer Erscheinungsweise verleiht sie dem Leben Leben und Sinn.

Ähnlich wie Weckherlin spricht Hugo von Hofmannsthal dreihundert Jahre später der Liebe die schlechthin Leben gebende Kraft zu, deren der Mensch bedarf. Die Verse stammen aus *Ariadne auf Naxos*, einem der gemeinschaftlichen Opernwerke, für die Hofmannsthal den Text und Richard Strauss die Musik geschrieben hat. Mit diesem Strophenlied versucht die Figur des Harlekin die trauernde Ariadne »aufzuheitern«, allerdings vergeblich:

Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen,  
 Alle Lust und alle Qual,  
 Alles kann ein Herz ertragen  
 Einmal um das andere Mal

Aber weder Lust noch Schmerzen,  
 Abgestorben auch der Pein,  
 Das ist tödlich deinem Herzen,  
 Und so darfst du mir nicht sein!

Mußt dich aus dem Dunkel heben,  
 Wär es auch um neue Qual,  
 Leben musst du, liebes Leben,  
 Leben noch dies eine Mal!

Hugo von Hofmannsthal<sup>312</sup>

Hofmannsthals Verse sind melancholisch und spöttisch zugleich: Sie zitieren die großen Gefühle der romantischen Tradition und weisen der Liebe eine absolute Stellung für das Leben zu, aber sie werden in eine doppelt gebrochene Szene gestellt, indem sie der Figur des Harlekin in den Mund gelegt sind und überdies in einer ›Oper‹ spielen, die im Rahmen der Oper aufgeführt wird. Harlekin, der hier für Heiterkeit sorgen will, richtet nichts aus, und wenige Augenblicke später schließt Ariadne das Thema ab mit einem Hinweis auf den Tod und ihre Bereitschaft zu sterben: »Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: / Es hat auch einen Namen: Totenreich. [...] / Sieh! Ariadne wartet!« In dieser mehrfachen Brechung als Spiel im Spiel, als Montage aus Zitaten und Versatzstücken der großen Oper und als Rückgriff auf die unglückliche antike Liebesgeschichte von Ariadne und Theseus entwirft Hofmannsthal einen Abgesang der Liebe, in der sowohl ihr hoher Wert als auch dessen Unaussprechlichkeit sichtbar sind. Die Liebe zeigt sich hier als ein stilisiertes Dazwischen zwischen Leiden und Desillusionierung, zwischen Pathos und Ironie, traurig und spielerisch zugleich, das die Haltung der Moderne zur Frage nach der Liebe prägt.

Während Weckherlin und Hofmannsthal die Liebe in das Dazwischen von Leben und Tod stellen und sie als jene zwingende Kraft verstehen, die selbst dem Tod noch Leben zu geben vermag, wirkt der schwermütige Gesang des Gedichtes *Tristan* von August von Platen ganz aus der Ahnung heraus, dass der Tod eine notwendige Begleiterscheinung der Liebe ist, ja dass sie eigentlich erst in ihm zu sich selbst kommt:

## TRISTAN

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheimgegeben,  
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,  
und doch wird er vor dem Tode beben,  
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,  
denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen  
Zu genügen einem solchen Triebe:  
Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,  
Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!

Ach, er möchte wie ein Quell versiechen,  
Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen  
Und den Tod aus jeder Blume riechen:  
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
Ach, er möchte wie ein Quell versiechen!

August von Platen<sup>313</sup>

Dass die Liebe erst eigentlich zu sich selbst kommt im Tod, ist einer der großen Entwürfe der Kunst und Philosophie des 19. Jahrhunderts, ein Konzept, das gewiss auch Lebensangst, Furcht vor der Banalisierung durch den Alltag und eine stilisierte Überhöhung menschlicher Gefühle enthält. Und doch lässt sich in dieser thematischen Verknüpfung auch der Versuch erkennen, dem letztlich unerklärlichen und unaussprechlichen Geheimnis dieses Gefühls auf der Grenze der Existenz in Worten sich anzunähern. Geistesverwandt mit Platen tritt uns das Liebes-Gedicht Bindings entgegen, das etliche Naturmotive der romantischen Tradition aufnimmt, um die Liebe als Sterben der Welt auszumalen:

## LIEBE

Nun stehn die Hirsche still auf dunklen Schneisen,  
die Löwen stehen still im Felsentor;  
nun schweigen Nachtigallen ihrer Weisen  
und Sterne, Sterne hören auf zu kreisen  
und aus den Sonnen tritt kein Tag hervor.

In gleiche Nacht sind wir nun eingetaucht,  
in gleichen Tag und wieder Tag und Nacht,  
ein gleiches Sterben hat uns angehaucht,  
zwei Leben sind im Augenblick verraucht  
und gleiches Wissen hat uns stumm gemacht.

Es ist als ob die Welt sanft von uns wich –.  
Die Löwen stehen still im Felsentor  
und Sterne, Sterne – Mond und Stern verblich  
und alles starb, als du und ich  
und ich und du sich Herz in Herz verlor.

Rudolf G. Binding<sup>314</sup>

Im 20. Jahrhundert nimmt die Tendenz zu, die Liebe nicht mehr »definieren« oder in ihrem »Wesen« erfassen zu wollen, sondern sich ihr dichterisch in einer fragenden Haltung oder in sprachlichen Umkreisungen anzunähern. Gottfried Benns Gedicht *Liebe* versucht diese Annäherung in einem Grenzgang zwischen traditionellen und neuen Sprachformen der Liebeserfahrung:

## LIEBE

Liebe – halten die Sterne  
über den Küssen Wacht,  
Meere – Eros der Ferne –  
rauschen, es rauscht die Nacht,  
steigt um Lager, um Lehne,  
eh sich das Wort verlor,  
Anadyomene  
ewig aus Muscheln vor.

Liebe – schluchzende Stunden  
Dränge der Ewigkeit  
löschen ohne viel Wunden  
ein paar Monde der Zeit,  
landen – schwärmender Glaube! –  
Arche und Ararat  
sind dem Wasser zu Raube,  
das keine Grenzen hat.

Liebe – du gibst die Worte  
weiter, die dir gesagt,  
Reigen – wie sind die Orte  
von Verwehtem durchjagt,  
Tausch – und die Stunden wandern  
und die Flammen wenden sich,  
zwischen Schauern von andern  
gibst du und nimmst du dich.

Gottfried Benn<sup>315</sup>

Eng verwandt mit diesen Strophen ist das Gedicht *Reigen* von Ingeborg Bachmann aus dem Jahr 1953, das in seinen sprachlichen Mitteln, in Wortwahl, Syntax und Interpunktion das Gespräch mit Benns Versen aus den späten zwanziger Jahren aufnimmt. Beiden Gedichten ist das Bewusstsein eigen, dass die Liebe ein Totentanz sein kann, ein bewegter und bewegender Reigen, der nur für Momente zum Stillstand kommt:

## REIGEN

Reigen – die Liebe hält manchmal  
im Löschen der Augen ein,  
und wir sehen in ihre eignen  
erloschenen Augen hinein.

Kalter Rauch aus dem Krater  
haucht unsre Wimpern an;  
es hielt die schreckliche Leere  
nur einmal den Atem an.

Wir haben die toten Augen  
gesehn und vergessen nie.  
Die Liebe währt am längsten  
und sie erkennt uns nie.

Ingeborg Bachmann<sup>316</sup>

Ingeborg Bachmanns Gedicht lässt die Liebe nicht als todverschwistert erscheinen, sondern als den Tod selbst, den Sensenmann mit den leeren Augenhöhlen, der den Reigen des Schnitters tanzt. Ihre Ewigkeit ist hier keine Verheißung mehr, sondern ein ewiges Ausgeliefertsein, das vom Charakter der Unerreichbarkeit geprägt ist. Die Liebe, die zu den Menschen kommt ist jene, die für Momente in ihrem todbringenden Tanz innehält – nicht als Glück, sondern als Leere. Im Zusammenspiel mit dem bodenlosen Gedicht Ingeborg Bachmanns vertieft sich die Lektüre von Gottfried Benns Gedicht *Liebe*. Es gibt dem Phänomen der Liebe eine Sprache, die auf alle definitorischen Verben wie »ist« oder »hat« verzichtet. Der semantisch leere Gedankenstrich übernimmt die Verweisfunktion, er bildet die Brücke zwischen den Schlüsselbegriffen des Gedichts und dem Versuch ihrer Sprachwerdung. Als Gedankenstrich stellt er zwar die

Verbindung her, verweigert aber zugleich den behauptenden oder gar definatorischen Gestus. Hier wird nichts *begriffen*, das heißt dem begrifflichen Zugriff ausgesetzt, sondern alles wird umschrieben, in einem Reigen der Sprache. Es geht um behutsame Umkreisungen, die an die Überlieferungen der Liebes-Bilder anknüpfen, sie wachrufen und in neue Zusammenhänge stellen: »Liebe –« ist das dreimal wiederholte Schlüsselwort, ihm sind beigesellt die Schlüsselwörter »Landen –«, »Reigen –« und Tausch –«. In der ersten Strophe spielt Benn auf Venus an, deren Beinamen »Anadyomene«, *die Auftauchende*, auf den Mythos ihrer Geburt verweist, da die Göttin der Liebe aus dem Meeresschaum und einer Muschel geboren wird – ein literarisch und kunstgeschichtlich hoch bedeutsames Motiv.<sup>317</sup>

Liebe – halten die Sterne  
über den Küssen Wacht,  
Meere – Eros der Ferne –  
rauschen, es rauscht die Nacht,  
steigt um Lager, um Lehne,  
eh sich das Wort verlor,  
Anadyomene  
ewig aus Muscheln vor.

Wieder werden das nächtliche Lager heraufbeschworen, der sapphische Ort der intimsten Begegnung mit dem Leid der Liebe und der Sehnsucht, und dessen kosmische Zeugen, die nicht der Liebe selbst, doch aber des *Wortes* inne werden, das an die Liebe erinnert, bevor es sich in den Abhängen verliert. – In der zweiten Strophe zitiert Benn die Geschichte von der Sintflut: die Ursehnsucht des Menschen, auf festem, unzerstörbarem Grund landen zu können, nachdem die Existenz durch die äußerste aller denkbaren Gefährdungen, die Vernichtung der Welt durch den Zorn eines Gottes, überstanden ist. Diese Ursehnsucht nach »Landen« und Am-Ziel-Sein wie mit der rettenden Arche auf dem Gipfel des Gebirges Ararat ist der Liebe eingeschrieben als »schwärmender Glaube«, aus dem sie Kraft schöpft und mit dem sie Kraft gibt:

Liebe – schluchzende Stunden  
Dränge der Ewigkeit  
löschen ohne viel Wunden  
ein paar Monde der Zeit,  
landen – schwärmender Glaube! –  
Arche und Ararat  
sind dem Wasser zu Raube,  
das keine Grenzen hat.

Und schließlich die Liebe, die das Wandern liebt, die Liebe als Reigen, das mythische Gesetz des Lebens von Werden und Vergehen, ein Reigen, der ein Lebens- und ein Totentanz sein kann, der aber auch sicher stellt, dass die Worte der Liebe, die ihr zugehörige Welt und Leben schaffende Sprache – die »Lieb ist ain wort« –, nicht verloren, sondern »von einem zu dem andern geht«. Der »Tausch« ist unausweichlich, nur bleibt ungewiss, wer wen oder was tauscht und wofür. Von den letzten Versen der dritten Strophe gibt es zwei Versionen, die nebeneinander stehen können:

Liebe – du gibst die Worte  
weiter, die dir gesagt,  
Reigen – wie sind die Orte  
von Verwehtem durchjagt,  
Tausch – und die Stunden wandern  
und die Flammen wenden sich,  
zwischen Schauern von andern  
gibst du und nimmst du dich

Liebe – du gibst die Worte  
weiter, die dir gesagt,  
Reigen – wie sind die Orte  
von Verwehtem durchjagt,  
Tausch – und die Stunden wandern  
die Flammen wenden sich,  
ich sterbe für einen andern  
und du für mich.<sup>318</sup>

Die Wendungen zum Schluss weisen unterschiedliche Möglichkeiten auf, zu denen die Liebe fähig ist. In der einen Version wird, wenn man bedenkt, dass hier das angesprochene Du die Liebe selbst ist, eine geradezu christologische Dimension eröffnet, wenn die Liebe »für mich« stirbt und das Ich diesen Stellvertretertod »für einen andern« auf sich nimmt. Die andere Version hebt stärker den Reigen-Charakter der Liebe hervor, die sich gibt und nimmt und dabei nicht nur dem Ich, sondern auch »andern« zu »Schauern« – der Lust, des Erschreckens – verhilft.

Als Beispiel aus der Lyrik der 90er Jahre sei noch ein Gedicht Hilde Domins zitiert, das ebenfalls nach einer Sprache sucht für die Liebe als Erscheinung, deren wir nicht habhaft werden; die sich ereignet, die aber doch ungreifbar bleibt; die wir erfahren, aber nicht begreifen können:

## DIE LIEBE

Die Liebe  
sitzt in der Sonne  
auf einer Mauer und räkelt sich  
für jeden zu sehn  
Niemand hat sie gerufen  
niemand könnte sie wegschicken  
auch wenn sie störte

Woher kam sie als sie kam?  
Man sieht selbst die Katze kommen  
oder ein Gedicht auf dem Papier  
Und der dunkelfüßige Traum  
stellt sich nicht aus

Die Mauer ist leer  
wo die Liebe saß  
Wohin ging sie als sie ging?  
Selbst der Tod, selbst die Träne  
läßt eine Spur

Hilde Domin<sup>319</sup>

Bemerkenswert ist, dass sich ein thematischer Bogen von hier aus zu dem sehr frühen Sonett von Pier della Vigna spannt, das ebenfalls dem Staunen über die Differenz zwischen *Erfahrbarkeit* und *Unbegreiflichkeit* der Liebe gewidmet ist.<sup>320</sup> Angesichts der Erfahrungen, wie sie in Hilde Domins Gedicht aufscheinen, wird klar, dass sich die Liebe nicht in Bilder fassen und nicht einmal in Sprache bannen lässt. Ihr Kommen und Gehen ist ein Reigen, der Sonne, dunkle Träume, Trauer und auch den Tod bringen kann. Sie alle sind Begleiter der Liebe, aber nicht ihre Erklärung; sie selbst bleibt letztlich ein Rätsel. Aus dem Bewusstsein, dass sich *über* die Liebe nicht verlässlich sprechen lässt, entsteht eine andere Haltung zur Liebe: die der Frage. Als Anrede, ja geradezu als trotzig Herausforderung der Liebe stellt sich das große Gedicht *Erklär mir, Liebe* von Ingeborg Bachmann dar. Hier hat sich jeder Ansatz zum Habhaftwerden der Liebe verabschiedet. Die Dichterin und das von ihr entworfene lyrische Subjekt setzen zu keiner Erklärung der Liebe an und fordern sie auch von keinem Du ein. Mir jedenfalls erscheint es plausibler, das Wort »Liebe!« nach dem mit einem Komma beendeten Imperativ »Erklär mir,« weder als Akkusativobjekt (als sollte ein imaginärer Gesprächspartner die Liebe erklären) noch auch als Anrede an eine geliebte Person zu verstehen, obwohl diese beiden Leseweisen auch ihre Begründungen gefunden haben. Überzeugender erscheint es mir, den Ausruf als vokativischen Anruf zu lesen, der sich direkt an die Liebe richtet, etwa in dem Sinn: »Erklär du mir, Liebe!, dich selbst«. Darin liegt auch eine entscheidende Wende im Liebesdiskurs der Moderne: Nicht mehr der Mensch meint, über die Liebe mit Erklärungen und Beschreibungen verfügen zu können, sondern er stellt sich seiner Ratlosigkeit und wendet sich fragend und heischend an dieses Existenzphänomen, von dem er sich seinerseits in Frage gestellt fühlt. Der Liebe selbst fordert das Ich hier die Erklärungen ab, die wir Menschen brauchen. Aber der Anruf gerät nicht zum Dialog, sodass schließlich die Aufforderung »Erklär mir, Liebe!« ihrer Negation weicht: »Erklär mir nichts«:

## ERKLÄR MIR, LIEBE

Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,  
dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan,  
dein Herz hat anderswo zu tun,  
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,  
das Zittergras im Land nimmt überhand,  
Sternblumen bläst der Sommer an und aus,  
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,

du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,  
was soll dir noch geschehen –

Erklär mir, Liebe!

Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,  
die Taube stellt den Federkragen hoch,  
vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,  
der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt  
das ganze Land, auch im gesetzten Park  
hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

Der Fisch errötet, überholt den Schwarm  
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.  
Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.  
Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;  
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,  
daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,  
und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!

Erklär mir, Liebe!

Wasser weiß zu reden,  
die Welle nimmt die Welle an der Hand,  
im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.  
So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!

Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:  
sollt ich die kurze schauerliche Zeit  
nur mit Gedanken Umgang haben und allein  
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?  
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?

Du sagst: es zählt ein anderer Geist auf ihn...  
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander  
durch jedes Feuer gehen.  
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.

Ingeborg Bachmann<sup>321</sup>

Der heischende Anruf an die Liebe zitiert unzählige ihrer Erscheinungsformen, von denen auch in den Gedichten dieses Bandes viele zu finden sind: Sie entstammen dem Motivschatz der Sprache der Liebe ebenso wie ihren natürlich-triebhaften Verwirklichungen, und sie werden der Liebe gleichsam wie ein Fragenkatalog vorgelegt, von dessen Beantwortung das Ich sich – vergeblich! – die Erklärung des Unerklärlichen erhofft. Die Liebe bleibt stumm; an die Stelle der Antwort tritt als letztes Bild das des Salamanders, dessen allegorische Bedeutung auf die Unverletzlichkeit des tiefsten Inneren verweist.<sup>322</sup>

Seit Beginn der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Liebe habe ich gewagt, sie als ein »Dazwischen« zu bezeichnen, als Zustand des Ausgespanntseins über einem Abgrund. Aus diesem Abgrund, in den auch Ingeborg Bachmanns fordernder Anruf an die Liebe hineinschallt, tönt es stumm zurück. Die Frage, was die Liebe sei, ist nicht unerhört, aber sie bleibt ohne Antwort. Dennoch können die vielen Facetten der unterschiedlichen Sprachgestalten »Ahndungen« davon erwecken, wie die Liebe sein mag, auch wenn sich daraus kein vollständiges Porträt zusammensetzen lässt – darin wäre sie ja auch nicht freigelassen, sondern ins Bild gebannt. Dieses »Wie« der Liebe soll noch in drei Gedichtbeispielen zur Sprache kommen, in denen auch die Bedeutung der Liebesdichtung selbst für unser Leben mit der Liebe erkennbar werden kann. Die Gedichte sind innerlich miteinander verwandt und geben dem Thema des letzten Kapitels *Zagend auf die zitternde Saite* seinen Sinn.

## LIEBES-LIED

Wie soll ich meine Seele halten, daß  
 sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie  
 hinheben über dich zu andern Dingen?  
 Ach gerne möchte ich sie bei irgendwas  
 Verlorenem im Dunkel unterbringen  
 an einer fremden stillen Stelle, die  
 nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.  
 Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,  
 nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,  
 der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.  
 Auf welches Instrument sind wir gespannt?  
 Und welcher Geiger hat uns in der Hand?  
 O süßes Lied.

Rainer Maria Rilke<sup>323</sup>

Rilkes Gedicht enthält keine Erläuterungen, sondern Fragen. Offen bleibt, was die Liebe mit den Liebenden macht, ja welche Macht die Liebe selbst eigentlich darstellt. Sie kann nicht erklärt, sie kann nur erlebt und befragt werden. Die Liebe ist eine große Frage an unser Leben und unser Leben ist eine große Frage an die Liebe. Wie kann ich lieben und wie kann ich der Liebe entkommen, fragt das Ich des Gedichts. Entkommen will es, weil diese Liebe bedrängt, Angst macht, das ganze Ich in einer Weise erfüllt, dass ihm Hören und Sehen vergeht; dass es sich zu verlieren droht. Und zugleich, in einer dialektischen Wendung dazu, kommt das Ich erst zu sich selbst, indem es sich an diese Erfüllung verliert, die aus den Zweien Eines macht. Rilke verwendet nicht von ungefähr das Bild der Saiten eines Instruments: Es sind die Saiten auch der Lyra, die der Dichtung der Liebe ihre Worte geben, ihren Klang, ihre Musik. Es sind die Klänge der Liebe, die aus dem toten Haupt des Orpheus über die Meere und die Zeiten hin in den Liebesgedichten des Abendlandes widerklingen, weil eben die Erfahrung des Unsagbaren eine Sprache braucht, um uns erfüllen zu können, um uns eine Form an die Hand zu geben, in der wir diese Erfahrung uns bewusst und einander mitteilbar machen können. Diese Sprache der Liebe muss Anteil an ihr selbst haben, an ihrem Gespannt- und Ausgespanntsein, an ihrer Verletzlichkeit, ihrer Leben spendenden und todvertrauten Kraft.

Ein Gedicht von Nelly Sachs antwortet auf dieses Bild des besaiteten Instruments bei Rilke:

LINIE WIE  
 lebendiges Haar  
 gezogen  
 todnachtgedunkelt  
 von dir  
 zu mir.

Gegängelt  
 außerhalb  
 bin ich hinübergeneigt  
 durstend  
 das Ende der Fernen zu küssen.

Der Abend  
 wirft das Sprungbrett  
 der Nacht über das Rot  
 verlängert deine Landzunge  
 und ich setze meinen Fuß zagend  
 auf die zitternde Saite  
 des schon begonnenen Todes.

Aber so ist die Liebe –

Nelly Sachs<sup>324</sup>

Die zitternde Saite – das ist der gleichermaßen zum Zerreißen gespannte wie auch zu höchsten Tönen inspirierende Zustand, dem das Ich in der Begegnung mit der Liebe ausgesetzt ist. Im Zittern der Saite liegt ihre Lebendigkeit wie in dem lebendigen Haar, das eine zarte Verbindung

zwischen dem Ich und dem Du spannt. Als Brücke ist das ein höchst zerbrechliches Gebilde. Das Ausgespanntsein der Liebe ist vom Zittern des Lebens als seinem Pulsschlag ebenso geprägt wie vom Zittern der Furcht. *Dazwischen* ist die Liebe, weder hier noch dort. Das ist keine Definition, sondern ein Bild. Es sagt nicht aus, *was* die Liebe ist, sondern *wie* sie ist: nämlich »so«. Das Gedicht sagt es mit einem Aber: »Aber so ist die Liebe –«. Das Aber wendet sich nicht gegen den vorhergehenden Vers, sondern an *uns*, weil wir es nicht hören wollen, denn es ist bitter. Das »Aber« ruft uns auf, die Liebe als etwas zu begreifen, das »so« ist, nicht mehr und nicht weniger, »so« wie die zitternde Saite, »so« wie der die Saite abbildende, offen verklingende Strich als letztes Zeichen des Gedichtes.

Diese Spannung lässt sich nicht auflösen, auch zum Ende nicht. Aber die Sprache der Dichtung gibt ihr eine symbolische Ordnung, in der sie aufgehoben sein kann, aufgehoben und aufbewahrt jenseits der Wirklichkeit in der höheren Wahrheit des Paradoxons. Während Nelly Sachs das, was sich über die Liebe aussagen lässt, auf die kleine Verweissilbe »so« fokussiert, führt Paul Celan, dem das letzte Wort gehören soll, die Liebe ganz ins Schweigen. Das abschließende Gedicht *Zwölf Jahre* beschwört zunächst die Erfahrung einer Erfüllung, von der gleichgültig bleiben kann, ob und wie sie autobiographisch motiviert ist. Das Subjekt dieser Verse erlebt sich als angesprochen und eingeladen, und dieser Anruf durch die »wahr- / gewordene Zeile« verheißt eine Begegnung in Liebe und Geborgenheit, der Atem spannt sich aus. Die dritte Strophe besteht aus nichts als einer Wende, die stumm bleibt und alles bedeutet: Elf Punkte, die die unentrinnbare Grenze bilden, die aber doch auch durchlässig ist zwischen Unten und Oben. Das Haus dieser Liebe hat ein lichtiges Obergeschoss und einen finstern Keller. Drunten waltet der Hölderlinsche Gott, das bittere giftige Kraut der Auflösung, die Vergeblichkeit der Endlichkeit. Die Liebe verstummt. Doch in ihrem Verstummen macht sich nicht Verzweiflung breit; es bleiben Wortgesten der Begegnung und des Bedürfnisses, Gehen und Kommen, der Reigen. In den beiden letzten Versen schließlich, die sich über den Abgrund spannen, erklingt das Schweigen der sich selbst auslöschenden Liebe als namenlose Anrede, die nicht zu ihr hin, sondern von ihr, der Liebe selbst, ausgeht auf ein Du zu. Es ist das Du des Gedichts. Es ist das Du, das WIR sind.

ZWÖLF JAHRE

Die wahr-  
gebliebene, wahr-  
gewordene Zeile: ... *dein*  
*Haus in Paris – zur*  
*Opferstatt deiner Hände.*

Dreimal durchatmet,  
dreimal durchglänzt.

. . . . .

Es wird stumm, es wird taub  
hinter den Augen.  
Ich sehe das Gift blühen.  
In jederlei Wort und Gestalt.

Geh. Komm.  
Die Liebe löscht ihren Namen: sie  
schreibt sich dir zu.

Paul Celan<sup>325</sup>

## ANHANG

**Anmerkung redaktioneller Natur:** Die meiner Auffassung nach schönere, aber auch aufwendigere Form von zusätzlichen Erläuterungen und Quellennachweisen bestünde im Verzicht auf Fußnoten oder Anmerkungs-Ziffern. Stattdessen denke ich an einen zweiten Teil (Erläuterungen), in dem auf die jeweiligen Seiten des Haupttextes verwiesen wird (wie in kritischen Werkausgaben); dort stünden dann die notwendigen Kommentare und vor allem die Quellenangaben. Damit wäre der Hauptteil deutlich als eigenständiger »Leseteil« charakterisiert; wer weitere Informationen sucht, findet sie dann im deutlich kleineren »Arbeitsteil«, der auch für die Nutzung als Lehr- und Arbeitsbuch geeignet wäre. Ob und wie ggf. noch mehr theoretische Kommentare und Einbindungen in den aktuellen Liebesdiskurs (Luhmann, Drews, Baumgart, Meier/Neumann, Burdorf, Schlaffer, Fischer u.a.) eingebaut werden sollen, bedarf der Absprache mit dem Verlag.

### Erläuterungen und Quellennachweise

#### **Vorbemerkung zur Systematik der Quellenangaben und Kommentare:**

Die Textgestalt der zitierten Gedichte wurde wo immer es möglich war an einer historisch-kritischen oder einer Originalausgabe überprüft. Um den Leserinnen und Lesern jedoch die eigene weitere Lektüre zu erleichtern werden in vielen Fällen die Gedichte aus leicht zugänglichen Ausgaben und Anthologien nachgewiesen (siehe Abkürzungs- und Literaturverzeichnis); erhebliche Abweichungen werden in den Kommentaren benannt. Bei einigen besonders publikumswirksamen Dichtern habe ich mich jedoch für die Angabe einer verlässlichen Werkausgabe entschieden (so z.B. bei der Wiedergabe der Gedichte Goethes für die von Karl Eibl besorgte Ausgabe *Sämtlicher Gedichte*), weil sich bei diesen Autoren auffallend viele Willkürlichkeiten in den unterschiedlichen Leseausgaben zeigen. Es ist überhaupt erstaunlich, mit welcher Sorglosigkeit Gedichte, die doch in besonderer Weise durch die semantische Bedeutsamkeit jedes Zeichens charakterisiert sind, zur Lektüre dargeboten werden.

Bei den Angaben zu den Verfasserinnen und Verfassern der Gedichte habe ich mich für eine sparsame Form der Informationen entschieden. Bei den Autoren stehen kurze Angaben zu den Lebens- und Werkdaten, damit bei der Lektüre eine unmittelbare literarhistorische Einordnung möglich wird. Keineswegs wollen diese Erläuterungen erschöpfend sein oder gar die Benutzung von Fachlexika ersetzen.

Wiederholt benutzte Werkausgaben und Anthologien werden mit folgenden Siglen nachgewiesen (die genauen bibliographischen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis):

<b>Sigle</b>	<b>Werk-Titel</b>	<b>Sigle</b>	<b>Werk-Titel</b>
AvPL	Platen: Lyrik	DREWS	Nach soviel Unsinn und Irrfahrt
IBW	Bachmann: Werke in 4 Bänden	GSG	Goethe: Sämtliche Gedichte in 2 Bänden
BGÜL	Brecht: Gedichte über die Liebe	GWÖD	Goethe: Der West-Östliche Divan
BGW	Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden	HEINE	Heine: Hist.-Krit. Ausg. der Werke in 16 Bänden
CDG	Celan: Die Gedichte	LSSG	Lasker-Schüler: Sämtliche Gedichte
CGW	Celan: Gesammelte Werke in 5 Bänden	NICHTS	Nichts ist verloren
CONRADY	Das große deutsche Gedichtbuch	RiW	Rilke: Werke in 3 Bänden
DKS	Die klassische Sau	SHAKESPEARE	Shakespeare: Sonette
DLL	Deutsche Liebeslyrik	StGW	George: Werke in 4 Bänden

Im *Inhaltsverzeichnis* sind Titel, die entweder aus anderen Gattungen stammen oder nur auszugsweise zitiert werden, *kursiv* gesetzt; mit Sternchen \* versehene Titel befinden sich in den Anmerkungen.

### Vorsatz

<sup>2</sup> HEINE I, 1, S. 135 [Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo Nr. 1, 1822-1823]. Unter den Kompositionen dieser Lieder sind vor allem die Vertonungen durch Robert Schumann hervorzuheben, die Heines Gedichte ganz für eine melancholisch-träumerische Romantik gewinnen, dabei aber ihre ironischen Wirkungen beschneiden. Heinrich Heine, 1797 – 1856, deutscher Dichter jüdischer Abstammung, bedeutender Vertreter der Übergangszeit zwischen Romantik und Realismus, vor allem durch Zerissenheit und Ironie bis hin zum Sarkasmus geprägte und doch auch sehr zarte, stimmungsvolle Lyrik. Im Kontext der Strömung »Junges Deutschland« politische und zeitkritische Dichtung. Das persönliche Leben Heines war stark belastet durch den Antisemitismus in Deutschland und durch seine schwere Krankheit; Emigration nach Frankreich und Tod in Paris.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel: *Kritische Fragmente* [1798]. Kritische Neuausgabe. Hg. von Ernst Behler. München u. a.: Schöningh 1958 f., Band 2, S. 162.

- <sup>4</sup> Hans-Georg Gadamer: *Gedicht und Gespräch*. Frankfurt a. M.: Insel <sup>2</sup>1992, S. 178; dort S. 179f.: »Das Gedicht weist uns vielmehr wie ein sich fortentwickelndes Gespräch in die Richtung auf einen nie ganz einzuholenden Sinn ein. Da ist keine Rekonstruktion eines verfügbaren Sinnes, gar Reduktion auf das, was der Dichter im Sinne gehabt hätte. Es gilt, in dem inneren Gespräch mit der Sprache selber mitzugehen. So wie man es eben tut, wenn man im Gespräch ist. Man sucht Winke zu empfangen, wohin man zu sehen hat. Daher gibt es kein einziges anderes Kriterium für die richtige Interpretation eines Gedichtes im Ganzen, als daß die Interpretation absolut zu verschwinden weiß, wenn man das Gedicht hat neu vollzieht.« Damit verwandt ist Paul Celans Verständnis des Gedichts: »Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber« (Der Meridian, CGW 3, S. 198).
- <sup>5</sup> Vgl. Jacques Derrida: *L'écriture et la différence* [1967]. Deutsch: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972; Manfred Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989; Gerhard Härle und Marcus Steinbrenner: *Der »Parcours des Textsinns« und das »wahre Gespräch«*. Zur verstehensorientierten Didaktik des literarischen Unterrichtsgesprächs. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Jg. 36, 2003, H. 3, S. 247-278; zur Problematisierung der Terminologie vgl. auch: Simone Winko: *Lektüre oder Interpretation?* In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, Jg. 49, 2002, H. 2, S. 128-141.
- <sup>6</sup> Dieser Gedanke wird im Abschnitt »Die Liebe und der Atem« erneut aufgegriffen und mit den Gedanken Paul Celans zur Charakter der Anrede durch das Gedicht verknüpft.
- <sup>7</sup> Peter Szondi: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 18 u. ö.
- <sup>8</sup> Gert Mattenklott: *Warum Geisteswissenschaften?* In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Jg. 43, Heft 490, 1989, S. 1069.
- <sup>9</sup> Der Meridian, CGW 3, S. 188 [anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises 22.10.1960]. Paul Celan (eigentlich Paul Anczel), 1920 – 1970 (Suizid), deutsch-jüdischer Dichter aus Czernowitz in der Bukowina; Studium der Medizin und der Romanistik. Tiefer Einschnitt in die Lebensgeschichte durch den Nationalsozialismus, lebenslange und auch das lyrische Werk durchziehende Traumatisierung durch die Ermordung der Familienangehörigen in deutschen Vernichtungslagern; selbst 1942/43 in einem Arbeitslager in Rumänien interniert. Nach dem Krieg tätig als Verlagslektor, Flucht aus Rumänien nach Wien. Ab 1948 Paris, dort tätig als Sprachlehrer und Übersetzer, Dozent der École Normale Supérieure. Schwere psychische Leiden, die durch die politische und kulturelle Schuldverdrängung im Nachkriegsdeutschland verstärkt werden, machen wiederholt Klinikaufenthalte notwendig und führen schließlich zu Celans Selbsttötung in der Seine im April 1970. – Celan ist einer der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker der Nachkriegszeit; unter dem Einfluss des französischen Symbolismus und Surrealismus entstehen streng gefasste, assoziations- und bilderreiche Verse von suggestivem Klang und kühner Metaphorik; die Dichtung wirkt in ihrer paradoxen und (scheinbar) alogischen Struktur oft »hermetisch«, zumal in den Werken ab 1955, in denen Celan die sprachlichen Mittel zunehmend verknüpft und verrätstelt. Wichtige literarische Verbindungen u. a. zu Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs. – Celans Lyrik stellt eines der großen Zeugnisse einer »Dichtung nach Auschwitz« dar, das sich gegen Theodor W. Adornos Diktum, nach Auschwitz sei keine Lyrik mehr möglich, in seinem zum Verstummen tendierenden Sprachgestus behaupten kann. Dem Postulat Adornos kommt für die Entwicklung der deutschsprachigen Nachkriegslyrik eine nicht zu überschätzende Bedeutung zu. Es gilt als Maßstab für eine Dichtung, die sich den Verbrechen und der Schuld der Deutschen in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft stellt; bisweilen wurde es auch so ausgelegt, dass angesichts dieser Ungeheuerlichkeit die Dichtung ganz verstummen müsse. Adorno selbst hat wiederholt und durchaus widersprüchlich zu seiner ursprünglichen Aussage Stellung bezogen; das zumeist verkürzt zitierte Diktum lautet im Original: »Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.« (Kulturkritik und Gesellschaft, GS Bd. 10.1, S. 30). In der *Negativen Dialektik* relativiert Adorno den apodiktischen Gestus seiner ursprünglichen Aussage allerdings: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.« (Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit: Dritter Teil: Modelle. GS Bd. 6, S. 355). Schließlich verengt er den Wirkungsradius der Forderung auf die »heitere Kunst«: »Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, daß danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann.« (Zur Dialektik von Heiterkeit. [Noten zur Literatur] GS Bd. 11, S. 603). An anderer Stelle nimmt

Adorno in seiner Auseinandersetzung mit Enzensberger etwas differenzierter Stellung: »Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. [...] Aber wahr bleibt auch Enzensbergers Entgegnung, die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten, so also sein, daß sie nicht durch ihre bloße Existenz nach Auschwitz dem Zynismus sich überantwortete. Ihre eigene Situation ist paradox, nicht erst, wie man zu ihr sich verhält. Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen [...]. Aber jenes Leiden, nach Hegels Wort das Bewußtsein von Nöten, erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete.« (Noten zur Literatur. GS Bd. 11, S. 422 f.).

<sup>10</sup> Martin Heidegger: Der Satz der Identität. In: Identität und Differenz. Pfullingen: Neske, 1957, S. 13 ff.

## Die Liebe und der Abgrund

<sup>12</sup> Matthias Claudius: Ausgewählte Werke. Hg. von Windfried Freund. Darmstadt: WBG 2004, S. 456 [1798]. Matthias Claudius, 1740 – 1815, Theologe und Jurist, Mitarbeiter zweier Zeitungen in Hamburg, 1771 – 1775 Herausgeber des *Wandsbecker Bothen*, ab 1777 freier Schriftsteller. Im Rahmen seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Aufklärung volkstümlicher Lyriker und Prosaschriftsteller der naiven Einfachheit und tiefen Innigkeit.

<sup>13</sup> Pier della Vigna: Però ch'amore. In: Poeti del Duecento. A cura di Gianfranco Contini. Milano; Napoli: Ricciardi 1960, S. 89 f. [Sizilien, ca. 1240]. Sehr herzlich danke ich meiner Italienischlehrerin Rossella Trombacco für den Hinweis auf das Sonett sowie Jutta Hermann für ihre Mitwirkung an der Übertragung ins Deutsche.

<sup>14</sup> Das Sonett als Form ist unter dem Einfluss des provençalischen Lieds um 1230 im Umkreis des kulturell hoch entwickelten Hofes von Kaiser Friedrich II. (1194 – 1250) in Sizilien entstanden und hat sich von dort aus über Europa verbreitet. Die Form hat im Verlauf der europäischen Literaturgeschichte eine Beständigkeit bewiesen, die in der Lyrik einmalig geblieben ist. Diese konstante Wirkungstradition der vergleichsweise streng definierten Sonett-Form legt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich hier um mehr als eine reine *Form* oder ein *Schema* handelt, sondern um eine zur Form gewordene lyrische Grundhaltung: Sie kommt in der strengen Gliederung des Sonetts (zumeist zwei Quartette und zwei Terzette mit klarem Reimschema) einerseits und in seinem thematischen Aufbau als Entwicklung eines Gedankens von der individuellen Situation bis zur überhöhenden Konklusion andererseits zur Erscheinung. So kann das Sonett in seinem Aufbau einen reflektierten Erfahrungsprozess entfalten, und im dialektischen Umschlag verdichtet sich in der streng gebunden Form die Gedankenlogik zur aktuellen Erfahrung, wie sie in Klang, Rhythmus und Bildhaftigkeit Gestalt wird.

<sup>15</sup> Zur Bedeutung des Obolos: In der griechischen Mythologie ist Acheron einer der Flüsse, die die Unterwelt (Hades) umschließen und durchziehen; in ihn münden die anderen, darunter die bekannteren Styx, dessen Wasser unbesiegbar macht, und Lethe, dessen Trank den toten Seelen das Vergessen einflößt. Über den Acheron setzt Charon mit seiner Fähre die toten Seelen in den Hades über, allerdings nimmt er nur Verstorbene mit, die ein Begräbnis empfangen haben und unter ihrer Zunge die Münze für die Überfahrt, den Obolos, mit sich tragen. Andere Seelen müssen am Ufer des Styx als Schatten umher irren.

<sup>16</sup> Siehe unten S. 126.

<sup>17</sup> Siehe unten S. 77.

<sup>18</sup> CONRADY, S. 509 [um 1900]. Wilhelm Busch, 1832 – 1908, besonders durch seine Bildgeschichten berühmt gewordener deutscher humoristisch-satirischer Dichter und Zeichner.

<sup>19</sup> Erhalten ist diese ursprüngliche doppelsinnige Bedeutung von *Elend* als »außer Landes« und als »im Unglück« sein noch in dem bekannten mittelalterlichen Volkslied *Innsbruck ich muss dich lassen*, dessen Verse 4 bis 6 der ersten Strophe lauten: »Mein Freud ist mir genommen / Die ich nit weiß bekommen, / Wo ich im Elend bin.« (CONRADY, S. 138).

<sup>20</sup> In einer der Geschichten des libanesischen Malers und Dichters Gibran Halil Gibran (1883 – 1931) heißt es über die Liebe: »Aber wenn du in deiner Angst nur die Ruhe und die Lust der Liebe suchst, dann ist es besser für dich, deine Nacktheit zu bedecken und vom Dreschboden der Liebe zu gehen. In die Welt ohne Jahreszeiten, wo du lachen wirst, aber nicht dein ganzes Lachen, und weinen, aber nicht all deine Tränen.« (Gibran Halil Gibran: Der Prophet: Khalil Gibran. Aus dem Englischen von Karin Graf. Düsseldorf; Zürich: Walter 2001, S. 15).

<sup>21</sup> Lk 24, 29.

<sup>22</sup> Conrad Ferdinand Meyer: Gesammelte Werke. Hg. von Wolfgang Ignée. München: Nymphenburger 1985, Band 4, S. 150 f. [ca. 1890]. Conrad Ferdinand Meyer, 1825 – 1898, neben Jeremias Gotthelf

und Gottfried Keller dritter großer schweizerischer Erzähler und Lyriker des 19. Jahrhunderts; aus wohlhabender Familie und wirtschaftlich unabhängig, aber von starkem seelischen Leiden belastet (»geisteskrank« ab 1892). Nachhaltig von der romantischen Formsprache und vom Kunsterleben seiner Italienreisen (Rom) beeinflusst. Bedeutende Novellen; lyrische Dichtung sowohl von individueller Gefühlshaltigkeit als auch von Sachbezogenheit (Dinggedicht) geprägt.

<sup>23</sup> Vgl. das Gedicht *Brennende Liebe* von Annette von Droste-Hülshoff, unten S. 129.

<sup>24</sup> CDG, S. 210; siehe unten S. 130.

<sup>25</sup> In der literarischen und der bildenden Kunst werden die beiden Erfahrungsdimensionen oft sogar unter dem Doppelmotiv Eros-Thanatos zusammengefasst. Vgl. Frédérique Malaval: *Les figures d'Eros et Thanatos*. Paris: Harmattan 2003.

<sup>26</sup> Jacques Derrida: *Der ununterbrochene Dialog zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*. In: Jacques Derrida; Hans Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 13.

<sup>27</sup> Gen 2, 24.

<sup>28</sup> Terzine (die): Italienische Strophenform, die aus drei »Endecasillabi« (spr.: Éndeca'síllabo = Elfsilb[er], Vers aus elf Silben mit den Hauptbetonungen auf der 4. oder 6. und immer auf der 10. Silbe) besteht und im Deutschen oft aus drei Versen mit fünfhebigen Jamben und weiblichen Kadenz gebildet wird. Charakteristisch für die *Terzine* ist der Kettenreim mit dem Schema aba bcb cdc etc., wobei ein abschließender Vers sich mit dem mittleren Vers der letzten Terzine reimt: xyx yzy z. Brecht gibt ab dem 20. Vers, dem Beginn der Wechselrede, das Reimschema auf, und erweitert die metrische Einheit, die hier wie in einem Drama auf mehrere Verse verteilt wird (»Antilabe«), zweimal um eine sechste Hebung (V. 20 und 22), wodurch die freigestellten Worte »Von allen« und »Bald«, die das Getrenntsein betonen, das Terzinenschema durchbrechen.

<sup>29</sup> In dieser Form und unter dieser Überschrift erscheinen die Verse im Jahr 1931/32 (Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 14, Berlin; Frankfurt: Aufbau; Suhrkamp 1993, S. 15f.). Die früheste Fassung ist ein Typoskript von 1928 mit dem Titel *Die Liebenden*; sie weist keine Strophengliederung auf und endet mit dem 20. Vers und den Worten »... Von allen.« Die erste Druckfassung, ebenfalls ohne Strophengliederung, aber mit den Versen 21-23, findet sich in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [1928/29; BGW 2, S. 364 f.]. – Bertolt Brecht, 1898 – 1956, einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Ursprünglich Dramaturg in München, ab 1933 im Exil, ab 1948 in Berlin / DDR. Besonders mit Dramen (»Stücken«), Lyrik und theoretischen Schriften hervorgetreten, wobei die engagierte Dichtung im Sinn der marxistischen Gesellschaftsutopie dominiert. Der Stil ist beeinflusst von Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und (sozialistischem) Realismus.

<sup>30</sup> Platons *Höhlengleichnis* ist der bekannteste Text dieses Philosophen. Es findet sich am Beginn des siebten Buches der *Politeia* [4. Jh. v. Chr.]. Das Höhlengleichnis ist ein Dialog des Sokrates mit Glaukon und handelt von Menschen, die in einer unterirdischen Höhle an Stühle gefesselt leben müssen. Sie können nur in eine Richtung schauen, nämlich auf die Höhlenwand vor ihnen. Hinter den Gefesselten befindet sich eine Mauer, hinter der ein Feuer brennt, das die Höhle mit Licht versorgt. Zwischen Mauer und Feuer gibt es Menschen, die sich bewegen, sprechen und unterschiedliche Gegenstände hin und hertragen. Die gefesselten Höhlenbewohner können alle diese Ereignisse nur als Schatten auf der Höhlenwand erkennen, nicht aber direkt erblicken. Eine der Fragen, die in diesem Gleichnis anschaulich gemacht werden, ist die nach der Wahrheit und Schein: Wäre einer der Gefesselten doch imstande sich zu befreien, die Höhle zu verlassen und das Feuer, die Menschen und über allem die Sonne zu erblicken – was würde er für wirklich und wahr halten: das ihm seit Geburt vertraute Schattenbild oder die blinde Welt der neuen, »höheren« Wahrheit? Und wie würde er, wenn er sich nach einer Weile an das Leben außerhalb der Höhle gewöhnt hat, an sein Leben und seine Wahrnehmung dort zurückdenken?

<sup>31</sup> Plato: *Symposion I*, 1, 180 B: *θειότερον γὰρ ἐραστής παιδικῶν· ἐνθεός γάρ ἐστι – theiότερον gar erastēs paidikōn; éntheos gar esti* (Platon: *Werke* in 8 Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. von Gunther Eigler. Darmstadt: WBG <sup>3</sup>1990, Bd. 3, S. 236; Übersetzung: G.H.). Der Satz verweist implizit auf den zuhörenden Sokrates, einen der großen, zumeist unerhört Liebenden. Der mythologischen Überlieferung zufolge hat Eros, der Gott der Liebe, einen kleineren Bruder, Anteros, dessen Name »Gegenliebe« bedeutet. Beider Mutter Aphrodite gebar ihn dem Kriegsgott Ares. Eros konnte erst wachsen und gedeihen, als ihm dieser Bruder beigegeben worden war, und Eros, stets größer und stärker als sein jüngerer Bruder, war heiter in seiner Gegenwart und betrübt, wenn er ihm fern blieb.

<sup>32</sup> GSG 1, S. 128, 283 und Kommentare S. 837ff.; GSG 2, S. 45. In Textfassung und Titelgebung folge ich der Ausgabe sämtlicher Gedichte, die Karl Eibl besorgt hat: Hier wird die älteste Druckfassung

zitiert, die in ihrer Intensität und kunstvollen Unmittelbarkeit besonders wirkungsvoll erscheint. Eibl ordnet diesem titellosen »Iris-Druck« von 1775 die eingeklammerte Überschrift »Willkommen und Abschied« zu, die seit der Gedicht-Ausgabe von 1806 gilt; die kürzere Form »Willkomm und Abschied« ist nur in der ersten Gesamtausgabe von 1789 belegt. Eibl hält auch den häufig als biographische Deutungsoption herangezogenen unmittelbaren Zusammenhang mit Goethes Ritt nach Sesenheim nicht für belegt, sondern für ein Konstrukt, das Goethe »möglicherweise erst für *Dichtung und Wahrheit* hergestellt« (S. 838) habe. Bei Eibl finden sich auch interessante Hinweise zu den Differenzen in den unterschiedlichen Versionen des Gedichts. – Johann Wolfgang (von) Goethe, 1749 – 1832, bedeutendster deutscher Dichter des Sturm und Drang und der (Weimarer) Klassik.

- <sup>33</sup> Eine ergiebige intertextuelle Verbindung, die m.W. noch nicht ausgeschöpft ist, ergibt sich aus dem 51. Sonett Shakespeares mit seiner Motivparallele des Ritts weg vom und hin zum geliebten Du, dem jedoch gewissermaßen die Umkehrung des Titels von Goethes Gedicht, nämlich *Abschied und Willkommen*, vorangestellt sein könnte (das Sonett trägt wie alle Sonette Shakespeares, als Überschrift nur die Ordnungszahl); die sexuellen Konnotationen sind hier nicht zu übersehen:

LI

Thus can my love excuse the slow offence  
Of my dull bearer, when from thee I speed,  
From where thou art, why should I haste me thence?  
Till I return of posting is no need.  
O what excuse will my poor beast then find,  
When swift extremity can seem but slow?  
Then should I spur, though mounted on the wind  
In winged speed no motion shall I know,  
Then can no horse with my desire keep pace,  
Therefore desire, of perfect'st love being made,  
Shall reing no dull flesh in his fiery race,  
But love, for love, thus shall excuse my jade,  
Since from thee going he went wilful-slow,  
Towards thee I'll run and give him leave to go.

William Shakespeare

SHAKESPEARE, S. 58f. [EA der Sonette 1609]. William Shakespeare, 1564 – 1616, bedeutendster Dramatiker der elisabethanischen Periode Englands. Die Sonette, entstanden vermutlich um 1595 und erst im 19. Jahrhundert zu größerer Beachtung gelangt, gelten als autobiographisch motiviert (Shakespeares Liebe zu dem geheimnisvollen Widmungsträger »Mr. W. H.« und der ebenfalls rätselhaften »dark lady«), sind aber durchaus als ästhetisch höchst kunstvoll komponiert zu bewerten.

- <sup>34</sup> GSG 2, S. 45; Hervorhebung von mir, G.H.

- <sup>35</sup> Distichon (das): Aus zwei Versen gefügte kurze und pointierte Gedichtform der Antike. Der erste Vers ist ein Hexameter (aus sechs daktylischen Einheiten gebildet), der zweite ein Pentameter (ebenfalls aus sechs Daktylen gebildet, wobei beim dritten und sechsten Daktylos die Senkungen wegfallen, soass in der Mitte des Pentameters zwei Hebungen aufeinanderstoßen (»Hebungsprall«) und er stumpf endet. In der Regel besteht ein Epigramm aus ein oder zwei, eine Elegie aus mehreren Distichen (zur Metrik siehe auch Anm. 140).

- <sup>36</sup> Catull: Gedichte. Lateinisch – deutsch von Rudolf Helm. Berlin: Akademie-Verlag 1963, Carmen 85, S. 144. Gaius Valerius Catullus, ca. 84 v. Chr. – ca. 54 v. Chr. Der subjektiv-leidenschaftliche Ton seiner Gedichte (Carmina, Elegien) ist, bei aller Verpflichtung gegenüber den hellenistischen Vorbildern, in der römischen Dichtung einzigartig.

- <sup>37</sup> Die Internetseite <http://www.vox-latina-gottingensis.de/origueb/catullue/catue085.htm> [Stand: 14.01.2006] bietet zahlreiche Übertragungen zum Vergleich an.

- <sup>38</sup> So z.B. Max Brod [1940]:

»Ach, ich hasse und liebe. Du fragst, warum ich das tue.

Weiß nicht. Ich fühle nur: es geschieht und tut weh.«

Einen anderen Akzent setzt Eduard Mörike [1840]:

»Hassen und lieben zugleich muß ich. – Wie das? – Wenn ich's wüßte!

Aber ich fühl's, und das Herz möchte zerreißen in mir.«

Während Mörike mit dem Verb »zerreißen« die Intensität des »excrucior« nachempfunden, wenn auch unter Verzicht auf die spannungsvolle Kreuzes-Metapher und auf die Dimension des angesprochenen Du, wirkt die Lösung Max Brods insgesamt eher hilflos angesichts der existentiellen Intensität des Originals. In der kindlich wirkenden Wendung »tut weh« bei Brod klingt nur noch als leiser Klageruf daran nach, was an die Marter eines Gekreuzigten erinnern könnte.

Zwei Übertragungen aus dem Jahr 2004 von Studierenden, die ich um die Lösung dieser Aufgabe gebeten habe, weichen stark von den herkömmlichen Mustern ab, überraschen aber durch eine eigene Originalität:

FREI NACH CATULL

Liebe und Hass  
und wo bin ich?  
Nur Ahnungen.

Warum,  
wer,  
wohin?

Nicht wissen –  
bei Zeiten gekreuzt werden  
von den Ahnungen –  
und doch:  
Ich gebe ihnen Sprache  
spanne sie aus  
hin  
zu dir.

Ich hasse und liebe  
Du  
hast wohl eine Ahnung, warum diese Gefühle in mir sind.  
Ich  
weiß es nicht,  
doch sie sind da  
und  
zerreißen mich.

<sup>39</sup> Siehe unten S. 40.

<sup>40</sup> HEINE I, 1, S. 137 [Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo Nr. 4, 1822-1823].

### Die Liebe und der Atem

<sup>42</sup> Die ursprüngliche Bedeutung von *kosen*, das wir heute im Sinn von »zärtliche Gesten, Liebkosungen« gebrauchen, war im Mittelhochdeutschen »sprechen, Gespräch«.

<sup>43</sup> Adalbert Stifter: Die Narrenburg. Gesammelte Werke, Band 1: Studien 1. Frankfurt a. M.; Wiesbaden: Insel 1959, S. 342 [1841].

<sup>44</sup> CDG, S. 403; das Gedicht stammt vermutlich aus den 30er Jahren, Entstehungsdatum unbekannt, posthum veröffentlicht.

<sup>45</sup> Das erste Zitat stammt aus *Nähe*, siehe unten S. 50, das zweite bildet die 3. Strophe des Gedichts *Aber solange ich atme*, CONRADY, S. 889 [1984].

<sup>46</sup> Gabriela Mistral: ■, S. ■. Gabriela Mistral, 1889 – 1957, chilenische Dichterin, Nobelpreis für Literatur 1945. Auf Grund der persönlichen Religiosität der Dichterin werden ihre Gedichte oft in spirituelle Kontexte gestellt und als mystische Zwiesprachen mit Gott gedeutet, was die Texte selbst so ohne weiteres nicht rechtfertigen.

<sup>47</sup> Paul Fleming: Deutsche Gedichte. Hg. von J. M. Lappenberg. Stuttgart 1865, Bd. 1, S. 209 f. [1631]. Paul Fleming, 1609 – 1640, aus Sachsen stammender deutscher Dichter der Barockzeit, durch weite Reisen gebildet; erfüllt die Poetik von Martin Opitz mit gefühltem Leben, v. a. in seiner Liebeslyrik; weit reichende Wirkung in der Geschichte der deutschen Lyrik (z. B. Rezeption durch Eichendorff). Mit »H. Dan. Heinsius« spielt Fleming an auf den niederländischen Dichter Daniel Heinsius (1580 – 1655), den ersten klassizistischen Dichter in den Niederlanden; Heinsius wird bereits von Opitz als vorbildlicher Dichter herausgestellt.

<sup>48</sup> GWöD, S. 93 f. [1819]. Zu Goethes *West-Östlichem Divan* siehe unten S. 92.

<sup>49</sup> Klabund: Die Harfenjule. Neue Zeit-, Streit- und Leidgedichte. Berlin: Die Schmiede 1927, S. 50. Klabund (eigentlich Alfred Henschke), 1890 – 1928, freier Schriftsteller, zeitweise in der Schweiz; Lyriker, Dramatiker und Erzähler zwischen Impressionismus und Expressionismus; lockerer, bisweilen flüchtiger Stil, blasphemische und erotische Themen; Einflüsse von Heine und Wedekind, Freundschaft mit Benn. Das Pseudonym »Klabund« bedeutet soviel wie »Wandlung« und soll das poetische Erneuerungs-Programm dieses Dichters der Weimarer Republik ausdrücken.

<sup>50</sup> Theodor Fontane: Vierte Strophe aus der »Romanze« *Maria und Bothwell* [1898]. Sämtliche Werke. Bd. 20: Balladen und Gedichte. Hg. von Edgar Groß und Kurt Schreinert. München: Nymphenburger 1962, S. 134. Theodor Fontane, 1819 – 1898, deutschen Schriftsteller, wichtigster Vertreter des bürgerlichen Realismus.

<sup>51</sup> Mt 12, 34; Lk 6, 45.

<sup>52</sup> Verlorenen Kindern gleich, die nichts haben und nichts brauchen als sich selbst, stellt Jacques Prévert sich die Liebenden vor. Eng umschlungen hüllen sie einander ganz mit ihrer Nähe ein, die Neid erregt und den Anderen die leere Einsamkeit ihres Lebens deutlich macht:

## LES ENFANTS QUI S'AIMENT

Les enfants qui s'aiment s'embrassent debout  
 Contre les portes de la nuit  
 Et les passants qui passent les désignent du doigt  
 Mais les enfants qui s'aiment  
 Ne sont là pour personne  
 Et c'est seulement leur ombre  
 Qui tremble dans la nuit  
 Excitant la rage des passants  
 Leur rage leur mépris leurs rires et leur envie  
 Les enfants qui s'aiment ne sont là pour personne  
 Ils sont ailleurs bien plus loin que la nuit  
 Bien plus haut que le jour  
 Dans l'éblouissante clarté de leur premier amour.

Jacques Prévert

Jacques Prévert: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1992, Bd. 1, S. 337. Jacques Prévert, 1900 – 1977, französischer Schriftsteller, vom Surrealismus beeinflusst; seine Lyrik in einfacher Sprache hat eine gewisse Breitenwirkung erzielt. – Für die Übersetzungshilfe danke ich Johannes Härle-Hofacker.

<sup>53</sup> Aus dem 108. Sonett von William Shakespeare: »[...] What's new to speak, what now to register, / That may express my love, or thy dear merit? / Nothing sweet boy, but yet like prayers divine, / I must each day say o'er the very same, / Counting no old thing old, thou mine, I thine, / Even as when first I hallowed thy fair name. [...]» – »[...] Was sag ich neu, was seh ich neu an dir, / Das dich und meine Lieb umschreiben kann? / Nichts, süßer Freund; ich sag tagaus, tagein, / Wie im Gebet, nur immer wieder dies, / Das nie veralten wird: ›Du mein, ich dein‹, / Seit ich zum erstenmal dich zärtlich pries. [...]« (SHAKESPEARE, S. 114 f.).

<sup>54</sup> Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* [1911]. Gesammelte Werke in 13 Bänden. Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>1974, Bd. VIII, S. 498.

<sup>55</sup> In dem Gedicht *Wo du auch hingehst* von Friederike Mayröcker kehrt dieser Gedanke einer geradezu kosmischen Verbindung zwischen den Liebenden zurück, wenn es dort vom Geliebten heißt: »aufgelöst bist du in jedes Teilchen der Erde / [...] nichts kann dich mehr trennen von meinem Herzen / mit jedem Sonnenstrahl sinkst du in mich« (siehe unten S. 128).

<sup>56</sup> Siehe oben, S. 6.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Max Kommerell (*Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a. M.: Klostermann <sup>2</sup>1962, S. 243): »Wie der Mensch unter den Tieren der Sprechende ist, so ist der Dichter unter den Menschen der Sprechende. Das Maß des Aussprechens scheint den Menschen eng gesetzt, dem Dichter unendlich. Und doch wächst mit dem Sagenkönnen das Unsagbare, die schönsten Gedichte gewinnen uns durch das, was in ihnen stumm bleiben will und dennoch in und zwischen den Worten da ist.«

<sup>58</sup> DREWS, S. 104 [1970]. Ernst Meister, 1911 – 1979, deutscher Schriftsteller, Erzählungen, Hörspiele und Theaterstücke; besonders bedeutsam durch seine Lyrik, der trotz ihres hohen Rangs die Breitenwirkung versagt blieb.

<sup>59</sup> CDG, S. 127f., Vers 9 b – 15 a des Gedichts *Soviel Gestirne*.

<sup>60</sup> CDG, S. 210 f., 3. – 5. Strophe des Gedichts *Schieferäugige*.

<sup>61</sup> Vgl. auch die Wendung »ein Atemkristall / dein unumstößliches / Zeugnis« aus Celans Gedicht *Weggebeizt* (CDG, S. 180 f. [ED in *Atemkristall*, 1963]).

<sup>62</sup> *Der Meridian*, CGW 3, S. 195.

<sup>63</sup> CDG, S. 148 f. [Die Niemandrose, 1961]. Im Kommentar zu diesem Gedicht findet sich auch ein Hinweis auf eine Parallelstelle in Celans Aufzeichnungen zur Bühnenerpreis-Rede: »auf *Atemwegen* kommt es, das Gedicht, pneumatisch ist es *da*: für jeden.« (CDG, S. 695; Kursivierungen entsprechen Unterstreichungen Celans).

<sup>64</sup> Thomas Mann: *Tagebücher 1949-1950*. Hg. von Inge Jens. Frankfurt a. M. 1991, Eintragungen vom 19.07.1950 u.ö.

<sup>65</sup> Michelangelo Buonarroti: *Zweiundvierzig Sonette*. In der Übertragung von Rainer Maria Rilke. Zweisprachige Ausgabe. Hg. von Karin Wais. Frankfurt a. M.: Insel 2002, S. 6 f. [ca. 1533/34]. Der italienische Text wurde korrigiert nach: *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*. Hg. u. m. krit. App. vers. von Carl Frey. Berlin: de Gruyter <sup>2</sup>1964, S. 128. Michelangelo Buonarroti, 1475 – 1564, einer der herausragenden Bildhauer, Maler und Architekten der italienischen Renaissance. Die Sonette sind deutlich autobiographisch motiviert (Liebe zu Tomaso Cavalieri und Vittoria Colonna).

## KINDER DIE SICH LIEBEN

Kinder die sich lieben umschlingen sich im Stehen  
 Gelehnt an die Türen der Nacht  
 Und die Vorübergehenden zeigen mit dem Finger auf sie  
 Aber Kinder die sich lieben  
 Sind für niemanden da  
 Und es ist nichts als ihr eigener Schatten  
 Der zittert in der Nacht  
 Und der Vorübergehenden Wut erregt  
 Ihre Wut, ihre Verachtung, ihr Gelächter, ihre Lust  
 Kinder die sich lieben sind für niemanden da  
 Sie sind werweißwo weg viel weiter als die Nacht  
 Viel höher als der Tag  
 In der glänzenden Helligkeit ihrer ersten Liebe.

Übertragung: G.H.

<sup>66</sup> SHAKESPEARE, S. 44 f.:

XXXVIII

How can my muse want subject to invent  
While thou dost breathe that pour'st into my verse,  
Thine own sweet argument, too excellent,  
For every vulgar paper to rehearse?  
O give thy self the thanks if aught in me,  
Worthy perusal stand against thy sight,  
For who's so dumb that cannot write to thee,  
When thou thy self dost give invention light?  
Be thou the tenth Muse, ten times more in worth  
Than those old nine which rhymers invoke,  
And he that calls on thee, let him bring forth  
Eternal numbers to outlive long date.

If my slight muse do please these curious days,  
Then pain be mine, but thine shall be the praise.

William Shakespeare

Für Beratung bei meiner Übertragung der beiden ersten Verse danke ich Bärbel Diehr.

XXXVIII

Nein, meine Muse muß nicht betteln gehen,  
Solang du atmest und erfüllst mein Dichten  
Mit deinem süßen Inhalt, viel zu schön,  
Um auf gemeinem Blatt ihn zu berichten.  
Dir selber mußst du danken, Freund, wenn mir  
Ein Vers gelungen ist, den du goutierst;  
Brächt doch der Stummste etwas zu Papier,  
Wenn du mit deinem Licht ihn inspirierst.  
Neun Musen flehn die Dichterlinge an;  
Sei du die zehnte, zehnfach angesehen,  
Daß, wer zu dir fleht, Verse schreiben kann,  
Die ewig sind, die niemals untergehn.  
Lobt Zeitgeschmack mein schwaches Dichtertum  
Sei mein die Peinlichkeit, doch dein der Ruhm.

Übertragung: Christa Schuenke

<sup>67</sup> In seinem *Gedicht an die Dauer* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986), das er »ein Liebesgedicht« nennt (S. 27), beschwört Peter Handke »die immergleichen Schreckensträume / vom Verlorengehen der Liebsten, / das ewige plötzliche Einanderfremdwerden / zwischen zwei Atemzügen«, die zwar real und bleibend seien, aber nicht die Qualität der »Dauer« in einem emphatischen Sinne bekommen dürften (S. 13). Peter Handke, Jg. 1942, einer der erfolgreichsten zeitgenössischen deutschen Autoren, der mit seinen frühen provozierenden Theaterstücken Aufsehen erregte; starkes Streben nach Originalität und Nonkonformismus.

<sup>68</sup> John Donne: Hier lieg ich von der Lieb erschlagen. Gedichte. Zweisprachige Ausgabe. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Breitwieser. München: dtv 2006, S. 140 f. [Entstehung um 1600, EA der Sonette 1633]. John Donne, 1572 – 1631, englischer Dichter, dessen Liebesdichtung vielfach die persönliche Zerrissenheit und die unkonventionelle Lebenshaltung des Dichters spiegelt. – Eine Übersetzungsvariante dieses komplexen, sehr reizvollen Gedichts bietet: John Donne: Nacktes denkendes Herz. Aus seinen poetischen Schriften und Prosawerken. Ausgew., übers. u. eingel. von Annemarie Schimmel. Köln: Hegner 1969, S. 68:

DAS AUSATMEN

So, so brich ab den klagend letzten Kuß,  
Der beide Seelen aussaugt und verhaucht!  
Du, Geist, geh dorthin, da ich hierhin muß –  
Glücklichster Tag sei nun in Nacht getaucht.  
Wir wolln nicht Urlaub von der Lieb, noch je  
So niedern Tod wie durch das Wort: ›Nun geh!‹

Geh! Und hat dies Wort nicht getötet dich,  
So sag es mir, und töte rasch mich nun!  
Hats dich gemordet, wirk es jetzt auf mich,  
Gerechtigkeit dem Mörder anzutun –  
Vielleicht zu spät, da ich schon zweifach tot;  
Da selbst ich geh und dir zu gehn gebot.

<sup>69</sup> DLL, S. 287 f. [1962]. Hilde Domin, 27. Juli 1909 (oft fälschlich 1912) – 22. Februar 2006, deutsche Autorin, vor allem mit Lyrik hervorgetreten. Zentrale Motive speisen sich aus der Erfahrung der Flucht und des Exils während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland und entwerfen Gegenbilder der Liebe, der Humanität und des Gesprächs.

## Die Liebe und die Gier

<sup>71</sup> Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Berlin: Aufbau <sup>2</sup>1995. Band 1: Gedichte, S. 154 f. [1786]. Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770 – 1843, herausragender Dichter des deutschen Idealismus im Ausklang der Klassik, starke Prägung durch eine idealisierte Vorstellung der griechischen Kunst, Gesellschaftsform und Lebensart. Abhängig von Tätigkeiten als

Hauslehrer, vergebliche Bemühungen um die Etablierung als freier Schriftsteller; ab 1802 zunehmendes geistiges und seelisches Leiden (sog. »Umnachtung«) und Pflegebedürftigkeit. Hölderlins späte Literatur (Texte mit Lücken, »wirre« Passagen) und sein »Verstummen« können als Folge seiner »Geisteskrankheit«, aber auch als besondere ästhetische Gestaltung seiner Zerrissenheit verstanden werden.

- <sup>72</sup> Gert Mattenklott: Blindgänger. Physiognomische Essais. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986; Kapitel »Leidenschaft«: S. 119-136; hier: S. 124.
- <sup>73</sup> Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abtlg., Band 1. Berlin: de Gruyter 1968, S. 400. Eine mögliche Interpretation dieses Gedichts stellt die Vertonung dar, mit der Gustav Mahler das Gedicht in den 4. Satz der 3. Symphonie einbettet. Die Musik betont weniger die grelle Aufgewühltheit der Leidenschaft, sondern unterstreicht und gestaltet eher ihre ins Unendliche gedehnte Schwere, die Unstillbarkeit des Verlangens, das in der Tiefe des Menschenherzens lebt. Friedrich Nietzsche, 1844 – 1900, einer der wichtigsten und wirkungsreichsten deutschen Philosophen des 19. Jahrhunderts, dessen Werk ausgeprägt dichterisch angelegt ist.
- <sup>74</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert u. a. München: Hanser 1970, Bd. 1, S. 88 [1771]. Gotthold Ephraim Lessing, 1729 – 1781, Hauptvertreter und Überwinder der Aufklärung in der deutschen Literatur, besonders bedeutend als Dramatiker und Literaturtheoretiker, dessen Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Kunst und Literatur nicht überschätzt werden kann.
- <sup>75</sup> StGW 1, S. 109 [Das Buch der hängenden Gärten, 1894]. Stefan George, 1868 – 1933, deutscher Dichter des Fin de siècle, der vor allem mit seinen hymnischen, symbolisch aufgeladenen Gedichten voller schwelgerischer Sprachmusik bei hoher Formstrenge Bedeutung erlangt hat. Die Lebensform des kulthaften Männerbundes zur Wiederbelebung des antiken griechischen Freundschaftsideals (»Georgekreis«) fügt sich mit der Dichtung zu einem Gesamtkunstwerk sehr eigenwilliger Prägung; das elitäre ästhetische Konzept verschließt sich bewusst der Breitenwirkung.
- <sup>76</sup> GSG 2, S. 108f. [ca. 1778].
- <sup>77</sup> Johann Wolfgang Goethe: Faust [Der Tragödie erster Teil]. Sämtliche Werke. I/7, 1. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 141, V. 3249 f.
- <sup>78</sup> IBW 1, S. 109 f. [1956]. Ingeborg Bachmann, 1926 – 1973, bedeutende deutschsprachige Autorin der Nachkriegszeit, aus Kärnten (Österreich) stammend; lebte in Wien und Rom, dort auch der Tod in Folge eines Brandes, der als getarnte Selbsttötung aufgefasst werden kann. Studium und Promotion (über Martin Heidegger) in Philosophie. Seit 1953 freie Schriftstellerin und Mitglied der »Gruppe 47«. Mit namhaften Preisen ausgezeichnete, öffentlichkeitswirksame Lyrik, die weitgehend durch freie Rhythmen, gedankliche Durchformung und intertextuell aufgeladene Symbolik gekennzeichnet ist; das im Umfang schmale lyrische Werk hat großen Einfluss auf die weitere deutsche Literaturentwicklung gewonnen. Neben der Lyrik publizierte Ingeborg Bachmann Hörspiele, Erzählungen, Romane und Opernlibretti (für Hans Werner Henze). Von der auratischen Persönlichkeit Bachmanns, dem Klang ihrer dichterischen Sprache und der von ihr gestalteten Thematik des menschlichen Scheiterns an den Forderungen einer bedingungslosen Liebe geht eine ungebrochene Faszination aus.
- <sup>79</sup> John Donne: Lover's Infiniteness. In: Donne (wie Anm. 68), S. 30 f.
- <sup>80</sup> Der Ansatz des Regisseurs Hans-Jürgen Syberberg, große Teile des Dramas ausschließlich von der Schauspielerin Edith Clever gesprochen auf die Bühne zu bringen, stellt den Versuch dar, diese als »unspielbar« geltende Tragödie doch zu inszenieren und dabei zugleich den Charakter des inneren Seelenmonologs zu unterstreichen. Vgl. Hans-Jürgen Syberberg: Kleist, Penthesilea. Berlin: Hentrich 1988.
- <sup>81</sup> Zur Bedeutung des »Freien« als äußerem und innerem Raum bei Kleist vgl. Roland Reuß: »Im Freien«? Kleists »Erdbeben in Chili« – Zwischenbetrachtung »nach einer ersten Haupterschütterung«. In: Berliner [Brandenburger] Kleist-Blätter 6, 1993, S. 3-24; ders.: »... daß man's mit Fingern läse,/  
Zu Kleists »Amphitryon«. In: Berliner [Brandenburger] Kleist-Blätter 4, 1991, S. 3-26.
- <sup>82</sup> Heinrich von Kleist: Penthesilea. Sämtliche Werke. Berliner [Brandenburger] Ausgabe, Bd. I, 5. Berlin; Basel: Stroemfeld 1992 [zitiert wird mit der Versangabe]. Heinrich von Kleist, 1777 – 1811 (Suizid), bedeutender deutscher Dichter im Übergang zwischen Klassik und Romantik, sowohl lebensgeschichtlich als auch literarisch durch die große Zerrissenheit zwischen aufgeklärtem Rationalismus und abgründiger Gefühlsintensität geprägt; hervorragend in seiner Einzelstellung, wenn auch durch die Zeitgenossen nicht hinreichend geschätzt.
- <sup>83</sup> Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers

Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,  
 Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
 Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
 Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;  
 Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

(*sie fällt und stirbt*) (Kleist: Penthesilea, V. 3025 – 3034)

<sup>84</sup> GSG 1; S. 233 [Weimar 02.11.1776]. Johannes Secundus ist das Pseudonym des neulateinischen Dichters Nicolai Everaerts (1511-1536), dessen Zyklus *Basia* (Küsse) Goethe inspiriert hat. Goethes Gedicht findet sich in dieser Form in einem Brief an Charlotte von Stein vom 03.11.1776 mit der Aufforderung: »Ich bitte Sie um das Mittel gegen die Wunde Lippe, nur dass ich's finde heut Abend wenn ich zurückkomme.« Für die spätere Veröffentlichung in den *Schriften* 1789 unter dem Titel *Liebebedürfnis* hat Goethe den Text erheblich umgestaltet und wahrhaft domestiziert (GSG 1, S. 306); so ist es dann auch in die Sammlung von 1815 eingegangen (GSG 2, S. 309 f.).

<sup>85</sup> Eduard Mörike: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Stuttgart: Cotta 1959, Bd. 1, S. 58 f. [1828]. Zum Motiv der Sehnsucht einer Frau nach schmerzhaftem Überwältigtwerden vgl. auch das Stichwort »Männerphantasien«, unten S. 94. Eduard Mörike, 1804 – 1875, Pfarrer und Dichter; bedeutendster deutscher Lyriker zwischen Romantik und Realismus und Hauptvertreter des schwäbischen Biedermeier; deutliche Ausrichtung an der Formsprache der deutschen Klassik in Verbindung mit volkstümlicher, naturpoetischer Bildhaftigkeit. Die Neigung zur Idylle ist bei Mörike immer gebrochen durch das Bewusstsein der existenziellen Bedrohung des Menschen.

<sup>86</sup> Siehe oben S. 15.

<sup>87</sup> Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Berlin: Aufbau <sup>2</sup>1995. Bd. 2, S. 135.

<sup>88</sup> DLL, S. 278 f. [1961]. Nelly Sachs, 1891 – 1970, deutsch-jüdische Dichterin, die sich aus der Bedrohung durch die Flucht nach Schweden retten konnte; lebte ab 1940 in Stockholm. Ihr lyrisches Werk ist durch die tiefe Verbundenheit mit dem Schicksal und der literarischen Tradition des jüdischen Volkes geprägt. Metaphernreiche Lyrik in freien Rhythmen, in denen die Spannung von Verzweiflung und Hoffnung vorherrscht. Persönliche und literarische Verbindung zu Paul Celan.

<sup>89</sup> Ex 33, 18-23: »Er [Mose] aber sprach: So laß mich deine Herrlichkeit sehen. Und er [Jahwe] sprach: Ich will vor deinem Angesicht alle meine Güte vorübergehen lassen, und will ausrufen des Herrn Namen vor dir. [...] Mein Angesicht aber kannst du nicht sehen, denn kein Mensch wird leben, der mich sieht. Und der Herr sprach weiter: Siehe, es ist ein Raum bei mir; da sollst du auf dem Fels stehen. Wenn denn nun meine Herrlichkeit vorübergeht, will ich dich in der Felsklufft lassen stehen und meine Hand ob dir halten, bis ich vorübergehe. Und wenn ich meine Hand von dir tue, wirst du mich hintennach sehen; aber mein Angesicht kann man nicht sehen.« Auch der Prophet Elia darf Jahwe einmal schauen, als er im Säuseln des Windes an der Höhle vorübergeht, in der Elia verborgen ist, und Elia sein Antlitz verhüllt (1. Kön 19, 11-13).

<sup>90</sup> Ex 3, 1-7.

### »Mache mich bitter«

<sup>92</sup> Ode: Der Begriff stammt aus dem Griechischen und bedeutet »Gesang«. Ursprünglich dient er als Sammelbezeichnung für alle Strophen-Dichtungen mit Musikbegleitung, später differenziert er sich aus in unterschiedliche »Odenstrophen«, die durch jeweils andere Metren gekennzeichnet sind (sapphische, alkäische und asklepiadeische Odenstrophe). Das Metrum der sapphischen Odenstrophe ist im Deutschen wenig nachgeahmt worden. Es besteht aus vier Versen mit der dreimaligen Folge des Metrums – v – v – v – v – v – v und im vierten Vers mit dem Metrum – v v – v. Die Übersetzung der Ode *Die Geliebte* ahmt diese Strophenform im Deutschen nach.

<sup>93</sup> Frühgriechische Lyriker. Dritter Teil. Deutsch von Zoltan Franyó und Peter Gan. Griechischer Text bearbeitet von Bruno Snell. Berlin: Akademie <sup>2</sup>1981, S. 18. Sappho, griechische Lyrikerin des 7. oder 6. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, stammte aus einer adeligen Familie und lebte, bis auf die Zeit einer politisch motivierten Verbannung nach Sizilien, auf der Insel Lesbos. Ihre Gedichte sind nur bruchstückhaft überliefert, obwohl Sappho bereits bei ihren Zeitgenossen und in der antiken Rezeption hohe Wertschätzung erfuhr. – In den weiteren Ausführungen zu Sappho beziehe ich mich auch auf den anregenden Rundfunk-Essay von Hubert Fichte: *Männerlust – Frauenlob*. Anmerkungen zur Sappho-Rezeption und zum Orgasmusproblem. Rundfunk-Essay, NDR 3, 08.01.1985.

<sup>94</sup> Insgesamt trifft die Übersetzung den Charakter der Ode gut, aber die Übertragung des ersten Verses verfehlt den Aspekt des *phainetai* als *Schein* und suggeriert den Kausalzusammenhang, der Mann sei

deswegen als göttergleich zu preisen, weil er der geliebten Stimme lauschen darf; dies ist dem Text aber nicht angemessen.

<sup>95</sup> Ulrich Ott: Rudolf Borchardt. Übertragung einer Ode der Sappho (um 1934). In: Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. Hg. von Jochen Meyer. Stuttgart: Reclam 1999, S. 174: »In rasender Eifersucht, »wie zwischen den Zähnen hervorgestoßen« (Ludwig Greve), um das geliebte, von ihr erzogene Mädchen, das jetzt einen eitlen Laffen heiratet, zerspringt der Dichterin einen Moment lang die Sprache und wird zum zitternden Stammeln – ehe sie sich am Schluß zur Ordnung ruft.«

<sup>96</sup> Diese freiere Übertragung folgt Hubert Fichte, wie Anm. 93.

<sup>97</sup> Theodor W. Adorno hat den Begriff der »absoluten Poesie« auf Borchardts Versuche angewandt, durch die Sprache der Völker hindurch seine eigene Sprache zu finden (Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur: Die beschworene Sprache, S. 551). »Wie in vielen seiner Exzentrizitäten jedoch zeigte Borchardt der Zeit sich auch voraus, wo er sie zurückzuschrauben vorhatte.« Adorno betont auch, dass sich Borchardt »mehr als einmal sich ins Chaotische [gewagt habe]. Es zu bannen, ist eine der Funktionen der Sprache bei ihm.« (ebd., S. 549).

<sup>98</sup> Rudolf Borchardt: Sappho. Ode (die fälschlich Agallis-Ode genannte). [Faksimile des Manuskripts und Transkription.] In: Dichterhandschriften (wie Anm. 95), S. 174 f. Die Lexik und der eigenwillige Lautstand folgen dem Manuskript. Borchardt hat sich in der sehr freien Übertragung der letzten Strophe an der Sappho-Adaption Catulls orientiert, wobei man davon auszugehen hat, dass Catull diese Strophe selbst zur Ergänzung des Fragments, unter Beseitigung der offenen Zeile »Alles aber kann man ertragen ...« und mit einer Tendenz zur »Heterosexualisierung« des Gehalts eingefügt hat, indem er sich selbst im vorletzten Vers mit Namen anredet (Borchardt ersetzt dies, gewissermaßen das Skandalon rekonstruierend, durch Sapphos Selbstanrede). – Borchardts Titelzusatz in Klammern stellt einen Seitenhieb auf den Gräzisten Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff dar, der durch »Einführung« eine Textlücke mit dem Mädchennamen »Agallis« gefüllt hatte. – Catulls Nachdichtung:

Ille mi par esse deo videtur,  
 ille, si fas est, superare divos,  
 qui sedens adversus identidem te  
 spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis  
 eripit sensus mihi> nam simul te,  
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi  
 <vocis in ore>

lingua sed torpet, tenuis sub artus  
 flamma demanat, sonitu suo  
 tintinant aures, gemina teguntur  
 lumina nocte. –

otium, Catulle, tibi molestum est:  
 otio exultas nimiumque gestis.  
 otium et reges prius et beatas  
 perdidit urbes.

Catull: Gedichte (wie Anm. 36), Carmen 51, S. 66.

<sup>99</sup> Die Möglichkeit der Frau als aktiv Liebende, die hier bei Sappho angelegt ist, tritt im Verlauf der abendländischen Entwicklung ganz in den Hintergrund und wird ersetzt durch konträre Rollenbilder, in denen die Frau als das Wesen erscheint, die die Liebe im Mann auslöst und zu höherer Blüte veredelt, selbst aber keine Gefühlsregungen zeigt. In der wirkungsmächtigen Entwicklungslinie vom italienischen Mittelalter zur Frührenaissance im Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert, die durch Dante Alighieri, Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio geprägt wird, erscheint die »donna« als Engel, an dem sich das Begehren des liebenden Mannes zur Reinheit verwandelt, oder als die Verursacherin quälender Schmerzen, die sie in ihrer stolzen Unerreichbarkeit dem Liebenden zufügt. Erst mit der Barockdichtung beginnt die Abwendung von diesem petrarkischen Ideal, das allerdings bis in die Moderne als Motiv wirksam bleibt. Die mittelalterliche Minnedichtung im deutschen Sprachraum unterscheidet sich von der petrarkischen Entwicklungslinie, insofern hier ein gesellschaftliches, nicht aber ein spirituelles Modell zugrunde liegt und die »Minne« nicht einfach mit der begehrenden »Liebe« gleichgesetzt werden kann. Im Substrat gibt es jedoch auch Analogien in der Vorstellung der »Unerreichbarkeit« der Frau und der ihrer eigenen »Unberührtheit« von der Liebe. Die Entwicklungslinien des Petrarkismus und des Minnesangs sind so eigenständige und komplexe Phänomene, dass sie in dieser Sammlung von Liebeslyrik ausgespart bleiben.

- <sup>100</sup> Frühgriechische Lyriker (wie Anm. 93), S. 58. Hubert Fichte überträgt die zwei Zeilen dieses Fragments als direkte Anrede, als Aufschrei: »Liebe, wieder löst du mir die Glieder und treibst mich vor dir her, / süß-bitter unbesiegbares, kriechendes Tier ...«.
- <sup>101</sup> Oxymoron: rhetorische Figur; Verbindung zweier einander widersprechender Begriffe zu einer spannungsvollen paradoxen Einheit.
- <sup>102</sup> Frühgriechische Lyriker (wie Anm. 93), S. 40.
- <sup>103</sup> August von Platen: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig: Hesse 1909, Bd. 7, S. 39. August Graf von Platen-Hallermünde, 1796 – 1835, deutscher Dichter der Goethezeit, dem Klassizismus und der Nachromantik zuzuordnen. Bedeutsam sind vor allem seine Lyrik und seine Tagebücher (*Memorandum meines Lebens*). Platens Dichtung ist bestimmt vom Streben nach strenger Formgebung in Verbindung mit authentischer Gefühlstiefe (vielfach motiviert durch seine autobiographischen Erfahrungen mit dem homoerotischen Begehren). Seine Beherrschung der antiken und orientalischen Metren ist meisterhaft; neben Rückert gilt er als bedeutendster Vertreter der deutschen Adaption des Ghasels (vgl. Anm. 147). Emigration nach Italien und Tod in Syrakus (Sizilien).
- <sup>104</sup> In Brechts *Terzinen über die Liebe* (siehe oben S. 13) ist es gerade das »Daneben« mit dem Anderen, in dem die Liebenden ihren Halt zu finden scheinen.
- <sup>105</sup> SHAKESPEARE, S. 34f.
- <sup>106</sup> BGL, S. 181 [31.10.1919].
- <sup>107</sup> IBW 1, S. 139 [Lieder auf der Flucht, 1956].
- <sup>108</sup> Die beiden letzten Terzette des 55. Sonetts von Friedrich Rückerts Gedichtzyklus *Amaryllis, ein Sommer auf dem Lande* (CONRADY, S. 396) weisen prätextuelle Verwebungen zu Bachmanns Gedichtmotiv auf:
- [...] Wozu, o Mond, mit deinem Strahlenschimmer  
Hat dich ein Gott in Lüften aufgehangen,  
Als daß die Lieb in deinem Licht soll wallen?
- Die Liebe wallt in deinem Lichte nimmer,  
Der Docht in deiner Lamp ist ausgegangen,  
Und deine Scherben laß vom Himmel fallen.
- <sup>109</sup> Der Topos ließe sich auch als *contradictio in adiecto* beschreiben, als ein Satzgefüge aus einander widersprechenden Satzgliedern, die sich gegenseitig aufzuheben scheinen, wobei aber diese Aufhebung auf eine höhere, paradoxe Struktur verweist. Gerade die Sprache der Lyrik ist von diesen Paradoxien durchdrungen und lebt aus ihnen; vgl. Cleanth Brooks: *Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965.
- <sup>110</sup> Apg 2, 1-13.
- <sup>111</sup> CDG, S. 53 [Mohn und Gedächtnis, 1952].
- <sup>112</sup> Weitere wichtige Gedichte Celans, in denen das Motiv der »Mandel« – oft verbunden mit dem des Auges – eine Rolle spielt, sind: *Du siehst es*; *Andenken*; *Mandorla* und *Mandelnde*.
- <sup>113</sup> Nach dem von Celan gerne konsultierten Adelung ist die Mandel »ein sehr übliches Wort, eine Zahl von funfzehn zu bezeichnen. [...] Eine Mandel Eyer, Käse, Nüsse«. Es kann mit diesem Begriff auch »ein Haufen von funfzehn auf dem Felde zum Trocknen aufgesetzten Getreidegarben« bezeichnet werden: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1793-1801, Bd. 3, S. 46: StW. »Mandel (2)«.
- <sup>114</sup> Der zu Pessach gedeckte »Sedertisch« enthält Speisen und Getränke mit symbolischer Bedeutung: *Mazzo*, die drei ungesäuerten Brote (Verweis auf die Eile des Aufbruchs bei der Flucht); *Erdfrüchte* wie z.B. Petersilie (Verweis auf die karge Kost in Ägypten); *Bitterkräuter* wie z.B. Meerrettich (für die bitteren Leiden); *Charuseth* = *Äpfel, Mandeln, Wein und Zimt* (stellvertretend für den Lehm zum Brennen der Ziegel als Sinnbild der Zwangsarbeit); *Salzwasser* (für die Tränen des Leides); *Knochen einer Lammschulter* (das Pessach-Lamm als Löseopfer); ein *Ei* als Festopfer; *Wein* (als Ausdruck der Freude über die Befreiung).
- <sup>115</sup> Jahwe erwählt aus den zwölf Fürsten jenen zum Priester über das Volk Israel, dessen vor den Altar gelegter Stab über Nacht grünt: »Des Morgens aber, da Moses in die Hütte des Zeugnisses ging, fand er den Stecken Aarons des Hauses Levi grünen, und die Blüte aufgegangen und Mandeln tragen.« (Num 17, 8).

- <sup>116</sup> Eine ironische Variante auf das Bittersüß-Oxymoron stellt das 21. Sonett aus Friedrich Rückerts Gedichtzyklus *Amaryllys, ein Sommer auf dem Lande* dar, in dem schon der Eigenname des weiblichen Du auf das lateinische Adjektiv *amarus* – *bitter* zurückgeht (CONRADY, S. 396):

Amara, bittre, was du tust, ist bitter,  
 Wie du die Füße rührst, die Arme lenkest,  
 Wie du die Augen hebst, wie du sie senkest,  
 Die Lippen aufstust oder zu, ist's bitter.

Ein jeder Gruß ist, den du schenkest, bitter,  
 Bitter ein jeder Kuß, den du nicht schenkest;  
 Bitter ist, was du sprichst und was du denkst,  
 Und was du hast, und was du bist, ist bitter.

Voraus kommt eine Bitterkeit gegangen,  
 Zwo Bitterkeiten gehn dir zu den Seiten,  
 Und eine folgt den Spuren deiner Füße.

O du mit Bitterkeiten rings umfängen,  
 Wer dächte, daß mit all den Bitterkeiten  
 Du doch mir bist im innern Kern so süße.

- <sup>117</sup> CDG, S. 359. Das Gedicht entstand am 2. September 1986 während Celans einzigem Israel-Besuch und ist seiner Geliebten Ilana Shmuely gewidmet. Vgl. James Graham: *A mountain to climb? – An expedition into the poetry of Paul Celan*. Diese ungewöhnlich interessante WebSite zu den beiden Gedichten Celans findet sich unter [http://www.writewords.org.uk/articles/paul\\_celan.asp](http://www.writewords.org.uk/articles/paul_celan.asp) (erstellt Oktober 2004, Stand: 17.02.2006).

- <sup>118</sup> Die Mandelform der Mandorla, des Symbols der Vollkommenheit, ist überdies auch als symbolische Repräsentanz des Auges und des weiblichen Genitales zu sehen, mithin als Urbild des Schoßes, aus dem und zu dem alles Leben strebt.

- <sup>119</sup> Celan greift hier das Anfangswort aus dem ihm sehr vertrauten Gedicht *Hachnissini* von Chajim Nachmann Bialik auf; vgl. Kommentar zum Gedicht *Mandelnde*, CDG, S. 871.

- <sup>120</sup> IBW 1, S. 144 [Lieder auf der Flucht, 1956].

- <sup>121</sup> LSSG, S. 201 [1943]. Else Lasker-Schüler, 1869 – 1945, deutsche Schriftstellerin jüdischer Herkunft, ab 1933 an unterschiedlichen Exilorten in Armut lebend. Vor allem als Lyrikerin hervorgetreten, deren vom Expressionismus beeinflusste Dichtung vor allem den phantasievollen Bildern, dem Klang und der sinnlichen Wirkung Raum gibt; starker Einfluss aus der biblisch-hebräischen Motivtradition.

- <sup>122</sup> LSSG, S. 209 f. [1943]. »Immortellen« heißt wörtlich übersetzt »Unsterbliche« und ist die Bezeichnung für natürliche (gelegentlich auch für künstliche) Trockenblumen. Sie gelten als Sinnbild der unvergänglichen Liebe und werden auch zum Totengedenken als Grabschmuck verwendet.

### »Meine Ruh' ist hin«

- <sup>124</sup> Goethe: *Faust I*, Gretchens Stube (wie Anm. 77), S. 146 f., V. 3374 – 3413.

- <sup>125</sup> Diese Lesart ist beeinflusst durch die Vertonung des Gedichts von Franz Schubert. Sie unterlegt den ruhelosen Text mit gleichförmig raschen Klavierläufen, was sowohl das Pulsieren des Spinnrads als auch das Pulsieren des Herzens zum Klingen bringt. Der musikalische Aufbau kulminiert mit Fermate und Generalpause beim Vers »Und ach sein Kuß!« als Halt- und Höhepunkt des Liedes, nach dem es seinem Ende zudrängt. Schuberts Komposition (*Gretchen am Spinnrade*, D 118) hat eine eigene Rezeptionslinie des Goethe-Gedichts begründet.

- <sup>126</sup> Gretchens Liebe ist durch mehrere »Vergehen« belastet: Durch das Vergehen der vorehelichen Sexualität als junges Mädchen und in deren Kontext durch die Mitschuld am Tod ihrer Mutter und ihres Bruders Valentin sowie durch den Kindsmord, für den sie schließlich zum Tode verurteilt wird.

- <sup>127</sup> Faust selbst murmelt zur Seite hin, als Gretchen unbewusst die Wahrheit über Mephistos Teufelsnatur ausspricht: »Du ahnungsvoller Engel du!«, was er aber in direkter Anrede an Gretchen unverzüglich als ihre »Antipathie« gegen Mephisto abzuschwächen versucht (Goethe: »Urfaust« [wie Anm. 77], S. 523, V. 1186 und 1193).

- <sup>128</sup> DLL, S. 186 [1821]. Friedrich Rückert, 1788 – 1866, deutscher Dichter, Übersetzer und Orientalist. Mit Platen zählt er zu den bedeutenden Vertretern des deutschen Klassizismus bzw. gilt wie er als »Epigone« der Klassik. Seine Verdienste um die Adaption der persischen Lyrik (Hafis) und die Initiation des *Ghasels* (vgl. Anm. 147) in der deutschen Lyrik sind unbestritten.

- <sup>129</sup> RiW 1, S. 133 f. [1902/1906]. Rainer Maria Rilke, 1875 – 1926, wichtiger deutschsprachiger Dichter des Fin de siècle und des Impressionismus; bedeutend vor allem in seiner Lyrik, deren Sprachgestus von Rilkes Prager Herkunft und vom französischen Symbolismus beeinflusst ist. Vielfach präziöse, gelegentlich auch prätentiose Bildhaftigkeit und Sinnlichkeit der Gedichte, deren Formgestalt (z. B. in der kunstvollen Handhabung von Reim und Enjambement) der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts neue Wege eröffnet hat. Im späteren Werk tritt die Ding- und Gedankendichtung in den Vordergrund.
- <sup>130</sup> NICHTS, S. 77f. [1979]. Erich Fried, 1921 – 1988, aus Österreich stammender Schriftsteller jüdischer Herkunft, 1938 Emigration nach London nach der Ermordung des Vaters durch die Gestapo. Nach dem Krieg vor allem mit seinem lyrischen Werk bekannt geworden, das einerseits gesellschaftskritische und politische Themen behandelt, andererseits auch eine starke Tendenz zur Verinnerlichung aufweist. Die sprachspielerischen und bildhaften Züge dieser Lyrik haben zu einer großen Breitenwirkung beigetragen, während die fachwissenschaftliche Rezeption eher zurückhaltend blieb. Fried ist auch als Übersetzer hervorgetreten (u. a. William Shakespeare und Dylan Thomas).
- <sup>131</sup> GSG 1, S. 232 [Entstehungsort und -datum des Gedichts: Egersburg, 8. August 1776].
- <sup>132</sup> GSG 2, S. 321f.; bedeutende Vertonung durch Franz Schubert: Sehnsucht [Lied der Mignon], D 481.
- <sup>133</sup> Vgl. Anm. 33.
- <sup>134</sup> Zum Motiv des Winters als Metapher der Trennung und des Todes der Liebe vergleiche auch folgende Gedichte in diesem Band: Ilse Aichinger: *Florestan*; Ilse Aichinger: *Winterfrüh*; Ingeborg Bachmann: *Ich aber liege allein*; Hilde Domin: *Winter*; Günter Eich: *Dezembermorgen*; Stefan George: *Im freien viereck mit den gelben steinen*; Mascha Kaléko: *Das graue Haar*; Sarah Kirsch: *Die Luft riecht schon nach Schnee*; Ursula Krechel: *Alle Leichtigkeit fort*; Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*.
- <sup>135</sup> SHAKESPEARE, S. 104f.
- <sup>136</sup> NICHTS, S. 72 [1977]. Sarah Kirsch, Jg. 1935, deutsche Schriftstellerin, bis 1977 in der DDR, danach in der BRD und in Rom; vor allem mit leidenschaftlicher, suggestiver Natur- und Liebeslyrik hervorgetreten.
- <sup>137</sup> DLL, S. 287 [1962].
- <sup>138</sup> Ilse Aichinger: *Versenkter Rat. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 52 [1961]. Ilse Aichinger, Jg. 1921, österreichische Schriftstellerin; wichtige Beiträge zur zeitgenössischen Literatur durch Erzählungen, Hörspiele und Gedichte; eigenwillige Autobiographie *Film und Verhängnis* (2001). Ehefrau von Günter Eich.
- <sup>139</sup> CDG, S. 36 [Mohn und Gedächtnis, 1948].
- <sup>140</sup> Anapäst und Daktylos bilden einander entgegen gesetzte Metren: Während beim Daktylos einer langen (oder betonten) zwei kurze (oder unbetonte) Silben folgen (– v v) wird der Anapäst aus zwei kurzen (unbetonten), gefolgt von einer langen (betonten) Silbe gebildet (v v –). Einen Sonderfall stellt der Spondeus dar, in dem zwei lange (betonte) Silben aufeinander folgen (– –), was auch durch Kontraktion zweier kurzer Silben im Anapäst oder Daktylos erfolgen kann. Bei der Adaption antiker Metren in der deutschen Dichtung gilt der Spondeus als besonders schwierig (bzw. als »undeutsch«), weil die deutsche Metrik akzentuierend ist (im Unterschied zum quantitativen Metrum der Antike) und hier zwei unmittelbar aufeinander folgenden Betonungen »unnatürlich« klingen. Allerdings erschließt sich auch diese Möglichkeit, wenn man für das Verständnis des Spondeus die Skansion des »gestischen Sprechens« (z. B. »Vorwärts!«) einbezieht, das in Brechts Metrik eine wichtige Rolle spielt.
- <sup>141</sup> DLL, S. 216 f. [ca. 1850]. Christian Friedrich Hebbel, 1813 – 1863, deutscher Schriftsteller, der vor allem durch seine Dramen zwischen Idealismus, Realismus und psychologischem Determinismus bedeutend geworden ist.
- <sup>142</sup> DLL, S. 223 [1882]; auch in: C. F. Meyer: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 22), S. 130 f.
- <sup>143</sup> Synekdoche: Rhetorische Figur (Trope), bei der ein Wort durch einen Begriff aus demselben Begriffsfeld ersetzt wird, um beide Begriffe gemeinsam zu »meinen« (Segel und Boot). Hier wird man nicht von einem *pars pro toto* sprechen, weil die Sinneswahrnehmung der Segel für sich selbst steht. Der Charakter der *Metapher* ergibt sich daraus, dass der Begriff »Segel« in einem tieferen geistigen Sinn auch auf (liebende) Menschen, ihre Herzen und ihre Lebensfahrten verweist.
- <sup>144</sup> CONRADY, S. 398 [1822]; geradezu als Inbegriff bürgerlich-biedermeierlicher Liebessehnsucht gilt die Vertonung durch Franz Schubert (Du bist die Ruh, D 776).

### »Nach all dem Wirrsal und den irren Fahrten«

- <sup>146</sup> GSG 1, S. 647 [1795]. Die Lesart als Rollengedicht einer Frau wird durch die Entstehungsgeschichte gestützt, denn Goethes Text modelliert formanalog ein Lied Zelters, dessen Text von Friederike Brun stammt (*Ich denke dein*). Die Festlegung auf ein »Rollengedicht« verflüssigt sich wieder, wenn man unterschiedliche Aufnahmen der Vertonung Franz Schuberts (D 162) miteinander vergleicht, da hier Interpretationen sowohl von Sängerinnen als auch von Sängern vorliegen.
- <sup>147</sup> Das Ghasel, die Ghasele (= Garn, Geflecht): Gedichtform der altpersischen Dichtung. Die Form wird bestimmt durch den möglichst mehrsilbigen Reim des ersten Verspaares, der sich alternierend mit nicht-reimenden, aber metrisch symmetrischen Versen (Waisen) wie ein Faden durchs Ghasel flicht. Im Zuge der Orient-Rezeption der Goethezeit findet das Ghasel auch in der deutschen Lyrik seine Liebhaber, vor allem Friedrich Rückert und August von Platen treten mit anspruchsvollen Ghaselen hervor, während Goethe die Form als fürs Deutsche unpassend empfand.
- <sup>148</sup> AvPL, S. 255 [11.04.1821].
- <sup>149</sup> NICHTS, S. 33 [1985]. Heinar Kipphardt, 1922 – 1982, deutscher Schriftsteller; ab 1949 Arzt und Dramaturg in Berlin/DDR, ab 1960 freier Schriftsteller, Dramaturg und Arzt in München; neben dem lyrischen Werk vor allem durch antifaschistische, zeitkritische und dokumentarische Theaterstücke hervorgetreten.
- <sup>150</sup> Siehe unten S. 125.
- <sup>151</sup> DKS, S. 392 [um 1720]. Barthold Hinrich Brockes, 1680 – 1747, Dichter des deutschen Barock und der Frühaufklärung, vor allem mit lehrhafter Naturlyrik (*Irdisches Vergnügen in Gott*) hervorgetreten.
- <sup>152</sup> NICHTS, S. 110 [1972]. Beat Brechbühl, Jg. 1939, schweizerischer Autor; zu seinen wichtigen Werken zählen Prosagedichte und Gedichte auf Bilder.
- <sup>153</sup> NICHTS, S. 110 [1972]. In der Anthologie *Nichts ist versprochen* stehen die beiden Gedichte in umgekehrter Reihenfolge untereinander, in Brechbühls Gedichtband *Der geschlagene Hund pißt an die Säulen des Tempels* stehen sie 85 Seiten voneinander entfernt. Gleichwohl erscheint mir die hier konstruierte Ordnung angemessen.
- <sup>154</sup> Dylan Thomas: Windabgeworfenes Licht. Gedichte Englisch / Deutsch. Aus dem Englischen von Reinhard Paul Becker u. a. München; Wien: Hanser 1992, S. 264 f. [1941]. Dylan Thomas, 1914 – 1953, englisch-walisischer Dichter, der mit seinen Werken (v. a. Gedichte und Dramen) sehr erfolgreich war und die zeitgenössische Literatur stark beeinflusste, jedoch an seiner Alkoholsucht früh zugrunde ging.
- <sup>155</sup> NICHTS, S. 113 [1978]. Jochen Missfeldt, Jg. 1941, bis 1982 Soldat, seit 1985 freier Schriftsteller.
- <sup>156</sup> DLL, S. 271; Sachliche Romanze, 1. Strophe [ca. 1930]. Erich Kästner, 1899 – 1974, deutscher Schriftsteller und Kinderbuchautor, vor allem von der Neuen Sachlichkeit beeinflusst.
- <sup>157</sup> NICHTS, S. 122 f. [1982]. Yaak Karsunke, Jg. 1934, Schauspieler, Schriftsteller, Kritiker.
- <sup>158</sup> Gen 2, 18. Es handelt sich hier um den zweiten Erzählstrang des jüdischen Schöpfungsmythos: »Und Gott der Herr sprach: *Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei*« – eine Formulierung, die wegen der Nachzeitigkeit der Erschaffung der Frau und ihrer Entstehung aus einer »Rippe« Adams (Gen 2, 21) eine theologisch, politisch und ästhetisch reiche, wenn auch problematische Wirkungsgeschichte aufzuweisen hat. Im Unterschied dazu wird im ersten Erzählstrang (Gen. 1, 26 f.) der Mensch von vornherein als Mann und Frau erschaffen.
- <sup>159</sup> NICHTS, S. 31 [1973]. Mascha Kaléko, 1907 – 1975, deutsche Dichterin jüdischer Herkunft, die vor 1933 Beziehungen zur avantgardistischen literarischen Szene in Berlin hat und mit Erfolg erste Gedichte publiziert. Ab 1935 Berufsverbot in Deutschland, ab 1938 Exil in den USA, später Übersiedlung nach Israel. Breites lyrisches Werk, dessen Rezeption in Deutschland jedoch, wie bei den meisten Emigranten, erst sehr spät einsetzt.
- <sup>160</sup> DLL, S. 318 f. [1979].
- <sup>161</sup> CONRADY, S. 753 [1974]. Manfred Hausmann, 1898 – 1986, wendet sich unter dem Eindruck des Nationalsozialismus dem christlichen Glauben zu, ohne allerdings zum politischen System auf Abstand zu gehen; sein politisches Verhalten gilt als unklar oder gar opportunistisch. Bereits vor 1933 veröffentlicht er Romane und Erzählungen, die eine gewisse Aufmerksamkeit erzielen (*Lampioon küsst Mädchen und junge Birken*); nach 1945 bleibt er deutlich nationalkonservativ, dem mythischen Denken verbunden, publiziert christliche Legendenspiele und einige gefällige Familienepisoden (*Martin*).
- <sup>162</sup> NICHTS, S. 111 [1977]. Günter Herburger, Jg. 1932, Gedichte, Erzählungen, Kinderbücher.
- <sup>163</sup> BGL, S. 143 [August 1937]. Die »Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe« Bertolt Brecht: Werke. Band 14: Gedichte 4. Berlin; Weimar; Frankfurt a. M.: Aufbau; Suhrkamp 1993, S. 353,

gibt für den letzten Vers die um das Personalpronomen »ihm« erweiterte Wendung: »Daß er mich ihm erschlagen könnte.« Die jeweiligen Textgestalten können jedoch »nur bedingt als authentisch gelten« (S. 639).

<sup>164</sup> SHAKESPEARE, S. 28 f., Verse 9-12.

<sup>165</sup> BGL, S. 159 [1939].

<sup>166</sup> GWöD, S.88 f. [1819].

<sup>167</sup> RiW 1, S. 69 [Das Buch von der Pilgerschaft, 1901].

<sup>168</sup> Ovid erzählt in den *Metamorphosen* (8. Buch, V. 624-724) von Philemon und Baucis, einem treuen alten Ehepaar, das in Armut lebt, sich aber den Göttern, die unerkannt auf der Erde weilen, sehr gastfreundlich erweist. Als ihren sehnlichsten Wunsch erbitten sie von Zeus ein Geschenk: Weil sie so lange in Eintracht miteinander gelebt haben, wollen sie dereinst gemeinsam in derselben Stunde sterben; dann müsse Philemon niemals das Grab seiner lieben Gattin sehen und Baucis müsse niemals ihren geliebten Mann bestatten. Zeus erfüllt die Bitte. Nach einem langen Leben in harmonischer Zweisamkeit sterben beide in demselben Augenblick und verwandeln sich dabei in dicht nebeneinander stehende Bäume – Philemon in eine Eiche, Baucis in eine Linde –, sodass ihre Einheit noch im Tode sichtbar bleibt.

<sup>169</sup> DLL, S. 308 [1978]. Ernst Jandl, 1925 – 2000, namhafter österreichischer Schriftsteller, der vor allem mit Sprachspielen sowie klang- und lautmalerischen Gedichten hervorgetreten ist; Ehe mit der österreichischen Autorin Friederike Mayröcker.

<sup>170</sup> Reiner Kunze: eines jeden einziges leben. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 64. Reiner Kunze, Jg. 1933, bis 1977 Schriftsteller in der DDR, seither in der BRD. In seiner Lyrik von Brecht beeinflusst.

<sup>171</sup> BGL, S. 152 [ca. 1925]. Brechts Gedicht wirkt wie eine Replik auf eine Ode des Barockdichters Martin Opitz (DLL, S. 62 f. [1624]):

Ach Liebste / laß uns eilen /  
 Wir haben Zeit:  
 Es schadet das verweilen  
 Uns beyderseit.  
 Der edlen Schönheit Gaben  
 Fliehen fuß für fuß:  
 Das alles was wir haben  
 Verschwinden muß.  
 Der Wangen Ziehr verbleichet /  
 Das Haar wird greiß /  
 Der Augen Feuer weichet /  
 Die Brunst wird Eiß.  
 Das Mündlein von Corallen  
 Wird ungestalt /  
 Die Händ' als Schnee verfallen /  
 Und du wirst alt.  
 Drumb laß uns jetzt geniessen  
 Der Jugend Frucht /  
 Eh' als wir folgen müssen  
 Der Jahre Flucht.  
 Wo du dich selber liebest /  
 So liebe mich /  
 Gieb mir / das / wann du giebest /  
 Verlier auch ich.

<sup>172</sup> DREWS, S. 108 [1944]. Gottfried Benn, 1886 – 1956, Studium der Philologie, Theologie und Medizin, Militärarzt in beiden Weltkriegen und Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin, was sein dichterisches Werk stark beeinflusst. Benn begrüßt ursprünglich den Nationalsozialismus als Überwindung von Stagnation und Nihilismus, ab 1936 zieht er sich jedoch in innere Emigration zurück. Ab 1948 neue Schaffensperiode. Besondere Bedeutung erlangt Benns Lyrik; daneben ist er auch als Dramatiker, Erzähler und Essayist hervorgetreten. Die Lyrik Benns ist expressionistisch beeinflusst und von zynisch-kalter Wahrnehmung des menschlichen Elends und Verfalls geprägt, was sowohl zu einer faszinierenden als auch abstoßenden Wirkung führt; neben der Tendenz zur Zertrümmerung der Werte finden sich auch Spuren einer romantischen Sehnsucht nach Vollkommenheit und Liebe. Die lyrische Sprache ist eigenständig und für die Lyrik der Moderne prägend: assoziative Reihung, Stakkato,

Montage aus kühler wissenschaftlich-medizinischer Terminologie mit Straßenjargon und tradierten, neu kombinierten Metaphern.

<sup>173</sup> NICHTS, S. 23 [1958].

<sup>174</sup> NICHTS, S. 108 [1958].

<sup>175</sup> NICHTS, S. 120 [1979]. Wolfdietrich Schnurre, 1920 – 1989; freier Schriftsteller, Mitbegründer und Mitglied der »Gruppe 47«, Kurzgeschichten, Erzählungen, Gedichte.

<sup>176</sup> NICHTS, S. 121 [1967]. Günter Grass, Jg. 1927, wichtiger deutscher Schriftsteller der Nachkriegszeit, beeinflusst von den Erfahrungen des Nationalsozialismus, auf politische Wirkung ausgerichtet; ursprünglich mit Lyrik, später vor allem mit Romanen hervorgetreten.

### »Dies haarige Zeichen«

<sup>178</sup> Noch die 1967, kurz vor den Umwälzungen durch die 68er-Bewegung, entstandene Brecht-Werkausgabe des Suhrkamp-Verlags enthält jene Gedichte Brechts nicht, die recht drastisch das Thema Sexualität gestalten; sie wurden erstmals im Jahr 1982 ediert (hier nachgewiesen als BGL).

<sup>179</sup> Unter Berufung auf Michel Foucault lässt sich eine Entwicklungslinie im sprachlichen Umgang mit der Sexualität aufzeigen, die von der antiken Suche nach dem »richtigen Gebrauch der Lüste« über die Verbannung des Sexuellen durch die christlich-kirchliche Triebfeindlichkeit in die Beichtstühle bis hin zu einer geradezu zwanghaften Ausstülpung des Sexuellen ins Öffentliche reicht. Durch die Abdrängung ins Unsägliche wurde Sexualität mit einer Bedeutung aufgeladen, die sie schließlich als Prototypus der Wahrheit und die »Verwalter« der sexuellen Sprache als Träger von Wissensmacht erscheinen ließ (vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Drei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988/89). Die neuesten Folgen dieser Entwicklung zeigen sich in den Niederungen der alltäglichen Fernsehunterhaltung, die ohne die trivialisierte und kapitalisierte Thematisierung der Sexualität gar nicht mehr auskommen.

<sup>180</sup> Frank Wedekind: Werke in 2 Bänden. München: Winkler 1990, Bd. 1, S. 25 [1897]. Frank Wedekind (1864 – 1918), Lyriker, Kabarettist; vor allem als Dramatiker hervorgetreten (z.B. mit der Pubertätstragödie *Frühlings Erwachen*), avantgardistischer Einzelgänger zwischen deutschem Naturalismus und Expressionismus; starker Einfluss auf Bertolt Brecht.

<sup>181</sup> Der Aufsatz *Die Geburt der Tragödie* [1869] zerstörte wegen erheblicher philologischer Ungenauigkeiten den Ruf Nietzsches als Wissenschaftler; er verlor seine Professur als Altphilologe in Basel – doch erst durch dieses »Debakel«, das auch den Bruch Nietzsches mit der akademischen Welt und Konvention seiner Zeit markiert, wurde er zu dem inspirierten und inspirierenden »prophetischen« Philosophen, der seine große Wirkung entfalten konnte. Die von ihm entwickelte Kunsttheorie des Dualismus von apollinischem und dionysischem Prinzip ist für das ausgehende 19. und das 20. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung.

<sup>182</sup> GSG 1, S. 278 [1815].

<sup>183</sup> GSG 1, S. 124 f. Der Kommentar erläutert, dass die frühe »Fassung« des Volkslieds oder Gedichtes von 1773 auf Herder zurückgehe. Des Weiteren ist nach Eibl die Verschreibung von »ihr« zu »ihm« ein verharmlosender Eingriff des Setzers, der damit die sexuelle Komponente des Gedicht vermindern wollte (vgl. GSG 1, S. 829 f.). Das wiederholte Kürzel »etc.« steht so in der Herder-Fassung.

<sup>184</sup> Volkslied, aufgezeichnet von Friedrich Wilhelm Arnold, überliefert von Johannes Brahms: 49 Volkslieder für Singstimme und Klavier, 1894. In der deutschen Volksliedtradition ist das Motiv mehrfach belegt, vereinzelt auch in der Umkehrung der Rollen (vgl. *Deutscher Liederhort*, hg. von Ludwig Erk und Franz M. Böhme, Leipzig: Breitkopf und Härtel, Bd. 1 und 2: 1893, Band 3: 1894). Für diese Quellenhinweise danke ich Johannes Behr vielmals. – In der Dichtung des 20. Jahrhunderts spielt auch das dritte der *Liebeslieder* Bertolt Brechts mit dem Rosenmotiv:

Sieben Rosen hat der Strauch  
Sechs gehö'n dem Wind  
Aber eine bleibt, daß auch  
Ich noch eine find.

Sieben Male ruf ich dich  
Sechsmal bleibe fort  
Doch beim siebten Mal, versprich  
Komme auf mein Wort. (BGL, S. 147)

<sup>185</sup> Pierre de Ronsard: *Œuvres complètes*. Nouvelle édition par Paul Laumonier. Paris: Lemerre 1914-1919, 2. Teil, S. 168. Pierre de Ronsard, 1524 – 1585, Vertreter des literarischen und geistigen Lebens in Frankreich in der Mitte des 16. Jahrhunderts. 1560 – 1574 Hofdichter unter Karl IX. Ronsard bricht

- mit der mittelalterlichen Tradition und begründet die klassizistische Dichtung in der französischen Nationalsprache; enger Anschluss an die Antike und die neue italienische Literatur. Herausragend sind seine Liebesgedichte sowie seine zum Teil an Catull, zum Teil an Petrarca orientierten Sonette.
- <sup>186</sup> CONRADY, S. 487 [1855]. Theodor Storm, 1817 – 1988, deutscher Dichter und wichtiger Vertreter des poetischen Realismus; durch Novellen, Romane und Lyrik hervorgetreten, betont den subjektiven, zumeist wehmütigen Stimmungsgehalt des Landschafts- und Liebeserlebens; starke Einflüsse aus der Romantik, persönliche und literarische Nähe zu Eduard Mörike. – Das in diesem Gedicht ebenfalls bedeutsame Motiv der Nachtigall weist auch eine lange literarische Wirkungsgeschichte auf. Als jener Vogel, der vorwiegend bei Nacht singt und dessen »Schlagen« als süß, schwer und sehnsuchtsvoll konnotiert ist, wird die Nachtigall zur Zeugin des erotischen Liebesverhältnisses, das sie mit ihrem Gesang begleitet. In dem berühmten Zwiegespräch zwischen Julia und Romeo in der 5. Szene des 3. Aktes der gleichnamigen Tragödie von William Shakespeare wird die Nachtigall gleichermaßen als Zeugin der Liebesnacht wie auch als Beschützerin der Liebenden angerufen. In der Adaption eines Volksliedes durch Clemens Brentano lautet die 3. Strophe: »Als wir zusammen waren / Da sang die Nachtigall / Nun mahnet mich ihr Schall / Daß du von mir gefahren« (Clemens Brentano: *Der Spinnerin Nachtlid* [1802], CONRADY, S. 365).
- <sup>187</sup> Wie brisant dieses Thema in der zeitgenössischen Literatur um die Wende zum 20. Jahrhundert ist, lässt sich an vielen literarischen Zeugnissen ablesen. Eines davon ist der Roman *Effi Briest* von Theodor Fontane, in dem eine blühende lebensfrohe junge Frau durch ihre konventionelle Ehe und ihren außerehelichen »Fehlritt« in einen seelischen und sozialen Zustand getrieben wird, an dem sie geradezu tödlich verwelkt.
- <sup>188</sup> *Anthologia Graeca*. Hg. und übers. von Hermann Beckby. Buch XII, 8. Epigramm. München: Heimeran, 2. verb. Aufl. 1967, Bd. 4, S. 17 [ca. 130 n. Chr.].
- <sup>189</sup> *Anthologia Graeca* (wie Anm. 188), 7. Epigramm, S. 15.
- <sup>190</sup> GSG 1, S. 472 [Venetianische Epigramme, Nachlass, Nr. 38, 1790]; die Auslassungszeichen markieren Durchstreichungen und Ausradierungen, die von Archivaren oder Herausgebern der Nachlass-Manuskripte vorgenommen wurden; in Goethes Originalen waren die Wörter offensichtlich ausgeschrieben. Eibl betrachtet diesen Vorgang als Exempel der »Klassiker-Pflege der »wilhelminischen« Zeit« (GSG 1, S. 1144): »In dieser Zeit ist irgend jemand mit Radiermesser und Schere über [die Handschriften] gegangen und hat anstößige Stellen und ganze *Epigramme* weggeschabt oder ausgeschnitten. Allerdings schlagen die Tintenspurten z.T. noch durch, z.T. sind die *Epigramme* auch in anderen Handschriften überliefert, so daß der Schaden in Grenzen blieb.«
- <sup>191</sup> GSG 1, S. 472 [Venetianische Epigramme, Nachlass, Nr. 40, 1790]; Goethe greift einen Topos der antiken erotischen Dichtung auf, wie er etwa in der *Anthologia graeca* oder bei Martial zu finden ist.
- <sup>192</sup> DKS, S. 296 [um 1800]; die Verfasserschaft Friedrich Schlegels ist nicht gesichert, gilt aber als sehr wahrscheinlich. Friedrich (von) Schlegel, 1772 – 1829, deutscher Philosoph, Literaturtheoretiker und Dichter, wichtiger programmatischer Vertreter der deutschen Frühromantik. Der autobiographische erotische Roman *Lucinde* führte bei den Zeitgenossen zu einem »Skandalerfolg« (Wilpert).
- <sup>193</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* [1766]. Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert u. a. München: Hanser 1974, Bd. 6, S. 7-187.
- <sup>194</sup> HEINE I, 1, S. 461 [zwischen 1812 und 1822]. In einem sehr boshaften Gedicht Heines ohne Titel rechnet das männliche Ich mit einer Geliebten ab, die zu solchen Umschlingungen nicht fähig oder willens ist (DLL, S. 197 f.):

Worte! Worte! keine Taten!  
 Niemals Fleisch, geliebte Puppe,  
 Immer Geist und keinen Braten,  
 Keine Knödel in der Suppe!

Doch vielleicht ist dir zuträglich  
 Nicht die wilde Lendenkraft,  
 Welche galoppieret täglich  
 Auf dem Roß der Leidenschaft.

Ja, ich fürchte fast, es riebe,  
 Zartes Kind, dich endlich auf  
 Jene wilde Jagd der Liebe,  
 Amors Steeple-chase-Wettlauf.

Viel gesünder, glaub ich schier,  
Ist für dich ein kranker Mann  
Als Liebhaber, der gleich mir  
Kaum ein Glied bewegen kann.

Deshalb unsrem Herzensbund,  
Liebste, widme deine Triebe;  
Solches ist dir sehr gesund,  
Eine Art Gesundheitsliebe.

<sup>195</sup> GSG 1, S. 476 [Venetianische Epigramme, Nachlass, Nr. 58, 1790].

<sup>196</sup> Paul Verlaine: Männer. Hombres. Nachdruck der Ausgabe von 1920. Mit einem Anhang sowie einem Beitrag von Wolfram Setz. Berlin: rosa Winkel 1986, S. 50 [ca. 1880]. Das Sonett ist ein Gemeinschaftswerk von Paul Verlaine, der die beiden Quartette geschrieben hat, und Arthur Rimbaud, von dem die Terzette stammen. Intentional handelt es sich hier um eine Parodie auf den Gedichtzyklus *L'Idole* von Albert Méral (1869), in dem allen körperlichen Reizen einer Frau je ein Sonett gewidmet ist: Sonnet du front, Sonnet des yeux etc. Diese Reihe wird nun durch das provozierende Sonett parodistisch »ergänzt«. – Paul Verlaine, 1844 – 1896, bedeutender Lyriker und führender Vertreter des französischen Symbolismus, mehrjähriges Zusammenleben mit Arthur Rimbaud; Verlaine schießt auf den Geliebten, als dieser sich von ihm trennt und verbüßt eine längere Gefängnisstrafe, nach der er im bürgerlichen Leben nicht mehr Fuß fassen kann. – Arthur Rimbaud, 1854 – 1891, französischer Dichter, schreibt außerordentlich wirkungsreiche avantgardistische Literatur, vor allem Lyrik; sucht auch im Leben stets die intensiven Erfahrungen der Grenze, ist politisch aktiv (Teilnahme am Aufstand der *Pariser Kommune* 1871), unternimmt abenteuerliche Reisen; übt bereits auf die Zeitgenossen eine große Faszination aus.

<sup>197</sup> Arthur Rimbaud: Seiten-Sprünge. Aus dem Französischen von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München: Matthes & Seitz 1986, S. 82. Die Übersetzung versucht durch ihre Wortwahl und die eigenwillige typographische Gestaltung das Moment des Unerhörten der Lyrik Rimbauds über die historische Distanz hinweg neu erfahrbar zu machen. Aus diesem Grund verzichtet sie auch bewusst auf die Nachahmung der Sonettform.

<sup>198</sup> StGW 2, S. 152 [Der Stern des Bundes. Zweites Buch, 1914].

<sup>199</sup> Eine vergleichbare Bewegung der Abwendung angesichts des aufkeimenden sexuellen Begehrens – hier mit der Furcht vor Verletzung konnotiert – findet sich in Georges Liebesgedicht *Sieh mein kind ich gehe*, dessen letzte drei Verse lauten: »Müsste dich versehen / Und das macht mir wehe. / Sieh mein kind ich gehe.« (StGW 1, S. 97).

<sup>200</sup> Nänie (sprich: *nänje*), von lat. *nenia* = Leichengesang, Trauer- und Preislied auf Verstorbene. Als Prototyp der Gattung in der deutschen Dichtung gilt Schillers Elegie *Nänie* [1799], siehe unten S. 113.

<sup>201</sup> DLL, S. 311 f. [1964].

<sup>202</sup> Hans Magnus Enzensberger: Verteidigung der Wölfe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 53 f.

<sup>203</sup> Zur Münzmetapher (»Obolos«) siehe Anm. 15.

<sup>204</sup> DLL, S. 258 f. [ca. 1912]. *Mandel*: Der Kontext legt hier die Bedeutung Getreidegarbe nahe (vgl. Anm. 113). *Georgine*: Dahlie, herbstblühende Kulturpflanze. *Resede*: heimische Wild- und Kulturpflanze, im Sommer und Herbst blühend. Bei Plinius und anderen antiken Autoren ist die Verwendung der Resede für den Liebeszauber belegt.

<sup>205</sup> Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal [1861]. Die Blumen des Bösen. Französisch – Deutsch. Übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam 1980, Nr. XXXVIII, II, S. 76-79. Charles Baudelaire, 1821 – 1867, französischer Dichter, einer der bedeutendsten Vertreter der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, v. a. des Symbolismus, Ausrichtung des Werks auf formale Vollkommenheit; starker Einfluss, nicht zuletzt ausgehend von dem skandalumwitterten Gedichtzyklus *Les fleurs du mal* auf die europäische Dichtung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

<sup>206</sup> BGL, S. 198 [1948], von Brecht scherzhaft mit »Thomas Mann« unterzeichnet. Die Deutung dieses Gedichts ist höchst umstritten. Es wird auch als ein pornographisches, auch frauenverächtliches Gedicht gelesen, in dem die besitzergreifende, verobjektivierende Sprache einer machohaften Männlichkeit dominiert.

<sup>207</sup> Jan Knopf (»Die mit Recht berühmte Stelle«: Bertolt Brechts Sexgedichte. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. von Theodor Stemmler und Stefan Horlacher. Tübingen: Narr 2000, S. 259-272) weist sowohl auf die homosexuelle Implikation hin als auch auf eine weitere Lesart, die bedacht werden soll: Vom Ende des Gedichts her erweise sich der

Text nicht als sexuelles, sondern als ästhetisches Spiel, das sich so nur im Gedicht ereignen könne und dem kein Verweischarakter auf die Realität zukomme (so bes. S. 266 ff.).

<sup>208</sup> John Donne, wie Anm. 68, S. 40-43. Jan Knopf sieht in Brechts Sonett zwar den prätextuellen Bezug zum »Chor der Engel« in Goethes Faust II, nicht aber die Verbindung zu diesem Gedicht Donne's.

<sup>209</sup> Hilde Domin: Gesammelte Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 61 [1951/1953].

<sup>210</sup> DLL, S. 353 f. [1980]. Richard Pietraß, Jg. 1946, deutscher Verlagslektor und Autor.

<sup>211</sup> NICHTS, S. 55 [1967]. Helga M. Novak, Jg. 1935, deutsche Schriftstellerin.

<sup>212</sup> Ulla Hahn: Liebesgedichte. Stuttgart: DVA 1993, S. 13 [ca. 1985]. Ulla Hahn, Jg. 1946, Hochschuldozentin, Literaturredakteurin, deutsche Schriftstellerin.

<sup>213</sup> NICHTS, S. 194 [1976]. Karin Kiwus, Jg. 1942, Journalistin, Lektorin, Autorin von Gedichten.

<sup>214</sup> DKS, S. 121 ff. [1981]. Anna Rheinsberg, Jg. 1956, deutsche Schriftstellerin, Gedichte, Erzählungen, Theaterstücke.

<sup>215</sup> CONRADY, S. 1072 [1976]. Christoph Derschau, 1938 – 1995, deutscher Autor, Gedichte, Erzählungen, Romane.

<sup>216</sup> CONRADY, S. 1249 [1999], zweites Gedicht aus dem Gedichtpaar *Wassermusikken*. Enno Stahl, Jg. 1962, deutscher Autor, Gedichte, Essays, Erzählungen, Romane, Kritiken, Performances.

### »Siehe, er kommt und hüpf über die Berge«

<sup>218</sup> GSG 1, S. 287-289 [1789]; in etwas abweichender Textgestalt unter dem Titel *Maifest 1775*.

<sup>219</sup> Plato: Nomoi V, IV, E 731 in: Platon: Werke (wie. Anm. 31), Bd. 8.1, S. 294; (Übersetzung: G.H.).

<sup>220</sup> Hölderlin: Hyperion (wie Anm. 87), S. 176: »Ja! eine Sonne ist der Mensch, allsehend, allverklärend, wenn er liebt, und liebt er nicht, so ist er eine dunkle Wohnung, wo ein rauchend Lämpchen brennt.«

<sup>221</sup> Siehe oben S. 65.

<sup>222</sup> Siehe oben S. 44.

<sup>223</sup> 1 Sam 16, 7: »Ein Mensch sieht, was vor Augen ist; der HErr aber sieht das Herz an«.

<sup>224</sup> GWöD, S. 41 [1815].

<sup>225</sup> Vgl. Gert Mattenklott: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek: Rowohlt 1982, Kap. II: Das gefräßige Auge oder: Ikonophagie, S. 78-102.

<sup>226</sup> DLL, S. 182; Datierung: ca. 1810; die Zuschreibung ist nicht völlig gesichert, als Autor kommt auch der weniger bekannte Bruder des Dichters, Wilhelm von Eichendorff in Frage.

<sup>227</sup> Das Hohelied Salomons, Auszüge aus Kap. 1, 15 u. 16; Kap. 2, 1-6, 8 u. 9; Kap. 4, 1-5, 9-16; Kap. 5, 8-16, gemäß der Luther-Übersetzung in der revidierten Fassung von 1912. Der hebräische Titel im jüdischen Kanon lautet *schir ha schirim* (Lied der Lieder). Die Entstehungszeit der Liedersammlung wird je nach Forschungsansatz zwischen der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts und dem 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung datiert.

<sup>228</sup> Arno Holz: Phantasus. Verkleinerter Faksimiledruck der Erstausgabe von 1898/99, Heft 1. Hg. von Gerhard Schulz. Stuttgart: Reclam 1978, S. 40. Arno Holz, 1863 – 1929, deutscher Schriftsteller und einer der wichtigsten Vertreter des Naturalismus; die häufig überarbeitete Sammlung *Phantasus* mit Gedichten in avantgardistischer Formsprache gilt als sein Hauptwerk.

<sup>229</sup> Gabriela Mistral: Gedichte. Übersetzung: Albert Theile und Gisela Pape. Zürich: Coron 1970, S. 64.

<sup>230</sup> Das Alte Testament erzählt in Dan 13, wie Susanna beim Bad im eigenen Garten von zwei Männern, die heimlich eingedrungen sind und sich an ihrer bloßen Schönheit erregen, unzünftige Anträge erhält. Als sie sie abweist, verleumden die Eindringlinge sie aus Rache bei ihrem Ehegatten. Erst der Schiedsspruch des weisen Propheten Daniel rettet Susanna vor der Todesstrafe, die über sie wegen des vermeintlichen Ehebruchs verhängt worden war. Das Motiv wird sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst vielfach behandelt. Berühmt ist Tintoretos Gemälde von 1555/56, das die erotische Aufladung der Szene zwischen Susannas Unschuld und den verborgenen Gaffen durch starke Hell-Dunkel-Kontraste unterstreicht. Eine qualitativ akzeptable Reproduktion findet sich unter: <http://www.khm.at/data/page713/page713/TintorettoSusanna600.jpg> (Stand: 10.03.2006). Eine andere Auffassung der Szene findet sich bei Rembrandt (1647), auf dessen Gemälde Susanna eher vom Betrachter als von den Eindringlingen überrascht zu sein scheint: [http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen\\_Rembrandt\\_Susanna.jpg](http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen_Rembrandt_Susanna.jpg) (Stand: 10.03.2006).

<sup>231</sup> BLG, S. 146 [1950].

- <sup>232</sup> DLL, S. 294 [1955]. Karl Krolow, 1915 – 1999, deutscher Schriftsteller, vor allem durch seine Lyrik bekannt geworden; auch lyrik-theoretische Essays und Erzählungen.
- <sup>233</sup> Die korrekte Schreibweise lautet »Diwan«, während Goethe die Schreibung »Divan« vorzieht.
- <sup>234</sup> Hafis (»der Bewahrende«), Beiname für Muhammad Schams ad-Din, ca. 1326 – ca. 1389. Bedeutendster Lyriker der persischen Sprachkultur. Die 1812/13 erschienene deutsche Übersetzung *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis* von Joseph von Hammer-Purgstall wurde für Goethe und seine Zeitgenossen (u. a. Platen und Rückert) zu einer wichtigen Inspirationsquelle.
- <sup>235</sup> GWöD, S. 37 f. [vermutlich 1814]. Ein Kommentar im *Berliner Morgenblatt* hält fest: »Manche dieser Gedicht verleugnen die Sinnlichkeit nicht ...«. Das Motiv des Lockenkopfes ist bereits bei Hafis vorgeprägt: »Immer bin ich betrunken / Vom Hauch deiner krausen Locken.« (GWöD, S. 1034).
- <sup>236</sup> GWöD, S. 87 [1819].
- <sup>237</sup> AvPL, S. 248 [10.02.1821]; der ungewöhnliche transitive Gebrauch von vorbei- oder vorübergehen (»mich – vorbeigehen«) im vorletzten Vers ist bis ins 19. Jahrhundert belegt. Zur Form des »Ghasel« vgl. oben Anm. 147.
- <sup>238</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. München: Hanser 1987, Bd. 3, S. 170 [ca. 1775]. Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751 – 1792, bedeutender Vertreter des deutschen »Sturm und Drang«, vor allem mit seinen Gedichten und Dramen; freundschaftliche Beziehung zu Goethe. Seine starke seelische Eindrucksfähigkeit überschreitet wiederholt die Grenzen zur geistigen Verwirrung; Lenz' Genesungs-Aufenthalt bei Oberlin in Waldersbach, 1778, bildet den historischen Kern der Erzählung *Lenz* von Georg Büchner (1835). Lenz siedelt 1781 nach Moskau über und wird am 4. Juni 1792 tot auf einer Moskauer Straße aufgefunden; sein Grab ist unbekannt.
- <sup>239</sup> GWöD, S. 95 [1815]. Für den guten Hinweis im richtigen Moment danke ich Regina Wieland.
- <sup>240</sup> BGL, S. 135 [am 21.02.1920 als »Sentimentales Lied No. 1004« im Zug notiert].
- <sup>241</sup> LSSG, S. 103 [1918/19].
- <sup>242</sup> HEINE I, 1, S. 141 [Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo Nr. 9, 1822-1823]. Wichtig geworden ist die Vertonung durch Felix Mendelssohn Bartholdy.

### »Du hast dich längst ins Trockene gebracht«

- <sup>244</sup> Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Nr. CXXI (wie Anm. 205), S. 162 f.
- <sup>245</sup> DLL, S. 314 [1956]. Wolfgang Weyrauch (eigentlich Joseph Scherer), 1904 – 1980, deutscher Schriftsteller, Gedichte, Erzählungen, Hörspiele.
- <sup>246</sup> HEINE I, 1, S. 151 [Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo Nr. 18, 1822-1823]. Vertonung durch Robert Schumann: *Dichterliebe*, op. 48, Nr. 7.
- <sup>247</sup> Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Günter Mieth. Berlin: Aufbau <sup>2</sup>1995, Bd. 1: *Gedichte*, S. 323 [ca. 1796].
- <sup>248</sup> Charles Bukowski: *439 Gedichte*. Hg. und übersetzt von Carl Weissner. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2003, S. 199 [ca. 1970]. Charles Bukowski, 1920 – 1974, in Deutschland geboren, US-amerikanischer Autor, der zunächst in der Underground-Literatur bedeutsam wird, später mit seinen Gedichten und Erzählungen zu weit reichender literarischer Wirkung kommt. Sein eigenes Leben in Grenzbereichen der Gesellschaft gibt den autobiographischen Hintergrund vieler seiner Werke ab.
- <sup>249</sup> HEINE I, 1, S. 157/159 [Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo Nr. 26, 1822-1823].
- <sup>250</sup> NICHTS, S. 101 [1985].
- <sup>251</sup> NICHTS, S. 97 [1979]. Ursula Krechel, Jg. 1947, deutsche Schriftstellerin, Journalistin und Dramaturgin, vor allem Gedichte und Hörspiele.
- <sup>252</sup> Eva Strittmatter: *Ich mach ein Lied aus Stille*. Gedichte. Berlin; Weimar <sup>2</sup>1972, S. 37. Eva Strittmatter, Jg. 1913, deutsche Schriftstellerin, Lektorin in DDR-Verlagen, zahlreiche Gedicht-Bände, auch Prosa-Texte und Kinderbücher. Ehe mit dem Schriftsteller Erwin Strittmatter.
- <sup>253</sup> Ingeborg Bachmann: *Ich weiß keine bessere Welt*. Unveröffentlichte Gedichte. Hg. von Isolde Moser u.a. München; Zürich: Piper <sup>2</sup>2000, S. 125 [Datierung ungesichert, ca. 1962/64].
- <sup>254</sup> DLL, S. 351 [Datierung: 1981].
- <sup>255</sup> Vgl. Heinz Küpper: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart u.a.: Klett, 6. Nachdr. der 1. Aufl., 1997, S. 324 f., StW »Hand«.

- <sup>256</sup> Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgabe in zwanzig Bänden. Hg. von August Sauer. Stuttgart: Cotta 1892, Band 1, S. 164:

KUSS.

Auf die Hände küßt die Achtung,  
Freundschaft auf die offne Stirn,  
Auf die Wange Wohlgefallen,  
Sel'ge Liebe auf den Mund;  
Aufs geschloßne Aug' die Sehnsucht,  
In die hohle Hand Verlangen,  
Arm und Nacken die Begierde;  
Uebrall sonst hin Raserei!

- <sup>257</sup> GSG 2, S. 20.

- <sup>258</sup> Siehe oben S. 29; Motivparallelen finden sich in zahlreichen Gedichten, so bei Joseph von Eichendorff (*Der Schiffer*) und Moritz von Strachwitz (*Am fernen Gestad'*).

- <sup>259</sup> Vgl. Heinz Küpper: Wörterbuch der deutschen Umgangssprache. Stuttgart u.a.: Klett, 6. Nachdr. der 1. Aufl., 1997, S. 8 (StW »abknallen«), S. 366 (StW »Hund«).

- <sup>260</sup> BGL, S. 177 [1939].

- <sup>261</sup> DLL, S. 294 f. [1992].

- <sup>262</sup> DLL, S. 352 f. [1988].

- <sup>263</sup> DLL, S. 290 [Abgelegene Gehöfte, 1948]. Von diesem Gedicht spannt sich ein intertextueller Bogen zurück zum ersten Gedicht aus einem Abschiedsdiptychon von Ina Seidel (Gesammelte Gedichte. Stuttgart; Berlin: DVA 1937, S. 79):

ABSCHIED (1)

Ich ließ die Türe offen.  
Langsam ging ich die Stufen.  
Ich dachte: vielleicht, daß du riefest –  
Aber du hast nicht gerufen.

Ach das ist Regen  
Auf meinem Gesicht.  
Ich bin von dir gegangen  
Du fühltest es nicht.

Günter Eich, 1907 – 1972, deutscher Schriftsteller, der nach 1945 vor allem mit seinen Gedichten und Hörspielen Bedeutung erlangt. Gründungsmitglied der »Gruppe 47«; Ehemann der österreichischen Schriftstellerin Ilse Aichinger.

- <sup>264</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Frühzeitiger Frühling. GSG 2, S. 54 f. [1802/1804].

- <sup>265</sup> CONRADY, S. 1114 [1978]. Jörg Fauser, 1944 – 1987, deutscher Schriftsteller, Journalist, Autor von Kriminalromanen. Die frühen Arbeiten sind stark von der Underground-Literatur und von Drogenerfahrungen beeinflusst, zunehmend stoßen die Texte auch auf breiteres Interesse, doch Fauser stirbt 43jährig unter ungeklärten Umständen.

- <sup>266</sup> Kuno Raeber: Abgewandt Zugewandt. Neue Gedichte. Zürich: Ammann 1985, S. 7. Kuno Raeber, 1922 – 1992, schweizer Schriftsteller, zahlreiche Veröffentlichungen, darunter mehrere Gedicht-Bände, Dramen und Romane.

- <sup>267</sup> Ilse Aichinger: Verschenkter Rat. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 52 [1959].

- <sup>268</sup> Vgl. das Gedicht *Abgewandt*, oben S. 37.

- <sup>269</sup> Ernst Meister: Liebesgedichte. Hg. und mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1991, S. 68. Zur Wendung »Verlaß und / Verlassen« vgl. das analoge Wortspiel »Verlassen nicht / und nicht versäumen« in Meisters Gedicht *Den Atem ausgetauscht*, siehe oben S. 22.

### »Jetzt aber gehst du mir aus dem Gesicht«

- <sup>271</sup> Friedrich Rückert: Kindertodtenlieder. Mit einer Einleitung neu hg. von Hans Wollschläger. Nördlingen: Greno 1988, S. 59 [1834]. Rückerts *Kindertodtenlieder* weisen trotz mancher ästhetischer Mängel eine eindrucksvolle Wirkungsgeschichte auf, nicht zuletzt durch die Vertonungen durch Gustav Mahler. Luise Rückert verstarb am 31.12.1833 im Alter von drei Jahren, ihr vierjähriges Brüderchen Ernst starb wenige Tage darauf am 16.01.1834.

- <sup>272</sup> Das Gilgamesch-Epos. Übers. u. m. Anm. vers. von Albert Schott. Neu hg. von Wolfram von Soden. Stuttgart: Reclam <sup>3</sup>1994, S. 72 f. und S. 87 ff. Datierung: Überlieferung zwischen 2.100 und 600 v. Chr. Die Füllung von Fehlstellen in der Übersetzung ist *kursiv* markiert, die unentzifferbaren Stellen mit einfachen Punkten; meine Auslassungen gebe ich mit Punkten in eckigen Klammern an.
- <sup>273</sup> Homer: Ilias. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. München: Artemis und Winkler 2001; es wird mit der Angabe des Gesangs und der Verse zitiert. Die Übergänge bei Auslassungen wurden z. T. durch sinngemäße Einfügungen von mir ergänzt. Homer, griechischer Rhapsode des 8. Jahrhunderts v. Chr., vermutlich historische Gestalt, der seit alters die antiken Heldenepen um den Kampf um Troja [*Ilias*] und die Irrfahrten des Odysseus [*Odyssee*] zugeschrieben werden. Die Texte selbst gehen auf weitaus ältere mündliche Überlieferungen mit unterschiedlichen Redaktionsschichten zurück. Die *Ilias* ist das älteste literarische Zeugnis der abendländischen Dichtung; sie ist in 24 Gesänge unterteilt und umfasst rund 15.500 Verse in Hexametern (vgl. Anm. 35). Im Handlungsverlauf erzählt das Epos etwa 50 Tage aus der Belagerung und schließlichen Zerstörung Trojas durch die Heere der Griechen um 1.200 v. Chr., im Hintergrund jedoch wird vor allem auch der Mythos wirksam, der das Schicksal der Menschen als von den Göttern bestimmt erläutert. Die Übersetzung von Johann Heinrich Voß (1751 – 1826, Dichter, Wissenschaftler und Übersetzer der Goethe-Zeit) wirkt in ihrer Adaption des antiken Versmaßes bisweilen archaisierend, hat aber in der deutschen Dichtung einen eigenständigen Rang erlangt. – Die Antike kennt mehrere Bearbeitungen des Liebesbundes zwischen Achill und Patroklos, die jedoch weitgehend verloren gegangen sind, so z. B. Aischylos' Drama *Die Myrmidonen* oder das Drama *Die Liebhaber des Achilles* von Sophokles.
- <sup>274</sup> Friedrich Schiller: Nänie [1799]. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2 / 1. Hg. von Norbert Oellers. Weimar: Böhlau 1983, S. 326. Friedrich (von) Schiller, 1759 – 1805, neben Goethe wichtigster Vertreter der deutschen Literatur des Sturm und Drang und der (Weimarer) Klassik; vor allem durch sein dramatisches Werk, seine theoretischen Schriften zur Ästhetik und seine Balladendichtung bedeutend; die lyrische Dichtung ist unter dem Einfluss von Klopstock tendenziell als erhabene Ideenlyrik angelegt.
- <sup>275</sup> Vgl. Brechts *Liebeslied aus einer schlechten Zeit*, oben S. 103.
- <sup>276</sup> RiW 1, S. 318 [1908].
- <sup>277</sup> LSSG, S. 177 f. [1913].
- <sup>278</sup> StGW 1, S. 91 f. [Sagen, 1894].
- <sup>279</sup> In der 2. Strophe des 8. Liedes aus dem Zyklus *Frauen-Liebe und –Leben* von Adelbert von Chamisso (Sämtliche Werke. München: Winkler 1975, Bd. 1, S. 154 [1831]) klagt die Gattin an der Totenbahre ihres Mannes: »Es blicket die Verlaßne vor sich hin, / Die Welt ist leer. / Geliebet hab ich und gelebt, ich bin / Nicht lebend mehr.« In diesem Rollengedicht wird die Trauer zur völligen Entleerung des Lebenssinns durch den Tod des Geliebten; auch daran knüpft Georges Totenklage an.
- <sup>280</sup> CONRADY, S. 597 [1913]; Die poetische Gestalt »Elis« kommt mehrfach in Trakls Gedichten vor. Georg Trakl, 1887 – 1914 (Suizid), einer der bedeutendsten Vertreter des österreichischen Expressionismus, Trakls Dichtung, vor allem durch Motive des Verfalls und der Schwermut geprägt, ist von Rimbaud (vgl. Anm. 196) beeinflusst; auch sein Leben an der Grenze der Erfahrungen weist Parallelen zu dem des französischen Dichters der vorhergehenden Generation auf.
- <sup>281</sup> LSSG, S. 165 [1917]. Hadrian, römischer Kaiser, 76 – 138 n. Chr., Antinous, Knabe aus Bithynion, geb. 111, ab ca. 125 ständiger Begleiter Hadrians, 130 Tod im Nil, 131 Erhebung zum Gott.
- <sup>282</sup> Walter Benjamin: Sonette. Hg. und mit einem Nachw. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 51 [ca. 1918/1919, editiert posthum]. Walter Benjamin, 1892 – 1940 (Suizid), Kunst- und Literaturphilosoph, Soziologe deutsch-jüdischer Abstammung, bedeutende Schriften zu einer marxistisch fundierten Kultursoziologie; Verbindungen u. a. zu Adorno, Arendt, Bloch, Brecht, Horkheimer. 1933 Flucht nach Paris, nach der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen weitere Flucht zur spanischen Grenze. Am 26. September 1940 tötet sich Benjamin angesichts der drohenden Auslieferung an die Gestapo im katalanischen Grenzzort Portbou (allerdings sind die Todesumstände nicht restlos aufgeklärt, sodass auch eine Ermordung durch Nazis oder Kollaborateure in Frage kommt). – Im Gesamtwerk Benjamins nehmen die Sonette eher eine Randstellung ein.

»Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«

- <sup>284</sup> GSG 1, S. 229 f. [Widmungsgedicht an Charlotte von Stein, Weimar 14.04.1776]. Die vorliegende Textgestalt folgt exakt der Fassung Goethes; viele Nachdrucke »vereinfachen« das Leseverständnis durch Interpunktionszusätze, die der Goethesche Text nicht kennt (so z. B. DLL, S. 130 f.).
- <sup>285</sup> Karl Eibl notiert in seinem Kommentar zu dem Gedicht, dass »gerade die Unbeantwortbarkeit« der Frage nach der körperlichen Dimension dieser Liebe ein Zeichen der »Irrelevanz« dieser Frage sei, GSG 1, S. 955 f.
- <sup>286</sup> Guillaume Apollinaire: Poetische Werke. Œuvres Poétiques. Ausgew. und hg. von Gerd Henniger. Neuwied; Berlin: Luchterhand 1969, S. 64 [1913]. Der Pont Mirabeau wurde von 1894 bis 1897 erbaut. Guillaume Apollinaire, 1810 – 1918, französischer Dichter des Symbolismus, Verfasser und Herausgeber erotischer Literatur, wichtiger Vermittler zwischen Symbolismus und Surrealismus; bedeutender avantgardistischer Kritiker, der die Entwicklung des Kubismus in der Malerei und der experimentellen Lyrik fördert. Eine historische Rezitation des Gedichts durch Apollinaire selbst findet sich im Internet unter [http://acunix.wheatonma.edu/kanderso/poetry/PontMirabeau\(Apollinaire\).mp3](http://acunix.wheatonma.edu/kanderso/poetry/PontMirabeau(Apollinaire).mp3) (Stand: 03.03.2006). – Für die Unterstützung bei der Übersetzung danke ich Johannes Härle-Hofacker.
- <sup>287</sup> »Nos amours« lässt sich im Deutschen nicht unmittelbar mit dem Plural »unsere Lieben« wiedergeben, weil sich damit unweigerlich die Konnotation der »lieben Menschen um uns herum« verbindet. Im Französischen zielt der Plural auch auf wiederholte Liebeserfahrungen oder sogar Liebesgeschichten, was aber im Deutschen eine eher pejorative Bedeutung hätte. Deswegen habe ich den Plural sinngemäß mit »all das Lieben« anzudeuten versucht.
- <sup>288</sup> NICHTS, S. 232 [1985].
- <sup>289</sup> Matthias Claudius: Ausgewählte Werke. Hg. von Windfried Freund. Darmstadt: WBG 2004, S. 423 f. [1775]. Wirkungsgeschichtlich bedeutsame Vertonung durch Franz Schubert als Lied *Der Tod und das Mädchen*, D 531; Wiederaufnahme des Motivs in dem gleichnamigen Streichquartett Nr. 14.
- <sup>290</sup> DLL, S. 333 [1967].
- <sup>291</sup> RiW 1, S. 387 [1908].
- <sup>292</sup> StGW 1, S. 127 [Das Jahr der Seele, 1897].
- <sup>293</sup> Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal, Nr. XXXVIII, IV (wie Anm. 205), S. 80 f.
- <sup>294</sup> Erich Fried: Gesammelte Werke in vier Bänden. Berlin: Wagenbach 1993, Bd. 1, S. 572 [1958].
- <sup>295</sup> Günter Grass: Gedichte und Kurzprosa. Werke in zehn Bänden. Bd. 1. Darmstadt: Luchterhand 1987, S. 166 [1967].
- <sup>296</sup> Sarah Kirsch: Werke in fünf Bänden. Hg. von Franz-Heinrich Hackel. Stuttgart: DVA 1999, Bd. 1, S. 171 [1977].
- <sup>297</sup> BGL, S. 142 [1940]; ursprünglich im Stück *Der gute Mensch von Sezuan* als Rollenlied einer Frau.
- <sup>298</sup> DLL, S. 281 f. [Gedichte aus dem Nachlass, 1960]. Gertrud Kolmar, geboren 1894, 1943 nach Auschwitz deportiert und vermutlich dort im gleichen Jahr ermordet, das genaue Todesdatum ist nicht bekannt. Deutsch-jüdische Autorin, die ein schmales, aber aussagekräftiges lyrisches Werk hinterließ, das erst posthum veröffentlicht werden konnte. Eine hinführende Studie zu dieser neu zu entdeckenden Dichterin bietet Gert Mattenklott: Gertrud Kolmar. Versuch eines Porträts. In: Gertrud Kolmar. *La straniera*. [Pro Forma. Quaderni di Germanistica. Bd. 1]. Roma: Bulzoni 1999, S. 67-89.
- <sup>299</sup> Vgl. dazu auch Hilde Domins Gedicht *Magere Kost*, siehe oben S. 25.
- <sup>300</sup> DLL, S. 306 f. [1979]. Friederike Mayröcker, Jg. 1924, österreichische Autorin, seit 1946 mit literarischen Arbeiten (Lyrik, Prosa, Hörspiele etc.) an die Öffentlichkeit getreten, gehörte mit Ernst Jandl, ihrem Lebensgefährten von 1954 bis zu dessen Tod, der Wiener literarischen Avantgarde an; lebt und arbeitet in Wien.
- <sup>301</sup> »Ruth antwortete: Rede mir nicht ein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hin gehst, da will ich auch hin gehen; wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbst, da sterbe ich auch, da will ich auch begraben werden. Der HErr tue mir dies und das, der Tod muß mich und dich scheiden.« (Rt 1, 16).
- <sup>302</sup> DLL, S. 213 f. [1844]. Annette von Droste-Hülshoff, 1797 – 1848, hoch gebildete deutsche Dichterin aus altwestfälischem Adelsgeschlecht; Kontakt mit wichtigen Vertretern der Romantik und wechselseitiger Einfluss. Lebt von 1841 bis zu ihrem Tod zurückgezogen am Bodensee.
- <sup>303</sup> CDG, S. 210 [Paris 07.06.1965]. Ich beziehe Derridas beeindruckende Ausführungen (siehe oben Anm. 26) in meinen eigenen Zugang zu dem Gedicht ein.

## »Zagend auf die zitternde Saite«

- <sup>305</sup> CONRADY, S. 401 [1823/24]. Wilhelm Müller, 1794 – 1827. Komposition von Franz Schubert: Winterreise, D 911.
- <sup>306</sup> Arthur Rimbaud: Œuvres complètes. Correspondance. Paris: Laffont 1992, S. 48 [1870]. – Für Anregungen zur Übersetzung danke ich Johannes Härle-Hofacker.
- <sup>307</sup> 1 Kor 13, 1-13, Luther-Übersetzung in der Revision von 1912; Hervorhebungen dort.
- <sup>308</sup> Der für die Liebesdichtung des europäischen Mittelalters und der Renaissance so wesentliche »Petrarkismus« ist in all seinen Ausprägungen und Folgeerscheinungen ein Erbe dieses Dualismus' (vgl. Anm. 99).
- <sup>309</sup> DLL, S. 41 und 44 f., 5. Strophe des Gedichtes *Ain anefank*. Oswald von Wolkenstein, 1377 [?] – 1445 aus südtirolischem Freiherrengeschlecht, abenteuerlicher Lebensweg, z. T. in Diensten König Sigismunds. Gilt als bedeutendster deutscher Dichter des Spät-Mittelalters, der die höfischen Formen des Minnesangs überwindet und den Übergang zur (Früh-)Renaissance anbahnt; dramatische und individuelle Züge vor allem in der Liebeslyrik, die sinnenfroh und volkstümlich ist.
- <sup>310</sup> In Abweichung von Wachinger lese ich den 8. Vers so: »wie hast du mich *Lieblosen* verblendet«.
- <sup>311</sup> DLL, S. 57. Georg Rudolf Weckherlin, 1584 – 1653; süddeutscher Hofbeamter, Dichter des Frühbarock, v. a. mit Lyrik hervorgetreten; Einflüsse durch die europäische Renaissance (u. a. Ronsard) und durch Opitz; Liebeslyrik, Gesellschaftslieder und Oden in teilweise sehr originellem Ton.
- <sup>312</sup> Hugo von Hofmannsthal: Ariadne auf Naxos. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Frankfurt a. M.: Fischer 1979, Bd. Dramen V, S. 202 [1912/1916]. Komponist: Richard Strauss, Lied des Harlekin (Bariton), Szene »Oper«. Hugo von Hofmannsthal, 1874 – 1929, österreichischer Autor des *Fin de siècle*, Romanist und frühreifer Dichter mit vorübergehendem Bezug zu Stefan George, später dramatische Werke in Schaffensgemeinschaft mit dem Komponisten Richard Strauss. Die Lyrik ist vom französischen Symbolismus beeinflusst und dem neuromantisch-impressionistischen Stil zuzurechnen.
- <sup>313</sup> AvPL, S. 69 [1825].
- <sup>314</sup> CONRADY, S. 643 [1926 / 1935]. Rudolf G. Binding, 1867 – 1938, deutscher Schriftsteller schweizerischer Abstammung, Staboffizier und Rittmeister im Ersten Weltkrieg; in seinem Werk durch das Kusterleben seiner Italien- und Griechenlandreisen nachhaltig beeinflusst; Tendenz zur Formstrenge und zum Heroismus der Geisteshaltung bei eher musikalisch-konventioneller Sprachgestaltung.
- <sup>315</sup> Gottfried Benn: Sämtliche Werke. In Verb. m. Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, Band 1, S. 167 [1927/28].
- <sup>316</sup> IBW 1, S. 35 [1953].
- <sup>317</sup> Ein Beispiel dafür ist das Gemälde von Sandro Botticelli (1495 – 1510): Die Geburt der Venus, 1484 (Uffizien, Florenz). In relativ guter Qualität als Datei unter <http://www.artsimages.com/img/NaissancedeVenus.jpg> (Stand: 04.03.2006).
- <sup>318</sup> Variante der dritten Strophe: Benn (wie Anm. 315), S. 427.
- <sup>319</sup> Hilde Domin: Der Baum blüht trotzdem. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 42002, S. 14 [1999].
- <sup>320</sup> Vgl. oben S. 9.
- <sup>321</sup> IBW 1, S. 109 [1956].
- <sup>322</sup> Salamander: Bereits in den Allegorien der Antike und dann »systematisch« in der frühchristlichen Schrift *Physiologus* wird der Salamander als ein Elementarwesen behandelt, das sich durch die Fähigkeit auszeichnet, unbeschädigt im Feuer leben zu können. So steht er sinnbildlich für den gerechten Menschen, der trotz Anfechtungen und Gefahren keinen Schaden erleiden kann, aber auch in negativerem Sinn für einen unerschütterlichen Habitus.
- <sup>323</sup> RiW 1, S. 238 [März 1907].
- <sup>324</sup> DLL, S. 278 [1959].
- <sup>325</sup> CDG, S. 130 [Paris, Juni / Juli 1960].

## Literaturverzeichnis

### ANTHOLOGIEN, SAMMLUNGEN

- Ach Kerl ich krieg dich nicht aus meinem Kopf. Männerliebe in deutschen Gedichten unseres Jahrhunderts. Hg. und mit einem Nachwort von Hans Stempel und Martin Ripkens. München: dtv 1997
- Anthologia Graeca. Hg. und übers. von Hermann Beckby. München: Heimeran, 2. verb. Aufl. 1967
- Applaus für Venus. Die 100 schönsten Liebesgedichte der Antike. Hg. von Niklas Holzberg. München: Beck 2004
- Das große deutsche Gedichtbuch. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu hg. und aktualisiert von Karl Otto Conrady. Düsseldorf; Zürich: Artemis & Winkler 2000  
CONRADY
- Das Hohelied der Knabenliebe. Erotische Gedichte aus der Griechischen Anthologie. In der Übersetzung von Hermann Beckby. Hg. von Wolfram Setz. Berlin: Rosa Winkel 1987
- Deutsche Liebesdichtung aus acht Jahrhunderten. Hg. von Friedhelm Kemp. Zürich: Manesse 2002
- Deutsche Liebeslyrik. Hg. von Hans Wagener. Stuttgart: Reclam, rev. Ausgabe 1995  
DLL
- [Deutsche Liebeslyrik im Internet]. Eine Sammlung von Liebeslyrik deutscher Dichter und Dichterinnen vom 16. bis 20. Jahrhundert. <http://www.deutsche-liebeslyrik.de/> [Stand: 31.03.2006]
- Deutscher Liederhort. Hg. von Ludwig Erk und Franz M. Böhme, Leipzig: Breitkopf und Härtel, Bd. 1 und 2: 1893, Band 3: 1894
- Die klassische Sau. Das Handbuch der literarischen Hoherotik. Hg. von Hermann Kinder. München: Goldmann 1994  
DKS
- Erfindungen der Liebe. Berühmte Zeugnisse aus drei Jahrtausenden. Vorgestellt von Claudia Schmölders. Frankfurt a. M.; Leipzig: Insel 2000
- Griechische Lyrik in deutschen Übertragungen. Eine Auswahl mit Anmerkungen und Nachwort von Walter Marg. Stuttgart: Reclam 1964
- Liebesgedichte aus aller Welt. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell. Stuttgart: Reclam 2001
- »Matrosen sind der Liebe Schwingen«. Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Joachim Campe. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 1994
- Nach soviel Unsinn und Irrfahrt. Liebesgedichte nach 1945. Hg. von Jürgen Drews. Leipzig: Reclam 2004  
DREWS
- Nichts ist versprochen. Liebesgedichte der Gegenwart. Hg. von Hiltrud Gnüg. Stuttgart: Reclam Erw. Ausgabe 2000  
NICHTS
- Sonette der Völker. 700 Sonette aus 7 Jahrhunderten. Ausgewählt und ins Deutsche übertragen von Karl Theodor Busch. Heidelberg: Drei Brücken 1954

### WERKE EINZELNER DICHTERINNEN UND DICHTER

- Aichinger, Ilse: Verschenkter Rat. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1991
- Apollinaire, Guillaume: Poetische Werke. Œuvres Poétiques. Ausgew. und hg. von Gerd Henniger. Neuwied; Berlin: Luchterhand 1969
- Bachmann, Ingeborg: Werke. Hg. von Christine Koschel u. a. München: Piper <sup>3</sup>1994  
IBW
- Bachmann, Ingeborg: Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte. Hg. von Isolde Moser u.a. München; Zürich: Piper <sup>2</sup>2000
- Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal [1861]. Die Blumen des Bösen. Französisch – Deutsch. Übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart: Reclam 1980
- Benjamin, Walter: Sonette. Hg. und mit einem Nachw. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986
- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. In Verb. m. Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986
- Borchardt, Rudolf: Sappho. Ode (die fälschlich Agallis-Ode genannte). [Faksimile des Manuskripts und Transkription.] In: Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. Hg. von Jochen Meyer. Stuttgart: Reclam 1999, S. 174 f.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973  
BGW
- Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe. Ausgewählt von Werner Hecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990  
BGL

- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Berlin; Frankfurt: Aufbau; Suhrkamp 1993
- Bukowski, Charles: 439 Gedichte. Hg. und übersetzt von Carl Weissner. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2003
- Buonarroti, Michelangelo: Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Hg. u. m. krit. App. vers. von Carl Frey. Berlin: de Gruyter <sup>2</sup>1964
- Buonarroti, Michelangelo: Zweiundvierzig Sonette. In der Übertragung von Rainer Maria Rilke. Zweisprachige Ausgabe. Hg. von Karin Wais. Frankfurt a. M.: Insel 2002
- Catull: Gedichte. Lateinisch – deutsch von Rudolf Helm. Berlin: Akademie-Verlag 1963
- Celan, Paul: Gesammelte Werke in 5 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986  
CGW
- Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003  
CDG
- Chamisso, Adelbert von: Sämtliche Werke. München: Winkler 1975
- Claudius, Matthias: Ausgewählte Werke. Hg. von Windfried Freund. Darmstadt: WBG 2004
- Domin, Hilde: Gesammelte Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1987
- Domin, Hilde: Der Baum blüht trotzdem. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer <sup>4</sup>2002
- Donne, John: Nacktes denkendes Herz. Aus seinen poetischen Schriften und Prosawerken. Ausgew., übers. und eingeleitet von Annemarie Schimmel. Köln: Hegner 1969
- Donne, John: Zwar ist auch Dichtung Sünde. Gedichte englisch und deutsch. Nachdichtungen von Maik Hamburger und Christa Schuenke. Leipzig: Reclam 1985
- Donne, John: Hier lieg ich von der Lieb erschlagen. Gedichte. Zweisprachige Ausgabe. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Breitwieser. München: dtv 2006
- Eichendorff, Joseph von: Werke in 6 Bänden. Band 1: Gedichte, Versepen. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag 1987
- Enzensberger, Hans Magnus: Verteidigung der Wölfe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981
- Fleming, Paul: Deutsche Gedichte. Hg. von J. M. Lappenberg. Stuttgart 1865
- Fontane, Theodor: Sämtliche Werke. Band 20: Balladen und Gedichte. Hg. von Edgar Groß und Kurt Schreinert. München: Nymphenburger 1962
- Fried, Erich: Gesammelte Werke in vier Bänden. Berlin: Wagenbach 1993
- George, Stefan: Werke. Ausgabe in vier Bänden. München: dtv 1983  
StGW
- Gibran, Gibran Halil: Der Prophet: Khalil Gibran. Aus dem Englischen von Karin Graf. Düsseldorf; Zürich: Walter 2001
- Das Gilgamesch-Epos. Übers. und mit Anmerkungen versehen von Albert Schott. Neu hg. von Wolfram von Soden. Stuttgart: Reclam <sup>3</sup>1994
- Gilgamesch. Epos. Übersetzt von Raoul Schrott. München: Hanser 2001
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Band I, 1 und 2: [Sämtliche] Gedichte. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987; Lizenzausgabe: Darmstadt WBG 1998  
GSG
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Band I, 3: West-östlicher Divan. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994  
GWöD
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Band I, 7: Faust. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994
- Grass, Günter: Gedichte und Kurzprosa. Werke in zehn Bänden. Darmstadt: Luchterhand 1987
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgabe in zwanzig Bänden. Hg. von August Sauer. Stuttgart: Cotta 1892
- Hahn, Ulla: Liebesgedichte. Stuttgart: DVA 1993
- Handke, Peter: Gedicht an die Dauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke in 16 Bänden [Düsseldorfer Ausgabe]. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1975 ff.  
HEINE
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Band I: Gedichte, Band V: Operndichtungen. Frankfurt a. M. Fischer 1979
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Berlin: Aufbau <sup>2</sup>1995

- Holz, Arno: Phantasia. Verkleinerter Faksimiledruck der Erstausgabe von 1898/99, Heft 1. Hg. von Gerhard Schulz. Stuttgart: Reclam 1978
- Homer: Ilias. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. München: Artemis und Winkler 2001
- Kästner, Erich: Gesammelte Schriften. Band 1: Gedichte. Zürich: Atrium 1959
- Kirsch, Sarah: Rückenwind. Gedichte. Ebenhausen: Langenwiesche-Brandt 1977
- Kirsch, Sarah: Werke in fünf Bänden. Hg. von Franz-Heinrich Hackel. Stuttgart: DVA 1999
- Klabund: Die Harfenjule. Neue Zeit-, Streit- und Leidgedichte. Berlin: Die Schmiede 1927
- Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Sämtliche Werke. Berliner [Brandenburger] Ausgabe, Band I, 5. Berlin; Basel: Stroemfeld 1992
- Kunze, Reiner: eines jeden einziges leben. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer 1986
- Lasker-Schüler, Else: Sämtliche Gedichte. München: Kösel 1966  
LSSG
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Sigrid Damm. München: Hanser 1987
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert u. a. München: Hanser 1970, Bd. 1
- Meister, Ernst: Liebesgedichte. Hg. und mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1991
- Meyer, Conrad Ferdinand: Gesammelte Werke. Hg. von Wolfgang Ignée. München: Nymphenburger 1985, Band 4
- Mistral, Gabriela: ■
- Mistral, Gabriela: Gedichte. Übersetzung: Albert Theile und Gisela Pape. Zürich: Coron 1970
- Mörike, Eduard: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Stuttgart: Cotta 1959, Bd. 1
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abtlg., Band 1. Berlin: de Gruyter 1968
- Platen, August von: Tagebücher. Hg. von Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler. Stuttgart: Cotta, Band 1: 1896, Band 2: 1900
- Platen, August von: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig: Hesse 1909
- Platen, August von: Werke. Band I: Lyrik. Hg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link. München: Winkler 1982  
AvPL
- Poeti del Duecento. A cura di Gianfranco Contini. Milano; Napoli: Ricciardi 1960
- Prévert, Jacques: Œuvres complètes. Paris: Gallimard 1992
- Raeber, Kuno: Abgewandt Zugewandt. Neue Gedichte. Zürich: Ammann 1985
- Rilke, Rainer Maria: Werke in drei Bänden. Frankfurt a. M.: Insel 1966.  
RiW
- Rimbaud, Arthur: Seiten-Sprünge. Aus dem Französischen von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München: Matthes & Seitz 1986
- Rimbaud, Arthur: Œuvres complètes. Correspondance. Paris: Laffont 1992
- Ronsard, Pierre de: Œuvres complètes. Nouvelle édition par Paul Laumonier. Paris: Lemerre 1914-1919
- Rückert, Friedrich: Kindertodtenlieder. Mit einer Einleitung neu hg. von Hans Wollschläger. Nördlingen: Greno 1988
- Sachs, Nelly: Späte Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968
- [Sappho] Frühgriechische Lyriker. Dritter Teil. Deutsch von Zoltan Franyó und Peter Gan. Griechischer Text bearbeitet von Bruno Snell. Berlin: Akademie <sup>2</sup>1981
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2 / 1. Hg. von Norbert Oellers. Weimar: Böhlau 1983
- Seidel, Ina: Gesammelte Gedichte. Stuttgart; Berlin: DVA 1937
- Shakespeare, William: Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt von Christa Schuenke. München: dtv <sup>3</sup>2002  
SHAKESPEARE
- Stifter, Adalbert: Die Narrenburg. Gesammelte Werke, Band 1: Studien 1. Frankfurt a. M.; Wiesbaden: Insel 1959
- Strittmatter, Eva: Ich mach ein Lied aus Stille. Gedichte. Berlin; Weimar <sup>2</sup>1972
- Thomas, Dylan: Windabgeworfenes Licht. Gedichte Englisch / Deutsch. Aus dem Englischen von Reinhard Paul Becker u. a. München; Wien: Hanser 1992
- Trakl, Georg: Die Dichtungen. Salzburg: Otto Müller 1938
- Verlaine, Paul: Femmes. Hombres. Ed. par Jean-Paul Corsetti et Jean-Pierre Giusto. Paris: Le livre à venir 1985
- Verlaine, Paul: Männer. Hombres. Nachdruck der Ausgabe von 1920. Mit einem Anhang sowie einem Beitrag von Wolfram Setz. Berlin: rosa Winkel 1986

Wedekind, Frank: Werke in 2 Bänden. München: Winkler 1990

### WEITERE QUELLEN

- Baumgart, Reinhard: Liebspuren. Eine Lesereise durch die Weltliteratur. München: Hanser 2000
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers [Revision von 1912]. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1961
- Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. Hg. von Jochen Meyer. Stuttgart: Reclam 1999
- Fichte, Hubert: Männerlust – Frauenlob. Anmerkungen zur Sappho-Rezeption und zum Orgasmusproblem. Rundfunk-Essay, NDR 3, 08.01.1985
- [Catull-Übersetzungen] <http://www.vox-latina-gottingensis.de/origueb/catullue/catue085.htm> [Stand: 14.01.2006]
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie [1766]. Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert u. a. München: Hanser 1974, Bd. 6, S. 7-187
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in 13 Bänden. Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>1974, Bd. VIII
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1869]. Mit einem Nachw. von Peter Sloterdijk. Frankfurt a. M.; Leipzig: Insel 2000
- [Ovid] Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Hg. und übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler 2004
- Platon: Werke in 8 Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. von Gunther Eigler. Darmstadt: WBG <sup>3</sup>1990

### ZITIERT UND WEITERFÜHRENDE SEKUNDÄRLITERATUR

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1793-1801
- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986
- Baackmann, Susanne: Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hamburg, Berlin: Argument 1995
- Binneberg, Kurt: Lektürehilfen Liebeslyrik. Gattungs- und epochenspezifische Aspekte. Stuttgart: Klett 2001
- Bleicher, Thomas: Keine Zeit für Liebe? Zur deutschsprachigen Liebeslyrik nach 1945. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen, 4, 1996, S. 133-156
- Bothner, Susanne: Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt a. M.: Lang 1986, S. 308-314
- Bouvier, David und Pierre Voelke: Métamorphoses érotiques d'un texte poétique: variations françaises sur une ode de Sappho. In: Die Sprachen der Liebe. Langages de l'amour. Hg. von Walter Lenschen. Bern u. a.: Lang 2000, S. 187-208
- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München: Fink, 2. verb. Aufl. 1991
- Brooks, Cleanth: Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965
- Burdorf, Dieter: »Alles verloren, die Gedichte zuerst«. Ingeborg Bachmanns nachgelassene Lyrik. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 74-85
- Das Gedicht. Zeitschrift für Lyrik, Essay und Kritik. Hg. von Anton G. Leitner. Themenheft »Erotik-Spezial«, 8, 2000/2001, H. 8
- Das Gedicht. Zeitschrift für Lyrik, Essay und Kritik. Hg. von Anton G. Leitner. Themenheft: NACKT. Leibes- und Liebesgedichte, 12, 2004/2005, H. 12
- Derrida, Jacques: L'écriture et la différence [1967]. Deutsch: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972
- Derrida, Jacques und Hans Georg Gadamer: Der ununterbrochene Dialog. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004
- Fausser, Markus: Reizaufnahmen. Paul Celan und die Liebeslyrik. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 86-96
- Fingerhut, Karlheinz: »Wenig Blätter Freuden, / Ganze Hefte Leiden«. Heines Liebeslyrik. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 24-43
- Fischer, Carolin (Hg.): Abkehr von Schönheit und Ideal der Liebeslyrik. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000
- Fish, Stanley: Is there a text in this Class? The Authority of Interpretive Communities. Boston: Harvard UP 1982
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Drei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988/89

- Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989
- Frey, Daniel: Kleine Geschichte der deutschen Lyrik. Mit Liebeslyrischen [sic] Modellen. München: Fink 1998
- Gadamer, Hans-Georg: Gedicht und Gespräch. Frankfurt a. M.: Insel <sup>2</sup>1992
- Gedichte und Interpretationen. 7 Bände. Stuttgart: Reclam 1982-1997
- Glaser, Horst Albert (Hg.): Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Bern u. a.: Haupt 1993
- Gnüg, Hiltrud (Hg.): Liebesgedichte der Gegenwart. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2003
- Graham, James: A mountain to climb? – An expedition into the poetry of Paul Celan. Diese ungewöhnlich interessante WebSite zu den beiden Gedichten Celans findet sich unter [http://www.writewords.org.uk/articles/paul\\_celan.asp](http://www.writewords.org.uk/articles/paul_celan.asp) (erstellt Oktober 2004, Stand: 17.02.2006)
- Grimm, Gunter E.: Liebesgedichte früher und heute. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 6-14
- Härle, Gerhard und Marcus Steinbrenner: Der »Parcours des Textsinns« und das »wahre Gespräch«. Zur verstehensorientierten Didaktik des literarischen Unterrichtsgesprächs. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 36, 2003, H. 3, S. 247-278
- Heidegger, Martin: Identität und Differenz. Pfullingen: Neske, 1957
- Kaulen, Heinrich: Brecht und die Liebespoesie der Anakreontik. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 44-58
- Kemper, Hans-Georg: Hölle und »Himmel auf der Erden«. Liebes-, Hochzeits- und Ehelyrik in der frühen Neuzeit. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen: Niemeyer 1999, S. 30-77
- Knopf, Jan: »Die mit Recht berühmte Stelle«: Bertolt Brechts Sexgedichte. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. von Theodor Stemmler und Stefan Horlacher. Tübingen: Narr 2000, S. 259-272
- Knopf, Jan: Goethes schlechteste Verse oder wie Versmaße »Liebe« definieren. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 16-23
- Koch, Karl-Heinz: Liebeslyrik in der Postmoderne. Wallmoden: Veda 1993
- Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt a. M.: Klostermann <sup>2</sup>1962
- Korte, Hermann: »Jeder ein seliger Singular«. Mascha Kalékos Liebeslyrik. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 50, 2003, Heft 1, S. 60-72
- Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004
- Kraß, Andreas und Alexandra Tischel: Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Berlin: Schmidt 2002
- Krohn, Rüdiger (Hg.): Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland. München: Beck 1983
- Küpper, Heinz: Wörterbuch der deutschen Umgangssprache. Stuttgart u. a.: Klett <sup>6</sup>1997
- Kurpanik-Malinowska, Gizela: »Liebe: Dunkler Erdteil«. Überlegungen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Kocham, wiec jestem: motyw miłości w poezji polskiej i niemickojezycznej / pod. red. Grazyny Pietruszewkiej-Kobieli. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej (Czestochowa) 1995, S. 43-49
- Landfester, Ulrike: Das Zittern der Rose. Versuch über Metapher, Geschlecht und Begehren in der deutschen Liebeslyrik. In: Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Hg. von Andreas Kraß und Alexandra Tischel. Berlin: Schmidt 2002, S. 35-62
- Lenschen, Walter (Hg.): Die Sprachen der Liebe. Langages de l'amour. Bern u. a.: Lang 2000
- liebe.komm. Botschaften des Herzens. Katalog zur Ausstellung »liebe.komm – Botschaften des Herzens« im Museum für Kommunikation Frankfurt (15.02 – 31.08.2003). Hg. von Benedikt Burkard. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag 2003
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982
- Malaval, Frédérique: Les figures d'Eros et Thanatos. Paris: Harmattan 2003
- Mann, Thomas: Tagebücher 1949-1950. Hg. von Inge Jens. Frankfurt a. M. 1991
- Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München: dtv <sup>6</sup>2004
- Mattenklott, Gert: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek: Rowohlt 1982
- Mattenklott, Gert: Blindgänger. Physiognomische Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986
- Mattenklott, Gert: Warum Geisteswissenschaften? In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Jg. 43, Heft 490, 1989, S. 1069-1080
- Mattenklott, Gert: Gertrud Kolmar. Versuch eines Porträts. In: Gertrud Kolmar. La straniera. [Pro Forma. Quaderni di Germanistica. Bd. 1]. Roma: Bulzoni 1999, S. 67-89

- Meier, Heinrich und Gerhard Neumann (Hg.): Über die Liebe. Ein Symposium. München; Zürich: Piper 2001
- Neuhaus, Stefan: Sexualität im Diskurs der Literatur. Tübingen; Basel: Francke 2002
- Neumann, Gerhard: Lektüren der Liebe. In: Über die Liebe. Ein Symposium. Hg. von Heinrich Meier und Gerhard Neumann. München; Zürich: Piper 2001, S. 9-79
- Oberle, Mechthild: Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachtopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1990
- Prätorius, Bernd: »Liebe hat es so befohlen«. Die Liebe im Lied der Neuzeit. Köln: Böhlau 2004
- Reich-Ranicki, Marcel: 1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. 10 Bände. Frankfurt a. M.: Insel <sup>2</sup>1995
- Reuß, Roland: »... daß man's mit Fingern läse,« Zu Kleists »Amphitryon«. In: Berliner [Brandenburger] Kleist-Blätter 4, 1991, S. 3-26
- Reuß, Roland: »Im Freien«? Kleists »Erdbeben in Chili« – Zwischenbetrachtung »nach einer ersten Haupterschütterung«. In: Berliner [Brandenburger] Kleist-Blätter 6, 1993, S. 3-24
- Schlaffer, Heinz: Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1971
- Schlaffer, Heinz: Knabenliebe. Zur Geschichte der Liebesdichtung und zur Vorgeschichte der Frauenemanzipation. In: Merkur, 49, 1995, H. 557, S. 682-694
- Schlegel, Friedrich: Kritische Fragmente [1798]. Kritische Neuausgabe. Hg. von Ernst Behler. München u. a.: Schönigh, Band 2, 1958 f.
- Schneider, Thomas (Hg.): Das Erotische in der Literatur. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang 1993
- Schütz, Günter (Hg.): Liebeslyrik vom Barock bis zur Gegenwart. Mit Materialien. Stuttgart u. a.: Klett 1991
- Schwander, Hans-Peter : Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997
- Selinger, Eric Murphy: What is then between us? Traditions of love in american poetry. Ithaca, NY u. a.: Cornell Univ. Press 1998
- Stefan, Inge: Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist. In: Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hg. von Horst Albert Glaser. Bern u. a.: Haupt 1993, S. 183-208
- Stemmler, Theodor und Stefan Horlacher (Hg.): Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Tübingen: Narr 2000
- Syberberg, Hans-Jürgen: Kleist, Penthesilea. Berlin: Hentrich 1988
- Szondi, Peter: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999
- Wild, Reiner: »Ich ließ mich Fremder verführen«: Goethes »Römische Elegien« und »Venezianische Epigramme«. In: Sexualität im Gedicht. 11. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. von Theodor Stemmler und Stefan Horlacher. Tübingen: Narr 2000, S. 195-210
- Winko, Simone: Lektüre oder Interpretation? In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, 49, 2002, H. 2, S. 128-141