

„ ... ein Gedicht für dich sind sie alle.“

Die Dynamik von *Ich* und *Du* in der Lyrik Ulla Hahns

Pro-Gradu-Arbeit
Universität Oulu
Germanische Philologie
Hannamaria Koukkari
2013

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Theoretische Überlegungen.....	6
2.1 Ulla Hahn und ihre Gedanken über das Schreiben und Lesen von Lyrik	6
2.1.1 Wer ist Ulla Hahn? Eine Biografie	6
2.1.2 Ulla Hahns Gedanken über das Schreiben und das Lesen von Lyrik.....	7
2.2 Das „Ich“ eines Gedichts (Rüdiger Zymner)	9
2.3 Werkimmanenz (Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation)	12
2.4 Die Appellstruktur der Texte (Wolfgang Iser: Rezeptionsästhetik)	13
2.5 Geschlechtsdifferenz und Literaturwissenschaft (Sigrid Weigel)	20
2.6 Persönlichkeitsstrukturen im Gedicht (Dieter Burdorf).....	23
3 Das Ich im Gedicht – Material, Analyse und Interpretation	30
3.1 Zum Korpus	30
3.2 Ulla Hahns Gedicht <i>Meine Wörter</i> aus <i>Herz über Kopf</i> (1981)	31
3.2.1 Wörter, Motive und Metaphern.....	31
3.2.2 Form und Inhalt.....	32
3.2.3 Interpretation: Werkimmanenz	33
3.2.4 Die Interpretation im Rahmen von Zymners Typologie.....	35
3.3 Das Gedicht <i>Schreiben I</i> aus <i>So offen die Welt</i> (2004)	36
3.3.1 Wörter, Motive und Metaphern.....	37
3.3.2 Form und Inhalt.....	37
3.3.3 Interpretation: Werkimmanenz	38
3.3.4 Die Interpretation im Rahmen von Zymners Typologie.....	39
4 Das Du im Gedicht – Material, Analyse und Interpretation.....	41
4.1 Zum Korpus (Du-Gedichte)	41
4.2 Das Gedicht <i>Und mich</i> aus <i>Herz über Kopf</i> (1981)	42
4.2.1 Wörter, Motive und Metaphern.....	43
4.2.2 Formanalyse.....	45
4.2.3 Interpretation des Gedichts <i>Und mich</i>	47
4.2.4 Die Beziehung Ich – Du	48
4.3 Das Gedicht <i>Bildlich gesprochen</i> aus <i>Herz über Kopf</i> (1981)	49
4.3.1 Wörter, Motive und Metaphern.....	50
4.3.2 Formanalyse.....	51

4.3.3 Interpretation des Gedichts <i>Bildlich gesprochen</i>	52
4.3.4 Beziehung Ich – Du	54
4.4 Das Gedicht <i>Ein Gedicht...</i> aus <i>So offen die Welt</i> (2004)	55
4.4.1 Wörter, Motive und Metaphern	56
4.4.2 Formanalyse	57
4.4.3 Interpretation des Gedichts <i>Ein Gedicht...</i>	58
4.4.4 Beziehung Ich – Du	59
4.5 Das Gedicht <i>Und so fort</i> aus <i>So offen die Welt</i> (2004)	60
4.5.1 Wörter, Motive und Metapher	60
4.5.2 Formanalyse	62
4.5.3 Interpretation des Gedichts <i>Und so fort</i>	62
4.5.4 Beziehung Ich – Du	64
5 Ergebnisse der Analyse	65
6 Schluss	68
Quellenverzeichnis	70

1 Einleitung

In zahlreichen Gedichten taucht das kleine Wort „Ich“ auf. Das Wort mag klein sein, aber es hat eine große Wirkung auf die Ganzheit eines Gedichts. Es kann die Perspektive definieren und einen Weg für den Leser zum Gedicht schaffen, auf dem sich das Lesen und die Interpretation gestalten. Neben der Ich-Form können jedoch auch andere Persönlichkeiten in der Welt eines Gedichts erscheinen. Die Persönlichkeiten stehen, wie auch im realen Leben, im engen Zusammenhang miteinander und bilden Beziehungen. Die Dynamik zwischen den Persönlichkeiten in einem Gedicht schafft die Rahmen, die als eine Basis für die Interpretation des Gedichts angesehen werden können.

Die Aussage des Ichs durch ein Gedicht ist ein umstrittenes Thema: Inwiefern ist das Gesagte „wahr“, und inwiefern ist das „Ich“ in einem Gedicht mit dem Ich des Autors zu verknüpfen? Ähnliche Fragen können auch über das Du, wie auch andere Persönlichkeiten in einem Gedicht, gestellt werden, jedoch im Bezug mit dem möglichen Ich-Subjekt. Diese Frage über die Bedeutung des Subjekts beantwortet Hegels Konzept über die Lyrik so:

„[...] im ‚lyrischen Kunstwerk [bildet] das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt‘. Von diesem Mittelpunkt aus nimmt es sie ihn umgebende Welt auf und spiegelt sie wieder nach außen. Diese Spiegelung [...] trägt die Züge der sich aussprechenden Subjektivität des Dichters.“ (Hegel, Ästhetik III, 421; zit. n. Schmitt, 96)

Insofern ist die Frage des Ichs und Dus eine wesentliche, wenn man Gedichte interpretieren möchte, sowie auch die Rolle des Dus als eine der beeinflussenden Kräfte auf die Perspektive in einem Gedicht. Literatur, wie auch andere Kunstrichtungen, helfen den Menschen, sich selbst und die Welt besser zu verstehen. Die Analyse der Persönlichkeiten in Gedichten kann hiermit neue Perspektiven über die Beziehungen zwischen Menschen auch in der Wirklichkeit und im realen Leben bringen. Darin soll auch der Nutzen dieser Arbeit liegen.

Der Prozess des Schaffens, in diesem Fall das Schaffen eines literarischen Kunstwerkes, ist weitgehend mystifiziert und sogar für magisch oder übermenschlich gehalten worden. Die Welt der Poesie und des Gedichteschreibens ist ein häufig zu sehendes Motiv in vielen Gedichten von

Hahn; die Aussage des lyrischen Sprechers weist ständig auf den kreativen Prozess hin. Hahns eigene Meinung ist jedoch, dass das professionelle Schreiben auch viel Arbeit braucht (Hahn 2006, 274). Bei den Ich-Gedichten werden der kreative Prozess vom Schreiben eines poetischen Textes und dessen Wirkung auf das möglicherweise auftauchende Ich-Subjekt behandelt. In diesem Zusammenhang taucht oft der sogenannte Ich-Sprecher in den Gedichten auf, und in dieser Arbeit wird genauer die Rolle und Bedeutung dieser Sprecher in dem Gedicht analysiert und interpretiert, und das Verhältnis zwischen dem Sprecher und der magischen Welt der Wörter untersucht. Bei den Du-Gedichten wird der Schwerpunkt auf den Beziehungen zwischen den Persönlichkeiten in jenem Gedicht und auf der Wirkung des Dus auf die Perspektive im Gedicht liegen.

In dieser Arbeit werden die Problematik des Ich-Sprechers und die der Dynamik zwischen dem Ich und dem Du in der Lyrik von Ulla Hahn behandelt. Der theoretische Hintergrund besteht aus sechs Texten: zwei Vorträge von Ulla Hahn: *Vergnügen und Verantwortung beim Schreiben von Gedichten* und *Vergnügen und Verantwortung beim Lesen von Gedichten*; Lyrik von Rüdiger Zymner; *Die Kunst der Interpretation* von Emil Staiger; *Die Appellstruktur der Texte* von Wolfgang Iser; *Geschlechtsdifferenz und Literaturwissenschaft* von Sigrid Weigel; und *Einführung in die Gedichtsanalyse* von Dieter Burdorf. Das Material besteht aus sechs Gedichten aus zwei Büchern von Ulla Hahn: *Herz über Kopf* (1981) und *So offen die Welt* (2004). Von diesen Werken sind insgesamt sechs Gedichte ausgewählt: zwei Gedichte, in denen ein Ich-Subjekt zu sehen ist, und in denen die Motive *schreiben* oder *Wörter* erscheinen; und vier Gedichte, in denen neben dem Ich auch das Du erscheint. Die Methode besteht aus zwei sich kritisierenden, aber auch sich ergänzenden Theorien: Staigers *Die Kunst der Interpretation (Werkimmanenz)*, welche als Hilfsmittel bei der Analyse verwendet wird, und Isers *Die Appellstruktur der Texte (Rezeptionsästhetik)*, welche als eine Basis für die allgemeine Interpretation funktioniert. Die vorliegende Arbeit versucht also, Ulla Hahns Gedichte im Rahmen der Werkimmanenz und Rezeptionsästhetik im Allgemeinen zu analysieren und zu interpretieren, und die Persönlichkeiten aufgrund Zymners Typologie und Burdorfs Theorie über das Du darzustellen. Die Essays von Ulla Hahn stellen Schwerpunkte fest, die bei der Interpretation behandelt werden.

2 Theoretische Überlegungen

2.1 Ulla Hahn und ihre Gedanken über das Schreiben und Lesen von Lyrik

2.1.1 Wer ist Ulla Hahn? Eine Biografie

Ulla Hahn ist eine deutsche Lyrikerin, Schriftstellerin und Doktor der Philosophie¹. Sie wurde am 30. April 1946 in Brachthausen (Sauerland), Deutschland geboren. Sie studierte in Köln Germanistik, Soziologie und Geschichte ab 1965, und wurde 1978 mit einer Dissertation über „Die Entwicklungstendenzen in der westdeutschen und sozialistischen Literatur der sechziger Jahre“ zum Dr. phil. promoviert¹. Danach hat Hahn als Journalistin gearbeitet, und war Lehrbeauftragte an den Universitäten Hamburg, Bremen und Oldenburg. Sie arbeitete als Kulturredakteurin bei Radio Bremen 1979-1989 (ebd.) und wurde danach freie Schriftstellerin, die „mehrfach ausgezeichnet worden“ ist.²

Nach einem Interview in *Zeit Online* lebt Ulla Hahn in Hamburg mit ihrem Ehemann, Klaus von Dohnanyi, und davor sei sie jedoch eine „Einzelgängerin“ gewesen³. „Eigene Kinder hat Ulla Hahn übrigens nicht, es habe sich, sagt sie, einfach nicht ergeben. Doch bringt sie Bücher zur Welt.“ (Ebd.)

Es gibt nicht viele Informationen über das Leben von Ulla Hahn. Im Internet und in ihren Büchern findet man auf den meisten Seiten eine Kurzbiografie, meistens mit Informationen über ihre Ausbildung und Karriere und Verdienste als Autorin – während fast keine Informationen über ihr Privatleben zu finden sind. Hahn hat jedoch ihr eigenes Verhältnis zur Literatur in der Öffentlichkeit auf einer theoretischen Ebene behandelt und präsentiert, und sie hat dafür auch eine entsprechende Ausbildung; was wohl nicht der Fall bei vielen Autoren ist. Wegen ihrer Ausbildung hat Hahn wahrscheinlich ihr eigenes Schreiben bewusster

¹ <http://www.munzinger.de/search/portrait/Ulla+Hahn/0/17976.html> , 11.12.2010

² http://de.wikipedia.org/wiki/Ulla_Hahn , 11.12.2010

³ http://www.zeit.de/2006/31/Die_Einzelgaengerin , 11.12.2010

erörtern können als viele andere Autoren, und deswegen werden auch in dieser Arbeit die Essays von Hahn als eine Theoriequelle benutzt.

2.1.2 Ulla Hahns Gedanken über das Schreiben und das Lesen von Lyrik

In ihrem Essayband *Dichter in der Welt. Mein Schreiben und Lesen* (2006) hat Ulla Hahn Texte versammelt, die auf ihr Schreiben einen Einfluss gehabt haben (Hahn, 11). In diesem Buch gibt es zwei Vorträge, *Vergnügen und Verantwortung beim Schreiben von Gedichten* und *Vergnügen und Verantwortung beim Lesen von Gedichten*, die das Verhältnis von Hahn zu ihren eigenen Texten und dem Schreibprozess erläutern.

In *Vergnügen und Verantwortung beim Schreiben von Gedichten* stellt Hahn fest, dass zuerst gefragt werden muss, warum sie Gedichte schreibe. Diese Frage beginnt sie zu beantworten, indem sie sagt, dass das Schreiben ihr ein Bedürfnis sein muss; „[...] ich muß einen Sinn darin sehen, es muß mir Vergnügen machen“ (ebd. 269f). Zum Bedürfnis sagt sie: „Wer mit sich und der Wirklichkeit, so wie sie ist, zufrieden ist, schreibt vermutlich keine Gedichte“ (ebd. 270).

Hahn ist der Meinung, dass Lyrikschreiben eine Ventilfunktion hat, und dass Menschen oft in Krisensituationen zu schreiben anfangen (ebd.). Gedichte sollen also Irritationen erträglich machen und sie haben eine heilende Kraft (ebd.). Professionelles Schreiben ist jedoch nach Hahn eine „[...] Möglichkeit, existenziellen Erfahrungen zu begegnen“ (ebd.), und der Text hilft sowohl dem Schreiber als auch dem Leser. Der Therapieaspekt ist nicht der primäre, aber muss als ein wichtiger Teil des Schreibens beachtet werden (ebd.).

Das Bedürfnis ist nach Hahn auch nicht der wichtigste Punkt des Gedichteschreibens: „Hinzu kommen muß auch das Vergnügen, die Freude daran, dies und nicht etwas anderes zu tun“ (ebd.). Nach Hahn ist das Vergnügen „das Interesse an mir selbst“, an Menschen und an der Sprache an sich (ebd.). Dazu gehört auch das Verhältnis zu Menschen, zur Wirklichkeit, die Sehnsucht

nach Ganzheit und nach Vollendung, und nach einem besseren Selbst (Hahn 2006, 271). Hahn nennt es den Willen zur Transformation (ebd.). Sie beschreibt ihr Ich im Gedicht als „das [Ich] aller Länder und Zeiten“, und dass jedes Gedicht dem Leser die Möglichkeit gibt, sich selbst darin zu erkennen (ebd.).

Hahn stellt fest, dass das „[...] Forschungsfeld des Dichters [...] das menschliche Herz [ist], und das seine kennt er am besten“, und dass der Dichter dazu ein starkes Ich braucht (ebd.). Das Ich wird durch den Austausch bestärkt, wobei das, was von außen kommt, umgewandelt und wieder abgegeben werden muss (ebd.). Nach Hahn brauchen ein starkes Ich und auch Gedichte Zeit und Lebenserfahrung (ebd.). Wenn man über Gedichte spricht, sind auch die menschliche Erfahrung und besonders die Gebiete des Fühlens und Denkens zu beachten.

Hahn antwortet auf die Frage „Warum schreiben Sie?“ so:

„[...] Ich liebe Wörter. Ich suche in ihnen mein Heil [...]. Denn das Interesse an mir und den Menschen ist zwar Voraussetzung zum Schreiben, doch werde ich erst dann ganz ich selbst, wenn ich ganz von mir absehen kann, wenn ich mich selbst vergesse [...]“ (Hahn 2006, 272).

Nach Hahn ist also das Materielle, das Material, das die Sprache ist, ein wichtiger Teil des Gedichteschreibens, und das gute Handwerk mit mehr oder weniger Sitzfleisch ist eine Selbstverständlichkeit (ebd. 273). Den Schreibprozess findet Hahn am angenehmsten: „[...] die Jagd [...], das Sammeln von Wörtern und Bildern [...]“, also das Sammeln der Reize und eines möglichen Stoffes muss man nach Hahn wie einen Muskel trainieren (ebd. 274). Jedoch muss man Geduld haben, weil „[...] [s]chreiben [...] sich so wenig erschwingen [lässt] wie lieben.“ (ebd.). Hahn denkt, dass der Dichter auch ein Talent zur Einsamkeit braucht, um die Welt zu wechseln und eine andere zu schaffen, und weist auf Hermann Hesses Beschreibung über das Glück der Selbstvergessenheit hin (ebd. 275).

Von dieser Selbstvergessenheit kommt Hahn zu dem klanglichen Charakter des Gedichts. Für sie entstehen zwei Vergnügen beim Schreiben: das

„[...] sinnliche[...] Vergnügen bei der Arbeit mit Sprache, [und] eine physische Lust an Vokalen, Konsonanten, an Rhythmus und Metrik. Ich schreibe mit den Ohren. [...] Die Töne vor dem Sinn.“ (ebd. 276)

Nach Hahn werden heute Gedichte fürs Gedächtnis und für die Augen geschrieben, d. h. fürs stille Lesen. Sie meint auch, dass ein Gedicht wegen des

Klang nie international sein kann: „Im Ton ist immer schon eine Aussage enthalten“ (Hahn 2006, 276f.).

Hahn ist der Meinung, dass „[d]as Gedicht [...] immer erst Vorgang in der Sprache, dann erst in der Sache [ist]“ (ebd. 279).

„Dabei kann die Sprache auch einen natürlich scheinenden Vorgang, ein authentisch scheinendes Ich konstruieren. Suggestiert wird dann eine Aufhebung der Trennung zwischen dichterischem Subjekt und empirischem Ich.“ (Hahn 2006, 279f.)

Hahn sagt auch, dass sie auch die Mitteilungsfähigkeit der Sprache akzeptieren muss (ebd.).

In *Vergnügen und Verantwortung beim Lesen von Gedichten* sagt Hahn: „Gedichte sind oft klüger als ihre Verfasser“ (ebd. 287). Das weist auf die Komplexität der Lyrik hin und auf die Tatsache, dass der Verfasser beim Schreiben nicht im Voraus wissen kann, welche Reaktionen und Gedanken sein Gedicht in einem Leser erwecken wird. Über den eigentlichen Schreibprozess erwähnt sie, dass sie das Gedicht wie eine Plastik begreift, und es drehe und wende (ebd. 298). Diese Idee kann man klar im Gedicht *Meine Wörter* erkennen (Verse 6-9):

Ich dreh sie um
spuck sie aus
saug sie ein
blas sie auf

2.2 Das „Ich“ eines Gedichts (Rüdiger Zymner)

Nach dieser Darstellung der Funktion des Ich-Begriffes bei Ulla Hahn versuche ich nun dessen Aspekte im Rahmen der Literaturtheorie aufzuklären. In vielen Theoriequellen, z. B. bei Zymner, wird der Begriff „lyrisches Ich“ verwendet, um die oft in Gedichten erscheinende Ich-Form zu beschreiben und zu erklären. Auch die Begriffe *das sprechende Ich*, *das Text-Ich*, *das lyrische Subjekt*, *Text-* oder *Aussagesubjekt* oder nur *Subjekt* tauchen auf. Auch in dieser Arbeit, in den

werkimmanenten Interpretationen wird am häufigsten der Begriff „lyrisches Ich“ verwendet.

Zymner präsentiert die Fiktionalität bzw. Faktualität eines literarischen Textes als wesentlichen Zug der Literatur. Er behauptet, dass die angelsächsische Tradition die Literatur grundsätzlich als fiktional annehme, und dass dagegen die deutschsprachige Richtung Literatur als nicht fiktional sehe (Zymner 2009, 10). Er vergleicht die Positionen von Käte Hamburger (1977) und Monroe C. Beardsley (1981): Hamburger ist der Meinung, dass „[...] das Aussagesubjekt eines lyrischen Textes niemals fiktiv und immer nur der reale Autor sein könne [...]“ (Zymner 2009, 10), während Beardsley davon ausgeht, dass man „[...] grundsätzlich zwischen dem Autor und der Persona [...] unterscheiden müsse“ (Beardsley 1981: zit. n. Zymner 2009, 10). Zymner stellt jedoch auch fest, dass die Rolle des Autors oder Aussagesubjektes mit der Fiktionalität oder Faktualität der Lyrik verbunden sei (ebd.). Er weist auf Zipfel (2001) hin: „Lyrische Texte sind fiktional oder nicht-fiktional“ (Zipfel, 2001; zit. n. Zymner, 11). Zymner teilt die Sprechertypen in vier Kategorien ein. Er geht davon aus,

- 1) daß der Autor selbst „spricht“ und dabei Erfundenes oder Erdichtetes mitteilt (Typus: Autor/Fiktion. Es ist aber auch möglich,
 - 2) daß der Autor eine Figur (oder Persona) erfindet, die er Erfundenes oder Erdichtetes mitteilen läßt (Typus: Fiktive Persona/Fiktion). Weiter kann
 - 3) ein Autor selbst „sprechen“ und dabei Tatsächliches oder Wirkliches mitteilen (Typus: Autor/Faktuales). Und schließlich ist es möglich,
 - 4) daß der Autor eine Figur (oder Persona) erfindet und diese über Tatsächliches oder Wirkliches reden läßt (Typus: Fiktive Persona/Faktuales).
- (Zymner 2009, 11)

Diese Gattungen können nach Zymner auch anders genannt werden. Er schlägt vor: autorfiktionale Lyrik, personafiktionale Lyrik, autorfaktuale Lyrik und personafaktuale Lyrik (ebd. 12). Die Authentizität des lyrischen Subjektes sowie auch die Authentizität des Gesagten werden nach Zymner in dieser Teilung beachtet. Das „lyrische Ich“ kann nach Zymner „[...] als erfundenes Ich artikuliert werden oder als authentisches Ich sich artikulieren“ (ebd. 12). Es können auch ein „lyrisches Du“ oder „ein lyrisches Wir“ neben dem „lyrische[n] Ich“ erscheinen (Zymner 2009, 12). Die Wir-Form wird jedoch in dieser Arbeit nicht untersucht, sondern nur die erste und zweite Personen im Singular.

Nach Zymner kann „[...] natürlich jedes personafiktionale und personafaktuale Gedicht insofern als autorfiktional bezeichnet werden [...]“ (ebd. 13), weil die sprechende Persona eine Erfindung des Autors ist. Zymner ist derselben Meinung mit Burdorf (1995), dass der Autor gar nicht im Gedicht auftauche (Zymner 2009, 13). Er stimmt auch da überein, dass Gedichte nicht Produkte willkürlicher Kräfte oder übermenschlicher Mächte sind, aber er vertritt im Gegensatz zu Burdorf die Auffassung, dass der Ausgangspunkt eines Gedichts immer eine Person ist, die sich eventuell auf das Werk einlässt (ebd. 14). Die Person äußert sich selbst durch ein Gedicht, kann „Ich“ schreiben – ist also anwesend im Gedicht (ebd. 14). Weil in der Dichtung die Situation des Schreibens separat von der Situation des Lesens ist, kann der Leser aber nicht wissen, „[...] ob der Autor eines Gedichtes oder eines Dokumentes sich selbst gemeint hat, als er „Ich“ geschrieben hat“ (ebd. 15). Zymner denkt jedoch auch, dass der Autor nicht „versteckt“ werden und abstrakt sein muss (ebd. 17).

Zymner meint, dass man sich auf die „[...] Verfahren und Mittel [...], die einen Einstellungswechsel des Rezipienten zu einer ästhetischen Rezeption, zu ästhetischer Erfahrung ermöglichen“ (ebd. 18), konzentrieren sollte. Die tatsächliche Beteiligung des Autors an der Fiktionalität bzw. Faktualität der beiden sollte aus dem Ausgedrückten zu unterscheiden sein, aber Vermutungen kann man jedoch anstellen (ebd. 18f). Denn die „sprechende“ Persona wird immer nur durch den Text konstituiert (ebd. 19).

Nach Zymner gibt es einen wichtigen Punkt zu berücksichtigen: Es können in lyrischen Texten „[...] Mischungen von Fiktionalität und Faktualität, Fiktivem und Realem, Übergänge vom einen zum anderen und fallweise auch wieder zurück [...]“ auftreten (ebd. 19). Laut Zymner unterscheidet das die Lyrik von anderen literarischen Gattungen.

Eine Zusammenfassung von Zymners Theorie könnte so lauten: „[...] Lyrik kann fiktional sein oder nicht, sie kann über Fiktives „sprechen“ oder auch nicht“ (2009, 20). Das kann man eindeutig in den vier Kategorien sehen.

2.3 Werkimmanenz (Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation)

Da sich meine Frage auf die Rolle des Ichs in der Lyrik richtet, spielt das Ich innerhalb der Grenzen eines Gedichts eine besondere Rolle. Darum werde ich beim Interpretieren der Gedichte in der vorliegenden Arbeit die werkimmanente Methode benutzen. Diese Methode wird in Emil Staigers Artikel *Die Kunst der Interpretation* (1951) vorgestellt.

Nach Staiger bedeutet Interpretation die Stilkritik oder die immanente Deutung von Texten (Staiger 1951, 30). Staiger ist der Meinung, dass man statt komplexer Gedichte eher die verständlichen Texte zu interpretieren versuchen sollte; „[...] an einem kleinen Gedicht zu begreifen, was uns ergreift [...]“ (ebd. 31). Man soll auf das private Gefühl angewiesen bleiben (ebd. 32). Der Interpret hat die Aufgabe,

„[...] auf wissenschaftliche Weise etwas über die Dichtung auszusagen, was ihr Geheimnis und ihre Schönheit, ohne sie zu zerstören, erschließt, und mit der Erkenntnis zugleich die Lust am Wert des Sprachkunstwerks vertieft“ (Staiger 1951, 32.).

In Gedichten sprechen die Verse nach Staiger uns an (ebd. 33). Zuerst kann der Leser nur wenig von einem gelesenen Gedicht verstehen, aber emotional berührt kann er sein. Diese Reaktion entscheidet die künftige Bedeutung des Dichters für den Leser (ebd.). Das nicht Verstandesmäßige in einem Gedicht ist nach Staiger das Wesentlichste und sollte also nicht übersehen werden (ebd.).

„Es wird verlangt, dass jeder Gelehrte zugleich ein inniger Liebhaber sei [...]“ (ebd. 34). Das heißt, dass im Zusatz zur wissenschaftlichen Fähigkeit, ein Forscher auch „ein Gemüt mit vielen Saiten“ (ebd.) haben, und beim Forschen das Gefühl überprüfen und sehen sollte, ob es das Richtige trifft (ebd.). Daraus folgt, dass „[d]as Kriterium des Gefühls [...] auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit sein [wird]“ (ebd.).

Staiger erwähnt die wahrgenommenen Elemente eines Gedichtes, zum Beispiel den Rhythmus oder den Stil (ebd. 34f). Stil ist nach Staigers Meinung „[...] das,

worin ein vollkommenes Kunstwerk [...] in allen Aspekten übereinstimmt“ (Staiger 1951, 35), also mit anderen Worten „[...] nicht die Form und nicht der Inhalt, nicht der Gedanke und nicht das Motiv. Sondern er ist dies alles in einem [...]“ (ebd. 40). Die Aufgabe der Interpretation sei also, die Wahrnehmung von der im Ganzen eigentümlichen Schönheit eines Werkes zu erklären „[...] zu einer mitteilbaren Erkenntnis und sie im Einzelnen nachzuweisen [...]“ (ebd. 35).

Staiger vertritt jedoch die Ansicht, „[...] dass es einbarer Hochmut sei, sich beim Erklären von Sprachkunstwerken auf den Text beschränken zu wollen“ (ebd. 37). Der Zeitraum um das Leben des Dichters und seine Entwicklung sind nach Staigers Meinung wichtig zu kennen. Die biografischen Daten geben die zeitliche und räumliche Richtung an (ebd.). Deswegen wurde auch in dieser Arbeit eine kurze biografische Beschreibung über Ulla Hahn aufgenommen. Der Gegenstand der Interpretation ist nach Staiger der „unverwechselbar eigene[r] Stil“ (ebd. 39) des Dichters.

Wenn das Gefühl falsch sei, kommt der Interpret nicht mehr weiter und die Interpretation versagt (ebd.). „In der Vorerkenntnis des ersten Gefühls und in den Nachweis, dass es stimmt, erfüllt sich der hermeneutische Zirkel der Interpretation.“ (ebd.) Jeder Zug, der sichtbar wird, soll die Interpretation und das bereits erkannte bestätigen; die Interpretation ist evident (ebd. 40). Ein fertiges Werk trägt auch keine Spuren seiner Entstehungsgeschichte mehr an sich (ebd.); dann sei es „[...] künstlerisch sinnlos, zu fragen, ob dies von jenem abhängig sei“ (ebd.).

2.4 Die Appellstruktur der Texte (Wolfgang Iser: Rezeptionsästhetik)

Die in diesem Kapitel dargestellten Aspekte stellen nicht die Methode dar, sondern präsentieren eine gegenläufige Ansicht zu Staigers Text über die Werkimmanenz. Dieses Kapitel soll das Argument einbringen, dass die subjektive Interpretation eigentlich beschränkt ist, und sich verändern kann, was

gewisse Begrenzungen verursacht. Hierbei ist auch die Perspektive des Ichs wichtig. Eine wesentliche Frage ist, inwiefern der Leser sich mit dem Ich identifiziert. Wird die Bedeutung des Lesers bei der Interpretation sogar stärker, wenn in einem Gedicht das Wort „Ich“ steht?

Wolfgang Iser versucht in seinem Artikel zu beschreiben, welche anderen Elemente bei der Textinterpretation betont werden sollten als die Bedeutungen von Texten. Er ist in diesem Sinne anderer Meinung als Emil Staiger (1951, 229). Iser erörtert auch die Frage,

„[...] ob man über die höchst verschiedenartigen Interaktionen, die zwischen Text und Leser ablaufen, überhaupt Aussagen machen kann, ohne in Spekulationen abzugleiten“ (Iser 1979, 228).

Er ist der Meinung, dass „[...] ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird“ und dass darum der Interpretationsprozess durch die Lektüre betrachtet werden muss (ebd.)

Iser definiert den Lesevorgang als einen Prozess, in dem der Text der Ausgangspunkt ist, durch den Leser läuft und zu Reaktionen führt. (Ebd. 229) Er kritisiert Staigers ‚Kunst der Interpretation‘ und die Idee, dass die Bedeutung selbst im Text verborgen ist, und fragt, „[...] warum Texte mit den Interpreten solche Versteckspiele veranstalten; mehr noch aber, warum sich einmal gefundene Bedeutungen wieder verändern, obgleich doch Buchstaben, Wörter und Sätze des Textes dieselben bleiben“ (ebd.). Iser vertritt die Position, dass „Bedeutungen literarischer Texte [...] überhaupt erst im Lesevorgang generiert [werden]; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt.“ (ebd.)

Nach Iser „[...] muß der Text einen Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten gewähren, denn er ist zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen Lesern immer ein wenig anders verstanden worden“ (ebd. 230). Die Kernfrage bei Iser Text lautet: „Wie ist das Verhältnis von Text und Leser beschreibbar zu machen?“ (ebd.) Iser teilt die Lösung in die folgenden Schritte: zuerst ist die Besonderheit des Textes durch Abgrenzung von anderen Textarten zu skizzieren;

zweitens elementare Wirkungsbedingungen zu benennen und zu analysieren und dabei die Unbestimmtheitsgrade und Spielarten ihres Zustandekommens zu beachten; und drittens das Anwachsen der Unbestimmtheitsgrade zu klären zu versuchen (Iser 1979, 230). Iser stellt fest, dass „[j]e mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet.“ (ebd. 230f.)

Iser unterscheidet den literarischen Text von jenen Texten, „[...] die einen Gegenstand vorstellen oder mitteilbar machen, der eine vom Text unabhängige Existenz besitzt“ (ebd. 231). Den Gegensatz zu diesen Texten nennt Iser ‚language of performance‘⁴, zu dieser Gruppe gehören literarische Texte. Über Fiktion sagt Iser: „[...] Fiktion ist Form ohne Realität.“ (ebd. 231) Bei Gedichten ist diese Aussage noch klarer zu sehen. Iser ist auch der Meinung, dass „[e]in literarischer Text weder Gegenstände ab[bildet] noch erschafft er solche in dem beschriebenen Sinne [...]“ (ebd. 232), sondern er wäre eher als „[...] die Darstellung von Reaktionen auf Gegenstände zu beschreiben“ (ebd.). In unserer Erfahrung besitzt die Intention eines literarischen Textes jedoch nichts Identisches; „Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit.“ (ebd.).

Der Text wird dadurch „wirklich“, dass „[...] der Leser die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht“ (ebd. 232). Bei einem literarischen Text gibt es auch keine Möglichkeit fürs Überprüfen; das heißt, dass es einen Unbestimmtheitsbetrag gibt (ebd.). Iser behauptet, dass „[l]ebensweltliche Situationen [...] immer real [sind], literarische Texte hingegen fiktional; sie sind daher nur im Lesevorgang, nicht aber in der Welt zu verankern.“ (Iser 1979, 232)

Iser's Meinung über die Fiktionalität eines Textes steht im Widerspruch zu den Kategorien von Zymner, weil dieser die Texte in fiktionale und faktuale Texte teilt (vgl. Zymner 2009, 11ff.). Hier könnte gefragt werden, ob der Text oder der Inhalt dessen immer real ist, wenn der Text beim Leseprozess real wird? Ist der Text auch dadurch real, dass er wirklich im Kopf eines Autors gewesen ist und

⁴ vgl. J. L. Austin, *How to do Things with Words*. Ed. by J.O.Urmson, Cambridge/Massachusetts 1962, pp. 1 ff.; zit.n. Iser 1979, 231

geschrieben wurde, obwohl die Ereignisse vielleicht nicht real gewesen sind? Iser meint doch, dass der Text nur mit dem Lesevorgang zu verknüpfen ist, nicht aber mit der realen Welt. Hier könnte eine andere Meinung hinzugefügt werden. Ein Autor ist wohl real und lebt in der wirklichen Welt. Viele – oder, es könnte sogar behauptet werden, alle – Geschichten sind aus dem realen Leben gekommen und haben zumindest Einfluss aus der derzeitigen Welt oder Leben bekommen. Deswegen könnte behauptet werden, dass die Teilung von Texten zu faktualen und fiktionalen zumindest bei der Lyrik nicht einfach als zwei Möglichkeiten gesehen werden sollte, sondern als ein fließendes Kontinuum von Faktualität und Fiktionalität gesehen werden könnte.

So bleibt dem Leser nach Iser nur die eigene Erfahrung, wodurch er die Aussage des Textes gewissermaßen selbst bildet. Das führt zu der Idee, dass die Reaktionen auf einen Text sehr unterschiedlich unter den Lesern sein können, abhängig von den unterschiedlichen Lebenserfahrungen, die gegen die potenziellen Erfahrungen der Fiktion stoßen (Iser 1979, 232). Nach Iser entstehen hier zwei mögliche Extremreaktionen auf den Text: entweder kommt dem Leser die Welt des Textes fantastisch vor oder banal (ebd. 232f.). Das hängt davon ab, inwiefern die Welt des Textes mit der Erfahrungswelt des Lesers zusammenfällt (ebd. 233). Hier stellt Iser den Gedanken vor, dass ein literarischer Text sich dadurch von anderen Textarten unterscheidet, dass er keine realen Gegenstände expliziert. Von der realen Erfahrung unterscheidet er sich „[...] dadurch, daß er Einstellungen anbietet und Perspektive[n] eröffnet, in denen eine durch Erfahrung gekannte Welt anders erscheint“ (ebd.). Iser weist auf den Begriff *Unbestimmtheit*, die „[...] allerdings [...] der Leser im Akt der Lektüre ‚normalisieren‘ [wird]“ (ebd.). Der Leser füllt also die Leerstellen des Textes nach seiner eigenen Lebenserfahrung. Der Leser kann einen Text auf die eigenen Erfahrungen reduzieren, und dadurch kann er sich selbst als „erhoben“ fühlen (ebd. 233).

Es kann auch so eine Situation entstehen, dass

„[...] ein Text so massiv den Vorstellungen seiner Leser widerspricht, daß Reaktionen ausgelöst werden, die vom Zuschlagen des Buches bis zur Bereitschaft einer reflexiven Korrektur der eigenen Einstellung reichen können. Dadurch erfolgt ebenfalls ein Abbau von Unbestimmtheit.“ (Iser 1979, 233)

Nach Iser ist die Funktion der Unbestimmtheit, höchst individuelle Leserdispositionen zu ermöglichen. „Daraus ergibt sich die Eigenart des literarischen Textes.“ (Iser 1979, 234) Der Text pendelt also hin und her zwischen der realen Welt und der Erfahrungswelt des Lesers (ebd.).

Nach Iser sollen auch wichtige formale Bedingungen, die im Text selbst Unbestimmtheit hervorbringen, bei der Beschreibung eines literarischen Textes benannt werden. Zum Beispiel bilden „[d]ie Leerstellen eines literarischen Textes [...] einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung“ (ebd. 235), und der Leser „[...] wird die Leerstellen dauernd auffüllen beziehungsweise beseitigen“ (ebd.). Die Abweichung der Zweitlektüre von der Erstlektüre ist ein Beweis dafür: Die zusätzlichen Informationen, die der Leser zwischen den zwei Zeitpunkten erworben hat, bilden neue Perspektiven zum Text (ebd. 235f.). Ein Text und seine Leerstellen geben also ein Beteiligungsangebot an seine Leser (ebd. 236). Zu viel Bestimmtheit führt zur Langeweile; die Leerstellen engagieren den Leser, weil „[...] wir [...] im Allgemeinen geneigt [sind], das von uns Gemachte als wirklich zu empfinden“ (ebd.). Iser benutzt als Beispiel den Fortsetzungsroman und dessen Schnitttechnik (ebd. 237). Dabei muss der Leser die Leerstellen auffüllen, und die Technik schafft dem Leser das Bedürfnis oder das Interesse, weiterzulesen. Diese Motivation ist jedoch beim Lesen von allen literarischen Texten wesentlich.

Iser stellt fest, dass sich hierbei eine Aufgabe stellt, die in diesem Diskurs nicht gelöst werden kann: „[...] das Repertoire von Strukturen sichtbar zu machen, durch das im Text Unbestimmtheit entsteht“ (ebd. 238). Als Beispiel nennt Iser den Kommentar: die allereinfachste Möglichkeit, Leserreaktionen zu steuern (ebd.). „Der Autor selbst beseitigt Leerstellen, denn er möchte mit seinen kommentierenden Bemerkungen die Auffassung der Erzählung einheitlich machen“ (ebd.). Der Leser kann jedoch diesen Auffassung widersprechen, wenn er eine andere Vorstellung über die Ereignisse des Textes hat; weiter noch, der Leser kann dem Autor entweder trauen, oder diesen prüfen (ebd. 238f). Jedenfalls provozieren die Kommentare irgendwelche Reaktionen vom Leser (ebd. 239). Es entsteht also ein Bewertungsspielraum, wodurch neue Leerstellen im Text entstehen (ebd.).

Es ist jedoch auch möglich, dass der Autor die Reaktion selbst eindeutig machen möchte. Iser deutet darauf hin, dass das im Text Gesagte nicht so gemeint sein darf, wie es formuliert ist, um die Aktivität des Lesers zu maximieren. (Iser 1979, 240) „Das Formulierte darf die Intention des Textes nicht ausschöpfen“ (ebd.). Hier spielen nach Iser die technischen Bedingungen des Textes eine große Rolle; Textsyntax, Textpragmatik, Textsemantik (ebd. 241). Es könnte über diese Aussagen behauptet werden, dass bei der Lyrik diese Kriterien beinahe immer automatisch erfüllt werden.

Bei englischen Romanen kommt Iser zu der Schlussfolgerung, dass „[...] hohe Unbestimmtheitsgrade ganz offenbar Bedeutungen provozieren, die auf Eindeutigkeit hin tendieren.“ (ebd. 247) Eine interessante Frage hier wäre, wie das Prinzip der Menge von Unbestimmtheitsstellen bei der Lyrik funktioniert? Unbestimmtheit funktioniert nach Iser als Umschaltstelle, weil Unbestimmtheit „[...] die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention aktiviert“ (ebd. 248). Diese ist eine Textstruktur, in der der Leser schon mitgedacht ist (ebd.). Das ist der Unterschied zwischen literarischen Texten und den anderen Textarten: andere Texte sind vom Leser unabhängig, weil die Wahrheit auch außerhalb des Formulierten existiert (ebd. 248). Gegen diese Ansicht von Iser könnte auch eine Einwendung gemacht werden: wieso sind andere Texte vom Leser unabhängig? Auch bei Sachtexten verbindet der Leser den Textinhalt mit seinen eigenen Erfahrungen und Kenntnissen, und bildet auf dieser Basis die Bedeutung des Textes. Iser meint hier also wahrscheinlich, dass in den literarischen Texten die Welt oder die Umstände anders als in der realen Welt sein *können* und eine Distanz zur realen Welt existieren *kann*, welches eine größere Freiheit dem Leser zum Interpretieren lässt, weil der Text nicht unbedingt wortwörtlich gelesen werden sollte.

Iser stellt fest:

„[w]enn aber ein Text das Gelesenwerden als wichtigstes Element seiner Struktur besitzt, so muß er selbst dort, wo Bedeutung und Wahrheit intendiert, diese der Realisierung durch den Leser überantworten“ (Iser 1979, 248).

Aus der Semiotik bekommen wir den Gedanken, dass innerhalb eines Systems das Fehlen eines Elements an sich bedeutend ist: „[d]as wichtigste seiner Elemente also bleibt ungesagt“ (Iser 1979, 248). Nach Iser hat die Intention des Textes in der Vorstellungskraft des Lesers ihren Ort (ebd.). Diese Aussage spielt bei der Lyrik eine zentrale Rolle. Die Intention des Textes entsteht also in der Einbildungskraft des Lesers (ebd.). Literarische Texte besitzen „[...] prinzipiell eine größere Chance, sich ihrer Geschichtlichkeit zu widersetzen“ (ebd.). Sie stellen ewige Werte dar, „[...] die vermeintlicherweise der Zeit entrückt sind“ (ebd.); ihre Struktur erlaubt dem Leser immer wieder, sich auf das fiktive Geschehen einzulassen (ebd. 249). Für dieses bilden die Leerstellen des Textes die zentrale Voraussetzung (ebd.). Sie ermöglichen es dem Leser,

„[...] die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen [...] [d. h.] bisher Ungekanntes an die eigene ‚Erfahrungsgeschichte‘ (S. J. Schmidt) anzuschließen“ (Iser 1979, 249).

Die Bedeutung wird dadurch im Leseakt generiert (ebd.).

Iser stellt hier eine höchst wichtige Frage: „Was aber verleitet nun den Leser immer wieder dazu, sich auf die Abenteuer der Texte einzulassen?“ (ebd. 249) Diese Frage beantwortet er so: Der Leser will zum Beispiel die fiktionalen Risiken mitmachen, die eigenen Sicherheiten verlassen und in andere Denk- und Verhaltensweisen eintreten, „[...] ohne in Konsequenzen verstrickt zu sein.“ Hierbei spielt die Selbsterfahrung eine große Rolle: „Sie geben uns jene Freiheitsgrade des Verstehens zurück, die durch das Handeln immer wieder verbraucht, vertan, ja oftmals auch verschenkt werden“ (ebd.). Nach Iser machen wir also „[...] mit jedem Text nicht nur Erfahrungen über ihn, sondern auch über uns“ (ebd.). Diese Meinung weist darauf hin, dass auch bei Isers Text der Aspekt von Literaturtherapie zu sehen ist (vgl. Hahn 2006, 270). Iser stellt auch fest:

„Wenn wir sie [fiktionale Texte] vereindeutigen, dann scheinen sie uns deutlich zu machen, daß Sinn ständig überholbar ist. In dieser Hinsicht sind fiktionale Texte unserer Lebenspraxis immer schon voraus. Doch das merken wir meistens erst dann, wenn wir ihre Unbestimmtheit durch Bedeutung ersetzen.“ (Iser 1979, 250)

2.5 Geschlechtsdifferenz und Literaturwissenschaft (Sigrid Weigel)

Nach Weigel ist in der Wissenschaft längst eine Dialektik von Ausschluss, Separierung und Integration im Fall der „feministischen Literaturwissenschaft“ zu sehen gewesen (1995, 686). Darum mussten Frauen eine eigene Öffentlichkeit entwickeln, weil die männliche Perspektive das literaturwissenschaftliche Feld dominierte (ebd.). Nach Weigel folgt jedoch daraus eine Gefahr, dass „[...] Frauen erneut zum Sonderfall eines ansonsten angeblich neutralen Diskurses werden [...]“ und dadurch der Mann als Normalfall präsentiert wird (ebd.). Weigel schlägt vor, dass „[...] die Impulse, die aus geschlechtsspezifischer Perspektive erarbeitet worden sind, kritisch auf das Gesamtfach (zurück) [...]“ bezogen werden sollten (ebd. 687). Feminismus ist bei diesem Projekt wichtig, sowie auch

„[...] konzentrierte Untersuchungen über die asymmetrischen Geschlechtsverhältnisse in unserer Kulturgeschichte und die Geschichte weiblicher Kreativität und Literatur [...]“ (Weigel 1995, 687).

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre „[...] konzentrierten sich die Interessen auf die Literatur von Frauen und auf die stereotypen Weiblichkeitsbilder in der Literatur männlicher Autoren.“ (ebd.) Das Untersuchungsproblem war, dass es viele Frauenfiguren in der Literatur gab, die jedoch von Männern geschaffen waren, während es praktisch kaum schaffende Frauen gab. Dieses Phänomen nennt Weigel „Bilderreichtum und Schattenexistenz“ (ebd.). Nach Weigel erhält die Geschlechterdifferenz eine Bedeutung in der Dimension der Autorschaft: „[...] wo also Texte von Frauen als unmittelbarer Ausdruck des weiblichen Lebenszusammenhangs betrachtet werden“ (ebd. 688). Die privilegierte Position des Manns als Subjekt und Autor erfordert

„[...] eine Betrachtungsweise, die weder in einer Polarität noch in einem Vergleich aufgehen kann. Für die Lektüre der Literatur von Frauen hat dies die weitreichendsten Konsequenzen“ (Weigel 1995, 688).

Hier ist nach Weigel „[d]ie Frage, wie Frauen mit den vorgefundenen Mustern umgehen [...]“ wichtig; ob sie das Bild reproduzieren, kritisieren oder nachahmen, ist ein Leitmotiv in der Forschung (ebd.).

In der Literaturgeschichte ist nach den Forschern eine Abwesenheit der Frauen zu sehen (ebd.). Die Mütter, Musen und Idole der Autoren sind oft bekannter für das Publikum als ihre Kolleginnen, und wenn sie erwähnt werden, ist statt ihren Texten deren (Liebes-)Leben im Vordergrund (Weigel 1995, 689). Die Forschung ist deswegen auf der Suche nach „vergessenen“ Autorinnen (ebd.). Die Schattenexistenz der Frauen in der Literaturgeschichte ist „[...] der Effekt eines regelförmigen Vergessens [...], Ergebnis eines zumeist unbewußten Vorgangs [...]“ (ebd.). Die Autorinnen werden in den Bereich „Trivilliteratur“, den Bereich des Monströsen oder in die „ungehemmte Schreib- und Lesewut der Weiber“ verwiesen, die durch die „weibliche Natur“ erklärt wird (ebd.). Weigel stellt fest, dass das Projekt, wo die Geschichte der Literatur von Frauen rekonstruiert wird, einem archäologischen Projekt gleicht, weil die Schattenexistenz von Frauen „[...] der Effekt eines regelförmigen Vergessens ist [...]“ (ebd.).

Weigel zitiert Theweleit, der die Ideen der Aufklärung über den „männliche[n] Charakter des Menschen“ (Horkheimer/Adorno 1944, zit. n. Weigel 1995, 690) und die Frau als Bild und Verkörperung der Natur (Theweleit 1977, zit. n. Weigel 1995, 690) weiter entwickelt hat. Psychologisch gesehen ist nach Theweleit

„[...] die Geometrisierung der Leiber und die Panzerung der soldatischen Körper als Abwehrmechanismen gegen die Furcht vor Entgrenzung und Überflutung, die in den Bildern sexualisierter Frauen, in Angstbildern von Fluten und Massen zum Ausdruck kommt“ zu sehen (Theweleit (1977), zit. n. Weigel 1995, 690).

„Die Gleichsetzung von Frau und Natur sowie deren Dämonisierung und Domestizierung, gespaltene, polarisierte Frauenbilder [...]“ sind Topoi, die die Frauenbilder und –Mythen bestätigen (vgl. Uta Treder 1984, zit. n. Weigel 690).

Daraus zieht Weigel die Schlussfolgerung, dass der Forschungsgegenstand nicht die stereotypen Bilder sein sollten, sondern die kultur- und diskursgeschichtlichen Konstitutionsbedingungen für die mythische Präsenz des Weiblichen und die Funktion der Frau als Bild (Weigel 1995, 691). Die Geschichte des Weiblichen kann u. a. als die „andere Seite der Gesellschaft“ (Lenk 1983, zit.n. Weigel 1995, 691) beschrieben werden. In der Geschichte von Anthropologie, Medizin und Ästhetik sind auch Weiblichkeitsmythen zu finden (Weigel 1995, 691).

Der Autor wird nach Weigel als „[...] Schöpfer eines bedeutungsvollen Textes und Eigentümer seines Werks verstanden [...]“ (Weigel 1995, 692). Zusammengesetzt mit der Tatsache, dass es kaum weibliche Autoren in der Literaturgeschichte gibt, ist es logisch, dass von Autoren in der männlichen Form gesprochen wird (ebd.). Die feministische Literaturkritik ist nach Weigel

„[...] in der paradoxen Situation, sich in dem Moment um die weibliche Variante einer Instanz zu bemühen, da diese als allgemeine obsolet geworden zu sein scheint“ (Weigel 1995, 692).

Eine Autorin weicht von einem Autor insofern ab, dass eine Autorin von der paradoxen Situation ausgeht, in der sie gewissermaßen übersehen wird und gegen die Normen und Vorstellungen über die weibliche Autorschaft kämpfen muss (ebd. 692f.).

„Die Geschichte weiblicher Autoren und ihrer Texte ist voll der Widersprüche, die entstehen aus dem Begehren, Autor zu werden, und der Unmöglichkeit, das Werk von sich abzutrennen.“ (ebd. 693)

Im 18. und 19. Jahrhundert haben die weiblichen Autoren oft in ihren Vorreden ihre Werke lieber als Teil des ‚Lebens‘ als der ‚Kunst‘ bezeichnet (ebd. 694). So beziehen sie sich bewusst oder unbewusst „[...] auf die Kongruenz von literarischen Gesetzen und männlichen Subjektentwürfen“ (ebd.). Den Frauen werden gewissermaßen bestimmte Genres nachgesagt, „[...] denen ‚subjektive‘ Sinnstrukturen zugeschrieben werden: Brief, Lyrik und Autobiographie“ (ebd.). Diese Perspektive wird auch in dieser Arbeit in gewissem Sinne deutlich: das Material dieser Arbeit ist gerade Lyrik, und die Autorin hat sogar ihre eigene Lyrik selbst kommentiert, welches sehr nahe auch der Autobiografie kommt. Von der Biografie von Ulla Hahn ist jedoch zu sehen, dass sie keine eigentlichen autobiografischen Daten darstellen möchte, und beim Kommentieren der Werke und Literatur bleibt.

Weigel bezieht sich auf Walter Benjamins Position:

„[...] die konfliktreiche Beziehung der Geschlechter [hat] ein Archiv von Metaphern ausgebildet [...], mit dem die tradierten Geschlechterverhältnisse (unbewußt) reproduziert werden [...]“ (Weigel 1995, 695).

Das ist besonders an Körpermetaphern deutlich: „Der Frauen-Leib, dessen Verdrängung in der Lektüre derartiger kulturgeschichtlicher Konstellationen zu beobachten ist, kehrt als symbolisierter Körper bzw. als sexualisiertes

Sprachmaterial im Text oder Kunstprodukt wieder“ (Weigel 1995, 695). Bei Allegorien sind die Mehrzahl der Personifikationen weiblich, wie z. B. die Liberté in der Französischen Revolution (ebd.).

In dieser Arbeit wird die Frage wesentlich, die mit dem weiblichen Ich zu tun hat: kann das Ich in den gewählten Gedichten von Ulla Hahn als weiblich definiert werden? Dadurch kann auch die Frage gestellt werden, welches Geschlecht das Du möglicherweise repräsentiert, oder kann das Du überhaupt vom Geschlecht her definiert werden. Hier muss also gefragt werden, ob der Leser die Stimme einer Frau im Kopf hat, wenn er die Gedichte einer Dichterin liest, und ob es möglich ist, Lyrik „geschlechtslos“ zu lesen. Wenn die Stimme des Ichs im Gedicht als weiblich definiert werden kann, ist das Du dann eher maskulin? Dieser Aspekt hängt natürlich auch vom Du-Typus ab und ist besonders bei Liebesgedichten wichtig. Die Vermutung könnte jedoch sein, dass das Du kein festes Geschlecht hat: sogar wenn das Ich als feminin gedacht werden kann, ist das Du jedoch objektiver und deshalb verändernd. Das Du liegt immer außerhalb des Subjekts, wirkt aber in das Subjekt hinein. Jedoch kann der Kontext auch darauf wirken: Bei einigen Themen kann man vermuten, dass über einen Mann und eine Frau gesprochen wird, welches zum Beispiel bei Liebesgedichten oder Beschreibungen der Ehe eine berechtigte Vermutung wäre.

Oft haben die zeitgenössischen Autoren, und Frauen auch im Allgemeinen, nicht autoritativ genug für den Untersuchungsgegenstand einer wissenschaftlichen Arbeit gegolten. Statt Frauen werden also öfter männliche Autoren untersucht. Deswegen nehme ich mit dieser Arbeit an dem Prozess teil, um die weiblichen Autoren sichtbar auch in der Wissenschaft zu machen, und deren Position zu verbessern.

2.6 Persönlichkeitsstrukturen im Gedicht (Dieter Burdorf)

Auch Burdorf weist auf das Problem des Sprechers im Gedicht hin (Burdorf 1997, 181). Ebenso kommt in Burdorfs Text auch das Problem der anderen

Personen im Gedicht vor. Er behandelt die in der germanistischen Lyrikforschung viel untersuchten Fragen: ob der Autor möglicherweise selbst spricht, oder ist der Text von dem Subjekt losgelöst; und wer im Gedicht angeredet wird, und ob der Leser damit gemeint sein kann (Burdorf 1997, 181). Burdorf weist darauf hin, dass er mit „Sprechen“ und „Reden“ „[...] gleichsam metonymisch immer auch die schriftlich niedergelegte, verbreitete und rezipierte Sprache“ (ebd. 181f.) meint.

Um die Personen- und Kommunikationsstrukturen in Gedichten analysieren zu können, soll man nach Burdorf

„[...] sich auf den jeweiligen Gebrauch der sprachlichen Mittel konzentrier[en], mit denen auch in der Alltagssprache Personen und die Beziehungen zwischen ihnen konstituiert werden.“ (Burdorf 1997, 193).

Burdorf erwähnt hier zum Beispiel Eigennamen, Anredeformeln, Imperative und Wunsch- und Fragesätze; die wichtigsten sind jedoch die Personalpronomina und die ihnen entsprechenden Possessivpronomina (ebd.). Mit deren Hilfe können „[...] die Beziehungen zwischen verschiedenen Personen bzw. redenden und zuhörenden Instanzen ausgedrückt werden.“ (ebd.).

Burdorf stellt fest, dass

„[i]n dem Verhältnis zwischen dem „ich“ und dem „du“ eines Gedichts [...] das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger des poetischen Textes selbst – zumindest indirekt – zur Sprache kommen [*kann*]“ (Burdorf 1997, 193);

es ist also nicht von vorn herein dabei, aber es kann erscheinen. Nach Burdorf dominieren die Personalpronomen – vornehmlich die der ersten und zweiten Person – in der Lyrik strukturell (ebd.). Jedoch gibt es einen speziellen Zug bei der Lyrik:

„Gedichten fehlt meist der unmittelbare Einbezug in eine Gesprächs- und Handlungssituation, wie er für Alltagstexte kennzeichnend ist, die durch Personalpronomina strukturiert sind.“ (Burdorf 1997, 193)

Deswegen sind die Pronomina im Gedicht nicht eindeutig zu Personen oder Gruppen zu ordnen (ebd.). Nach Burdorf gibt es darum bei Gedichten einen großen Spielraum (ebd. 194). Darum sind die Persönlichkeiten im Gedicht ein guter Untersuchungsgegenstand: die Pronomina weisen auf keine festen Personen, was mehr Möglichkeiten zur Interpretation gibt.

Burdorf stellt fest, dass man zusätzlich zur Person und zum Numerus der Pronomina auch den Kasus beachten soll (Burdorf 1997, 194). Zum Beispiel, wenn der Nominativ nie oder kaum für eine Sache oder Person verwendet wird, gibt es dem bezeichneten Wesen sowie grammatisch als auch inhaltlich die Position eines Objekts (ebd.).

Nach Burdorf wird die Lyrik der Moderne so verstanden, dass sie einen „monologische[n] Charakter“ (Benn 1951; zit. n. Burdorf 1997, 201) hat, weil die Autoren „[...] nicht auf ein Publikum, auf Vortrag, Verbreitung und Wirkung hin schreiben, sondern nur für sich selbst [...]“ (Burdorf 1997, 201). Paul Celan stellt eine gegenteilige Meinung dar: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. [...]“ (Celan 1983, zit. n. Burdorf 1997, 201) Celans Position scheint gegenüber u.A. Benn eine plausiblere zu sein:

„[...] denn es wirkt nicht sehr überzeugend, wenn eine vorgeblich nur für sich selbst produzierte Lyrik dennoch vorgelesen und publiziert wird und wenn ihr Autor sie in Reden programmatisch begründet. Der angebliche Solipsismus der modernen Lyrik erweist sich schnell als eine heroisierende Stilisierung, die die Aufmerksamkeit des Publikums steigern soll.“ (Burdorf 1997, 202)

Ulla Hahn hat auch selbst dieses Problem in ihrem Text behandelt, und über das heutige sogenannte stille Schreiben nur für die Augen und die Gedanken, wenn sie aber sagt selbst „mit den Ohren“ zu schreiben (vgl. Hahn 2006, 276).

Sprachtheoretisch gesehen ist „[...] mit jedem Ich-Sagen immer schon ein Du implizit mitgedacht [...]“ und „[u]mgekehrt verweist jedes Du (oder Ihr) auf ein sprechendes Ich (oder wir)“, auch wenn es nicht im Text zu sehen ist. (Burdorf 1997, 202) Burdorf vertritt die Position, dass diejenigen Pronomen die Situation eines Dialogs konstituieren (ebd.). Hier könnte gefragt werden, ob das Du wirklich implizit mitgedacht ist. Sind Gedichte nicht auch gewissermaßen egozentrisch und „introvertiert“, und nicht unbedingt an ein gewisses Publikum oder eine andere Person gerichtet? Wenn aber vermutet wird, dass das Du immer mitgedacht ist, sind dann auch alle anderen Personalpronomen mitgedacht? Hierdurch entsteht in der Lyrik ein Paradox: durch das Egozentrische wird gerade auf das Andere verwiesen.

Burdorf problematisiert die Zeitfrist zwischen der Produktion und der Rezeption von Gedichten, die unvermeidlich bei der gedruckten Literatur entsteht. Burdorf weist darauf hin, dass auf der Adressatenseite sich eine kompliziertere Struktur als auf der des Adressanten ergibt: „Der reale Autor schreibt das Gedicht im Hinblick auf potentielle Leser, von denen er sich [...] ein Bild gemacht hat.“ (Burdorf 1997, 202) Nach Burdorf reagieren die zeitgenössischen realen Leser jedoch auf den Text oft anders als der Autor erwartet, und in der Wirkungsgeschichte eines Gedichts entsteht eine Fülle von empirischen Rezeptionen (ebd. 203). Daher stellt Burdorf ein Schema über die Instanzen dar, die in einem Gedicht angeredet werden können:

„artikulierte Ich (bzw. Rollen-Ich oder Figuren-Ich)	Adressat des artikultierten Ich, des Rollen- oder Figuren-Ich (z.B. angeredetes Du)
fiktiver Erzähler (nur in fiktionalen Gedichten)	fiktiver Zuhörer (nur in fiktionalen Gedichten)
Textsubjekt (abstrakter Autor)	intendierter Leser
realer (empirischer) Autor (Textproduzent)	realer zeitgenössischer Leser, realer späterer Leser“ (Burdorf 1997, 203)

Burdorf behauptet, es sei innerhalb des Textes „von dem intendierten Leser der Adressat des artikultierten Ich abzuheben, der als artikultiertes Du zur Sprache kommen kann, aber nicht muß“ und dass ein Du „in den meisten Fällen auch als primärer Leser intendiert [ist].“ (ebd.) Diese Argumente von Burdorf sind angesichts von den Theorien von Zymner, Staiger und Iser kritisch zu erörtern. Die Behauptung, dass der Autor immer ein Bild von den Lesern im Kopf haben würde, steht mit Zymners Theorie vom lyrischen Ich im Widerspruch. Burdorf stellt ein wichtiges Problem dar, aber behandelt es meines Erachtens einigermaßen unzureichend, und löst es nicht glaubwürdig. Natürlich hat Burdorf in dem Sinne Recht, dass der reale Autor derjenige ist, der den Text in der realen Welt schreibt. Die Behauptung über das Bild vom Leser im Kopf ist jedoch zweifelhaft. Burdorf erwähnt jedoch das Widmungsgedicht, wo das Du der Widmungsadressat ist, als ein Beispiel für ein Gedicht, wo die Bedeutung der zweiten Person einigermaßen eindeutig interpretiert werden kann (ebd. 203).

Nach Burdorf wird der primäre Leser aber beim Veröffentlichen vom intendierten Widmungsadressaten zu einem breiteren Publikum erweitert (Burdorf 1997, 203).

Burdorf stellt fest, dass „[i]n fiktionalen Gedichten dem fiktiven Erzähler ein fiktiver Zuhörer [entspricht]“. Das heißt, dass das fiktive Ich im Zusammenhang mit einem fiktiven Du steht (ebd. 204). Wenn also ein Du artikuliert ist, wer ist damit gemeint? „Es kann ‚ein außenstehendes, räumlich entferntes, wirkliches oder fingiertes Du‘ (Langen 1966, 27) angesprochen sein.“ (Burdorf 1997, 204) Wenn ein Name erwähnt ist, soll der Leser nach Burdorf prüfen, ob eine fiktive oder eine historische oder sonst wirkliche Person existiert hat, die gemeint sein kann.

Burdorf stellt fest, dass mit dem Gebrauch von der zweiten Person Plural „die Intimität eines Dialogs zwischen Ich und Du im Gedicht schon formal unmöglich“ (ebd.) ist und daraus folgt, dass die Ihr-Anrede durch das Ansprechen einer Gruppe Öffentlichkeit schafft (ebd.). In der politischen, rhetorischen und religiösen Lyrik wird oft auch der Imperativ verwendet, welches auch auf ein Gegenüber hinweist.

Die Höflichkeitsanrede „Sie“ kommt in Gedichten sehr selten vor; eine direktere Anrede wird meistens bevorzugt (ebd. 205). Es gibt eher dialogisierte Gedichte oder Rollenlyrik. Burdorf erwähnt auch Dialoggedichte in der romantischen Lyrik, als Beispielautorin nennt er Karoline von Günderrode (ebd. 206). Ihr „*Der Knabe und das Vergissmeinnicht*“ steht als ein Beispiel für Gedichte, in denen nichtmenschliche Wesen oder Gegenstände angedredet werden oder sogar selbst sprechen. Stilistisch gesehen gehört das zur Personifikation; diese Anreden können aber auch Ausdrücke der Vereinsamung des redenden Ich sein (ebd.). Als ein Beispiel über das Bedürfnis von einem sogar unbelebten Gegenüber könnte der Film *Cast Away - Verschollen* mit Tom Hanks angeführt werden, eine moderne Version über den Roman *Robinson Crusoe*: im Film spricht der Protagonist zu einem Volleyball, auf den er ein Gesicht gezeichnet hatte, da er keine anderen menschlichen Kontakte auf der öden Insel hat. Zusätzlich erwähnt

Burdorf *Freundschaftsoden oder die Anrede überirdischer Mächte und Gottheiten* (1997, 207).

In vielen Gedichten ist der Status des Du nicht so eindeutig zum Beispiel durch Name oder Objektbezeichnung ausgedrückt. Dann ist die Frage wesentlich, „[...] welches Verhältnis zwischen dem – artikulierten oder nichtartikulierten – Ich und dem Du besteht“ (ebd.). Dieses Argument ist gerade in dieser Arbeit die Untersuchungsfrage und die Basis der Analyse, aber auch in dem Fall, dass die Persönlichkeiten ausgedrückt sind.

Es gibt nach Burdorf mehrere Möglichkeiten für Typen des Dus. Nach Walzel ist zum Beispiel in Trakls Gedichten das Ich durch das Du ersetzt, und das nicht artikuliert Ich redet sich selbst als zweite Person an und distanziert sich damit von sich selbst (Walzel 1926, 260; zit. n. Burdorf 1997, 207). In anderen Gedichten wird das Du neben dem Ich verwendet; die Anrede kann jedoch schwach ausgeprägt sein (Burdorf 1997, 207). Das Du kann auch gewissermaßen ein Platzhalter für ein Erlebnis-Subjekt sein (ebd. 208). Nach Fritz Lockemann hat

„[d]as Du [...] eine objektivierende Funktion, es schließt jeden ein, der sich dem Gedicht öffnet. [...] Hier scheint das Du geradezu Ersatz für das undichterische, weil farblose ‚man‘ zu sein“ (F. Lockemann 1960, 96; zit. n. Burdorf 1997, 208).

Von scheidialogischen Verwendungen des Du können die Fälle unterschieden werden, in denen

„[...] sich ein in einer einzigen Person zu verortendes Ich tatsächlich in zwei Instanzen aufspaltet, von denen die eine die andere anredet oder die sogar beide miteinander in einen Dialog treten. Besonders verbreitet ist die Anrede des Ich an einzelne seiner Teile, vor allem an das Herz [...] oder an die Seele [...]“ (Burdorf 1997, 208).

Die Anrede der eigenen Psyche, die der Mobilisierung psychischer Energien dienen, also „[...] trägt die Tendenz zu Ich-Spaltung in sich; der Begriff Selbst-Anrede ist daher zu ungenau zur Kennzeichnung dieser Ausdrucksform“ (vgl. R. Böschstein 1990, 82f.; zit. n. Burdorf 1997, 208).

Einfacher sind nach Burdorf die Fälle, „[...] in denen das Ich einen Teil nicht der Psyche, sondern seines Körpers anredet [...]“ (Burdorf 1997, 208). Der Körper

wird in der traditionellen Ontologie als der leibliche Sitz der Seele, und zugleich als Teil der sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt angesehen (Burdorf 1997, 208). Bei Hahn wäre logisch zu vermuten, dass das Du wahrscheinlich als einer Ich-Anrede oder das Du als ein Adressat des Ichs gesehen werden könnte.

Burdorf fasst das Kapitel über die zweite Person so zusammen:

„Das Du und das Ihr in Gedichten sprechen – so wurde oben schon angedeutet – in einigen Fällen aus den Gedichten heraus die intendierten Leserinnen und Leser direkt an; auch diese Pronomina können von realen Lesern bei jeder Lektüre neu gefüllt werden“ (Burdorf 1997, 209).

Nach Burdorf ist die Bedingung für diese direkte Beziehbarkeit auf die Rezipienten, dass „die Anrede keinen eindeutig verifizierbaren textimmanenten Adressaten hat“ (ebd. 210). In der Analyse ist zu fragen, „ob eine im Text konstituierte, zuweilen auch namentlich genannte Person angeredet wird“ (ebd.). Danach schlägt Burdorf als zweiten Schritt vor, zu betrachten, „ob sich die Anrede zusätzlich oder (bei Fehlen eines textimmanenten Adressaten) ausschließlich auf die intendierten Leser bezieht.“ (ebd.)

3 Das Ich im Gedicht – Material, Analyse und Interpretation

In diesem Kapitel werden die Gedichte von den Wörtern und Metaphern und der Form her analysiert, und danach aufgrund Staigers Werkimmanenz interpretiert. Auch Isers Meinungen an der Rezeptionsästhetik ist auch bei diesen Interpretationen zu beachten. Das lyrische Ich wird bei jedem Gedicht in einem eigenen Kapitel aufgrund Zymners Ich-Kategorien untersucht. Hierbei liegt die Betonung auf dem Ich und auf dessen Beziehung zum Gedicht. Die Autorin ist auch in diesem Kapitel wesentlich, da bei jedem Gedicht erörtert wird, ob das lyrische Ich mit der realen Autorin, oder das Gedicht mit der realen Welt in Zusammenhang steht. Die Faktualität oder Fiktionalität des Gedichts wird auch in diesem Kapitel erörtert, weil sie ein wesentlicher Teil bei Zymners Theorie sind.

3.1 Zum Korpus

Die Ich-Gedichte wurden so gewählt, dass in den beiden analysierten Gedichten es 1) die Ich-Form gibt, und dass 2) Metaphern zu den Topoiwörtern Schreiben oder Sprache im Gedicht erscheinen. Beide sind auch leicht zu verstehen, und ziemlich kurz, aber sie haben ein gemeinsames Thema – das Gedicht und die schaffende Arbeit. Der Blickwinkel ist jedoch in den zwei Gedichten verschieden. Daher bekommen wir ein vielfältigeres Bild von den Gedichtarten und dem Stil von Ulla Hahn und können sowohl auf die Unterschiede als auch auf die Gemeinsamkeiten ihrer Gedichte eingehen.

Die Gedichte werden zunächst einzeln durch eine kurze Einführung vorgestellt, und danach folgt das Gedicht als Ganzes. Dann wird auf die Form und den Inhalt eingegangen, danach auf die sprachliche Ebene und danach folgen die Interpretationen; zuerst eine werkimmanente Interpretation und dann die Interpretationsmöglichkeiten des lyrischen Ichs nach Zymners Theorie, gefolgt mit einer Zusammenfassung der Interpretationen.

3.2 Ulla Hahns Gedicht *Meine Wörter aus Herz über Kopf* (1981)

Meine Wörter ist ein Gedicht über Wörter und das Umgehen mit ihnen auf einer metaphorischen Ebene. Es wurde zum ersten Mal 1981 im Lyrikband *Herz über Kopf* veröffentlicht. Das Gedicht stellt ein Bild von verschiedenen Umgangsweisen und Wortfiguren dar. Das Ich des Gedichtes zieht seine Wörter aus, arbeitet mit ihnen in vielfältigen Weisen, und sagt am Ende, dass es auf den Zeilen sich selbst oder seinen Platz sucht:

Meine Wörter

Meine Wörter hab ich
 mir ausgezogen
 bis sie dalagen
 atmend und nackt
 mir unter der Zunge.

Ich dreh sie um
 spuck sie aus
 saug sie ein
 blas sie auf

spann sie an
 von Kopf bis Fuß
 spann sie auf

Mach sie groß
 wie ein Raumschiff zum Mond
 und klein wie ein Kind.
 Überall suche ich die Zeile
 die mir sagt
 wo ich mich find.

3.2.1 Wörter, Motive und Metaphern

Auf der sprachlichen Ebene betrachtet, gibt es in diesem Gedicht eines von den wiederkehrenden Themen in Ulla Hahns Lyrik: die Welt der Wörter. In diesem Gedicht ist das Wort oder die Wörter das wichtigste Motiv.

Grammatisch gesehen gibt es einen bemerkbaren Zug: alle andere Verbformen der ersten Person Singular haben keine e-Endung, außer in dem drittletzten Vers: „Überall suche ich die Zeile“. Dieser Vers hat also eine weibliche Endung. Das hat eine Funktion, was den Rhythmus betrifft; man soll diesen Teil des Gedichts mit einem anderen Rhythmus laut lesen, weil der Vers drei betonte Silben hat, während es in den anderen nur eine oder zwei Hebungen gibt. Der verändernde Rhythmus repräsentiert also einen Wechsel des thematischen Blickwinkels.

Die metaphorischen Ausdrücke in diesem Gedicht bilden eine Metapherinheit. Das ganze Gedicht weist auf die Kraft des Sprachträgers hin. Die Wörter sind das Objekt des lyrischen Ichs und bilden gewissermaßen einen Charakter in dieser Geschichte, so zum Beispiel die Metapher „die Wörter ausziehen“ oder sie umdrehen und aufblasen stellen ein Bild dar, wo das lyrische Ich die Wörter nach eigenem Willen manipuliert. In der letzten Strophe sind auch zwei Vergleiche zu sehen: „wie ein Raumschiff zum Mond / und klein wie ein Kind.“ (Verse 14-15)

3.2.2 Form und Inhalt

Das Gedicht besteht aus vier Strophen, in denen es eine unterschiedliche Zahl von Versen gibt. In der ersten Strophe gibt es fünf Verszeilen, in der zweiten vier, in der dritten drei und in der vierten gibt es sechs Verse. Thematisch betrachtet scheint diese Teilung mit dem Inhalt übereinzustimmen. In der ersten Strophe werden Vergangenheitsformen von Verben benutzt (Präteritum und Perfekt). In dieser Strophe geht es um das Ausziehen der Wörter, und ihr Zustand wird als „atmend und nackt“ (Vers 4) dargestellt. In der zweiten und dritten Strophe ist ein Verzeichnis zu sehen, wo Aktionen mit den Wörtern durch eine Liste von Verben aufgezählt werden. In den Versen innerhalb dieses Verzeichnisses tauchen Verben auf, aber in einem Vers in der dritten Strophe ist nur „von Kopf bis Fuß“ zu sehen. Die dritte Strophe ist demnach von der Form her eine symmetrische Strophe, aber nicht von der Dynamik her: Im ersten Vers werden die Wörter angespannt, im zweiten Vers wird der Prozess durch einen Adverbausdruck

bestimmt, und im dritten Vers spannt das Ich die Wörter auf, macht sie also noch größer. Die Spannung steigt in dieser Strophe. In der vierten Strophe gibt es jedoch die meiste Dynamik. Es fängt mit dem letzten Verb des Verzeichnisses an, setzt fort mit zwei Versen der Darstellung, und die drei letzten Verse sind inhaltlich verschieden vom Rest des Gedichts. Hier ist auch eine Formveränderung zu sehen: Der drittletzte Vers hat drei betonte Silben, während es in den Versen bisher nur eine oder zwei betonte Silben gibt. Der Inhalt dieser letzten Verse ist auch allgemeiner als die bisherigen, die aktiver und vielleicht auch konkreter oder realitätsbezogener sind.

Dieses Gedicht verfolgt kein Versmaß, es hat also einen freien Rhythmus. Es gibt jedoch ein Paradox in der Mitte des Gedichts: Die zwei Strophen in der Mitte sind die regelmäßigsten, mit einem Trochäus und zwei betonten Silben pro Vers. Diese Strophen stellen jedoch genau die Liste von Aktionen mit den Wörtern dar. In den rhythmisch regelmäßigsten Versen ist also am meisten inhaltlicher Wechsel zu sehen.

Das Gedicht hat viel Assonanz, oft mit *a* oder *u*, und besonders in den ersten drei Strophen. Es gibt auch Alliteration, zum Beispiel in „und klein wie ein Kind“ (Vers 15; Hervorhebungen HK), aber die Assonanz ist ein stärker bemerkbarer Zug in diesem Gedicht. Das stimmt auch mit Ulla Hahns eigenen Vorstellungen überein, weil sie sagt, dass sie „mit den Ohren“ schreibe (Hahn 2006, 276).

3.2.3 Interpretation: Werkimmanenz

Das Gedicht fängt damit an, dass das Ich sich seine Wörter ausgezogen hat, und sie lagen nackt unter seiner Zunge. Das kann so verstanden werden, dass die Wörter einfacher geworden sind, entweder ohne überflüssigen Schmuck oder Verschönerung, oder ohne präntiös zu sein, oder sprachliche Versteckversuche der Wahrheit in einer Form oder in einer anderen zu bilden. Die Wörter sind hier auch atmend, also lebendig, beweglich, voll von Sauerstoff, irgendwie fertig für ihr Leben. In der zweiten Strophe dreht das Ich die Wörter um, also schmeckt

ihnen nach im Mund. Dann spuckt es sie aus, also drückt etwas aus durch die Wörter; saugt sie ein, nimmt also Einfluss von außen, oder nimmt sie in sein Herz oder Gedächtnis; und bläst sie auf, macht sie also wieder lebendig, wie das Beatmen z. B. bei einem Wiederbelebungsversuch. In der dritten Strophe spannt das Ich die Wörter an von Kopf bis Fuß, also im Ganzen, und spannt diese Einheit noch auf. Dieses kann als die Kraft der Wörter und des Ichs gesehen werden. Es ist möglich für das Ich, zu den Wörtern zu machen, was es will. Diese Verse könnten so interpretiert werden, dass die Wörter so groß wie ein Mensch werden, weil „der Kopf“ und „der Fuß“ erwähnt werden; sie sind also gleich kräftig wie ein Mensch.

Die letzte Strophe führt die Liste weiter mit den zwei Vergleichen, wieder mit der Idee mitteilend, dass das Ich die Wörter manipuliert und damit in der Welt besser durchkommt, oder die Welt erobert, und etwas Neues (z. B. ein Kind) schafft. Der kosmische Hinweis auf den Mond führt die Gedanken des Lesers zu diesen Proportionen, geht aber zurück in die kleinen mit dem Kind – danach kehrt das Gedicht zurück zu diesen kosmischen Sphären, indem das Ich „überall“ sich selbst in den Zeilen sucht.

Das Ende kehrt jedoch wieder in das Ich ein, weil der Suchprozess ein Versuch ist, die innere Welt zu erklären und damit besser umzugehen. Damit kommen wir zum Thema der Lebenshilfe und der therapeutischen Kraft der Lyrik. Hahn selbst erwähnt auch, dass das Lyrikschreiben Therapie sein kann (Hahn 2006, 270). In diesen letzten Versen wird diese Idee sehr deutlich dem Leser geboten. Die ganze Kraft und die Allmächtigkeit des lyrischen Ichs werden in diesen letzten Zeilen in Frage gestellt, und plötzlich scheint das Ich ganz verwirrt und hilflos zu sein. Der einzige Trost in diesem Chaos ist das Gedicht, wo das Ich hie und da auf einer Zeile kurzdauernden Verstand oder Stabilität finden kann.

3.2.4 Die Interpretation im Rahmen von Zymners Typologie

Wir probieren aus, wie Zymners Theorie (2009, 11ff.) über die Ich-Sprecher in Ulla Hahns Gedichten realisiert wird, und wie diese Gedichte interpretiert werden können, wenn sie in der Perspektive, die jeder Typus liefert, gesehen werden.

Typus 1 (autorfiktional): Ulla Hahn spräche in diesem Fall selbst und teilt etwas Erfundenes mit. Hahn steht damit selbst in der Rolle des Ichs, spricht aber nicht von ihrer eigenen Wirklichkeit. Dieses scheint nicht die beste Interpretationsalternative zu sein, weil das Thema „Wörter“ der wirklichen Person Ulla Hahn sehr nahe ist wegen ihres Berufs. Es wäre schwer vorzustellen, dass Hahn dieses Gedicht vom Thema her völlig hypothetisch geschrieben hätte.

Typus 2 (personafiktional): Hahn habe das Ich erfunden, und die Wirklichkeit des Gedichts sei auch erfunden. Diese Alternative ist ziemlich plausibel, weil hier die beiden Elemente von Hahn selbst distanziert werden. Ein Autor hat wohl so viel Freiheit beim Schreiben, dass alles möglich ist, sogar mehr, wenn er außerhalb seiner eigenen Person tritt – was die Idee von „Selbstvergessenheit“, die Hahn erwähnt hat, auch stützt. Diese Alternative ist also im Rahmen der grenzenlosen Fantasie möglich.

Typus 3 (autorfaktual): Hahn würde hier selbst sprechen und etwas Wirkliches mitteilen. Auf einer wortwörtlichen Ebene kann dieses Gedicht nicht als „wahr“ oder „real“ aufgefasst werden. Im Gedicht geht es um das Manipulieren der Wörter und die Formulierung der Sprache, also um die Arbeit von Ulla Hahn. Die Wirklichkeit des Gedichts soll auf einer metaphorischen Ebene verstanden sein, weil ein Gedicht kaum konkret sein kann. Wenn das Gedicht also als eine metaphorische Wirklichkeit verstanden wird, scheint diese Alternative am besten die werkimmanente Interpretation zu treffen. Hahn als eine wirkliche Autorin spricht über die Wirklichkeit, der sie in ihrer Arbeit ständig begegnet.

Typus 4 (personafaktual): Hahn hätte das Ich des Gedichts erfunden, die Wirklichkeit sei aber real. Hier tritt das Problem des wortwörtlichen Wirklichen wieder ein, aber wenn wir das Gedicht als eine metaphorische Wirklichkeit

ansehen, könnte diese Interpretation auch möglich sein. Die Frage des erfundenen Ichs ist aber nicht plausibel aus demselben Grund wie im Typus 2; daher ist diese Alternative auch nicht die Beste.

Typus 2 und 3 würden also am besten als Interpretationen zu der Aussage von diesem Gedicht passen. Typus 4 wäre auch möglich, aber er ist zusammen mit Typus 1 unglaublich wegen des Themas und der Motive in diesem Gedicht. Die Motive und Themen sind häufig auch in anderen Gedichten von Hahn, welches diese Ansicht über die Typen stützt.

3.3 Das Gedicht *Schreiben I* aus *So offen die Welt* (2004)

In dem Gedicht geht es um das Kommunizieren durch die Sprache. Der Sprecher spricht die Sprache der Toten, die er mit fernen Elementen assoziiert. Diese sind jedoch dem Sprecher nahe und eigen, und er erwärmt sie unter der Zunge. Die Wörter der Sprache sind ein Extrakt aus Wildrosenknospen, deren Geschmack scharlachrot ist, gleichzeitig auch rund und kühl wie Steine in einem Bach, oder ein Kristall, der auch zerbrechlich ist.

Schreiben I

Ich spreche die Sprache der Toten
 Wörter beladen mit fernem Leben
 ferne Lieb ferne Lust fernes Leid
 und doch mir so nah und so eigen
 wenn ich sie unter der Zunge erwärme:

Extrakt aus den Knospen wilder Rosen
 ihr scharlachroter Geschmack
 Rund und kühl wie
 Kiesel im Bach hart
 wie Kristall so zerbrechlich.

3.3.1 Wörter, Motive und Metaphern

Der Titel des Gedichts ist bemerkenswert, denn er steht, oberflächlich betrachtet, im Widerspruch zum eigentlichen Gedicht. Das Gedicht heißt „*Schreiben I*“, aber darin werden die Wörter „sprechen“ und „die Zunge“ verwendet. Das kann wieder verglichen werden mit Ulla Hahns Aussage, dass sie mit den Ohren schreibt, und gern die Wörter beim Schreiben ausspricht (Hahn 2006, 276).

Die Sprache oder die Wörter sind der Stoff dieses Gedichtes. Die Motive sind in diesem Gedicht nicht leicht zu erkennen. Der Leser könnte aber denken, dass zum Beispiel „fern“ ein Motiv sein könnte. Die Metapher in diesem Gedicht sind vielerlei, zum Beispiel eine Vergleichskette in den Versen 8-10:

Rund und kühl wie
Kiesel im Bach hart
wie Kristall so zerbrechlich

Diese Kette könnte man also auf mehrere Weisen verstehen. Wenn die Interpretation von dem Rhythmus der Zeilenübergänge geleitet wird, werden die Wörter als hart bezeichnet, und zerbrechlich wie Kristall. Wenn dagegen die Zeile als eine Sinneinheit gelesen werden, sind die Kiesel im Bach rund, kühl und kristallhart, und Wörter wie Kiesel werden als zerbrechlich bezeichnet.

3.3.2 Form und Inhalt

Dieses Gedicht besteht aus zwei fünfzeiligen Strophen, die jedoch nur einen Satz bilden. Der Rhythmus ist dreiteilig, und es gibt Daktylen und Anapäste, z. B. im Vers 2 einen klaren Daktylos: „Wörter beladen mit fernem Leben“ (Hervorhebungen HK). Der nächste Vers besteht im Ganzen aus drei Anapästen: „ferne Lieb ferne Lust fernes Leid“. Dieser Vers hat auch eine Wiederholung des Worts „fern“ und Alliteration mit *l*. Der Rhythmus ist jedoch auch ziemlich frei, und es befolgt den dreiteiligen Rhythmus nicht streng.

Der erste Teil des Gedichts ist auf der Klangebene ziemlich balanciert: Es sind sowohl Assonanz als auch Alliteration zu sehen, aber keines dominiert den Klang. Inhaltlich ist dieser Teil auch eine klare Einheit: Die ersten drei Verse beschreiben die entfernte Ausdrucksfähigkeit, während die Verse 4-5 das Gegenteil, die Vertrautheit mit der Sprache darstellen. Im zweiten Teil gibt es einen stärkeren Kontrast. Die Verse 6 und 7 haben eine starke Assonanz mit *a* und *o*, während die Verse 8-10 eher durch Alliteration geprägt sind. In diesen drei letzten Versen verändert die klangliche Welt sich ganz dramatisch: Es gibt viele Klusile (*k, t*), Frikative (ich-Laute) und enge Vokale, wie *e* und *i*. Die Verse 6 und 7 beschreiben eine primitive Seite der Wörter, während die Verse 8-10 eine gewisse Introversion der Wörter und deren Zartheit darstellen.

3.3.3 Interpretation: Werkimmanenz

In diesem Gedicht kann der Leser einen starken Widerspruch finden. Das lyrische Ich denkt, seine Ausdrücke seien in einer anderen Welt viel fähiger und kraftvoller. Es ist von der Sprache und der Welt entfernt worden, aber trotzdem sind die Wörter ihm nahe. Die Metapher „*die Sprache der Toten*“ (Vers 1) ist hier wesentlich. Der Tod kann in mehreren Weisen von den Lesern verstanden werden. Er kann Weisheit und Wissen über das Leben nach dem Tod repräsentieren, oder ein Ende oder eine Veränderung. Jedoch steht es für eine Distanzierung von der konkreten Welt. Die Verbindung mit Literatur und Autoren könnte damit verstanden werden, dass die Künstler oft erst nach dem Tod wirklich bewertet werden. Das könnte bedeuten, dass das Ich in diesem Gedicht schon unter den geschätzten Literaturpersonen steht. „[D]ie Sprache der Toten“ steht auch in Verbindung mit dem letzten Wort im Gedicht, *zerbrechlich*. Es weist auf die Wörter hin; die Metapher könnte sich also auf die Entwicklung der Sprache beziehen, die Veränderungen darin, oder die Sensibilität der Sprache und deren schwache Kraft im Vergleich zu anderen Kommunikationsweisen. Das Leben des Menschen auf der Erde ist auch zerbrechlich und vergänglich, und dadurch steht die Metapher auch mit dem Leben im Kontrast.

Das Wort Extrakt wird im Allgemeinen als etwas Feines und vielleicht auch Wertvolles gesehen. Danach folgen Wörter wie *kühl*, *rund*, und *hart*; das kann eine Distanz oder die niedrige Fähigkeit, Emotionen zu erwecken repräsentieren, aber auch eine Art Harmonie, Balance oder Ruhe. Die Verse 6-7 sind eher sensuell und dramatisch, mit den Sinneswahrnehmungen von „scharlachroten“ und „wilden“ Rosen. Hier könnte behauptet werden, dass das Ich die Wirkungen und Eigenschaften der Wörter wahrnimmt; sowohl den sensuellen und dynamischen Einfluss als auch den balancierten und statischen. Das Ich ist sehr stark in diesem Gedicht zu sehen, weil das Gedicht sogar mit dem Wort „Ich“ einsetzt.

3.3.4 Die Interpretation im Rahmen von Zymners Typologie

Typus 1: Autorfiktional: Hier wäre Ulla Hahn die Sprecherin des Gedichts. Die Wirklichkeit des Gedichts ist aber fiktional. Durch diese Ansicht könnte man also behaupten, dass Ulla Hahn in diesem Gedicht in der Rolle eines gewissermaßen zum Kommunizieren unfähigen Dichters ist, und dass Hahn diese Situation im Kopf sich vorgestellt hat. Hahn hätte sich also hypothetisch von der Sprache distanziert, trotzdem findet sie naheliegende Ausdrucksformen.

Typus 2: Personafiktional: Die sprechende Persona wäre eine erfundene, und die Wirklichkeit wäre auch fiktional. Diese Interpretation könnte ziemlich gut begründet werden: Der Sprecher hat sich von der Sprache der Welt entfernt, fühlt aber die Wirkung der Wörter immer noch. Der Sprecher fühlt auch die Wirkungen und Wahrnehmungen der Ausdrücke noch.

Typus 3: Autorfaktual: Ulla Hahn ist die Sprecherin und teilt dem Leser etwas Erfundenes mit. Hahn ist also wieder in der Rolle des distanzierten Dichters. Die Wirklichkeit des Gedichts ist auch wahr: Hahn findet ihre Ausdruckskraft wie in der falschen Zeit, obwohl sie noch selbst in den Ausdrücken Vergnügen findet.

Typus 4: Personafaktual: Die sprechende Person ist erfunden, die Wirklichkeit sei aber wahr. Der Sprecher ist also dieser alleinstehende Dichter, der seine Ausdrücke gleichzeitig als fern und nahe empfindet, und die wilden als auch die zurückhaltenden Wirkungen seines Ausdrückens sieht.

Aufgrund des Motivs des Gedichts scheint der erste Typus für dieses Gedicht nicht die beste Interpretation zu sein. Typus 2 ist auch nicht plausibel; die Sprecherin wäre so weit vom Thema, sodass es zu zufällig wäre, diese zwei – eine erfundene Person und eine erfundene Welt des Kommunizierens – miteinander in einem Gedicht nur zufällig zu verbinden. Deswegen könnte man eher behaupten, dass die zwei letzten Interpretationsmöglichkeiten besser passen würden; das Leiden des Schaffens und Schreibens wird stark in diesem Gedicht behandelt. Besonders wäre Typus 3 eine gute Alternative, weil das Thema wieder der wirklichen Ulla Hahn sehr nahe ist. Es ist auch ganz plausibel, dass Hahn über ihre eigene Erfahrungen in diesem Gedicht schreibt.

4 Das Du im Gedicht – Material, Analyse und Interpretation

In diesem Kapitel werden die Gedichte zuerst von den Wörtern und Metaphern und der Form her analysiert. Danach wird eine werkimmanente Interpretation durchgeführt, in der wieder die Rezeptionsästhetische Einstellung von Iser zu beachten ist. Als der vierte Teil von der Behandlung jedes Gedichts wird die Beziehung zwischen dem Ich und dem Du interpretiert. Dabei wird die explizite oder implizite Dynamik zwischen den zwei Persönlichkeiten dargestellt, und auch die möglichen Hinweise auf deren Geschlechter erörtert. Die Betonung in diesem Kapitel liegt auf der Interpretation des Gedichts und auf den Begegnungen des Ichs und des Dus und darauf, welche Folgen und Wirkungen diese Begegnungen in den beiden verursachen.

4.1 Zum Korpus (Du-Gedichte)

Die Kriterien für die gewählten Du-Gedichte sind die Länge, die inhaltliche Tiefe oder Abstraktheit in Beziehung mit Verständlichkeit, und die Du-Form. Die Länge sollte passend sein: nicht zu lang und nicht zu kurz, also ungefähr weniger als eine Seite, aber zumindest acht Zeilen. Die Sprache sollte nicht zu kompliziert sein, sodass der Inhalt des Gedichts einigermaßen einfach zu lesen und zu verstehen wäre. Die Du-Form sollte auch erscheinen, und von den Gedichten wurden solche gewählt, in denen das Du möglicherweise in mehr als einer Weise verstanden werden könnte (vgl. Burdorf, 203). Die Gedichte sind auch besonders solche, für welche ich beim Lesen persönliches Interesse hatte und die in mir Reaktionen erweckten. Diese Faktoren sollten auch die Interpretation erleichtern (vgl. Iser, 232); aus Gedichten, die subjektiv nicht interessant oder kraftvoll auf den Leser wirken, ist es schwieriger, eine ausreichende Interpretation zu entwickeln.

Die Chronologie der Gedichte spielt auch eine Rolle. Die zwei ersten Gedichte sind aus dem ersten Lyrikband, der von Ulla Hahn publiziert wurde, *Herz über Kopf* (1981). Die zwei letzten sind aus einem späteren Lyrikband, *So offen die*

Welt (2004). Der Zeitunterschied kann auch eine Wirkung auf die Dynamik des Ichs und Dus haben; das wird später in dieser Arbeit genauer behandelt.

4.2 Das Gedicht *Und mich aus Herz über Kopf* (1981)

Und mich

Wenn du willst
nehme ich alles
zurück meine Tränen
fließen mir in die Augen
mein Lachen flieht
hinter meine Lippen
scheuen vor deinen
zurück hast du
alles genommen
was will ich
mehr als alles
zurück.

Alle hastigen Züge zu dir
fahre ich zurück durch
die platten Wiesen kaum
Mai. Jede Ankunft
bei dir ein Abschied mehr.
Jedes Wort schlag ich mir
in die Kehle
zurück
nehm ich alles
was du nicht willst
und mich.

Das Gedicht *Und mich* behandelt Gefühle und deren Ausdruck, die der Sprecher an eine andere Person im Gedicht gerichtet hat, und jetzt möchte er diese Empfindungen zurücknehmen. Der Sprecher will Tränen, Lachen und Wörter zurück in seinen Körper ziehen. Seine Lippen scheuen vor den Lippen des Dus zurück. Das Ich fährt mit den Zügen durch Wiesen und denkt an Ankünfte und Abschiede beim Du. Zum Schluss will der Sprecher auch sich selbst zurück.

4.2.1 Wörter, Motive und Metaphern

Das Motiv in diesem Gedicht scheint das Ende einer Liebe zu sein. Die wichtigsten Metaphern in diesem Gedicht sind die zurückfließenden Tränen, die fliehenden Lachen hinter den zurückscheuenden Lippen und die Worte, die in die Kehle zurückgeschlagen werden. Zuerst erscheinen die Tränen und das Lachen, die außerhalb des Körpers existieren; sie werden zurück hinter die Oberfläche, also Augen und Lippen, gezogen. Sie sind auch Symbole für Trauer und Glück; das Ich hat also die beiden mit dem Du geteilt. Später, in den Versen 18 und 19, werden die Worte in die Kehle geschlagen. Die Kehle ist tiefer im menschlichen Körper als die Augen und Lippen, und die Worte sind Abstrakta, also eine Metapher für die Seele oder den Geist, oder Gedanken. Die Metapher mit der Kehle ist auch ein wenig gewaltiger und dramatischer als die vorigen; das kann Unbedingtheit, starker Wille oder auch großes Leiden repräsentieren. Die scheuenden Lippen können aufs Küssen hinweisen, weil die Lippen des Ichs vor den Lippen des Dus zurückscheuen. Die Lippen können jedoch auch auf Sprechen oder überhaupt Äußerungen hinweisen. Das Ich zieht sich mit seinen Küssen und Worten zurück von dem Du.

Das Wort „zurück“ ist ein interessantes Element in diesem Gedicht. Es könnte auch als das eigentliche Kernmotiv gesehen werden. Meistens steht das Wort am Anfang des Verses (Verse 3, 8, 20); die Ausnahme ist jedoch der Vers 14, wo „zurück“ auch erscheint. Hier ist das Wort erst in der zweiten Hälfte des Verses. Auf den anderen Stellen gibt die Position am Anfang des Verses eine größere Betonung zu diesem Wort als in einem normalen Satz. In den anderen Versen bekommt der Leser also den Eindruck, dass das Ich die Gefühle wirklich zurück *will*, während das Wort „zurück“ in Vers 14 nur als ein Teil von einem adverbialen Element beim Wiedererleben oder bei der Erklärung einer Erinnerung verwendet wird; es ist also nicht das primäre Element im Vers 14, wie bei den anderen Versen.

In den Versen 13-17 gibt es mehr Metaphern als in dem übrigen Gedicht, und die unterscheiden sich von den anderen auch in anderen Weisen. Wenn die Verse als ein Rückgriff verstanden werden, erzählt das Bild, das das Ich in diesen Versen darstellt, über mehrere Reisen, die das Ich zum Du gemacht hat. Die hastigen Züge im Vers 13 könnten auf die Mühe oder Lust, den anderen zu sehen, die vielleicht unbesonnen sind, hinweisen. Die platten Wiesen könnten als eine Metapher für Paradies oder Ruhe und Schönheit gesehen werden. Die Wiesen gehen jedoch an dem Ich vorbei, und sind die Landschaft auch auf dem Weg zum Du – also nicht unbedingt die Landschaft beim Ankunfts- oder Abfahrtspunkt. Die Züge sind auch im Plural: Das weist auf die Menge der Besuche hin.

Die Wörter „kaum Mai“ (Verse 15-16) geben dem Leser den Gedanken, dass die Erde noch vom Winter sich erholt. Der Frühling repräsentiert auch den Anfang von etwas Neuem; die Natur erwacht, und eine neue Vegetationsperiode beginnt. Der Frühling weist auch stark auf eine Veränderung hin. Wenn jedoch die Verse 13-17 als gegenwärtig in der Welt des Gedichts verstanden werden, hat das Ich noch etwas mit dem Du zu tun, und muss aus irgendwelchen Gründen zu ihm reisen. Dadurch bekommen die Metaphern andere Bedeutungen, welches auch mit dem Enjambement zusammenhängt: wenn „die hastigen Züge“ (Vers 13) als eine eigene Einheit gesehen wird, fährt das Ich zurück zum Du. Hier könnten die platten Wiesen Einsamkeit und Leere des nun lieblosen Lebens repräsentieren. Die platten Wiesen geben den Leser auch ein Bild von Monotonie; das Ich ist bereit, eine lange oder langweilige Reise zu unternehmen, um das Du zu treffen. Auf den Wiesen gibt es aber wahrscheinlich nicht viel Interessantes zu sehen; der Fahrgast, also das Ich, kann sich einsam fühlen, als ob es nur ihn in der Welt geben würde.

Die Verse 16 und 17 mit „Jede Ankunft / bei dir ein Abschied mehr“ repräsentieren das Begegnen. Diese Verse könnten interessanterweise so interpretiert werden, dass das Ich etwas als eine Ankunft zu sehen scheint, was vielleicht in der Perspektive des Dus ein Abschied ist, oder in einen führt. Die Ankunft ist vielleicht im Voraus als tatsächlich eine Ankunft gedacht, und im eigentlichen Moment der Ankunft entsteht jedoch eine negative Stimmung, zum Beispiel Gefühle von Enttäuschung, welche eigentlich zum mentalen Abschied

führt. Wenn das Enjambement auch beachtet wird, ändert sich die Bedeutung so, dass die Ankunft des Ichs als neutral gesehen werden kann, und der Abschied eher auf der Seite des Dus steht. Jedenfalls repräsentiert der Abschied das Ende der Beziehung.

4.2.2 Formanalyse

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen, in denen es 12 und 11 Verse gibt. Der Rhythmus ist frei, also das Versmaß ist alternierend. Das Gedicht endet auf der elften Zeile statt der zwölften; das macht die zwei letzten Wörter „und mich“ (Vers 23) kräftiger und unterstreicht deren Bedeutung, weil die zwei Wörter eigentlich den Raum von zwei Versen einnehmen. Es gibt eigentlich kein Reimschema in diesem Gedicht. In den ersten Strophen gibt es einige Endungen, die sich reimen (Verse 3, 4, 6, 7, 9); sie sind also Endreime.

Es gibt viel Assonanz und Alliteration in diesem Gedicht, obwohl auch da keine regelmäßigen Muster zu erkennen sind. Die Assonanz ist dominanter, besonders in der zweiten Strophe. Das unregelmäßige Verwenden von Alliteration und Assonanz und eigentlich auch die ganze freie Form verstärken den Eindruck von einem ungeordneten oder verworrenen Ich, das irgendwie versucht, seine Bruchstücke zu sammeln und eine neue Einheit von sich selbst zu bilden. Zum Beispiel in den Versen 10-12 gibt es Assonanz mit *a* und Alliteration mit *w*:

was will ich
mehr als alles
zurück.

(Hervorhebungen HK)

Diese Assonanz und Alliteration haben jedoch keine erkennbaren, wiederkehrenden Muster im Gedicht.

Das Enjambement spielt stilistisch eine große Rolle in diesem Gedicht. An vielen Stellen führt der Zeilensprung zur Doppeldeutigkeit; die Perspektive kann ein wenig wechseln, wenn die Verse für sich gelesen werden, oder wenn sie eher als

fließende Teile einer größeren Einheit verstanden werden. Zum Beispiel der Anfang:

Wenn du willst
nehme ich alles
zurück meine Tränen
fließen mir in die Augen
(Verse 1-4)

Von den zwei ersten Versen bekommt der Leser den Eindruck, dass das Ich „alles nehmen“ wird; das Wort zurück auf der nächsten Zeile gibt diesen Versen eine andere Bedeutung. Die Verse könnten auch so verstanden werden, dass das Ich die Tränen zurücknimmt; jedoch der nächste Vers braucht „die Tränen“ als Subjekt, also sie fließen dem Ich in die Augen. Das Wort „zurück“ kann also mit den beiden Versen verbunden sein; grammatisch gesehen gehört es jedoch zur Äußerung im Vers 2. Dieselbe Doppeldeutigkeit durch das Enjambement kann in den Versen 5-9 gesehen werden:

mein Lachen flieht
hinter meine Lippen
scheuen vor deinen
zurück hast du
alles genommen

Das Lachen flieht hinter die Lippen, die vor den Lippen vom Du zurückscheuen, aber das Du hat alles zurückgenommen. Hier ist eine Kette von Enjambements zu sehen. Die Kette, die den Leser auch etwas verwirren kann, könnte als die Verwirrung des Ichs interpretiert werden: die Grenzen der Verse sind vage und schwankend, wie auch die Grenzen des Ichs in Verbindung mit den Grenzen des Dus vage sind.

Die Interpunktion bei diesem Gedicht ist auch zu beachten. Es gibt einen großen Anfangsbuchstaben im ersten Vers und in den Versen 13 und 18. Vor den zwei letzten gibt es einen Punkt im vorigen Vers; die großen Buchstaben fangen also neue Sätze an. In jedem Satz vom großen Anfangsbuchstaben bis zum Punkt am Ende gibt es beides, das Ich und das Du.

4.2.3 Interpretation des Gedichts *Und mich*

Die Stimmung in diesem Gedicht ist bitter und traurig. Das lyrische Ich bereut, dass es von sich dem anderen gegeben und sich geöffnet hat. Das Du im Gedicht hat vermutlich die Beziehung zwischen den zwei Personen beenden wollen, und das Ende ist auch schon gekommen. Die Beziehung scheint sehr nahe gewesen zu sein, wahrscheinlich eine Liebesbeziehung; eine enge Freundschaft könnte eigentlich ausgeschlossen werden, weil die körperlichen Metaphern eine Intimität und Sinnlichkeit in die Beziehung bringen. Die Stärke der Beziehung wäre eher typisch für eine Liebesbeziehung als für andere Beziehungstypen. Auf Familienbeziehungen kann das Gedicht auch nicht hinweisen, weil das Geben und das sich Öffnen in diesem Gedicht wie eine eigene Wahl zu sein scheinen. Die Beziehung zwischen diesen zwei Personen ist vermutlich an ein Ende geraten, und die andere Person hat es gewollt; nicht das Ich.

Das Ich fühlt sich, als ob das Du die von ihm gegebenen Gefühle dadurch zurückgenommen hätte und will auch seine eigenen Empfindungen zurückhaben und zu einem Zustand vor der Beziehung zurückkehren. Das Ich will sich selbst wieder ganz fühlen; die Tränen, das Lachen, die scheuenden Lippen und die Worte weisen darauf hin, dass das Ich wieder vollständig und balanciert wäre, wenn es diese zurück in den Augen, im Mund und in der Kehle hätte. Die letzte Zeile gibt dem Leser den Eindruck, dass das Ich denkt, dass, wenn es die Gefühle zurück hätte, es auch sich selbst zurück hätte.

In diesem Gedicht scheint das Ich der Meinung zu sein, dass die Ereignisse ungerecht waren; das Ich findet es auch ungerecht, dass das Du alles schon vorher genommen hatte, als es die Gefühle gegeben hatte. Der Leser bekommt den Eindruck, dass das Du die Gefühle hätte verweigern können, wenn er schon damals gewusst hat, dass er sie eigentlich nicht möchte.

Inhaltlich sind die Verse 13-17 verschieden von den anderen. Diese Einheit unterbricht die Beschreibung des sich Zurückziehens. Sie könnte als eine Reise

zurück in eine frühere Phase in der Beziehung gesehen werden; das Ich reist mit den hastigen Zügen zu dem Du, durch Wiesen, und es war kaum Mai. Der Frühling ist also gekommen, die Veränderungszeit der Natur, und die jetzt blühenden Pflanzen repräsentieren der Widerspruch zwischen der lebendigen Natur und dem Ende der Beziehung. Die Verse 16 und 17 weisen darauf hin, dass die ständigen Ankünfte eigentlich Abschiede verursachten oder daran zu denken zwangen. Dieser Teil ist eine Beschreibung über die Vergangenheit, gesehen im derzeitigen Moment, über das Dasein in der Vergangenheit und das derzeitige Gefühl oder die Ahnung, dass alles nicht ganz in Ordnung ist. Der Abschnitt funktioniert als Hintergrund oder Erklärung über die Ahnungen und Phasen, die zur Situation im Gedicht geführt haben.

4.2.4 Die Beziehung Ich – Du

Das Du und das Ich in diesem Gedicht erscheinen durch die Personalpronomina und die Possessivpronomina. Sie treten auf als Nominativ, Dativ und als Elemente von Präpositionalphrasen. Das Du ist auch implizit in der Aussage des Ichs enthalten (vgl. Burdorf 1997, 202), indem die Wörter *zurück*, *nehmen* und *wollen* auf ein Gegenüber implizit hinweisen. In dem Sinne ist auch das Ich in einer engen Verbindung mit dem Du. Das Du ist jedoch wahrscheinlich keine Ich-Anrede, aber es ist die Voraussetzung des Ichs, und umgekehrt. Das Ich will seine eigenen Teile zu sich selbst zurück vom Du, also seine Lage verändern und mit dem Du reinen Tisch machen.

Das Du ist artikuliert. Es könnte der Adressat des artikulierten Ichs, fiktiver Zuhörer, oder realer Leser sein (vgl. Burdorf 1997, 203). Wie vorher gesagt, scheinen das Ich und das Du also eine enge Beziehung gehabt zu haben, welches durch die Körpermetaphern verstärkt wird. Das Gedicht könnte so interpretiert werden, dass die beiden Persönlichkeiten neue Grenzen für sich selbst bilden müssen, weil die früher enge Beziehung zu Ende gekommen ist. Das Ich will auch seinen Wert zurück mit seinen eigenen Teilen. Das Ich ist in diesem Gedicht mehr im Vordergrund und aktiv, während das Du eher vage und passiv bleibt. Die

Aussage ist also deutlich die vom Ich, und eine Reaktion auf die Empfindungen des Dus.

Die Geschlechter vom Ich und vom Du werden nicht explizit ausgedrückt; beide könnten also männlich oder weiblich sein. Das Ich könnte jedoch der Leser als weiblich interpretieren, wenn er weiß, dass die Autorin von diesem Gedicht weiblich ist. Die Tränen und das Lachen repräsentieren auch starke Ausdrücke der Gefühle, die zum Beispiel in der finnischen und der deutschen Kultur eher für weibliches Benehmen gehalten werden, und deswegen ist es möglich, dass der Leser das Ich als weiblich identifiziert. Es kann jedoch nicht sicher definiert werden, welches Geschlecht die Persönlichkeiten in diesem Gedicht sind; besonders das Du bleibt geschlechtsneutral.

4.3 Das Gedicht *Bildlich gesprochen aus Herz über Kopf* (1981)

Bildlich gesprochen

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

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

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

Das Gedicht stellt Bilder davon dar, was das Ich im Gedicht mit dem Du machen möchte oder würde, wenn das Ich oder das Du eine andere Form in der Welt hätte. Wenn das Ich ein Baum wäre, würde es in die hohle Hand des Dus wachsen; wenn das Ich das Meer wäre, würde es Sandburgen für das Du bauen.

Wenn das Du eine Blume wäre, würde das Ich sie mit den Wurzeln ausgraben;
wenn das Ich ein Feuer wäre, würde es das Haus vom Du in sanfte Asche legen.
Wenn das Ich eine Nixe wäre, würde es das Du auf den Grund hinabsaugen; und
wenn das Du ein Stern wäre, würde das Ich es vom Himmel herunter schießen.

4.3.1 Wörter, Motive und Metaphern

Die Metaphern sind die wichtigsten Elemente bei der Bedeutung von diesem Gedicht und haben eine kräftige Wirkung darauf. In jedem Verspaar gibt es ein Metaphernpaar. Diese Verspaare enthalten immer auch einen Menschen dabei, der etwas mit diesen oder als diese Elemente machen würde. Bei jedem Paar spielt die Zufälligkeit eine wichtige Rolle: Die Elemente sind im logischen Zusammenhang, welcher aber keine selbstverständliche Verbindung bildet. Zum Beispiel gehören der Baum und die Hand nicht automatisch zusammen, aber es ist möglich, dass sie irgendwie zusammenkommen. Auch das Reimschema ABAB unterstreicht die gegenseitige Dynamik des ganzen konditionalen Charakters des Gedichts: Wenn das Ich etwas ist, ist das Du etwas anderes; auf Vers A wird mit einem Vers B geantwortet.

Die Ungleichheit zwischen den Metaphernelementen gibt dem Leser den Gedanken, dass das Ich das Gleichgewicht zwischen diesen zerstören möchte, durch ein vergängliches Element (zum Beispiel eine Sandburg oder eine Blume) – das könnte auch als ein vergängliches Moment verstanden werden. Das könnte auch darauf hinweisen, dass das Ich den ewigen Kreislauf des Lebens nützen möchte, um das Du vernichten zu können. Es gibt auch die Gegenüberstellung von einem Menschen und entweder einem Naturelement oder einem menschengemachten, anorganischen Gegenstand. Das Ich hätte diese jedoch auf seiner Seite, und das Ich könnte das Du mithilfe dieser Elemente vernichten.

Der Baum kann nur wachsen oder auf die Vegetationsperiode warten, die hohle Hand hat nichts darin und wartet auf Inhalt. Das Meer ist groß und schön, aber gefährlich und mächtig. Es ändert sich auch mit dem Wetter. Das Ich baut

Sandburgen; es ist also wie ein spielendes Kind, am Strand, und möchte etwas Schönes und kurzfristig Wertvolles bauen. Die Blume ist schön und zart und hat jedenfalls nur ein kurzes Leben. Das Ich, das die Blume ausgräbt, könnte auch wieder wie ein ignorantes Kind sein, aber auch wie ein Erwachsener. Das und die Sandburgen können also als kindliches Benehmen interpretiert werden, aber ein Erwachsener könnte sich auch so benehmen, zum Beispiel bei einem großen Gefühlsausbruch. Das Ich brennt das Haus des Dus nieder. Wenn das Ich eine Nixe wäre, würde es das Du hinabsaugen. Hier tritt der Mythos der Nixe auf: Die Nixen haben Macht über Männer und verführen sie ins Wasser. Ein Stern ist distanziert, kalt, und höher als die Menschen; er ist aber jedoch schön und wird von den Menschen viel bewundert. Das Ich möchte den Stern von seiner Höhe herunterholen, sodass niemand den Stern und dessen Licht mehr bewundern oder ansehen könnte.

4.3.2 Formanalyse

Dieses Gedicht ist von der Form her sehr regelmäßig und einheitlich. Das Gedicht besteht aus drei Strophen, in denen es vier Verse gibt. Das Reimschema ABAB wird durch das ganze Gedicht verfolgt. Alle Verspaare haben Endreime. Der Rhythmus ist frei, aber regelmäßig, was an der Anzahl der betonten Silben festgestellt werden kann:

und wärst du das Meer ich baute
dir weiße Burgen aus Sand

(Verse 3-4; Hervorhebungen HK)

Es gibt also in dem ersten und dritten Vers von jeder Strophe drei Hebungen und in dem zweiten und vierten Vers zwei Hebungen. Die Anzahl der unbetonten Silben verändert sich ein wenig; sie bleibt jedoch ungefähr regelmäßig durch das ganze Gedicht, obwohl der Rhythmus frei ist. Es könnte behauptet werden, dass das Gedicht trochäisch ist, obwohl es bei der Verfolgung des trochäischen Rhythmus an einigen Stellen unregelmäßig ist.

Ein ähnlicher Rhythmus ist in den zwei letzten Verse der Strophe zu sehen:

wär ich ein Feuer ich legte
in sanfte Asche dein Haus

(Verse 7-8; Hervorhebungen HK)

In einzelnen Versen gibt es Assonanz und auch Alliteration, zum Beispiel im Vers 2 „dir in die hohle Hand“ (Hervorhebungen HK), wo das *i* die Assonanz schafft, und *h* die Alliteration. Keine von beiden, Assonanz oder Alliteration, hat jedoch eine größere Rolle als die andere; sie ergänzen sich, indem sie zum Beispiel im Vers 2 beide im selben Vers auftauchen, oder ohne längere Dominanz von dem einen oder anderen Element im Gedicht vorkommen. Sie bilden auch keine erkennbaren Muster, sondern erscheinen eher als lokale Höhepunkte bei jedem Vers oder Verspaar im Einzelnen. Die Bedeutung wird oft dadurch verstärkt, wie zum Beispiel bei „hohle Hand“ oder „in sanfte Asche dein Haus“, wo die Assonanz und Alliteration den Eindruck von Ruhe geben, oder bei „wäre ich eine Nixe ich saugte / dich auf den Grund hinab“ wo *i* für Aggression stehen könnte, und *au* für Chaos und Bewegung.

Es gibt in jeder Strophe, in jeder ersten und dritten Zeile ein Enjambement nach der konjunktivischen Form „wüchse“, „baute“, „grübe“ und so weiter. Das heißt, dass die Bedingung für die hypothetische Aussage der konjunktivischen Handlung im selben Vers stehen, und die wichtigen Details der Taten stehen erst im folgenden Vers: „wäre ich ein Feuer ich legte / in sanfte Asche dein Haus“ (Verse 7-8). Das teilt die Syntagmen und betont einerseits die konditionale Form, und andererseits die Taten. Der folgende Vers ist immer derjenige, der das Gleichgewicht stört; der erste ist in den meisten Versen balancierter.

4.3.3 Interpretation des Gedichts *Bildlich gesprochen*

Das Gedicht stellt ein ziemlich aggressives Bild dar, in dem die Gefühle von Hass und Rachsucht stark zu spüren sind. Die beschriebenen Ereignisse und Taten (die vom Ich begangen waren) sind gewalttätig und schildern die Zerstörung des Dus. Die erste Strophe ist nicht ebenso brutal wie die zwei letzten; in die Hand

wachsen und Sandburgen bauen reflektieren eine Art Widmung vom Ich zum Du und eine Verbindung zwischen den Persönlichkeiten. In der ersten Strophe ist die Einstellung des Ichs auch unterwürfiger gegen das Du, während in der zweiten und dritten Strophe das Ich vielmehr Macht über das Du hat.

Der Titel weist erstens darauf hin, dass das Ich eigentlich nicht im Ernst meint, was es sagt. Die Aussage soll nicht wortwörtlich verstanden werden, sondern als Wenn und Aber. Das wird auch durch die Verwendung des Konjunktivs II verstärkt. Der Titel hat jedoch auch eine andere Dimension: Das Gedicht enthält viele Metaphern, die sehr visuell geprägt sind, und die der Leser sehr leicht in der Fantasie als Bilder vorstellen kann. Der Titel weist also auch auf die malerischen Züge des Gedichts hin; es ist also doppeldeutig.

Grammatisch wird der Konjunktiv II durch das ganze Gedicht verwendet. Das ganze Gedicht ist also hypothetisch und unmöglich, welches es fantasiereich macht und es mit der Fantasiewelt stark verbindet. In jedem Verspaar ist eine der Personen ein Mensch, der Gegenspieler hat dann eine andere Form und fungiert nach deren Charakter; diese Nebeneinanderstellung vermittelt dem Leser das Bild, als ob die beiden Elemente dieselben innerlichen Eigenschaften hätten. Das verstärkt die fantasiereiche Stimmung in diesem Gedicht noch weiter.

Das Gedicht könnte auch in einem anderen Sinne interpretiert werden als nur als aggressiv und zornig. Durch die Nähe in den Handlungen zwischen dem konjunktivischen Ich und dem Du könnte der Leser auch den Eindruck bekommen, dass das Ich seine Furcht vor dem oder die Möglichkeit des Zerstörens von dem Anderen darstellt. Das heißt, dass das Ich und das Du vor der Entscheidung stehen, ihre Beziehung zu vertiefen oder das Niveau des Engagements zu befestigen, wenn sie noch keine eigentliche Beziehung gehabt haben. In dieser Situation wird das Ich zögernd, weil es denkt, dem Du diese Sachen zu anzutun, wenn diese beiden sich annähern würden.

4.3.4 Beziehung Ich – Du

Trotz der zerstörenden Züge beim Kontakt zwischen dem Ich und dem Du sind beide in diesen Handlungen nahe zueinander. Das Ich ist auch in diesem Gedicht aktiver. Die Aussage geht wieder vom Ich aus und formuliert Möglichkeiten über das Wesen des Dus. Die Beziehung ist also reziprok. Wenn der eine etwas ist, kann der andere etwas damit machen. Das Ich hat jedoch auch Respekt gegenüber dem Du trotz des Hasses. Das kann man daran sehen, dass das Ich die Sandburgen für das Du bauen möchte, oder als eine Nixe das Du verführen würde. Diese sind Taten, die auch das Du herausfordert und ihm etwas gleichzeitig gibt. Im Vers 8 legt das Ich das Haus vom Du in Asche: Das kann man auch als eine Rache sehen, die sich eigentlich nicht direkt auf das Du richtet, aber es in eine schwierige Situation bringt.

Die Geschlechter von den zwei Persönlichkeiten werden nicht direkt dargestellt. Die einzigen Verse, wo etwas geschlechtsgebunden steht, sind die Verse 9-10, wo das Ich sich vorstellt, eine Nixe zu sein, also weiblich. Der Mythos von der Nixe ist eng mit dem Geschlecht verbunden, weil die weiblichen Nixen die Männer, die am Wasser zum Beispiel gearbeitet haben, ins Wasser verführt haben. Hier wird also darauf hingedeutet, dass das Ich weiblich sein könnte, und das Du wahrscheinlich männlich. Dieses kann jedoch nicht direkt festgestellt werden, weil die konditionale Form des Gedichts alle Elemente auch konditional macht, und daher bleiben die realen Geschlechter des Sprechers und des Dus im Dunkeln.

Die Metapher „Nixe“ ist auch durch Weigels Geschlechterdifferenz zu betrachten (vgl. Theweleit 1977, Treder 1984, zit.n. Weigel 1995, S. 690). Das Charakter der Nixe hängt also mit Wasser zusammen, welches oft in der Literatur als ein Weiblichkeitsmythos gesehen wird (vgl. ebd.). Nach Treder wird der Mythos durch diese Art stereotypischer Bilder verstärkt (ebd.). Bei Hahns Gedicht nimmt die Metapher jedoch nicht die Rolle eines Verstärkers, weil die konditionale Form Distanz zwischen der Figur der Nixe und dem Ich bringt. Die Metapher kann eigentlich als ein Hinweis auf diesen Mythos interpretiert werden; *wenn* das Ich eine Nixe *wäre*, würde es das Du ins Wasser saugen. Die Verse 9-10 stellen also

nicht fest, dass das Ich eigentlich eine Nixe wäre und sich dem Mythos entsprechend benehmen würde, sondern nur das Bild von dieser Allegorie zum Leser darstellt. Die Metapher stellt den Widerspruch dar zwischen dem, was das Ich machen möchte, und dem, was es wirklich kann.

Die Beziehung zwischen den zwei Persönlichkeiten in diesem Gedicht wird nicht explizit ausgedrückt. Das Gedicht könnte als eine Art Liebesgedicht interpretiert werden, wenn vermutet werden würde, dass das Ich und das Du eine romantische Beziehung gehabt hätten. Das Gedicht kann aber auch andere Beziehungen darstellen, wie zum Beispiel eine vorherige enge Freundschaft. Es wäre logischer, das Gedicht so zu interpretieren, dass das Du seine eigene Einheit ist, und dass hier keine Ich-Anrede zu sehen wäre. Das Du könnte jedoch auch als ein widerlichen Teil des Ichs verstanden werden; in diesem Gedicht möchte das Ich diesen Teil von sich selbst zerstören oder wegnehmen (vgl. Burdorf 1997; 208). Die Verse mit der Nixe weisen jedoch darauf hin, dass es eher um eine Liebesbeziehung zwischen zwei Persönlichkeiten geht; jedenfalls geht es um eine Beziehung, die einmal sehr eng war, und wo etwas schief gegangen ist, und jetzt will das Ich das Ungerechte wieder Recht machen. In diesem Sinne ist die Aussage dieses Gedichts ähnlich wie bei *Und mich*.

4.4 Das Gedicht *Ein Gedicht... aus So offen die Welt (2004)*

Ein Gedicht
 für dich?
 So einfach ist das
 nicht. Jetzt
 wo du wirklich da bist.
 Kein Mann: mein Wort
 Mein Mann: kein Wort
 Gingest du fort so
 fort gäb es wieder ein Wort
 für Wort und eines
 das andere.
 Bleib!

Ich versprech dir
 dich nie zu zer
 reib
 en
 zwischen den Zei
 len
 in
 ein Gedicht
 für dich
 sind sie alle.

Das Gedicht fängt damit an, dass das Ich an ein Gedicht für das Du denkt, und es ist nicht einfach. Wenn es keinen Mann gibt, hat das Ich sein Wort; wenn es einen Mann gibt, hat es kein Wort. Wenn der Mann weggehen würde, würde das Ich wieder ein Wort und mehrere haben. Das Ich fordert das Du auf, zu bleiben, und verspricht ihm, ihn nicht in einem Gedicht und zwischen den Zeilen zu zerreiben. Zum Schluss sagt das Ich, dass alle Gedichte für das Du sind.

4.4.1 Wörter, Motive und Metaphern

Das Gedicht fängt direkt, ohne Titel an, obwohl der Leser der erste Vers als thematische Überschrift verstehen kann. Das gibt dem Leser den Eindruck, dass das Gedicht wie eine spontane Antwort auf eine Frage oder Bitte zu lesen ist, jedenfalls eine Reaktion auf etwas, was das Du gesagt hat, oder auf den eigenen Gedanken vom Ich. Die Motive in diesem Gedicht könnten „das Gedicht“ oder „das Wort“ sein. Sie spielen auch eine Rolle als Metapher. Ein Gedicht für jemanden repräsentiert im Allgemeinen etwas Wichtiges, und dass der Adressat eine besondere Bedeutung für den Schreiber hat. Der Mann und das Wort stehen auch in Verbindung miteinander:

Kein Mann: mein Wort

Mein Mann: kein Wort

(Verse 5-6)

Wenn der Mann gehen würde, würde das Ich sofort wieder ein Wort und mehrere haben. Der Mann ist also eine Metapher für das Schweigen des Ichs, und dessen Weggehen würde das Ausdrücken repräsentieren. Das Bleiben im Vers 11 ist eine

Metapher für das Engagement und eine gemeinsame Zukunft. Das wird auch durch das Versprechen im folgenden Vers verstärkt:

Ich versprech dir
dich nie zu zer
reib
en
zwischen den Zei
len
(Verse 12-17)

Das repräsentiert das Versprechen, dem Du nur Gutes tun zu wollen; zumindest den Willen, das Du nicht zu verletzen oder absichtlich zu verwunden. Das Gedicht und die Zeilen sind hier eine Metapher für eine Waffe, die gegen das Du benutzt werden könnte; das Wort *zerreiben* kann u.a. mit dem Kochen verbunden werden, also mit dem Zerkleinern oder Verreiben von z. B. Gewürzen. Das Ich verspricht, dass es dieses dem Du niemals antun will.

Inhaltlich gesehen besteht das Gedicht aus verschiedenen grammatischen Satztypen: eine Frage und eine Antwort darauf (Verse 1-3), eine Erklärung über die Antwort (Verse 3-10), eine Aufforderung im Vers 11, und ein Versprechen (Verse 12-19). Am Ende gibt es eine Aussage, die als eine Liebeserklärung gesehen werden könnte (Verse 18-21).

4.4.2 Formanalyse

Das Gedicht besteht aus 21 Versen. Es gibt keinen Titel und keine Einteilung in mehrere Strophen, sondern alle Verse sind untereinander gesetzt. Der Rhythmus ist frei und unregelmäßig. Das Enjambement spielt wieder eine zentrale Rolle in diesem Gedicht, und es erscheint am Ende von fast jedem Vers. Besonders ist das Enjambement in den Versen 12-19 zu sehen, weil da auch Wörter zwischen den Zeilen gebrochen werden. Der Widerspruch zwischen der Form und dem Inhalt dieser Verse wird im nächsten Kapitel genauer interpretiert.

In diesem Gedicht gibt es viel Assonanz mit *i* oder dem Diphthong „ei“/[ai]. Die Assonanz ist besonders in den Versen 1-4 und 11-21 merkbar. Die Silben *dich*

und *ich* wiederholen sich auch und bilden dadurch phonetische Wiederholungsmuster. Es gibt auch Alliteration in diesem Gedicht mit *g*, *w*, *m* und *d*, und in den Versen 13 und 16 auch mit *z*. Die Assonanz und die Alliteration bilden zusammen gewissermaßen ein phonetisches Netz, das durch das ganze Gedicht gespannt ist. Dadurch sind alle Verse im Zusammenhang miteinander, was auch mit der Aussage des Gedichts übereinstimmt.

4.4.3 Interpretation des Gedichts *Ein Gedicht...*

Die Verse 5-10 bilden einen wesentlichen Teil in diesem Gedicht. Sie könnten darauf hinweisen, dass das Ich nicht über den Mann schreiben oder sprechen kann, also sich nicht präzise ausdrücken kann, was für eine Bedeutung der Mann für es hat. Das Schweigen des Ichs, wenn der Mann bei ihm ist, bringt ein interessantes Element zu diesem Gedicht. Die Stellung könnte also sein, dass das Du das Ich gebeten hat, dass das Ich nicht über das Du oder die Beziehung zwischen den zwei in den Gedichten schreiben würde. Dazu beantwortet das Ich jedoch, dass es eigentlich nicht ein Gedicht *für* den Du schreiben kann, weil das Du schon in allen den Gedichten des Ichs dabei ist. Um diese Aussage einigermaßen zu mildern, verspricht das Ich in den Versen 12-19, dass es niemals das Du durch die Gedichte schädigt. Die Form von diesen Versen steht mit deren Aussage im totalen Widerspruch; das Ich tut genau das in der Form, was es in der Aussage negiert, also bricht die Wörter auf mehreren Zeilen, wie das Du zu fürchten scheint. Die Form funktioniert als ein Beispiel und eine Demonstration darüber, was es verspricht, nicht zu verwirklichen.

Die erste Hälfte des Gedichts bis zum Vers 10 problematisiert das Dasein des Du oder des Mannes. Das ist in den Versen 2 und 7-10 klar zu sehen: Ein Gedicht für das Du ist nicht einfach, und die Beziehung zwischen dem Mann und dem Wort scheint eine komplizierte Struktur zu sein. Die zweite Hälfte von Vers 11 beginnend zeigt dem Leser eine andere Seite: das einfache Versprechen von einer Art Integrität durch eine zweifellose und direkte Anrede ans Du. Das Versprechen enthält also eine Negation böser Sachen, welche auch bei den Versen 5-6, wo

beim Dasein des Mannes die Negation des Wortes steht, und umgekehrt. Der Vers 7 in Verbindung mit Vers 11 schafft sogar dem Leser das Bild, als ob das Du gedroht hätte, das Ich zu verlassen. Zu dieser Gefahr oder dem Gedanken darüber reagiert das Ich mit der Erklärung über die Relation zwischen den Wörtern oder Gedichten und dem Mann.

4.4.4 Beziehung Ich - Du

Bei diesem Gedicht tritt die Geschlechterdifferenz in eine wichtige Position. Hier würde es begründet scheinen, das Ich für weiblich zu halten, und das Du wäre vermutlich männlich, weil in den Versen 5-6 der Mann als ein Gegenüber vom Ich dargestellt wird. Ein weibliches Ich ist wahrscheinlicher, besonders wenn das Ich mit der eigentlichen Autorin verbunden wird; es ist jedoch nicht die einzige Interpretationsmöglichkeit. Das Du könnte als männlich gesehen werden, wenn es der Adressat des Ichs ist (vgl. Burdorf 1997, 203).

Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Du ist gegenseitig, und harmonischer als bei den früheren Du-Gedichten. Das Bleiben und das Versprechen geben der Beziehung eine Balance und ein Bild über eine funktionierende Einheit, die auch eine Zukunft hat. Das Versprechen gibt auch dem Leser den Eindruck von Vertrauen vom Gegenüber her, welches auch dieses einheitliche Bild verstärkt. Die Widmung von allen Gedichten zum Du weist auch auf eine tiefe Beziehung mit Treue und Beteiligung hin. Das Fortgehen vom Du ist auch im Konditional geschrieben; es ist also nicht der wahrscheinlichste Lauf der Ereignisse.

Wenn das Ich ein Gedicht für das Du zu schreiben versuchte, könnte es dieses nicht klar dem Du widmen, weil es immer die Gedichte für das Du schreibt. Dieses kann mit Celans Meinung über das Gegenüber in allen Gedichten verglichen werden (Celan 1983, zit. n. Burdorf 1997, 201) Das Ich drückt also explizit aus, dass das Du implizit in allen Gedichten schon anwesend ist, was mit Burdorfs Theorie über das implizierte Dasein eines Dus bei jeder Ich-Aussage übereinstimmt (vgl. Burdorf 1997, 202). Darum kann das Ich keine Grenzen

zwischen seinen Gedichten und dem Du ziehen, weil das Du immer schon dabei ist.

4.5 Das Gedicht *Und so fort aus So offen die Welt* (2004)

Und so fort

In Texten und Bildern begibt
 sich das Leben einfach und besser wie
 stille Post in Texten und Bildern
 noch einmal leben und immerfort immer
 fort von Texten und Bildern leben
 die Bücher schon auf den Sinn hin du
 lächelst du lebst jetzt nicht morgen sofort
 das einzige Wort für Leben ist: Hier.

Dieses Gedicht behandelt eine Weise zu leben und den Einfluss von Texten und Bildern darauf. Es wird in diesem Gedicht gesagt, dass das Leben sich einfach und besser in Texte und Bilder begibt, wie ein Kinderspiel, das „stille Post“ heißt. Von Texten und Bildern kann man nach dem Gedicht noch einmal und immerfort leben; und auch immer fort. Es werden auch die Bücher erwähnt, die auf den Sinn hin gehen. Es wird dargestellt, wie das Du lächelt und lebt, jetzt und sofort, nicht morgen, und wie das einzige Wort fürs Leben „hier“ ist.

4.5.1 Wörter, Motive und Metapher

Die Motive in diesem Gedicht könnten der Text, das Bild und das aktive Leben sein. Es gibt in diesem Gedicht Wiederholungen. Die Wörter „Texte und Bilder“ werden wiederholt, wie auch das Substantiv „das Leben“ und das Verb „leben“, und die Silben „immer“ und „fort“. Diese Wörter sind daher wichtig auch zum Thema und zur Interpretation des Gedichts.

Die Metapher „Texte und Bilder“ erscheint immer als ein Paar. Sie können Erinnerungen repräsentieren, die wahrscheinlich wichtig für den Erinnerer der Texte und Bilder sind. Bilder sind auch mit verschiedenen Ritualen im Leben eines Menschen verbunden: zum Beispiel Abiturfotos, Hochzeitsfotos oder Familienporträts. Die Metapher „stille Post“ weist auf das Kinderspiel hin, in dem die Spieler im Kreis sitzen. Jemand flüstert ein Wort ins Ohr des Nachbarn, und das Wort geht fort im Kreis, bis der letzte Spieler das gehörte Wort laut sagt. Dabei ändert sich das Wort von der originalen Aussage (fi. rikkinäinen puhelin). Diese Metapher könnte so gesehen werden, dass „stille Post“ Veränderung und Verfälschung durch den Menschen repräsentiert, besonders durch die Weitergabe von Botschaften. Es gibt bei einem Spiel auch Regeln, womit die Spieler – also Menschen – umgehen und also durch ein Muster das Spiel – ihr Leben – führen. Spielen im Allgemeinen kann als kalt und intolerant gesehen werden: Den Regeln muss gefolgt werden, sodass die Einheit funktioniert. In einem Spiel hat eine Tat eine Folge, und das Handlungsmuster ist eindeutig durch einen im Voraus bekannten Lauf der Ereignisse.

Die Metapher „die Bücher“ hängt wahrscheinlich auch mit dem „Text“ zusammen. Der Text kann im Leben eines Autors sehr wichtig sein und die eigene Existenz definieren – auch die Texte von anderen Menschen geschrieben können für jeden Leser wichtig sein. Der Vers 6 kann aber auch mit der Metapher „stille Post“ verbunden werden: Wenn im Gedicht die Bücher „auf den Sinn hin“ gehen, kann das darauf hinweisen, dass die ins Ohr geflüstert werden, wie im Spiel. Ein Buch hat also im gewissen Sinne ähnliche Züge wie die Aussagen bei der stillen Post: Der Leser liest durch seine eigenen Augen und Erlebnisse, was die Interpretation über das Buch beeinflusst.

Das Lächeln im Vers 7 repräsentiert Glück und Fröhlichkeit, die mit dem Rest des Verses verbunden wird: jetzt leben, nicht morgen, sondern sofort. „Jetzt“ könnte als „völlig“ verstanden werden; es weist auch auf das Leben in der Gegenwart hin, was auch durch die Metapher „Hier.“ im Vers 8 verstärkt wird, die sehr stark das Leben in der Gegenwart betont.

4.5.2 Formanalyse

In diesem Gedicht gibt es Assonanz mit *e* und *i*, und Alliteration mit *b*. In jedem Vers außer in den Versen 4, 6 und 7 gibt es drei betonte Silben; im Vers 4 gibt es vier Hebungen, im Vers 7 fünf Hebungen und im Vers 6 nur zwei. Die dritte Hebung im Vers 6 kann also als zum Vers 7 verschoben gesehen werden. Im Vers 7 beeinflussen die zusätzlichen Leerschritte die Betonung, und diese Form verstärkt sie. Im Vers 4 kann die Betonung ein Zeichen für die Kontinuität sein, und die 5 Hebungen im Vers 7 bringen, wie gesagt, Betonung zu den einzelnen Elementen des Verses und machen den Vers „superlativisch“.

Die Interpunktion – oder das Fehlen davon – spielt hier eine große Rolle. Nur der erste Vers wird am Anfang großgeschrieben, und am Ende gibt es einen Punkt. Dazwischen erscheint nur ein Fall der Interpunktion: ein Doppelpunkt im Vers 8, vor dem Wort „Hier“, das auch großgeschrieben ist. Das Fehlen der Interpunktion hat einen Einfluss auf die grammatischen Strukturen und die Enjambements, die im Zusammenhang stehen, und damit auch auf das Lesen. Diese Aspekte werden weiter in der Interpretation behandelt.

4.5.3 Interpretation des Gedichts *Und so fort*

Der rote Faden in diesem Gedicht sind die Ideen vom Weitergehen, von der Kontinuität, und vom Erben. Die Illusion eines Bildes über einen Text scheint auch hier wichtig zu sein, wie auch dessen niedrige Kommunikationsfähigkeit über das Ganze. Die fehlende Interpunktion hängt auch mit dem Thema Kreislauf zusammen; der ewige Kreislauf wird auch stilistisch dadurch repräsentiert. Das Kinderspiel wird auch in einem Kreis gespielt, welches auch diesen Eindruck verstärkt. Die Sinne und das Erleben sind auch wichtige Themen; Texte und Bilder kann der Mensch nur durch die eigenen Sinne wahrnehmen, und der Mensch kann nur sein eigenes Leben führen. Der Leser bekommt auch den Gedanken vermittelt, dass das Hören auch nicht der Sinn ist, dem man am

meisten vertrauen sollte: Beim Spielen kann sich also die Botschaft verändern, und am Ende weiß nur der erste Spieler, was gesagt wurde. Diese kann auch mit den Texten und Bildern verbunden werden, weil bei diesen nur die Menschen wissen, die darin sind, was eigentlich in jener Zeit passiert ist.

Die Bedeutung der Wiederholung in diesem Gedicht kann auch durch die Metapher „stille Post“ gesehen werden. Im Spiel werden auch Wörter unter den Spielern wiederholt, und dadurch verändert sich das ganze Wort. Es könnte also gesagt werden, dass im Gedicht Veränderung durch Wiederholung entsteht. Das Metaphernpaar „Texte und Bilder“ wiederholt auch das Leben oder die wichtigen Momente darin: Daher könnte behauptet werden, dass die Texte und die Bilder auch die Botschaft verändern, wie die Wiederholung im Spiel, und dass die Erinnerungen im Bild nicht dem ganzen Bild über die Situation entsprechen. Die Beschreibung im Vers 2, „einfach und besser“, bekommt hierdurch einen ironischen Ton; das Bild, das als eine Art stille Post funktioniert, hat alle komplizierten und schlechten Elemente des Moments eliminiert, und übrig in den Erinnerungen, im Angesicht der Texte und Bilder, bleibt nur die einfache und bessere Seite des derzeitigen Lebens. Die Texte und die Bilder verschönern das damalige Leben, weil es genug Distanz von den Ereignissen gibt – der Zuschauer sieht „nur“ das, was im Bild steht, und was damit im Kopf erweckt wird.

Im Vers 7 wird eine Aufzählung dargestellt, wie das Du sein Leben führen sollte: lächelnd und lebendig, jetzt und sofort leben, und nicht morgen. Dieses repräsentiert eine Idealvorstellung über das Leben, welches vielleicht auch durch die „Texte und Bilder“ zum Ausdruck kommt. Das Du sollte also so leben, wie die Texte und Bilder es darstellen; „einfach und besser“ (Vers 2). Inhaltlich gesehen tritt das Du erst im Vers 6 auf; davor werden nur die Texte und Bilder dargestellt. Es wird also zuerst ein Muster gegeben, und danach die Person dargestellt, für die die Sachen wesentlich sind oder sein sollten. Die Verbindung vom Kinderspiel und Lächeln ist auch hier zu bemerken, und wie ein Kind leben, also „Hier.“ Am Ende, im Vers 8, wird jedoch zurück auf die allgemeine Ebene gegangen: „das einzige Wort für Leben ist: Hier.“, obwohl der Vers auch an das Du gerichtet sein könnte.

4.5.4 Beziehung Ich - Du

In diesem Gedicht gibt es kein explizites Ich. Weil jedoch jedes Du sich auf ein Ich bezieht (vgl. Burdorf, 202), kann der Leser denken, dass es in diesem Gedicht ein implizites Ich gibt. Das explizite Du wird auch erst im Vers 6 erwähnt, wie schon früher gesagt. Jedenfalls gibt es einen lyrischen Sprecher in diesem Gedicht, der entweder als Ich gedacht, oder als ein allwissender Erzähler gesehen werden kann. Es könnte behauptet werden, dass das Ich die Bilder und das Leben des Dus sieht und darum dem Du Ratschläge zum Leben gibt, oder, wenn das Ich das Leben des Dus nicht sieht, stellt das Ich nur die Ideale vor als Schlussfolgerung der eigenen Gedanken, also nicht direkt an das Du gerichtet. Jedenfalls sind die Verse 7 und 8 von Außen gesagt, das Du ist intensiv im Mittelpunkt der Ereignisse.

Es mag auch sein, dass das Du als eine Ich-Anrede angesehen werden kann (vgl. Burdorf 208). Das Du könnte auch ein „rhetorisches Du“ sein, mit dem die Autorin das Gegenüber anreden würde, die eine Person ist, die jedoch niemand Bestimmtes darstellt.

5 Ergebnisse der Analyse

In diesem Kapitel wird weiter erörtert, was die Gedichte gemeinsam haben, und wie sie sich voneinander unterscheiden. Auf die Qualität der Ich-Du-Beziehungen wird näher hineingegangen, wie auch auf die Bedeutung des Ichs in den Ich-Gedichten, und die Rolle des Zeitpunkts.

Bei den Ich-Gedichten kann eine Beziehung zwischen dem Ich und der Sprache gesehen werden. In *Meine Wörter* haben die Kraft des Ichs und die Wörter gewissermaßen eine gemeinsame Atembewegung. Die therapeutische Wirkung der Sprache ist klar in diesem Gedicht. Bei *Schreiben I* ist die Beziehung zwischen dem Ich und der Sprache viel ruhiger; das Ich ist daran interessiert, wie viele Töne und Varianten es in der Sprache gibt, und wie die Sprache in der Welt fließt und sich verändert. In den beiden Gedichten wird die Welt jedoch durch die Sprache gespiegelt, und dadurch auch das Bild über das Selbst gebildet.

In *Und mich* will das Ich in sich selbst wieder zurückkehren und sich neu bauen nach dem Ende der Beziehung zum Du. Hier richtet die Aktivität sich auf das Ich. Dieses Gedicht steht in einer interessanten Beziehung mit *Bildlich gesprochen*, wo das Ich das Du zerstören möchte: Die Taten richten sich an das Du, obwohl auch das Ich seine Form verändert. Beide behandeln dasselbe Thema, das Ende einer Beziehung, aber sie stellen gegenteilige Gedanken und Weisen dar, um die Situation zu verwinden.

In *Ein Gedicht...* schreibt das Ich seine eigenen Gedichte, und das Du hat Angst davor, dass es in diese Welt hineinkommt. Das Ich ist also stark bei der eigenen Aktivität und kennt die Welt der Gedichte, und wie der Mann auf diese Welt wirkt. Das Ich erzählt dem Du jedoch, dass dieses schon in den Gedichten darin ist, aber dass das Ich das Du mit denen nicht schädigen will. Hier ist die Balance ziemlich im Gleichgewicht; das Ich und das Du stehen nebeneinander, und sich nicht unterwürfig gegenüber. Das Gedicht *Und so fort* stellt explizit nur das Du dar. Das implizite Ich gibt dem Du Ratschläge oder beschreibt sein Leben vom Außen. Hier liegt die Betonung auf dem Du, und im Allgemeinen auf dem Leben.

Jeder Leser kann jedoch sich mit diesem Du identifizieren, welches wieder eine Balance in das Gedicht bringt. Diese zwei letzten Gedichte sind von den späteren Werken von Hahn, also aus dem Jahr 2004; der Zeitpunkt wirkt bestimmt auf die ruhigere Stimmung dieser Gedichte. Die zwei ersten Du-Gedichte sind leidenschaftlicher und chaotischer, auch schmerzhafter als die zwei letzten, in denen eher das Ich als eine heile Einheit erscheint. Der Alter der Autorin hat also eine Wirkung auf die Dynamik der Persönlichkeiten gehabt; es könnte auch vermutet werden, dass dieselbe Harmonie und Balance auch bei dem Du gestiegen ist. Die späteren Gedichte sind auch lyrisch vielseitiger und daher komplizierter zu analysieren als die ersten, obwohl sie ruhiger und weniger chaotisch als die früheren Gedichte sind.

Auch in der Hinsicht auf Macht können die Gedichte zusammengefasst werden. Die Macht hängt damit zusammen, welche Persönlichkeit im Gedicht – das Ich oder das Du – aktiver ist, und welche die passivere Persönlichkeit ist. In manchen Gedichten ist das Ich mächtiger als in anderen, und in manchen Gedichten *möchte* das Ich mehr Kraft haben, oder es stellt sich vor, wie es dann wäre, wenn es mehr Macht *hätte*. In *Meine Wörter* ist das Ich allmächtig, hat die Möglichkeit, alles zu machen, und hat Kontrolle über die Sprache und seine Umgebung. In *Schreiben I* ist das Ich auch mächtig und klug, aber von der Welt distanziert. Das Ich ist auch wegen der Distanz einigermaßen einsam. In *Und mich* möchte das Ich mehr Macht haben; das Du hat die Kraft des Ichs mit sich genommen, und das Ich ist zerrissen, durcheinander und verletzt zurückgeblieben. Das Ich möchte seine Macht und seine Kontrolle zurück. Dasselbe gilt auch für *Bildlich gesprochen*; hier aber ist die Macht konditional, und die dargestellten Ereignisse hängen immer von den zwei dargestellten Elementen ab. Das Ich in dem Gedicht realisiert jedoch die Ereignisse, aber nur in seinem eigenen Kopf. In *Und mich* reagiert das Ich auf die Taten des Dus und will die Ungerechtigkeit, die es erfahren hat, wieder richtigstellen. Diese Beschreibung könnte auch für *Bildlich gesprochen* gelten, obwohl nicht in dem gleichen Maß.

Bildlich gesprochen bildet besonders einen starken Kontrast zu *Ein Gedicht...*, obwohl die beiden Gedichte auch viele Gemeinsamkeiten haben. In *Ein Gedicht...* ist das Ich an das Du gerichtet und ihm gewidmet; alle Gedichte sind für das Du,

und das Leben zwischen den zwei Persönlichkeiten ist positiv und die Dynamik funktioniert wohl. Bei *Bildlich gesprochen* ist die Dynamik viel wilder und auch aggressiver; sie ist auch nicht konstruktiv, sondern zerstörend und gewalttätig. Diese zwei Gedichte ähneln sich jedoch in dem Aspekt, dass in ihnen die Beziehung zwischen den Persönlichkeiten sehr eng und intensiv ist; das Niveau der Zueignung ist auch hoch. Auch in *Und mich* ist die Beziehung stark und hat viel Einfluss auf das Ich. In *Und so fort* bleibt die Beziehung unklarer, weil das Ich implizit ist; explizite Einstellungen vom Ich zum Du werden nicht dargestellt, und auch umgekehrt nicht, was auch die Art der Beziehung zwischen den zwei Persönlichkeiten unklar lässt. Jedoch will das Ich dem Du nichts Böses, sondern fordert das Du auf, das Leben intensiv zu führen und zu erleben.

In allen Gedichten hat also das Du eine starke Wirkung auf das Ich. Das Ich will das Du entweder von sich selbst schnell distanzieren, oder akzeptiert die nahe Beziehung zu ihm. Nur in *Und so fort* bleibt die Distanz zwischen den zwei Persönlichkeiten unklar, wie auch die Intensität der Wirkung von dem einen auf das andere.

6 Schluss

In dieser Arbeit wurden sechs Gedichte von Ulla Hahn analysiert und interpretiert. Erstens wurden unterschiedliche theoretische Grundlagen dargestellt, die Lyrik im Allgemeinen und die Persönlichkeiten im Gedicht behandeln. Dazu wurden Hahns eigene Vorstellungen präsentiert. Aufgrund dieser Informationen wurden die Gedichte so analysiert und interpretiert, dass die Aspekte von Wörtern, Metaphern, Form und Inhalt beachtet wurden. Die Interpretation steht in einer engen Verbindung mit den Interpretationen des Ichs und des Dus.

Beim Interpretieren der Ich-Gedichte sind Unterschiede zwischen den zwei Gedichten erschienen: im *Schreiben I* haben die Wörter nicht mehr die Kraft, d. h. das Ich ist nicht allmächtig. Hier sind die feineren Eigenschaften und die Schönheit der Wörter zu sehen. In *Meine Wörter* ist das Ich so kraftvoll, dass es machen kann, was es will. Die Wörter werden auch nicht so nahe betrachtet und verstanden. Diesen Unterschied kann man durch den Zeitpunkt des Schreibens erklären: *Meine Wörter* wurde in einer Sammlung 1981 herausgegeben, während *Schreiben I* erst im Jahr 2004 veröffentlicht wurde. Dasselbe ist bei den Du-Gedichten zu sehen. In den zwei ersten Du-Gedichten, die auch 1981 publiziert wurden, ist das Ich aggressiver und emotionaler, während in den zwei späteren Du-Gedichten vom Jahr 2004 das Du in einer Balance mit der Welt und mit dem Ich steht.

Um die Ich-Typen in Ulla Hahns Lyrik umfassender zu untersuchen, sollten auch solche Gedichte interpretiert werden, in denen die Ich-Typen 1 und 4 (und 2) auch zu erkennen sind. Das wäre möglich, wenn in den Gedichten eine Ich-Form erscheinen würde, aber die Motive und das Thema des Gedichts nicht die Lyrik und die Wörter wären. Solche Gedichte hat Hahn sicherlich auch geschrieben. In den Gedichten jedoch, in denen das Thema das Schreiben oder die Lyrik ist, ist besonders Typus 3 eine Basis für eine passende Interpretation.

Die Du-Typen hätten auch genauer aufgrund der Kategorien von Burdorf untersucht werden können, wie auch die Ich-Typen in diesen Gedichten aufgrund

der Theorie von Zymner. Diese Typusanalyse wurde jedoch in dieser Arbeit nicht geführt, weil die Betonung bei den Du-Gedichten eher auf der Dynamik zwischen den zwei Persönlichkeiten lag. Die Dynamik zwischen den zwei Persönlichkeiten gibt also mehr Blickwinkel auch zur Interpretation.

Die Interpretationen und die Metaphern könnten noch weiter behandelt werden; darin gibt es noch Möglichkeiten zur Vertiefung. Die weiteren Interpretationen sollten jedoch sich nicht zu eng auf Hahns eigene Essays begründen; sonst wird die werkimmanente Wissenschaftlichkeit nicht erhalten. Die werkimmanente Interpretation sollte also die hauptsächliche Methode auch bei weiteren Untersuchungen bleiben. Die werkimmanenten Interpretationen könnten auch enger mit den Ich- und Du-Interpretationen verglichen werden. Das Enjambement als ein stilistisches Mittel in Hahns Gedichten könnte auch in die Interpretation integriert werden, oder es könnte sogar als ein eigenes Untersuchungsthema behandelt werden. In dieser Arbeit wurde jedoch auf die einzelnen Aspekte der Interpretation und Analyse eingegangen, und die Gedichte miteinander verglichen. Die Persönlichkeiten in den Gedichten und deren Beziehungen zusammen mit den allgemeinen Interpretationen über die Gedichte bildeten den tiefsten Teil von dieser Pro-Gradu-Arbeit.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Ulla Hahn: Meine Wörter, Und mich, Bildlich gesprochen. In: Herz über Kopf, S. 80, 13, 48. Deutsche Verlags-Anstalt, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH 1981, 16. Auflage 2009

Ulla Hahn: Schreiben I, Ein Gedicht, Und so fort. In: *So offen die Welt*, S.45, 18, 53. Deutsche Verlags-Anstalt, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH 2004

Sekundärquellen

Beardsley, Monroe C.: Fiction as Representation. In: *Synthese* 46 (1981), S. 291-313. Zit. n. Zymner 2009

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Frankfurt/M. 1980. Bd. IV.I, S. 438. Zit. n. Weigel 1995

Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke (GWE). Hg. Bruno Hillebrand. 4 Bde. Frankfurt/M. 1982-90. Zit. n. Burdorf 1997

Böschstein, Renate: Das Ich und seine Teile. Überlegungen zum anthropologischen Gehalt einiger lyrischer Texte. In: Buhr u. a. 1990, 82f. Zit. n. Burdorf 1997

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1997, Stuttgart. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. S. 181-210

Celan, Paul: Gesammelte Werke (GW). Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert 1983. 5 Bde. Frankfurt/M. 1986. Zit. n. Burdorf 1997

Hahn, Ulla: Poesie und Vergnügen – Poesie und Verantwortung. Zwei Vorträge im Rahmen der Heidelberger Poetik-Dozentur: Vergnügen und Verantwortung beim Schreiben von Gedichten, Vergnügen und Verantwortung beim Lesen von Gedichten. In: *Dichter in der Welt. Mein Schreiben und Lesen*. 1. Aufl. Deutsche Verlags-Anstalt, München 2006.

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart 1977. Zit. n. Zymner 2009

Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über Ästhetik III. Theorie Werkausgabe (Bd.15)*. Frankfurt amM.: Suhrkamp Verlag, 1970. Zit. n. Schmitt 2008

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung (1944)*. Frankfurt/M. 1977, S. 33. Zit. n. Weigel 1995

Iser, Wolfgang: Die Appelstruktur der Texte. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionästhetik. W. Fink Verlag (UTB), München 1979. S. 228-252.

Langen, August: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgangs in der deutschen Dichtung (1600-1900). Heidelberg 1966, 27. Zit. n. Burdorf 1997

Lenk, Elisabeth: Versuch einer Beschreibung der anderen Seite der Gesellschaft. In: Mona Winter (Hg.): Zitronenblau. Balanceakte ästhetischen Begreifens. München 1983, S. 16-25. Zit. n. Weigel 691

Schmitt, Gerhard: Relation und Metapher. Eine Einführung in die hermeneutische Analyse, Interpretation und Übersetzung von literarischen Texten. 1. Aufl. GRIN Verlag 2008

Staiger, Emil: Kunst der Interpretation. zit. n. Tom Kindt u. Tilmann Köppe (Hg.); Moderne Interpretationstheorien. (Vandenhoeck u.) Göttingen 2008 S. 27-52

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. Basel/Frankfurt 1977. Zit. n. Weigel

Treder, Uta: Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des <Ewig Weiblichen>. Bonn 1984. Zit. n. Weigel 1995

Weigel, Sigfrid: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft. In: Helmut Brackert u. Jörn Stückrath: Literaturwissenschaft – Ein Grundkurs. Rowohlt Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, 1995. S. 686-698

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001., S. 303ff. Zit. n. Zymner 2009

Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff. mentis Verlag GmbH, Paderborn, 2009.

Internetquellen

Munzinger Biografie.

<http://www.munzinger.de/search/portrait/Ulla+Hahn/0/17976.html> , 11.12.2010

Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Ulla_Hahn , 11.12.2010

Zeit Online. http://www.zeit.de/2006/31/Die_Einzelgaengerin , 11.12.2010