



Wahrnehmungsverschiebung während des Aktes der Lektüre

Stilistische Beobachtungen in Friedrich Hebbels Gedicht „Ich sah des Sommers letzte Rose stehn“

von Oliver Pfau

Was ist ein Gedicht? Aus der Sicht linguistischer Lyriktheorien ist ein lyrischer Text ein überstrukturierter Text: Mehrere Strukturen sind übereinandergelagert, sodass sich verschiedene Sinn- und Lesbarkeits Ebenen ergeben. Das Lesen eines lyrischen Textes, die Dekodierung seines maximal dichten Zeichensystems, verlangt von der Seite des Lesers einen dem Dichter in seinem Produktionsakt vergleichbaren aktiven Einsatz. Die Rezeption des Textes ist somit einer Begegnung auf halbem Weg ähnlich, bei der der Leser seinerseits Erwartungen, Empfindungen und aus Erfahrung und Erlebnis resultierende Erkenntnisse an den Text heranträgt.

Ähnlich betont bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts L. Strauss die entscheidende Rolle des Rezipienten, des Lesers, bei der Konfrontation mit lyrischen Werken: „Das Gedicht als Realität existiert nicht in den toten Zeichen des Buchs. Es existiert einzig wirklich jeweils im Bewusstsein des Hörers, in dem Wortschall und Wortbedeutung als einiges Wort leben und aus solchen einigen Worten das Gedicht sich erbaut. Die Existenz, die das Gedicht hat, solange niemand es eben so in sich verwirklicht, ist die gleiche, die es auch hatte, ehe der Dichter es fand. Es ist eine Existenz jenseits und über unserer Menschenwelt, der Philosoph wird sagen, eine Existenz in der Idee.“¹

Roland Barthes führt einen bei Mallarmé einsetzenden Weg, der die Sprache oder das Gesagte vor den Sprecher bzw. Autor setzt, bis zu einem radikalen Ende, dem Tod des Autors: „Für Mallarmé (und für uns) ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor.“² Dieser „Tod des Autors“ ist jedoch nur ein scheinbares Ende. Der Tod des Autors ist zugleich, so Barthes, die Geburt des Lesers, dem hierdurch die entscheidende Rolle in der Textaufnahme zugetragen wird: „Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt [...]. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate [...] einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt.“

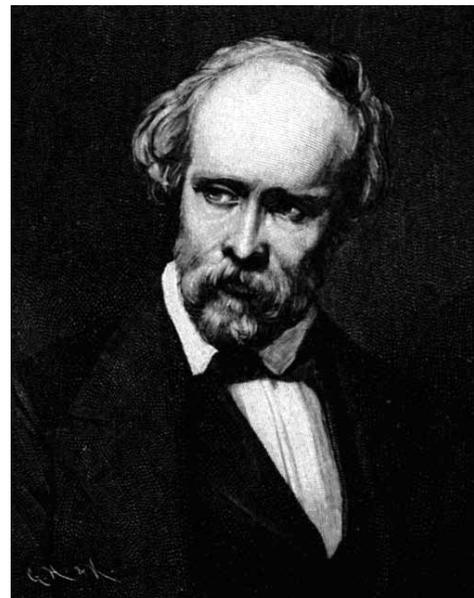


Foto: www.hebbel.at

Friedrich Hebbel (1813 – 1863)
in seiner Wiener Zeit, Porträt von Carl Rahl

Mit der provokativen Behauptung, der Autor existiere nicht, stößt Barthes eine heftige Diskussion an. Zu Ende des 20. Jahrhunderts werden im Bereich der Literaturwissenschaft Stimmen laut, die von einer solch radikalen Theorie zurückführen und den Autor wieder stärker in den Schaffens- und Leseakt einbeziehen wollen.³

Die Problematisierung der Autorenfigur (Tod des Autors) hat eine Aufwertung der Rezipientenfigur implizit zur Folge (Geburt des Lesers). Eine sowohl zeitlich als auch inhaltlich parallele Entwicklung erlebt auch die „Werk-Leser-Beziehung“. „Der Leser wird nicht mehr nur als werkgetreuer Ausleger verstanden, sondern als eine Instanz, die an der Entfaltung eines Werkes beteiligt ist.“⁴ W. Iser geht hierbei so weit, dass er den (materiellen, geschriebenen) Text selbst unter den Akt des Lesens stellt. „Erst im Akt des Lesens entfaltet sich der literarische Text. [...] Bedeutungen literarischer Texte werden erst im Lesevorgang generiert. Sie sind



das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt.“⁵

Der Text bzw. das Werk öffnet sich somit dem Leser, dessen aktive Mitarbeit bei der Aufnahme und Dekodierung des gegebenen Textes/Werkes stärker aufgewertet und anerkannt wird (Emanzipation des Lesers). Zugleich lässt sich aber auch eine Öffnung des Textes selbst beobachten. Der Begriff *Intertextualität*⁶ bezeichnet die explizite und implizite Präsenz anderer Texte in einem gegebenen Text und befreit somit den Text aus seiner geschlossenen Form in ein freies und unabgrenzbares Feld von möglichen Bezügen. G. Genette schränkt den Begriff *Intertextualität* später auf die Verwendung von Zitaten und Anspielungen ein.⁷

Verhältnis zwischen Autor und Leser, Verhältnis zwischen Text und Leseakt sowie Textöffnung und Intertextualität: Diese Themen sollen am Beispiel des Gedichtes *Sommerbild* von Friedrich Hebbel näher beleuchtet werden.

Sommerbild

*Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
Sie war, als ob sie bluten könne, rot;
Da sprach ich schauernd im Vorübergehn:
So weit im Leben, ist zu nah am Tod!*

*Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer Schmetterling;
Doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte, sie empfand es und verging.*

(Friedrich Hebbel, 1844)

Das Gedicht *Sommerbild* besteht aus zwei vierversigen Strophen in gekreuzter Reimform (abab). Das Versmaß ist ein fünfhebiger männlicher Jambus. In ungereimter Form bildet dieses Maß als Blankvers das Grundmetrum des deutschen Versdramas seit Lessing.

Anspielung auf Goethes *Heidenröslein*

Der erste Vers stellt das Gedicht aus einer internen Lektüre unmittelbar in die größere Dimension eines möglichen literarischen Bezugs. Das Problem der Intertextualität, zu dem die hiesige Anspielung gehört, ist an zahlreiche variable Faktoren gebunden und keineswegs als konstanter Bezugspunkt zu erfassen. Die Erkennbarkeit von Zitaten und Anspielungen hängt zum einen von ihrer eigenen Präsentation (Vollständigkeit, Länge, typografische

Betonung) ab und zum anderen vom Hintergrund und Bewusstsein des Rezipienten (Wissen, Kultur, Bildung, Weltbild, rechtzeitige spontane Assoziation).

Das im ersten Vers durchscheinende Zitat, die Anspielung auf Goethes *Heidenröslein*, ist verfremdet und beruht mehr auf einem rationalen Vergleich (Schlüsselwörter „sah“, „Rose“ und „stehn“) als auf einem spontanen, affektiven Erinnern. Der Rhythmuswechsel vom Trochäus zum Jambus macht ein Anklingen an das *Heidenröslein*, sein Durchklingen unwahrscheinlich.⁸

Der Autor sendet also dem Rezipienten Elemente, die dieser als Anspielung auf einen Vortext erfassen kann. Damit wird das Gedicht selbst zu einem Super-Text, der vor dem Hintergrund der Vorlage gelesenen Erwartungen weckt und in seiner Ausführung enttäuscht oder steigert. Im gegebenen Fall führt der Autor in Form eines lyrischen Ich am unmittelbaren Beginn des Gedichtes eine Verschiebung der Perspektive ein. War in Goethes *Heidenröslein* die Szene frontal geschildert von einem unsichtbaren Beobachter, so übernimmt im *Sommerbild* der Beobachter eine sichtbare und aktive Rolle im Ablauf des Geschehens. Das *Ich* in der Initialposition des Gedichtes zieht den Leser auf zwei Ebenen in den Text hinein: zum einen als lyrisches Ich, das seine Geschichte erzählt. Die Betonung der Ich-Form des Erzählers impliziert notwendigerweise eine Du-Form des Hörers und somit eine direkte Einbeziehung des Hörers/Lesers/Rezipienten in die Handlung. Zum anderen verbirgt sich hinter dem initialen *Ich* der Autor selbst, Hebbel, der sich mit dieser Selbsteinführung in direkten Bezug zu seinem Vorbild stellt und hierbei ebenfalls den Leser einbezieht, diesmal in den Prozess des Vergleiches oder der Supra-Lektüre.

Vor dem Hintergrund dieses doppelten *Ich*, dem lyrischen Ich und dem Autor-Ich, gewinnt das Folgende ebenfalls eine doppelte Bezugsebene, eine textinhärente/werkimmanente und eine literarische werkübergreifende. So ist die hier präsentierte *letzte Rose* innerhalb des Textes als Zeichen des endenden Spätsommers wörtlich und als realistisches Bild zu verstehen. Auf der Ebene des Autoren-Ich hingegen steht als Bildvergleich die spätsommerliche Rose in Gegensatz zum morgenfrischen und in seiner Jugendlichkeit frühlingshaften Röslein. Auf eben derselben Autoren-Ebene könnte allerdings nicht die Betonung des Endes (*letzte Rose*) auch auf den herausfordernden Anspruch einer abschließenden Vollendung in der Imitation und Rivalität mit dem Vorbild hindeuten? Hebbel sagt: „Ich, Hebbel, schreibe das letzte Gedicht zu diesem Thema und vollende und kröne damit diese Gattung.“



Dem expliziten *Ich* entspricht innerhalb der Handlung das explizite *sie*, das die Rose bezeichnet. In Goethes *Heidenröslein* ist dieses Subjektspronomen supprimiert: „War so jung...“ Während bei Goethe also die beiden handelnden Gestalten verbal und somit unmittelbar handelnd eingeführt werden, stehen bei Hebbel die Pronomina *Ich* und *sie* als Personen einander explizit gegenüber, allerdings nicht wie bei Goethe untereinander in einen Dialog verwickelt, sondern auf den Rezipienten bezogen. Hebbels *Ich* geht nicht auf die Rose zu, sondern an ihr vorüber. Mit dieser Dynamik der Perspektive gerät die Authentizität des *Ich* als beobachtender Person in Frage, zumal für die Handlung, die in der zweiten Strophe folgt. Wer sieht die Szene wirklich? Oder läuft die Szene auf zwei verschiedenen Zeitebenen ab, die eine Gleichzeitigkeit möglich werden lassen?

Das affektbeschreibende Adverb in der Mitte des dritten Verses „schauend“ zeigt innerhalb des Gedichts eine emotionale Aufladung des lyrischen Ichs und verweist über das Gedicht hinaus auf konstitutive Prinzipien der Tragödie, die durch das Durchleben von Gefühlen wie Mitleid und Furcht (*eleos* und *phobos*) den Zuschauer zur Katharsis führt. Hebbels *Ich* wird also hier zum Zuschauer einer tragischen Handlung. Gleich dem Chor der griechischen Tragödie, der die Rolle des ersten Zuschauers trägt und kommentierend der Handlung beiwohnt, ist Hebbels *Ich* hier stummer Betrachter und sprechender Kommentator zugleich. Während in Goethes *Heidenröslein* das Drama direkt und unvermittelt vor den Augen des Rezipienten abläuft, wird es bei Hebbel durch die Linse des mitspielenden Zuschauers, des lyrischen Ichs, das gleichsam als Koryphäe auftritt, gebrochen und somit in seiner Dramatik transparent gemacht. Darf in dieser gewollten Transparenz gar ein Schritt zum Bruch der Illusion gesehen werden, wie er später im epischen Theater programmatisch vollzogen wird?

Nach der Exposition (Prolog und Einzug des Chores) der ersten Strophe folgt in der zweiten die eigentliche Handlung mit Peripetie und Katastrophe: Auftritt eines zweiten Protagonisten. Ein weißer Schmetterling fliegt leise durch die sommerheiße, windstille Luft. Zwischen Schmetterling und Rose kommt es im Text zu keinem direkten Kontakt. Die beiden Schlussverse suggerieren jedoch einen direkten Zusammenhang von Ursache und Folge zwischen dem Flügelschlag des Schmetterlings und dem Vergehen der Rose.

Bewusste Mehrdeutigkeit?

Der Gedanke einer Suggestion schreibt dem Autor des



Abb.: GB-Pics24.com

Gedichtes eine gewollte Gedankenbeeinflussung des Lesers zu. Zugleich ließe sich die Problematik jedoch umkehren. Warum riskiert der Autor eine möglicherweise andere Lesart auf Seiten des Rezipienten? Warum hält er bewusst eine Mehrdeutigkeit offen? Uneindeutigkeiten im Text fordern den Leser heraus. W. Iser spricht von „Leerstellen“⁹ und versteht darunter „Asymmetrien im Text, die unterschiedliche Fokussierungen erlauben“. Der Flügelschlag des Schmetterlings bildet die Peripetie der Handlung des Gedichtes und führt die Katastrophe herbei, die Umkehrung, nämlich das Vergehen der Rose, den Übergang vom Leben zum Tod bzw. von der Blüte zum Welken. Diese Umkehrung wird im syntaktischen Bau des Satzes durch eine Umstellung von Subjekt (Flügelschlag) und Objekt (Luft) imitiert. Diese Umstellung (Objekt–Subjekt) ist als solche jedoch nicht problematisch. Der Rezipient stellt in seinem Dekodierungsprozess die einfachere Abfolge (Subjekt–Objekt) wieder her. Rätselhaft hingegen präsentiert sich gleich in der Folge das Pronomen *sie*, das sich grammatikalisch auf das letztgenannte weibliche Element, nämlich die Luft bezieht und unmittelbar Verwirrung beim Rezipienten auslösen muss. Eine mögliche Antwort des Lesers ist die Herstellung des sinnhaften Bezugs auf die Rose als leidendes Opfer des Schmetterlings.

Inwiefern wird vom Autor hier die sogenannte „richtige“ Lesart suggeriert? Oder wie weit schränkt der Leser/ Rezipient durch seine Deutung und sein korrigierendes



Lesen eine vom Autor gewollte Offenheit ein, fixiert eine Unbestimmtheit?

Spielt der Autor mit der Form? So wie der Schmetterling schwebt und die Rose nicht berührt, ebenso bleibt der Bezug des Pronomens in der Schweben. Und ebenso wie sich dieser ungewisse Zustand der Schweben, ob nun für die Luft oder die Rose, als unhaltbar herausstellt (*sie verging*), ebenso sucht der Rezipient die schwebende Ungewissheit des Bezugs zu lösen durch einen ihm sinnvoll erscheinenden Bezugspunkt (*sie = die Rose*).

Friedrichs Hebbels Gedicht *Sommerbild* beschreibt einen Augenblick, einen Punkt in der Zeit, der in der Gedichtshandlung dem Einsetzen des Welkprozesses entspricht. Dieser Punkt ist bildlich konkret markiert durch das Erscheinen eines weißen Schmetterlings. Die Zeit als solche ist nicht sichtbar, sie ist nur in ihrer Wirkung oder Auswirkung erkennbar, wie hier im beginnenden Welken der Rose. Das Gedicht trägt den Titel *Sommerbild* und kündigt somit eine bildhafte, visuell erfassbare Darstellung an. Erstaunlich ist hierbei die maximale Abstraktion alles Bildhaften mit Ausnahme der Rose. Nichts verweist auf den landschaftlichen Kontext, in dem diese Blume steht, und der flatternde Schmetterling stellt in seiner Farbe Weiß, die keine Farbe ist, sich selbst infrage.

Die Fragen bleiben unbeantwortet

Friedrich Hebbels *Sommerbild* entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gehört somit literaturgeschichtlich in die Nachzeit von Klassik und Romantik bzw. die Blütezeit von Vormärz und Biedermeier. Fraglich ist, ob solche Kategorisierungsversuche dem Erfassen und der Rezeption des Textes dienen. Im Zentrum der hiesigen Arbeit steht der Versuch, einige grundlegende Problematiken der Lyrikrezeption am Beispiel von Hebbels *Sommerbild* und von einigen darin ausgewählten Stellen näher zu beleuchten und zu untersuchen.

Das Verhältnis zwischen Autor, lyrischem Ich und Leser zeigt sich im *Sommerbild* durch die Vorlage eines Vorgängertextes (Goethes *Heidenröslein*) sowie durch die intertextuelle Öffnung des Textes auf die Tragödie und durch ihre räumliche und architektonische Gestaltung.

Das Einbeziehen des Rezipienten ist sowohl in der werkimmanenten Rezeption als auch im intertextuellen Zugang deutlich. Innerhalb des Textes wird der Leser integriert durch den ein direkt angesprochenen Gegenüber voraussetzenden lyrischen Erzähler „Ich“ und am Ende des Gedichtes durch die grammatikalischen Unbestimmtheiten,

die den Rezipienten zur aktiven Intervention auffordern. Auf intertextueller Ebene tritt der Rezipient in seiner Assoziationsfähigkeit dem Autor direkt gegenüber.

Offen bleibt hierbei die Frage, zu welchem Zweck und in welcher Absicht der Autor nicht nur zufällig intertextuelle Öffnungen bietet, sondern offensichtlich bewusst mit einem Werk als Vorlage arbeitet. Handelt es sich um bloßes Spiel, in dem der Rezipient sich über das Entdecken eines Bezuges freut und in seiner kulturellen Kompetenz geschmeichelt fühlt? Oder dient die Vorlage als Vertiefung des geschaffenen „Neu-Werkes“, das somit eine *mise en abîme* des Vorgängers darstellt?

Diese Frage nach der Absicht des Autors muss wohl unbeantwortet bleiben. Und fraglich ist auch, wie weit eine tatsächliche Antwort den Zugang zum Werk erleichtern und eröffnen würde.

Die Suche nach möglichen Bedeutungen, Bezügen und Bildern hingegen liefert zwar als solche weder richtige noch falsche Elemente, aber eröffnet Dimensionen im Kunstwerk, die vielleicht näher hinführen zu dem Wesen des Werkes als, wie L. Strauss es nennt, „Existenz in der Idee“.

Dr. Oliver Pfau wurde 1969 in München geboren. Studium der Klassischen Philologie in Wien. 1998 Dissertation in Paris: „Architektur der griechischen Tragödie (Euripides)“. Studium der Slavistik (Russisch). Seit 2006 an der Staatlichen Universität von Sankt-Petersburg als Dozent am Institut für Germanistik (Übersetzung, Literatur, Landeskunde). Gegenwärtiger Lehr- und Forschungsbereich: Lyrik im Unterricht Deutsch als Fremdsprache (DaF). Autor des Lehrbuches „Bunte Blätter. Lyrik. Kreative Spracharbeit im Unterricht.“ Sankt Petersburg: Anthology Verlag 2012.

- 1 Strauss, L.: *Schriften zur Dichtung*. Gesammelte Werke in vier Bänden, Bd. 2. Darmstadt: Wallstein Verlag 1998, S. 22.
- 2 Barthes, R.: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000.
- 3 Jannidis, F., G. Lauer, M. Martínez, S. Winko (Hrsg.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- 4 Kafitz, D.: *Literaturtheorien in der textanalytischen Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- 5 Iser, W.: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Univ-Verl. 1970, S. 7.
- 6 Kristeva, J.: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. In: *Critique* XXXIII, 239, 1967, S. 438–465.
- 7 Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil 1982.
- 8 Grundmann H.: *Zur Aktualität der Lyrik Friedrich Hebbels*. In: *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk*, Schriftenreihe 5. Wien: VWGÖ 1995, S. 211–224.
- 9 Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, S. 16.