

Prof. Dr. Şârâ SAYIN

Istanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

GESPRÄCH MIT EINEM GEDICHT VON SARAH KIRSCH*

Das folgende Gedicht von Sarah Kirsch ist dem Band 'Hundert Gedichte' aufgedruckt, das 1985 herausgekommen ist. Ich las es zum ersten Mal November 1989, als ich diesen Gedichtband von einer Freundin und Kollegin aus Deutschland, die sich intensiv mit Lyrik beschaeftigt, zugeschickt bekam. Ausser ihrem Namen und ihrer DDR-Verbundenheit -inzwischen weiss ich, dass sie seit 1977 in der BRD lebt, traf der Name Sarah Kirsch -ich muss es als Germanistin mit Bedauern gestehen- auf eine tabula rasa bei mir. Hier zunaechst ihre Zeilen :

ANZIEHUNG

Nebel zieht auf, das Wetter schlaegt um. Der Mond versammelt Wolken im Kreis. Das Eis auf dem See hat Risse und reibt sich. Komm über den See.

Nun, hatte ich es hier mit einem 'Gedicht' zu tun oder mit poetischer Prosa oder ausschliesslich mit dem lakonischen Stil einer Autorin, die nichts anderes geben wollte als prosaische Informationen. Die letzte Vermutung schien ausgeschlossen zu sein, denn die Zeilen hatten mich irgendwie ergriffen; es ging eine Art Wirkung von ihnen aus, eine 'erotics of art'- um mit Suzan Sonntag zu reden-, die nur der Poesie eigen ist. Ich fühlte mich wie auf Neuland und wollte entdecken, aber mich nicht allein auf diese Entdeckungsreise begeben, sondern auch meine Studenten,

* Dieser Aufsatz wurde 1989 an der Abteilung für 'Didaktik für deutsche Sprache' in der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der 'Uludağ-Universität' als Vortrag gehalten.

vor allem meine Masterstudenten heranziehen. So bat ich sie in den Masterkursen mir mitzuteilen, was diese Zeilen ihnen sagen, wie sie wohl den Text verstehen. Nach der ersten Lektüre meinten einige, dass es sich hier um eine Todesgefahr handle. Andere sprachen von der Gefährdung des Menschen überhaupt. Spontan fiel einigen- allerdings wenigen-Studenten das Gedicht 'Erikönig' ein, sie stellten Parallelen zu diesem Gedicht her. Vor allem die letzte Zeile 'Komm über den See' klinge ähnlich wie die Verse der Goethe'schen Ballade: 'Komm lieber Knabe, geh mit mir/gar schöne Spiele spiel ich mit dir/..' Andere wiederum hörten aus dem Gedicht nur eine Warnung vor der nahenden Gefahr -das Eis auf dem See habe naemlich Risse-, und die Zeile 'Komm über den See' bedeute nichts anderes als eine Aufforderung, sich zu beeilen, also die letzte Chance zu ergreifen, um sich auf der tödlichen gefahr zu retten.

Welche von diesen Antworten war 'richtig?', welche 'falsch'? Wusste ich vielleicht, die sich zwar nicht mit Sarah Kirsch, aber immerhin einige Jahrzehnte mit der deutschen Literatur befasst hat, was wohl Sarah Kirsch mit diesen Zeilen gemeint haben könnte? Aber die Frage, die ich anfangs den Studenten gestellt hatte, war nicht auf das Ausfindigmachen der 'Meinung' der Autorin gerichtet. Ich wollte wissen, was dieser Text den türkischen Masterstudenten sagt, von denen die Mehrzahl mehr als 6-8 Jahre in der Bundesrepublik gelebt haben und die -wie ich- zum ersten Mal mit einem Sarah Kirsch -Text konfrontiert wurden.

Die Frage 'was sagt Ihnen dieser Text?' sollte einen Prozess in Gang setzen, der von zwei Grössen getragen wird: zum einen vom Text, der was sagt, der den Fragenden was zu sagen hat, zum Anderen dem Leser, dem erst dann etwas gesagt wird, wenn er den Text befragt: Die Frage 'was sagt uns dieser Text?' stellte uns in eine Gespraechssituation und gleichzeitig vor eine hermeneutische Aufgabe: das Gespraech mit dem Sarah Kirsch-Text soll uns naemlich zum Verstehen führen, uns das Neuland entdecken helfen.

Nun wissen wir, dass seit der rezeptionsaesthetischen Wende in der Literaturwissenschaft im herkömmlichen Dreieck von Autor, Werk und Leser der Akzent vom Autor, bzw. Werk auf den

Rezipienten verlagert worden ist. Demnach bedarf der Text unbedingt des Lesers, um generiert zu werden. Erst im 'Akt des Lesens' gewinnt das literarische Werk sein Leben¹. 'Bücher', so meint G. Poulet, 'kommen erst im Lesen zu ihrer Existenz'². Auch Hoffmannsthal meint, dass 'das Buch zur Haelfte des Lesers Werk' ist.

Und zur anderen Haelfte? Wie ist es mit der Produktionsseite? mit der Werkseite?

Wir wissen, daß aeltere Literaturtheorien vom literarischen Kunstwerk als einen eigenstaendigen, überzeitlichen, unveraenderlichen Grösse sprechen. Nach dieser Theorie haben Texte 'Inhalte', die 'ihrerseits Traeger von Bedeutungen sind, so dass eine Interpretation stets legitimiert war, wenn 'sie die Texte auf Bedeutungen reduzierte'³. «Wenn es wirklich so waere, wie uns' die Kunst der Interpretation' glauben machen könnte», so meint Wolfgang Iser, «dass die Bedeutung im Text selber verborgen ist, so fragt sich, warum Texte mit ihren Interpreten solche Versteckspiele veranstalten; noch mehr aber, warum sich einmal gefundene Bedeutungen wieder veraendern, obgleich Buchstaben, Wörter und Saetze des Textes dieselben bleiben»⁴.

Nach der Rezeptionsaesthetik gibt es also keine Bedeutungen, die ein für allemal dem literarischen Text anhaften, sondern sie erwachen im Vorgang des Lesens zum Leben. Mit anderen Worten, erst im Medium des Gespraechs, das zwischen dem Text und dem Leser stattfindet, sind Annaeherungen an den Text möglich, erst ein langes Gespraech mit dem Text schlaegt Verstaendigungsbrücken zwischen dem Text und seinem Leser. Wie jeder echte Dialog erzielt auch der literarische das Verstehen des Gegenübers, in diesem Fall des Textes. Verstehen heisst, wenn dieser Totalitaetsanspruch erhebt, «das Unverstaendliche aufheben». Der literarische Text ist uns in vielen Faellen nicht völlig verstaendlich, weil er uns 'fremd' ist. Er muss uns fremd erscheinen, weil er eine

1 Wolfgang Iser : Der Lesevorgang, in : Rezeptionsaesthetik, hrsg. von Rainer Warning, S. 253.

2 A.a.O.S. 272.

3 A.a.O.S. 258.

4 A.a.O.S. 229.

andere Wirklichkeit darstellt, die mit der uns vertrauten alltaeglichen Wirklichkeit nicht uebereinstimmt. Weil der literarische Text, auch in der Muttersprache, nicht die Wirklichkeit, aber das Wirklichkeitsmodell seines Autors widerspiegelt, begegnen wir in ihm anderen, uns fremden Erfahrungsraeumen, Horizonten und Denkmustern. Liest ein Nicht-Muttersprachler einen Text in einer Fremdsprache-wie in unserem Fall tuerkische Studenten einen Text von Sarah Kirsch-, so steigert sich die Distanz zwischen dem eigenen und fremden Horizont, der ja jeweils bedingt ist durch die Sprache und Kultur und durch die von diesen bedingten und sie bedingenden Denk-, Vorstellungs- und Verhaltensweisen. Wenn wir das Verstehen des Textes von Sarah Kirsch als eine hermeneutische Aufgabe auffassen, dann muessen wir ihn aus dieser 'Fremdheit' zurueckholen 'in die lebendige Gegenwart des Gespraechs'⁶. Wie jedes Gespraech lebt auch das literarische von Frage und Antwort, von Zuhoeeren, Abhorchen und vom stellen von Fragen, auf die der Text eine Antwort sein kann. Wie im alltaeglichen, so hoeeren wir aber auch im Gespraech mit den literarischen Texten zunaechst nur das, was unseren Denkmustern, den Deutungsschemata entspricht, nur das was wir von unserem Vorwissen, Vorverstaendnis her aufnehmen koennen. (Ethnologen und Psychologen, die einem afrikanischen Urvolk, das nie mit Zivilisation in Kontakt gekommen ist, einen Film ueber London gezeigt haben, sollen festgestellt haben, dass sie keineswegs die Strassen, Autos, die technischen Apparate wahrgenommen haben, sondern nur ein paar Huehner, die man hoechstens sekundenweise auf dem Bildschirm gesehen haette).

Die Frage, 'was sagt Ihnen der Text?' spricht also zunaechst den Adressaten, den Leser an. Er soll in dieser Phase des Gespraechs sein subjektives Verstehen zum Ausdruck bringen und somit den Dialog einleiten, der dann auch mit der Objektseite weitergefuehrt werden sollte. Eine andere Frage z.B., die nach dem Sinn dieses Textes, wuerde den Dialog mit dem Text von vorne herein ausschliessen, weil schon die Frage voraussetzt, daes der Sinn des Textes ohnehin -auch ohne den Leser- als unveraenderliche Groeoe dem Text implizit ist.

⁶ Hans-Georg Gadamer : Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975, S. 350.

Nun, wer die Zeilen von Sarah Kirsch als prosaische Information nur auf denotativer Ebene wahrnimmt, könnte -liesse er den letzten Satz weg- die Warnung eines Wetterberichts heraushören : 'Nebel zieht auf, das Wetter schlaegt um, seid vorsichtig.' Eine Kollegin aber drückte ihre spontane Reaktion auf diese Zeile folgendermassen aus : 'ich habe hier den Eindruck, dass sich hier ein Kreis zusammenzieht. Das Bild des Mondes, der Wolken im Kreise versammelt, vermittelt mir das Gefühl der Auswegslosigkeit. Auch der Rhythmus des Gedichtes verstaerkt dieses Gefühl'.

Ein deutscher Kollege dagegen assoziierte mit demselben Bild des Mondes den seine Schaefchen um sich versammelnden Hirten. Jeder Rezipient hat also das Gedicht anders wahrgenommen. Jeder hat von seinen Rezeptionsbedingungen ausgehend eine erste Interpretation des Gedichtes geliefert. Ich gebrauche den Begriff 'Interpretation' schon für die erste Phase der Begegnung mit dem Text, weil jede Art von Wahrnehmung, selbst unsere Wahrnehmung der Welt, eigentlich eine Interpretation ist, in diesem Fall eine Interpretation unserer Sinnesdaten. So wie wir bei der ersten Begegnung mit einem neuen Menschen uns ein Bild von unserem Gegenüber machen, -wenn auch vorlaeufig ihn also interpretierend festlegen, so tun wir dasselbe bei unserer Begegnung mit einem neuen literarischen Text. In diesem Stadium des Dialogs überwiegt - wie schon erwahnt - die subjektive Rezeption des Lesers.

Aber wie jedes Gespraech, so hat auch das Gespraech des Lesers mit einem literarischen Text keine monologische Struktur. Nicht nur auf das, was der Leser aus dem Text hört, sollte Aufmerksamkeit gerichtet werden, will man sich nicht der Gefahr der Beliebigkeit aussetzen und sich ausschliesslich den subjektiven Urteilen seines interpretierenden Ichs anvertrauen. Die dialogische Struktur des Gespraechs setzt also das Vertrauen und die Liebe zum Wort des Autors und des Textes, setzt 'Philo-logie' voraus. Die Arbeit *am Text* ist also der naechste Schritt im Verstehensprozess.

Nun begegnen wir dem Gedicht von Sarah Kirsch mit Offenheit und der Bereitschaft, Missverstaendnisse, die sprachlich oder kulturell bedingt sind, aufzuheben.

Das Gedicht beginnt mit prosaischen Aussagen über das Wetter. Lesen wir die Zeilen laut vor :

Nebel zieht auf/ das Wetter schlaegt um/ der Mond
versammelt

Wolken im Kreis/ Das Eis auf dem See hat Risse. .

Wir hören einen sich wiederholenden Rhythmus, der die prosaischen Saetze verwandelt in poetische Verse. Jeder Vers hat zwei Hebungen. Die ersten zwei Saetze geben den Takt und den Rhythmus an.

'Die grammatisch parallelen Anfangssaetze, nur durch Komma getrennt, geben das Mass eines Verspaares vor'.

Nébél zíeht áuf/
dás Wéttér schlaégt úm/

Der dritte und der vierte Satz nehmen es auf und bilden mit ihren Ergaenzungen einen Parallelismus über je zwei Zeilen hinweg'.

Děr Mónd vërsámmëlt/
Wólkën ìm Krëis/

Wenn wir den vierten Satz dem Rhythmus entsprechend lesen

dás Ēis áuf dëm Sée
hät Ríssë ünd réibt sích,

so haben wir eigentlich insgesamt mit sechs Versen zu tun, deren Rhythmus uns in seinen Bann nimmt.

Der letzte Satz bildet allerdings eine Ausnahme. Er bildet einen Gegensatz zu der poetischen Prosa der vorangegangenen Zeilen. Wir haben hier anscheinend mit einer Schnittstelle zu tun.

In ihrem noch nicht veröffentlichten Aufsatz über dieses Gedicht von Sarah Kirsch spricht Grete Lübke -Grotheus von dem 'mythischen Element', das im dritten Satz (Der Mond versammelt Wolken im Kreis) auftritt. 'Der Mond wird taetig über seine meteorische Natur hinaus: das optische Phaenomen am Himmel er-

scheint als magisches Zeichen. Dann bewirkt das poetische Mittel der Paronomasie (D. h. Fügung verwandter oder scheinbar verwandter, gleich oder aehnlich lautender Wörter zu überraschendem, verfremdendem Wortspiel), So dass die Landschaft wie im Banne dieses Kreises liegt: Lautelemente des bedeutenden Wortes durchdringen alle folgenden betonten Silben (Kreis ... Eis.. Reibt sich).

Lautlich und rythmisch schliesst sich das Gedicht, bis auf die letzte Zeile zu einer Ganzheit zusammen. Diese 'zur Sprache gebrachte', oder 'ins Wort gehobene' Landschaft bedeutet einerseits 'nichts als sie selbst', andererseits lebt sie von 'einem hintergründigen Zusammenhang', den wir zu verstehen versuchen und der sich uns erst mit der letzten Zeile zu öffnen scheint.

Die letzte Zeile 'komm über den See' faellt ja -wie schon erwachnt-zunaechst aus dem rythmischen Zusammenhang heraus. Wie man sie aber auch semantisch als Befehl, Verlockung oder Warnung auffassen mag, mit dieser Zeile tritt hier auch ein dramatisches Moment ein: Ich redet ein Du an, usw. nicht in der Klanggestik der vorangehenden Zeilen, nicht in rythmischer Prosa.

Grete Lübke meint in ihrem Aufsatz, dass die poetische Erfindung von Sarah Kirsch in vier Saetzen erst poetische Rede und auf der Folie dieser Poesie wieder prosaische Rede entstehen zu lassen, wesentlich beitrüge zum leisen Schock des Erkennens. Das Gefühl erfasse sofort, 'dass Zauber geübt wird: so eine Hexe'.

Liest man das Gedicht mit der neuen Perspektive, die die letzte Zeile des Gedichtes eröffnet, so könnte die magisch besprochene Landschaft als die Veraeusserlichung des bewegten und gefaehrdeten Inneren gesehen werden. 'Risse auf dem See', also das Nichtmehr-Zugefrorenensein des Inneren könnten Gefahr, aber gleichzeitig Hoffnung assoziieren; Gefahr, vor der ja gewarnt wird, aber dennoch Hoffnung, dass das Du, trotz Lebensgefahr, es wagen würde dem Ruf der Liebe, ja Leidenschaft blindlings zu folgen, dass es der 'Anziehung', -so heisst ja der Titel des Gedichtes- nicht widerstehen wird.

Verstrickung in Liebe und Leidenschaft und das daraus erwachsende dramatische Spiel zwischen Mann und Frau, das sich von Hoffen und Bangen naehrt, scheinen bei Sarah Kirsch immer wiederzukehren. Jedenfalls das Gedicht 'Bei den weissen Stiefmütterchen', das sich auch in dem Band 'Hundert Gedichte befindet und das ich neben vielen anderen Gedichten von Sarah Kirsch auch gelesen habe, um das begonnene Gespraech mit ihren Gedichten fortzuführen, scheint dies zu bestaetigen. Hier das Gedicht :

Bei den weissen Stiefmütterchen

Bei den weissen Stiefmütterchen
 Im Park wie er's mir auftrug
 Stehe ich unter der Weide
 Ungekaemmte Alte blattlos
 Siehst du sagt sie er kommt nicht

Ach sage ich er hat sich den Fuss gebrochen
 Eine Graete verschluckt, eine Strasse
 Wurde plötzlich verlegt oder
 Er kann seiner Frau nicht entkommen
 Viele Dinge hindern uns Menschen

Die Weide wiegt sich und knarrt
 Kann auch sein er ist schon tot
 Sah blass aus als er dich untern Mantel küsste
 Kann sein Weide kann sein
 So wollen wir hoffen er liebt mich nicht mehr.

Natur- und Liebesthematik scheinen auch hier miteinander verbunden zu sein. Dass Baeume sprechen, kennen wir von den Maerchen. Die Situation ist eindeutig : eine Liebende wartet auf ihren Liebhaber, der nicht kommt. Ob sie als Begleitung nur die Weide hat oder ausserdem 'eine ungekaemmte Alte', scheint zu-naechst nicht eindeutig zu sein. Der Kritiker Michael Butler z.B. sieht das liebende junge Maedchen in Begleitung einer 'ominösen Weide' und einer alten Frau⁶. Man könnte in der vorletzten Zeile

⁶ In : Text und Kritik, 101, Sarah Kirsch, S. 54.

die Bezeichnung 'ungekaemmte Alte' zunaechst vielleicht auf das-
'Ich' beziehen :

stehe ich unter der Weide
Ungekaemmte Alte blattlos

aber da das unmittelbar darauf folgende Adjektiv 'blattlos' in seiner attributiven Funktion in enger Relation zu dem Wort 'Weide' steht und diese mit ihren haengenden, blattlosen, dueren Zweigen einer alten Frau aehnelt, ist anzunehmen, dass es sich hier eigentlich um ein junges Maedchen handelt und um eine alte Weide, die das Maedchen anspricht und von der sie angesprochen wird.

'Siehst du', sagt die alte Weide dem wartenden Maedchen, 'er kommt nicht' Diese eindeutige Feststellung der alten erfahrenen Weide, dass er nicht nur jetzt nicht kommt, sondern auch in Zukunft vielleicht doch nicht kommen wird (das allmaehliche Verschwinden des Futurs im Deutschen Praesens uebernimmt oft die Funktionen auch des Futurs), macht das Maedchen bangen. In der Vorahnung oder im Vorgefuhl, dass er sie verlassen hat, versucht sie mit Worten ihr Schicksal zu bannen :

er hat sich den Fuss gebrochen / eine Grete verschluckt/
eine Strasse wurde ploetzlich verlegt/, oder
/er kann seiner Frau nicht entkommen/.

Die alte Weide, die wahrsagende, -uebrigens ein romantisches Versatzstueck- spricht unverhohlen etwas aus, was die Liebende unbewusst aus der Skala der Erklaerungsmoeglichkeiten fuer sein Nicht-Erscheinen ausgeschlossen hatte :

/kann auch sein, er ist schon tot/.

Der von der Weide ausgesprochene Gedanke, er koennte tot sein, ist fuer die Liebende so erschlagend, dass sie lieber bereit ist, auf seine Liebe zu verzichten.

/So wollen wir hoffen, er liebt nicht mehr/.

Wir koennen diesen paradoxen Satz vielleicht so ergaenzen :
'Er liebt mich nicht mehr, aber er ist noch am Leben'. Ich kann

mir aber vorstellen, dass dieses Gedicht, vor allem der Schluss, auch andere Möglichkeiten des Verstehens offen laesst.

Aber Hoffen und Bangen, bangendes Hoffen bleibt der Grundtenor nicht nur dieses, sondern auch der unseres ersten poetischen Textes, dieses Brautrufes. Hoffen, dass auf die Lockung des Zauberwesens gehört wird, aber dennoch fürchten, es könnte gefaehrlich, ja tödlich sein, diese ambivalente Haltung des Ichs, das in die Landschaft, also in Naturmaechte eingebettet ist, ist bezeichnend für das Gedicht von Sarah Kirsch. Es scheint, dass wir hier mit der Doppelbödigkeit einer Liebe zu tun haben, die die Sehnsucht nach der leidenschaftlichen Zugehörigkeit zum Du, aber auch gleichzeitig das Bewusstsein der Tödlichkeit dieser Hörigkeit einschliesst, eine Leidenschaft, die Sarah Kirsch ins Wort zu bannen versucht.

Was sich am Himmel -einem Hexenkessel aehnlich- zusammenbraut, (aufziehender Nebel, Ausbruch des Gewitters), diese wirkungsvolle (wirkungstraechtige) Metapher scheint für das dunkle Selbst des lyrischen Ichs zu stehen, mit dem es ein Gespraech führt.

Und wir führen unser Gespraech mit dem Text weiter.

Jeder literarische Text, so auch dieser, steht in einer literarischen Tradition und führt seinerseits Gespraech mit ihr. So scheint dieses Gedicht von Sarah Kirsch ohne die literaturgeschichtliche Kulisse der verzauberten Romantik, ohne Eichendorff und Brentano, ohne die Zauberin Lore Lay oder ohne den 'Erlkönig' nicht zu denken. Aber bei der Lektüre trat mir vor allem das Bild des Reiters in der Ballade 'Der Reiter und der Bodensee' vor Augen und nicht zuletzt 'Der Ritt über den Bodensee' von Peter Handke. (Ich bin mir sicher, dass das Gedicht bei anderen Lesern andere Assoziationen aufrufen wird).

Wie bekannt, reitet der Reiter von Gustav Schwab zwar über den vereisten Bodensee, aber in der Annahme, er reite über ein 'Schneefeld'. Er ertrinkt also nicht in einem Riss des sonst zugefrorenen Sees, sondern nachdem er erfahrt, dass,

'An den Schlund, an die Tiefe bodenlos'
hat gepocht des rasenden Hufes Stoss.

Es tötet ihn das nachtraeglich erlebte Erschrecken über die Gefahr, der Gedanke, was haette geschehen können, wenn... Er stirbt also an 'Bewusstseinschock'.

'Es stocket sein Herz, es straeubt sich sein Haar,
Dicht hinter ihm grinst noch die grause Gefahr.
Es siehet sein Blick nur den graesslichen Schlund,
Sein Geist versinkt in den schwarzen Grund'.

Bei Handke dagegen, bei dem das Bild vom 'Ritt über den Bodensee' als Motiv schon im Roman 'Die Hornissen' auftaucht, ist ebenso von der Gefahr des Einbrechens in die dünne Schicht des Sees die Rede. Aber das Bild 'des so dünn vereisten Wassers' steht bei Handke in einem ganz anderen Zusammenhang. Wir sind hier wieder bei der Sprachproblematik des jungen Handke, für den die Folgen des Sprachgebrauchs unübersehbar und unabsehbar ist. Nach Helmuth Karasek ist die Sprache für Handke 'die dünne Schicht, die uns traegt, solange wir sie für festen Boden halten'. Dies sei allerdings 'die erste, banalere Anwendung' der Parabel. 'Die zweite, gründlichere Bedeutung dieses Bildes' sei, nicht die Wirklichkeit der Gefahr tötete den Reiter; so unvermittelt wirke vielmehr die so doch scheinbar nur noch vermittelte sprachliche Wirklichkeit⁸. 'Dieses In -Sich- Ruhen der Sprache ist die dünne Eisdecke, über die sich die fünf Personen auf der Bühne wie der Reiter über den Bodensee schlafwandlerisch bewegen, waehrend den Zuschauer das Entsetzen packt, über welch Bodenlosigkeit ihn seine alltaeglichen Gemeinplaetze hinwegtragen'⁹.

Das Auseinanderklaffen von 'wirklichen Wirklichkeit' und Sprachwirklichkeit, die Entfremdung der Wirklichkeit durch die Sprache, mit anderen Worten, das Gefühl der Bodenlosigkeit in der Sprache ist das Thema von Handkes Roman «Ritt über den

7 Helmuth Karasek : Die Abblldbarkeit der Wirklichkeit. In : ÜH, S. 167.

8 A.a.O.S. 167.

9 A.a.O.S. 56.

Bodensee». 'Bodenlosigkeit' ist das Thema bei allen drei Autoren. Während aber das Bewusstsein der Gefahr der Bodenlosigkeit den Reiter von Gustav Schwab nachträglich tötet, also Grund und Ursache der eigentlichen Gefährdung ist, scheint Sarah Kirsch Seelenzustände zu vergegenwärtigen, gerade um Empfindungen und Stimmungen und durch sie die Gefährdung bewusst zu machen. Auch den totalen Zweifel an der Sprache, den der junge Handke hegt, scheint Sarah Kirsch nicht ganz zu teilen. Wir stellen fest, dass Sarah Kirsch Anfang der siebziger Jahre Zaubersprüche, Ruf- und Beschwörungsformeln schreibt, um die Bodenlosigkeit der Leidenschaft, ihre Enttäuschungen zu beenden.

Auch unser Gedicht, das dem Gedichtband 'Hundert Gedichte' aufgedruckt ist, leitet ja ihren Gedichtband 'Zaubersprüche' ein. (1973) Zaubersprüche leben oder lebten ja von dem Glauben an die Magie des Wortes. Auch das 'Ich' in dem Gedicht 'Anziehung' scheint die 'traditionelle Macht der Hexen' ausüben zu wollen. Aber nicht um den Geliebten zu gefährden wird die Landschaft magisch besprochen, sondern das «Ich» will sich selbst in ihr exponieren. Mag die der Wirklichkeit entfremdete Sprache, wie es der junge Handke meint, uns den Boden unter den Füßen schwankend machen, Sarah Kirsch versucht dennoch in ihrem Gedicht durch die Metaphorik und Rhythmik der Sprache ihre Leidenschaft zu bannen, um ihrer Gefahr bewusst zu werden, um sich vielleicht auch von ihr befreien zu können.

Liest man weiter in den Gedichten von Sarah Kirsch, so nimmt man immer wieder an dem dramatischen Spiel und dem Kampf teil, den das liebende Ich führt, um sich von der abhängig machenden Leidenschaft zu befreien. 'Ich wollte meinen König töten' heisst ja ein anderes Gedicht von Sarah Kirsch, das schon in der Überschrift das 'aber', d.h. das Nichtgelingen der vorgenommenen Tat andeutet.

Ich wollte meinen König töten

Ich wollte meinen König töten
Und wieder frei sein. Das Armband,
das er mir gab, den einen schönen Namen

Legte ich ab und warf die Worte
 Weg die ich gemacht hatte : Vergleiche
 Für seine Augen die Stimme die Zunge
 Ich baute leergetrunkene Flaschen auf
 Füllte Explosives ein das sollte ihn
 Für immer verjagen. Damit
 Die Rebellion vollstaendig würde
 Verschloss ich die Tür, ging
 Unter Menschen, verbrüdete mich
 In verschiedenen Haeusern, doch
 Die Freiheit wollte nicht gross werden
 Das Ding Seele dies bourgeoise Stück
 Verharrte nicht nicht nur wurde milder
 Tanzte wenn ich den Kopf
 An gegen Mauern rannte. Ich ging
 Den Gerüchten nach im Land die
 Gegen ihn sprachen, sammelte
 Drei Baende Verfehlungen eine Mappe
 Ungerechtigkeiten, selbst Lügen
 Führte ich auf. Ganz zuletzt
 Wollte ich ihn einfach verraten
 Ich suchte ihn, den Plan zu vollenden
 Küsste den andern, dass meinem
 König nichts widerführe.

Die Sehnsucht nach Freiheit, Freisein von der bestimmenden
 Macht der Leidenschaft, Versuch, den Erinnerungen der Zusam-
 mengehörigkeit und der Verbundenheit zu entfliehen, Flucht in
 Alkohol, und in das Illusorische der Ideologie, um 'das Ding Seele',
 'dies bourgeoise Stück' das nicht zu bewaeltigen ist, doch in den
 Griff zu bekommen, schliesslich die Steigerung des Hasses zum
 vorgenommenen Judaskuss, den aber die selbstlose Liebe doch
 nicht zulaesst, -dies alles zeigt die schmerzliche Zwiespaeltigkeit
 der Libeserlebnisse der Autorin. Wer ist aber 'der König', den die
 Liebende töten wollte, um frei zu sein? Ist er der Geliebte? Oder
 der Staat? Oder vielleicht die Kunst?

Eindeutige Antwort ist nicht möglich, weil die Literatur sie
 nicht erlaubt, so können wir Leser nur sagen, dass jeder *seinen* Kö-

nig hat, von dem er abhaengig ist, dass hier nicht von Gleichung sondern von Gleichnis die Rede sein kann, also vom Menschen, der sich von der Hörigkeit und Abhaengigkeit der Liebe befreien möchte, es aber nicht vermag.

Von der 'abhaengigen Liebe' spricht sie auch in ihrem letzten Gedichtband 'Schneewaerme', aber von der Abhaengigkeit nur

(Abhaengige Liebe) ... zu winterlichen
Blattlosen Baeumen die ihre Plaene
So offen mir legen hineingeworfene
Vögel über den Schafen in deren
Augen ich bin.

Von 'Liebe' handelt Sarah Kirsch's Lyrik immer wieder, auch wenn sie nicht das Wort 'Liebe' erwaeht.

'Diese Dichterin ist eine Panerotikerin' sagt der Kritiker Marcel Reich-Ranicki, 'und das soll heissen: erotisch ist nicht nur ihr Verhaeltnis zu den Menschen, sondern auch zu Heimat und zur Natur, zum Geist und zur Literatur, ja sogar zur Politik'¹⁰. Nun, ich breche das Gespraech mit dem Gedicht von Sarah Kirsch hier ab.

Ich möchte aber gleich zum Ausdruck bringen, dass das, was bisher hier über das Gedicht gesagt wurde, keineswegs den Anspruch erhebt, die Zuhörer oder Leser zu einer 'richtigen' Interpretation zu führen.

Man könnte das Gespraech mit dem Gedicht von Sarah Kirsch weiterführen, indem man es mit anderen Gedichten vergleicht, die Gedichte untereinander sprechen laesst. Man würde dann herauslesen, dass die Autorin nicht nur Liebeslyrik schreibt, sondern auch politische, die aber nicht 'plakativ' ist und in der Politisches und Privates oft ineinander übergreifen; dass ihre Lyrik sehr eigene Töne hat, die Peter Hacks mit 'Sarah Sound' bezeichnet, dass sie ein Wortkünstler ist, dass sie versucht, mit einem sanften Humor das schmerzliche Gefühl der Einsamkeit, ja des Verrates zu überwinden.

¹⁰ Marcel Reich-Ranicki: in «Sarah Kirsch: La Pagerie», S. 1984.

Man könnte ihre Biographie heranziehen, ihre eigenen Äußerungen über ihre Gedichte und ihre Prosa und die der Kritiker über sie. Aber auch nach dieser umfassenderen Kenntnis von Sarah Kirsch und ihrer Werke dürfte eine Interpretation nicht Totalitätsansprüche erheben über die 'Richtigkeit' der Interpretation. Eine solche gibt es nämlich nicht. «Ein schlechter Hermeneutiker» würde Gadamer sagen, «der sich einbildet, er könne oder müsse das letzte Wort behalten»¹¹.

So wie die Fragen, die wir an die literarischen Texte stellen, vielfältig sind, so können auch die Antworten vielfältig sein. Dass die Antworten, die wir finden, zum einen von den eigenen Rezeptionsbedingungen abhängig sind, wissen wir. Aber ähnlich wie in den Naturwissenschaften, hängen sie auch von der jeweiligen Methode ab, die wir wählen. So dürfte auch ein ausführlicheres Gespräch mit diesem Gedicht die ersten spontanen Interpretationen, die die türkischen Masterstudenten vorgelegt haben, nicht dementieren, solange diese allerdings vom Text verifizierbar sind. Dass sie die Assoziationen, die ein Muttersprachler oder ein mit der deutschen Literatur Vertrauter aufbringen könnte, nicht haben, dass sie, weil Ähnliches in der türkischen Lyrik kaum zu treffen ist, keine Zauberwesen oder mythischen Elemente im Gedicht erblicken, bedeutet nicht, dass sie diesen Text 'falsch' verstehen. Es bedeutet nur, dass sie nur auf andere Appelle gehört haben, die der offene Text ihnen bietet. Im Gegenteil, unser Vorwissen kann das Verstehen unter Umständen auch negativ beeinflussen, kann es lenken (manipulieren), kann manchmal vor urteilloses Verstehen verhindern.

Die Sprache der Literatur -wissen wir alle- ist mehrdeutig. Eindeutige Aussagen sind aber selbst im Alltagsgespräch nicht immer möglich. Obwohl dieses durch Mimik, Gestik und Tonfall unterstützt wird, können Missverständnisse auftauchen. Diese steigern sich in der Literatur wegen ihrer Polyvalenz. Die Beschaffenheit der Literatur entzieht sich -solange wir nicht nur ihre invariante Struktur (z.B. ihre grammatische Struktur, Versbau und Metrik) begreifen, sondern ihre semantischen Inhalte im Ge-

11 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975, S. 541.

sprache aufschlüsseln, besser gesagt, verstehen wollen, eindeutigen Aussagen über die Intention von Texten und ihren Autoren. Wir lernen in der Begegnung mit Literatur, dass die Sprache die Wirklichkeit -auch unsere eigene- nicht 'objektiv' und 'eindeutig' zu erfassen und zu benennen vermag. Im Umgang mit Literatur lernen wir, dass das Verstehen der literarischen Texte -wie das des Gegenübers in menschlichen Beziehungen- immer ein Versuch bleibt; dass die Behauptung, man kenne und verstehe den Anderen, Hybris ist. «Einander kennen? Wir müssten uns die Schaedeldecken aufreissen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren» heisst es ja schon bei Büchner. So bleiben Gespraechе mit Gedichten, mit literarischen Texten -aber auch mit Menschen- immer ein Versuch, zunaechst und vor allem Missverstaendnisse zu vermeiden, aber dann Fremdes und Fremd-Erscheinendes in den Meinungen und Ausdrucksweisen anderer gelten zu lassen und durch staendiges Fragen sich um Verstehen zu bemuehen, -ein langer Weg und ein langer Prozess, aber vielleicht der einzige, der auch zum Sich- Selbst-Verstehen fuehren koennte.