
KÖNIGS ERLÄUTERUNGEN SPEZIAL

NATURLYRIK VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART

von Gudrun Blecken

In Ergänzung zum Kapitel 3 im Buch finden Sie hier neun weitere Gedichte.

AUTOREN UND IHRE GEDICHTE

Johann Wolfgang von Goethe: <i>Der Zauberlehrling</i> (1797)	2
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: <i>Lied</i> (1802)	5
Friedrich Hebbel: <i>Mysterium</i> (entst. 1842)	7
Theodor Storm: <i>Meeresstrand</i> (1854)	9
Gottfried Keller: <i>Land im Herbst</i> (1879)	11
Gustav Falke: <i>Strandidyll</i> (1891)	14
Christian Morgenstern: <i>Frühling</i> (1897)	16
Otto Julius Bierbaum: <i>Traum durch die Dämmerung</i> (1906)	18
Georg Trakl: <i>Verfall</i> (1909)	20

LITERATUR

23

Johann Wolfgang von Goethe: *Der Zauberlehrling* (1797)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Goethe gilt als die Zentralgestalt der deutschen Literatur, sein Name steht für eine ganze Epoche („Goethezeit“). Als Lyriker, Dramatiker und Epiker durchlief er mehrere, teils epochentypische bzw. -prägende Entwicklungsphasen, von denen die „klassische“ die bedeutendste wurde. Seine Gedichte sind oft Ausdruck von persönlichen Erlebnissen, doch trat in der Weimarer Zeit (ab 1775) das Erlebnishafte (Natur, Liebe) gegenüber einer Natur- und Weltanschauungsliryk zurück.

Kurzbiografie und Werk

Johann Wolfgang von Goethe wurde am 28. August 1749 als Sohn einer wohlhabenden bürgerlichen Familie geboren. Im Jahre 1765 nahm Goethe das Jurastudium in Leipzig auf, das er aber von 1768–1770 wegen einer längeren Erkrankung unterbrechen musste. 1771 schloss er das Studium in Straßburg ab, danach war er als Rechtsanwalt in Frankfurt tätig. Während seiner Straßburger Zeit befasste er sich mit der Dichtung Shakespeares und dem deutschen Volkslied. Seine frühen lyrischen Texte zeigen eine starke Betonung des persönlichen Erlebens (z. B. die *Sesenheimer Lieder*). Mit seinem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und dem Drama *Götz von Berlichingen* (1773) prägte er die literarische Epoche des Sturm und Drang.

Am Weimarer
„Museum“

1775 wurde Goethe an den Weimarer Hof berufen, wo er als Mitglied des „Geheimen Consiliums“ Beratungs- und Leitungsfunktionen im Herzogtum wahrzunehmen hatte. Mit seinem überstürzten Aufbruch nach Italien im Jahre 1786 schaffte er sich wieder den Freiraum, um sich ganz der Dichtkunst und seinen Naturstudien zu widmen. Während seiner Italien-Zeit arbeitete er die *Iphigenie* (1779/1787) um, es entstanden die Dramen *Egmont* (1788) und *Tasso* (1789). 1788 kehrte er an den Hof zurück, bat um Entlastung von seinen Regierungsgeschäften und konnte sich mit der gewonnenen Zeit ganz der Dichtung widmen. Die 1790er Jahre waren bestimmt von der seit 1794 zunehmend intensiver werdenden Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller. Beide Dichter entwickelten eine gemeinsame ästhetische Position („Weimarer Klassik“) und drückten diese in ihren Werken aus. Nach Schillers Tod 1805 widmete sich Goethe besonders aufmerksam den Naturstudien (Farbenlehre). Anregungen nahm er von den Romantikern auf, beispielsweise in *Die Wahlverwandtschaften* (1809) und in *Faust II* (1833). 1816 starb Goethes Frau Christiane, 1828 Herzog Karl August, 1830 Goethes Sohn August. Goethe starb am 22. März 1832.

Beispiel: *Der Zauberlehrling* (1797)

War in der subjektiven Haltung von Goethes *Auf dem See* (1775, vgl. III.4) noch von der belebenden Wirkung der Natur die Rede, so zeigt sich bereits in der Ballade *Erkönig* (1782) ihre **bedrohliche und dem Menschen überlegene Macht**. Dieser bedrohliche Zug der Natur wird in der Ballade *Der Zauberlehrling* wieder aufgegriffen. Die Natur rächt sich, wenn der Mensch versucht, ihre Ordnung zu stören:

- Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
- 5 Seine Wort' und Werke
Merk' ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu' ich Wunder auch.
- 10 Walle! walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke
Wasser fließe,
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße!

- 15 Und nun komm, du alter Besen!
Nimm die schlechten Lumpenhüllen!
Bist schon lange Knecht gewesen;
Nun erfülle meinen Willen!
Auf zwei Beinen stehe,
- 20 Oben sei ein Kopf,
Eile nun und gehe
Mit dem Wassertopf!
- 25 Walle! walle
Manche Strecke,
Dass zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwall
Zu dem Bade sich ergieße!
- 30 Seht, er läuft zum Ufer nieder;
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,
Und mit Blitzesschnelle wieder
Ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwillt!
- 35 Wie sich jede Schale
Voll mit Wasser füllt!
- 40 Stehe! stehe!
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen! –
Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
Hab ich doch das Wort vergessen!
- 45 Ach, das Wort, worauf am Ende
Er das wird, was er gewesen!
Ach, er läuft und bringt behende!
Wärs du doch der alte Besen!
Immer neue Güsse
Bringt er schnell herein,
Ach! und hundert Flüsse
- 50 Stürzen auf mich ein!
- 55 Nein, nicht länger
Kann ich's lassen;
Will ihn fassen.
Das ist Tücke!
Ach, nun wird mir immer bänger!
Welche Miene! welche Blicke!
- 60 O, du Ausgeburt der Hölle!
Soll das ganze Haus ersaufen?
Seh' ich über jede Schwelle
Doch schon Wasserströme laufen.
Ein verruchter Besen,
Der nicht hören will!
Stock, der du gewesen,
Steh doch wieder still!

65 Willst's am Ende
Gar nicht lassen?
Will dich fassen,
Will dich halten
Und das alte Holz behende
70 Mit dem scharfen Beile spalten.

Seht, da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nur auf dich werfe,
Gleich, o Kobold, liegst du nieder;
Krachend trifft die glatte Schärfe.

75 Wahrlich! brav getroffen!
Seht, er ist entzwei!
Und nun kann ich hoffen,
Und ich atme frei!

80 Wehe! wehe!
Beide Teile
Stehn in Eile
Schon als Knechte
Völlig fertig in die Höhe!
Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

85 Und sie laufen! Nass und nässer
Wird's im Saal und auf den Stufen.
Welch entsetzliches Gewässer!
Herr und Meister! Hör' mich rufen! –
Ach, da kommt der Meister!

90 Herr, die Not ist groß!
Die ich rief, die Geister,
Werd ich nun nicht los.

95 „In die Ecke,
Besen! Besen!
Seids gewesen!
Denn als Geister
Ruft euch nur, zu seinem Zwecke,
Erst hervor der alte Meister.“

Metapher für
Umgang
mit der Natur

Es braucht einen weisen, menschlich gereiften Meister, der weiß, auf welche Weise er in die Ordnung der Natur eingreifen darf, damit die Natur dem Menschen dient, ohne dass ihr gefährliches Potenzial geweckt wird. Auch wenn die ideelle Thematik der Ballade im Vordergrund steht, so überwiegen in ihrer Darstellungsweise doch narrative Elemente: Die Vorstellung, dass an sich unbelebte Gegenstände plötzlich zum Leben erwachen und sich unkontrolliert selbstständig machen, ohne dass der Mensch eingreifen kann, wirkt spannungssteigernd und lässt sich als Metapher für den leichtsinnigen Umgang des Menschen mit der Natur deuten. Die Folgen menschlicher Selbstüberschätzung werden gerade heute im Falle von **Naturkatastrophen** in Folge des vom Menschen verursachten Klimawandels deutlich. Die Ballade vom Zauberlehrling ist insofern typisch für Goethes klassische Zeit, als sie eine **einheitliche formale Gestaltung** (vier- bzw. dreihebige Trochäen und durchgehend Kreuzreim mit Ausnahme der Refrainstrophen) aufweist und eine **Geschichte als exemplarische Demonstration einer überzeitlichen Idee** verbindet. Von dem (für den Sturm und Drang typischen) subjektiven Erlebnis-Ton in dem Gedicht *Auf dem See* ist im *Zauberlehrling* nicht mehr zu sehen.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Lied* (1802)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Schelling gilt neben Fichte und Hegel als der wichtigste Philosoph des Deutschen Idealismus. In seiner „Identitätsphilosophie“ kommen Geist und Natur, Subjektivität und Objektivität zu einer harmonischen Einheit, einer „absoluten Identität“. Die Kunst galt Schelling um 1800 als höchste Ausdrucksform des Geistes, die sogar der Philosophie überlegen ist. Unter dem Pseudonym „Bonaventura“ veröffentlichte der Philosoph 1802 auch einige wenige lyrische Texte¹, die in ihrer Bildlichkeit der Romantik zuzuordnen sind (auch wenn Schelling bereits 1800 mit den Jenaer Romantikern brach) und die inhaltlich in engem Zusammenhang mit seiner Naturphilosophie stehen.

Gott als Einheit
von Geist und
Natur

Kurzbiografie und Werk

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling wurde am 27. Januar 1775 in Leonberg geboren. Er studierte gemeinsam mit Hegel und Hölderlin von 1790–1795 am Tübinger Stift Theologie. Noch während der Studienzeit veröffentlichte er erste philosophische Betrachtungen. Seine **Naturphilosophie** entwickelte er, beeinflusst von Rousseau, Kant, Spinoza und vor allem Fichte, bereits 1797 (*Ideen zu einer Philosophie der Natur*). Seine zentrale These ist, dass alle Natur vom Geist geprägt ist, das Ziel ist die harmonische Einheit beider. Der transzendente Gott wird als Einheit von Natur und Geist gesehen. Nach 1806 und durch den Einfluss des zur Münchner Romantik zählenden Franz Xaver von Baader (1765–1841) und der Schriften des Mystikers Jacob Böhme (1575–1624) löste sich Schelling zunehmend von der dialektischen Ideenlehre Hegels, betonte die Freiheit Gottes und vertrat eine christliche Erlösungslehre.

Nachdem Schelling von 1796–98 als Hofmeister gearbeitet hatte, wurde er bereits 1798 als Professor an die Universität Jena berufen. 1803 heiratete Schelling Caroline Schlegel (gesch. Böhmer), die sich im gleichen Jahr von August Wilhelm Schlegel hatte scheiden lassen.

Von 1803–1806 wirkte Schelling als Professor für Naturphilosophie an der Universität Würzburg, 1807 ging er als Generalsekretär der Akademie der bildenden Künste nach München, seit 1827 bekleidete er an der dortigen Universität ein Professorenamt. 1840 wurde Schelling nach Berlin berufen, wo er bei seinem Versuch, den dort herrschenden Hegelianismus mit einem christlichen Ansatz zu bekämpfen, scheiterte. Schelling starb am 20. August 1854 in Bad Ragaz.

Beispiel: *Lied* (1802)

- In meines Herzens Grunde,
Du heller Edelstein,
Funkelt all Zeit und Stunde
Nur deines Namens Schein.
- 5 Erfreuest mich im Bilde
Mit Spiel und leichtem Scherz,
Rührend so süß als milde
Mir an das wilde Herz.
- Über Berge seh ich ziehen
- 10 Dein jugendlich Gestalt,
Doch, wie die Wolken fliehen,
Das Bild vorüberwallt;
Es führt mich fort durch Wiesen
Weit ab in Tales Grund,
- 15 Doch wenn ich's will genießen,
Zerfließet es zur Stund.

¹ Vgl. Frühwald, S. 462.

- Ich will dich nicht umfassen,
Nur fliehe nicht von mir.
Das Bild kann ich nicht lassen,
20 Noch lässt es auch von mir.
Bei dir nur ist gut wohnen,
Drum ziehe mich zu dir.
Endlich muss sich doch lohnen
Schmerz, Sehnsucht und Begier.
- 25 Bringt jeder Tagesschimmer
Doch neuer Hoffnung Schein,
Und schreibt uns beid' noch immer
Ins Buch des Lebens ein.
Drum lass mich vor dir grünen,
30 Und leben froh und frei.
Gerne will ich dir dienen,
Dass treu dein Herze sei.

Das Gedicht *Lied* ist in einer Zeit entstanden, in der Schelling bereits die wesentlichen Züge seiner Naturphilosophie entwickelt hatte. Insofern ist zu vermuten, dass sich Spuren dieser Philosophie auch in dem vorliegenden Texte finden lassen.

Vorbild der
Volksliedstrophe

In formaler Hinsicht folgt der Text dem Vorbild der Volksliedstrophe: Eine Strophe besteht aus zwei vierzeiligen jambischen Dreihebern mit jeweils einem Kreuzreim und abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenzen. Poetisch schlicht ist auch die Wortwahl gehalten. Die Metaphorik ist eingängig und folgt den in den zeitgenössischen romantischen Gedichten vorgebildeten Mustern.

In der ersten Strophe wird das **Symbol des „Edelsteins“** (V. 2) eingeführt, dessen Name in der Seele des lyrischen Ichs auf ewig leuchtet (vgl. V. 1). Eine nähere Bestimmung dieses Steins erfolgt nicht. Über seine Wirkung wird ausgesagt, dass er dem lyrischen Ich positive Gefühlsregungen beschert. Hervorzuheben ist, dass im Zusammenhang mit dem „Edelstein“ stets von seinen „Bildern“ die Rede ist (vgl. V. 4 f.) – der wahre Stein äußert sich, wenn man mit dem Vokabular von Platons Höhlengleichnis argumentieren will, somit immer nur mittels seines „Schattens“.

Nach der Verwendung des romantischen Symbols „Herz“ werden in der zweiten Strophe mit dem Wandern und dem Aufbruch weitere zentrale Metaphern der Romantik benutzt: Das lyrische Ich erblickt den „Edelstein“ in der Natur, der Eindruck ist aber flüchtig und verschwindet alsbald. Beim Verfolgen des Scheins wandert das lyrische Ich durch die Natur. Wann immer es aber glaubt, das Ziel seiner Suche erreicht zu haben, verschwindet dieses wieder aus seinen Augen. Die zweite Strophe beschreibt somit zwei Eigenschaften des „Edelsteins“: Er ist in der Natur erkennbar, bleibt aber ungreifbar und – in einem mehr philosophischen Kontext – undefinierbar. Dieses ungreifbare, aber erfahrbare Etwas ist kostbar – daher wird das Symbol des edlen Steines gewählt.

In der dritten Strophe versichert das lyrische Ich dem angesprochenen Edelstein, dass es ihn nicht in seinen Besitz zu bringen beabsichtige. Lyrisches Ich und „Bild“ sind wechselseitig aufeinander angewiesen. Die dritte Strophe endet mit einem weiteren Bild, das für die Romantik typisch ist, nämlich dem der Sehnsucht: Das lyrische Ich bittet den Edelstein darum, es bei sich aufzunehmen und damit seinen innigsten Wunsch zu erfüllen. Es ist die **Sehnsucht nach der harmonischen Verschmelzung von Natur und Geist**, die das lyrische Ich in V. 21–24 ausdrückt.

In der Schlussstrophe wird ausgedrückt, dass die Hoffnung auf die in Strophe 3 angesprochene Verschmelzung mit jedem Tag neu erwacht und dass diese erneuerte Hoffnung das ganze Leben begleiten wird (vgl. V. 27 f.). Das beständige Festhalten an dieser Hoffnung wird als „Dienst“ bezeichnet. Die Treue in der Erfüllung des Dienstes sichert das lyrische Ich dem Edelstein am Ende des Gedichtes zu. Auf diese Weise wird die Unerreichbarkeit der Vereinigung von Natur und Geist in der Tugend der Treue ironisch konzentriert. Die Unerreichbarkeit ist Tatsache, dennoch entschließt sich das lyrische Ich, die Hoffnung darauf als lebenslange Treue zu qualifizieren.

Das Gedicht lässt sich auf den ersten Blick als romantisches Gedicht einer unerfüllten Liebe verstehen. Vor dem Hintergrund von Schellings Naturphilosophie wird es jedoch zu einem lyrischen Ausdruck der Suche nach der Harmonie von Natur und Geist. Die Unerreichbarkeit der Harmonie wird dabei in typischer romantischer Weise **ironisch gebrochen** (vgl. V. 23 f.). In einer späteren naturphilosophischen Konzeption wird Schelling als Ort der Vereinigung von Natur und Geist Gott benennen.

Friedrich Hebbel: *Mysterium* (entst. 1842)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Hebbel wurde vor allem als Dramatiker bekannt, seine Gedanken-Lyrik stand dagegen lange im Schatten seiner berühmten Stücke wie das bürgerliche Trauerspiel *Maria Magdalena* oder die Prosatragödie *Agnes Bernauer*. Während in Hebbels Geschichtsdramen der schuldhafte Konflikt des Einzelnen mit dem Weltwillen thematisiert wird, hatte die Lyrik für ihn eine **therapeutische Funktion**: Sie galt ihm gleichermaßen als der **Ausdruck eines in der Welt verborgenen Sinns**. Von starkem Einfluss auf sein Werk waren die philosophischen Schriften Hegels und Schopenhauers.

Kurzbiografie und Werk

Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in Wesselburen/Dithmarschen als Sohn des Maurers Claus Friedrich Hebbel geboren. Er wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Nach dem Tod des Vaters im Jahre 1827 kam er in den Hausdienst des Kirchenspieltogs Johann Jacob Mohr. Dort durfte Hebbel die Bibliothek benutzen und schrieb erste Gedichte. 1834 ging Hebbel zunächst nach Hamburg, dann, zwei Jahre später, nach Heidelberg, wo er Jura, Literatur und Geschichte studierte; aus Geldmangel musste er sein Studium jedoch abbrechen. Die Jahre 1839–1843 verbrachte er wieder in Hamburg, bis er dank eines Stipendiums des dänischen Königs 1844 nach Frankreich und Italien reisen konnte. Erste literarische Erfolge stellten sich ein, als Hebbel 1845 Wien besuchte. Fürsprecher unterstützten ihn finanziell, die Heirat mit der Burgschauspielerin Christina Enghaus verschaffte dem Dramatiker endlich gesicherte materielle Verhältnisse, sodass er sich bis zu seinem Tode ganz seiner literarischen Produktion widmen konnte. Hebbel starb am 13. Dezember 1863 in Wien.

Hebbels Erfahrungen mit materieller Not prägen die **Darstellung der sozialen Verhältnisse**, in denen er die Figuren seiner Dramen handeln lässt. In seinem wohl bekanntesten Drama, dem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* (1846 uraufgeführt), gestaltet er die Problematik eines inhumanen bürgerlichen Sittenkodex am Beispiel einer unehelichen Schwangerschaft. In dem Trauerspiel *Agnes Bernauer* (1852) thematisiert er den klassischen tragischen Konflikt zwischen Individuum und Geschichte/Schicksal. Von starkem Einfluss auf sein Werk waren die philosophischen Schriften Hegels und Schopenhauers. Für Hebbel hatte Lyrik eine **therapeutische Funktion**, sie galt ihm gleichermaßen als der Ausdruck eines in der Welt verborgenen Sinns.²

Ausdruck eines
verborgenen
Sinns

Beispiel: *Mysterium* (entst. 1842)

O, könnte ich den Faden doch gewinnen,
Der, mich mit Gott und der Natur verknüpfend,
Und, abgewickelt, das Geheimste lüpfend,
Verborgen sitzt im Geist und in den Sinnen!

5 Wie wollte ich ihn mutig rückwärts spinnen,
Bis er mir, endlich von der Spindel hüpfend,
Und in den Mittelpunkt hinüberschlüpfend,
Gezeigt, wie All und Ich in eins zerrinnen.

10 Nur fürchte ich, dass, wie ich selbst Gedanken,
Die gleich Kometen blitzten, schon erstickte,
Eh' ich verging in ihrem glühnden Lichte,

So auch das All ein Ich, das, seiner Schranken
Vergessen, an das Welten-Rätsel tickte,
Aus Notwehr, eh' es tiefer dringt, vernichte.

Ein „Mysterium“ ist eine Bezeichnung für etwas **Dunkles, Geheimnisvolles**, etwas, das nicht vollständig ausdeutbar ist, sondern sich dem Zugriff des Verstandes permanent und letztlich erfolgreich verschließt. Hebbel wählt als Gedichtform das Sonett und greift damit eine in der Barock-Zeit beliebte Form auf, mit der existenzielle Themen wie „Vergänglichkeit“, „Krankheit“ und „Todeserfahrung“ gestaltet wurden. Das Sonett ist metrisch überaus regelmäßig gestaltet: Sämtliche Verse gehorchen einem **fünfhebigen Jambus**,

² Vgl. Kreuzer, S. 121.

in den Quartetten finden sich **umarmende Reime**, die beiden Terzette werden durch einen **Schweifreim** miteinander verbunden.

Das erste Quartett formuliert einen **Wunsch**: Das lyrische Ich möchte einen „Faden“ (V. 1) gewinnen. Von diesem Faden wird ausgesagt, dass er eine Verbindung herstellt zwischen dem Göttlichen und der Natur und dass er sich im menschlichen Geist und in seiner Sinneswahrnehmung versteckt. „Abgewickelt“ (V. 3) deutet auf das Bild eines Spinnfadens hin, der auf einer Spule aufgewickelt wird. Ist er von der Spule befreit, dann öffnet sich etwas Geheimnisvolles (vgl. V. 3).

Schicksals-
göttinnen

Mit dem **Symbol des Fadens** wird ein Bild aus der griechischen Mythologie aufgerufen: Der Lebensfaden wird in der griechischen und römischen Mythologie von den Moiren bzw. den Parzen bearbeitet: Die Schicksalsgöttin Klotho spinn den Faden, Lachesis sichert seinen Bestand, Atropos schneidet ihn ab, beendet somit das Leben. Das Spinnen eines Fadens bekommt damit die Bedeutung eines existentiellen Bildes.

Das lyrische Ich will den Anfang des „Lebensfadens“ erkennen („gewinnen“, V. 1), es will – im Bild gesprochen – des Fadens habhaft werden, um durch das Abspulen des Fadens die Erkenntnis seines eigenen Lebenssinns („das Geheimste“, V. 3) zu erreichen.

Der Irrealis (Konjunktiv Präteritum in V. 1: „könnte“) wird mit „wollte“ (V. 5) fortgesetzt. Wenn das lyrische Ich den Anfang des Fadens in den Händen hielte, dann würde es ihn von der Spule abwickeln. In V. 6f. überträgt das lyrische Ich den Bildgehalt der Metaphorik auf den Sachzusammenhang: Das Erreichen des Fadenendes wird gleichgesetzt mit der Erkenntnis, „wie All und Ich in eins zerrinnen“ (V. 8), das heißt, wie Individuum und Welt zusammengehören. Es geht dem lyrischen Ich darum, das **Lebensgesetz** zu erfahren. In V. 13 wird es treffend „das Welten-Rätsel“ genannt.

Die Quartette formulieren somit den Wunsch des Individuums, den Lebensfaden zu entwirren, ihn an den Anfang zurückzuspulen, um dort die wahren Lebensgesetze zu erfahren.

Das Unendliche
wehrt sich

Die beiden **Terzette** schränken diesen Wunsch eindrucksvoll ein: Hypotaktisch verschachtelt, drückt das lyrische Ich die Befürchtung aus, dass das Unendliche sich gegen ein so neugieriges Individuum, das seine natürlich gesetzten Wissensgrenzen überschreitet, wehren und es vernichten könnte. Diese Vernichtung geschehe „aus Notwehr“ (V. 14) – ein Rechtsbegriff wird verwendet, der nicht ganz klar ausdeutbar ist: Offenbar hat das Unendliche Angst davor, beschädigt zu werden, wenn ein Individuum tiefer in seine Geheimnisse eindringt – ein plausibler Grund dafür wird nicht gegeben. Möglicherweise geht es auch ausschließlich um das **personifizierte Bild des Unendlichen**, das sich sein Geheimnis nicht entreißen lassen möchte und dessen Widerstand deswegen mit „Notwehr“ tituiert wird, weil ihm die Rechtmäßigkeit, sich zur Wehr zu setzen, damit zugestanden wird.

Das Sonett drückt eine tiefe **Sehnsucht nach der Erkenntnis des Lebenssinns** aus. Es endet aber wenig optimistisch mit dem Ausdruck resignierenden Scheiterns: Es ist dem Menschen nicht gegeben, das Weltgesetz bzw. seinen eigenen Lebenssinn vollständig zu entdecken. Die Antwort auf diese existenzielle Grundfrage fällt somit anders aus als im Sturm und Drang, in der Klassik oder der Romantik:

- Es steht dem Menschen nicht zu aufzubegehren (wie im Sturm und Drang),
- das tatkräftige Streben des Menschen wird nicht als Weg hin zur Erkenntnis empfohlen (wie in der Klassik),
- die Verschmelzung des Individuums mit der Natur und allem Seienden wird nicht gefeiert (wie in der Romantik).

Angesichts der realistischen Erkenntnis, dass das Individuum nicht über ausreichend Erkenntniskraft verfügt, um bis zu den letzten Gründen vorzudringen, bleibt am Ende nur die Aufgabe der Suche.

Theodor Storm: *Meeresstrand* (1854)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Theodor Storm gehört zu den bedeutendsten Vertretern des poetischen Realismus. Berühmt wurde er vor allem durch seine Novellen (z. B. *Der Schimmelreiter*). Storms Werke hatten auf Autoren wie Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann großen Einfluss und gehören bis heute zum Schulkanon. Seine Vorbilder waren die Dichter der Spätromantik wie Eichendorff oder Heine. In Storms Prosa und Lyrik spiegelt sich seine Liebe zu der Natur seiner norddeutschen Heimat wieder. Seine im Schatten seiner Novellen stehende Lyrik ist sprachlich schlicht und zugleich ausdrucksvoll und formvollendet.

Kurzbiografie und Werk

Theodor Storm wurde am 14. September 1817 in Husum an der Nordsee geboren. Nach dem Studium der Rechtswissenschaft in Kiel und Berlin ließ er sich 1842 in Husum als **Rechtsanwalt** nieder und gründete eine Familie. Nachdem er aufgrund politischer Schwierigkeiten (Widerstand gegen Dänemark, das zu dieser Zeit über Storms Heimat Schleswig-Holstein herrschte) seine Zulassung als Anwalt verloren hatte, ging Storm 1852 nach Berlin. Dort stand er in Kontakt mit Joseph von Eichendorff und gehörte zum Dichterkreis „Tunnel über der Spree“ (1827–1897), dem auch Theodor Fontane und Paul Heyse angehörten. 1864 kehrte Storm als Landvogt nach Husum zurück, das inzwischen zu Preußen gehörte. Er starb am 4. Juli 1888 in Hademarschen.

„Tunnel über
der Spree“

Storm schrieb bereits während seiner Schulzeit erste Gedichte, seine Vorbilder waren die Dichter der Spätromantik wie Eichendorff, Mörike oder Heine. Seine frühen Gedichte erschienen unter dem Titel *Liederbuch dreier Freunde* (1843), in ihnen verarbeitete er die Enttäuschung über die Abweisung durch Berta von Buchau. Bekannt wurde Storm vor allem durch seine realistischen Prosa-Texte mit ihrer **typischen norddeutschen Atmosphäre**. So werden besonders in den späten Novellen (für Storm war die Novelle die „Schwester des Dramas“) die **inhumanen Lebensverhältnisse im Industriezeitalter** geschildert. Seine bekanntesten Werke sind die Stimmungsnovelle *Immensee* (1850), *Hans und Heinz Kirch* (1882) und die mehrfach verfilmte Schauernovelle *Der Schimmelreiter* (1888), die allesamt zum Kanon der Schulkturen gehören.

Beispiel: *Meeresstrand* (1854)

Ans Haff nun fliegt die Möwe,
Und Dämmerung bricht herein;
Über die feuchten Watten
Spiegelt der Abendschein

- 5 Graues Geflügel huschet
Neben dem Wasser her;
Wie Träume liegen die Inseln
Im Nebel auf dem Meer.

- 10 Ich höre des gärenden Schlammes
Geheimnisvollen Ton,
Einsames Vogelrufen –
So war es immer schon.

- 15 Noch einmal schauert leise
Und schweiget dann der Wind;
Vernehmlich werden die Stimmen,
Die über der Tiefe sind.

Storms Text benutzt eine Reihe von Ausdrücken, die mit dem Meer zu tun und im Norden Deutschlands ihre Heimat haben. Auch der situative Kontext ist in einer Küstenlandschaft angesiedelt: In der **ersten Strophe** beschreibt das lyrische Ich eine **Abendstimmung** am Meer. Eine Möwe fliegt über das Haff, einen mit niedrigem Wasser bedeckten Teil des Strandes, der durch Inseln vom tieferen Meerwasser getrennt ist. Der Teil des Strandes, der bei Flut von Wasser bedeckt ist, das Watt, ist immer noch feucht, sodass sich die Abendsonne im Watt spiegeln kann.

Auch in der **zweiten Strophe** beobachtet das lyrische Ich, was am Strand passiert: Es fällt ihm auf, dass nicht näher spezifiziertes „graues Geflügel“ (V. 5) neben dem Wasser läuft. Im zweiten Teil der Strophe erfährt der realistische Eindruck eine **poetische Stilisierung**, die an die Romantik erinnert: Die dem Haff vorgelagerten Inseln erscheinen verschwommen im Nebel. Klare Konturen sind nicht erkennbar. Das lyrische Ich vergleicht die Inseln mit Träumen (vgl. V. 7) und benutzt damit einen zentralen Begriff romantischer Poesie.

In der **dritten Strophe** wird der visuelle Eindruck **synästhetisch** durch den akustischen ergänzt: Das sich zurückziehende Wasser erzeugt Geräusche im Schlamm. Auch sie werden mit dem unbestimmt-mythischen Attribut „geheimnisvoll“ (V. 10) poetisiert. Der klangliche Eindruck der Abenddämmerung wird durch das Rufen eines Vogels weiter ausgestaltet. Der Vers: „So war es immer schon“ (V. 12) deutet darauf hin, dass die Einzelwahrnehmung in einen größeren Zusammenhang gestellt werden soll. Das, was am Meeresstrand wahrgenommen wird, ist Ausdruck einer ewigen Gesetzmäßigkeit. Storm erfüllt hier aufs Genaueste die Poetologie des Realismus, indem er das „Wahre“ in der Einzelbeobachtung entdeckt.

Das „Wahre“
im Einzelnen

In der **letzten Strophe** kehrt völlige Ruhe ein, nachdem der Wind sich beruhigt hat. Das Fehlen der Naturgeräusche lässt Stimmen hörbar werden, die aber nur sehr **unkonkret** „über der Tiefe sind“ (V. 16). Das lyrische Ich teilt auch nicht mit, was diese Stimmen sagen. Wie die Inseln, die im Nebel liegen (vgl. V. 7), wie der geheimnisvolle Ton in V. 10, so sind auch diese Stimmen Hinweise auf etwas Mystisch-Geheimnisvolles, das nicht weiter ausgedeutet wird.

Storm verwendet mit der **Volkliedstrophe** eine beliebte Strophenform romantischer Poesie. Obgleich sowohl das Vokabular als auch die Metaphorik an die Romantik erinnern, werden diese Elemente nur oberflächlich benutzt. Im Zentrum steht die **detaillierte Einzelbeobachtung**, eine Deutung, etwa der ‚vernehmlichen Stimmen‘ (vgl. V. 15), unterbleibt. Anders als in der romantischen Lyrik wird auf eine metaphysische Komponente verzichtet. Auch eine Poetisierung der Natur findet nur in sehr begrenztem Maße statt und konzentriert sich auf einige **stereotype Versatzstücke aus der Romantik** wie den Traum-Vergleich (vgl. V. 7). Das Gedicht endet völlig offen im Wahrnehmen unausdeutbarer Stimmen. Anders als in der Lyrik der Romantik findet das lyrische Ich bei Storm sich in der Natur nicht mehr geborgen, sondern steht ihr als einsam Wahrnehmender gegenüber (vgl. V. 11). An diesem Punkt weist das Ende des Textes schon auf die Lyrik der Moderne hin.

Gottfried Keller: *Land im Herbste* (1879)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Der Schweizer Gottfried Keller gilt als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Erzähler des 19. Jahrhunderts. Auch wenn seine Romane (*Der grüne Heinrich*) und Novellen (*Kleider machen Leute*, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*) wie auch seine (Natur-)Gedichte bisweilen phantastische oder groteske Elemente enthalten, ist sein Werk doch dem Realismus zuzurechnen. Charakteristisch für seine Texte sind auch ironische und satirische Züge.

Kurzbiografie und Werk

Gottfried Keller wurde am 19. Juli 1819 als Sohn eines Drechslermeisters in Zürich geboren. Nach dem frühen Tod des Vaters und einem Schulverweis 1834 bildete Keller sich autodidaktisch weiter und versuchte, die berufliche Laufbahn eines **Landschaftsmalers** einzuschlagen. 1840 ging er nach München, um sich in der dortigen Künstlerszene weiterzubilden. Der Misserfolg ließ seine finanzielle Notlage aber bald so groß werden, dass er 1842 nach Zürich zurückkehrte, wo er sich – beginnend mit lyrischen Texten – zunehmend dem Schreiben widmete. 1846 erschien ein erster Band mit überwiegend politischen Gedichten, die in der Tradition Georg Herweghs (1817–1875) und Ferdinand Freiligraths (1810–1876) standen, aber auch bereits mit ersten Natur- und Liebesgedichte. Mit einem Stipendium der Stadt Zürich konnte Keller einen Studien- und Arbeitsaufenthalt in Heidelberg (1848–1849) finanzieren, wo er im Freundeskreis um Ludwig Feuerbach das Scheitern der bürgerlichen Revolution erlebte. Zwischen 1850 und 1855 lebte Keller in Berlin und schrieb dort einen weiteren Gedichtband (*Neuere Gedichte*, 1851) sowie seinen Roman *Der grüne Heinrich* (1854–1855, grundlegend überarbeitet 1879–1880) und zahlreiche der *Seldwyla*-Novellen (1856, erweitert 1876). Materielle Schwierigkeiten bedrängten Keller auch in Berlin, sodass er 1855 in die Schweiz zurückkehrte. Nachdem er 1861 das Amt des Staatsschreibers des Kantons Zürich erhalten hatte (bis 1876), war sein Auskommen zuletzt gesichert. 1883 erschienen die *Gesammelten Gedichte*. Keller starb in Zürich am 15. Juli 1890.

Ein Schweizer
in Berlin

Beispiel: *Land im Herbste* (1879)

Die alte Heimat seh' ich wieder,
Gehüllt in herbstlich feuchten Duft;
Er träufelt von den Bäumen nieder,
Und weithin dämmert grau die Luft.

- 5 Und grau ragt eine Flur im Grauen,
Drauf geht ein Mann mit weitem Schritt
Und streut, ein Schatten nur zu schauen,
Ein graues Zeug, wohin er tritt.

- 10 Ist es der Geist verschollner Ahnen,
Der kaum erstrittnes Land besät,
Indes zu Seiten seiner Bahnen
Der Speer in brauner Erde steht?

- 15 Der aus vom Kampf noch blut'gen Händen
Die Körner in die Furche wirft,
So mit dem Pflug von End' zu Enden
Ein jüngst vertriebnes Volk geschürft?

- 20 Nein, den Genossen meines Blutes
Erkenn' ich, da ich ihm genaht,
Der langsam schreitend, schweren Mutes
Die Flur bestäubt mit Aschensaat.

Die müde Scholle neu zu stärken,
Lässt er den toten Staub verweh'n;
So seh' ich ihn in seinen Werken
Gedankenvoll und einsam geh'n.

25 Grau ist der Schuh an seinem Fuße,
Grau Hut und Kleid, wie Luft und Land;
Nun reicht er mir die Hand zum Gruße
Und färbt mit Asche mir die Hand.

Das alte Lied, wo ich auch bliebe,
30 Von Mühsal und Vergänglichkeit!
Ein wenig Freiheit, wenig Liebe,
Und um das Wie der arme Streit!

Wohl hör' ich grüne Halme flüstern
Und ahne froher Lenze Licht!
35 Wohl blinkt ein Sichelglanz im Düstern,
Doch binden *wir* die Garben nicht!

Wir dürfen selbst das Korn nicht messen,
Das wir gesät aus toter Hand;
Wir gehn und werden bald vergessen,
40 Und unsre Asche fliegt im Land!

Der vorliegende Text stammt aus der **Alterslyrik** des Dichters. Die Wahl der Jahreszeit Herbst als Titel und als situativer Kontext sowie die verwendeten Farben und Ausdrücke vermitteln eine eher **traurig wirkende Spätzeitstimmung**. Diese Stimmung unterstützt ein tragender vierhebiger Jambus mit abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenz. Auch der konsequente Kreuzreim gibt der Versanordnung eine streng durchgehaltene gleichmäßige Struktur.

In der **ersten Strophe** kehrt das lyrische Ich in seine Heimat zurück. Es beschreibt eine feucht-graue Herbstatmosphäre. Das Wort „grau“, das insgesamt sechsmal im gesamten Gedicht verwendet wird, öffnet einen symbolischen Assoziationsraum von Vergänglichkeit, zu dem sich später das Nomen „Asche“ gesellt (vgl. V. 20, 28, 40).

In der **zweiten Strophe** erkennt das lyrische Ich in der grauen Dämmerung eine ebenfalls graue Gestalt, die „ein graues Zeug“ (V. 8), das sich später als Asche herausstellt (vgl. 20), auf das Feld streut.

In der **dritten und vierten Strophe** stellt sich das lyrische Ich die Frage, ob die graue Gestalt möglicherweise der Geist eines Vorfahren sein könnte, der ein gerade erobertes Stück Land bearbeitet. Der Umstand, dass sich das lyrische Ich solche Gedanken macht, zeigt, dass die Atmosphäre des herbstlichen Abends einen klaren Blick auf die Realität nicht zulässt, sondern einen **Raum für magisch-mythische Visionen** eröffnet.

In der **fünften Strophe** verneint das lyrische Ich die Frage sehr deutlich: Beim Näherkommen erkennt es, dass es sich um einen Verwandten handelt, der das Feld mit Asche düngt. Der Verwandte wird als trauriger Mensch beschrieben, er versieht seine Arbeit „schweren Mutes“ (V. 19). Interessant ist die Wortwahl in V. 20: Der **Neologismus** „Aschensaat“ (V. 20) lässt sich fast als **Oxymoron** begreifen, da Asche etwas Totes, die Saat aber etwas Leben-Schaffendes ist. Auch das Verb „bestäuben“ (V. 20) wird normalerweise im Kontext von Fortpflanzung, also von lebensschaffenden Handlungen, verwendet. Mit der toten Asche wird neues Leben ermöglicht – dies ist die Erkenntnis, die daraus zu gewinnen ist und die in **Strophe 6** zum Ausdruck gebracht wird: „Die müde Scholle neu zu stärken / Lässt er den toten Staub verweh'n“ (V. 21 f.). Das Synonym für „Asche“ ist nun „toter Staub“, der paradoxerweise die Eigenschaft hat, dem ausgelaugten Land, der „müden Scholle“ (V. 21), neue Kraft zu geben. Die Charakterisierung des Bauern wird in Strophe 6 ebenfalls weitergeführt: Zu der offenbaren Traurigkeit aus V. 19 gesellen sich nun Nachdenklichkeit und Einsamkeit (vgl. V. 24).

Strophe 7 führt die Charakterisierung weiter, indem beschrieben wird, dass seine Kleidung genauso grau ist wie die Umgebung, in der er arbeitet. Als der Bauer das lyrische Ich erblickt, begrüßt er es per Handschlag – auch die Hand des lyrische Ichs färbt sich nun grau, das heißt, dass eine unmittelbare **Verbindung zwischen der Tätigkeit des Bauern und dem lyrischen Ich** hergestellt ist. Diese Tätigkeit – und damit die Verbindung – werden in letzten Strophe symbolisch begriffen und mit der menschlichen **Vergänglichkeit** in Verbindung gebracht. Der Handschlag in Strophe 7 ist der Punkt innerhalb des Gedichtes, an dem das lyrische Ich aus dem unverbindlichen Anschauen herausgerissen und in eine direkte Verbindung mit dem Geschehen gestellt wird. Das, was symbolisch beschrieben wird, betrifft es selbst.

Die **Strophen 8 und 9** enthalten eine Rückschau: Offenbar unterhalten sich das lyrische Ich und der Bauer miteinander über vergangene Zeiten. Sie nehmen dabei einen abgeklärte Distanz ein: „wenig Freiheit, wenig Liebe“ (V. 31), „der arme Streit“ (V. 32). Strophe 9 formuliert eine Erinnerung oder besser: ein

„Aschensaat“

Erahnungen von Frühling und Sommer (Alliteration: „Lenze Licht“, V. 34), das positive Assoziationen weckt (zweimal „wohl“ in V. 33 u. 35). Der letzte Vers der Strophe macht aber eine klare realistische Aussage: „Doch binden wir die Garben nicht!“ (V. 36) könnte darauf hindeuten, dass das Lebensende erwartet wird, sodass die Ernte des kommenden Jahres nicht mehr eingebracht werden kann. Der Ausrufungssatz unterstreicht die **Todeserwartung**.

Die **zehnte Strophe** konzentriert die Aussage in den beiden letzten Versen: Die Todeserwartung wird erneut geäußert. Nach dem Tod würde man dem Vergessen anheim fallen und nur noch als Asche herumfliegen (vgl. V. 39 f.). Diese Aussicht hört sich zunächst resignierend an: Gleichwohl steht im Zentrum des Textes eine positive Wertung der Asche, die als Dung neues Leben ermöglicht: „Die müde Scholle neu zu stärken“ (V. 21), damit wird der Kreislauf des Lebens weitergehen.

In dem oben stehenden Gedicht *Die Zeit geht nicht* finden wir ebenfalls die **Vergänglichkeitsthematik** poetisch gestaltet; dort wird die Zeit mit einem „runden Kranz“ verglichen. Das ist ein Hinweis auf die Vorstellung eines Lebenskreislaufs, der auch in *Land im Herbst* zum Ausdruck kommt. Keller verzichtet auch in seiner Alterslyrik auf religiösen Trost oder metaphysische Spekulationen. Die Frage danach, was nach dem Leben sein mag, beantwortet er mit einem klaren **Bekenntnis zur Diesseitigkeit**.

Gustav Falke: *Strandidyll* (1891)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Gustav Falke schilderte in seiner impressionistischen Lyrik bevorzugt Momenterlebnisse.

Kurzbiografie und Werk

Gustav Falke wurde am 11. Januar 1853 in Lübeck geboren. Nach einer Buchhändlerlehre war er von 1870 bis 1878 in diesem Beruf tätig, nach einer Musikausbildung arbeitete er als Musiklehrer. Von 1893 an konnte er aufgrund regelmäßiger Zuwendungen der Stadt Hamburg als freier Schriftsteller arbeiten. Falke starb am 8. Februar 1916 in Hamburg.

Vorbild Liliencron

Gustav Falkes lyrisches Werk (z. B. *Mynheer der Tod*, 1892; *Tanz und Andacht*, 1893) kann zum Impressionismus gerechnet werden und orientiert sich an seinem Vorbild Detlev von Liliencron. Im Mittelpunkt steht der Ausdruck eines einzigen Momenterlebnisses wie in dem Text *Strandidyll*. In späteren Texten entfernt sich Falke mehr und mehr vom Impressionismus und orientiert sich an klassischen Themen der Lyrik wie Liebe, Tod, Natur. Daneben hat er sich mit dem Schreiben von Kinderbüchern (z. B. *Die Kinder aus Ohlsens Gang*, 1908) einen Namen gemacht.

Beispiel: *Strandidyll* (1891)

- Auf dem Rücken im warmen Sand
 Nie ein schöneres Lager ich fand.
 Murmelnde, kichernde Wellen zu Füßen,
 Oben im Wind ein Lispeln und Grüßen
 5 Schwankender Halme und leises Gesumm
 Sammelnder Bienen, sonst Stille ringsum.
 Ja, ringsum!
 Nur selten, bald ferne, bald nahebei
 Ein Möwenschrei.
- 10 Durch das halbgeöffnete Lid
 Blinzelt das Auge hinüber zum Ried.
 Blendendes, zitterndes Sonnengegleiße;
 Schmetterlingsspiele. Blaue und weiße
 Kinder der Stunde. Nun löst aus der Schar
 15 Sich ein bläulich geflügeltes Paar,
 Liebespaar!
 Das schaukelt und gaukelt und flügelt und giebt
 Sich sehr verliebt.
- Plötzlich, ei fällt denn der Himmel ein?
 20 Weitet sich, breitet sich bläulicher Schein.
 Lässt sich das zärtliche Pärchen nieder
 Frech mir gerad' auf die Augenlider?
 Aber schon merk' ich's am salzigen Geruch,
 Und schon fühl' ich's am derben Tuch,
 25 Schürzentuch,
 Und hör es am Lachen, die Grete, die Katz,
 Beschlich ihren Schatz.
- Seit an Seit und Hand in Hand,
 Schäferstündchen am stillen Strand.
 30 Schmeichelnder Wind und schäkernde Wellen;
 Faltergeschwirr im zitternden, hellen
 Sonnengeflirr überm Dünenhang;
 Irgendwoher ein verwehter Klang,
 Glockenklang,
 35 Und Hundegebell und das klägliche Muh
 Einer einsamen Kuh.

Das Gedicht ist sehr **regelmäßig aufgebaut**: Es besteht aus vier neunzeiligen Strophen; durchgehendes Reimschema ist der Paarreim. Eine Besonderheit ist, dass jeweils der fünfte, sechste und siebte Vers jeder Strophe das gleiche Reimwort haben. Auch das metrische Schema ist regelmäßig: Vom durchgehenden vierhebigen Trochäus gibt es als Ausnahmen nur jeweils den zweihebigen siebten und neunten Vers jeder Strophe, die durch diese Besonderheit stärker akzentuiert werden.

Das lyrische Ich liegt bequem im warmen Sand (vgl. V. 1f.) und beschreibt seine subjektiven Eindrücke der Umgebung. Dabei wird häufig das Mittel der Personifizierung verwendet, das die Eindringlichkeit steigert: Die Wellen „kichern“ und „murmeln“ (vgl. V. 3), die vom Wind bewegten Grashalme „lispeln“ und „grüßen“ (vgl. V. 4). Zuweilen ist der Schrei von Möwen zu vernehmen (vgl. V. 9).

Akustische und
visuelle Eindrücke

In der **zweiten Strophe** werden die Höreindrücke der ersten Strophe durch visuelle Eindrücke ergänzt. Das lyrische Ich öffnet seine Augen nur halb, es sieht in der Ferne eine Moorlandschaft („Ried“, V. 11), in der Sonne tanzen Schmetterlinge. Zwei Schmetterlinge, die sich aus der Schar lösen, erwecken in der Wahrnehmung des lyrischen Ichs den Eindruck eines Liebespaares (vgl. V. 16) – dieser Ausdruck in V. 16 wird durch das zweihebige Metrum und das Ausrufungszeichen besonders hervorgehoben. Auch die durch Assonanz verbundenen Verben „schaukelt“ und „gaukelt“ (V. 17) sowie der Neologismus „flügelt“ (V. 17) beschreiben das leicht Spielerische des Schmetterlingsfluges.

Die **dritte Strophe** weckt die Aufmerksamkeit des Lesers durch das unvermittelte Wort „plötzlich“ (V. 19). Ein „bläulicher Schein“ (V. 20) bedeckt die Augen des lyrischen Ichs, und es zieht in Erwägung, dass sich die beiden Schmetterlinge direkt auf seine Augenlider gesetzt haben. In Wahrheit sind es nicht die verliebt erscheinenden Falter, sondern es ist die Geliebte des lyrischen Ichs, die ihm mit einer blauen Schürze die Augen bedeckt. Die V. 19ff. geben ein typisches Beispiel für das **Mittel der Synästhesie**: Zunächst sieht das lyrische Ich nur noch einen blauen Schimmer, dann nimmt es einen salzigen Geruch wahr. Es fühlt ein grobes Tuch und hört schließlich das Lachen, das „Grete“ (V. 26) als Urheberin entlarvt. Sie wird mit einer Katze verglichen, weil sie sich kaum hörbar angeschlichen hat (vgl. V. 26f.).

In der **vierten Strophe** sind die Liebenden vereint. Sie liegen Hand in Hand am Strand und nehmen gemeinsam Wind, Wellen, Sonne und Schmetterlinge wahr. Der Zeilensprung in V. 31f. verstärkt die Dynamik der Flugbewegung im Sonnenlicht. Der synästhetische Eindruck wird wieder komplettiert durch ein Geräusch: In der Ferne läutet eine Glocke – möglicherweise ein versteckter Hinweis auf eine zukünftige Hochzeitsfeier der beiden Liebenden. Das „Hundegebell“ (V. 35) und das Muhen einer Kuh (vgl. V. 35f.) deuten auf eine bürgerliche Existenz hin, die die Grundlage der bevorstehenden Familiengründung darstellt.

Christian Morgenstern: *Frühling* (1897)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Christian Morgenstern wurde vor allem bekannt durch seine grotesk-witzigen *Galgenlieder* (1905). Seine Nonsens-Gedichte sind Beispiele für Sprachspiele, mit denen eine grundsätzliche Skepsis an der Tauglichkeit der Sprache als einem Instrument der Welterkenntnis ausgedrückt wird.

Kurzbiografie und Werk

Christian Morgenstern wurde am 6. Mai 1871 in München geboren. Ohne Studienabschluss und ohne abgeschlossene Berufsausbildung führte Morgenstern in der Berliner Boheme ein Leben als freier Schriftsteller. Er verfasste insgesamt 15 eigene Gedichtsammlungen und machte sich als Übersetzer v. a. skandinavischer Autoren wie Strindberg und Ibsen sowie als Herausgeber einen Namen. Im Januar 1909 lernte er Rudolf Steiner kennen und gehörte zum engeren Kreis der 1912 gegründeten Anthroposophischen Gesellschaft; Morgensterns letzter Gedichtband *Wir fanden einen Pfad* (1914) stand ganz im Zeichen der religiös-mystischen Spekulationen seiner anthroposophischen Freunde. Morgenstern starb bereits am 31. März 1914 an den Folgen einer Tuberkulose-Erkrankung in Meran.

Seine frühen Gedichte dagegen zeigen noch den Einfluss Friedrich Nietzsches, dem er auch seine erste Gedichtsammlung *In Phanta's Schloss. Ein Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen* (1895) widmete. In neoromantischer Weise gestaltet er traditionelle Naturbilder, der Stil ist – wie bei Nietzsche vorgefunden – oft pathetisch und hyperbolisch. Gleichzeitig hat Morgenstern aber mit seinen *Galgenliedern* (1905) auch äußerst humorvoll-groteske Texte verfasst, manche seiner Verse sind zu Redensarten geworden. Morgenstern hatte bereits um 1900 Kontakte zu Kabarettgruppen wie dem Berliner „Überbrett!“ von Ernst von Wolgast (1895–1934) geknüpft, die seine Werke inszenierten. Seine Nonsens-Gedichte sind Beispiele für Sprachspiele, mit denen auch eine grundsätzliche Skepsis an der Tauglichkeit der Sprache als einem Instrument der Welterkenntnis ausgedrückt wird.³

Galgenlieder

Der Lattenzaun (1905)

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –

- 5 und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.

- 10 Ein Anblick grässlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri- od- Ameriko.

³ Vgl. Walter, S. 441.

Beispiel: Frühling (1897)

- Wie ein Geliebter seines Mädchens Kopf,
den süßen Kopf mit seiner Welt von Glück,
in seine beiden armen Hände nimmt,
so fass ich deinen Frühlingskopf, Natur,
5 dein überschwänglich holdes Maienhaupt,
in meine armen, schlichten Menschenhände,
und, tief erregt, versink ich stumm in dich,
indes du lächelnd mir ins Auge schaut,
und stamme leis dir das Bekenntnis zu:
10 Vor so viel Schönheit schweigt mein tiefstes Lied.

Einen völlig anderen Ton als die Gedichte aus den *Galgenliedern* weist der vorliegende Text auf, der zum Frühwerk des Dichters zählt. Thematisch geht es – wie in so vielen Naturgedichten – um den Frühling. Das lyrische Ich ist vom Kommen der Jahreszeit überwältigt, die metaphorischen Ausdrücke eröffnen als Konnotationsebene den Bereich der menschlichen Liebesbeziehung.

Bereits der erste Vers setzt mit einem Vergleich und der direkten Ansprache der personifizierten Natur ein: Gleich wie ein Mann voller Liebesglück den Kopf der Geliebten in die Hände nimmt, so umschließt das lyrische Ich das Frühlingsgeschehen in der Natur mit seinen Armen. Dem im „Kopf“ (vgl. V. 4) **personifizierten Frühlingszenario** werden mit dem „Maienhaupt“ (V. 5) eine weitere neologistische Bezeichnung und mit „überschwänglich hold“ (V. 5) weitere hyperbolische Attribute gewidmet. Der überaus positiv dargestellten Natur wird dann mit den „armen, schlichten Menschenhände(n)“ (V. 6), mit denen das lyrische Ich sie zu umschließen versucht, ein radikaler Kontrast entgegengehalten.

Selbst-
erniedrigung des
lyrischen Ichs

Die in diesem Vers evidente Selbsterniedrigung des lyrischen Ichs stellt die positiven Entwicklungskräfte der Natur durch den scharfen Kontrast umso leuchtender dar. Sowohl die hyperbolische Anpreisung der Natur, als auch die verwendete Litotes in V. 6 sind Kennzeichen des **pathetischen Stils**, den das Gedicht bestimmt. Die Poetisierung der Natur durch eine Übertragung in den menschlichen Bereich und speziell durch den Bezug auf das Verhältnis von Geliebter und Liebendem ist ein traditionell romantischer Topos. Die Kontrastierung in V. 5f. hat ebenfalls wenig Originelles, wenn sie die **traditionelle Ambivalenz von Mensch und Natur** aufgreift und den Menschen nur in der Rolle des Unterlegenen sieht.

Auch der **zweite Teil des Textes** greift traditionelle poetische Vorstellungen auf: Das Versinken des lyrischen Ichs in der Natur ist genauso Ausdruck einer neoromantischen Strömung wie die Personifizierung der Natur. Die Sprachlosigkeit des lyrischen Ichs resultiert aus einer existenziellen Erschütterung heraus. Diese Erschütterung wird im letzten Vers mit der Kontrastierung von Schönheit und Leid begründet – auch in diesem Vers ist das Pathos deutlich vernehmbar.

Der Text zeigt sich somit als **Beispiel für die neoromantische Schaffensphase Morgensterns**, in der er traditionelle Topoi aufgreift und mit einer bei Nietzsche erlesenen pathetischen Ausdrucksweise verbindet. Recht klar wird der Unterschied zu den zeitgenössischen impressionistischen Gedichten: Morgenstern geht es keineswegs um eine möglichst präzise Beschreibung eines Augenblickeindrucks, sondern es geht ihm um **anthropologische Grundfragen**. Diese Fragen werden im vorliegenden Text mit dem Begriff des „Leids“ aufgeworfen, ein religiös-theologischer Hintergrund ist erahnbar. Gleichwohl wird darauf verzichtet, Ursachen und Wesen des Leids näher zu erörtern – solche anthropologische Reflexion prägen erst die späten Texte des Dichters, die im Zusammenhang mit der Philosophie Rudolf Steiners entstanden sind.

Otto Julius Bierbaum: *Traum durch die Dämmerung* (1906)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Wie Richard Dehmel war auch Otto Julius Bierbaum ein um 1900 viel gelesener Schriftsteller und Lyriker, dessen Werk dem Jugendstil zuzuordnen ist. Darüber hinaus erwarb er sich Verdienste als Zeitschriftenredakteur und Herausgeber.

Kurzbiografie und Werk

Otto Julius Bierbaum (Pseudonym: Martin Möbius) wurde am 28. Juni 1865 in Grünberg (Schlesien) geboren. Er studierte zunächst Rechtswissenschaft und Philosophie, brach das Studium aber ab und arbeitete als Redakteur und Herausgeber der Literatur- und Kunstzeitschriften *Freie Bühne* (später unter dem Titel *Neue deutsche Rundschau*) und *Die Insel*, in der die maßgeblichen Dichter der Moderne wie Rainer Maria Rilke, Arno Holz oder Detlev von Liliencron veröffentlichten. Zeitgenössische Literatur wurde von Bierbaum in Jahrbüchern gesammelt (vgl. z. B. *Deutsche Lyrik von heute*, 1891; *Moderner Musen-Almanach*, 1891–94). Bierbaum starb am 1. Februar 1910 in Radebeul.

Neben seiner Herausgebere Tätigkeit machte sich Bierbaum auch als Schriftsteller einen Namen. Einer seiner bekanntesten Romane trägt den Titel *Stilpe* (1897). 1903 erschien *Eine empfindsame Reise mit dem Automobil*, nachdem er ein Jahr zuvor auf Verlagskosten eine damals spektakuläre Reise mit einem Adlerwagen von Berlin nach Sorrent unternommen hatte. In seiner Lyrik nimmt Bierbaum Motive der Jugendstilbewegung auf.

Beispiel: *Traum durch die Dämmerung* (1906)

Der Literaturwissenschaftler Jost Hermand bezeichnet in seiner Anthologie *Lyrik des Jugendstils* den Titel von Bierbaums Gedicht *Traum durch die Dämmerung* (1906) als paradigmatisches Thema der Jugendstilleratur. Bierbaum greift darin das schon in Goethes *Willkommen und Abschied* (1771) gestaltete Motiv der Reise zur geliebten Person auf:

Weite Wiesen im Dämmergrau;
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehn:
Nun geh ich zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau,
5 Tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Mich zieht ein weiches, samtenes Band
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
10 In ein blaues mildes Licht.

Das Gedicht besteht aus zwei fünfzeiligen Strophen mit überwiegend jambischem Versmaß und wechselnden Hebungen. Kreuzreime und Paarreime bestimmen die Lautung. Mit dem Traum in der Dämmerung wird eine **typische Jugendstilthematik** aufgegriffen.

Das lyrische Ich befindet sich auf dem Weg zur Geliebten. Das ist ein beliebtes Motiv der Lyrik; eine der bekanntesten Gestaltungen findet es in dem in dieser Erläuterung bereits behandelten Sturm-und-Drang-Gedicht Goethes *Willkommen und Abschied* (1771), von dem hier noch einmal die erste Strophe abgedruckt wird:

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht.
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
5 Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Vergleicht man beide Texte miteinander, so fällt sofort der **Unterschied in der Dynamik** ins Auge. Im Unterschied zu der Hektik der Goetheschen Verse: „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!“ (V. 1) strahlt Bierbaums Text Harmonie und Ruhe aus: „ich gehe nicht schnell, ich eile nicht“ (V. 7). Die Verbindung mit der Geliebten wird als „weiches, samtenes Band“ (V. 8) beschrieben. Die Atmosphäre, die bei der Geliebten, also „in der Liebe Land“ (V. 9) herrscht, wird als „mild“ empfunden.

Wie in Goethes Text, so ist der Abend die Tageszeit, in der der Aufbruch zur Geliebten erfolgt. Bierbaums erste Strophe beschreibt allerdings eine ausgesprochen ruhige Abendstimmung in der Natur. Nachdem die Sonne untergegangen ist, werden die Sterne am Firmament sichtbar. Das lyrische Ich befindet sich auf dem Weg zu der Geliebten, die als „schönste Frau“ (V. 3) titulierte wird. Während das lyrische Ich in *Willkommen und Abschied* die Natur als bedrohlich erlebt: „Schon stand im Nebelkleid die Eiche, / Ein aufgetürmter Riese, da, / Wo Finsternis aus dem Gesträuche/Mit hundert schwarzen Augen sah.“ (V. 5–8), vermittelt das lyrische Ich in *Traum durch die Dämmerung* einen friedvollen Eindruck von der Natur.

„Dämmergrau“

Der beherrschende Farbeindruck, das viermal wiederholte „Dämmergrau“ (V. 1, 4, 6, 9), evoziert die Atmosphäre eines Durchgangsstadiums oder „Zwischenzustandes“ **zwischen Realität und Nicht-Realität**, ein typischer Traumzustand, der die Realität ins Unschärfe abgleiten lässt und Raum für innere Wünsche öffnet. Diese Wünsche sind klar mit dem zweimal wiederholten Ausdruck „der Liebe Land“ (V. 6, 9) bezeichnet. Dieses Land, die Erfahrung von Liebe, wird mit der Natur verbunden: Das lyrische Ich ist auf dem Weg „tief in den Busch von Jasmin“ (V. 5), wo es die Liebe zu finden gedenkt. Im Gegensatz zu impressionistischen Gedichten wird in diesem Text kein Augenblickeindruck detailliert gestaltet; auch das Pathetische, Tiefgreifende symbolistischer Lyrik findet sich bei Bierbaum nicht. *Traum durch die Dämmerung* zeichnet ein leicht-beschwingter Ton aus. Das positive Naturerlebnis in der Abenddämmerung, die als Glück empfundene Liebeserfahrung und der träumerische Zustand, in dem sich das lyrische Ich befindet, machen den Text zu einem typischen Jugendstilgedicht.

Georg Trakl: *Verfall* (1909)

ZUSAMMEN- FASSUNG

Georg Trakl zählt mit seinen **schwermütig-melancholischen Gedichten** zu den berühmtesten Vertretern des Frühexpressionismus. Seine Lyrik ist von Trauer, Resignation, Untergangsahnung, der Erfahrung der Unbehautheit und einer Faszination für das Morbide geprägt. Auch das inzestuöse Verhältnis zu seiner jüngeren Schwester Margarethe wird in vielen seiner Werke thematisiert. Trakls Gedichte drücken die Empfindungen des **bedrohten Individuums** aus, das aus der Harmonie mit der Umwelt gerissen ist. Trakls sprachliche Bilder sind zum Teil hermetisch verdichtet und entziehen sich einer logisch-rationalen Erklärung. Seine Texte drücken Stimmungen aus, die zwischen Vergänglichkeitserfahrung und Lebenshunger angesiedelt sind. Der **Reihungsstil** sowie eine reiche **Farbmetaphorik** sind ebenfalls für Trakls Werk charakteristisch.

Kurzbiografie und Werk

Trakl wurde am 3. Februar 1887 in Salzburg geboren. Nach dem Abgang vom Gymnasium arbeitete er in einer Apotheke, später studierte er Pharmazie. Auch wenn er ab 1911 als Apotheker zu arbeiten begann, änderten sich seine beruflichen Pläne häufig. Erste Gedichte und Dramenfragmente entstanden bereits zur Gymnasialzeit. 1914 wurde Trakl als **Militärapotheker** zum Kriegsdienst eingezogen. Die **Kriegserfahrungen**, insbesondere die Erfahrung von Gräueltat und Ohnmacht, als Trakl nach der Schlacht bei Gródek (heute Horodok in der Ukraine) als Sanitätsführer alleine knapp hundert Schwerverletzte versorgen musste und keine medizinischen Mittel dafür hatte, verkräftete der Dichter nicht. Kurz danach, am 3. November 1914, schied Trakl, der schon früh mit Drogen und Alkohol zu experimentieren begonnen hatte, in einem Krakauer Garnisonsspital nach einer Überdosis Kokain aus dem Leben.

1913 erschienen erste Werke in der Innsbrucker Literaturzeitschrift *Der Brenner*, noch im selben Jahr Trakls einzige Buchveröffentlichung *Gedichte* in der von Kurt Wolff herausgegebenen Reihe *Der jüngste Tag* in Leipzig. Leiden und Tod sind bestimmende Themen seiner Gedichte. *Grodek* (1914, 2. Fassung), sein berühmtestes Gedicht, steht dafür exemplarisch:

- Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
 Und blauen Seen, darüber die Sonne
 Düstere hinrollt; umfängt die Nacht
- 5 Sterbende Krieger, die wilde Klage
 Ihrer zerbrochenen Münder.
 Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölke, darin ein zürnender Gott wohnt,
 Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
- 10 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
- 15 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.

Beispiel: Verfall (1909)

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
 Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,
 Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,
 Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

- 5 Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten
 Träum ich nach ihren helleren Geschicken
 Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.
 So folg ich über Wolken ihren Fahrten.

- Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
 10 Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
 Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
 Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
 Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen.

Hatte die Romantik in der **Natur** noch die Anwesenheit des Göttlichen erspüren können, so führt ca. hundert Jahre später in der expressionistischen Gestaltung des gleichen Motivs das Betrachten der Natur nur zur trostlosen **Erfahrung von Einsamkeit und Vergänglichkeit**. Trakls frühes Sonett *Verfall* thematisiert diese Memento-Mori-Erfahrung bereits in seinem Titel.

Im ersten Quartett hört das lyrische Ich die abendlichen Kirchenglocken und folgt mit dem Blick den davonfliegenden Vögeln. Im zweiten Quartett begleitet das lyrische Ich in seiner Phantasie die Vögel weiter auf ihrem Flug, wobei es die verrinnende Zeit kaum mehr bemerkt. Im ersten Terzett erinnern der Gesang der Amsel und die roten Blätter der Reben an die Vergänglichkeit; diesen Eindruck unterstützen im zweiten Terzett blaue Astern. Das lyrische Ich kann die Entgrenzung seines Welteindrucks somit nur kurz im Traum erleben; angesichts der Vergänglichkeit verfällt es am Ende in Resignation. Damit ließe sich als Aussage des Gedichtes beispielsweise formulieren, dass Traum und Phantasie die Wirklichkeit nur kurz zu überwinden vermögen, als Vergänglichkeit kehrt die Realität am Ende doch wieder in das Bewusstsein des Menschen zurück.

Die verwendeten **sprachlichen und formalen Mittel** unterstützen die positive Naturerfahrung der Quartette bzw. die Wahrnehmung des Verfalls in den Terzetten:

- Mit der Sonettform (fünfhebiger Jambus, weibliche Kadenz, umarmender Reim in Quartetten, erweiterter Reim mit Reimform ababab bzw. Kreuzreim in den Terzetten) wird auch strukturell eine Trennung in positive Naturerfahrung und Wahrnehmung des Verfalls vorgenommen.
- Der Vergleich „gleich frommen Pilgerzügen“ (V. 3) erweitert und überhöht den Natureindruck ins Religiöse.
- Positiv besetzte Adjektive, z. B. wundervoll (vgl. V. 2), fromm (vgl. V. 3), klar (vgl. V. 4) oder hell (vgl. V. 6), drücken die positive Naturerfahrung aus. Dagegen stehen negativ besetzte Adjektive, Verben und Substantive, wie z. B. „Verfall“ (V. 9), „erzittern“ (V. 9), „klagt“ (V. 10), „entlaubten“ (V. 10), „schwankt“ (V. 11), „rostigen Gittern“ (V. 11), „blasser (...) Todesreigen“ (V. 12), „dunkle“ (V. 13), „verwittern“ (V. 13) zum Ausdruck der Wahrnehmung des Verfalls und des Todes.
- Auffallend ist, dass mit dem Sehnsuchtsmotiv und dem Traum im zweiten Quartett und dem Abendmotiv im ersten Quartett Bilder beansprucht werden, die an romantische Gedichte erinnern.
- Im Enjambement (vgl. V. 1f., V. 2f.) wird die Bewegung der Vögel verdeutlicht.
- Eine Steigerung erfährt die Wahrnehmung des Verfalls in dem Vergleich „wie blasser Kinder Todesreigen“ (V. 12), der zu den „frommen Pilgerzügen“ (V. 3) in scharfem Kontrast steht.
- Die Projektion des eigenen emotionalen Zustands, der Ausdruck der Innenwelt des lyrischen Ichs, wird schließlich in den Personifizierungen „Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen“ (V. 10) und „Im Wind sich fröstelnd blaue Astern neigen“ (V. 14) sichtbar.

Die **Sonettform**, an der sich Trakl orientiert, war eine beliebte Gedichtform des Barock. Ist dort jedoch die Erfahrung der Vergänglichkeit in den Quartetten und der Trost, die Hinwendung zu Gott, in den Terzetten zu lesen, so finden wir diese Reihenfolge im expressionistischen Gedicht Trakls beinahe umgekehrt. Sein Gedicht vermag **keinen Trost** mehr zu geben: Die Naturwahrnehmung klingt aus mit der resignierenden Erfahrung von Verfall und Tod.

Expressionistische Gedichte behandeln das Thema „Vergänglichkeit“ zumeist völlig ohne Transzendierung bzw. tröstlichen Hinweis auf ein göttliches Jenseits. Stattdessen wird der Appell mit zum Teil kühner Metaphorik formuliert, die **Natur wird zum Symbolraum**. Ein Beispiel für ein solches Gedicht ist *Neben* von Alfred Lichtenstein:

Alfred Lichtenstein
***Nebel* (1913)**

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.

- 5 Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.
Und jede flackert, dass sie noch entrinne.
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftige Mond, die fette Nebelspinne.

- 10 Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen,
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen
Wie Spieße in die aufgeschwollne Nacht.

LITERATUR

Primärliteratur:

- Falke, Gustav:** *Strandidyll*. In: Hartmut Marhold (Hrsg.): Gedichte und Prosa des Impressionismus. Stuttgart: Reclam, 1991, S. 198f.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** *Der Zauberlehrling*. In: Ders.: Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 1. Hrsg. von Erich Trunz. München: DTV, 2000, S. 276–279.
- Hebbel, Friedrich:** *Mysterium*. In: Ders.: Werke, Bd. 3. Hrsg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. München: Hanser, 1965, S. 112f.
- Keller, Gottfried:** *Land im Herbste*. In: Ders.: Gedichte. Sämtliche Werke, Bd. 1. Hrsg. von Kai Kauffmann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, S. 428.
- Lichtenstein, Alfred:** *Nebel*. In: Kurt Pinthus (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg: Rowohlt, 34. Aufl., rev. Ausg. m. wesentl. erw. bio-bibliogr. Anh. 2006, S. 59.
- Morgenstern, Christian:** *Der Lattenzaun*. In: Ders.: Galgenlieder. Der Gingganz. München: DTV, 1980, S. 54.
- Morgenstern, Christian:** *Frühling*. In: Jost Hermand (Hrsg.): Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie. Stuttgart: Reclam, 1964, S. 26.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph:** *Lied*. In: Wolfgang Frühwald (Hrsg.): Gedichte der Romantik. Stuttgart: Reclam, 1984 (Universal-Bibliothek Nr. 8230), S. 177.
- Storm, Theodor:** *Meeresstrand*. In: Ders.: Werke in einem Band. Hrsg. von Peter Goldammer. München: Hanser Verlag, 1988, S. 12f.
- Trakl, Georg:** *Grodek (2. Fassung)*. In: Walter Killy, Hans Szklenar (Hrsg.): Dichtungen und Briefe. Bd. 1. Salzburg: Otto Müller, 2. Aufl. 1987, S. 167.
- Trakl, Georg:** *Verfall*. In: Walter Killy, Hans Szklenar (Hrsg.): Dichtungen und Briefe. Bd. 1. Salzburg: Otto Müller, 2. Aufl. 1987, S. 59.

Sekundärliteratur:

- Kreuzer, Ingrid:** *Auflösung und Individuation. Zu Hebbels Gedicht „An den Tod“*. In: Jürgen Häntzschel (Hrsg.): Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus (Gedichte und Interpretationen, Bd. 4). Stuttgart: Reclam, 2007, S. 121–130.
- Walter, Jürgen:** *Christian Morgenstern*. In: Deutsche Dichter. Bd. 6: Realismus, Naturalismus und Jugendstil. Stuttgart: Reclam 1989, S. 437–443.