

Material Einstieg Lyrik

Unbekannter Dichter

Dû bist mîn

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
 dû bist beslozen
 in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

Du bist mein

Du bist mein, ich bin dein:
dessen sollst du gewiß sein.
 Du bist verschlossen
 in meinem Herzen:
verloren ist das Schlüsselein:
du mußt für immer drinnen sein.

Diese innigen schlichten Verse aus der Mitte des 12. Jahrhunderts gelten als das älteste deutsche Liebesgedicht. Es steht ganz unvermittelt in einer Sammlung lateinischer Briefe, die wohl zu Stilübungen von dem Verfasser abgeschrieben wurden. Die Forschung nimmt an, daß es sich dabei um eine Frau handelte. Aus dem Gedicht geht dies nicht hervor, und es spielt auch keine Rolle. Das Herz ist weder männlich noch weiblich, das Gefühl der Liebe auch nicht.

Vertraut und archaisch zugleich klingen diese Verse. Kein Wort, keine Silbe zuviel. Eine strenge Komposition für Auge und Ohr. Die Mittelzeilen, die die Geborgenheit der oder des Geliebten im Herzen des oder der Liebenden verkünden, sind eingerückt und kürzer als die vorangehenden und nachfolgenden Zeilen. Sie enden auf »-en«, eine Silbe, die damals noch als voller Reim gehört wurde; sie bilden ein Paar. Von den beiden ersten und den beiden letzten Verspaaren wird das mittlere Paar optisch und akustisch (Reime auf »-in«) umarmt: Ein »Herzensschrein« (Peter Wapnewski), gebildet für Auge und Ohr. Bild und Klang sind von dem, was die Worte sagen, nicht zu lösen. Hier beginnt Dichtung. Hier vollendet sie sich.

Friedrich von Logau (1604-1655)

Heutige Welt-Kunst

Anders sein und anders scheinen,
Anders reden, anders meinen,
Alles loben, alles tragen,
Allen heucheln, stets behagen,
Allem Winde Segel geben,
Bös- und Guten dienstbar leben;
Alles Tun und alles Tichten
Bloß auf eignen Nutzen richten:
Wer sich dessen will befleißigen,
Kann politisch heuer heißen.

Friedrich von Logau, in Brockuth (Schlesien) geboren, studierte Jura in Frankfurt an der Oder und verwaltete bis zu seinem Tode eines der Familiengüter bei Liegnitz. Ab 1648 war Logau Mitglied der »Fruchtbringenden Gesellschaft«, der einflußreichsten jener im 17. Jahrhundert so zahlreichen Sprachgesellschaften. Berühmt wurde Logau durch zwei Gedichtsammlungen, die er unter dem Pseudonym Salomon von Golaw herausgab: »Zwey Hundert Teutscher Reime Sprüche« (1638) und »Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend« (1654). Logau schrieb weltliche und geistliche Epigramme, ohne sich viel um die Opitzschen Regeln der Dichtkunst zu kümmern. Meist griff er mit satirischer Schärfe zeitgenössische Mißstände an. Gotthold Ephraim Lessing, selbst ein großer Epigrammatiker, gab 1759 eine Auswahl der Werke Logaus heraus und rettete vermutlich so diesen »Gebrauchs-Lyriker« des 17. Jahrhunderts für unsere Tage.

»Heutige Welt-Kunst« erschien zuerst in den »Sinn-Getichten«. Es zeigt, daß das Ansehen der Politik (berühmt geworden ist Goethes »Faust«-Szene in Auerbachs Keller: »Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!«) noch niemals besonders hoch war.

Andreas Gryphius (1616–1664)

Es ist alles eitel

Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden!
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;
wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,
auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.
Was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden,
was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;
nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.
Der hohen Taten Ruhm muß wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch bestehn?
Ach, was ist alles dies, das wir für köstlich achten,
als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,
als eine Wiesenblum, die man nicht wiederfind't!
Noch will, was ewig ist, kein einig Mensch betrachten!

Andreas Gryphius (Andreas Greif) wurde als Sohn eines Predigers in Glogau (Schlesien) geboren. Früh verwaist, war seine Jugend hart, dennoch wurden ihm Studien an den großen europäischen Universitäten ermöglicht, u.a. auch in Leiden (»Leidener Sonette«). Gryphius schrieb außer Gedichten auch Dramen und Versepen. Er sprach elf Sprachen, hielt Vorlesungen über Anatomie, Geschichte, Mathematik und Philosophie. Gryphius starb als Landessyndikus in Glogau.

Das Sonett war in der formstrengen Dichtung des Barock eine der beliebtesten Gedichtarten. Es kam mit seiner Festlegung nicht nur auf Vers und Strophe, sondern auch auf den Aufbau des Inhalts dem rhetorischen, formelhaften Sprechen dieser Zeit sehr entgegen. Man war auf effektvolle sprachliche Gestaltung bedacht, da man nur für den öffentlichen Vortrag dichtete. Bei Gryphius hat die Sonettkunst des Barock in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht.

»Es ist alles eitel« erschien 1637 in Lissa (Polen) als eines von vier Vanitas-Gedichten der »Lissener Sonette«, der ersten Veröffentlichung Gryphius'. In diesem Sonett nennt der Titel das Thema. Zu Gryphius' Zeiten wird sich der Leser so gleich an den Spruch aus dem Prediger Salomo (Kapitel I, Vers 2) erinnert haben. »Eitel« heißt leer, nichtig, vergeblich. Die Eitelkeit der Welt (vanitas mundi) ist in der christlichen Überlieferung ein häufig ausgesprochener Gedanke. Für Erich Trunz verkörpert dieses Gedicht die Lyrik des Barock ebenso wie Goethes »Das Göttliche« (S. 178) die der Klassik.

<http://gutenberg.aol.de/autoren/frames/gryphius.htm>

Matthias Claudius (1740 – 1815)

Abendlied

**Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weisse Nebel wunderbar.**

Wie ist die Welt so stille,
Und in der Dämmerung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.

Seht ihr den Mond dort stehen?
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön!
So sind wohl manche Sachen,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.

Wir stolze Menschenkinder
Sind eitel arme Sünder
Und wissen gar nicht viel;
Wir spinnen Luftgespinste
Und suchen viele Künste
Und kommen weiter von dem Ziel.

Gott, lass uns dein Heil schauen,
Auf nichts Vergänglichs trauen,
Nicht Eitelkeit uns freun!
Lass uns einfältig werden
Und vor dir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein!

Wollst endlich sonder Grämen
Aus dieser Welt uns nehmen
Durch einen sanften Tod!
Und, wenn du uns genommen,
Lass uns in Himmel kommen,
Du unser Herr und unser Gott!

So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder;
Kalt ist der Abendhauch.
Verschon uns, Gott! mit Strafen,
Und lass uns ruhig schlafen!
Und unsern kranken Nachbar auch!

Matthias Claudius (1740 – 1815):
Abendlied

1. Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die

gold-nen Stern-lein pran - gen am Him-mel

hell und klar. Der Wald steht schwarz und

schwei - get, und aus den Wie - sen stei -

get der wei - ße Ne - bel wun - der - bar.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)

Gefunden

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Ich wollt es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grubs mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Hat Goethe, der Naturfreund, hier eines seiner kleinen »Gelegenheitsgedichte« geschrieben? Er selbst schuf diesen von der Germanistik noch heute verwendeten Begriff: »Was von meinen Arbeiten durchaus und so auch von den kleineren Gedichten gilt, ist, daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende *Gelegenheit* aufgeregt, im unmittelbaren *Anschauen* irgendeines Gegenstandes verfaßt worden, deshalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besonderen äußeren, oft gewöhnlichen Umständen ein *Allgemeineres, Inneres, Höheres* dem Dichter vorschwebte.«

Zu dem Gedicht »Gefunden« regte Goethe in der Tat eine »bedeutende Gelegenheit« an: Der Vierundsechzigjährige sandte es seiner Frau Christiane, der er nur höchst selten Gedichte zu schicken pflegte. Es war seine Liebeserklärung zu ihrer »Silbernen Hochzeit«. Fünfundzwanzig Jahre zuvor war er Christiane zum ersten Mal begegnet, als sie ihm ein Bittgesuch für ihren in Schwierigkeiten geratenen Bruder übergab. Dieser Bruder, Christian Vulpius, wurde übrigens mit seinem »Volksroman« »Rinaldo Rinaldini« einer der erfolgreichsten Autoren seiner Zeit. Christiane war Arbeiterin einer Fabrik für künstliche Blumen. Goethe verliebte sich auf der Stelle in das hübsche junge Mädchen und zählte von diesem 13. Juli 1788 seinen »Ehestand«. Christianes Bruder bekam übrigens später eine Anstellung am Weimarer Theater und der dortigen Bibliothek.

Die 1813, also zweiundvierzig Jahre nach »Heidenröslein«, geschriebenen Verse können wie eine Wiedergutmachung jenes Gedichts gelesen werden.

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832)

Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –

»Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.«

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. –

»Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.«

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. –

»Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.«
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Die Ballade verkörpert für Goethe den Urtypus der Poesie, weil hier die »drei Grundarten der Poesie«, das Lyrische, Epische und Dramatische, »noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind«, aus dem sich dann erst die jeweiligen Dichtungsarten entfalten. Und weiter heißt es: »Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung.« Das Heraufbeschwören eines »uralteschichtlich Überlieferten« ist ein bevorzugter Themenbereich der Goetheschen Balladen. Deshalb spielt die märchenhaft phantasievolle Sicht des Kindes für Goethes Balladen eine so große Rolle, nicht nur im »Erlkönig«, sondern auch in »Die wandelnde Glocke« oder »Der getreue Eckart«.

Goethe schrieb den »Erlkönig« 1782. Die Ballade wurde seinem Singspiel »Die Fischerin« eingefügt und dort im selben Jahr zum ersten Mal gedruckt. Den Stoff kannte er aus der dänischen Volksballade »Erlkönigs Tochter« in der Herderschen Übersetzung. Durch falsche Übersetzung war aus dem dänischen »ellerkonge« nicht ein Elfenkönig, wie es korrekt hätte heißen müssen, sondern ein »Erlkönig« geworden, was Goethes Phantasie erst recht angeregt haben mag.

Beim lauten Sprechen des Gedichts spüren wir die Verlockung des »Erlkönigs« in der Häufung der Alliterationen buchstäblich auf der Zunge, insbesondere in der dritten Strophe: »Kind, komm; mit mir; schöne Spiele spiel; bunte Blumen; Meine Mutter hat manch gülden Gewand.«

Golo Mann nannte den »Erlkönig« die »deutsche Urballade«.

„Wie Schubert mit 18 Jahren Goethes »Erlkönig« in einer Art schöpferischer Raserei vertonte, haben zwei Freunde überliefert: »Wir fanden ihn ganz glühend, den Erlkönig aus einem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.« Bis zu zehn Lieder komponierte Schubert in 24 Stunden. »Wie's in mir ist, so geb ich's heraus«, sagte er, »und damit Punktum.« Den »Erlkönig« und 23 weitere Goethe-Vertonungen schickten die Freunde an den 67-jährigen Geheimrat in Weimar; der reagierte nie.“

Wolf Schneider in: NZZ Folio 08/06

Friedrich Hölderlin

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Aus dem zufälligen handschriftlichen Nebeneinander von zwei Entwürfen im sogenannten Stuttgarter Foliobuch entstand dieses Gedicht. Der eine Entwurf unter dem Titel »Die Rose«, darunter »holde Schwester«, ist um den Ausruf »Weh mir!« herum angeordnet, im unmittelbaren Anschluß an den Entwurf zur Hymne »Wie wenn am Feiertage«. Der zweite Entwurf steht unter der Überschrift »Die Schwäne« und heißt: »und trunken von/ Küssen taucht ihr/ das Haupt ins heilignüchterne kühle/ Gewässer.« Die gemeinsame Überschrift beider Entwürfe lautet in der Handschrift: »Die letzte Stunde«. Der endgültige Titel »Hälfte des Lebens« ist nur im Erstdruck, dem »Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet« überliefert (Günter Mieht). Im Dezember 1803 hatte Hölderlin das Gedicht zusammen mit anderen unter dem Sammeltitle »Nachtgesänge« für den Druck zusammengestellt. Es sind die letzten von ihm selbst zum Druck beförderten Gedichte.

Aufschlußreich ist ein Brief an die Schwester vom Dezember 1800: »Ich kann den Gedanken nicht ertragen, daß auch ich, wie mancher andere, in der kritischen Lebenszeit, wo um unser Inneres her, mehr noch als in der Jugend, eine betäubende Unruhe sich häuft, daß ich, um auszukommen, so kalt und allzunüchtern und verschlossen werden soll. Und in der Tat, ich fühle mich oft wie Eis, und fühle es notwendig, solange ich keine stillere Ruhestätte habe, wo alles, was mich angeht, mich weniger nah und eben deswegen weniger erschütternd bewegt.«

Die Angst vor einer Lebenskrise (für Hölderlin gleichbedeutend mit der Angst vor dem Versiegen der dichterischen Kraft) hat in »Hälfte des Lebens« vollkommen in Bilder gefunden, Bilder, die zugleich existentielle Symbole menschlichen Daseins sind. So tief, ohne Pathos, fast beiläufig, hat Hölderlin nie wieder gesprochen.

Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Der frohe Wandersmann

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt;
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Trägen, die zu Hause liegen,
Erquicket nicht das Morgenrot,
Sie wissen nur von Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Not um Brot.

Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust,
Was sollt ich nicht mit ihnen singen
Aus voller Kehle und frischer Brust?

Den lieben Gott lass ich nur walten;
Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld
Und Erd und Himmel will erhalten,
Hat auch mein Sach aufs best bestellt!

Joseph Freiherr von Eichendorff wuchs auf Schloß Lubowitz in Oberschlesien auf, studierte Jura in Halle und in Heidelberg, unternahm Bildungsreisen nach Paris und Wien und kehrte 1808 in seine Heimat zurück. Er nahm 1813 an den Befreiungskriegen teil. Später bekleidete er, die Familie hatte infolge der Napoleonischen Kriege ihre Güter verloren, verschiedene Ämter im Staatsdienst. 1841 mußte er den Staatsdienst aus gesundheitlichen Gründen aufgeben. Er starb in Neiß.

Eichendorff ist der populärste Dichter der deutschen Romantik. Das volksliedhaft Eingängige seiner Verse stützt sich auf wenige Bilder und Motive, die er meisterhaft zu variieren und immer neu zu verknüpfen versteht. Viele seiner Lieder sind durch Vertonungen lebendig geblieben und zu Volksliedern geworden. So auch »Der frohe Wandersmann« mit der Melodie von Friedrich Theodor Fröhlich.

Kaum ein anderes Gedicht drückt die romantische Sehnsucht nach Aufbruch aus den Konventionen des 18. Jahrhunderts deutlicher aus als dieses. In Eichendorffs berühmter Erzählung »Aus dem Leben eines Taugenichts« (1826) schmettert der Held das »recht hübsche Lied«, kaum daß er auf die vorüberfahrende Kutsche aufgesprungen ist, »und wir flogen über die glänzende Straße fort, daß mir der Wind am Hute pfiiff. Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchtürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf; unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige Lerchen in der klaren blauen Luft.«

Für den Romantiker war das »Wandern« eine dem Menschen angemessene Lebensform, Philister sind die »Trägen, die zu Hause liegen«. Wandern ist den Romantikern aber mehr als nur körperliche Bewegung: Es ist immer auch geistige Beweglichkeit gemeint, und meist auch ein Wandern zu Gott hin. Eichendorffs »Taugenichts« allerdings begnügt sich nach seiner wundervollen Wanderwirrsal mit der Liebe seiner »schönen Dame«, mit dem Himmel auf Erden also.

Georg Lukács sieht im »Taugenichts« und seinen »naiven« Liedern eine Revolte gegen die »zwecklose und inhumane Geschäftigkeit des modernen Lebens«. Eine kräftige Grundströmung dieses Gefühls ist auch heute noch in Deutschland zu spüren.

<http://gutenberg.informatik.uni-hamburg.de/autoren/eichndrf.htm>

Der Frohe Wandersmann

(Wem Gott will rechte Gunst erweisen)

Theodor Fröhlich 1808-1836
Joseph v. Eichendorff 1788-1857

The image shows a musical score for the song 'Der Frohe Wandersmann'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, both in 4/4 time. The melody is written in the treble clef. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, both in 4/4 time. The melody continues in the treble clef. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The music is written in a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes.

Heinrich Heine (1897-1856)

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus uralten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen,
Die Lore-Ley getan.

»Die Loreley«, 1824 geschrieben, 1837 von Friedrich Silcher vertont, ist wohl das berühmteste Gedicht Heinrich Heines und eines der beliebtesten Lieder deutscher Chöre (vgl. Brentanos »Lureley«, S. 60). Selbst die Nationalsozialisten wollten – laut Adorno – auf dieses »urdeutsche Lied« nicht verzichten, weshalb »sie unter die Loreley jenes berühmt gewordene ›Dichter unbekannt‹ setzten«.

Warum diese nicht nur deutsche, sondern Welt-Berühmtheit? Wohl kaum, weil Heine hier seiner unglücklichen Liebe zur Cousine Amalie nachhängt oder seinen Sorgen um Deutschland Ausdruck verleihen will, wie es uns mancher Heine-Forscher nahelegt. Es ist jene unbestimmbare Trauer, die Menschen aller Länder und Zeiten zuweilen überfällt, für die Heine hier Bilder findet, Bilder, die zwischen dem Ausdruck dieses Gefühls und seiner ironischen Brechung eine vollkommene Balance halten.

Der spanische Schriftsteller Jorge Semprún (geboren 1923) ist einer der Überlebenden des Konzentrationslagers Buchenwald. 1994 hat er ein Buchenwald-Buch veröffentlicht: »L'écriture ou la vie« (»Schreiben oder Leben«). »Viele Gedichte von ihm [Charles Baudelaire, U.H.] und von anderen Dichtern der Weltliteratur weiß Semprún auswendig, und man tauscht im Lager den poetischen Wissensbesitz mit anderen Gefangenen aus. Namentlich genannt werden von ihm die Dichter Paul Valéry, César Valleja, Ruben Darío und Heinrich Heine, dessen ›Lorelei‹, gemeinsam rezitiert und gesungen, bei Jorge Semprún und seinen Gefährten ›eine unsagbare Fröhlichkeit‹ (une indicible allégresse) auslöst« (Harald Weinrich).

Andante. Lore-Ley.
von Heine.

Handwritten musical score for "Lore-Ley" by Friedrich Silcher. The score is written in G major and 3/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and describe a scene by a stream.

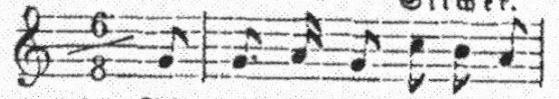
Handwritten lyrics (German):
wappicht und tollt die Wellen here, denn ich so lieblich
bring ein: Wiegen auf alten Zeiten, der Lenz uns so lieblich
den. So wie die Wellen die Wellen in süßig Kriechen
Nimm, du Spiel des Tages, hüßlich in Abendstimmung



57. Lorelei.

Andante.

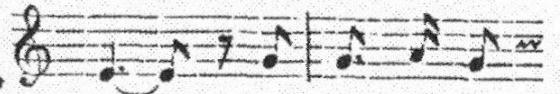
Silber.



1. Ich weiß nicht, was soll es be-



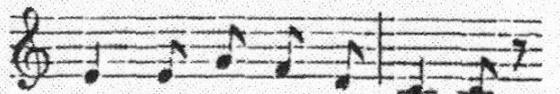
deuten, daß ich so traurig



bin? Ein Märchen aus



al = ten Bei = ten, daß



kommt mir nicht aus dem Sinn.



Die Luft ist kühl und es dun = kelt, und ru = hig fließt der Rhein; der



Si = pfel des Ber = ges fun = kelt im A = bendson = nen = schein.

2. Die schönste Jungfrau sitzt dort oben wunderbar, ihr gold'nes Geschmeide blühet, sie kämmt ihr goldnes Haar; sie kämmt es mit goldnem Kamme und singt ein Lied dabei, das hat eine wundersame, gewaltige Melodei.

3. Den Schiffer im kleinen Schiffe ergreift es mit wildem Weh, er schaut nicht die Felsenriffe, er schaut nur hinauf in die Höh'. Ich glaube, die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn; und das hat mit ihrem Singen die Lorelei gethan.

H. Heine.

Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848)

Der Knabe im Moor

O schaurig ists übers Moor zu gehn,
Wenn es wimmelt vom Heiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste drehn
Und die Ranke häkelt am Strauche,
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,
O schaurig ists übers Moor zu gehn,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche!

Fest hält die Fibel das zitternde Kind
Und rennt, als ob man es jage;
Hohl über die Fläche sauset der Wind –
Was raschelt drüben am Hage?
Das ist der gespenstische Gräberknecht,
Der dem Meister die besten Torfe verzecht;
Hu, hu, es bricht wie ein irres Rind!
Hinducket das Knäblein zage.

Vom Ufer starret Gestumpft hervor,
Unheimlich nicket die Föhre,
Der Knabe rennt, gespannt das Ohr,
Durch Riesenhalme wie Speere;
Und wie es rieselt und knittert darin!
Das ist die unselige Spinnerin,
Das ist die gebannte Spinnlenor',
Die den Haspel dreht im Geröhre!

Voran, voran! nur immer im Lauf,
Voran, als woll es ihn holen!
Vor seinem Fuße brodeln es auf,
Es pfeift ihm unter den Sohlen

Wie eine gespenstige Melodei;
Das ist der Geigemann ungetreu,
Das ist der diebische Fiedler Knauf,
Der den Hochzeitheller gestohlen!

Da birst das Moor, ein Seufzer geht
Hervor aus der klaffenden Höhle;
Weh, weh, da ruft die verdammte Margret:
»Ho, ho, meine arme Seele!«
Der Knabe springt wie ein wundes Reh;
Wär nicht Schutzengel in seiner Näh,
Seine bleichenden Knöchelchen fände spät
Ein Gräber im Moorgeschwele.

Da mählich gründet der Boden sich,
Und drüben, neben der Weide,
Die Lampe flimmert so heimatlich,
Der Knabe steht an der Scheide.
Tief atmet er auf, zum Moor zurück
Noch immer wirft er den scheuen Blick:
Ja, im Geröhre wars fürchterlich,
O schaurig wars in der Heide!

Seit dem späten 19. Jahrhunderts wird sie Deutschlands größte Dichterin genannt. Das Leben des adligen Landfräuleins verlief ohne große äußere Ereignisse zwischen ihrem Geburtsort Hülshoff und dem Rüschaus, beide im Münsterland, und der Meersburg, dem Wohnsitz ihrer Schwester am Bodensee. Bedeutsam für ihr Schreiben, das ihre Familie mit Mißtrauen betrachtete, wurde die Begegnung mit Levin Schücking. In der Zeit dieser Freundschaft entstanden ihre schönsten Gedichte, schrieb sie ihre berühmte Erzählung »Die Judenbuche« (1842).

Eduard Mörike (1804-1875)

Er ists

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bists!
Dich hab ich vernommen!

Eduard Mörike wuchs in Ludwigsburg auf, als siebtes Kind des Stadt- und Amtsarztes, und studierte Theologie am Tübinger Stift. Nach Abschluß des Studiums übernahm er ein Vikariat, versuchte aber immer wieder - vergeblich - als freier Schriftsteller Fuß zu fassen. 1832 erschien sein Roman »Maler Nolten«, 1838 die erste Ausgabe der »Gedichte«. 1843 wurde er auf eigenen Wunsch pensioniert und übernahm 1851 die sogenannten »Frauenzimmerlektionen« am Stuttgarter Katharinenstift. In den folgenden Jahren in Stuttgart schrieb Mörike Gedichte, Erzählungen und Novellen, darunter eine der schönsten Novellen deutscher Sprache: »Mozart auf der Reise nach Prag«.

Mörike gehört zu den großen Dichtern schwäbischer Herkunft. Gottfried Keller, der Schweizer, nannte ihn wegen seiner musikalisch-gefühlvollen Kunst einen »Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin«. Von Mörikes Lyrik wurden viele Lieder-Komponisten angezogen; es gibt u.a. Vertonungen von Schumann, Brahms, Reger, Pfitzner, Schoeck und vor allem von Hugo Wolf.

»Mochten Uhland und Lenau, Herwegh oder Freiligrath mit ihren Gedichten zu ihrer Zeit mehr gehört und gelesen worden sein, vielleicht auch mehr den Aktualitäten des Tages entsprochen haben, den Weg in die Zukunft erschloß nicht ihre Dichtung, sondern die Lyrik Mörikes- (Bernhard Zeller). Schon Friedrich Gundolf hat auf die Verwandtschaft mit Baudelaire, andere haben auf die Nähe zu Rimbaud und Verlaine und zu der Dichtung des Symbolismus hingewiesen.

Das sprichwörtlich gewordene »blaue Band« des Frühlings flattert zum ersten Mal im zweiten Teil des »Maler Nolten«. Nolten erholt sich gerade von einer Krankheit, als »der lieblichste Gesang ertönte ... wovon wir wenigstens einen Vers anführen wollen«. Es folgt das Gedicht »Er ists«, und dann heißt es: »Die Strophen bezeichneten ganz jene zärtlich aufgeregte Stimmung, womit die neue Jahreszeit den Menschen, und den Genesenden weit inniger als den Gesunden, heimzusuchen pflegt.«

Lesen Sie das Gedicht, nicht zu laut, so vor sich hin, und Sie werden es durch die Zeilen flattern *hören*, das »blaue Band«!

<http://gutenberg.aol.de/autoren/moerike.htm>

Gottfried Keller

Abendlied

Augen, meine lieben Fensterlein,
Gebt mir schon so lange holden Schein,
Lasset freundlich Bild um Bild herein:
Einmal werdet ihr verdunkelt sein!

Fallen einst die müden Lider zu,
Löschst ihr aus, dann hat die Seele Ruh';
Tastend streift sie ab die Wanderschuh',
Legt sich auch in ihre finstre Truh'.

Noch zwei Fünklein sieht sie glimmend stehn
Wie zwei Sternlein, innerlich zu sehn,
Bis sie schwanken und dann auch vergehn,
Wie von eines Falters Flügelwehn.

Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

Gottfried Keller war der Sohn eines Drechslermeisters in Zürich und wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Er war fünf Jahre alt, als der Vater starb. Versuche, sich als Maler auszubilden, scheiterten. In den vierziger Jahren beteiligte er sich an den politischen Kämpfen in der Schweiz. Anschließend ging er mit einem Stipendium der Stadt Zürich nach Heidelberg (1848/49), wo er Vorlesungen bei Ludwig Feuerbach hörte. Nach einem Aufenthalt in Berlin kehrte Keller 1856 als Stadtschreiber nach Zürich zurück. Berühmt ist Keller vor allem durch seinen an Goethes »Wilhelm Meister« orientierten Bildungsroman »Der grüne Heinrich« und seine Erzählungen, u.a. »Die Leute von Seldwyla«.

Keller hat das Gedicht »Die Zeit geht nicht« in seine »Gesammelten Gedichte« (1883) aufgenommen, als zweites Gedicht der Abteilung »Sonnwende und Entsagen«. Zuerst gedruckt, in einer etwas abweichenden Fassung, wurde es in den »Neueren Gedichten« von 1851 in der Abteilung »Aus dem Leben«. Mit Sicherheit ist das Gedicht entstanden, nachdem Keller in Heidelberg die Vorlesungen von Feuerbach gehört hatte.

Auf die Frage, ob ihm Feuerbachs Thesen das Leben prosaischer und gewöhnlicher gemacht hätten, schreibt Keller: »Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben ist wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst recht mit aller Macht auf, meine Aufgaben zu erfüllen und mein Bewußtsein zu reinigen und zu befriedigen, da ich keine Aussicht habe, das Versäumte in irgendeinem Winkel der Welt nachzuholen.«

Walter Benjamin hat recht, wenn er Kellers Welt nicht als ein »besonnenes Hieronymusstübchen« sieht, sondern als einen »Bannraum, wo ... immer wieder Gesichte sich bildeten«.

Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898)

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 wuchs in Zürich als Sohn einer alten Patrizierfamilie in enger Bindung an die Mutter auf. Das Jurastudium mußte er wegen eines Aufenthalts in einer Nervenheilanstalt abbrechen. Nach dem Selbstmord seiner Mutter lebte er in Paris und Rom. 1871 begann Meyer zu schreiben; aus Bewunderung für die Politik Bismarcks, trotz seiner französischen Bildung, in deutscher Sprache. Noch im selben Jahr veröffentlichte er die Verserzählung »Huttens letzte Tage«. Meyer litt zeitlebens an Depressionen, mußte 1892 noch einmal in eine Nervenheilanstalt und starb geistig gestört in Kilchberg bei Zürich.

Das Gedicht »Zwei Segel« schrieb Meyer, als er, schon über fünfzig Jahre alt, durch eine Heirat endlich einen festen gesellschaftlichen Halt in Kilchberg am Zürichsee gefunden hatte (dort lebte übrigens nach seiner Rückkehr aus den USA bis zu seinem Tod auch Thomas Mann). Meyer veröffentlichte seinen Band »Gedichte« erst 1882 (Teilsammlungen 1864 und 1869), nachdem er als epischer Dichter und Erzähler bereits ein bewunderter Schriftsteller geworden war.

Meyers Handschrift sucht den »großen Styl«. Er selbst sagte, er verdanke »die stärksten Impulse zum dichterischen Schaffen« Michelangelo und dessen Überzeugung, daß die wesentliche Form allen künstlerischen Schaffens bereits im Stoff selber angelegt sei. Diese Form herauszuarbeiten wie der Bildhauer die Form aus dem Marmor, war Meyer unermüdlich bestrebt. Das erweisen die zahlreichen Fassungen zu seinen Gedichten, die aus Entwürfen durch Weglassen jedes überflüssigen Wortes das Gedicht gewissermaßen herausmeißeln. Wegen dieser Formstrenge hatte die Lyrik Meyers einen bedeutenden Einfluß auf die Moderne; wir spüren sie bei Rilke, bei George und sogar beim späten Benn.

»Zwei Segel« findet sich in der Mitte des Gedichtbandes von 1882, im Teil V, dem Abschnitt »Liebe«.

Rainer Maria Rilke

Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

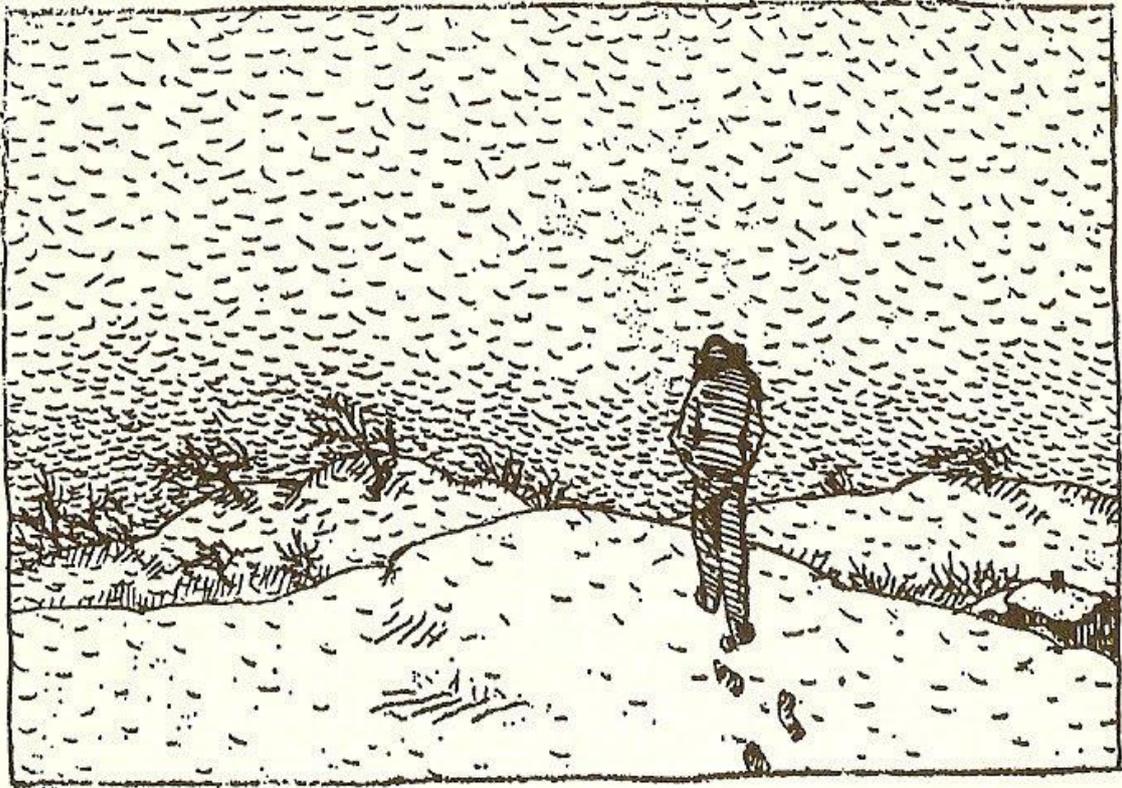
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein.

Wie Conrad Ferdinand Meyers »Der römische Brunnen« (S. 251) zählt auch »Der Panther« zu den berühmten Dinggedichten. Dieses wohl schönste Tiergedicht in deutscher Sprache erschien zuerst im September 1903 in einem böhmischen Provinzblatt.

Über sein Gedicht schreibt Rilke 1926: »Das erste Ergebnis dieser strengen guten Schule [durch den Bildhauer Rodin; U.H.] war das Gedicht »Der Panther«, dem man diese Herkunft ansehen mag.« Bei Rodin wurde Rilke auch mit dem Gipsabdruck einer kleinen antiken Tigerfigur bekannt; an ihr bewunderte er »den Ausdruck des schleichenden Schreitens bis zum Höchsten gesteigert, das gewaltige Niederschlagen der breiten Tatzen und zugleich diese Vorsicht, in die alle Kraft eingehüllt ist, dieses Lautlose«.

1907 trug Rilke bei einer Lesung in Wien auch dieses Gedicht vor. Felix Braun schreibt: »Es war aber nicht Gesang, vielmehr ein singendes Sprechen. Wie nach einem alten Melos ertönten Verse in Vokalen, in Silben, die zuweilen voneinander getrennt wurden wie in Liedern. Ein feierliches Skandieren, darin wie in früher Liturgik ein monodisches Element vorwaltete, ließ den flutenden Ursprung ihrer Konzeption erkennen ... Rede wechselte mit Gesang.«

Rilke nannte das vom Autor gelesene Gedicht die »heimlichste und reichste Sprachgestalt« und führte dazu aus: »Was mich überrascht, ist, die Sprechmaschine ... fast ausschließlich als Wiedergeberin musikalischer Zusammenhänge zu finden, so, als ob sie mit dem gesprochenen Wort noch wenig beschäftigt sei ... Die Sprechmaschine könnte ... im Dienste des dichterischen Wortes dazu mitwirken, daß man zum Lautlesen des Gedichts (*über dem allein sein ganzes Dasein sich herausstellt*) [Hervorhebung U.H.] eine neue geordnetere Verpflichtung gewänne. Wie vielen Lesenden fehlt noch die wirkliche Beziehung zum Gedicht, weil sie im stillen Darüberlesen seine besonderen Eigenschaften nur eben streifen, statt sie zu erwecken.« Es ist dieser letzte Satz Rilkes, der vollkommen ausdrückt, warum ich diese Sammlung von Gedichten zum Inwendiglernen und Auswendigsagen gemacht habe.



Zeichnung: Karl Walser

Es schneit, es schneit, bedeckt die Erde
Mit weißer Beschwerde, so weit, so weit.

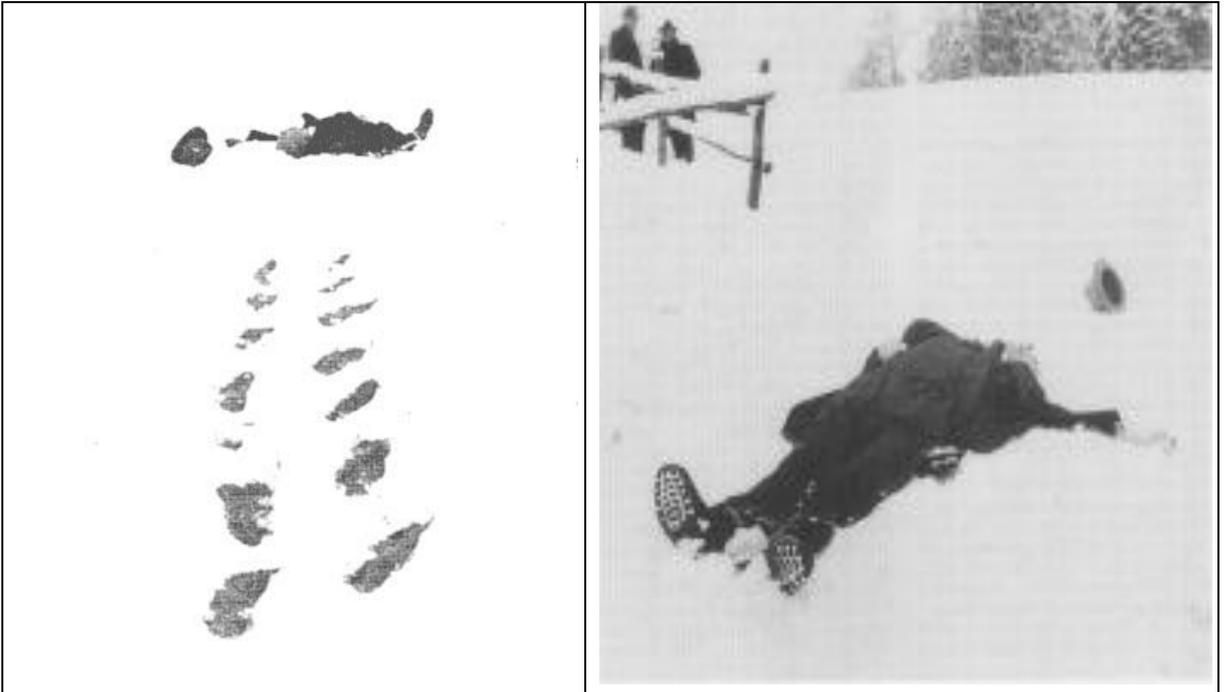
Es taumelt so weh hinunter vom Himmel
Das Flockengewimmel, der Schnee, der Schnee.

Das gibt dir, ach, eine Ruh', eine Weite,
die weißverschneite Welt macht mich schwach.

So daß erst klein, dann groß mein Sehnen
Sich drängt zu Tränen in mich hinein.

Robert Walser, 1899

Robert Walsers Tod am 25. Dezember 1956



Über Robert Walser

Robert Walser (1878–1956) gehört zu den rätselhaftesten Schriftstellern seiner Zeit. Geboren in Biel (Schweiz), absolvierte er nach der Schulzeit eine Banklehre. Erste Gedichte erschienen 1898, was ihm den Zutritt zu den literarischen Kreisen Münchens verschaffte.

Mit seinen drei Romanen *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908) und *Jakob von Gunten* (1909) erzielte er zwar einen Achtungserfolg, konnte sich im literarischen Leben von Berlin, wo er seit 1905 lebte, jedoch nicht durchsetzen. Im Gefühl, gescheitert zu sein, kehrte Walser 1913 in seine Heimatstadt Biel zurück.

Im Dienstbotentrakt des Hotels Blaues Kreuz mietete er sich eine Dachkammer und schuf dort unter äußerst ärmlichen Bedingungen eine große Zahl von Kurzprosatexten, die zum Teil auch in Buchform erschienen: u. a. *Prosastücke* (1916/17), *Kleine Prosa* (1917), *Poetenleben* (1918), *Seeland* (1920). Als Hauptwerk dieser Zeit gilt die umfangreiche Erzählung *Der Spaziergang* von 1917 (2. Fassung 1919). Der im gleichen Jahr entstandene Roman *Tobold* blieb ungedruckt und ist heute ebenso verschollen wie ein weiterer mit dem Titel *Theodor* aus dem Jahr 1921.

Ab dieser Zeit in Bern lebend, führte Walser seine (nomadische) Mansardenexistenz fort. Obwohl er vielfach in literarischen Zeitschriften und Feuilletons bedeutender Tageszeitungen präsent war, konnte er nur noch eine Buchpublikation realisieren: *Die Rose* (1925). Zahlreiche Texte, darunter der so genannte *Räuber-Roman* (1925), haben sich nur in einem Konvolut mikrografischer Entwürfe erhalten. Es handelt sich dabei um insgesamt 526 Blätter, die mit einer so winzigen Bleistiftschrift bedeckt sind, dass sie anfänglich für eine Geheimschrift gehalten wurde.

Nachdem der transkribierte *Räuber-Roman* und die *Felix-Szenen* bereits 1972 in der Kossodo-Gesamtausgabe – herausgegeben von Jochen Greven, unter Mitarbeit von Martin Jürgens – erschienen waren, konnte ein weiterer großer Teil des Konvoluts von Bernhard Echte und Werner Morlang entziffert und ediert werden (*Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde., 1985–2000).

Infolge einer psychischen Krise kam Walser Anfang 1929 in die Heil- und Pflegeanstalt Waldau. Gegen seinen Willen wurde er 1933 in der Heil- und Pflegeanstalt Herisau (Appenzell) überführt wurde, wo er noch 24 Jahre als fast vergessener, anonymer Patient lebte. Aus dieser Zeit sind keine Texte überliefert.

Walser starb am Weihnachtstag 1956 auf einem einsamen Spaziergang im Schnee. Obwohl von Autoren wie Hermann Hesse, Kurt Tucholsky, Robert Musil, Franz Kafka und Walter Benjamin hoch geschätzt, blieb Robert Walser Zeit seines Lebens bei einem breiteren Publikum verkannt. Heute gilt er als einer der wichtigsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts.

Für weiterführende werkbiografische Informationen siehe: Robert Mächler: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt: Suhrkamp 2003 (st; 3486); Bernhard Echte (Hg.): *Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt: Suhrkamp 2008.

Textquelle: <http://robertwalser.ch/ueberrobertwalser/>

Bertolt Brecht (1898-1956)

Das Lied von der Moldau

Am Grunde der Moldau wandern die Steine
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.

Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne
Der Mächtigen kommen am Ende zum Halt.
Und gehn sie einher auch wie blutige Hähne
Es wechseln die Zeiten, da hilft kein Gewalt.

Am Grunde der Moldau wandern die Steine
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.

Brecht schrieb das »Moldaulied«, wie er es genannt hat (im Typoskript »Es wechseln die Zeiten«), für sein Stück »Schweyk«. Am Ende von Szene 6 heißt es in der Regieanweisung: »Ihre Gläser spülend singt Frau Kopecka das Lied von der Moldau.« Brecht tat sich mit diesen Versen außerordentlich schwer: »Es fehlt noch das Moldaulied. Merkwürdigerweise kann ich es nicht schreiben. Ich habe den Inhalt und die Verse, aber das ganze wird nichts. Hin und wieder kriege ich einen Schimmer von der Agonie der Unbegabten.«

Angeregt wurde das Gedicht von dem französischen Chanson »Au fond de la Seine« von Maurice Magre. Hanns Eisler vertonte es für den »Schweyk« als »Das Lied von der Moldau«.

Zur Erläuterung: Im St.-Veit-Dom auf dem Hradschin von Prag sind deutsche Kaiser und König Wenzel begraben.

Bertolt Brecht (1898 – 1956)

Der Rauch

**Das kleine Haus unter Bäumen am See
Vom Dach steigt Rauch
Fehlte er
Wie trostlos dann wären
Haus Bäume und See.**

Interpretation zum Gedicht "Der Rauch" von Bertolt Brecht:

Diese Geborgenheit ist nur geborgt

Von Peter Utz

Interpretation (Auffälliges unterstreichen)	Interpretations-Schritte (Zusammenfassung in Stichworten)
Gedichte sind Rauchzeichen: Zufällig steigen sie auf, an unerwarteten Stellen, kurz halten sie sich aufrecht, bis sie der Wind wieder löscht. Vielleicht werden sie gelesen, vielleicht übersehen; viel leicht signalisieren sie einen Brandherd, vielleicht auch nur die Freude am Spiel. Solche lyrischen Rauchzeichen lässt Bertolt Brecht 1953 aufsteigen, aus seinem Refugium in Buckow, in der sogenannten Märkischen Schweiz, fernab von jenem Ostberlin, in dem nach dem Tode Stalins der Aufstand geprobt wird. In seinen «Buckower Elegien» scheint sich Brecht selbst zu neutralisieren, und das hat sie im Osten publikationsfähig und im Westen zu jugendfreien Lesebuchklassikern gemacht.	Eingrenzung von Gedichten als Rauchzeichen Historische Situierung Situierung im Werk Wirkungsgeschichte

<p>Unter ihnen hat sich ausgerechnet «Der Rauch» am längsten gehalten. Liegt es an seiner Harmlosigkeit und Schlichtheit, dass sich dieses Gedicht in unseren Köpfen festsetzt, kaum hat man es das erste Mal gelesen? - Eine Kinderzeichnung in Gedichtform, so scheint es, die das Essentielle und Elementare in einfachsten Strichen hinsetzt. Ein solcher Strich ist der erste Satz, deckungsgleich mit der ersten Zeile: «Das kleine Haus unter Bäumen am See.» Die Präpositionen «unter» und «am» verkleben die drei Substantivelemente zum fugenlosen Bild. Allerdings: Diesem Bild, diesem Satz, mangelt das Verb und damit die zeitliche Dimension. Doch die nächste Zeile liefert sie nach: «Vom Dach steigt Rauch.» Nun haben wir nicht nur einen vollständigen Satz, wie er ins Schulbuch gehört, sondern auch ein dezentes Bewegungselement, welches das Idyll komplettiert.</p>	<p>Fassung als „Kinderzeichnung in Gedichtform“ Grammatikalische Analyse der ersten beiden Zeilen: Herstellung der Idylle</p>
<p>Wäre das Gedicht mit diesem «Rauch» zu Ende, es wäre kein literarisches Rauchzeichen geworden. Doch mit der Mittelzeile beginnt ein lyrischer Prozess, der dem idyllischen Bildchen ein Ende macht. Nun nimmt uns Brecht den Rauch wieder, den er uns eben gegeben hat. Auf die Addition folgt die Subtraktion: «Fehlte er / Wie trostlos dann wären / Haus, Bäume und See.» Ohne Rauch wäre die Idylle trostlos. Allein der Rauch kann das kalte Bild beleben, als Zeichen menschlicher Präsenz und Wärme. Diese ist jedoch nur eine temporäre, ebenso flüchtig wie der Rauch selber. Das Glück unter Bäumen am See, das der Rauch verbürgt, existiert nur auf Zeit; die Geborgenheit ist nur geborgt. Ohne Rauch fiele sie in ihre Teile auseinander: «Haus, Bäume und See» werden in der letzten Zeile, die erste variierend, unverbunden aufgezählt. Die Kinderzeichnung zerfällt zur blassen Zeichenreihe. Sogar der Rauch verdünnt sich jetzt zum Zeichen: Er verweist bloss auf die Möglichkeit menschlicher Anwesenheit; auch wenn er Wärme vermuten lässt, bleibt er selbst kalt.</p>	<p>Zerstörung der Idylle in der Mittelzeile Bedeutung des Rauchs als „Zeichen menschlicher Präsenz und Wärme“</p>
<p>Gleichzeitig wird jedoch im Gedicht selbst eine Spur menschlicher Präsenz spürbar. Denn jener gewundene Satz, der von der dritten bis in die letzte Gedichtzeile hineinführt und der sich von den zwei biedereren Satzzeilen am Anfang radikal abhebt, ist lyrisch gestaltete Sprache. Auch wenn sich das trostbedürftige Subjekt, dem sie gehört, nicht explizit nennt, lässt es doch seinen Atem spüren. Dazu gehört auch das Stocken auf den zwei Zeilenenden, an denen das Reden kurz innehält und spannungsvoll vibriert. Dieser Atem scheint den Rauch, der hier fehlt, abzulösen: jene Vitalität, die sich mit dem Rauch in die Luft aufzulösen droht, verwandelt sich in diesen sprachlichen Spannungsbogen. Sein Drehpunkt ist das Pronomen «er», auf dem die Mittelzeile des Gedichts abbricht. Es steht anstelle des Titelworts, anstelle des Rauchs, der sich im Leerraum, den die Zeile freilässt, ausbreiten kann.</p>	<p>Lyrisches Ich kommt zum Vorschein im Sprachduktus Das Personalpronomen „er“</p>
<p>Das Fehlen, der Mangel, wird so Form: Eine Negativ-Form, eine geformte Negativität bildet das Zentrum des Textes, um das herum er sich rundet, ohne sich zu schliessen. Aus dieser Lücke steigt der Rauch. Doch Brecht gibt ihn uns bloss, indem er ihn hypothetisch entfernt, und nimmt ihm damit seine Selbstverständlichkeit. So signalisiert Brecht nicht nur, dass sein Buckower Idyll im Zentrum ein Loch hat - der friedliche Rauch hier schliesst nicht aus, dass es anderswo brennt. Er zeigt uns auch vor, dass Lyrik uns nicht geben kann, was der Wirklichkeit fehlt, ohne als falscher Trost der Trivialität des gerundeten Bildchens zu verfallen. Höchstens stellvertretend, als Pro-Nomen, kann sie dort ihren Atem holen, wo das geborgte Glück sich erschöpft. Dort, wo der Rauch auszugehen droht, setzt die Lyrik ihre Lebenszeichen, wird sie selbst zum kalten und flüchtigen Rauch.</p>	<p>Formel: Mangel wird Form Lyrik kann keinen falschen Trost geben</p>
<p><i>Bertolt Brecht: Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 12. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1988. Quelle, Tages-Anzeiger, 5.11.1997</i></p>	

Erich Kästner (1899-1974)

Sachliche Romanze

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.

Sie waren traurig, betrogen sich heiter,
versuchten Küsse, als ob nichts sei,
und sahen sich an und wussten nicht weiter.
Da weinte sie schliesslich. Und er stand dabei.

Vom Fenster aus konnte man Schiffen winken.
Er sagt, es wäre schon Viertel nach Vier
und Zeit, irgendwo Kaffee zu trinken.
Nebenan übte ein Mensch Klavier.

Sie gingen ins kleinste Café am Ort
und rührten in ihren Tassen.
Am Abend sassen sie immer noch dort.
Sie sassen allein, und sie sprachen kein Wort
und konnten es einfach nicht fassen.

Erich Kästner besuchte das Lehrerseminar in Dresden, machte nach dem Militärdienst das Abitur, studierte in Leipzig, Rostock und Berlin Germanistik, schrieb währenddessen seine ersten Gedichte und arbeitete bei der »Neuen Leipziger Zeitung«. In Berlin war er regelmäßiger Mitarbeiter zahlreicher Zeitschriften, u.a. der »Weltbühne«. Während des »Dritten Reichs« blieb Kästner zwar in Deutschland, doch wurden seine Bücher 1933 (nicht »Emil und die Detektive«) verbrannt; er selbst wurde mehrfach verhaftet, sein Recht zu veröffentlichen eingeschränkt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er Feuilletonchef der von den Amerikanern herausgegebenen »Neuen Zeitung« und Mitbegründer der Kabaretts »Die Schaubude« und »Die kleine Freiheit«.

Viele der Gedichte Erich Kästners reiben sich an den politischen und gesellschaftlichen Zuständen. Allerdings niemals revolutionär, niemals gewaltsam. Walter Benjamin kritisierte Haltungen wie diese in seinem Aufsatz »Linke Melancholie« als positionslosen politischen Radikalismus. Allerdings, aus heutiger Sicht weiß man auch, wohin der »positionierte Radikalismus« geführt hat.

Kästner sah sich schon als junger Mann, wie Hermann Kesten nach einer Begegnung in den zwanziger Jahren berichtet, als »Moralist und Satiriker«. Er glaubte fest, »daß der Mensch nämlich durch Einsicht zu bessern sei«. Seine Gedichte hat er selbst als »Gebrauchslyrik« bezeichnet. »Die Lyriker«, schrieb er, »rangieren unmittelbar nach den Handwerkern.« In seinem Gedicht »Kurzgefaßter Lebenslauf« heißt es: »Nun bin ich zirka 31 Jahre und habe eine kleine Versfabrik«; die nannte er: »Kästner & Co.«

Das Gedicht »Sachliche Romanze« erschien 1929 in seinem zweiten Gedichtband »Lärm im Spiegel«. Sichtbar wird für Auge und Ohr: Sie konnten »es« nicht nur »nicht fassen«, auch einander lassen können sie (noch) nicht. In der letzten Strophe geraten der geregelte Kreuzreim und der »gleichberechtigte« Wechsel von männlichen und weiblichen Reimwörtern aus den Fugen wie die Welt dieses Paares, das gerade noch ein Liebespaar war. Anders als die vorangegangenen beginnt die letzte Strophe mit einem männlichen Reimwort, das in der dritten Zeile aufgegriffen und sogleich in der nächsten Zeile wiederholt wird (»Ort«, »dort«, »Wort«); die Reime folgen, fast gewaltsam, Schlag auf Schlag. Der weibliche Reim scheint nur zweimal aufzutauchen (»Tassen«, »fassen«). Aber im »saßen« in der dritten und vierten Zeile klingt er, wenn auch unrein, an. Die lähmende Verzweiflung des Paares ist bis in die Silben spürbar, als könnten Silben, Klänge und eine zusätzliche Zeile festhalten, was der Verstand, die Wortbedeutungen längst aufgekündigt haben: das Gefühl, die Liebe.

Ingeborg Bachmann (1926-1973)

Die große Fracht

Die große Fracht des Sommers ist verladen,
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.
Die große Fracht des Sommers ist verladen.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
und auf die Lippen der Galionsfiguren
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.

Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;
doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.

Ingeborg Bachmann, in Klagenfurt als Tochter eines Schuldirektors geboren, studierte Philosophie, Psychologie und Germanistik in Innsbruck, Graz und Wien und promovierte über Martin Heidegger. Als Redakteurin bei einem österreichischen Rundfunksender schrieb sie zunächst Hörspiele. 1953 erhielt sie für das Gedicht »Die große Fracht« und drei weitere Gedichte aus ihrem ersten Gedichtband »Die gestundete Zeit« (1953) den Preis der »Gruppe 47«. Freundschaften mit dem Komponisten Hans Werner Henze und dem Schriftsteller Max Frisch waren bedeutsam für ihr Leben und Schreiben. 1965 übersiedelte sie nach Rom, wo sie 1973 an den Folgen eines Brandunfalls starb. In den letzten Jahrzehnten hat vor allem die feministische Literaturwissenschaft eine neue Sichtweise auf ihr Werk, insbesondere die Prosa, eröffnet.

Spätere Gedichte der Bachmann werden karger, schließlich verstummt sie als Lyrikerin ganz. »Die Vorzüge jeder Sprache wurzeln in ihrer Moral«, zitiert Ingeborg Bachmann einmal zustimmend Karl Kraus. In ihrem Gedicht »Wahrlich« schreibt sie: »Einen Satz haltbar zu machen,/ auszuhalten in dem Bimbam von Worten.// Es schreibt diesen Satz keiner,/ der nicht unterschreibt.«

<http://www.uni-sb.de/philmak/fb8/fr81/afoelk/oea2intn.htm>

<http://art-bin.com/art/abachmanneng.html>

<http://www.cs.uchicago.edu/%7Eschaefer/pi/bachmann.html>

<http://www.k.shuttle.de/whv/kaethkollwitz/deutsch/bartels.htm>

<http://www.cs.uchicago.edu/~schaefer/pi/bachmann.html>

O Little Town of Bethlehem

O little town of Bethlehem
How still we see thee lie
Above thy deep and dreamless sleep
The silent stars go by
Yet in thy dark streets shineth
The everlasting Light
The hopes and fears of all the years
Are met in thee tonight

For Christ is born of Mary
And gathered all above
While mortals sleep, the angels keep
Their watch of wondering love
O morning stars together
Proclaim the holy birth
And praises sing to God the King
And Peace to men on earth

How silently, how silently
The wondrous gift is given!
So God imparts to human hearts
The blessings of His heaven.
No ear may his His coming,
But in this world of sin,
Where meek souls will receive him still,
The dear Christ enters in.

O holy Child of Bethlehem
Descend to us, we pray
Cast out our sin and enter in
Be born to us today
We hear the Christmas angels
The great glad tidings tell
O come to us, abide with us
Our Lord Emmanuel

O Little Town of Bethlehem

Die Worte zu diesem Lied schrieb der US-amerikanische Bischof Phillips Brooks (1835-1903) aus Philadelphia 1868, nachdem er eine Pilgerfahrt nach Palästina unternommen hatte. Er liess sich von der Sicht auf Bethlehem inspirieren, die man von den Hügeln herab auf das Städtchen hatte, besonders in der Nacht.

Sein Kirchenorganist Lewis Redner (1831-1908) komponierte dazu die Melodie und übte das Lied mit seinem Kinderchor in der Sonntagsschule ein.

27. O LITTLE TOWN OF BETHLEHEM

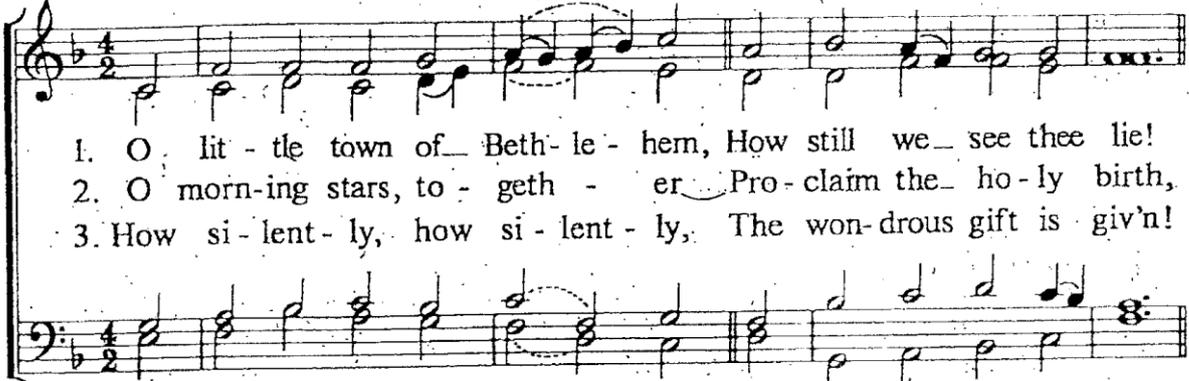
Words by BISHOP PHILLIPS BROOKS

English traditional tune
arranged by R. VAUGHAN WILLIAMS.
Descant by THOMAS ARMSTRONG

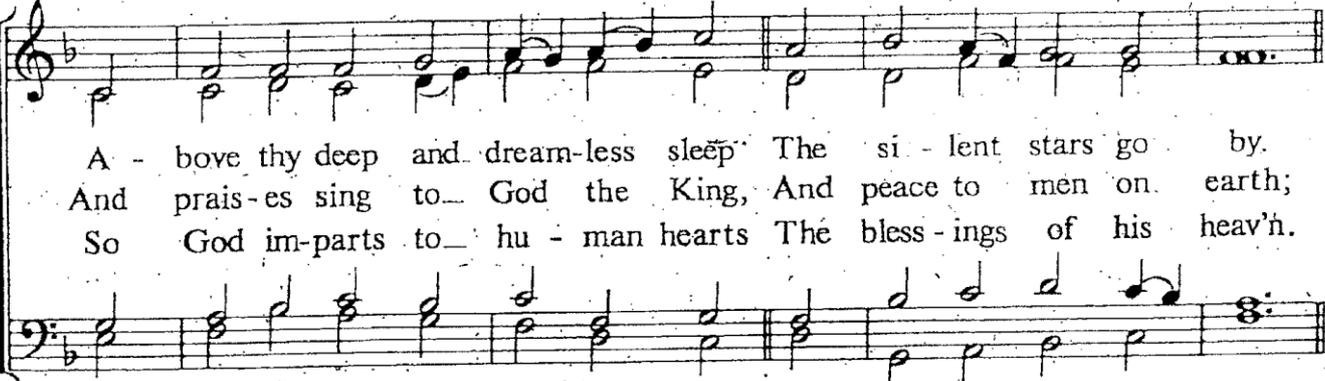
SOPRANO
ALTO

(ORGAN
or
PIANO)

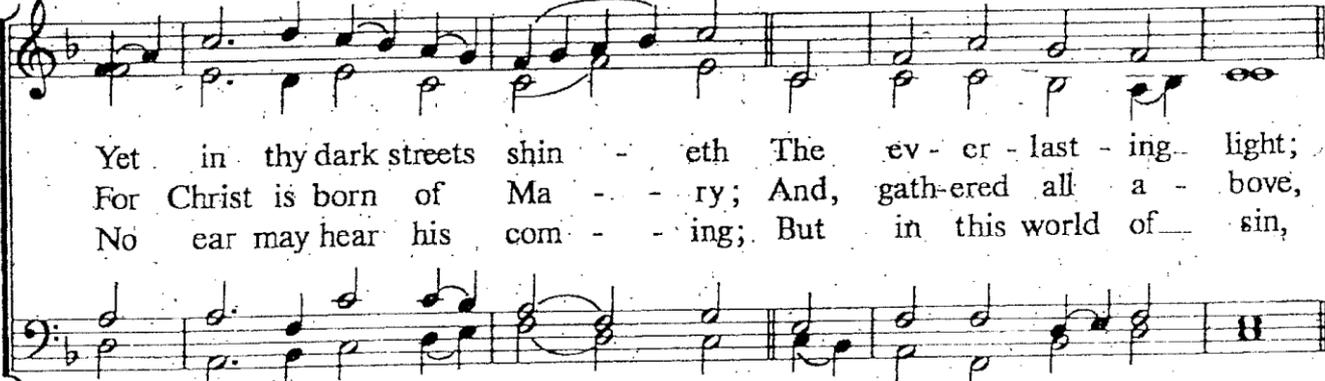
TENOR
BASS



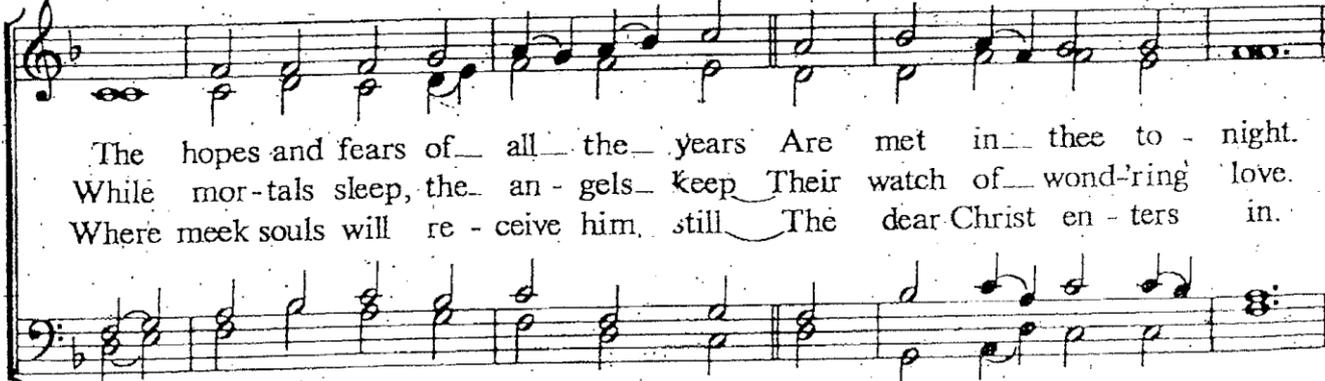
1. O lit - tle town of Beth - le - hem, How still we see thee lie!
2. O morn - ing stars, to - geth - er Pro - claim the ho - ly birth,
3. How si - lent - ly, how si - lent - ly, The won - drous gift is giv'n!



A - bove thy deep and dream - less sleep The si - lent stars go by.
And prais - es sing to God the King, And peace to men on earth;
So God im - parts to hu - man hearts The bless - ings of his heav'n.



Yet in thy dark streets shin - eth The ev - er - last - ing light;
For Christ is born of Ma - - - ry; And, gath - ered all a - bove,
No ear may hear his com - - - ing; But in this world of sin,



The hopes and fears of all the years Are met in thee to - night.
While mor - tals sleep, the an - gels keep Their watch of wond'ring love.
Where meek souls will re - ceive him, still The dear Christ en - ters in.

Emily Dickinson (1831-1886)

(I dwell in Possibility)

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of eye –
And for an everlasting Roof
The Gambres of the Sky –

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –

Ich wohne in der Möglichkeit –
Und nicht im Prosahaus –
An Fenstern reich und heller –
Mit Türen – ein und aus –

Mit Zimmern hoch wie Zedern –
Von keinem Blick durchschaut –
Als ewiges Dach der Himmel
Die Giebel drüber baut –

Besuch – der allerschönste –
Beschäftigung – nur Dies –
Ich spreiz die schmalen Hände weit
Und fass das Paradies -

Am Abend des 15. Mai 1886 starb in Amherst, Massachusetts, im Alter von 55 Jahren eine zierliche Frau mit rot-braunem Haar, von der man in der kleinen neuenglischen Collegestadt nicht viel mehr wusste, als dass sie menschenfeindlich und stets weiss gekleidet war. Nicht einmal ihre engsten Angehörigen und Freunde ahnten, dass die Nachwelt sie zu den Grössten unter den englischsprachigen Dichtern zählen würde. Zwar war bekannt geworden, dass Emily Dickinson Lyrik schrieb, immerhin hatte sie etwa sechshundert Gedichte – rund ein Drittel ihres nach jüngsten Zählungen 1789 Gedichte umfassenden Werks – über Jahrzehnte hin ihren Briefen beigelegt.

Indes waren nur ganze zehn Gedichte zu ihren Lebzeiten gedruckt worden, noch dazu anonym und ohne ihre Zustimmung. Weit über tausend Gedichte hatte sie jedoch entweder heute verschollenen Briefwechseln beigelegt oder, was wahrscheinlicher ist, für sich selbst behalten und niemandem gezeigt.

Die Trauerfeier fand im Bibliothekszimmer des Familiensitzes statt, den ihr Grossvater 1813 am Hang über der »Main Street« von Amherst hatte bauen lassen. Das von einer Hecke gegen die Strasse hin abgeschirmte und von Wiesen umgebene Gebäude aus dunkelrotem Backstein war ihr Geburtshaus gewesen, in dem sie fast vierzig Jahre lang gelebt hatte, zunächst mit den Eltern, dem älteren Bruder Austin und der jüngeren Schwester Lavinia, zuletzt nur noch mit Lavinia, die wie sie selber unverheiratet geblieben war. Auf Wunsch der Verstorbenen wurde der Sarg nach der Trauerfeier durch die Hintertür ins Freie gebracht und von sechs irischen Arbeitern, die sie selber bestimmt hatte, durch den Garten, die Scheune und über die blühenden Wiesen zum nahen Friedhof getragen.

Aus dem Nachwort von Gunhild Kübler zu ihrer Edition und Übersetzung von Emily Dickinson: Gedichte, München: Hanser 2006

L'Albatros

Charles Baudelaire

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prendent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

DER ALBATROS

Oft zum Zeitvertreib fangen die Seeleute sich
Albatrosse
ein, jene mächtigen Meervögel, die als lässige
Reisege-
fährten dem Schiffe folgen, wie es auf bitteren
Abgründen
seine Bahn zieht.

Kaum haben sie die Vögel auf die Planken gesetzt, so
lassen diese Könige der Bläue unbeholfen und
verlegen
ihre großen weißen Flügel wie Ruder kläglich neben
sich
am Boden schleifen.

Dieser geflügelte Reisende, wie ist er linkisch und
schlaff!
Er, einst so schön, wie ist er lächerlich und häßlich!
Der eine neckt seinen Schnabel mit einer
Stummelpfeife,
der andere ahmt hinkend den Schwachen nach, wie er
zu flie-
gen versuchte!

Der Dichter gleicht dem Fürsten der Wolken, der mit
dem
Sturm Gemeinschaft hat und des Bogenschützen
spottet;
auf den Boden verbannt, von Hohngeschrei umgeben,
hindern die Riesenflügel seinen Gang.

Übertragung: Friedhelm Kemp

Das Gedicht "L'Albatros" des Urvaters des Symbolismus, *Charles Baudelaire*, wurde 1859 erstveröffentlicht und etwas später, 1861, in den Gedichtband *Les Fleurs du Mal*, das Lebenswerk des Autors, integriert. Innerhalb des Gesamtwerkes ist "L'Albatros" das dritte Gedicht und in seinem Kapitel *Spleen et Idéal* das zweite. Der deutsche symbolistische Dichter Stefan George hat Baudelaire übersetzt und teilweise auch übertragen, wie die Nachdichtung „Der herr der insel“ von 1894 zeigt.

<http://www.gedichte.com/showthread.php?24542-L-Albatros-Charles-Baudelaire>

Stefan George (1868-1933)

Der herr der in sel

Die fischer überliefern dass im süden
Auf einer in sel reich an zimmt und öl
Und edlen steinen die im sande glitzern
Ein vogel war der wenn am boden fussend
Mit seinem schnabel hoher stämme krone
Zerpflücken konnte · wenn er seine flügel
Gefärbt wie mit dem saft der Tyrer-schnecke
Zu schwerem niedrem flug erhoben: habe
Er einer dunklen wolke gleichgesehn.
Des tages sei er im gehölz verschwunden ·
Des abends aber an den strand gekommen ·
Im kühlen windeshauch von salz und tang
Die süsse stimme hebend dass delfine
Die freunde des gesanges näher schwammen
Im meer voll goldner federn goldner funken.
So habe er seit urbeginn gelebt ·
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum erstenmal die weissen segel
Der menschen sich mit günstigem geleit
Dem eiland zgedreht sei er zum hügel
Die ganze teure stätte zu beschaun
gestiegen ·
Verbreitet habe er die grossen schwingen
Verscheidend in gedämpften
schmerzeslauten.

Charles Baudelaire wurde am 9. April 1821 in Paris geboren.
Schon

1827 starb der fast siebzijährige Vater; die sehr viel jüngere Mutter

heiratete ein Jahr später den Oberstleutnant Aupick.

Baudelaire hat

diese zweite Heirat seiner Mutter zeitlebens als eine persönliche Kränkung empfunden. Seine Abneigung gegen eine bürgerliche Existenz veranlaßte die Eltern, ihn 1841, nach Abschluß des Gymnasiums, auf eine Seereise nach Indien zu schicken. Ihre Hoffnung, er werde sich so für den Kaufmannsberuf gewinnen lassen, wurde enttäuscht; Baudelaire fuhr nur bis Saint-Maurice, war 1842 wieder in Paris, wo er, majorenn geworden, sein väterliches Erbteil durch ein aufwendiges Leben zu verschwenden begann. Schon 1844 wurde ihm auf Familienbeschluß die freie Verfügung über sein Vermögen entzogen. Damit begann für Baudelaire ein Leben in ständigen Geldnöten. In das Jahr seiner Rückkehr fällt auch der Beginn seiner Beziehung zu der Mulattin Jeanne Duval, die bis an sein Lebensende fort dauerte.

1845 trat Baudelaire als Kritiker der jährlichen großen Kunstausstel-

lung, des „Salon“, zum ersten Mal an die Öffentlichkeit.

Folgenreich für ihn selber wie für die moderne französische Literatur überhaupt wurde seine Begegnung mit dem Werk Edgar Allan Poes, den er in Frankreich einführte und ab 1852 durch Übersetzungen bekannt machte. 1857

erschien sein einziger Gedichtband, „Les Fleurs du Mal“.

Angriffe in der Tagespresse veranlaßten die Justiz, das Werk als sittenwidrig zu beschlagnahmen. Es kam zum Prozeß: Autor und Verleger wurden - trotz der Fürsprache namhafter Schriftsteller - zu einer Geldstrafe verurteilt; sechs Gedichte mußten aus dem Buch entfernt oder durch Überdruck unlesbar gemacht werden.

1860 veröffentlichte Baudelaire «Les Paradis Artificiels», Studien über Opium und Haschisch. 1864 unternahm er eine längere Vortragsreise nach Belgien. Seine durch Not und Ausschweifung zerrüttete Gesundheit verschlechterte sich in bedrohlichem Maße. Im März 1866 brach er zusammen und wurde bald darauf, halbseitig gelähmt und der Sprache beraubt, in eine Pariser Klinik gebracht. Dort starb er am 31.

August 1867 in den Armen seiner Mutter. - Eine erste Gesamtausgabe seiner Gedichte, Essays und Übersetzungen in sieben Bänden erschien, von Freunden veranstaltet, bald nach seinem Tode. Baudelaire hat bis heute nicht aufgehört, auf die Dichtung zu wirken.

Hemmige

Text & Musik: Mani Matter

S'git Lüt, die würden alletwäge nie
Es Lied vorsinge, so win ig jitz hie
Eis singen um kei Prys, nei bhüetis nei
Wil si Hemmige hei

Si wäre vilicht gärn im Grund gno fräch
Und dänke, das syg ires grosse Päch
Und s'laschtet uf ne win e schwäre Stei
Dass si Hemmige hei

I weis, das macht eim heiss, verschlat eim d'Stimm
Doch dünkt eim mängisch o s'syg nüt so schlimm
S'isch glych es Glück, o we mirs gar nid wei
Das mir Hemmige hei

Was unterscheidet d'Mönsche vom Schimpans
S'isch nid die glatti Hut, dr fählend Schwanz
Nid dass mir schlächter d'Böim ufchöme, nei
Dass mir Hemmige hei

Me stell sech d'Manne vor, wens anders wär
Und s'chäm es hübsches Meiteli derhär
Jitz luege mir doch höchstens chly uf d'Bei
Wil mir Hemmige hei

Und we me gseht, was hütt dr Mönschheit droht
So gseht me würklech schwarz, nid nume rot
Und was me no cha hoffen isch alei
Dass si Hemmige hei

Är isch vom amt ufbotte gsy

Text & Musik: Mani Matter

Är isch vom Amt ufbotte gsy, am Fritig vor de Nüne,
by Schtraf, im Unterlassigsfall, im Houptgebäud, Block zwo,
Im Büro 146 persönlich go z'erschiine,
Und isch zum Houptiigang am Halbi Nüüni inecho.

Vom ligang, d'Schtäge uf, und de nach rächts het är sech gwändet,
isch dür'ne länge Gang, de wider rächts und de graduus,
de zrüg, und wider links, bis wo der Korridor het gändet,
de wider zrüg und gradus - witer meh und meh konfus.

I sött doch - het er dür die lääre Gäng grüeft - vor de Nüne,
by Schtrof im Ungerlassigsfall im Houptgebäud Block Zwo,
im Büro 146 persönlech ga erschiine
und dür die lääre Gäng do het me s'Echo ghört derfo.

Hie bin'i - het är dänkt - scho gsy, nei dert bim Egge chumme
ni veillecht wider... nei s'isch s'isch anders - warum geit's jetz da,
i ha doch gmeint... aha.. jetz no dert vorne einisch ume,
was isch de das, da geits... jetz weis i nümme won'i schtah.

Und dä wo isch ufbotte gsy am Fritig vor de Nüne,
by Schtrof im Ungerlassigsfall im Houptgebäud Block Zwo,
im Büro 146 persönlech ga z'erschiine,
isch immer witergloffte und isch nie meh ume cho.

Mani Matter, geboren am 4. August 1936, mit richtigem Vornamen Hans Peter, wuchs in Bern auf, wo er die Schulen besuchte und an der Universität Rechtswissenschaft studierte. Mit siebzehn Jahren begann er berndeutsche Chansons zu schreiben und zur Gitarre zu singen. Er trat damit am Radio und in zahlreichen Kleintheatern der Schweiz auf. Hauptberuflich war er Rechtskonsulent des Gemeinderates der Stadt Bern.

Zu seinen bekanntesten Chansons gehören "Bim Coiffeur", "D Nase", "Hemmige" und "Ballade (zum Film *Dällebach Kari*)". Am 24. November 1972 starb Mani Matter mitten in der Arbeit zum Theaterstück "Kriminalgeschichte" bei einem Verkehrsunfall.

Seit seinem Tod hat ihn vor allem die Berner Mundartrockszene (besonders die Gruppe Züri West) Ende der 80er Jahre wiederentdeckt worauf 1992 die CD *MATTER ROCK* mit Neuaufnahmen seiner bekannten und Erstaufnahmen einiger unveröffentlichter Chansons durch verschiedenen Schweizer Musiker erschien.

Gone with the Wind

Gone with the wind,
Just like a leaf that has blown away,
Gone with the wind,
My romance has flown away;

Yesterday's kisses are still on my lips,
I had a lifetime of Heaven at my fingertips,

But now all is gone.
Gone is the rapture that thrilled my heart;
Gone with the wind,
The gladness that filled my heart;

Just like a flame,
love burned brightly then became
An empty smoke dream that has gone,
Gone with the wind.

GONE WITH THE WIND

Copyright © 1937 by Bourne Co. Copyright Renewed

Words and Music by Herb Magidson and Allie Wrubel

Moderately

The musical score is written in a single system with five staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderately'. The score includes the following lyrics and chords:

Chords: Fm7, Bb7, EbM9 Eb6, Fm7, Bb7, EbM7, Eb6, Am7, D7, G, Am7, D7, GM9, G6, Gm7, Cdim, Fm7, Bb7, Eb, Db9, C7b9, Fm7, Fm7/Bb Bb9, Fm7 Bb7, EbM7 Eb6, Fm7, Bb7, EbM9, Eb6, Am7, D7, G, Am7, D7, GM9, G6, Fm7, Cm7, Fm6, Bb7, C7, Fm7, Db9, E9#11, EbM9, C9, B9, Bb9, EbM9.

Lyrics:
Gone With The Wind, just like a leaf that has blown a - way Gone With The Wind.
My ro - mance has flown a - way. Yes - ter - day's kiss - es are still on my lips,
I had a life - time of Heav - en at my fin - ger tips, but now all is gone.
Gone is the rap - ture that thrilled my heart, Gone With The Wind. The glad - ness that
filled my heart, just like a flame, love burned bright - ly then be - came an emp - ty smoke dream that has
gone, Gone With The Wind. Wind.

Δέδυκε μὲν ἅ σελάνα καὶ Πληιάδες.
Μέσαι δὲ νύκται πάρα δέρχεται ὥρα.
Ἔγω δὲ μόνα καθεύδω.

Úntergegángen bereíts ist der Mónd ũnd sínd die Pleiáden.
Mítternacht íst es, die Stúnden vergéhen!
Ích aber schláfe alléin.

Untergegangen sind Mond und Pleiaden,
Mitternacht schon und die Stunden vergehn.
Ich aber liege allein.

Der Mond verschwunden,
Vorbei die Zeit; Gelieben
die Stunden
Und ich.»

*Aus: Roman Graf: Zur Irrfahrt verführt.
Limmat, Zürich 2010*



Apollon (der Gott der Musik) mit einer Lyra, 4. Jahrhundert v. Chr.



Sappho

Das Elfchen

Wortart	Wortanzahl
<i>Adjektiv</i>	<i>1 Wort</i>
<i>Artikel/Pronomen Nomen</i>	<i>2 Wörter</i>
<i>3. und</i>	<i>3 oder 4 Wörter</i>
<i>4. Zeile frei</i>	<i>4 oder 3 Wörter</i>
<i>Adjektiv/Nomen</i>	<i>1 Wort</i>

Beispiel:

Listig

Das Elfchen.

Es taucht auf

*Wie seine Schwester im
Märchen.*

Formanalyse lyrischer Texte

„Lyrik muss gesungen sein ...“ Denn lyrische Texte basieren auf einer Sprachmusik, die sich vor allem in rhythmischen und klanglichen Formen äussert und deshalb in Schriftform nie voll zur Geltung kommt. Um die musikalische Seite wirken zu lassen, setzt die Lyrik Stilmittel ein, die für die Interpretation entscheidend sind, indem sie die semantische Ebene (Inhalt der Wörter, Sinn der Aussage) stärken:

1. Rhythmus

ist das Zusammenspiel von Hebungen und Senkungen der Stimme sowie von Pausen zu einem "Sprechfluss". Der Rhythmus kann z. B. gleichmässig fliegend, drängend vorwärtsstrebend oder gestaut-unterbrochen sein. Verszeilen, deren Sprechbewegung ausschliesslich aus der natürlichen Betonung (wie beim Wort im Wörterbuch angegeben) und aus reimloser Wortwahl stammt, nennt man *freie Rhythmen*. Viele lyrische Texte weisen dagegen einen *metrisch gebundenen Rhythmus* auf.

2. Metrum (=Versmass)

ist das durch regelmässige Abfolge betonter und unbetonter Silben zählbare Versmass (Takt). Hauptarten metrischer Einheiten sind

- *Jambus* (griech. der Aufschnellende): "Im Wáld ist schön der hélle Tág..." (Betonung auf 2. Silbe, abwechselnd eine betonte - eine unbetonte Silbe (alternierend))
- *Trochäus* (griech. der Laufende): "Schläft ein LÍed in állen DÍngen..." (Betonung auf 1. Silbe, alternierend)
- *Daktylus* (griech. der Finger): "Férdinand fáhrt mit dem Áuto nach Bérn.." (Betonung auf 1. Silbe, eine betonte - zwei unbetonte Silben)
- *Anapäst* (griech. der Zurückgeschlagene): "Horizónt" (Betonung auf 3. Silbe, zwei unbetonte - eine betonte Silbe)

3. Vers (=Gedichtzeile)

Wenn sich Satzende und Versende decken, spricht man von Zeilenstil. Der Satz kann jedoch das Zeilenende übergreifen und auf diese Weise die Sprechbewegung verändern. Dadurch werden die Bedeutungsschwerpunkte verlagert: *Enjambement = Zeilensprung*. Zuweilen ergibt sich ein scharfer Einschnitt mit dem Satzende im Versinnern: Verszäsur

Der Versausgang heisst *Kadenz*. Sie ist

- *männlich*, d.h. der Vers endet mit einer betonten Silbe ("...schläft ein grosser Bár") und gibt dem Vers einen eher geschlossenen Charakter.
- *weiblich*, d.h. der Vers endet mit einer unbetonten Silbe ("Schnarchend dort beim grossen Baúme...") und wirkt eher fliegend.

4. Strophe

nennt man die Verbindung mehrerer Verszeilen zu einer meist in sich geschlossenen Gedichteinheit. Dem Strophenbau kommt gliedernde Funktion zu. Am verbreitetsten ist auf Deutsch die so genannte **Volksliedstrophe**, in ihrer häufigsten Form eine vierzeilige Strophe mit drei oder vier Hebungen alternierend, d.h. im Wechsel, mit einer Senkung. Die Zeilen enden abwechselnd zweisilbig (weiblich) und einsilbig (männlich), entsprechend ist die vorherrschende Reimform der Kreuzreim (s. unten 5.) Mit dem Versende fällt meist auch eine Pause im Satz zusammen (keine Enjambements). Als bekanntes Beispiel ist Heinrich Heines „Lore-Ley“ (1824):

*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus uralten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

5. Reim

bedeutet Gleichklang. Zwei oder mehrere Wörter reimen sich, wenn sie vom letzten betonten Vokal an *gleich klingen*. Man unterscheidet zwischen Anfangsreim, Binnenreim und Endreim, wobei dem Endreim besondere Bedeutung zukommt, da das Ende eines Verses verstärkt betont wird. (Dies trifft v.a. beim Zeilenstil zu.) Die wichtigsten Arten des Endreims sind

- Paarreim (aa bb cc...)
- Kreuzreim (ab ab cd cd...)
- Umarmender Reim (abba cddc...)

6. Alliteration

(lat. ad + littera = Anreim). Die Klangfigur ergibt sich, wenn zwei oder mehr nahe beieinanderstehende Wörter in der Stammsilbe den gleichen Anlaut haben. Sie wurde bereits in der Antike als rhetorische Figur eingesetzt und später in der Dichtung als lautmalerischer Effekt verwendet. "Jetzt reifen schon die roten Berberitzen." (Rilke).

In germanischer Dichtung, die noch keinen Endreim kannte, war die Alliteration wichtigstes versbildendes Prinzip für den *Stabreim*: "Welaga nu, waltant got, wewurt skihit." ("Wehe nun, waltender Gott, Wehgeschick wird"). (Hildebrandslied).

Sprachliche Bilder

Allegorie

(griech. = "das Anderssagen") Darstellung eines abstrakten Begriffes durch ein Bild, z. B. Justitia = Gerechtigkeit als blinde Frau mit einer Waage, die "Fruchtbringende Gesellschaft" als Palmbaum; literarisch verwendet im Mittelalter und Barock. Wichtig für die Deutung: Bild und Begriff sind einander konventionell fest zugeordnet.

Bild

Eine bildhafte, anschauliche Darstellung ist wesentlicher Bestandteil poetischer Sprache. Das Wort Bild ist eine ungenaue Bezeichnung für verschiedene Ausprägungen bildhaften Sprechens wie z.B. Vergleich, Metapher, Symbol, Personifikation u.a. und deshalb am ehesten noch als Sammelbegriff geeignet. Auch Redewendungen des Alltags können bildhaft sein, z.B. "die Ohren spitzen".

Epigramm

(griech. Inschrift, Aufschrift). In kurzer pointierter Form, die sich zur Aufschrift eignet, wird eine geistreiche oder satirische Deutung zu einem Sachverhalt oder zu einem Gegenstand gegeben. Seit der Antike sind vielerlei Anlässe zu solcher Gebrauchslyrik genutzt worden. Als Beispiel kann die Grabinschrift der gefallenen Thermopylenkämpfer von 480 v.Chr. gelten: "Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl."

Emblem

Sinnbild oder Zeichen, das einen bestimmten Bedeutungsinhalt aufweist, z.B. Anker = Hoffnung, Ölzweig = Frieden. Oft auch wurde das Bild bildlich (als Allegorie) dargestellt und sprachlich verdoppelt. Verwendung im Mittelalter und Barock. Feste Zuordnung von Bild und Bedeutung.

Symbol (Sinnbild)

(griech. = "Zusammengefügt") Wiedergabe von nicht Wahrnehmbarem durch ein bildhaftes Zeichen, ein Sinnbild, z. B. Sonne für Leben, Kreuz für Leiden (aber gleichzeitig auch für Erlösung); vorrangig in der Goethezeit literarisch verwendet. Wichtig für die Deutung: Was das Symbol alles meint, ist rational kaum zu definieren.

Personifikation

Übertragung menschlicher Verhaltensweisen und Eigenschaften auf andere Lebewesen, Sachen, Abstrakta (Sonderform der Metapher), z. B. "Mutter Natur", "Gelassen stieg die Nacht an Land". Wichtig für die Deutung: Die Personifizierung wird häufiger in Verben und Adjektiven als in Substantiven deutlich.

Metapher

(griech. = "die Übertragung") Verwendung eines Wortes in einem anderen Vorstellungsbereich als dem ursprünglichen, z. B. "Flug der Gedanken", "Zahn der Zeit", "(leere) Flaschen auf dem Spielfeld"; literarisch und in der Alltagssprache verwendet. Wichtig für die Deutung: Zwischen dem ursprünglichen Vorstellungsbereich und dem gemeinten Vorstellungsbereich verweist die Metapher auf etwas Vergleichbares, das "tertium comparationis", das allgemein verständlich ist. Bei "Vogelflug" - "Gedankenflug" ist es z. B. die Schnelligkeit und Weite der Bewegung.

Topos

(griech. = "Ort", "Gemeinplatz") Überliefertes Denk- und Ausdrucksschema, formelhafte Wendung, die als Phrase, Zitat, Bild oder Motiv auftreten kann, z. B. "locus amoenus" = Lustort, anmutige Landschaft oder Sonne, Mond und Sterne zur Verdeutlichung der Tageszeit. Ihre Verwendung ist nicht als schöpferische Eigenprägung des Dichters zu verstehen, sondern aus ihrer Tradition im literarischen Leben. Wichtig für die Deutung: Die Einbettung in den Zusammenhang, gegebenenfalls auch eigenwillige Umgestaltung und Auffüllung mit eigenem Gefühlsgehalt bestimmen die ästhetische Absicht und Wirkung.

Sonett

(lat. sonare = klingen) Diese Gedichtform besteht aus 14 Zeilen, gegliedert in zwei vierzeilige Strophen - Quartette - und zwei dreizeilige Strophen - Terzette. Dieser strengen äusseren Form entspricht meistens auch der gedankliche Aufbau: bauen z.B. die Quartette eine anschauliche Darstellung zum Thema des Gedichts auf, so können die Terzette diese anschliessend auswerten. Das Sonett ist deshalb besonders für die Entfaltung objektiv und allgemeingültig gemeinter Aussagen geeignet. In der Barockdichtung wurde dem Sonett häufig ein Alexandriner (Reimvers aus zwölf oder dreizehn Silben, sechshebiger Jambus oder als sechstaktiger Vers mit Auftakt. Charakteristisch ist die feste Zäsur (Einschnitt) nach der dritten Hebung, also nach der sechsten Silbe, die den Vers in zwei Teile gliedert.) zu Grunde gelegt, der die Gegenüberstellung paralleler oder antithetischer Positionen unterstützt.

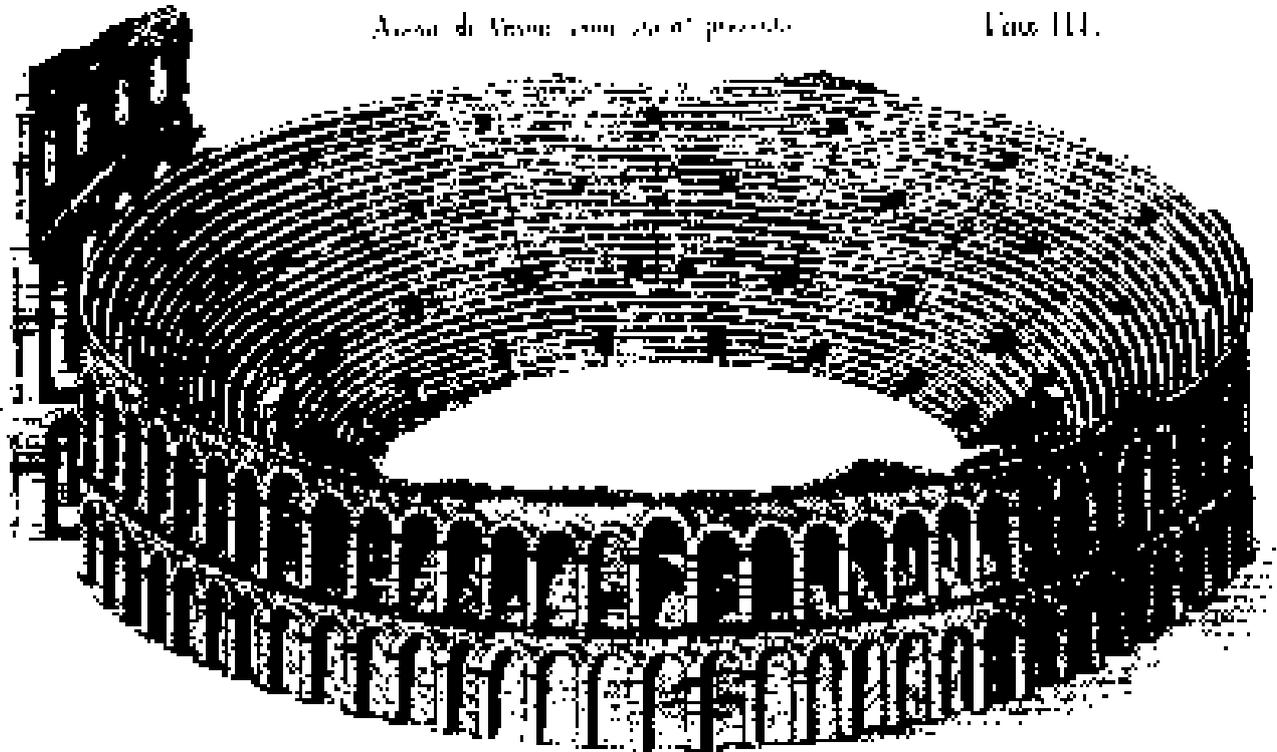
Material Einstieg Drama

C A P O P R I M O.

Si fa strada alla descrizione di così fatti edifizj.

Arena di Verona con lo stato presente.

Tab. III.



Die Arena in Verona

„Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! Als ich hineintrat, mehr noch aber, als ich oben auf dem Rande umherging, schien es mir seltsam, etwas Grosses und doch eigentlich nichts zu sehen. Auch will es leer nicht gesehen sein, sondern ganz voll von Menschen, wie man es neuerer Zeit Joseph dem Zweiten und Pius dem Sechsten zu Ehren veranstaltet. Der Kaiser, der doch auch Menschenmassen vor Augen gewohnt war, soll darüber erstaunt sein. Doch nur in der frühesten Zeit tat es seine ganze Wirkung, da das Volk noch mehr Volk war, als es jetzt ist. Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben.

Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben: man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater.

Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die, so bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag. Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, musste es über sich selbst erstaunen; denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinander laufen zu sehen, sich in einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Masse, wie ungeheuer das Ganze sei. Jetzt, wenn man es leer sieht, hat man keinen Massstab, man weiss nicht, ob es gross oder klein ist.

(....)

Als ich heute wieder von der Arena wegging, kam ich einige tausend Schritte davon zu einem modernen öffentlichen Schauspiel. Vier edle Veroneser schlugen Ball gegen vier Vicentiner. Sie treiben dies sonst unter sich das ganze Jahr etwa zwei Stunden vor Nacht; diesmal, wegen der fremden Gegner, lief das Volk unglaublich zu. Es können immer vier- bis fünftausend Zuschauer gewesen sein. Frauen sah ich von keinem Stande.

Vorhin, als ich vom Bedürfnis der Menge in einem solchen Falle sprach, hab' ich das natürliche zufällige Amphitheater schon beschrieben, wie ich das Volk hier übereinander gebaut sah. Ein lebhaftes Händeklatschen hört' ich schon von weiten, jeder bedeutende Schlag war davon begleitet.“

(...)

Quelle: J. W. Goethe: Italienische Reise, München: Goldmann (Taschenbuch 7641) 1997, S. 38/39 + 42/43

„Zum Theater

Heute wieder einmal an einer Probe, und da ich eine Stunde zu früh war, verzog ich mich in eine Loge, wo es dunkel ist wie in einer Beichtrische. Die Bühne war offen, zum Glück, und ohne Kulissen, und das Stück, das geprobt werden sollte, kannte ich nicht. Nichts ist so anregend wie das Nichts, wenigstens zeitweise. Nur gelegentlich ging ein Arbeiter über die Bühne, ein junger Mann im braunen Overall; er schüttelt den Kopf, bleibt stehen und schimpft gegen einen andern, den ich nicht sehen kann, und es ist eine ganz alltägliche Sprache, was auf der Bühne ertönt, alles andere als Dichtung – kurz darauf erscheint eine Schauspielerin, die gerade einen Apfel isst, während sie in Mantel und Hut über die leere Bühne geht; sie sagt dem Arbeiter guten Morgen, nichts weiter, und dann wieder die Stille, die leere Bühne, manchmal ein Poltern, wenn draussen eine Strassenbahn vorüberfährt. Die kleine Szene, die sich draussen auf der Strasse tausendfach ergibt, warum wirkte sie hier so anders, so viel stärker? Die beiden Leute, wie sie eben über die Bühne gingen, hatten ein Dasein, eine Gegenwart, ein Schicksal, das ich natürlich nicht kenne, dennoch war es da, wenn auch als Geheimnis, es hatte ein Vorhandensein, das den ganzen grossen Raum erfüllte. Ich muss noch bemerken, dass es ein gewöhnliches Arbeitslicht war, ein Licht wie Asche, ohne jeden Zauber, ohne sogenannte Stimmung, und die ganze Wirkung kam offenbar daher, dass es ein anderes als diese kleine Szene überhaupt nicht gab; alles andere ringsum war Nacht; ein paar Atemzüge lang gab es nur eins: einen Bühnenarbeiter, der schimpft, und eine junge Schauspielerin, die gähnt und in die Garderobe geht, zwei Menschen, die sich im Raume treffen, die gehen können und stehen, aufrecht, die eine tönende Stimme haben, und dann wieder ist alles vorbei, unbegreiflich, wie wenn ein Mensch verstorben ist, unbegreiflich, dass er gewesen ist, dass er vor unseren Augen gestanden hat, gesprochen hat, alltäglich und belanglos, dennoch erregend –

Etwas an dem kleinen Erlebnis scheint mir wesentlich, erinnert auch an die Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine blossе Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. Zwar sagt uns der Verstand, dass der Putz, den ich umrahme, nicht anders erscheinen kann als auf der ganzen Wand; er ist ja nicht anders, in der Tat, nicht um ein Korn; aber er erscheint, er ist da, er spricht. Warum werden Bilder denn gerahmt? Warum wirken sie anders, wenn wir sie aus dem Rahmen lösen? Sie heben sich nicht mehr von den Zufällen der Umgebung ab; sie sind, einmal ohne Rahmen, plötzlich nicht mehr sicher; sie beruhen nicht mehr auf sich allein; man hat die Empfindung, sie fallen auseinander, und man ist etwas enttäuscht: sie scheinen schlechter, plötzlich, nämlich schlechter als sie sind. Der Rahmen, wenn er da ist, löst sie aus der Natur; er ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. Der Rahmen stellt sie ausserhalb der Zeit. Insofern ist ein ungeheurer Unterschied zwischen der Fläche, die innerhalb eines Rahmens liegt, und der Fläche überhaupt, die endlos ist. Gewiss wären es üble Maler, die darauf vertrauen, dass sie es mit dem Rahmen retten können; gemeint ist nicht, dass alles, nur weil es innerhalb eines Rahmens stattfindet, die Bedeutung eines Sinnbildes bekomme; aber es bekommt, ob es will oder nicht, den Anspruch auf solche Bedeutung. Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hierher; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was ausserhalb der Zufälle und Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, oder wie schon gesagt: das Sinn-Bild.

All dies gilt auch vom Rahmen der Bühne, und natürlich gäbe es noch andere Beispiele, die den erregenden Eindruck, den schon die leere Bühne macht, wenigstens streckenweise erläutern; man denke an die Schaufenster, die ganze Lager zeigen, Schaufenster, die uns niemals fesseln, und an die anderen, die sich auf ein bescheidenes Guckloch beschränken: eine einzige Uhr liegt da, ein einziges Armband, eine einzige Krawatte. Und das Seltene erscheint uns schon von vornherein wertvoll. Es gibt solche Fensterlein, die manchmal wie kleine Bühnen sind, man steht gerne davor, guckt in eine andere Welt, die mindestens den Anschein von Wert hat. Und das Verwandte zur wirklichen Bühne läge darin: auch auf der Bühne sehe ich nicht Tausende von Narren, sondern einen, den ich noch lieben kann, nicht Tausende von Liebenden, deren Liebe, ins Gattungshafte wiederholt, widerlich wird, sondern zwei oder drei, deren Schwüre wir ernstnehmen können wie unsere eigenen. Es lohnt sich hinzuschauen. Ich sehe Personen; ich sehe nicht Millionen von Arbeitern, wobei ich dann keinen einzigen mehr sehe, leider Gottes, sondern ich sehe diesen einzigen, der die Millionen vertritt und einzig wirklich ist: ich sehe einen Bühnenarbeiter, der schimpft, und eine junge Schauspielerin, die einen Apfel isst und guten Morgen sagt. Ich sehe, was ich sonst nicht sehe: zwei Menschen. (...)

Zum Theater

Natürlich müsste man, wenn man vom Rahmen spricht, auch von der Rampe sprechen, die ein Teil jenes Rahmens ist, und zwar der entscheidende. Eine Bühne, die keine Rampe hat, wäre ein Tor. Und gerade das will sie offenbar nicht sein. Sie lässt uns nicht eintreten. Sie ist ein Fenster, das uns nur hinüberschauen lässt. Beim Fenster nennen wir es Brüstung, und es gibt eine ganze Reihe von Einrichtungen, die einem gleichen Zwecke dienen. Alle Arten von Sockel gehören auch dazu. Immer geht es um die Trennung von Bild und Natur. (...)

„Grundmodell einer Szene des (.....) Theaters

[...] Es ist verhältnismässig einfach, ein Grundmodell für (.....) Theater aufzustellen. Bei praktischen Versuchen wählte ich für gewöhnlich als Beispiel allereinfachsten, sozusagen "natürlichen" (.....) Theaters einen Vorgang, der sich an irgendeiner Strassenecke abspielen kann: der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn "anders sehen" – die Hauptsache ist, dass der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, dass die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.

[...] „

Aus: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 16 (Schriften zum Theater 2), Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag 1967, p. 546

Über alltägliches Theater

Ihr Künstler, die ihr Theater macht
In grossen Häusern, unter künstlichen Lichtsonnen
Vor der schweigenden Menge, sucht zuweilen
Jenes Theater auf, das auf der Strasse sich abspielt.
Das alltägliche, tausendfache und ruhmlose
Aber so sehr lebendige, irdische, aus dem Zusammenleben
Der Menschen gespeiste Theater, das auf der Strasse sich abspielt.
Hier macht die Nachbarin den Hauswirt nach, deutlich zeigt sie
Seine Redeflut vorführend
Wie er versucht, das Gespräch abzubiegen
Von der Wasserleitung, die geborsten ist. In den Anlagen
Zeigen die Burschen den kichernden Mädchen
Abends, wie sie sich wehren und dabei
Geschickt die Brüste zeigen. Und jener Betrunkene
Zeigt den Pfarrer bei seiner Predigt, die Unbemittelten
Auf die reichen Auen des Paradieses verweisend. Wie nützlich
Ist doch solches Theater, ernsthaft und lustig
Und wie würdig! Nicht wie Papagei und Affe
Ahmen diese nur nach der Nachahmung willen, gleichgültig
Was sie da nachahmen, nur um zu zeigen, dass sie
Gut nachahmen können, sondern sie
Haben Zwecke im Auge. Mögt ihr
Grossen Künstler, meisterhaften Nachahmer, darin
Nicht unter ihnen bleiben! Entfernt euch
Wie immer ihr eure Kunst vervollkommt, nicht allzuweit
Von jenem alltäglichen Theater, das
Auf der Strasse sich abspielt.

Seht dort den Mann an der Strassenecke! Er zeigt, wie
Der Unfall vor sich ging. Gerade
Überliefert er den Fahrer dem Urteil der Menge. Wie der
Hinter der Steuerung sass, und jetzt
Ahmt er den Überfahrenen nach, anscheinend
Einen alten Mann. Von beiden gibt er
Nur so viel, dass der Unfall verständlich wird, und doch
Genug, dass sie vor euren Augen erscheinen. Beide
Zeigt er aber nicht so, dass sie einem
Unfall nicht zu entgehen vermöchten. Der Unfall
Wird so verständlich und doch unverständlich, denn beide
Konnten sich auch ganz anders bewegen, jetzt zeigt er, wie nämlich
Sie sich hätten bewegen können, damit der Unfall
Nicht erfolgt wäre. Da ist kein Aberglauben
An diesem Augenzeugen, er gibt
Nicht den Gestirnen die Sterblichen preis, sondern
Nur ihren Fehlern.
Beachtet auch
Seinen Ernst und die Sorgfalt seiner Nachahmung. Dieser
Weiss, dass von seiner Genauigkeit vieles abhängt, ob der Unschuldige
Dem Verderben entrinnt, ob der Geschädigte
Entschädigt wird. Seht ihn
Jetzt wiederholen, was er schon einmal gemacht hat. Zögernd
Seine Erinnerung zu Hilfe rufend, unsicher
Ob er auch gut nachahmt, einhaltend
Und einen andern auffordernd, er möge
Dies oder jenes berichtigen. Dies
Betrachtet mit Ehrfurcht!
Und mit Staunen
Mögt ihr eines betrachten: dass dieser Nachahmende
Nie sich in einer Nachahmung verliert. Er verwandelt sich
Nie zur Gänze in den, den er nachahmt. Immer
Bleibt er der Zeigende, selbst nicht Verwickelte. Jener
Hat ihn nicht eingeweiht, er
Teilt nicht seine Gefühle
Noch seine Anschauungen. Er weiss von ihm
Nur wenig. In seiner Nachahmung

Entsteht kein Drittes, aus ihm und dem andern
Etwa aus beiden Bestehendes, in dem
Ein Herz schlug und
Ein Gehirn dachte. Seine Sinne beisammen
Steht der Zeigende und zeigt
Den fremden Nachbarn.

Die geheimnisvolle Verwandlung
Die auf euren Theatern angeblich vor sich geht
Zwischen Ankleideraum und Bühne: ein Schauspieler
Verlässt den Ankleideraum, ein König
Betritt die Bühne, jener Zauber
Über den ich die Bühnenarbeiter, Bierflaschen in Händen
So oft habe lachen sehen, passiert hier nicht.
Unser Zeigender an der Strassenecke
Ist kein Schlafwandler, den man nicht anrufen darf. Er ist
Kein Hoher Priester beim Gottesdienst. Jederzeit
Könnt ihr ihn unterbrechen: er antwortet euch
Ganz ruhig und setzt
Wenn ihr mit ihm gesprochen habt, seine Vorführung fort.
Ihr aber sagt nicht: Der Mann
Ist kein Künstler. Eine solche Scheidewand aufrichtig
Zwischen euch und aller Welt, werft ihr euch
Nur aus der Welt. Hiesset ihr ihn
Gar keinen Künstler, so könnte er euch
Gar keinen Menschen heissen, und das
Wäre ein grösserer Vorwurf. Sagt lieber:
Er ist ein Künstler, weil er ein Mensch ist. Wir
Mögen, was er macht, vollendeter machen und
Darum geehrt werden, doch, was wir machen
Ist etwas Allgemeines und Menschliches, stündlich
Im Gewimmel der Strasse Geübtes, beinahe
So Beliebt wie Essen und Atmen dem Menschen.

Euer Theatermachen
Führt so zurück auf Praktisches. Unsere Masken, sagt
Sind nichts Besonderes, soweit sie nur Masken sind:
Dort der Schalverkäufer
Setzt sich den steifen, runden Hut des Herzenbezwingers auf
Hakt einen Stock um, ja, klebt sich ein Bärtchen
Unter die Nase und geht hinter seinem Stand
Ein paar wiegende Schritte, so
Die vorteilhafte Veränderungweisend, die
Durch Schals, Schnurrbärte und Hüte
Männer bewirken können. Und unsere Verse, sagt
Habt ihr doch auch: die Zeitungsverkäufer
Rufen die Meldungen in Rhythmen aus, so
Die Wirkung steigend und die oftmalige Wiederholung
Sich erleichternd! Wir
Sprechen fremden Text, aber die Liebenden
Und die Verkäufer lernen auch fremde Texte, und wie oft
Zitiert ihr Aussprüche! So wird
Maske, Vers und Zitat gewöhnlich, ungewöhnlich aber
Grossgesehene Maske, schön gesprochener Vers
Und kluges Zitieren.

Aber damit wir uns verstehen: selbst wenn ihr verbessertet
Was der Mann an der Strassenecke macht, machtet ihr weniger
Als er, wenn ihr
Euer Theater weniger sinnvoll machtet, aus geringerem Anlass
Weniger eingreifend in das Leben der Zuschauer und
Weniger nützlich.

Material Einstieg Epik

Erzähler



Max Frisch (1911-1991), 1959 in der Römer Wohnung mit Ingeborg Bachmann

Aus: Hans Höller: Ingeborg Bachmann, Reinbek: Rowohlt 1999, S. 118

Die Wahrheit ist keine Geschichte

„Man kann die Wahrheit nicht erzählen. Das ist's. Die Wahrheit ist keine Geschichte, sie hat nicht Anfang und Ende, sie ist einfach da oder nicht, sie ist ein Riss durch die Welt unseres Wahns, eine Erfahrung, aber keine Geschichte. Alle Geschichten sind erfunden, Spiele der Einbildung, Entwürfe der Erfahrung, Bilder, wahr nur als Bilder. Jeder Mensch, nicht nur der Dichter, erfindet seine Geschichten – nur dass er sie, im Gegensatz zum Dichter, für sein Leben hält – anders bekommen wir unsere Erlebnismuster, unsere Ich-Erfahrung, nicht zu Gesicht.“

Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Frankfurt M.: Suhrkamp 1976, Bd. IV, S. 263

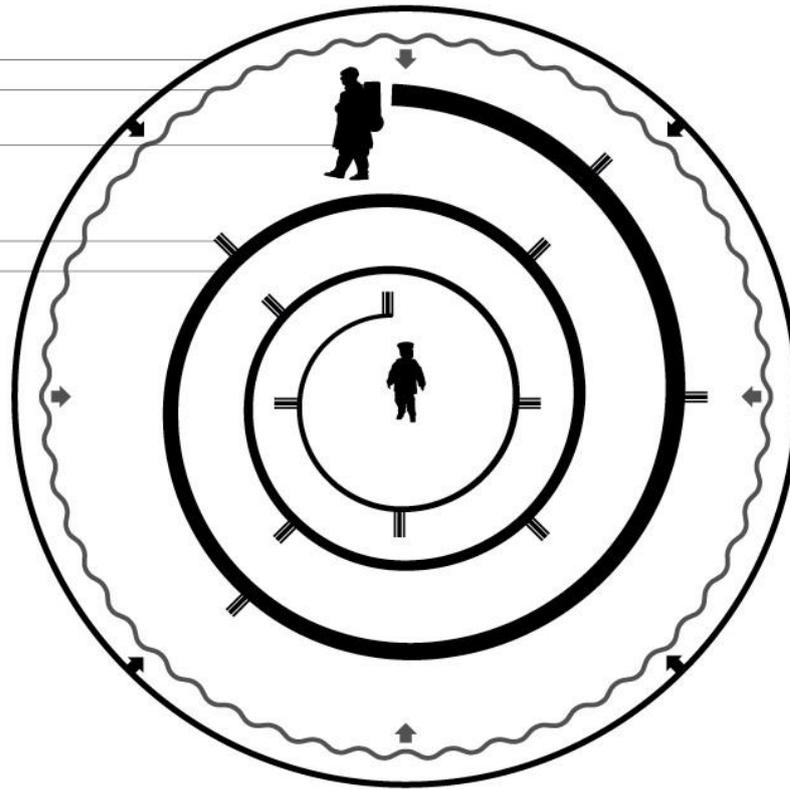
„Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.“

Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Frankfurt M.: Suhrkamp 1976, Bd. V, S.49

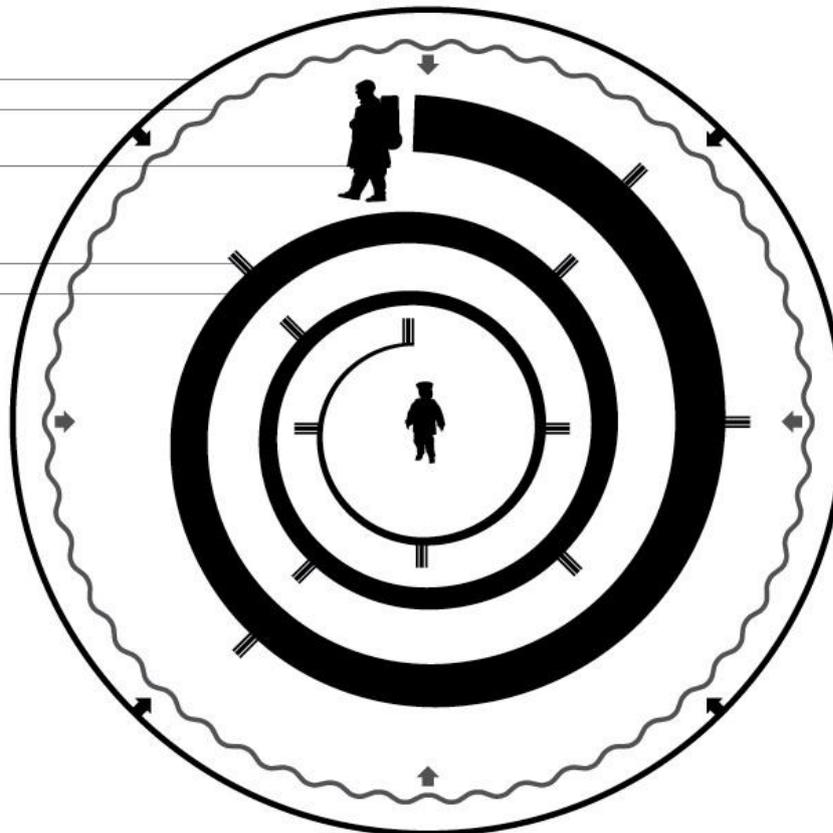
„Die Erfahrung ist so etwas wie ein Einfall. Etwas kann auch eine Revelation sein, dass etwas kommt, und dafür sucht man sich Konkretisierungen. Damals habe ich ein paar mal gesagt, und um es kurz zu machen, wiederhole ich es, wenn Sie mir Ihre Biographie erzählen ehrlich, ehrlich, ehrlich: wo Sie geboren sind, was Sie gemacht, wo Sie gelebt haben, wie Sie jetzt leben, und ich höre das an, also im Sinn fast von einer Beichte, ohne dass ich das jetzt mit Schuld verbinde. Das ist eine Sache. Aber ich will davon gar nichts wissen, sondern ich lade Sie ein in eine Villa in der Toscana, und Sie dürfen nicht herauskommen, sie bekommen dort alles zum Essen und so weiter, bevor Sie 77 erfundene Geschichten geschrieben haben, die können kurz sein, die können lang sein, und Sie kommen dann mit diesen 77 Geschichten, und ich finde sie gut oder finde ich sie nicht gut, aber sie werden sehr verschieden sein, lustig sein, düster sein, und ich behaupte jetzt einfach so, eine Spielthese: nach diesen 77 Geschichten weiss ich über Sie sehr viel mehr, als was sie mir in Ihrer Biographie erzählt haben, und wenn ich Ihnen die Geschichten zeige, dann wissen Sie viel mehr. (...)“

In: Albarella, Paola: Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertmitte. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003, S. 167/68

äussere Welt
innere Welt
Held (erfahren)
Kapitel
Lebensweg/Erzählweg



äussere Welt
innere Welt
Held (erfahren)
Kapitel
Lebensweg/Erzählweg



Analyse-Schema für Epik

Analytische Frage	Erzähltes (Inhalt)	Erzählung (Form)	Erzählen (Vollzug)
<i>Wer?</i>	Personen Perspektive	Vermitteltes Ich (Ich oder Er/Sie)	Erzähler/ Regisseur und Spielende
<i>Was?</i>	Themen (des Plots und existentielle Themen)	Plot (Handlung)	Gegenstand (Wiederherstellung)
<i>Wo?</i>	Orte	Aussenwelt/ Innenwelt	Erzähl-Schauplatz
<i>Wann?</i>	Historische Zeit	Erzählte Zeit	Erzählzeit
<i>Wie?</i>	Gattung Symbolik	Rhetorische Zeichen	Gestaltung
<i>Warum?</i>	Motive	Erinnerung	Episches Urbedürfnis
<i>Woher?</i>	Quellen	Form der Quellen	Umarbeitung der Quellen

Analyse-Schema für erzählende und dramatische Literatur

Analytische Frage	Erzähltes/ Verkörperertes (Inhalt)	Erzählung/ Drama (Form)	Erzählen/ Inszenieren (Vollzug)
<i>Wer?</i>	Personen Perspektive	Vermitteltes Ich (Ich oder Er/Sie)	Erzähler/ Regisseur und Spielende
<i>Was?</i>	Themen (des Plots und existentielle Themen)	Plot (Handlung)	Gegenstand (Wieder- herstellung)
<i>Wo?</i>	Orte	Aussenwelt/ Innenwelt	Erzähl-Schauplatz/ Bühne
<i>Wann?</i>	Historische Zeit	Erzählte Zeit	Erzählzeit/ Bühnenzeit
<i>Wie?</i>	Gattung Symbolik	Rhetorische Zeichen	Gestaltung/ Verkörperung – Inszenierung
<i>Warum?</i>	Motive	Erinnerung/ Gegenwärtige Wiederholung	Episches/ Dramatisches Urbedürfnis
<i>Woher?</i>	Quellen	Form der Quellen	Umarbeitung der Quellen