

CHRISTINA JOHANNA BISCHOFF
TILL KINZEL
JARMILA MILDORF (Hg./Eds.)

Das Dialoggedicht

Studien
zur deutschen, englischen
und romanischen
Lyrik

Dialogue Poems

Studies
in German, English
and Romance
Language Poetry



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 84



Das Dialoggedicht

Studien
zur deutschen, englischen
und romanischen Lyrik

Dialogue Poems

Studies
in German, English
and Romance Language Poetry

Herausgegeben von / Edited by
CHRISTINA JOHANNA BISCHOFF
TILL KINZEL
JARMILA MILDORF

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein,



sowie der Förderung
durch die

Universitätsgesellschaft Paderborn
Verein der Freunde und Förderer der Universität Paderborn e. V.

UMSCHLAGBILD

Der von Kürenberg,

aus: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)

Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340. © Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 848, Bl. 69r.

<http://digi.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0121>.

Nutzung gemäß Creative Commons-Lizenz CC-BY-SA 3.0 DE.

ISSN 0178-4390

ISBN 978-3-8253-6808-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:

www.winter-verlag.de

Danksagung / Acknowledgements

Wir danken an erster Stelle unseren Autorinnen und Autoren für ihre materialreichen und anregenden Beiträge und für die gute Zusammenarbeit. Besonders freuen wir uns, dass Günter Plessows Dialogsonette den Band literarisch abrunden. Für die großzügige Finanzierung des Projekts danken wir der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und der Universitätsgesellschaft Paderborn e.V. Besonderer Dank gilt außerdem Frau Prof. Dr. Annette Simonis und Herrn Prof. Dr. Javier Gómez-Montero sowie den Reihenherausgebern, Herrn Prof. Dr. Bernhard Huss, Herrn Prof. Dr. Ansgar Nünning, Frau Prof. Dr. Renate Stauf, Herrn Prof. Dr. Peter Strohschneider und Herrn Prof. Dr. Cord-Friedrich Berghahn für ihre ideelle Unterstützung. Schließlich bedanken wir uns bei Lilli Fortmeier für ihre Hilfe bei der Manuskripteinrichtung und bei dem Produktionsteam des Universitätsverlags Winter für die professionelle Begleitung des Buchprojekts.

We would like to thank our contributors for their rich and engaging contributions and for being such great collaborators. The book received generous funding from the *Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften* and the *Universitätsgesellschaft Paderborn e.V.* We are also grateful to Javier Gómez-Montero, Annette Simonis and the editors of the book series – Bernhard Huss, Ansgar Nünning, Renate Stauf, Peter Strohschneider and Cord-Friedrich Berghahn – for supporting our ideas. Finally, we also thank Lilli Fortmeier for helping us with the manuscript and the production team at Universitätsverlag Winter for finalizing the book.

Juli/July 2017

Christina Johanna Bischoff, Till Kinzel, Jarmila Mildorf

Inhaltsverzeichnis

THEORETISCHE UND SYSTEMATISCHE PERSPEKTIVEN

Till Kinzel und Jarmila Mildorf

Das Dialoggedicht – Prolegomena zur poetischen Dialogizität 13

Wolfgang G. Müller

Formen der Dialogisierung in der Lyrik 35

Peter Hühn

Gott, Liebe, Ich: Aushandlungen von Differenz und Einheit in englischen Dialoggedichten der frühen Neuzeit und der Moderne 59

DIALOGGEDICHTE IM MITTELALTER UND IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Stephan Müller

Der Sänger, die Schrift und „Ich“: Über Dialoge in althochdeutschen „Liedern“ 83

Norbert Kössinger

Stimmen und Stimmungen im Minnesang. Zu Dialogen beim Kürenberger (MF 8,9), bei Reinmar dem Alten (MF 177,10) und in der Kerensteinballade 99

Sebastian Neumeister

Die dialogischen Gedichte in der altprovenzalischen Literatur 129

Barbara Ventarola

Neues zur Geschichte des Sonetts: Dialogsonette von Francesco Petrarca und Sor Juana Inés de la Cruz im Vergleich 147

Folke Gernert

Dialogstrukturen in der höfischen Lyrik des Quattrocento: Die *strambotti* von Panfilo Sasso 181

Ina Schabert

A Dialogue on Dialogue-Sonnets 201

Christina Johanna Bischoff

Die Erfindung des Anderen. Zur Poetik des Dialogs im *Cántico espiritual* von San Juan de la Cruz 219

DIALOGGEDICHTE VOM 17. JAHRHUNDERT BIS ZUR ROMANTIK

Jochen Petzold

„A dialogue I'll tell you as true as my life“: Formen und Funktionen des
Dialogs in der englischen Straßenballade 243

Stefan Elit

Spielarten des Dialoggedichts in der deutschsprachigen Galanterie 259

Arno Löffler

“Come, fair Muse of Grub Street, the dialogue write ...“: Die
Dialoggedichte Jonathan Swifts 277

Till Kinzel

“Ask you what provocation I have had?”: The Dialogical Imagination in
Alexander Pope's Satirical Poetry 301

Virgil Nemoianu

Robert Southey and the Tradition of Pastoral Dialogue 311

Nikolas Immer

Zweisam in Versen. Liebeskonstellationen in Dialoggedichten Goethes
und Chamisso 319

Volkmar Hansen

„Das Zweygespräch zwischen Frau Venus und dem Tannhäuser“. Heines
Dialoggedichte 335

DIALOG UND LYRIK IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT

Dennis Berthold

Calculated Dialogues: Pattern and Theme in Derwent's Imaginary
Conversations in Herman Melville's *Clarel* 359

Christina Johanna Bischoff

Sois charmante et tais-toi ! Dialog und Schweigen in Charles Baudelaires
Fleurs du mal 383

Jarmila Mildorf

Surprising Twists in Conversation: Christina Rossetti's Dialogue Poems 407

<i>Inga Baumann</i> „¡Na miña alma e nas alleas!“ Dialogisierte Sozialkritik in Rosalía de Castros <i>Cantares gallegos</i> und <i>Follas novas</i>	423
<i>Hans Ulrich Seeber</i> Alltagskommunikation in der Lyrik. Die modernen Eklogen des Edward Thomas (1878–1917)	453
<i>Jerónimo Pizarro</i> Pessoa <i>qua</i> Campos: existencia dialógica	475
<i>Rüdiger Görner</i> Die <i>Antirose</i> zwischen Ich und Du. Zum Dialoggedicht bei Yvan und Claire Goll	491
<i>Günter Plessow</i> Dialogsonette	511
Beiträger	513
Namens- und Werkregister	515

THEORETISCHE UND SYSTEMATISCHE
PERSPEKTIVEN

Das Dialoggedicht – Prolegomena zur poetischen Dialogizität

Dieses Buchprojekt kann betrachtet werden als eine Fortführung der ebenfalls in der Beihefte-Reihe der *Germanisch-Romanischen Monatschrift* erschienenen Bände *Imaginary Dialogues in English: Explorations of a Literary Form* (Kinzel/Mildorf 2012) und *Imaginary Dialogues in American Literature and Philosophy: Beyond the Mainstream* (Kinzel/Mildorf 2014). Gleichzeitig steht das Buch insofern allein, als es sich der lyrischen Gattung widmet und durch Beiträge aus der Anglistik, Amerikanistik, Germanistik, Romanistik und Mediävistik einen interphilologischen Ansatz verfolgt. Imaginäre Dialoge gehören zu den faszinierendsten generischen Zwitterformen der Literatur. Da sie wegen ihrer Mischung von narrativen und mimetischen Elementen durch die Raster der klassischen Gattungstrias fallen, stehen sie oftmals nicht im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Forschung. Dies gilt trotz eines in den letzten Jahren gesteigerten Interesses an diesen Formen literarischer Darstellung. So sind vorwiegend literarische dialogische Prosatexte ebenso zum Gegenstand detaillierter Analysen geworden wie Dialoge im Bereich der Philosophie, die zumindest partiell auch und gerade der Dialogform als Methode des denkerischen Zugriffs auf die Welt verstärkte Aufmerksamkeit schenkt (siehe z.B. Betten/Dannerer 2005; Hausmann/Liebermann 2014; Hempfer/Traninger 2010; Höhle 2006; Kleihues 2002; Thomas 2012; Womack 2011).

Das vorliegende Buch widmet sich einem Forschungsfeld, das bisher nicht in nachhaltiger Weise zum Gegenstand umfassender, systematischer literaturgeschichtlicher und literaturtheoretischer Untersuchung in Form von Analysen und Interpretationen gemacht wurde: dem Dialoggedicht.¹ Im engeren Sinne handelt

¹ Das Dialoggedicht findet so z.B. keine systematische Berücksichtigung in neueren Geschichten der britischen Lyrik (Baumbach/Neumann/Nünning 2015) und der amerikanischen Lyrik (Scheidung/Dietrich/Spahr 2015) oder in anderen einschlägigen Darstellungen (z.B. Vajda 1982; Hempfer 2008) und Handbüchern (Lamping 2011), wie das Fehlen entsprechender Lemmata zeigt. Auch die sogenannten „neuen“ Literaturgeschichten der amerikanischen, deutschen und französischen Literatur enttäuschen in dieser Hinsicht. Vgl. Hollier 1989 (aber siehe 215); Wellbery 2007; Marcus/Sollors 2009. Ebenso unergiebig sind einschlägige Einführungen in die Lyrikanalyse, die dialogischen Gedichtformen keine nennenswerte Aufmerksamkeit widmen (vgl. z.B. Bode 2001; Ludwig 2005; Steinman 2008; Harmon 2012).

es sich hierbei um Gedichte, die entweder gänzlich oder über längere Passagen in Dialogform abgefasst sind. Im weiteren Sinne fallen aber auch solche Gedichte darunter, die aufgrund ihrer Sprechsituation oder ihrer Positionierung in einer größeren Gedichtsequenz Dialogizität implizieren bzw. evozieren. Die Forschungsliteratur zu diesem Gebiet ist sehr überschaubar (siehe Preminger/Brogan 1993, s.v. „dialogue“); als wesentliches „Element der Lyrik“ gilt der Dialog jedenfalls nicht (vgl. Killy 1983). Es fällt nicht leicht zu eruieren, woran dies liegen mag. Denn zahlreiche lange marginalisierte Textsorten, wie z.B. Formen von „kleiner Literatur“, die sich teilweise nur schwer kategorisieren lassen, sind in jüngerer Zeit immer wieder Gegenstand aufschlussreicher exemplarischer Untersuchungen geworden (Weiß/Bayer 2010; vgl. Autsch/Öhlschläger/Süwolto 2014). Das Dialoggedicht, dessen generische Einheit keineswegs feststeht und hier auch nicht umstandslos behauptet werden soll, ist zwar keineswegs eine einfache Form noch eine kleine Literatur, doch gehört es zweifellos zu jenen proteischen Formen der Literatur, deren Verortung einer systematischen Klärung bedarf. Beim Dialoggedicht, das sehr kleinformatig ausfallen kann, sind jedoch größere epische Strukturen gerade nicht ausgeschlossen, ebenso wenig wie transmediale Appropriationen, so dass sich diese Textsorte auf ganz unterschiedliche Funktionalisierungen hin öffnet und dementsprechend mit verschiedenen analytischen und kontextualisierenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Methoden erschlossen werden kann und soll.

Über die Ursache dafür, warum Dialoggedichte vergleichsweise wenig systematische Aufmerksamkeit gefunden haben, lässt sich trefflich spekulieren. Ein naheliegender Grund kann sicher darin liegen, dass Dialoge in der Lyrik vergleichsweise selten sind, wie man in einschlägigen Handbüchern nachlesen kann (so z.B. Fauser 2000, 172). Wesentliche Gründe für die bisher eher geringe Beachtung des Dialoggedichts dürften aber unabhängig von den genannten Erwägungen vor allem in seinem gattungstheoretisch problematischen Status liegen. Das Dialoggedicht erweist sich nämlich als gattungstheoretisch durchaus prekär, zumindest wenn man einen auf klare Unterscheidungen abzielenden Gattungsdiskurs zugrunde legt (vgl. Hempfer 1973). Noch im 18. Jahrhundert war dies nicht unbedingt problematisch, weil „bis zur Romantik ein einheitlich verwendeter Überbegriff für die lyrischen Formen nicht existiert“ (Berger 1972, 130; siehe auch Völker 1996, 1194) und somit auch die Klassifizierungsbemühungen eher auf Erfassung der zu beobachtenden Vielfalt solcher Formen gerichtet waren.

Schon der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1976, 495; vgl. Szondi 1974) hat in seiner Vorlesung über *Ästhetik* zwar gesehen, dass „[a]uch das lyrische Gedicht als Zweigespräch [...] die äußere Form des Dialogs in sich aufzunehmen vermag“, doch fand er im normativen Gefüge seiner Theorie für Dialoggedichte keinen rechten Platz; solche Gedichtformen kennzeichnet er ausdrücklich als „Übergangsstufen und Zwitterarten“, die daher auch keine weitere Beachtung fanden. Denn es war ihm allein um diejenigen Formen zu tun, „in

welchen sich das eigentliche Prinzip der Lyrik unvermischt geltend macht“, und das sind eben diejenigen Gedichte, in denen ein „lyrisches“ Ich auftritt, das man als die prototypische Sprechform des lyrischen Gedichts ansehen kann (vgl. auch Brehm 2013, 51–54; Müller 1979). Willy Moog fasst Hegels Position so zusammen: „Der Einheitspunkt des lyrischen Gedichts ist das subjektive Innere“. Das Prinzip der Lyrik sei die „Zusammengezogenheit im Gegensatz zur epischen Ausbreitung“ (Moog 1930, 379). Das Epische tendiert zur Breite; und der Dialog enthält bereits im Ansatz diese Ausbreitung, weil sich hier das innerlich begründete Sprechen eines ‚Ich‘ auf zumindest einen weiteren Gesprächspartner oder Adressaten ausrichtet und damit einen Schritt weg von der Subjektivität oder der Innerlichkeit hin zu einer Form von Sachlichkeit gehen muss, die gerade nicht mehr ihre Befriedigung darin findet, „sich auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen“ (Moog 1930, 379).

Diese auf begrifflicher Strenge basierende definitorische Exklusionsstrategie Hegels mag historisch dazu beigetragen haben, dass Dialoggedichte, die entweder nicht ohne weiteres oder auch gar nicht als Ausdruck eines lyrischen Sprechens verstanden werden können, nicht in dem ihnen eigenen ästhetischen Potential erfasst und beschrieben worden sind. Auch in ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung blieben sie daher marginalisiert. Exemplarisch für die Wirkmächtigkeit kann etwa die folgende Definition der Lyrik gelten: Lyrik sei „der Ordnungsbegriff für alle Gedichte als formdominant verdichtete monologische (nicht szenisch-dramatische oder episch-erzählende) Vers-Reden“ (Kemper 2011, 208). In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Franz Stanzel den Dialog auch im Roman als „corpus alienum im epischen Raum“ sieht, denn „ein ausführliches Zitat von direkter Rede muß im Roman als eine Umgehung der Mittelbarkeit, d.h. des Modus der Vermittlung durch einen Erzähler, betrachtet werden“ (Stanzel 1995, 93). Mit anderen Worten wird sowohl im Roman als auch in der Lyrik dem Dialog allein aufgrund des vermeintlich definitorischen Redekriteriums, das den Erzähler einerseits und das lyrische Ich andererseits als genuin gattungsmarkierenden Sprecher voraussetzt, die Daseinsberechtigung abgesprochen. Im Rahmen seines Versuchs, einen Prototyp der Lyrik zu bestimmen, hat der Gattungstheoretiker Klaus Hempfer von der Dialogisierung und der Narrativisierung als „[z]wei Abweichungstendenzen“ gesprochen, die bei ihm deshalb in den Blick kommen, weil „sie vielfach als Argument dafür angeführt wurden, dass der Lyrik bzw. dem Lyrischen kein systematisch-eigenständiger Status zugeordnet werden könne“ (Hempfer 2014, 46). Allein aus diesen Beobachtungen lässt sich die Dringlichkeit weiterer Forschungen zu dialogischen Gedichtformen ablesen.

Das vorliegende Projekt zielt darauf ab, das Dialoggedicht stärker in das Zentrum literaturwissenschaftlicher Fragestellungen zu rücken und ein Bewusstsein zu schaffen für dessen Vorkommen durch die Jahrhunderte in verschiedenen Literaturen. Des Weiteren soll auf die Beschreibung und Deutung seiner spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten Wert gelegt werden. Es geht mithin um eine

bisher nicht unternommene Zusammenführung der Forschungen zur Lyrik einerseits und zum literarischen Dialog andererseits. Die große Zahl unterschiedlicher Funktionalisierungen des Dialoges, die neuere Studien anschaulich demonstrieren (siehe Hempfer/Traninger 2010; Kinzel/Mildorf 2012 und 2014, Thomas 2012 und die zahlreichen Bände der Buchreihe *Dialogue Studies*), gilt es auch für die Analyse von Dialoggedichten fruchtbar zu machen. Das vorliegende Buch kann in dieser Hinsicht freilich lediglich einen ersten Aufriss bieten und erhebt keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit oder abschließende theoretische Durchdringung des Themenkomplexes. Vielmehr soll es darum gehen, darauf aufmerksam zu machen, dass es sich beim Dialoggedicht in der Tat um einen Themenkomplex handelt, der es verdient, genauer erforscht zu werden; um ein gattungstheoretisch und literaturhistorisch spannendes Feld, das noch viel Raum für weitere, tiefer eindringende Studien bietet, nicht zuletzt auch aus komparatistischer Perspektive sowie im Hinblick auf Übersetzungen von Dialoggedichten in andere Sprachen.

Die literaturwissenschaftliche Analyse und literatur- bzw. genretheoretische Beschäftigung mit Dialoggedichten soll mit diesem Band also erstmals auf eine solide Grundlage gestellt werden. Dazu gehören erstens eine literaturgeschichtliche Bestandsaufnahme, zweitens eine theoretisch orientierte Problembestimmung, drittens exemplarische Analysen einzelner Autoren, Gedichte oder Gedichtgruppen und übergeordneter dialogischer Zusammenhänge sowie viertens schließlich auch die Entwicklung von weiteren Forschungsperspektiven. Unabdingbar gehört zur Analyse und Interpretation des Dialoggedichts aufgrund seines Vorkommens in verschiedenen nationalen Literaturen auch eine komparatistische bzw. komparative Dimension, die in diesem Sammelband dadurch zum Tragen kommt, dass Beiträge aus unterschiedlichen Philologien zusammen publiziert werden. Besondere Berücksichtigung finden für diese erste Kartierung des Forschungsgebietes entsprechend der fachlichen Ausrichtung des Herausgeberteams die deutschsprachigen, englischsprachigen und romanischen Literaturen. So steht neben der chronologischen Ordnung der Einzelbeiträge die Zusammenstellung von Beiträgen aus den drei Philologien im Vordergrund, so dass für die gewählten Epochen jeweils Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Ausprägung dialogischer Gedichte über die Ländergrenzen hinweg aufgezeigt werden sollen. Beispielsweise steht neben dem Beitrag zu Dialogen in englischen Sonetten (Ina Schabert) der Beitrag zu Formen und Funktionen des Dialogs in der Lyrik Petrarcas (Barbara Ventarola), oder die beiden Beiträge zur mittelalterlichen Dialoglyrik im Deutschen (Stephan Müller und Norbert Kössinger) gesellen sich zum Beitrag über provenzalische Gedichte aus derselben Zeit (Sebastian Neumeister). Es ließen sich manche weiteren Untersuchungsperspektiven denken, die hieran anschließen könnten, so etwa eine diachrone Analyse von Dialogsonetten innerhalb einer Philologie im Hinblick auf ihre Dialogisierungsstrategien oder von Versuchen der Aktualisierung mythologischer Stoffe im

Dialoggedicht sowie eklogischer oder anakreontischer Dichtungen nach dem literaturgeschichtlichen Ende ihrer Wirksamkeit (vgl. Borgmeier 1976, VI, 1–2).

1 Das Dialogische: theoretische Abgrenzungen

Das Dialogische bzw. die Dialogizität stellt in der literaturwissenschaftlichen Forschung seit den 1970er Jahren eine wichtige Komponente dar. Dialogizität wird aber im Zusammenhang mit Lyrik meist nur etwa im Anschluss an Bakhtins nachhaltig wirkende Dialogtheorie und seine Nachfolger in einem metaphorischen Sinne verstanden, so etwa wenn Blevins (2008, 17) von „the constant dialogue between any lyric poem and other lyric poems that have come before and even those that might come after“ spricht. Diese Form der lyrischen Dialogizität ist zwar ein wichtiges literaturgeschichtliches Phänomen, das die generelle Intertextualität von Texten herausstellt und besonders prononciert bei Parodien erkenntnisfördernd ist. Ein gutes Beispiel dafür ist Lewis Carrolls Parodie „You are old, father William“, das sich dialogisch auf ein genuines Dialoggedicht von Robert Southey mit dem Titel „The Old Man’s Comforts and How He Gained Them“ bezieht und dabei das Wertgefüge des konservativen Southey-Gedichts im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf stellt (Stratmann 1985, 156–158). Allerdings kann das Dialogische der Parodie im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte auch verlorengehen, wie auch in diesem Beispiel, so dass, wie Andreas Höfele (1986, 109) bemerkt, dieser parodistische Charakter „allenfalls noch in einem ganz allgemeinen Bezug auf das Genre lehrhafter Dialoggedichte spürbar“ sei.

Doch soll im Rahmen dieses Sammelbandes der Fokus auf Dialogstrukturen in Gedichten bzw. poetischen Werken liegen und eine konzentrierte und textnahe Erörterung von genrespezifischen Gesprächskonstellationen erbringen. Daher ist Dialogizität im Sinne intertextueller Bezüge – etwa dass sich ein bestimmtes Gedicht auf ein anderes ‚dialogisch‘ beziehen lässt, wie z.B. Randall Jarrells „The Old and the New Masters“ als Antwort auf W. H. Audens „Musée des Beaux Arts“ – nicht primärer Gegenstand dieses Forschungsprojektes. Vielmehr soll es grundsätzlich und vorrangig um in Dialogform gestaltete Gedichte gehen, weil gerade hier das größte Forschungsdesideratum besteht und das interpretatorische Problem, das mit der Dialogform verbunden ist, hervorgehoben werden soll. Um das ganze Spektrum dialogischer Lyrikformen einzukreisen, werden in diesem Band unterschiedliche Realisierungen von Dialoggedichten zum Gegenstand der Analyse gemacht, auch um deutlich zu machen, dass sich verschiedene Formen von Dialogisierung verschränken und somit zu einer Art gesteigerten oder doppelten Form der poetischen Dialogizität führen können. Manche Beiträge wie der von Wolfgang G. Müller behandeln z.B. auch Gedichte, die lediglich einen Sprecher aufweisen, aber dennoch insofern als dialogisch zu bewerten sind, als ihre Kommunikationsstruktur einen Adressaten präsupponiert. Rüdiger Görner

untersucht, wie Gedichte, die sich Ivan und Claire Goll über Jahrzehnte in Briefen zukommen ließen, zwar nicht dialogisch im Sinne einer *Dialogdarstellung* sind, aber in der Kommunikation der Liebenden selbst zu dialogischen Elementen der Rede und Widerrede werden. Die Spannbreite der Dialogizität in Gedichten erstreckt sich in den Einzelbeiträgen also von Gedichten, die *mimetisch-dialogisch* Gespräche präsentieren, zu solchen, in denen das Gedicht selbst zur Konstitution eines imaginierten Dialogs beiträgt und somit *implizit-dialogisch* wirkt. Bei Letzterem kann der Dialog durch erkennbare Anrede-floskeln oder Epitheta bezüglich der angeredeten Person deutlich gemacht werden, oder aber die Dialogstruktur muss vom Leser aus dem inner- und außersprachlichen Kontext abgeleitet werden.

2 Gattungsprobleme und Formen des Dialogs in der Dichtung

Gattungsdefinitionen lyrischer Texte stellen eine besondere Herausforderung für die Literaturwissenschaft dar. Denn alle Generalisierungen müssen hierbei immer unter dem Vorbehalt historischer Begrenzung in Bezug auf bestimmte Nationalliteraturen stehen. Es hat sich dabei gezeigt, dass sich saubere Gattungsbestimmungen nur für „relativ eng umgrenzte historische Corpora“ erzielen lassen (Küpper 2008, 69). Dementsprechend wird man auch im Falle von Dialoggedichten gut daran tun, eine historisch und einzelphilologisch differenzierende Kartierung des Feldes zu versuchen, indem unter ständigem Bezug auf komparatistische Fragestellungen und Forschungsergebnisse ein flexibles Theoriesign zum Einsatz kommt.

In der Geschichte der Poetik im Allgemeinen sowie der Gattungstheorie im Besonderen wurden auch im 18. Jahrhundert Versuche unternommen, Gattungen danach zu bestimmen, wer spricht. So unterscheidet beispielsweise Johann Joachim Eschenburg epische und dramatische Dichtung so, dass in der epischen Dichtung der Dichter selbst spreche, in der dramatischen dagegen lasse er fremde Personen reden und handeln, ohne selbst zu sprechen. Nun ist jedoch Eschenburgs Gattungsschema schon im Rahmen der zeitgenössischen Rezeption scharf kritisiert worden, weil durch sein Redekriterium gerade keine klare Abgrenzung der Gattungen möglich sei (siehe Eschenburg 2015, 122). Ein anonymen Kritiker machte dazu in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* ausführliche Anmerkungen, die nun gerade deshalb von Interesse sind, weil sie auch auf die Präsenz von Dialogen in Dichtwerken eingehen:

Wenn epische Dichtungsarten solche seyn sollen, wo der Dichter selbst spricht, so gehören sehr viele vortreffliche Fabeln, Idyllen, Satyren nicht in diese Klasse, weil sie dramatisch sind; viele Idyllen im Geßner sind ganz Gespräch, ohne daß der Dichter ein Wort dazwischen spricht: sie unter die epischen Gattungen, das heißt solche, wo der Dichter selbst spricht, zu rechnen, wär unnatürlich: man müßte sie folglich Hirtengespräche nennen, und als eine Art des poetischen Gesprächs

betrachten, und das wäre meines Erachtens nicht weniger unnatürlich. Noch mehr; in den meisten Erzählungen, in der Epistel, der Satire geht der Dichter mitten in seiner Rede zur dramatischen Form über, und läßt die Personen, von denen er erzählt, selbst mit einander sprechen: ein solches Gedicht gehört also Stellenweise bald zur epischen, bald zur dramatischen Gattung. (Zitiert in: Eschenburg 2015, 123)

Bereits diese kritischen Bemerkungen zeigen ein hohes gattungstheoretisches Problembewusstsein, das sich gerade an der dialogischen Form mancher Dichtungen wie Fabeln, Idyllen, Satiren und Eklogen entfaltet, die deshalb im 18. Jahrhundert nur bedingt oder gar nicht der lyrischen Dichtung zugeordnet wurden (Eschenburg 1976, 69, 84; Schlüter 1970, 142). Ein anderer Literaturtheoretiker des 18. Jahrhunderts, der Berliner Popularphilosoph Johann Jakob Engel, der als bedeutender Gesprächstheoretiker gilt, hat auf die „doppelte Funktion“ der Begriffe des Erzählerischen und des Dialogischen aufmerksam gemacht, die für ihn die poetischen Gattungen konstituierten, wie Mark-Georg Dehrmann (2005, 29) erläutert: Das Erzählerische und das Dialogische würden „zu strukturellen Funktionselementen von Dichtung, die quer zur Ordnung der Gedichtarten stehen“. Diese frühe Einsicht in die gattungsübergreifenden Funktionalisierungsmöglichkeiten von Dialogischem, die Engel (1964) im Kontext seiner Darlegungen *Über Handlung, Gespräch und Erzählung* entwickelt, wiesen zugleich auf das narrative Potential von Gesprächen und damit auch von Dialoggedichten hin, die man mit der neueren Narratologie somit als Formen mimetischer narrativer Texte ansprechen kann (Schmid 2014, 8). Auch erzählende Untergattungen der Lyrik wie etwa Balladen scheinen für Dialogpassagen nicht nur offen zu sein, sondern diese für die ‚Dramatisierung‘ der dargestellten Handlung und zur Figurencharakterisierung sogar zu brauchen (siehe z.B. Jochen Petzolds Beitrag zur englischen Straßenballade). Gerade die Ballade ist aus der Sicht einer Poetik des Dialogischen von großem Interesse, denn wie schon Goethe erkannt hatte, ließe sich an ihr, der Ballade, „die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente [d.h. die drei Grundarten der Poesie] noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ei, zusammen sind“ (Goethe 1992, 505).

Eine Genredefinition des Dialoggedichts – will man denn von einer eigenständigen Gattung sprechen – gestaltet sich insofern als schwierig, als eine klare Abgrenzung von lyrischen Untergattungen, die ebenfalls von Dialogen Gebrauch machen oder dialogische Strukturen aufweisen (z.B. die eben genannten Balladen oder der dramatische Monolog, der ja meist einen oder mehrere Gesprächspartner impliziert), nur schwer vorzunehmen ist. Strukturalistisch ließe sich beispielsweise sagen, dass Dialoggedichte solche seien, die ausschließlich oder zu einem überwiegenden Teil Dialoge präsentierten. Die Schwierigkeit bestünde dann freilich in der Gradierung von Dialogizität anhand der zahlenmäßigen Relation von Dialogtext und rahmendem Text in einem Gedicht. Außerdem ließen sich *implizit-dialogische* Gedichte, wie sie oben kurz angerissen wurden,

nur dann noch mit einbeziehen, wenn die Präsentation eines Dialogs eben auch eine nicht in voller Gänze dargebrachte Darstellung umfassen dürfte, etwa in dem Sinne, dass die Gegenrede des Angeredeten nicht dargestellt, aber präsupponiert wird. Wichtig wird hier die Figur des schweigenden Anderen, der zwar nicht antwortet, aber durch seine bloße Präsenz (selbst wenn sie imaginiert ist) vermutlich Einfluss nimmt auf das, was der Sprecher des Gedichts sagt, und vor allem auch auf die Art, wie der Sprecher sich ausdrückt und welche sprachlichen Strategien er zur Anwendung bringt (siehe dazu auch den Beitrag über Baudelaire von Christina Bischoff).

Es stellt sich zudem die Frage, ob eine rein quantitative Betrachtung überhaupt sinnvoll sein kann oder ob nicht auch nach der qualitativen Beschaffenheit der in Gedichten dargestellten Dialoge gefragt werden muss. Manfred Pfister weist im Kontext eines Vergleichs von dramatischen und philosophischen Dialogen beispielsweise darauf hin, dass „it is persons and characters in their corporeality, their biographies, their temperament, their general affective dispositions and their present emotional states that are [...] at stake in dramatic dialogue and not in philosophical dialogue“ (Pfister 1998: 13). Anders als beim philosophischen Dialog spielt also nicht nur das Verhandeln abstrakter Fragen eine Rolle, sondern die Figuren sind persönlich in die Gesprächssituation verwickelt und interagieren quasi als Menschen aus Fleisch und Blut. Dadurch ändern sich jedoch die Gesamtdynamik der dargestellten Gesprächssituation und auch die Art, wie die Charaktere miteinander sprechen. Da nun Lyrik potentiell sowohl stärker philosophische als auch dramatische bzw. dramatisierte Spielarten des Dialogs in sich aufnehmen kann, wie Jarmila Mildorf in ihrem Beitrag zeigt, variieren Dialoggedichte nicht nur im Umfang der Einbettung von Dialogen, sondern auch in der dramatischen Qualität dieser Dialoge.

Die Abgrenzung dialogisch gestalteter Gedichte vom Drama ist zuweilen deshalb schon schwierig, als gerade auch klassische Dramen durch die Verwendung eines Versmaßes (etwa des Blankverses im Elisabethanischen Drama) und durch ihre rhetorische Durchformung poetische Züge annehmen können. Sieht man von Dramendialogen in gebundener Sprache ab, so sind Gedichte aber schon allein aufgrund ihrer relativen Kürze in ihren Möglichkeiten, dialogische Szenen oder „scenes of talk“ (Herman 2009, 44–45, 49–54) zu entwerfen, eingeschränkt. Aber auch hier kann es Ausnahmen geben, wie Dennis Bertholds Diskussion von Melvilles Langgedicht „Clarel“ im vorliegenden Band zeigt. Interessant für die Analyse von Dialoggedichten ist in diesem Zusammenhang die Frage, wie eine Gesprächssituation sprachlich vermittelt wird: Erfolgt die Vermittlung im Zuge einer narrativen Rahmung oder müssen Schlüsse über den situativen Kontext ausschließlich aus dem Gesagten gezogen werden? Wie werden Anfang und Ende eines Dialogs im Gedicht markiert? Gibt der Titel des Gedichts einen Hinweis auf die Situation bzw. die Dialogpartner? Möglicherweise nimmt der Titel bereits den thematischen Fokus des Dialogs vorweg und lenkt somit die Interpretation der Leser. Auch die Benennung der Dialogpartner

kann bereits Hinweise auf den Charakter des dargestellten Gesprächs geben; wenn etwa der spanische Dichter Rafael Alberti einen „Diálogo entre Venus y Priapo“ entwirft, so weckt dies Erwartungen hinsichtlich dessen erotischer Textur, situiert das Gespräch aber zugleich auch in einem mythologischen Raum (Cobo Borda 2004, 211–221).

Dialoggedichte können im Hinblick auf ihre Kontextualisierungsmechanismen ähnliche Anforderungen an den Leser stellen wie etwa Dialogromane, die ausschließlich in Dialogform gehalten sind und möglicherweise nicht einmal die jeweiligen Sprecher eindeutig markieren. In der Tat verschwimmen gerade in Lyrikgattungen, die ohnehin bereits an der Grenze zu anderen literarischen Gattungen anzusiedeln sind, durch die Verwendung der proteischen und offenbar universell einsetzbaren Dialogform die Grenzen noch stärker. So mögen etwa Prosagedichte, die Dialoge in sich einbetten, kaum noch von ähnlich aussehenden Prosagattungen wie der Kurzgeschichte unterscheidbar sein. Edgar Allan Poes Vergleich der *tale* mit Gedichten – wobei die Kürze und Konzision, die sprachlich-semantische Dichte, die Verknappung der Handlung und der Figuren sowie die Unterordnung des gesamten Textdesigns unter eine angestrebte Wirkung (*unity of effect*) den gemeinsamen Nenner bilden (Poe 1984, 585–586) – gewinnt unter dem Aspekt der Dialogisierung als einer weiteren potentiellen Klammer für beide Gattungen eine neue Dimension. Das spannungsreiche Verhältnis von Erzählen, Dialog und Gedicht ist zweifelsohne ein weiteres Feld, auf dem bereits bestehende Ansätze zu Lyrik und Narration (Hühn 2013; Müller-Zettelmann 2002) weitergedacht werden können. Insbesondere ist zu fragen, inwiefern Dialoge im Gedicht zur Schaffung und Weiterführung einer Handlung beitragen und welchen Stellenwert sie für das Kriterium der *experientiality* (Fludernik 1996), also der Erfahrung und Erfahrbarkeit einer erzählten Welt, haben.

Während der Lyrik, wohl unter dem Eindruck romantischer Dichtungskonzeptionen, aber auch der Hegelschen Dichtungstheorie, oftmals Innerlichkeit, Selbstreflexion und ein hoher Grad an Expressivität zugesprochen werden (Völker 1996, 1194–1198; vgl. Brandmeyer 2009, 489), haben Dialoge die Tendenz, Inneres zu externalisieren: Figuren handeln verbal und non-verbal und darin kann sich zeigen, was sie denken oder fühlen. Die dadurch möglicherweise entstehende Spannung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit in Dialoggedichten stellt ein weiteres fruchtbares Forschungsfeld dar.

3 Dialog und Performanz im Gedicht

Die Bedeutung der Performanz als Form der Interpretation ist für das Verständnis von Dialoggedichten bzw. von Gedichten mit potentiell dialogischer Struktur gesondert zu beachten. Hier hat die Hörbuchforschung wichtige Hinweise gegeben, die zu einer Relativierung der Vorstellung von Lyrik als einer allein

subjektzentrierten Gattung führen. Aus Sicht der Hörbuchforschung ist es von Bedeutung, dass „in vielen Gedichten nicht klar festzumachen ist, wer zu wem spricht“ (Häusermann 2010, 216). Anhand von konkreten Gedicht-Einspielungen lässt sich beobachten, dass es „eine breite Palette von Möglichkeiten [gibt], mit Gedichten umzugehen, die ein Ich und ein Du enthalten.“ Denn es ist hier oft eine Sache der Interpretation, ob ein Textteil als Personen- oder Erzählerrede gedeutet wird (Häusermann 2010, 217).² Für eine genauere Bestimmung der Möglichkeiten von Dialoggedichten ist dieser Umstand höchst bedeutsam, denn er legt nahe, dass es eine Reihe von impliziten Dialogisierungsoptionen in Gedichten gibt, so dass auch solche Gedichte als Dialoggedichte erscheinen können, die dies in reiner Schriftform nicht zwingend sein müssen. Dies gilt etwa für solche Gedichte, in denen eine Du-Anrede zwar auftaucht, die im Wesentlichen aber als stilistische Ausdrucksform betrachtet werden muss und dazu dient, „einem Monolog des Ich scheinbar dialogische Züge zu verleihen“, wie Helmut Meter (2011, 205) bemerkt und hinzufügt: „Doch recht schnell schwindet das eher flüchtige Du wieder zugunsten des übergeordneten Ich und bestätigt damit seine vorrangige Aufgabe stilistischer Variation.“ Man kann in solchen Fällen gleichsam von einer Geburt des Dialoggedichts aus dem Geist der interpretierenden Performanz sprechen, wenn es entsprechend vorgetragen wird. Das Dialoggedicht erhält so eine weitere spezifische Ausdrucksebene, insofern es ausdrücklich auch als „Audiotext“ gelesen und verstanden wird (vgl. Novak 2011, 75–144).

Es ist eine eigene Untersuchung wert, im Anschluss an einige Ausführungen des Linguisten Wulf Oesterreicher (2008, 210) der Frage nachzugehen, inwiefern Dialoge und damit in gewissem Umfang auch Dialoggedichte im Sinne von literarischen Kompensationsstrategien gelesen werden können, die auf den Ausgleich kommunikativer Verluste an Präsenz und Lebendigkeit zielen. Oesterreicher spricht ausdrücklich das Problem an, ob „das, was Präsenz und Lebendigkeit von Sprachlichem genannt wird, in ausgezeichneter Weise allein schon etwa durch die spontane, phonisch realisierte nächsprachliche Rede in einer *face-to-face*-Situation mit einem persönlichen Gegenüber und in vertrauter Kommunikationssituation zustande kommt“ (2008, 211). Dialogische Literaturformen könnten nun durchaus als eine solche Form der Kompensation der Unmittelbarkeit mündlicher Rede im Medium der Schrift verstanden werden, weil durch sie eine spezifische Form der Authentizitätsinszenierung ins Werk gesetzt werden kann. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass auch für die Verwendung von dialogischen Einschüben im alltagsweltlichen mündlichen Erzählen eine Authentizitätsfunktion angenommen wird (Clift and Holt 2007, 12). Durch direkte Rede

² Eine eigene Betrachtung verdienen im Hinblick auf die dialogischen Elemente sowie insbesondere die Funktionen der Du-Adressierungen Songtexte, die gattungspoetisch der Lyrik zuzuordnen sind. Siehe dazu jetzt die narratologische Untersuchung von Lena Modrow (2016, 17-18, 73-79).

gestalten Sprecher ihre Geschichte nicht nur anschaulicher, sie unterstreichen damit auch ihre Augenzeugenrolle und ihre Autorität als Personen, die Informationen aus erster Hand besitzen.

Hempfer (2014) sieht die Performativitätsfiktion sogar als ein Hauptmerkmal des Prototyps Lyrik an:

Der Autor konstituiert einen Sprecher, der so redet, als befände er sich in der Situation, über die er zeitgleich redet, und der Leser rezipiert den Text, als würde er der Situation beiwohnen, die zeitgleich durch den Text konstituiert wird. D. h. spezifisch für den lyrischen Prototyp wäre nicht eine performative Äußerung als solche, sondern die Fiktion von Performativität, deren Fiktionalität genau darauf beruht, dass der Text seine Performativität nur inszeniert, indem er einerseits analog zu einer performativen Äußerung strukturiert ist und andererseits zugleich die Differenz zu einer normalen performativen Äußerung signalisiert (qua schriftlich vorliegender Text). (Hempfer 2014, 32)

Diese Art, Lyrik zu fassen, erscheint recht weit und unspezifisch, da mit dieser Definition auch das Erzählen im Roman als die Performanz einer Erzählsituation, in der jemand (der Erzähler) eine Begebenheit erzählt, erklärt werden könnte. Selbst wenn man wie Hempfer das Besondere lyrischen ‚Erzählens‘ darin sieht, dass die erzählte Geschichte „sich simultan zum Prozess der Versprachlichung“ (Hempfer 2014, 55) entwickelt wie etwa in Goethes „Erlkönig“, so trennt dieses Kriterium keineswegs lyrisches Erzählen an sich von ähnlichen Erzählsituationen, wie sie beispielsweise in Präsenromanen zu finden sind. Abgesehen davon erzählen viele Gedichte auch von Begebenheiten in der Vergangenheit. Hempfers Kriterium der Performativitätsfiktion bietet allerdings für das Dialoggedicht den Vorteil, dass auch die direkte Wiedergabe einer Unterredung zwischen zwei oder mehreren Sprechern als analog zu einer entsprechenden Performanz direkter Rede in alltagsweltlichen Konversationen betrachtet werden und somit das Dialoggedicht durchaus dem Prototyp Lyrik zugeschlagen werden kann.

4 Sprecherinstanz und Sprechsituation: Pragmatik des Dialoggedichts

Das Sprechen eines lyrischen Ichs muss grundsätzlich als entpragmatisiert angesehen werden insofern, als damit keine realweltlichen Zwecke und Ziele verfolgt werden. Freilich ist auch in diesem Zusammenhang der historische Kontext eines Gedichts und sogar einer Gedichtgattung zu berücksichtigen. So erfüllten Sonette durchaus reale pragmatische Zwecke innerhalb der höfischen Kulturen, in denen sie geschrieben wurden: Sie dienten der Unterhaltung und der Freundschaftsbekundung, der Zurschaustellung der höfischen Bildung ihrer Verfasser im Zuge des Wettbewerbs mit anderen Angehörigen des Hofes, aber auch der Markierung und Verfestigung von Zugehörigkeitsrelationen (Levin 2001). Im

Allgemeines bleibt jedoch der ‚Sprechakt‘ des lyrischen Ichs eine Fiktion (siehe auch Hempfer 2014). Was das Dialoggedicht angeht, so erfüllen die dargestellten Unterredungen textintern durchaus pragmatische Funktionen, wie sie auch in tatsächlichen Gesprächen zum Tragen kommen: Dialogpartner mögen sich streiten oder sich ihre Liebe gestehen, sie versuchen, den anderen zu etwas zu überreden oder von einem Standpunkt zu überzeugen, oder der Dialog dient lediglich der Informationsvergabe. Hier entsteht nun eine Spannung zwischen der an und für sich entpragmatisierten Lyrik als literarischer Gattung und den fiktiven pragmatischen Kontexten der in ihr dargestellten Dialoge. In welchem Ausmaß färbt die ‚Pragmatik‘ realweltlicher Dialoge auf die dargestellten Dialoge ab? Oder entsteht für den Leser schon allein durch die lyrische Rahmung bzw. Einbettung in ein rhetorisch durchgeformtes Gebilde eine Distanz zum Dargestellten, wie sie auf der Theaterbühne möglicherweise weniger stark ist?

In diesem Zusammenhang muss auch die Frage nach der Künstlichkeit bzw. imaginierten Natürlichkeit der poetischen Sprache in Formen mimetisch-dialogischen Sprechens und Schreibens gestellt werden. Monika Fludernik (1993, 18–23) diskutiert diese Frage für Dialoge in Romanen und zeigt dabei eine potentiell paradoxe Relation zwischen Mimesis und Typisierung auf: Während Romandialoge einerseits realweltliche verbale Interaktionen ein Stück weit zu imitieren versuchen, indem sie ähnliches Sprachmaterial und Redestrategien verwenden, so können sie doch nie eine völlige Abbildung realer Dialoge leisten. Vielmehr wird die Nähe zu solchen Dialogen mit Hilfe von leicht erkennbaren typischen Merkmalen angedeutet. Diese Typisierung trägt aber wiederum zum Abweichen von den real vorzufindenden sprachlichen Gegebenheiten tatsächlicher Gespräche bei. Da Gedichte gemeinhin eine weitaus höhere Rhetorizität als Alltagssprache besitzen, stellt sich die Frage, wie sich dies auf die dargestellten Dialoge auswirkt. Lassen z.B. Wortwiederholungen, Reime und eine invertierte Syntax, die sich am Metrum orientiert, den Dialog als noch unnatürlicher oder gestelzt erscheinen? Oder gelingt es im Einzelfall doch, dem Leser eine lebendige Szene vor Augen zu führen? Falls ja, wie wird dies erreicht?

Die prototypische lyrische Sprechsituation hat keine genuin dialogische Form (vgl. Petzold 2012). Dialoge in Gedichten komplizieren die Sprechsituation dahingehend, dass Redeanteile von der prototypischen Instanz des lyrischen Ichs auf zwei oder sogar mehr Sprecher ausgeweitet werden. Des Weiteren ist zu klären, wie es sich mit Dialogen in nicht-lyrischen Gedichten, also solchen ohne ‚lyrisches Ich‘, verhält. Anders gefragt: wer kontrolliert in Dialoggedichten den Dialog? Zwiegespräch und Polylog bedeuten allemal Überschreitungen des Dialoggedichts zur Mehrstimmigkeit. Dies kann genutzt werden, um einen Sachverhalt, ein Thema oder ein Problem vielschichtig erörtern zu lassen, ganz so, wie es philosophische Dialoge tun. Dialogfiguren nehmen in dieser Hinsicht möglicherweise die Rolle poetischer Masken ein, anstatt als autonome Charaktere mit persönlichen Befindlichkeiten und Motiven zu handeln. Und welche Rolle wird dem Leser im Dialoggedicht zuteil? Während der Leser sich in

lyrischen Gedichten dem Bewusstsein und der Subjektivität des lyrischen Ichs annähert und seinen intimsten Reflexionen ‚zuhört‘, bleibt er im Dialoggedicht ‚Beobachter‘ der verbalen Interaktion, die nur indirekt Rückschlüsse auf das Innere der Charaktere zulässt. In beiden Fällen ist der Leser ‚Augenzeuge‘, wenn man denn diese visuelle Metapher verwenden möchte, aber die Qualität dessen, was wahrgenommen wird, variiert doch stark mit dem wechselnden Grad von Äußerlichkeit und Innerlichkeit.

5 Weitere Funktionen des Dialogs im Gedicht

Wie bereits oben erwähnt, können Dialoge innerhalb eines Gedichts situationsinterne Funktionen übernehmen, die denen in Alltagsdialogen ähnlich sind. Hierin entsprechen lyrische Dialoge Romandialogen. Wie Romandialoge auch können Dialoge in Gedichten darüber hinaus der Charakterisierung von Figuren, der Dramatisierung einer dargestellten Situation oder allgemein der Darstellung und dem Vorantreiben einer Handlung dienen (siehe auch Lämmert 1955, 195–242). Die Figuren können durch das, was sie sagen, das Geschehen explizit oder implizit kommentieren und evaluieren und so eine direkte oder indirekte Reflexion auf die Gesprächssituation bieten. Da Dialoge eine Interaktion *zeigen*, anstatt sie zu berichten oder zu erzählen, obliegt die Interpretation der Funktionen des Dialogs für den dargestellten oder angedeuteten Kontext dem Leser. Hierbei können auch Gedichtdialoge metasprachliche Dimensionen annehmen, indem sie auf die Prozesse und Dynamiken des Dialogs als Dialog aufmerksam machen. Gespräche werden in Dialoggedichten zuweilen nicht nur konstruiert, sondern auch dekonstruiert, wenn etwa wie in T.S. Eliots „A Portrait of a Lady“ die Möglichkeit ernsthafter Beziehungen und Freundschaften durch seichte Floskeln unterminiert wird. Interessant ist in Dialoggedichten wie in allen Gesprächen zudem das, was unausgesprochen bleibt, was möglicherweise als Unausgesprochenes im Hintergrund angelegt ist, aber vom Leser nur erraten werden kann. So ist beispielsweise die Erzählung des Herzogs in Robert Brownings dramatischem Monolog „My Last Duchess“ gerade deshalb besonders spannend, weil vieles, was zum besseren Verständnis der Vorgeschichte beitragen könnte, ausgespart bleibt, z.B. ob die ehemalige Herzogin ermordet wurde und das möglicherweise im Auftrag ihres Mannes. Vor allem implizit-dialogische Gedichte können so auch zum Spannungsaufbau beitragen und eine Herausforderung für den Leser werden.

6 Aspekte der Geschichte des Dialoggedichts

Die Geschichte des Dialoggedichts lässt sich wegen der formalen Vielschichtigkeit und der vielen zu berücksichtigenden Sprachen heute noch nicht schrei-

ben. Bisherige Literaturgeschichten haben dazu erstaunlich wenig systematische Vorarbeiten geleistet, so dass man darauf angewiesen ist, verstreuten Hinweisen auf dialogische Dichtung, auf Konversationspoeme oder Eklogen (z.B. Borgmeier 1976) nachzugehen, hinter denen sich einschlägige Texte verbergen mögen. Auch wenn Eklogen beispielsweise oft einen dialogischen Charakter haben, ist dies jedoch kein zwingendes formales Bestimmungsmerkmal für ein Einzelgedicht im Gegensatz zu einer Sammlung (Borgmeier 1976, 34–35).

Dennoch erscheint es sinnvoll, mit einem komparatistischen Blick auf die Gattungsgeschichte eine Art Heuristik des Dialoggedichts zu explizieren. Daher mögen hier wenigstens einige Hinweise stehen, die von der weiteren Forschung aufgegriffen und systematisiert werden müssten. Das Dialoggedicht muss dabei zudem in ständiger Bezugnahme zur Gattungsgeschichte anderer literarischer Formen betrachtet werden, die sich an das Dialoggedicht annähern oder von denen das Dialoggedicht formale Anleihen entnimmt. Dialogische Rede vor allem in den beiden hauptsächlich in Frage kommenden Genres des Dramas³ und des philosophischen Dialoges bzw. des Lehrdialogs verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit.

Im Mittelalter beispielsweise finden sich neben anderen dialogisierten Werken in Versform Fälle eines Lehrgedichts als Dialog zwischen Lehrer und Schüler (Haye 1997, 208). Eine spezifische Form des Dialogischen in der Dichtung stellt zudem der sogenannte Wechselgesang dar, der indes nur eine Sonderform des Dialoggedichts betrifft (Wilpert 1989, 1022; Langen 1966). Immerhin ist angesichts der weiten Verbreitung dialogischer Dichtungsarten im Mittelalter das Bewusstsein für eine „dialogische Poetik“ in der Mediävistik stärker ausgeprägt als in anderen Bereichen der Literaturwissenschaft (siehe z.B. Eikermann 1999; Wolf 1985), weshalb dem Dialog im Minnesang auch vergleichsweise große Aufmerksamkeit gewidmet wurde (Münkler 2011).⁴ Die Pionierstudie von August Langen mit dem Titel *Dialogisches Spiel*, die deutsche „Gesprächgedichte“ (so sein Terminus, der sich allerdings nicht durchgesetzt hat) im Zeitraum von 1600 bis 1900 umfassend darstellt und analysiert, fand leider keine Nachfolger und stellt daher nach einem halben Jahrhundert immer noch ein unverzichtbares Referenzwerk dar. Auch in der russischen Literatur hat man den Versdialog als einen ins Lyrische gehobenen Platonischen Dialog begriffen, der etwa bei Dmitrij Venevitinov (1805–1827) in „Poët i drug“ auch selbst philosophischen Charakter annimmt (Zelinsky 1975, 162–167). Lermontovs Dialoggedicht „Žurnal'ist, čitatel' i pisatel'“ nimmt meta-poetische Qualitäten an, da mit der Diskussion zwischen Journalist, Leser und Dichter die dichterische Tätigkeit selbst thematisiert wird (Zelinsky 1975, 186–189).

Wichtige Beispiele für Dialogisierung im Gedicht finden sich bei sogenannter Rollenrede, etwa in Bildgedichten, in denen verschiedene Sprecher inszeniert

³ Zum Dialog im Drama siehe etwa Pfister (1982, 196–219); Herman (1995).

⁴ Siehe dazu in diesem Band die Beiträge von Norbert Kössinger und Stephan Müller.

werden (Ettlin 2010, 113, 233). Ettlin nennt einige relevante Beispiele, wie etwa Gleims „Das Gemälde und der Käufer“, August Wilhelm Schlegels „Antiken-Besuch“, Theodor Fontanes „Vor Zichys Geisterstunde“ oder Otto Julius Bierbaums „David im Schäferhute“. Diese Sprecher können auch in Anlehnung an Fabeln Tiergespräche präsentieren, wie z.B. mehrfach bei einem Dichter des 18. Jahrhunderts, Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Alternativ können auch Tierstatuen mit großer symbolischer Bedeutung in einen poetischen Dialog eintreten, so etwa in der politisch aufgeladenen englischen Verssatire „A Dialogue between the Two Horses“, die mit Einleitung und Konklusion gerahmt und manchmal Andrew Marvell zugeschrieben wird (Juhás 2015, 85 88–96).

Eine poetische Form, die man als Randerscheinung betrachten könnte, sich jedoch in der Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute (Langen 1966, 49), stellt das sogenannte Echogedicht oder Echolied – Gottsched (1962, 706–707) spricht von „Wiederhallslied“ – dar, in dem etwa wie bei August Wilhelm Schlegels „Waldgespräch“, George Herberts „Heaven“ oder dem anonymen „A Gentle Echo on Woman“ die mehr oder weniger direkt einer Echofigur zugeschriebenen Antworten auf Fragen des ersten Sprechers in der echohaften Wiederholung vorgegebener Silben bestehen und so nicht nur formal den Eindruck eines Dialoges erzeugen, der durch seine raffinierte Artifizialität überraschende Wendungen enthalten kann. Diese Gedichtform ist daher unter dem Aspekt von Dialogisierungsansätzen höchst interessant, weil sie in gewisser Weise als Form des Selbstgesprächs erscheinen kann oder eben als genuiner Dialog, wenn Echo als Nymphe personal vorgestellt ist.

Eine stark dialogisierte Gedichtgattung stellt insbesondere die Ekloge dar, die antike und moderne Formen des Dialoggedichts verbindet und in der Frühen Neuzeit einen Aufschwung nahm, aber auch unter den Bedingungen der klassischen Moderne etwa bei Edward Thomas nochmals zur Geltung kommt (Seeber 1979 sowie sein Beitrag in diesem Band). Besondere Aufmerksamkeit verdienen auch Dichtungsformen wie das poetische Drama bei Autoren wie Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson, in Bezug auf die etwa Rolf Eichler (1977) von der „Entdeckung des Dialogs“ gesprochen hat. Im zwanzigsten Jahrhundert können für den Bereich der englischsprachigen Literaturen bedeutende Dialogdichter wie Robert Frost (siehe den Hinweis bei Parini 1993, 268) oder Robert Graves namhaft gemacht werden, die gerade unter diesem Aspekt der Dialogstrukturen eine eigene Untersuchung verdienen, was jedoch über den Umfang eines Aufsatzes deutlich hinausgehen müsste.

7 Konturen und Konfigurationen des Dialoggedichts: Forschungsstand und Ausblick auf weitere Desiderata

Die Beiträge des Bandes zielen auf zwei verschiedene, aber auf vielen Ebenen miteinander verbundene Zwecke. Erstens geht es darum, unter Bezug auf dia-

chronisches Material theoretische und systematische Perspektiven auf dialogische Gedichtformen zu entwickeln (Wolfgang G. Müller, Peter Hühn). Diese grundlegenden Erörterungen, die den Anschluss an die bisherigen lyriktheoretischen Diskussionen herstellen und zugleich neue Wege beschreiten, eröffnen den Band, dem es dann zweitens darum zu tun ist, im Rahmen des Möglichen einen materialreichen Überblick über die Dialoggedichtproduktion vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert zu bieten. In jeder der drei folgenden Sektionen erschließen und erörtern jeweils germanistische, romanistische und anglistische Beiträge dialogische Dichtungsformen in unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen. Bestimmte Dichtungsformen in Mittelalter und Früher Neuzeit werden in größeren Zusammenhängen diskutiert (Stephan Müller, Norbert Kössinger, Sebastian Neumeister, Ina Schabert) und durch Studien zu einzelnen Dichterinnen und Dichtern – Francesco Petrarca, Sor Juana Inés de la Cruz, Panfilo Sasso, San Juan – ergänzt (Barbara Ventarola, Folke Gernert, Christina Johanna Bischoff). Das lange 18. Jahrhundert bis zur Romantik weist als zweite der hier behandelten Epochen eine große Fülle von Dialoggedichten auf, die hier mit einem deutlichen anglistischen und germanistischen Schwerpunkt thematisiert werden. Neben Einblicken in bestimmte dialogische Gattungen wie Balladen (Jochen Petzold), galante Dichtungen (Stefan Elit) und pastorale Gedichte (Virgil Nemoianu, Hans Ulrich Seeber) stehen auch hier wieder Studien zu einzelnen bedeutenden Dialogdichtern wie Alexander Pope (Till Kinzel), Jonathan Swift (Arno Löffler), Robert Southey (Nemoianu), Goethe und Chamisso (Nikolas Immer) sowie Heinrich Heine (Volkmar Hansen). Die letzte Sektion versammelt Beiträge, die sich der fortdauernden Wirksamkeit dialogischen Dichtens in teilweise sehr unterschiedlichen Formen seit der Romantik widmen. Sie zeigen, dass auch im 19. und 20. Jahrhundert dialogisches Dichten ein fester Bestandteil poetischer Praktiken war, wenn es auch immer ein minoritärer Strang der Literaturgeschichte blieb. Neben anglistischen und germanistischen bieten hier auch wieder romanistische Beiträge zumindest Schlaglichter auf das weite Spektrum, in dem sich eine Poetik der Dialogizität abbildete. Trotz der bei beiden Dichtern präsenten religiösen Thematik bieten sowohl Herman Melville (Dennis Berthold) als auch Christina Rossetti (Jarmila Mildorf) stark divergierende Appropriationen dialogischen Schreibens, während sich die Dialoggedichte Rosalía de Castros mit Sozialkritik verbinden (Inga Baumann) und Edward Thomas unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs nochmals kreativ auf die antike literarische Form der Eklogen zurückgreift (Hans Ulrich Seeber). Nochmals anders gelagert sind schließlich die Formen dialogischen Dichtens, die sich bei dem portugiesischen Schriftsteller Fernando Pessoa zeigen, der das Dialogische durch eine Inszenierung einer Fülle von Masken in seine Dichtung einschrieb (Jeronimo Pizarro), während Claire und Ivan Goll den Spezialfall einer dialogischen Kommunikation zwischen zwei Dichtern exemplifizieren (Rüdiger Görner). Im notwendigerweise selektiven Zugriff auf die Literaturgeschichte des Dialoggedichts ergibt sich somit ein

komplexes Bild der Formen und möglichen Funktionalisierungen von Dialogizität in der dichterischen Praxis, das im Zuge zukünftiger Forschungen weiter differenziert werden kann.

Der vorliegende Sammelband versteht sich als eine zwar umfassende Darstellung dialogischer Strukturen in Gedichten der deutschen, englischen und einiger romanischer Sprachen. Nicht alle denkbaren Themen konnten dabei jedoch abgedeckt werden, weshalb in dieser Einleitung auch zahlreiche Hinweise auf weitere Dialoggedichte aufgenommen wurden, deren genauere Betrachtung damit der weiteren Forschung anheimgestellt sei. Weiterhin bleiben wichtige Bereiche in diesem Rahmen außer Betracht, so etwa die Dialogdichtung in den slawischen Sprachen oder z.B. in englischsprachigen postkolonialen Kontexten. Exemplarisch sei hier wenigstens auf ein eindrucksvolles südafrikanisches Dialoggedicht von Motshile Wa Nthodi verwiesen, das den Titel „South African Dialogue“ trägt und in dichter Form die rassistisch begründete Asymmetrie von „Dialog“ im südafrikanischen Kontext inszeniert (siehe Brink and Coetzee 1987, 35–37). Ein wichtiger erster Schritt zur weiteren Forschung wäre neben der Einzelanalyse weiterer Dialoggedichte die Erstellung eines Korpus solcher Texte, die dann nach verschiedenen Kriterien sortiert werden könnten. Sowohl diachrone als auch synchrone Vergleiche ließen sich dann erarbeiten; ebenso ließen sich Gruppierungen denken etwa nach der Menge der Dialogwechsel, des Grades der Symmetrie im Dialog oder auch dem Vorhandensein von Dialogen-im-Dialog, von bestimmten Anredeformen (auch Namen) oder auch der Mehrsprachigkeit von Dialoggedichten, ein Thema, das bisher ausgesprochen wenig erforscht wurde (vgl. Helmich 2016). Wenn es dem vorliegenden Sammelband gelingen sollte, das nachhaltige Interesse seiner Leserinnen und Leser an den vielfältigen Formen dialogischer Poesie und damit an einer Poetik der Dialogizität sowie an gattungstheoretischer Reflexion zu wecken, wäre ein wesentliches Ziel unseres Projekts erreicht. Dass sich aus der Beschäftigung mit dem Dialogischen in der Dichtung aber auch produktive künstlerische Funken schlagen lassen, soll in diesem Band wenigstens durch die Aufnahme eines poetischen Dialogs angedeutet werden, den der Dichtungsübersetzer Günther Plessow dankenswerterweise für unseren Band beige-steuert hat.

Literatur

- Autsch, Sabiene, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto (Hg.). 2014. *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn: Fink.
- Baumbach, Sibylle, Birgit Neumann und Ansgar Nünning (Hg.). 2015. *A History of British Poetry. Genres – Developments – Interpretations*. Trier: WVT.
- Berger, Dieter A. 1972. *Imitationstheorie und Gattungsdenken in der Literaturkritik Richard Hurds*. Frankfurt/M.: Athenäum.

- Betten, Anne und Monika Dannerer (Hg.). 2005. *Dialogue Analysis IX. Dialogue in Literature and the Media. Selected Papers from the 9th IADA Conference, Salzburg 2003* (Beiträge zur Dialogforschung 30 & 31). 2 vol. Tübingen: Niemeyer.
- Blevins, Jacob (Hg.). 2008. *Dialogism and Lyric Self-Fashioning. Bakhtin and the Voices of a Genre*. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press.
- Bode, Christoph. 2001. *Einführung in die Lyrikanalyse*. Trier: WVT.
- Borgmeier, Raimund. 1976. *The Dying Shepherd. Die Traditionen der englischen Ekloge von Pope bis Wordsworth*. Tübingen: Niemeyer.
- Brandmeyer, Rudolf. 2009. „Lyrik“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart: Kröner. S. 485–497.
- Brehm, Alexander. 2013. „*Lyrisches Ich*“ – *Begriff und Praxis*. Bielefeld: Aisthesis.
- Brink, André und J. M. Coetzee (Hg.). 1987. *A Land Apart. A Contemporary South African Reader*. New York: Penguin.
- Clift, Rebecca und Elizabeth Holt. 2007. „Introduction.“ In: *Reporting Talk. Reported Speech in Interaction*. Hg. von Elizabeth Holt und Rebecca Clift. Cambridge: Cambridge University Press. S. 1–15.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (Hg.). 2004. *Lengua erótica. Antología poética para hacer el amor*. Bogotá: Villegas.
- Dehrmann, Mark-Georg. 2005. „Die Vorschule des Dialogischen: Theorie und Praxis des philosophischen Dialogs bei Johann Jakob Engel.“ In: *Johann Jakob Engel (1741–1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter*. Hg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn. S. 27–46.
- Eichler, Rolf. 1977. *Poetic Drama: Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*, Heidelberg: Winter.
- Eikermann, Manfred. 1999. „Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels“. In: *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*. Hg. von Thomas Cramer und Ingrid Kasten. Berlin: Erich Schmidt. S. 85–106.
- Engel, Johann Jakob. 1964. *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774. Hg. von E. Theodor Voss. Stuttgart: Metzler.
- Eschenburg, Johann Joachim. 2015. *Kleine Geschichte des Romans von der Antike bis zur Aufklärung*. Hg. von Till Kinzel. Hannover: Wehrhahn.
- Eschenburg, Johann Joachim. 1976 [1783]. *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. Hildesheim/New York: Olms.
- Ettlin, Nicola. 2010. *Die Konkretisierung lyrischer Subjektivität im deutschsprachigen Bildgedicht des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fauser, Markus. 2000. „Dialog“. In: *Sachlexikon Literatur*. Hg. von Volker Meid. München: dtv. S. 172–174.
- Fludernik, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1992. „Ballade: Betrachtung und Auslegung“. In: *Die Jahre 1820–1826* (Münchener Ausgabe 13.1). München: Hanser. S. 505–507.
- Gottsched, Johann Christoph. 1962 [1751]. *Versuch einer kritischen Dichtkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Harmon, William. 2012. *The Poetry Toolkit. For Readers and Writers*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Häusermann, Jürg. 2010. „Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern.“ In: Jürg Häusermann, Korinna Janz-Peschke und Sandra Rühr. *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*. Konstanz: UVK. S. 139-229.
- Hausmann, Matthias und Marita Liebermann (Hg.). 2014. *Inszenierte Gespräche. Zum Dialog als Gattung und Argumentationsmodus in der Romania vom Mittelalter bis zur Aufklärung*. Berlin: Weidler.
- Haye, Thomas: *Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter. Analyse einer Gattung*. Leiden: Brill, 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1976. *Ästhetik*. Band II. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Helmich, Werner. 2016. *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter.
- Hempfer, Klaus W. 1973. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink.
- Hempfer, Klaus W. 2014. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner.
- Hempfer, Klaus W. (Hg.). 2008. *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie – Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart: Steiner.
- Hempfer, Klaus W. und Anita Traninger (Hg.). 2010. *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: Von der Antike bis zur Aufklärung*. Stuttgart: Steiner.
- Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Herman, Vimala. 1995. *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*. London/New York: Routledge.
- Hoefele, Andreas. 1986. *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Höfle, Vittorio. 2006. *Der philosophische Dialog. Eine Poetik und Hermeneutik*. München: Beck.
- Hollier, David (Hg.). 1989. *A New History of French Literature*. Cambridge, Mass.
- Hühn, Peter. 2013. „Recent Developments in Transgeneric Narratology: Applications to Poetry and Drama“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF 63.1, S. 31–46.
- Juhas, Kirsten. 2015. „‘A Dialogue between the Two Horses’ – A Seventeenth-Century Verse Satire and its Contexts.“ In: „...that I wished myself a horse“. *The Horse as Representative of Cultural change in Systems of Thought*. Hg. von Sonja Fielitz. Heidelberg: Winter. S. 83–98.
- Kemper, Hans-Georg. 2011. „Lyrik“. In: *Lexikon Literaturwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*. Hg. von Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg. Stuttgart: Reclam. S. 208–212.
- Killy, Walther. 1983. *Elemente der Lyrik*. München: dtv.
- Kinzel, Till und Jarmila Mildorf. 2012. „New Perspectives on Imaginary Dialogues: An Interdisciplinary Dialogue“. In: *Imaginary Dialogues in English. Explorations of a Literary Form*. Hg. von Till Kinzel und Jarmila Mildorf. Heidelberg: Winter. S. 9–28.
- Kinzel, Till und Jarmila Mildorf (Hg.). 2014. *Imaginary Dialogues in American Literature and Philosophy. Beyond the Mainstream*. Heidelberg: Winter.
- Kleihues, Alexandra. 2002. *Der Dialog als Form. Analysen zu Shaftesbury, Diderot, Madame d'Épinay und Voltaire*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Küpper, Joachim. 2008. „Probleme der Gattungsdefinition des lyrischen Textes (anhand des Oeuvres von Petrarca)“. In: *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen*

- Poesie – Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner. S. 61–72.
- Lamping, Dieter (Hg.). 2011. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Lämmert, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Langen, August. 1966. *Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesanges in der deutschen Dichtung (1600–1900)*. Heidelberg: Winter.
- Levin, Phyllis. 2001. „Introduction.“ In: *The Penguin Book of the Sonnet*. Hg. von Phyllis Levin. Harmondsworth: Penguin. S. xxxvii–lxxiv.
- Ludwig, Hans-Werner. 2005. *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. 5. Aufl. Tübingen: Francke.
- Marcus, Greil und Werner Sollors (Hg.). 2009. *A New Literary History of America*. Cambridge, Mass.: Belknap.
- Meter, Helmut. 2011. „Spielarten des lyrischen Subjekts bei Apollinaire. Zum Verhältnis von ‚je‘, ‚tu‘ und ‚il‘ in ausgewählten Gedichten.“ In: *Das Subjekt in Literatur und Kunst. Festschrift für Peter V. Zima*. Hg. von Simona Bartoli Kucher, Dorothea Böhme und Tatiana Floreancig. Tübingen: Francke. S. 203–219.
- Modrow, Lena. 2016. *Wie Songs erzählen. Eine computergestützte, intermediale Analyse der Narrativität*. Frankfurt/M.: Peter Lang Edition.
- Moog, Willy. 1930. *Hegel und die Hegelsche Schule*. München: Reinhardt.
- Müller, Wolfgang G. 1979. *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*. Heidelberg: Winter.
- Müller-Zettelmann, Eva. 2002. „Lyrik und Narratologie.“ In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. von Ansgar und Vera Nünning. Trier: WVT. S. 129–153.
- Münkler, Marina (Hg.). 2011. *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*. Frankfurt/M.: Lang.
- Novak, Julia. 2011. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Oesterreicher, Wulf. 2008. „Die Stimme im Text – die Schrift in der Rede.“ In: *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie – Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner. S. 209–236.
- Parini, Jay (Hg.). 1993. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Petzold, Jochen (Hg.). 2012. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pfister, Manfred. 1982. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 6. Auflage. München: Fink.
- Pfister, Manfred. 1998. „The Philosophical and the Dramatic Dialogue.“ In: E. S. Shaffer (Hg.). *Comparative Criticism*. Bd. 20: *Philosophical Dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 3–15.
- Poe, Edgar Allan. 1984. *Essays and Reviews*. New York: Library of America.
- Preminger, Alex und T. V. F. Brogan (Hg.). 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Scheiding, Oliver, René Dietrich und Clemens Spahr (Hg.). 2015. *A History of American Poetry. Contexts – Developments – Readings*. Trier: WVT.
- Schlüter, Kurt. „Die Lyrik im Zeitalter des Klassizismus.“ In: *Epochen der englischen Lyrik*. Hg. von Karlheinz Göller. Düsseldorf: Bagel. S. 129–151.

- Schmid, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter.
- Seeber, Hans Ulrich. 1979. *Moderne Pastoralgedichtung in England. Studien zur Theorie und Praxis der pastoralen Versdichtung in England nach 1800 mit besonderer Berücksichtigung von Edward Thomas (1878–1917)*. Frankfurt/M.: Lang.
- Stanzel, Franz K. 1995. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steinman, Lisa M. 2008. *Invitation to Poetry. The Pleasures of Studying Poetry and Poetics*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Stratmann, Gerd. 1985. „Antiautoritärer Nonsense einst und jetzt: Lewis Carroll und John Lennon.“ In: *Lyrische Kontraste* (Anglistik & Englischunterricht 26). Hg. von Hans-Jürgen Diller. Heidelberg: Winter. S. 147–161.
- Szondi, Peter. 1974. „Hegels Lehre von der Dichtung.“ In: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit – Hegels Lehre von der Dichtung*. Hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 269–511.
- Thomas, Bronwen. 2012. *Fictional Dialogue. Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Vajda, György M. (Hg.). 1982. *Le Tournant du Siècle des Lumières 1760–1820. Les Genres en Vers des Lumières au Romantisme*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Völker, Ludwig. 1996. „Lyrik“. In: *Das Fischer Lexikon Literatur. Band 2*. Hg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch. 1186–1222.
- Weiß, Michaela und Frauke Bayer (Hg.). 2010. *Einfache Formen und kleine Literatur(en). Für Hinrich Hudde zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter.
- Wellbery, David u.a. (Hg.). 2007. *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin University Press.
- Wilpert, Gero von. 1989. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Wolf, Gerhard. 1985. *Die Kunst zu lehren. Studien zu den Dialoggedichten („Kleiner Lucidarius“) der „Seifried-Helbling“-Sammlung*. Frankfurt/M.: Lang.
- Womack, Peter. 2011. *Dialogue*. London: Routledge.
- Zelinsky, Bodo. 1975. *Russische Romantik*. Köln: Böhlau.

Formen der Dialogisierung in der Lyrik

1 Kommunikationstheoretische Vorbemerkungen: Monolog und Dialog

Angesichts der vielfältigen dialogischen Elemente in der Lyrik, die sich die ganze Lyrikgeschichte hindurch nachweisen lassen, ist das seit der Romantik lange Zeit vor allem im deutschen Sprachraum, aber nicht nur dort, dominierende Verständnis der Lyrik als subjektiv-monologische Gattung,¹ in der es zu einem von Gefühl getragenen Ausdruck der Innerlichkeit kommt (Wordsworths vielzitierte Definition lautet: „Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“), in Frage zu stellen oder zumindest zu modifizieren. Wenn die Lyrik nicht pauschal als subjektiv-monologisch gelten kann und man ihr auch eine jederzeit mögliche Dialogizität zuerkennen kann, stellt sich die oft diskutierte Frage von Monolog und Dialog bzw. Monologizität im Rahmen unserer Fragestellung in neuer Weise.² Bekanntlich ist der Begriff des Monologs höchst problematisch, besonders weil er im Deutschen mit zweifacher Bedeutung auftritt – erstens als längere Einzelrede mit angesprochenen oder zumindest ersichtlich präsenten Zuhörern (engl. *monologue*) und zweitens als längere Äußerung ohne Zuhörer („Selbstgespräch“, engl. *soliloquy*).³ Nun setzt, wie Jan Mukařovský (1967, 128) in seinen Studien über den Dialog aussagelogisch feststellt, jede Sprachäußerung „mindestens zwei Subjekte voraus, zwischen denen das sprachliche Zeichen vermittelt: das Subjekt, von dem das Sprachzeichen ausgeht (der Sprechende), und das Subjekt, an das sich dieses Zeichen wendet (der Zuhörer)“. Der Monolog mit Zuhörern ist in dieser Hinsicht unproblematisch. In ihm kann es wie in Brutus' Rede auf dem Forum in Shakespeares *Julius Caesar* sogar vorkommen, dass der Redner eine Frage an seine Zuhörer stellt, die diese auch beantworten. Beim Soliloquium ist das Gegenüber von Sprecher und externem Hörer nicht gegeben. Es kommt vielmehr zu einer Identität von Sprecher und internem Hörer. Die sprechende Person ist beim Selbstgespräch „Träger *beider* für die Sprachäußerung notwendigen Subjekte, des aktiven und des passiven“ (Mukařovský 1967, 129). Wäre das nicht so, müsste

¹ Bekanntlich schreibt Bachtin (1979) dem lyrischen Gedicht eine Tendenz zu Monologizität zu.

² Hierzu das Kapitel „Monolog und Dialog“ in Pfister (1977, 180–185).

³ In einem Artikel habe ich den Vorschlag gemacht, die zweite Form des Monologs, das Selbstgespräch, in Analogie zur englischen Terminologie im Deutschen als *Soliloquium* zu bezeichnen (Müller 1982a).

man ein kommunikatives Vakuum für das Selbstgespräch annehmen. Ein solches ist jedoch kommunikationstheoretisch nicht denkbar. Das Fürsichselbstsprechen ist deshalb zugleich als ein Zusichselbst- oder Mitsichselbstsprechen aufzufassen. In diesem Sinne spricht T. S. Eliot (1957, 89) von „the voice of the poet talking to himself – or to nobody“. Im Monolog als Selbstgespräch wäre somit die Sprecher-Hörer-Beziehung in das sich äußernde Subjekt verlegt. Beispiele dafür, dass das monologisierende Ich explizit einen Dialog mit sich selbst führt, finden sich in der Literatur allenthalben, im Roman etwa in dem ständig monologisierenden Protagonisten von Hemingways *For Whom the Bell Tolls*, besonders markant in Kapitel 26:

How many is it that you have killed? He asked himself. I don't know. Do you think you have a right to kill anyone? No. But I have to. [...] (Hemingway 1962, 287)

Im Laufe der Debatte kommt es sogar dazu, dass die beiden gegensätzlichen Stimmen pronominal differenziert werden. Als Aussagesubjekte erscheinen „he“ und „himself“. Der über eine lange Strecke fast monoton wiederholten *inquit*-Formel „He said to himself“ tritt ein „Himself said back to him“ entgegen (Hemingway 1962, 288–9).⁴ Nicht nur bei eingefleischten Monolisten wie Robert Jordan in Hemingways Roman ist Dialogizität zu beobachten, selbst einem Schweigen, das vordergründig als Verweigerung von Kommunikation erscheint, kann, wie die Arbeiten von Michal Ephratt zeigen, eine kommunikative – und damit auch eine dialogische – Qualität zuerkannt werden.⁵

Vom Standpunkt der Aussagelogik und der Kommunikationstheorie her müsste nach dem bisher Gesagten auch einer monologischen Äußerung Dialogizität innewohnen und damit der Unterschied zwischen Monolog und Dialog aufgehoben sein. Das wäre aber eine Position, die nicht den tatsächlichen Gegebenheiten in der Darstellung von Kommunikationsgeschehen in der Literatur – wie übrigens in der Lebenswirklichkeit überhaupt – entspricht. Nehmen wir als Beispiel die Monologe des Protagonisten von Shakespeares *Hamlet*, in dessen Wesen das Monologisieren eingeschrieben ist. In der Regel sind Hamlets Monologe insofern dialogisch, als sie Interaktionen mit sich selbst darstellen, in denen der Sprecher über sich selbst urteilt und mit sich selbst hadert. Aber im berühmtesten seiner Monologe – „To be or not to be“ – ist jeder Ich-Bezug eliminiert und es kommt zu keiner Selbstkonfrontation, sondern zu einer Selbstversunkenheit, in der er über die Bedingungen des menschlichen

⁴ Ein vergleichbarer Gebrauch der Pronomen findet sich in einem englischen Kinderreim, der den Titel „The Philosopher“ trägt und in Anthologien des 19. Jahrhunderts unter dem Titel „A Colloquy with Myself“ veröffentlicht wurde. Der Beginn des Gedichts lautet: „As I walked by myself / And talked to myself, / Myself said unto me, / Look to thyself“ (Opie 1967, 139).

⁵ Z.B. Ephratt (2011).

Lebens reflektiert. Der Monolog ist zwar insofern hörerbezo-gen, als er für die Bühne und eine Aufführungssituation konzipiert ist, aber davon weiß die Figur Hamlet nichts. Hier ist ein Analogon zur Ichbezogenheit zu erkennen, die in der Lyrik über weite Strecken dominiert, die aber den Rezipienten nicht ausschließt. Der Sprecher des Gedichts weiß in der Regel nichts von einem Publikum, seine Äußerung ist aber vom Autor so konzipiert, dass sie von einem textexternen Leser oder Hörer rezipiert werden kann.

Es ist also dafür zu plädieren, nur dann von einem dialogischen Charakter eines Monologs, ob im Drama, im Roman oder in der Lyrik, zu sprechen, wenn auch sprachliche und semantische⁶ Zeichen von Dialogizität gegeben sind. Was die Dialogizität in der Lyrik betrifft, lässt sich eine Entsprechung zur Dialogizität in Monologen und monologischen Partien in den anderen Gattungen erkennen, wo das Hervortreten des Dialogischen innerhalb des Texts oder als Charakteristikum des Gesamttexts jederzeit möglich ist. Wenn wir lyrisches Sprechen, zumindest in seiner traditionellen Form, als dominant monologisch oder monoperspektivisch verstehen, so ist Dialogizität, d.h. die Konfrontation bewusstsensinterner Positionen jedoch nicht ausgeschlossen. Im Gegenteil lässt die Sichtung lyrischer Korpora erkennen, dass das Dialogische als Potential jederzeit präsent ist und sich manifestieren kann. Hier soll keiner trostlosen Statistik das Wort geredet werden, aber schätzungsweise enthalten etwa 15 bis 20 Prozent der Gedichte in den vorliegenden Anthologien deutscher, englischer und französischer sowie anderssprachiger Lyrik in der einen oder anderen Weise dialogische Elemente. Um die Herausarbeitung und Bestimmung solcher Elemente soll es im Folgenden gehen. Im Zentrum soll nicht das Dialoggedicht als relativ klar konzipierte lyrische Form stehen. In der Untersuchung wird sich zeigen, dass das Dialogische in der Lyrik in einer spezifisch poetischen Weise hervortritt, die es so in der dramatischen und erzählenden Literatur nicht gibt. Das hängt wiederum mit der besonderen Eigenschaft der Lyrik als im Allgemeinen versgebundene Einzelrede zusammen, die, weil sie in der Regel frei von unmittelbaren pragmatischen Funktionen und von direkten Realitätsreferenzen ist (Wolf 2005, 39), als „absolute Rede“ bezeichnet wurde. Weil das so ist, argumentiert Lamping, könne in ihr „die ästhetische Funktion besonders zum Zuge kommen“ (Lamping 2011, 69). Das gilt, wie zu zeigen sein wird, auch für den Einbezug des Dialogischen ins Gedicht. Die spezifisch „poetische Dialogizität der Lyrik“, von der die Herausgeber des vorliegenden Bandes sprechen, zeigt sich in sehr komplexen und vielfältigen Formen. Sie bildet eine ungemein wichtige Dimension

⁶ Wolf Schmid (1999) macht mit Bezug auf die Präsenz oder Absenz divergierender Bedeutungspositionen im Dialog einen Unterschied zwischen dem „dialogischen Dialog“ und dem „monologischen Dialog“ (entsprechend auch von „monologischem“ und „dialogischem Monolog“). Ich folge dieser terminologischen Differenzierung nicht, obwohl ich die Semantik des Replikenwechsels stets im Auge behalte. Bei Pfister (1977, 180–219) ist die Rede von einer „Monologisierung des Dialogs“ und einer „Dialogisierung des Monologs“.

lyrischen Ausdrucks, die in den vorliegenden allgemeinen Darstellungen, etwa in Dieter Lampings ansonsten sehr nützlichem Handbuch, unberücksichtigt bleibt. Auch die Versuche, die Lyrik als Gattung mit Hilfe des „Mehrkomponentenmodells“, das sich Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten verdankt, zu bestimmen, übergehen mit der Dialogizität ein wichtiges Potential der Lyrik (Müller-Zettelmann 2000; Wolf 2005). Ein dialogisches Element, das allerdings Berücksichtigung gefunden hat, ist das Du – und damit die Du-Lyrik (Coenen-Mennemeier 2004). In der folgenden Darstellung werden Textbeispiele aus der deutschen und englischen sowie aus anderssprachigen Literaturen verwendet, einmal weil in theoretisch breiter angelegten Arbeiten die Fixierung auf eine Literatur nicht zeitgemäß ist und dann, weil einen Sachverhalt besonders deutlich veranschaulichende Texte nicht immer in ein und derselben Sprache zu finden sind. Vollständige Textanalysen werden, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht geleistet. Die herangezogenen Gedichte können nicht immer in größere historische Kontexte gestellt werden. Es geht darum, Formen der Dialogizität und die Vielfältigkeit des Dialoggedichts herauszuarbeiten und durch die Zusammenstellung verschiedenartiger Textbeispiele Kognitionseffekte im Leser auszulösen.

2 Das Gedicht als Dialog I: Das Selbstgespräch

Wie in den Bemerkungen zum monologischen Sprechen grundsätzlich festgestellt, muss nicht jede Ichaussprache dialogischen Charakter im Sinne einer Debatte haben. Das gilt etwa für sich als unmittelbaren Gefühlsausdruck gebende Texte wie Goethes „Maifest“ („Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur“) und Wordsworths „The Rainbow“ („My heart leaps up“). Wenn wir uns nun den dialogisierten Texten zuwenden, tritt eine dialogische Struktur des Gedichts am offensichtlichsten zutage, wenn sie sich aus zwei im Widerstreit befindlichen Positionen ergibt, die schon im Titel markiert sind. Eine prominente Form ist das Streitgedicht, das eine lange, in die Antike zurückreichende Geschichte hat, zu der im Mittelalter Dialoge wie der von Leib und Seele gehören, und das in abgewandelter Form in Marvells „A Dialogue between the Soul and Body“ weiterlebt.⁷ An diese Tradition knüpft Yeats – mit einer Verschiebung des Begriffs des Körpers zu dem des Selbst – in seinem Gedicht „A Dialogue of Self and Soul“ an. Hier kann keine Interpretation des tiefsinnigen Gedichts geleistet werden. Es geht nur um die Charakterisierung seiner Dialogstruktur. Im ersten der beiden Teile des Gedichts äußern sich die beiden Sprecher alternierend in achtzeiligen Strophen. Aufschlussreich ist, dass beide Sprecher mit dem Possessivpronomen der ersten Person („my“) gekennzeichnet werden, wodurch sich

⁷ Zum lyrikgeschichtlichen Kontext Müller (1982b, 286–287) und besonders Hühn in seinem Artikel in diesem Band.

Yeats von der Form der Allegorie distanziert und den Wortwechsel als Dialog erkennen lässt, der innerhalb des Ich stattfindet. Die Rede der Seele hat auffordernden Charakter (*exhortatio*). Sie versucht, das Selbst zum Aufstieg über die bei Yeats häufig erscheinende Treppe im Turm und weiter in die transzendente Region des gestirnten Himmels zu motivieren – „the breathless starlit air“ – und sich von „the crime of death and birth“ zu lösen (Yeats 1969, 265). Die Antwort des Selbst hat beharrenden Charakter. Sie verweist auf eine Jahr-hunderte alte japanische Klinge („Sato’s ancient blade“) mit einer stoffverzierten Scheide, die Krieg und Liebe symbolisiert („Emblematical of love and war“). Diese steht für die Hinwendung zum Leben mit seinen Übeln und Freuden. Das Gedicht stellt also die Opposition zweier Lebensalternativen (Verneinung – Bejahung, Ausstieg aus dem Lebenskreislauf – Akzeptanz der Lebensbedingungen) dar. Im zweiten Teil des Gedichts spricht nur mehr „My Self“, dessen Position sich also durchgesetzt hat, allerdings in einer Synthese mit Elementen der Position von „Soul“. ⁸ Spezifisch lyrisch ist die Dialogizität durch die strophische Alternation der Repliken und die Bezeichnung der Sprecher als „My Soul“ und „My Self“. Und natürlich auch durch die poetische Sprache mit ihrer Metaphorik.

Der Dialog als Selbstgespräch, ein Gespräch des Ich mit sich selbst ist außerhalb der allegorischen Tradition, in der das Yeats-Gedicht immer noch steht, intensiver, z.B. bei George Herbert, dessen Gedichte vielfach Auseinandersetzungen des Ich mit dem Herzen oder der Seele sind. So ist es kein Wunder, dass Herberts bekanntestes Gedicht „The Collar“ eine Debatte zwischen zwei Stimmen im Ich darstellt, der des verzweifelt protestierenden Herzens, das aus der Knechtschaft zu Gott ausbrechen und einen eigenen Weg gehen will, und der der frommen Vernunft, die den Rebellen zu beruhigen versucht. Zu einer Lösung des Konflikts kommt es erst durch das Eingreifen Gottes, das die bewussts-einsinterne Debatte durch einen andersartigen Dialog, den zwischen Gott und Mensch, überlagert. Poetische Dialogizität realisiert sich hier in einer sehr komplexen Weise. Hinzu kommt, dass die Dialogstimmen zusätzlich durch syntaktische und metrische Elemente (wechselnde Verslänge und eine komplizierte Reimstruktur) profiliert werden (Müller 1982b, 285–8). Die Ausbruchsversuche des rebellischen Ich manifestieren sich etwa in elliptischen Sätzen („No more“ – „What?“) (Herbert 1970, 153) und in Kurzsätzen wie „I will abroad“, die sich auch als Kurzverse aus dem Text herausheben. Das ist ein besonders eindrückliches Beispiel für eine Dialogizität, wie sie nur in der Poesie möglich ist.

⁸ Eine genauere und tiefere Interpretation des Gedichts leistet Hühn in seinem Artikel in diesem Band.

3 Das Gedicht als Dialog II: Das Gespräch des Ich mit einem Anderen

Eine originelle dialogische Komposition ist William Wordsworths „Expostulation and Reply“ (1966, 56), das, wie der Titel sagt, aus Frage und Antwort oder – semantisch gesehen – aus Ermahnung und Rechtfertigung besteht. Es hat insofern eine interessante narrative Struktur, als das Gespräch unmittelbar mit der Frage beginnt: „Why, William, on that old grey stone, / thus for the length of half a day, / Why, William, sit you thus alone, / And dream your time away?“ Erst in der 4. Strophe erfolgt die Kennzeichnung des Kontexts und der Kommunikationssituation: „One morning thus [...] To me my good friend Matthew spake [...]“. Daran schließt sich in den folgenden vier Strophen die Antwort auf die Frage an, warum sich der Angesprochene denn in der Natur und nicht im Haus bei seinen Büchern aufhalte. Der Fragende ist ein Freund – wie man weiß, der romantische Schriftsteller William Hazlitt –, der Antwortende, wie die Anrede als „William“ verrät, der Dichter Wordsworth selber. Das Gedicht hat also einen autobiographischen Hintergrund. In seiner spezifischen dialogischen Konstruktion gibt es Wordsworth die Möglichkeit, sein Credo der Naturwahrnehmung und Assimilierung („The eye – it cannot choose but see“, „That we can feed this mind of ours / In a wise passiveness“) zu formulieren. Dem Ideal des *poeta doctus*, das Hazlitt vertritt, wird das Ideal des Dichters gegenübergestellt, der die Natur als seine Richtschnur verwendet.

Es ist fast ein Kulturschock, nach Wordsworths Dialog-Gedicht den folgenden Text von Robert Creeley zu betrachten, aber er veranschaulicht die Vitalität eines Gedichttypus, der bei gleicher Konfiguration – Gespräch zweier Freunde – in einem anderen historischen und kulturellen Milieu in völlig neuer Formensprache weiterexistiert:

„I Know a Man“

As I sd to my
friend, because I am
always talking,—John, I

sd, which was not his
name, the darkness sur-
rounds us, what

can we do against
it, or else, shall we &
why not, buy a goddamn big car,

drive, he sd, for
 christ's sake, look
 out where yr going. (Creeley 1975, 132)

Der narrativ eingebettete Dialog gibt einen Redefluss eines Fahrers im Auto wieder, der durch die Replik des Mitfahrers unterbrochen wird, da dem Sprecher während der Rede die Kontrolle über das Fahrzeug zu entgleiten droht. Für eine eingehende Betrachtung ist kein Raum. Anders als bei Wordsworth liegt hier kein auf Austausch von Argumentationspositionen gerichteter Dialog vor, sondern ein eigentlich nicht dialogfähiger Mann spricht quasi in einem Atemzug in kolloquialem Duktus, der durch abgekürzte Formen wie „sd“ für „said“, Brüche in der Syntax (Anakoluthe) und logische Widersprüche gekennzeichnet ist. Ein Hauptmittel, die Geschwätzigkeit des Sprechers sprachlich zu veranschaulichen, sind die Versbrüche (Enjambements). Die Syntax geht ständig über die Versgrenzen hinweg, wobei in einem Fall sogar ein Wort – „sur / rounds“ – zerschnitten wird, eine Technik, die auch der deutsche Zeitgenosse Creeleys Rolf-Dieter Brinkmann gern anwendet. Wegen des scheinbar referenzlosen Pronomens „it“ weiß man nicht, worum es geht. Ironie liegt im Sprecherwechsel, weil der Mitfahrer genau in dem Moment interveniert, als der Fahrer den Kauf eines großen Autos vorschlägt. Das Dialogische realisiert sich hier in der Form der Unterbrechung und Zurechtweisung, die sich gleichermaßen auf den Rede- und den Fahrstil des Sprechers bezieht. Eine freundschaftliche Beziehung zwischen den Sprechern existiert – anders als in dem romantischen Gedicht – nicht. Der Fahrer nennt seinen „Freund“ John, was nicht sein Name ist. Man könnte argumentieren, dass es sich bei diesem Text gar nicht um ein Dialoggedicht handelt, aber dass der erste Sprecher nur monologisiert, wird gerade durch das dialogische Element, den Einspruch des zweiten Sprechers, verdeutlicht.

Ein weiteres Beispiel dafür, was das moderne Dialoggedicht zu leisten vermag, ist das Gedicht „Vietnam“ der polnischen Lyrikerin Wisława Szymborska (1997, 122):

Wie heißt du, Frau? Ich weiß nicht.
 Wo bist du geboren, wo kommst du her? Ich weiß nicht.
 Wozu gräbst du dich ein? Ich weiß nicht.
 Seit wann versteckst du dich hier? Ich weiß nicht.
 Warum hast du mich in den Zeigefinger gebissen? Ich weiß nicht.
 Wir tun dir nichts Böses, weißt du? Ich weiß nicht.
 Auf wessen Seite bist du? Ich weiß nicht.
 Wir haben jetzt Krieg, du musst wählen. Ich weiß nicht.
 Steht dein Dorf noch? Ich weiß nicht.
 Sind das deine Kinder? Ja.

Dieses Gedicht, das den Charakter einer Befragung oder eines Verhörs hat, stellt sich in seinen zehn Versen als Folge von Fragen und Antworten dar, die bis auf kleine Abweichungen nach ein und demselben Schema gebaut ist. Es stellt einen

Moment in einer Kriegssituation dar, die durch den Titel – „Vietnam“ – lokalisiert ist. Durch die barsche Anrede im ersten Vers – „Wie heißt du, Frau?“ – wird gleich am Beginn eine Geschlechteropposition, die Relation von dominantem fragendem Mann und in der Opferrolle befindlicher antwortender Frau, etabliert. Die bis auf den letzten Vers jeweils identischen Antworten – „Ich weiß nicht!“ – sind Negationen, die einem Schweigen gleichkommen. Die verzweifelte Situation der Frau, die sich „eingegraben“, „versteckt“ und den Fragenden in den Finger „gebissen“ hat und in ihrer Not noch aufgefordert wird, eine „Seite“ der Kriegsparteien zu „wählen“, geht aus den Fragen hervor. Eine besondere Wirkung löst der abschließende Vers aus, in dem die Frage – „Sind das deine Kinder?“ – erstmals mit Ja beantwortet wird. Dieser Vers fokussiert das Elend der Frau, die mit ihren Kindern in dem Elend allein geblieben ist. Wie in ihrer gesamten Lyrik verzichtet Szymborska auch in diesem verstörenden Gedicht auf explizite politische Stellungnahmen und jede Mitleidsgeste. Umso stärker ist die Wirkung des Gedichts, die sich aus seiner Dialogstruktur ergibt. Derartige Dialogizität, die gekennzeichnet ist durch Verknappung, Repetition und Unvermitteltheit, ist nur in der Lyrik möglich.

4 Der Dialog in der Volksballade und in der Lyrik

Auf die Volksballade ist knapp einzugehen, da es auch Vertreter der Gattung gibt, die gänzlich aus Dialog bestehen. Als Gattung ist die Volksballade dadurch gekennzeichnet, dass sie Eigenschaften der Epik, der Lyrik und der Dramatik in sich vereinigt. Sie ist insofern episch oder narrativ, als sie eine Geschichte erzählt und zwar in einer gedrängten, auf einen Konflikt ausgerichteten Form. Sie ist dramatisch durch die Verwendung des Dialogs und lyrisch durch Abfassung in Versen und Strophen. Ihre Gattungszugehörigkeit zur Lyrik ist problematisch, da das narrative Element in ihr unverzichtbar ist. Im Folgenden sollen eine Dialog-Ballade, die einen Familienkonflikt darstellt, und ein lyrischer Dialogtext, in dem es ebenfalls um eine Familienbeziehung geht, einander gegenübergestellt werden. Als Ballade wählen wir „Edward“ aus, einen Text, in dem der Dialog ein Mittel ist, um eine Konfliktsituation düster ödipalen Charakters in der Wechselrede zwischen Mutter und Sohn zugespitzt Schritt für Schritt offenzulegen. Der Dialog übernimmt eine narrative Funktion, indem im Frage- und Antwortwechsel zwischen Mutter und Sohn eine tragische Geschichte ‚erzählt‘ wird. Die auf Steigerung angelegte Ballade besteht aus einem drei- und einem vierstrophischen Teil. In der Triade fragt die Mutter insistierend, warum das Schwert ihres Sohns rot von Blut ist. Zweimal antwortet der Sohn ausweichend. Er habe seinen Falken getötet und sein Ross. Auf die dritte Frage folgt das Geständnis des Vatermords. In der Tetrade stellt die Mutter, wiederum in jeweils einer Strophe Fragen danach, wie sich der Sohn nach der Tat verhalten werde: welche Buße er tun werde, was mit seinem Schloss geschehen werde,

was er seinen Kindern und seiner Frau hinterlassen und schließlich, was er seiner Mutter hinterlassen werde. Erst in den letzten beiden Versen kommt die furchtbare Wahrheit ans Licht. Der Sohn verflucht die Mutter, weil sie ihm zu der Tat geraten hat. In der Ballade ist eine große emotionale Steigerung beschlossen. Der Replikenwechsel ist affektgeladen, was sich in den vielfältigen Wiederholungen zeigt, besonders in den verdoppelten Anreden „Edward, Edward“ und „Mutter, Mutter“ und in dem Minimalrefrain, dem Ausruf „O“, die sich durch das ganze Gedicht ziehen. Hier sei zur Veranschaulichung die erste Strophe im schottisch-englischen Original (Child 1882–1898, II, 169) und in der Übersetzung Herders (1975, 311) zitiert:

‘Why dois your brand sae drap wi bluid, Edward, Edward,
 Why dois your sword sae drap wi bluid,
 And why sae sad gang yee O?’
 ‘O I hae killed my hauke sae guid, mither, mither,
 O I hae killed my hauke sae guid,
 And had nae mair bot hee O.’

Dein Schwert, wie ist’s von Blut so roth? Edward, Edward!
 Dein Schwert, wie ist’s von Blut so roth,
 Und gehst so traurig her? – O!
 O ich hab geschlagen meinen Geyer todt, Mutter, Mutter!
 O ich hab geschlagen meinen Geyer todt, Und keinen hab ich wie Er – O!

Die Dialogizität dieses Gedichts ist in ihrem Wesen narrativ, sie ist darauf gerichtet, eine Geschichte ans Licht zu heben, die in der Vergangenheit liegt. Hinzu kommt aber ein ebenfalls konstitutives lyrisches Moment, das sich vor allem in den Wiederholungsfiguren zeigt. Wenn man die repetitiven Elemente des Texts tilgt, die wiederholten Verse und die als Refrains verwendeten Anreden sowie die Interjektion „O“, zeigt sich die reguläre Balladenstrophe mit dem Wechsel von vier- und dreihebigen Versen, die die Grundlage des nun zum Vergleich heranzuziehenden Dialoggedichts von Hugo von Hofmannsthal (1922, 49–50) bildet, „Großmutter und Enkel“. In diesem Gedicht sind die Redeteile der Großmutter durch Anführungszeichen markiert, die des Enkels sind nicht markiert, ein explizit narratives Element fehlt. Das Gedicht kommt ohne *inquit*-Formeln aus. Wir zitieren die ersten fünf von insgesamt elf Strophen:

»Ferne ist dein Sinn, dein Fuß
 Nur in meiner Tür!«
 Woher weißt du’s gleich beim Gruß?
 »Kind, weil ich es spür.«

Was? »Wie Sie aus süßer Ruh
 Süß durch dich erschrickt.« –
 Sonderbar, wie S i e hast du

Vor dich hingenickt
 »Einst,...« Nein: jetzt im Augenblick!
 Mich beglückt der Schein –
 »Kind, was haucht dein Wort und Blick
 Jetzt in mich hinein?

Meine Mädchenzeit voll Glanz
 Mit verstohlenem Hauch
 Öffnet mir die Seele ganz!«
 Ja, ich spür es auch:

Und ich bin bei dir und bin
 Wie auf fremdem Stern:
 Ihr und dir mit wachem Sinn
 Schwankend nah und fern!

Hier zeigt sich eine geradezu vollkommene Interdependenz von strophischer und dialogischer Form. In der ersten Strophe z.B. werden die beiden Repliken durch die Reime verbunden. Das Gedicht läuft gewissermaßen zwischen Tür und Angel ab. Es ist im gelösten Plauderton gehalten, der das Ergebnis höchster Kunst ist. Im Gespräch kommt es zu wechselseitigen Erkenntnismomenten, die die Generationsgrenzen transzendieren und die Grenze zwischen Leben und Tod verwischen. Der junge Mann erkennt in der Großmutter seine Geliebte, die Großmutter vergegenwärtigt ihre Jugend als Liebende. Am Schluss fordert sie ihren Enkel auf, im Liebesglück an sie zu denken: „Denk, wie ich im Sterben glich / Jungen, jungen Frau.“ Das Gedicht ist ein lyrisches Juwel, eine vollkommene Synthese von Dialogizität und Lyrizität, wie sie nur in der Lyrik möglich ist. Man muss also unterscheiden zwischen der narrativen Dialogizität der Volksballade und der lyrischen Dialogizität, wie sie in Hofmannsthals Dialoggedicht hervortritt.

5 Die Körperlichkeit (*embodiment*) im Dialoggedicht

In dem soeben herangezogenen Dialoggedicht von Hofmannsthal finden sich zahlreiche Hinweise auf die Körperlichkeit der Sprecher, von denen die ersten zitiert seien: Der Fuß des Enkels ist „Nur in [der] Tür“ (1. Strophe). Er empfindet, dass seine Großmutter wie seine Geliebte vor sich „hingenickt“ habe (2. Strophe). Es soll nun in Übereinstimmung mit modernen kognitiven Vorstellungen von der Einheit von Bewusstseinszuständen und Bewusstseinsabläufen einerseits, körperlichen Manifestationen andererseits – etwa Antonio Damasio (1994) Konzept des „embodied mind“ oder Matthew Ratcliffes (2008) Verständnis der Emotionen als körperliche Zustände („bodily states“) – gefragt werden, ob sich Körperlichkeit auch in Dialoggedichten ausweist. Das ist in Herberts bereits erwähntem „The Collar“ der Fall, dessen narrativer Anfang eine vehe-

mente körperliche Handlung darstellt – der Sprecher schlägt mit der Faust auf den Kommunionstisch und stößt einen Schrei aus: „I struck the board, and cry'd, No more.“ In seiner Vehemenz entspricht die oben bereits charakterisierte Disputation des Ich mit sich selbst diesem leidenschaftlichen Beginn. Der körperliche Aspekt kommt auch in dem wiederholten Ausbruchsentschluss zum Ausdruck: „I will abroad“ (V. 2, 28). Viel stärker ist der Körper aber in John Keats' spätem Sonett „Why did I laugh to-night?“ in den Dialog integriert. Der Kommentar muss wegen der Komplexität der Dialogizität dieses Gedichts etwas eingängiger sein:

Why did I laugh to-night? No voice will tell:
 No God, no Demon of severe response,
 Deigns to reply from heaven or from Hell.
 Then to my human heart I turn at once.
 Heart! Thou and I are here sad and alone;
 I say, why did I laugh! O mortal pain!
 O Darkness! Darkness! ever must I moan,
 To question Heaven and Hell and Heart in vain.
 Why did I laugh? I know this Being's lease,
 My fancy to its utmost blisses spreads;
 Yet would I on this very midnight cease,
 And the world's gaudy ensigns see in shreds;
 Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
 But Death intenser – Death is Life's high meed. (Keats 1970, 370)

In diesem Gedicht erreicht das dialogische Selbstgespräch eine Intensität und Ausdrucksmächtigkeit, wie sie vor der Romantik noch nicht existierte. Es thematisiert im Grunde das Versagen jeder Kommunikation. Dreimal stellt der Sprecher die Frage „Why did I laugh to-night?“, am Beginn des ersten Quartetts, in der zweiten Zeile des zweiten Quartetts und am Beginn des Sextetts. Die konstitutiven Versgruppen des Sonetts gehen also jeweils von dem Versuch aus, einen Dialog zu eröffnen. Beim ersten Mal muss der Sprecher konstatieren, dass niemand seine Frage beantwortet („No voice will tell“), nicht einmal Gott oder der Teufel lassen sich herab, ihm zu antworten. In dieser radikalen Kommunikationsnot sieht sich der Sprecher auf sich selbst zurückgeworfen und wendet sich, in Übereinstimmung mit dem in der Romantik noch gültigen kardiozentrischen Menschenbild, an sein eigenes Herz. Das Selbstgespräch nimmt hier die Gestalt der Anrede an das eigene Herz an, mit dem er seine traurige Einsamkeit teilt: „Heart! Thou and I are sad and alone“. Das ist weniger als eine Teilung des Selbst („self-division“) zu verstehen denn als eine Verdoppelung des Selbst im Versuch, eine kommunikative Beziehung mit sich selbst aufzunehmen, durch eine Selbst-Kommunikation wenigstens eine Gesprächsmöglichkeit zu finden. Die Mitteilungsnot führt zu einer Sprache der Verzweigung: „O mortal pain! / O Darkness! Darkness! ever must I moan, / To question Heaven and Hell and Heart in vain.“ Es ist erstaunlich, dass sich Keats in einem so expressiven

Kontext mit künstlerischer Konsequenz an die Form des Sonetts hält. Am Beginn des Sextetts wird die Frage noch einmal gestellt und von einer extremen Position, nicht der des Lebens, sondern des Todes beantwortet. Hier nimmt die Antwort einen von Keats' extremer Notsituation vor seinem Tod beeinflussten poetologischen Charakter an. Der Sprecher spricht als Dichter, für den die poetische Imagination das Leben mit höchster Intensität erleben lässt („I know this being's lease, / My fancy to its utmost blisses spreads“), und dennoch wünscht er sich die grell-bunten Fahnen der Welt in Fetzen („the world's gaudy ensigns see in shreds“). In dieser extremen Ausdruckssituation erfüllt das Gedicht die Erfordernisse der Sonettform auch durch das abschließende gereimte Verspaar mit einer Sentenz. Der Intensität von Dichtung, Ruhm und Schönheit wird die höhere Erfüllung durch den Tod entgegengesetzt. Das Zwiegespräch von Ich und Herz ist in diesem Sonett integraler Bestandteil einer dialogischen Gedichtkomposition.

Wenn es um die Darstellung von Körperlichkeit im Selbstgespräch geht, haben die sogenannten *terrible sonnets* von Gerard Manley Hopkins besondere Aufmerksamkeit verdient. Diese bedeutende Gedichtgruppe kann hier nicht umfassend behandelt werden. Ich konzentriere mich auf einen – in diesem Kontext – besonders wichtigen Aspekt, die Konvergenz von körperlicher und sprachlicher Spannung und Ich-Spaltung. Wichtig und von der Kritik kaum beachtet⁹ ist die Tatsache, dass Gott in den *terrible sonnets* als Gesprächspartner mit einer Ausnahme ausfällt, während in anderen Gedichten von Hopkins vielfach eine Debatte mit Gott geführt wird – ein Sonett beginnt z.B. mit den der Bibel entlehnten Worten (*Jeremiah* 12.1) „Thou art indeed just, Lord, if I contend / With thee; but, sir, so what I plead is just“ und endet gebethaft: „O thou lord of life, send my roots rain“ (Hopkins 1967, No. 74, 106–107). Das Ich ist in den *terrible sonnets* als Gedichten des Zweifels und der Verzweiflung auf sich selbst zurückgeworfen und befindet sich mit sich selbst auch körperlich in einer Auseinandersetzung. Das körperliche Moment zeigt sich allerdings sehr intensiv auch in „Carrion Comfort“ (No.64, 99–100), dem einzigen Gedicht der Reihe, in dem Gott angesprochen wird. Zunächst ist in diesem Text die Rede an „Despair“ gerichtet, eine personalisierte Stimmungsqualität, die als Bedrohung erscheint, die das Ich aber als „Trost für Aas“ („carrion comfort“) zurückweist. Die Vorstellung des Essens, angewandt auf „Despair“, ist bereits körperlich. Wegen der deutlichen Konkretheit der Darstellung zögere ich, hier von einer Allegorie zu sprechen. Noch stärker körperlich ist der Wille ausgedrückt, dass die „letzten Fasern“ des Menschen in ihm nicht dadurch gelöst werden, dass er sich der Verzweiflung hingibt. Die Verweigerungshaltung der Verzweiflung gegenüber drückt sich in den insgesamt sieben Negationspartikeln der ersten Strophe aus.

⁹ Z.B. in Paul L. Mariani (1970, 218) Kommentar zum dritten der Sonette (No. 66, „To seem the stranger“).

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;
 Not untwist – slack they may be – these last strands of man
 In me ór, most weary, cry I *can no more*. I can;
 Can something, hope, wish day come, not choose not to be.

In der zweiten Strophe wird das Agieren Gottes, das den Sprecher in die Verzweiflung stürzt, in direkter Anrede in stärkster Körpermetaphorik ausgedrückt. Von Gott heißt es vorwurfsvoll, er stampfe mit seinem rechten, die Welt erschütternden Fuß auf ihm, er lege eine Löwenpranke auf ihn, er starre mit verzehrenden Augen seine gequetschten Knochen an und lasse Stürme auf ihn, ein Häuflein Mensch, los.

But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
 Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan
 With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,
 O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?

Welche poetischen Mittel Hopkins zur Ausdrucksintensivierung verwendet (Interjektionen, syntaktische Inversionen, metrische Akzentuierungen usw.) kann hier nicht ausgeführt werden. Der Hauptpunkt liegt in unserem Kontext in der metaphorisch benannten physischen Gewaltsamkeit, die in der Interaktion Gottes mit dem Ich ausgedrückt wird. In den anderen der *terrible sonnets* verlagert sich der Konflikt ins Innere des Ich, wo „thoughts against thoughts in groans grind“ (Hopkins 1967, No. 61, 98). Die Situation des Ich wird eindringlich dargestellt, wenn in polyptotischer Syntax die Rede ist von „this tormented mind / With this tormented mind tormenting yet“ („Spelt from Sibyl's Leaves“, Hopkins, No. 61, 98). Die Verbindung aktivischer und passivischer Formen in dieser Konstruktion zeigt, dass das Ich Objekt und Subjekt, Agens und Patiens ist, dass es also in zwei Handlungsrollen aufgespalten ist. Diese Ichspaltung zeigt sich auch in dem Dialog, den das Ich mit sich selbst führt. Intensiver noch als in Keats' „Why did I laugh to-night?“ befindet sich das Ich in trostloser einsamer Gemeinsamkeit mit dem Herzen in dem folgenden Gedicht, dessen erstes Quartett wir zitieren:

I wake and feel the fell of dark, not day,
 What hours, O what black hours we have spent
 This night! what sights you, heart, saw; ways you went!
 And more must, in yet longer light's delay. (No. 70, 101)

Die intensivste Anrede des Ich an sich selbst markiert zugleich den Wendepunkt in der Gedichtfolge. Das Ich spricht sich als „Seele“ und „Selbst“ an und ermahnt sich, von seinem selbstdestruktiven Denken abzulassen und dem Trost Raum zu geben:

Soul, self; come, poor Jackself, I do advise
 You, jaded, let be; call off thoughts awhile
 Elsewhere; leave comfort root-room; [...]

In den herangezogenen Gedichten von Keats und Hopkins zeigt sich eine besondere lyrische Dialogizität, die das Körperliche in die Darstellung von Konflikten einbezieht.

Der Einbezug des Körperlichen in den lyrischen Dialog wäre eine eigene Studie wert. Wie kreativ die Lyriker in dieser Hinsicht sind, sei noch an einem Text aus *Five Poems* des israelischen Lyrikers David Avidan veranschaulicht. Hier kann nur der Anfang des ungemein politischen Gedichts zitiert werden:

Summer 1962

(draft for a cool script)

A man waves hello to a woman.
 A woman waves hello to a man.
 Half the world waves hello
 to its other half.
 A fleeting alert moment, nearly imperceptible,
 as everything moves, settling into two parallel rows,
 waiting. The sun crosses in the middle, as if in a formation,
 not turning left or right, not granting either of the rows
 any glow-attention, a grade, or a promotion,
 it spins on with dubious speed, howling
 like a red boar pierced with African spears,
 but still here.
 A moment of discord.
 What will come
 of it? Will something come of it? Will someone
 come of it?
 The ruse, well hidden in the facial creases, refuses
 the draft, reveals
 treacherous pacifist tendencies, and only at the finish
 is submissively willing to reassess. An expression
 of "Yes, but," on the withdrawn face.
 Yes but, yes but, yes but. But,
 is this for me? Is this for you?
 Could you compete with my self-love?
 Could you compete with your self-love?
 Could we compete? A moment of accord,
 a moment of peril

Am Anfang des Gedichts werden Grußgesten zwischen einem Mann und einer Frau und zwischen einer Frau und einem Mann gekennzeichnet. Dass es sich bei dem Winken um eine Art von Kommunikation handelt, wird durch das Wort „hello“ deutlich. Diese Dichotomie wird dann ins Globale erweitert, indem eine

Welthälfte der anderen zuwinkt. Das Gedicht öffnet hier einen Raum, der die ganze Welt umfasst. Die folgenden Verse fokussieren auf einen Moment der Bewegung („a fleeting alert moment“) innerhalb einer Struktur zweier paralleler Ordnungen („two parallel rows“), die in der Mitte von der Sonne durchquert werden, heulend wie ein von afrikanischen Speeren durchbohrter Eber. Durch dieses Bild des Leidens an physischer Gewalt erscheint die Sonne, die sich ohne Parteinahme zwischen den beiden Welten befindet („not turning left or right“), dennoch gleichsam körperlich affiziert. Der Moment, der als ein kritischer Zeitpunkt, ein Moment der Zwietracht („a moment of discord“) bezeichnet wird, löst nun Fragen aus: „What will come / of it? Will something come of it? Will someone / come of it?“ Dann kommt ein körpersprachliches Element in das Gedicht. Es ist die Rede von pazifistischen Tendenzen („treacherous pacifist tendencies“), die in Gesichtsfalten („facial creases“) verborgen sind. Nach der erneut von einem Hinweis auf den Gesichtsausdruck begleiteten Bemerkung des ‚Pazifisten‘ („An expression / of ‚Yes, but,‘ on the withdrawn face“) kommt es zu einer Explosion der Dialogizität mit fünf aufeinander folgenden Fragen, in denen sich die Komplexität der Situation in dem bedrohten Land, allerdings auf einer gänzlich subjektiven, persönlichen Ebene, äußert. Hier zeigt sich, dass das Körpersprachliche im Zusammenhang mit der Dialogizität des Gedichts eine konstitutive Rolle spielen kann.

6 Du-Lyrik

Die vielleicht am meisten verbreitete Form der Dialogisierung der Lyrik ist in der Anrede an ein Du zu sehen. Diese Anredeform bildet die Grundlage eines in der Renaissance und im Barock häufigen Gedichtstypus, das im allgemeinen stark rhetorisierte Anredegedicht (*dramatic lyric*), das eine dramatische Situation suggeriert, in der ein Sprecher eine andere Person anspricht und oftmals mit ihr argumentiert, ohne dass diese antwortet (Müller 1974, 305–23). Ein sehr gutes Beispiel ist John Donnes „The Expiration“. Die Form der durchgängigen Anrede hat auch Gattungen hervorgebracht wie den dramatischen Monolog (*dramatic monologue*), der sich aus der Anrede einer vielfach historischen Person an einen Gesprächspartner in einem konkret lokalisierten Kontext konstituiert. Der oder die Angesprochene hat nur die Funktion eines Zuhörers. Ein bekanntes Gedicht dieser Art ist Robert Brownings „My Last Duchess“. Von der Anredeform ist auch die Ode bestimmt. Als erstes Beispiel für die Du-Lyrik wähle ich ein zwischen Anrede und Selbstgespräch schwebendes Gedicht, John Donnes „Womans constancy“, dessen intrikate Argumentationsstruktur eine eingehendere Betrachtung erfordert.

Now thou hast lov'd me one whole day,
To morrow when thou leav'st, what wilt thou say?

dass sie keine andere Möglichkeit habe, wahrhaftig zu sein als durch Falschheit („no way but falseness to be true“). Es ist bemerkenswert, dass der Sprecher für sich die Fähigkeit beansprucht, die Argumentation der Frau wiederzugeben.

Nach dieser argumentativen Klimax des Gedichts kommt es zu einer für Donnes Lyrik charakteristischen Kehrtwendung. Der Sprecher erklärt, dass er die – wohlgermerkt von ihm selbst ausgedachten – Ausflüchte („scapes“) refutieren und siegen könnte, wovon er aber Abstand nimmt, da er morgen genauso denken könnte, dieselbe Position einnehmen könnte wie seine Geliebte. Ambiguität liegt in der Anrede „Vaine lunatique“, die an die Geliebte gerichtet ist, aber auch an den Sprecher selbst, weil er ihr die vorgebrachten Argumente unterstellt hat. Das in hohem Maße von Performativität gekennzeichnete Stück ist Anredegedicht und gleichzeitig ein Selbstgespräch.¹⁰ Interiorität besitzt es allerdings nicht, im Gegensatz zu anderen, vor allem den religiösen Gedichten Donnes, und zu anderen Werken der Zeit, etwa Shakespeares *Hamlet*. Der Sprecher stellt in „Womans constancy“ seine Fähigkeit zur paradoxen Argumentation performativ aus. Das Gedicht ist eine lyrische Solo-Darbietung (*solo performance*).

Wir wenden uns nun einem gänzlich andersartigen Du-Gedicht zu, Goethes „Wandrer's Nachtlid“, das eigentlich „Ein Gleiches“ heißt, das aber, wenn es für sich gedruckt wird, den Titel „Wandrer's Nachtlid“ tragen sollte. Hier findet sich keine explizite oder gar offensive Anredesituation wie in dem Gedicht von Donne, und ein direkter Bezug eines durch ein Pronomen vertretenen Ich auf ein Du ist nicht erkennbar.

Über allen Gipfeln ist Ruh.
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schlafen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch. (Goethe 1966, 142)

Wie ist dieses Du zu verstehen? Man könnte meinen, dass es sich um eine Selbstanrede handelt, was aber nicht sehr plausibel wäre, da das Ich, von dem diese Anrede ausgehen müsste, nicht als Pronomen in Erscheinung tritt, wenn der Titel „Wandrer's Nachtlid“ auch auf den Sprecher hinweist. Der Ich-Bezug ist in diesem auf die Erfassung einer bestimmten Stimmung in der Natur ausgerichteten Gedicht in hohem Maße zurückgenommen. Es liegt eine Hintansetzung des Ichs vor, die dem Konzept der *negative capability* des englischen Lyrikers John Keats entspricht. Wenn die Rede des Gedichts allerdings als kommuni-

¹⁰ Zur Performativität der Lyrik bei Donne siehe Müller (2010). Siehe im selben Band auch Margret Fetzer (2010). Für Scott Brewster (2009) ist *performance* die Inszenierung der Aussage für die Rezipienten, ein konstitutives Merkmal des lyrischen Gedichts. Eine derartige Verallgemeinerung ist, wie einige der nachfolgend herangezogenen Gedichte zeigen, nicht akzeptabel.

katives Ereignis gelten soll, ist natürlich implizit ein Aussagesubjekt anzunehmen, das nicht identisch mit dem angesprochenen Du ist.

Man könnte mit Burkhard Meyer-Sickendiek (2012, 9) von einem „sich als ‚Du‘ selbst adressierenden Ich“ sprechen. Dafür lässt sich folgendes Argument vorbringen. Das Gedicht wird zu Recht bewundert, weil es eine intensive Wahrnehmung einer Stimmung in der Natur bezeugt. Dieses Sensorium wird nun in den Versen „In allen Wipfeln / Spürest du kaum einen Hauch“, die Meyer-Sickendiek zum Ausgangs- und Angelpunkt seiner Monographie über das lyrische Gespür gemacht hat, an das Du delegiert. Nun setzt die Zuschreibung einer eindringlichen sensorischen Empfänglichkeit an das Du einen Sprecher voraus, der dieselbe sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit besitzt. Nur bringt sich dieser Sprecher in dem Gedicht nicht als ein Ich zur Geltung. Ich plädiere in diesem höchst schwierigen Fall dafür, das Du in diesem Text als ein Phänomen *sui generis* zu verstehen. Damit möchte ich die Kommunikationslogik, der zufolge jede Aussage einen Sender und einen Empfänger benötigt, nicht in Frage stellen. Doch gibt es immer wieder Fälle, in denen die Literatur die normal-sprachlichen Konventionen transzendiert. Eine Aussage wie „In allen Wipfeln / Spürest du kaum einen Hauch“ ist außerhalb der poetischen Sprache kaum vorstellbar. Die Formulierung, das Ich rede sich in dem Gedicht selbst an, ist unbestreitbar richtig, sie wird aber der spezifischen poetischen Dialogizität dieses Gedichts dennoch nicht gerecht, weil das Ich sich selbst zurücknimmt, weil es sich in seiner Rolle als Sprecher nicht präsentiert. Um das zu erkennen, ist ein Vergleich mit einem performativen Anredegedicht wie Donnes „Womans constancy“ erhellend. Ein Wort noch zum imperativischen Schluss des Gedichts, die Aufforderung zum Warten. Die letzten beiden Zeilen müssen in der Gesamtkomposition des Gedichts¹¹ gesehen werden, wobei die Reimstruktur eine Rolle spielt. Im letzten Vers werden die Reimwörter der Verse zwei („Ruh“) und vier („du“) wieder aufgenommen: „Ruhest du auch.“ Das Reimwort „auch“ drückt über die klangliche Äquivalenz zu seinem Bezugswort in Vers fünf („Hauch“) hinaus eine semantische Korrespondenz („auch“ im Sinne von „gleichfalls“) aus, eröffnet aber zugleich eine neue Bedeutungsdimension, die des Ruhens im Tode. Aufschlussreich ist auch die metrische Behandlung des Wortes „du“ im letzten Vers. Dieses Wort, das klanglich mit dem Reimwort „Ruh“ korrespondiert, rückt im letzten Vers in Nachbarschaft zu „Ruhest“ in eine unbetonte Position, was formal mit der erwarteten Auslöschung des Du übereinstimmt. Das Enjambement, das die beiden letzten Verse verbindet, entspricht dem am Gedichtschluss evozierten Übergang. Man sieht an diesem Gedicht, dass das Du nicht nur als Kommunikationsfaktor in Erscheinung tritt, sondern auch als Bestandteil einer poetischen Struktur. Das spielt im Zusammenhang der Untersuchung der poetischen Dialogizität des Texts auch eine Rolle.

¹¹ Elizabeth M. Wilkinsons (1949) Gesamtinterpretation des Gedichts bleibt nach wie vor ein Markstein der Goethe-Forschung.