JOHANN BARTA

Debrecen

ZUR THEORIE DER LYRISCHEN DICHTUNG

Die nachfolgenden Untersuchungen bilden das dritte Kapitel einer längeren Studie über die Theorie der lyrischen Dichtung. Der Gegenstand der vorangegangenen Kapitel ist: die allgemeine Abgrenzung der Lyrik von der epischen und dramatischen Poesie, dann eine charakterologische Analyse der Eigentümlichkeiten der lyrischen Dichterpersönlichkeit. Der vorliegende Abschnitt versucht diejenigen Grundbegriffe zu bestimmen, die uns sowohl das wissenschaftliche Verständnis wie auch die gattungs- oder typenmässige Schichtung und Gruppierung der lyrischen Gedichte ermöglichen. Die illustrierenden Beispiele bilden das wesentliche Element ähnlicher Betrachtungen; ich war bemüht, mindestens einen Teil derselben dem Vorrat der bekannten grossen europäischen Literaturen zu entnehmen. Es war aber nicht zu vermeiden, dass der erheblichere Teil der zitierten oder kurz behandelten Gedichte durch die ungarische Lyrik zur Verfügung gestellt wurde; es ist doch der Bereich, den ich am meisten kenne und der die breiteste Grundlage meiner Untersuchungen hat abgeben können.

A. DAS SUBJEKT DER LYRISCHEN DICHTUNG

Die unmittelbare Basis jeder Kunst ist der unter bestimmten geschichtlichen und gesellschaftlichen Umständen lebende Mensch; der Lyrik liegt die affektive Gestimmtheit dieses Menschen, als Subjekts, zugrunde, die sich in der gegebenen Situation entfaltet. Die erste Frage unserer Analyse eines Gedichtes richtet sich auf das Subjektum selbst: wer ist eigentlich das Subjekt des Gedichtes; wer ist der Mensch, dessen Stimme wir hören? Im Bewusstsein eines bedeutenden Teils der Leser taucht diese Frage gar nicht auf — es scheint für sie natürlich, dass das Subjekt des lyrischen Gedichtes mit der empirischen Persönlichkeit des Dichters identisch sei. Auch in literarischen Studien spukt dieser unkritische Standpunkt: „der Held

der Lyrik sei der Dichter selbst“. Die Ästhetik kennt aber dieses Problem seit längerer Zeit, und will anstatt der völligen Identifizierung auch der Unterschiede gewahr werden. Die *poetica personalità* Croces bedeutet die Individualität des schaffenden Künstlers, die anders gerartet ist, wie der Mensch, der sich vor unseren Augen im alltäglichen Leben bewegt. 1954 wurde eine Abhandlung des sowjetischen Literaten D. Maximow *Über den lyrischen Helden* (in der Nummer 58, Jahrg. 1954 der „Litieraturnaja Gazeta“) veröffentlicht, die diese etwas in Vergessenheit geratene Frage wieder auffrischte.

Die psychologische Betrachtung der Frage überzeugt uns, dass sich die schaffende Persönlichkeit des Künstlers, also des lyrischen Dichters im Schaffensprozess selbst, in den Minuten und Stunden der Inspiration entfaltet. Das ist notwendigerweise damit verbunden, dass er sich über sein alltägliches Wesen erheben muss. Dem Schaffensprozess geht eine längere oder kürzere erlebnishafte Vorbereitung voran; es entsteht eine gewisse affektive Angeregtheit. Das im alltäglichen gegebene affektive Niveau muss sich vertiefen, es muss kernig, im ästhetischen Sinne des Wortes innerlich werden; durch die schöpferische Verschmelzung der Dichterpersönlichkeit und der Eindrücke der umgebenden Welt muss es der Absicht des Dichters und den Ansprüchen der gegebenen lyrischen Gattung gemäss, auch den tieferen Inhalt, die Tendenzen, Ideen seiner Welt in sich aufnehmen. In dieser affektiven Sättigung, die der Geburt des Werkes unmittelbar vorangeht, ist die ganze Dichterpersönlichkeit vorhanden, das erfordert aber fast immer, dass gewisse Seiten des alltäglichen Wesens des Dichters ausgeschaltet werden. Den letzten, festen Grund gibt doch wohl der reale Charakter des Dichters ab — aber der künstlerische Charakter, der sich darauf aufbaut, umfasst denselben schon nicht mehr gänzlich.

Wir müssen auch mit der bekannten Tatsache rechnen, dass die Dichterpersönlichkeit, besonders die des Lyrikers sehr schmiegsam, zu vieler Modulation und Assimilation fähig ist (das wird auch im erwähnten Aufsatz von Maximow betont); die Wandlungsfähigkeit der Haltung und Stimmung kann nicht in eine einzige Formel eingedrängt werden. Deutsche Literaturhistoriker weisen darauf hin: welch ein Unsinn wäre es, den ganzen Goethe aus dem *Werther* zu entfalten; wie überraschend ist demgegenüber die Vielfältigkeit des fast zu derselben Zeit entstandenen *Götz* oder der gleichzeitigen lyrischen Schöpfungen. Ist der Shakespeare der Sonette mit dem der Dramen, der Shakespeare *Hamlets* mit dem des *Sommernachtstraumes* identisch?

Wenn auch nicht in prinzipieller — so doch in praktischer Hinsicht hat auch die ungarische Literaturwissenschaft mit demselben

Problem zu ringen. Die Monographie von Dezső Tóth über unseren Vörösmarty gelangt zur Einsicht, dass „was Vörösmarty in seinen lyrischen Gedichten aus seinem eigenen Wesen erschliesst, ein in gewissem Sinne schon für die Gemeinschaft vorbereitetes, in gewisse pflichtmässige poetische Haltung erhobenes, *a priori* stilisiertes »Ich« darstelle“, dass „der Mensch, der das alltägliche Leben führt, nicht mit dem Dichter identisch sei, der eine Gemeinschaftsfunktion in seinem poetischen Wesen ... mit einem gewissen Verzicht auf sein eigenes Wesen erfülle“ ... dass „die Dichtkunst für ihn in gewissem Sinne immer soviel bedeutete: zu anderen oder anstatt anderer zu sprechen“. Das ewige Gegenbeispiel bietet natürlich Petöfi, in dem sich das empirische und das schaffende „Ich“ in beispielloser Nähe zueinander befindet. Eine völlige Identität nimmt man hier meistens aus dem Grunde an, weil man der alltäglichen Persönlichkeit Petöfis wahrhaftig keine Rechnung trägt.

Grosse Beispiele der möglichst grossen Annäherung des poetischen und des realen Wesens der Dichter gibt es in der Weltliteratur: Burns, Heine, Musset, Béranger.

Die Stilisierung des alltäglichen Wesens eines Dichters zum poetischen „Ich“ kann die individuelle Leistung einer grossen lyrischen Persönlichkeit sein. Der Dichter sucht nach einem Gefühlsniveau, von wo aus er die erwünschte Beziehung zu seinem Publikum, zu seiner Klasse findet. Es ist möglich, dass dieses Streben gerade der Entfernung vom Publikum, der Selbstisolierung oder der prophetischen Erhabenheit zugute kommt: er will absichtlich zu wenigen sprechen, wie George, Hofmannsthal oder Mallarmé. Die Rede an die Gemeinschaft oder im Namen der Gemeinschaft — je tieferen moralischen Inhalt diese Gemeinschaft in sich trägt — zwingt auch den Sänger, sich selbst in diese moralisch-ideale Sphäre zu erheben, woraus die majestätische Intonation der grossen gemeinschaftlichen Odendichter, z. B. Klopstocks und Hölderlins, entspringt.

Andererseits kann diese Art der Stilisierung die Eigenart eines Zeitalters oder einer literarischen Richtung bilden. Die literarischen Richtungen, die starke Form- und Gattungstraditionen hüten, gestalten auch die grösseren Dichterpersönlichkeiten nach ihren Gesetzen: so halten z. B. die humanistische, bukolische, anakreontische Tradition, der Rokokoklassizismus auch den jungen Goethe eine Zeit in ihrem Bannkreis. Die Dichter, die bestrebt sind, die Lyrik aus den Quellen der Volkspoesie zu erneuern, eignen die Züge eines naiv-unmittelbaren lyrischen Subjekts an. Korff spricht (*Geist der Goethezeit*, B. I, S. 180 und B. IV, S. 200) von der „rollenmässigen“ volkstümlichen Lyrik des Hainbundes.

Es scheint also die Tatsache eine allgemeine Gültigkeit zu besitzen, dass die mehr oder weniger „transponierte“ Persönlichkeit des Lyrikers im Schaffen einen Ausdruck findet. Die Frage liegt an der Hand: wie weit kann und darf man hinter das „künstlerische »Ich«“ des schaffenden Künstlers blicken?

Beachtenswert und triftig ist der Protest der Literaten, die meinen, dass man nur mit dem künstlerischen Wesen des Künstlers zu rechnen hat, und dass uns nur soweit die Persönlichkeit des Lyrikers interessieren soll, wie weit sie in ihren Werken aufgeht. Die Neugierde und Sensationshascherei der bürgerlichen Journalisten und der Verfasser von biographischen Romanen, mit der sie die menschlichen Schwächen und die alltäglichen Irrungen der grossen Dichter blosslegen, wirkt wahrhaft beunruhigend. Soll die ernste Wissenschaft sich in Indiskretion hinreissen lassen, wogegen z. B. unser Babits so entschlossen Einspruch erhob? Die abweisende Antwort kann leicht ausgesprochen werden, aber der Tatbestand hat auch eine andere Seite. Die Missbilligung der Wissenschaft gilt der vulgarisierenden Praxis, die wohl gänzlich nicht auszurotten ist, welche das künstlerische „Ich“ des Dichters mit seinem realen oder alltäglichen Wesen identifiziert. Man modelliert ja gern Marmorbüsten aus den grossen Persönlichkeiten, besonders zum Gebrauch des Unterrichts; es erregt aber eine gemischte und problematische Wirkung, wenn man aus näherem Blick die Statuen in Pantoffeln und im Schlafhemd zum Sehen bekommt.

Das Problem des lyrischen Subjekts führt uns zu der poetischen Kategorie der Rollenlyrik. Auch hier wird eigentlich die Persönlichkeit transponiert, aber die Stilisierung, die Transponierung erreicht eine höhere Stufe; der Dichter lebt sich bewusst in eine fremde, für ihn menschlich und künstlerisch bedeutende Persönlichkeit oder in eine menschliche Haltung ein; er setzt eine halb durchsichtige Maske an.

Gleichfalls gibt uns das lyrische Subjekt den Anhaltspunkt zu einer sehr wichtigen geschichtlichen und poetischen Unterscheidung. Von dem Gesichtspunkte des Subjekts, des Sprechers oder des Sängers aus gibt es natürlich eine individuelle und eine gemeinschaftliche Lyrik. Die Gemeinschaft ist das Subjekt zahlreicher Kunstgattungen der Poesie — entweder so, dass das Bewusstsein eines individuellen Verfassers schon verlorengegangen, oder so, dass sich der bekannte Dichter in die Bewusstseinslage der Gemeinschaft versetzt hatte.

Die modernen lyrischen Richtungen verdienen eine besondere Beachtung aus dem Gesichtspunkt des lyrischen Subjekts. Als ihr gemeinsamer Zug gilt, dass sie als Reaktion gegen den Ästhetismus

entstanden sind; die Dichter werfen die zeremoniellen Kulturzüge ihres lyrischen Wesens ab, die z. B. bei einem Teil der Anhänger unserer Zeitschrift „Nyugat“ vorherrschten. Aber was folgt, weist einen ziemlich heterogenen Charakter auf. Manchmal wird ein kollektives „Ich“ gegeben, so z. B. in den Chor-Dichtungen der Unanimisten und Expressionisten; manchmal wird das von der Hemmung des höheren Bewusstseins befreite Traumwesen des Dichters geboten, wie in den freien Assoziationen der Surrealisten; eine Zeit ist auch der Kult eines urwüchsigen, unmittelbaren, natürlichen „Ich“ in Mode. Die brüderliche Haltung der menschlich-unmittelbaren Ansprache entsteht aus ihm bei unserem Kassák und Attila József, bei den frühen Expressionisten, in etwas gekünstelter und rhetorischer Variante bei Werfel (*An den Leser*, und vieles andere). Andererseits bringen die extremen Varianten der modernen Lyrik auch die neueren Formen der Unpersönlichkeit, wahrhaft der Subjektlosigkeit hervor. Die persönliche Ergriffenheit und Leidenschaft wollte schon Edgar Poe aus der Lyrik verbannen; mit ihm beginnt der Prozess, der bei den modernisierenden Dichtern des XX. Jahrhunderts schliesslich und endlich beim Verschwinden des lyrischen Subjekts, bei der „Dehumanisierung“ der Lyrik — parallel mit der oft erwähnten „Dehumanisierung“ der bildenden Künste angelangt ist. Eine solche Lyrik verzichtet vom vornherein darauf, als persönliches Bekenntnis oder als biographische Angabe zu gelten.

B. DIE HAUPTFUNKTIONEN DER LYRISCHEN DICHTUNG

Von der Grundfunktion der Lyrik herrschen gewisse ziemlich alte Überzeugungen im literarischen Bewusstsein. Jakob Grimm stellt in einer Diskussion über das Thema der Volkspoesie und der Kunstdichtung mit dem Volksliedersammler Arnim im Jahre 1811 fest: „Die Poesie ist das, was rein aus dem Gemüt ins Wort kommt; entspringt also immerfort aus natürlichen Trieb und angeborenem Vermögen diesen zu fassen“. Während der Diskussion verteidigt Grimm das romantische Ideal der „Naturpoesie“, die von sich selbst entsteht; es ist zu verstehen, dass die wahre Lyrik für ihn gleichfalls von sich selbst, natürlich entsteht, und dass sie mit dem Prozess identisch ist, in dem das Gemüt rein und natürlich ins Wort kommt. Die Lyrik gilt als die unmittelbare, natürliche Äusserung der Affektivität, des Gemüts: dieses poetisch-ästhetische Ideal ist in der Feststellung Grimms inbegriffen. Viel später, aber fast im gleichen Sinne, äussert sich der Romanist Klemperer über die Lyrik des Verlaine. Es handelt sich um die Verse, die Verlaine nach seiner Bekehrung schrieb. „Die Verse, die

er damals dichtete, gehören zum Reinsten, was Frankreich an reinen Herzenergiessungen, an Lyrik der eigentlichsten, unvermischten Art hervorgebracht hat“. Also die Herzenergiessungen bilden die wahrhaftige Lyrik; andere modernen Poetiker sagen auch so etwas. Auch für den Schweizer Staiger besteht die Lyrik vor allem aus reiner, augenblicklicher Innerlichkeit, seinem Wortgebrauche nach aus der „Erinnerung“, nach Wolfgang Kayzers Korrektur: aus der Verinnerung.

Aus den mannigfaltigen Äusserungen der Gelehrten und Dichter, sowie auch aus unseren Lese-Erlebnissen kann soviel abgeklärt werden, dass der „Ausdruck“, die Expression der Gefühle und des Seeleninhalts als grundlegende Funktion der lyrischen Dichtung gilt, deren Unmittelbarkeit bzw. Mittelbarkeit eine besondere Frage bildet. (Bei epischen Werken spricht man von darstellender und Wirklichkeiterschliessender Funktion.) „Ausdruck“ als künstlerisches Verfahren soll natürlich als eine besondere, charakteristisch lyrische Variante der Widerspiegelung der Wirklichkeit angesehen werden, deren Grund und Gebiet die Bewusstseinswelt der Dichterpersönlichkeit und seine Erlebnisfluktuation ausmachen; in der Weise der Spiegelung kommen aber die indirekten Mittel stark zur Geltung. Nicht nur die direkt darstellenden, bildhaften Anschauungselemente spiegeln den lyrischen Charakter und die Erlebniswelt des Dichters wider, sondern auch die mit der Gestimmtheit und Innerlichkeit des Dichters durchtränkten Form- und Konstruktionselemente (Klang, Rhythmus, Strophenbau u.a.). Der sprachliche Ausdruck wird „transparent“; oft verriät der Rhythmus die eingeschmolzene Stimmung; der Aufbau des Gedichtes, die besondere Verknüpfung der Bilder, die Assoziationen können eine ähnliche Rolle spielen. Die dichterische, im allgemeinen die künstlerische Begabung kann den Zauber vollführen, ihre innere Welt dank ihrer sprachschaffenden und symbolbildenden Kraft darzustellen.

Man soll aber auch die Stimmen nicht unbeachtet lassen, die eine der obigen Feststellung entgegengesetzte Meinung vertreten. Die vorangegangenen Ausführungen können für einen bedeutenden Teil der neuen ungarischen Lyrik, für die Lyrik des jungen Goethe, für die romantische Lyrik gelten — viel weniger sind sie verwendbar z. B. bei der Lyrik des Barocks, die ein erhöhtes Mass von Rationalität und Objektivität mit geringerem, oft ganz fehlendem Anspruch auf Erlebnis Ausdruck verbindet. Auch die künstlerische Virtuosität kann die Oberhand gewinnen, die an der Neuformung des in der Gemeinschaft lebenden, bekannten und gewohnten Stoffes ihre Löwenklauen ausprobiert. Also auch in der Lyrik erhebt die sogenannte formende, ge-

staltende Funktion ihre Ansprüche — die Bestrebung ist auf die künstlerische Gestaltung der Erlebnisse oder der überlieferten Stoffe gerichtet. Doch handelt es sich diesmal nicht um eine spezifisch lyrische Funktion: das formende Prinzip ist für das ganze Gebiet der Literatur gültig; demgegenüber ist es zu bedenken, dass Müller-Freienfels in seinem Büchlein über die Dichtkunst, das etwa vor einem halben Jahrhundert erschien, das grosse Reich der Poesie in ästhetischer Hinsicht in die zwei grossen Varianten der Ausdrucks- und der Gestaltungsdichtung einteilt.

Diese Unterscheidung, die in der weiteren Forschung der Grundfunktionen der Lyrik eine grosse Hilfe leisten kann, hat alte geschichtliche Wurzeln. Hören wir eine Äusserung aus dem Gedankenkreis des deutschen Neuklassizismus an! Schillers bekannte Rezension über Bürgers Gedichte, die auch auf die Kritiken unseres Kölchsey wirkte, warnt den Dichter: „ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen“. Jawohl, der Dichter soll aus dem eigenen Erlebnis dichten, aber niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affektes, sondern aus der sanften und fernen Erinnerung. Die Mahnung ist an den sog. Sturm und Drang gerichtet, den auch Schiller selbst kaum überstanden hatte, und der eine andere Auffassung von der Dichtkunst hatte: die Lyrik galt für ihn nicht als der in der Gestaltung ausgewogene Ausdruck des Erlebnisses, sondern als eine spontane, gewaltige, das Publikum nicht beachtende, monologische Ausströmung, fast eine Entladung der Gefühle und der Innerlichkeit. Auch diese Auffassung besitzt eine relative Berechtigung, und nicht nur vom Sturm und Drang wird das einzige Beispiel dafür in der Geschichte der Lyrik geboten. Die Angeregtheit der Gefühle, der Leidenschaft kann so stark sein, dass sie mit einem Minimum der Gestaltung ausbricht.

Als Zeichen der Gefühlsentladung können die oft erwähnte Auflösung der Form, die Ausrufe, die Interjektionen, die sprachliche Reduktion des Expressionismus: Plakatzeilen, das gewaltsame Zusammendrängen der Sätze gelten, das so weit gehen kann, dass ein einziges Wort mit grosser Ausdrucksfähigkeit anstatt des ganzen Satzes dastehen kann. Im extremen Fall ist das Gedicht nicht mehr der Ausdruck, sondern nur ein Symptom des Menschen, der sich im Gefühlszustand befindet. Eine Losung der expressionistischen Dichter lautet eben der „Schrei“; dieser sei eben als die wahrhaftige poetische Rede anzusehen. In G. Hauptmanns expressionistisch gefärbtem Drama *Der weisse Heiland* hören wir: „Worte sind verwirrte Sprache. Schrei ist Klarheit, Schrei ist Wahrheit! wahre Lust und wahre Pein!“ Die Reduktion der poetischen Rede auf Ausrufe, Einwort-Sätze wird vom

frühen Expressionismus auch verwirklicht; bei den Deutschen von August Stramm, vom jungen Gottfried Benn und bei uns von Kassák. Die Gefühlsentladung kann natürlich auch poetisches Programm sein, kann ihre Virtuosen, sogar ihre Hochstapler haben, bei denen die Spontaneität nur affektiert wird. Die Neigung zur formlösenden Inspiriertheit ist bei Vörösmarty unter unseren Dichtern vorhanden; bei den Deutschen finden wir sie in den dithyrambischen Hymnen des jungen Goethe (*Ganymed*, *An Schwager Kronos*). Weil die spontane Gefühlsentladung schon an der Grenze der Kunst steht, würde ich sie nicht unter den grundlegenden Funktionen der Lyrik aufzählen; lieber sage ich: in gewissen Zeitaltern kann die Ausdrucksfunktion der Lyrik in der Hand einzelner Dichterpersönlichkeiten stark in die Richtung der Gefühlsentladung verschoben werden. Es handelt sich also mehr um eine Modulation derselben Funktion.

„Von Seele zu Seele“ wird der letzte Band der Gedichte Árpád Tóths betitelt. Jedes wahre Kunstwerk hinterlegt diesen Weg von Seele zu Seele, aber das lyrische Gedicht vielleicht am leichtesten, diese vielleicht unmittelbarste künstlerische Form der menschlichen Ansprache. Auch die Lyrik nimmt also Anteil an der allgemeinen menschenbildenden Funktion der Kunst, auch wenn der Dichter nicht bewusst darauf hinzielt.

Natürlich kennen auch die Dichter die Suggestion, die vom echten Kunstwerk ausstrahlt: „Du sollst dein Leben ändern“ (Rilke). In den grossen humanistischen Zeitaltern der europäischen Literaturen wird diese Bestrebung bewusst: ein gewisses Humanitätsideal lebt im schaffenden Künstler, das der Leser selbst erleben, an welchem er sich bereichern soll, wodurch er an der Läuterung seiner rohen Individualität zu arbeiten hat. So soll es dem Leser der „humanistischen Bildungslyrik“ des reifen Goethe und Schiller ergehen.

Was nun die Beziehung der Dichtkunst zu der Tat betrifft, kann das Kunstwerk in einer konkreten Lebenslage ganz unabhängig von der Absicht des schaffenden Künstlers eine konkrete Aktion veranlassen (denken wir an die jungen Leute, die unter dem Einfluss des *Werther* Selbstmord begingen). Aber der lyrische Dichter kann sich tendenziös und prinzipsgemäss zum Ziel setzen, sein Publikum, seine Mitmenschen zur Stellungnahme, zur Aktion zu veranlassen und ihren Willen zu beeinflussen. Da entsteht die agitative Dichtung, da sprechen wir von der agitativen Funktion der Lyrik, die besonders in den Zeiten zur Herrschaft gelangt, in denen gesellschaftliche Revolutionen vorbereitet oder ausgelöst werden; grosse revolutionäre Dichter schaffen Meisterstücke der agitativen Lyrik. Ein Zeichen der agitativen Funktion ist es, wenn ein grosser Dichter seine Gedichte mit Soldaten,

Kämpfern vergleicht: Petöfi: *Rongyos vitézek* (Helden in Lumpen), Ady: *Az elbocsátott légió* (Die entlassene Legion). Attila József ermuntert sein Gedicht: es soll ein Klassenkämpfer werden; auch Majakowski: (*Aus voller Kehle*) nennt sich einen Agitator; seine Verszeilen marschieren in langen Kolonnen, sie sind ein tapferes Heer, bewaffnet vom Scheitel bis zur Sohle.

Grácia Kerényi (*Einige Worte über die agitative Lyrik*, „Filológiai Közlöny“ („Zeitschrift für Philologie“), 1956) zitiert eine Äusserung über die revolutionäre französische Armee: „Was man von den Liedern des Tyrtaios sagt, ... dessen Liedersammlung *Embateria* als Gesangbuch der spartanischen Kämpfer benutzt wurde, bewährte sich, als wir Nachrichten davon hörten, wie viel Siege unsere Truppen mit der *Marseillaise* errungen hatten“. Als Petöfi der Regierung sein Gedicht *Csatadal* (Kampflied) anbietet, erwähnt er einen General der französischen Revolution, der das Konvent entweder um neue Truppenverstärkungen oder um eine neue Ausgabe der *Marseillaise* bat. Ein lehrreiches Beispiel für die Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Verhältnissen bietet die Ode von Eminescu *An die liederliche Jugend*. Die agitative Leidenschaft des Dichters erwacht in einer Zeit, als die gesellschaftlichen Kräfte der Erneuerung noch nicht vorhanden sind; daher kommt es, dass sich das Gedicht aus einer gewissen traurigen Resignation zu der tadelnden, aneifernden Haltung erhebt, um nach einem grossen Aufflammen ebendasselbst zurückzusinken: „Meine Stimme heult vergebens, nur das Echo ist die Antwort“.

Professor Krajewski dokumentiert in seiner Abhandlung über Majakowski, dass durch die agitative Funktion auch die Formelemente des Gedichtes im weiteren Sinne beeinflusst werden. In der Lyrik Majakowskis werden alte Kunstgattungen erneuert und neue Kunstgattungen geschaffen: Märsche, Heeresbefehle; das Gedicht steht stark zum Deklamieren da, sein Rhythmus ist nicht melodisch, sondern akzentuierend, die Reime sind rein, der Wortschatz steht kaum über dem alltäglichen Sprachgebrauch. Den Kreis der charakteristischen Kennzeichen könnten wir noch erweitern, wenn wir die freiheitskämpferischen Gedichte Petöfis und Arany's in unsere Untersuchung einbeziehen würden. Werbelieder, Märsche, Kampflieder erklingen, die Formen, der Wortschatz und die Bilder der Volkspoesie nehmen die Gedichte auf ihre Schwingen.

Die grundlegenden Funktionen der Lyrik sollen also die folgenden Pole darstellen, die die Typisierung erleichtern wollen, aber nicht als steife Kategorien aufzufassen sind:

a) Gefühlsausdruck, Erlebnismitteilung → Gefühlsentladung; Klärung und Formung des Erlebnisses;

b) Erlebnismitteilung → gefühlsmässige Einwirkung und Bereicherung, Menschenformung → Appell, Agitation.

Ich führe einige Fälle an, ohne auf sie besonders einzugehen, in denen der Dichter die darstellende Funktion der Epik oder die vergegenwärtigende Funktion des Dramas sozusagen durchlyrisiert. Hier handelt es sich schon für die Poetik um die Mischung der Kunstgattungen. Die romantische Periode der Weltliteratur schuf besonders zahlreiche Varianten der lyrischen Epik und Dramatik (Byron, Puschkin, Vörösmarty); ein Umlyrisieren der epischen Mitteilung ist auch in der modernen prosaischen Epik keine Seltenheit.

Was nun die poetischen Typen der Lyrik betrifft, können wir an Hand der Funktion die zwei grossen Typen erfassen: die sogenannte Bekenntnislyrik, für die die Selbstenthüllung der strömende Ausdruck der Innenwelt wichtig ist, und die sogenannte Werklyrik, in welcher die formende, gestaltende Tendenz vorherrscht.

C. DIE LYRISCHE SITUATION

Das lyrische Gedicht kommt, wie jedes Kunstwerk, im konkreten Leben des schaffenden Künstlers, in einer gegebenen gesellschaftlichen Lage und Umgebung, unter den Lebensverhältnissen, Arbeiten, Kämpfen, persönlichen Beziehungen des Alltags, im Wirkungsraum der herrschenden überpersonalen Kräfte zustande.

Der Dichter steht in einer Biegung des Theissufers den Karpathen gegenüber, oder er sieht seine Heimat wieder, wie es bei unserem Petöfi vorkommt (das Wiedersehen der jugendlichen Landschaft ist eine bekannte lyrische Situation, z. B. Mörike: *Besuch in Urach*), er schaukelt sich auf dem Genfer See mit einer Liebeserinnerung in seinem Herzen, wie Lamartine (*Le Lac*), er betrachtet die vor ihm weit erschlossene Meereslandschaft aus dem Turm des Schlosses, wie Droste-Hülshoff (*Am Turme*), er trauert in seinem Zimmer verschlossen in einer Winternacht, wie Poe (*The Raven*). Korff betont (B. I, S. 186), dass der junge Goethe zur Grundsituation zahlreicher Gedichte die Wanderung in einer engeren oder weiteren, konkreten oder symbolischen Variante nimmt (*Wanderers Sturmlied*, *Der Wanderer*, *Pilgers Morgenlied* u. a.). Der Lyriker des XX. Jahrhunderts besucht eine Proletarierfamilie, oder er macht einen Spaziergang im Bereiche der Fabriken und der Wohnsiedlungen „am Rande der Stadt“ — wie unser Attila József. Und so könnte man eine lange Reihe der Beispiele anführen.

Es scheint so, als ob wir über die Lebensumstände sprächen, unter denen das Erlebnis entstand und das Gedicht sich entfaltete. Das führt

aber auf einen falschen Weg; es sieht so aus, als ob wir vom lyrischen Gedicht die unmittelbare Widerspiegelung der konkreten Angaben und Momente seiner Entstehung erwarten würden. Das eigentliche Problem entfaltet sich nicht auf der Ebene des Lebens, sondern auf der des Kunstwerkes; man könnte es folgendermassen bezeichnen: wie ist der Horizont, der vom Dichter aus den Momenten seines Erlebens, aus den äusseren und inneren inspirierenden, erlebnisauslösenden Faktoren — im Gedicht selbst geschaffen wird? Verbleibt er in der absoluten Einsamkeit nur für sich allein seufzend und singend, richtet er sich auf andere Personen; gehört das Vorhandensein einer kleineren oder grösseren menschlichen Gemeinschaft, einer Landschaft, eines Gegenstandes zu seiner Stimme? Diese Situationselemente brauchen nicht der „Wirklichkeit“ zu entstammen, oder eine faktenmässige Glaubwürdigkeit zu haben. Hier kann man, natürlich auf einem höheren Niveau, die Kategorien der alten Literaturforscher anwenden, die die Lyrik nach ihrem „Gegenstand“, z. B. in Liebes-, Vaterlands- und Familiendichtung, zerteilten. Dies bekommt einen Sinn, wenn wir nicht von dem Gegenstand, sondern dem Horizont des Erlebnisses im Gedicht, der lyrischen Situation ausgehen. Die Psychologie und die alltägliche Erfahrung zeigen, dass sich unsere Gefühle nicht im luftleeren Raum bewegen; sie sind an irgendeinen räumlichen und zeitlichen Horizont, an irgendeine Welt gebunden. Das gilt natürlich auch für den Ausdruck der Gefühle in den Gedichten.

Also: die lyrische Situation besteht aus den persönlichen und objektiven Momenten und Beziehungen, ideellen und gemeinschaftlichen Faktoren, unter denen die affektive Gestimmtheit des Gedichtes lebt und sich bewegt; die Situation ist das Lebensmedium des Menschen, der sich im lyrischen Zustand befindet, wie es sich im Gedicht selbst zeigt. Es ist etwas einmaliges, etwas individuelles, das zahlreiche Varianten aufweist, aber aus allgemeiner Perspektive können wir mit Wiederholungen und Verwandtschaften rechnen. Die Person des Dichters, das lyrische Subjekt, befindet sich samt seinen individuellen Eigenheiten in der gegebenen Situation; die lyrische Situation wird aus der Lebenslage oder aus der Wiederholung der Lebenssituationen ausgebaut, sie wird zum Erlebnis je nach dem, wie die Dichterpersönlichkeit auf die gegebenen Eindrücke und Tatsachen des realen Lebens reagiert. Da es sich hier um konkrete, lebendige, lebensnahe Erscheinungen handelt, fühle ich die Situationselemente des lyrischen Gedichtes nicht so fest, wie das Situationssystem der dramatischen und epischen Werke beschaffen ist; es kann sich innerhalb des gegebenen Gedichtes ändern, verwandeln, mit immer neuen Zügen in den Vordergrund treten. Petöfi (im Gedicht: *An den Brief meiner Geliebten*) wird

durch das Erlebnis der Liebe, durch die hochgewertete Persönlichkeit eines auch geistig ebenbürtigen Partners veranlasst, mit sich selbst, mit seinem Leben und mit seinen Zielen auf entscheidende und entschlossene Weise abzurechnen; den Appell der Liebe kann er nur mit dem Aufzeigen aller Werte seines vollen Wesens würdig beantworten. Die Folge davon ist die ständige Erweiterung des Horizonts der lyrischen Situation; aus der konkreten Lage des Brieflesens entwickelt sich die grosse epische Perspektive: Rückblick auf sein gärendes, romantisches Zeitalter; Lebensabschnitte und Lebenslagen, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart entfalten sich vor uns. Gleichfalls vertieft sich auch der ideelle Horizont des Gedichtes: die dahinströmenden Leidenschaften gewinnen immer mehr an normativem Gewicht — erst in den letzten Zeilen schliesst sich die Perspektive zu einer naiv-innerlichen Idylle zusammen.

Der Dialog Shelleys mit dem Westwind findet im Gesichtskreis der Erdteile und Meere, der Vergangenheit und Zukunft statt, ein gewaltiges Lebensgefühl sucht die Einigung mit der Natur, erweitert sich und schliesst sich zusammen, lässt immer neue Momente der riesigen Landschaft aufblinken: der Kosmos wird zum Raum der Dichterseele.

Es wäre eine offenbar kühne und schliesslich und endlich unnützliche Unternehmung, Millionen von lyrischen Situationen und Situationsmöglichkeiten in ein System einzuschachteln. Aber es kommt der wissenschaftlichen Besinnung doch zugute, wenn wir auf hervorragende grosse Typen, auf Grenzfälle, die im polaren Gegensatz zueinander stehen, hinweisen und einige von den kleineren Varianten auch erkennen und bestimmen. Als erste Antithese ergibt sich das Vorhandensein einer mehr geschlossenen, einheitlichen, zusammenhängenden Situation im Gedicht — oder die sog. Erlebnisisolierung, die den Gefühlsprozess fast in einem situationslosen Raum abspielen lässt.

Man könnte zahlreiche Beispiele für die Grundsituation mit epischem Charakter, hauptsächlich aus der Lyrik des XIX. Jahrhunderts anführen. Lenau fährt mit seinem Wagen durch die Heide, wo er den drei Zigeunern (*Die drei Zigeuner*) begegnet; er horcht in einer schlaflosen Nacht auf den Bach und den Mond, und als er das Posthorn hört, wird er von Erinnerungen überrannt (*Das Posthorn*). Ein fast musterhaftes Idealbild der Erlebnisisolierung bietet George im Gedicht: *Dies Leid und diese Last...* Wir sollen nicht missverstehen: der Begriff der „Situation“ bedeutet nicht soviel, dass man aus dem Gedicht auf den konkreten Lebenslauf oder eben auf den Tag des Dichters folgern könnte, an dem das Gedicht zu Papier gebracht wurde; wichtig ist nur das Vorhandensein und die Art und Weise der Situationselemente. So sehen

wir die einzelnen Varianten des Modernismus klarer, auch der Schlüssel ihres neuen und esoterischen Charakters liegt in der Sprengung, Beseitigung und alogischen Behandlung der Situationselemente. Es ist nicht schwer, Beispiele von Mallarmé bis Kassák und Sándor Weöres zu finden. Die Meinung ist nicht völlig unbegründet, unsere gesamte Lyrik vor dem impressionistischen Zeitalter habe hauptsächlich einen epischen Charakter. Diese Lyrik richtet sich oft nach einem überlieferten Schema: eine epische oder gegenständliche, im allgemeinen empirische Grundsituation, die einen Gefühlsprozess anregt, und die langsam von diesem Gefühl durchtränkt, schliesslich und endlich in ihm aufgelöst wird.

Als weitere Antithesen ergeben sich folgende Situationsmöglichkeiten:

einfach und kompliziert,
intimer und entfernter,
natürlich und gekünstelt,
klar und angedeutet,

konkret individuell und allgemein abstrakt.

Hier sprechen die Bezeichnungen für sich selbst; höchstens werden sie durch Beispiele noch mehr beleuchtet. Wenn aber die Situation mehr auf das lyrische Subjekt selbst bezogen wird, das doch inmitten dieser Situation gedacht wird, ergeben sich als weitere grundlegende Möglichkeiten: die monologische und dialogische Situation. Diese Unterscheidung steht im Einklang mit den Ergebnissen der Sprachpsychologie: dort wird nämlich von monologischer und dialogischer Sprachfunktion gesprochen. Lehrreich sind aus diesem Gesichtspunkt die überlieferten lyrischen Kategorien: das ursprüngliche, echte Lied stellt mit seiner „psychischen Einsamkeit“ einen typischen lyrischen Monolog dar; die Hymne und die Ode als Arten des sog. „lyrischen Ansprechens“ setzen ein überpersönliches Wesen oder eine grosse Persönlichkeit voraus, dem gegenüberstehend die Affektivität des Dichters angeregt wird. (Das Ansprechen mag natürlich auch fiktiv sein — als eine uralte lyrische Situation gilt die Selbstanrede, die Selbstbetrachtung, das fiktive Gespräch zu sich, z. B. bei Heine; eine besonders stark dramatische Variante des Selbstansprechens finden wir im Gedicht *Das Spiegelbild* von Droste-Hülshoff.)

Der lyrische Charakter eines Gedichtes wird auch dadurch entscheidend bestimmt, ob die lyrische Persönlichkeit harmonisch mitten in der Situation steht, oder ein Antagonismus, Konflikt, Gegensatz zwischen dem schaffenden „Ich“ und den Situationselementen besteht. Das Lied scheint mehr der Harmonie zu entspringen; demgegenüber entfesselt Petöfi die Energien seiner Oden, seiner prophetischen Verwünschungen und Aufforderungen, indem er sich gegen

vorgestellte, fingierte Gegner in Gefechtslage setzt. Das Lebenselement des Gedichtes *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts*, in dem er sein berühmtes Programm ankündigt, wird eben von dieser pathetischen Gegenüberstellung, Spannung und Hemmung gebildet, an der die Leidenschaft in den starken Wellen des Verbots, der Forderung und Ermunterung noch höher schlagen kann. Den Schlussakkord kann die Auflösung des affektiven Konfliktes bilden, wie hier in den letzten vier Zeilen des Gedichtes. Petőfi bevorzugt auch sonst in seinen nicht-liedhaften Gedichten die Polarisierung der Situation, den Antagonismus, im Dienste der Entfaltung des Gefühls; von den vielen Beispielen soll das Gedicht *Was ist die Liebe?* erwähnt werden.

Wir führen noch einige Beispiele an, zur Klärung der Frage, was die lyrische Situation sei. Scheinbar richtet sich Eichendorff nach dem traditionellen Schema im Gedicht *Der alte Garten*. Aber das Gedicht ist trotz der wirklichen Umgebungselemente in eine unklare Situation eingebettet; wir bewegen uns an der Grenze der Wirklichkeit und des Traums; der Monolog des Dichters findet im Garten der Erinnerungen statt. In Heyms Gedicht *Der Krieg* werden die Schrecken des Krieges zu einer apokalyptisch-mythischen Vision erweitert; die Situation ist scharf konkret, aber sie trägt doch die gespensterhaften Kennzeichen des Jenseits. Ein Beispiel der ungewohnten, dunklen, gekünstelten Situationsbildung in der modernen Lyrik bietet Loerke im Gedicht *Der Silberdistelwald*. Man spürt die Transparenz, ohne sie auf klare Begriffe bringen zu können.

Für die vielseitige Situation finden wir zahlreiche Beispiele u. a. unter den Landschaftsstimmung-Gedichten Georges. (Ich denke vor allem an den ersten grossen Zyklus des Bandes *Das Jahr der Seele*). Der lyrische Inhalt der Gedichte ergibt sich aus einer doppelten Beziehung: der Dichter wandelt nicht allein in der vom Herbst zum Winter wendenden Natur, sondern mit einem Liebespartner, deren Anwesenheit aus den Anreden zu ahnen ist; der persönliche Bezug tönt in die Färbung der Landschaft ein. In dem berühmten Anfangsgedicht (*Komm in den totgesagten Park*) wird die prächtige Herbstlandschaft, deren Elemente das Gedicht füllen, nicht für sich selbst dargestellt, sondern der anwesenden, aber nur aus den Anreden bekannten, verliebten Frau zuliebe; die Stimmung strömt der geliebten Frau zu, und diese Strömung streut ihre Strahlen auf die Herbstlandschaft. Eine im Herbst angehende, vielleicht schon vom vornherein herbstliche Liebe sucht im Herbst noch Sommer, Leben, Blüte zu finden vielleicht zu ihrer eigenen Rechtfertigung.

D. DIE HALTUNG DES LYRISCHEN DICHTERS

Der Grundbegriff bedarf kaum einer ausführlicheren Erklärung: aus allgemein menschlichem Gesichtspunkt würde ich damit unsere verhältnismässig dauernden Beziehungen, Stellungnahmen zu unserer Umgebung, zur sozialen, historischen, natürlichen Wirklichkeit nennen; dazu gehören die relativ ständigen Eigentümlichkeiten der Entscheidung, Bewertung, Annahme, Abweisung, Tat und Verneinung, der Arbeit und Zerstreuung, die tief in unsere Persönlichkeit eingepägt sind. Die Haltung als persönliche Eigenart entfaltet sich im Laufe der Zeit und kann sich unter dem Einfluss des konkreten Lebensschicksals verwandeln, verändern. Unter ihren Voraussetzungen dürfen wir das persönliche Naturell, den persönlichen Charakter, nicht vergessen; es sind unsere Bestrebungen, Zielsetzungen, Fähigkeiten, die uns in konkrete Lagen versetzen und zur Handlung, zum Schaffen veranlassen. Doch stellt die Haltung einen Faktor im Menschen dar, der am meisten zeitgebunden ist, und sich am meisten inmitten des gesellschaftlichen Seins entfaltet. Am Rohstoff unserer Persönlichkeit arbeiten die Stellung, die wir in der Gesellschaft einnehmen, die Ansprüche unserer unmittelbaren Umgebung, die Bedürfnisse der Zeit, mit denen wir uns sozusagen Tag für Tag, bewusst oder unbewusst auseinandersetzen müssen, und im Gange dieses Kampfes werden eben unsere Haltungen ausgebildet.

Zunächst beschäftigen wir uns aber mit der Haltung der Dichter. Es ist leicht, hier die grundlegende Formel zu finden, besonders bei den Lyrikern: der Dichter steht mitten in der Gemeinschaft da, der er etwas zu sagen hat; er macht eine Äusserung vor irgendeiner kleineren oder grösseren Menschengruppe. Man könnte sagen, wieviel Dichter, soviel Weisen der Äusserung, wieviel Gedichte, soviel verschiedene Arten der Äusserung bei demselben Dichter. Aber wir sollen nicht vergessen, dass wir bei der Bestimmung der Haltung einige beständigere Anhaltspunkte gefunden haben, die ermöglichen, mindestens gewisse Orientierungstypen festzustellen.

Aus allgemein menschlichem Gesichtspunkt tritt das Individuum, nehmen wir an, der Dichter, der etwas mitzuteilen hat, symbolisch vor seine Hörer oder Leser hin. Wir spüren im ersten Augenblick, ob er in seinem natürlichen, unmittelbaren Wesen vor uns steht, oder eine feierliche, zurückhaltende, disziplinierte Pose annahm, ob seine Haltung für das Publikum und für die Gelegenheit stilisiert ist? Die ersten Antithesen, die sich hier ergeben, lauten einerseits die Natürlichkeit, Unmittelbarkeit, Ungeziertheit, als Variante der letzteren die fast gesuchte Nachlässigkeit, — andererseits die Stilisiertheit, die Pose, als extremer Fall die starre Unnatürlich-

keit, das Gesuchte, die Affektation. Als Beispiel fällt uns zunächst die betonte „Kunstlosigkeit“ der Lieder Heines ein; als anderes Extrem kann die feierliche, Kothurn tragende Affektiertheit, Geziertheit Mallarmés und Georges erwähnt werden.

Die grossen Lyriker-Persönlichkeiten der Weltliteratur liefern eine Anzahl der mannigfaltigsten Beispiele. Die einzelnen literarischen Richtungen können auch hier ihre suggestiven Führer-Persönlichkeiten, Idealbilder aufweisen. Zum romantischen Pathos, zu der feierlichen Intonation gehört eine gewisse zeremonielle Würde, die wir bei den grossen Odendichtern: Hugo, Klopstock, Hölderlin auch finden. Manchmal versuchten ganze literarische Richtungen, die geerbte lyrische Ausrüstung der Vergangenheit fortzuwerfen. Musset findet oft seinen Selbsta Ausdruck in der ungesuchten Einfachheit; die Anpassung an die Ansprüche des Volkes bringt die zierlose Unmittelbarkeit der Lieder von Burns zustande; in den Reihen der modernen Lyriker diktiert der Hang zur menschlich-unmittelbaren Ansprache eine einfache, ungekünstelte Haltung, wie z. B. bei dem französischen Jammes.

Es ist fast natürlich, dass in Ungarn, im Lande Petőfis, die Sympathie der Leser und oft auch der Kritiker der natürlichen, unmittelbaren lyrischen Haltung zugetan ist. Das könnte auf sich beruhen, wenn sie die besonders strengeren Varianten der Stilisierung nicht mit der Begründung abfertigten, sie seien irgendwie nicht wahrhaftig, nicht aufrichtig. Unser Kritiker Gyulai und seine Anhänger hielten sowohl Vajda, wie auch Ady für affektiert. Der Leser hat vielleicht das Recht dazu, die Wissenschaft darf sich aber mit solchen Vorurteilen dem grossen Land der Lyrik nicht nähern. Die Einfachheit und Unmittelbarkeit bilden einen grossen Wert, aber ein grosser Dichter vermag andere, ebenso berechnete ästhetische Werte und Formen zu schaffen. Ästhetisch auf Petőfi ausgerichtet, könnten wir weder Vajda noch Ady, geschweige denn unsere moderne Lyrik verstehen.

Die zweite Antithese können wir aus dem eigenartigen Charakter des lyrischen Dichters ableiten. Wie weit überlässt sich der Lyriker den eigenen Gefühlen, wie weit versucht er sie zu dämmen, zu klären, zu verhüllen? Vorher stellten wir dem Dichter die Forderung gegenüber, dass er in seinen Gefühlen leben und sich mit ihnen identifizieren soll. Das kann wohl als innere Haltung gelten, aber die Lage verändert sich, sobald es auf das Publikum gerechnet, zum äusseren künstlerischen Ausdruck des Gefühls kommt. Schon hier kann die menschliche formende, klärende Arbeit des schaffenden Künstlers einsetzen. Es gibt Lyriker, die sich leidenschaftlich blosslegen, aber es gibt auch „schamhafte“ Dichter. Es kann ein langer Prozess sein, bis ein solcher schamhafter Lyriker mit dem emotionalen Erlebnis ringt, bis er die Merk-

male der Wirklichkeit, der Augenblicklichkeit, der Bekenntnismässigkeit abwischt. Das unmittelbare Erlebnis verschwindet, aber nur scheinbar: es durchdringt und durchtränkt die moralen und intellektuellen Kräfte der Persönlichkeit, es bringt den ganzen menschlichen Reichtum der schaffenden Persönlichkeit in Bewegung, damit er sich darin verhüllen kann. Die Kenntnis der Schaffungsweise der grossen Lyriker-Persönlichkeiten überzeugt uns, dass eine ganz gleiche klärende Arbeit auch vom Künstler-„Ich“ ausgeführt werden kann. Dies kann sich schon darin äussern, wie ein Lyriker ein Thema jahrelang in sich trägt, wie er es mit neueren ansetzenden Erlebnissen verdichtet, bereichert, wie er die verhüllenden Ausdrucksmittel dafür sucht, wie er es in die Musikalität, in Rhythmus und Verskonstruktion umsetzt — oder wie es eventuell in eine gegenständliche oder epische Maske einhüllt. Es gab lyrische Richtungen, die nicht nur keinen unmittelbaren Selbstaussdruck boten, sondern die es gar nicht beanspruchten; sie erforderten eben Mittelbarkeit, Verborgenheit als Kennzeichen der wahren Lyrik. Unser Lyriker Babits gibt seiner Verachtung gegen den Dichtertyp Ausdruck, der sich vor dem Publikum entblösst.

Bedeutende lyrische Varianten der Weltliteratur kamen aus dieser Bestrebung zustande; auch sonst spielt die Eigenart der Haltung eine entscheidende Rolle in der Bestimmung des lyrischen Typs des Gedichtes. Da begegnen wir dem allgemeinen ästhetischen Problem der Aufrichtigkeit; die Typen der personalen und gegenständlichen Lyrik, der unmittelbaren und Rollenlyrik, der Bekenntnis- und Werklyrik stehen vor uns. Die Bekenntnismässigkeit der Bekenntnislyrik kann man nicht nur am Inhalt des Bekenntnisses abmessen, sondern vielleicht noch mehr an der Haltung: an der Absicht und an den Gesten der Selbstentschleierung, Selbstenthüllung.

Aus literarhistorischem Gesichtspunkte sind doch die Haltungsformen interessant, die durch die geschichtlich-gesellschaftliche Entwicklung selbst ausgebildet wurden. Die scheinbar natürlichsten und allgemeinsten sind: der in der „psychischen Einsamkeit“ des Liedes für sich monologisierende Sänger — oder noch wichtiger: der Mensch, der für sich Verständnis und Mitgefühl beansprucht — aber auch diese darf man nicht verallgemeinern; sie erscheinen erst in gewissen Abschnitten der geschichtlichen Entwicklung. Zur Zeit der romantisch-nationalen Bewegungen tritt notwendigerweise der Typ des nationalen Dichters, des „Barden“ auf, der aneifernde und geisselnde Dichter, der, wie unser Vörösmarty, vom nationalen Bewusstsein erfüllt ist. Dieser Typ ist in der Literatur fast aller Völker aufzufinden. Sobald die Entwicklung die Phase erreicht, in der die grossen gesellschaftlichen Umwälzungen vor-

bereitet werden, erscheinen die prophetischen Dichter, die Seher; der Barde und der Seher richten an die Gemeinschaft ihre „Aufrufe“, „Prophezeiungen“, „Urteile“ und „Visionen“. Die nächste Phase, der Ausbruch des Kampfes wird vom Flug der Dichter-Agitatoren, der Sturmvogel-Poeten begleitet; die gesellschaftliche Propaganda und Volks-erziehung können auch in ruhigeren Zeiten die dichterische Haltung der puritanen menschlich-unmittelbaren Ansprache, die Haltung der „Lehren“ (Titel eines Verszyklus bei Attila József) entfalten.

Durch die poetische Haltung wird in gewissem Sinne auch der Gefühlsstoff des lyrischen Gedichtes bestimmt. Dies ermöglicht eine Beziehung zu den überlieferten Gattungskategorien. Der für sich singende Dichter wird von einer stillen, konfliktlosen Stimmung erfüllt — das ist, was man gewöhnlich mit traditioneller Bezeichnung „Lied“ nennt. Der nationale Barde und der Prophet bewegen sich im Rahmen der Ode: kräftige, normative Leidenschaften strömen aus ihnen. Auch der Schwung der Agitation, die Aufforderung zur Tat haben im Rahmen der Ode Platz, aber noch öfters sprengen sie diesen Rahmen; als wir vorher die agitativen Gedichte Majakowskis und Johann Arany's erwähnten, war es zu spüren, dass die geerbten Kategorien für die so zustandekommenen Kunstgattungen nicht ausreichen.

E. LYRISCHE GATTUNGEN ODER LYRISCHE TYPEN?

Ist es keine kühne Unternehmung, unter den Tausenden lyrischer Werken der Weltliteratur viele, aber doch in beschränkter Anzahl vorhandene Gattungen oder gattungsmässige Varianten zu entdecken? Ist dies nicht schon im voraus ein hoffnungsloses Bemühen? Die Poeten und Literaten älterer Zeiten haben das nach mehr oder weniger Zögerung getan; die Kanonisierung der Kunstgattungen und Gattungsarten, die noch am Anfang unseres Jahrhunderts herrschte, ist das Produkt der Neuzeit, einige Bezeichnungen der Gattungen entfalteteten sich aber schon früher, wenn auch nicht in dem Sinne, wie im XIX. Jahrhundert. Es ist auch wahr, dass einige antike Bezeichnungen in der Neuzeit nicht nur einen anderen Inhalt erhielten, sondern auch einfach verschwanden. Wo man unmittelbaren pädagogischen Zwecken gerecht werden will, wird auch heute noch vom Kanon des letzten Jahrhunderts Gebrauch gemacht, nach dem Lied, Ode, Dithyramb, Rhapsodie, Elegie, Epigramm und dessen Unterarten als lyrische Gattungen gelten, zu denen eventuell die Satire und die Varianten der Gedankendichtung gezählt werden. Diese Bezeichnungen der Gattungen leben, wenn auch nicht mit voller Klarheit und nicht ganz systematisch, aber mit unverwüster Hartnäckigkeit auch im geschichtlichen Teil der Fachwissenschaft weiter. Es gibt keinen Forscher

der Literaturgeschichte, der die Bezeichnungen „Ode“, „Lied“, oder ähnliche Benennungen vermeiden könnte.

Die Tatsache aber, dass einige antike und mittelalterliche Bezeichnungen verschwunden sind, macht uns darauf aufmerksam, dass es sich um zeitgebundene Kategorien handelt, deren eine oder andere auf ein ehrbares Alter von vielen Jahrhunderten zurückblicken kann. Davon ist aber wieder gar keine Rede, als ob ein einheitlicher Gesichtspunkt hinter dem Ensemble der traditionellen Bezeichnung der lyrischen Gattungen zu finden wäre. Der Feststellung der Kategorien liegen in der Antiquität die Musik und das Versmass zugrunde; einige Liedarten wurden mit einer Leier, die Elegie mit einer Flöte begleitet; die Elegie bedeutete im allgemeinen ein Gedicht im Distichon, ohne Rücksicht auf seinen Inhalt. Als die antiken Bezeichnungen modernisiert wurden, nahm man entweder auf den Gegenstand des Gedichtes oder auf seinen psychischen Inhalt Rücksicht: das Lied enthält eine primitiv einfache Stimmung in einer singbaren Form, in der Ode und Hymne erregt der hohe Gegenstand erhabene Gefühle im Dichter; eine eigentümliche affektive Haltung bringt die Satire zustande usw.

Für eine ernste wissenschaftliche Systematisierung bedeuten diese traditionellen Bezeichnungen heute schon hauptsächlich ein Problem, ein Kopfzerbrechen. Dass sie zur Umfassung der lyrischen Ernte Europas in den letzten hundert Jahren nicht ausreichen, ist mehr als klar. Was für Gattungen sind in den *Blumen des Bösen* zu finden: Lieder, Oden oder Elegien? Rilke nennt die Stücke eines Gedichtbandes Elegien (Düneser Elegien) — aber welchen Gattungen reihen wir Rilkes Sonette an Orpheus oder die mit Landschaftsstimmung durchtränkten Liebesgedichte Georges zu? Es sei zugegeben: George schrieb auch echte Lieder, die Ode kommt bei ihm auch vor, — aber was können wir mit den Millionen Gedichten anfangen, die ausserhalb der Rahmen aller traditionellen Gattungen bleiben? Auch unser János Horváth war ja gezwungen, in seinem Buch über Petőfi eine besondere Durchschnittskategorie („lyrisches Gedicht“) ausser dem Lied, der Ode und der Elegie zu konstituieren, da die alten Kategorien sich auch zur Aufnahme der lyrischen Werke Petőfis zu eng erwiesen haben. Was nun die Grundlagen betrifft: heute denkt wohl kein Mensch daran, auf die metrischen Formen eine Gattungstheorie aufzubauen, abgesehen von der grossen Mannigfaltigkeit der ungebundenen Formen. Wenn wir von dem psychischen Charakter der ausgedrückten Emotionalität ausgehen wollten, müssten wir uns wieder die moderne Psychologie aneignen, die sich in Hinsicht der Analyse des Gefühlslebens zu der alten Psychologie so verhält, wie die moderne Physik zu der Physik des vorigen Jahrhunderts. Heute denkt natürlich niemand daran, die Grundlage der Einteilung der Gedichte in Gattungen in ihrem Gegenstand zu suchen.

Die poetischen Theoretiker unseres Jahrhunderts fühlten immer mehr drückend, dass die Fachwissenschaft hinter der dichterischen Praxis zurückbleibt, und sie versuchten mit hochzuschätzender Zähigkeit die Theorie der lyrischen Gattungen wiederum neu zu begründen. Zahlreiche Versuche wurden gemacht, die alten Kategorien einer Revision zu unterziehen, sie mit anderen, besseren, philosophisch mehr durchdachten zu ersetzen. Die meisten gehören schon der Vergangenheit an, aber beim näheren Betrachten müssen wir feststellen, dass sie doch nicht ohne Nutzen für die neuen Versuche sind. Nach einem System wurde z. B. musikalische und metaphorische Lyrik unterschieden; in einem anderen System ist die Reihe breiter; gnomische (also Lyrik mit philosophischem Charakter), anschauliche und musikalische Lyrik wären die Hauptarten. Es ist klar, dass beide von den poetischen Ausdrucksmitteln, die im lyrischen Gedicht zur Geltung kommen, anders: von den poetischen Wirkungskomponenten des lyrischen Gedichtes ausgehen. Nach der Bezeichnung Wolfgang Kayzers ist Lyrik: Gestimmtheit des Sprechenden in einer Situation — wobei sowohl die Gestimmtheit als auch die Situation zu betonen sind; das Erlebnis entfaltet sich unter gegebenen Umständen, in konkreten Lagen oder Geschehnissen. Das Gefühlsleben hat also seine äusseren Faktoren, aber das lyrische Erlebnis selbst weist verhältnismässig wenig äussere Gebundenheiten auf. Die Aussenwelt, die gegebenen Momente der Lage, wenn sie im Gedicht selbst überhaupt zum Wort kommen, verlieren ihre Konstanz, sie gehen in der bewegten Fluktuation des Gefühls auf. Als erstes und unmittelbarstes Material der Gefühlsobjektivation gelten die musikalischen, klanglichen Elemente der Sprache: der Rhythmus, der Ton und die Melodie, von denen eigentlich das Gedicht getragen wird. Aber die Sprache ist nicht rein und nicht in erster Reihe eine musikalische Erscheinung. Aus ihrem Strukturcharakter ergeben sich gewisse syntaktische Ausdrucksmöglichkeiten, u. a. die sog. Figuren, die sich einst einem theoretischen System eingefügt hatten: die Wortfolge, die Wiederholungen, die Parallelen, die Antithesen u. ä., mit einem Wort die rhetorischen Faktoren der Sprache. Aber wie sich die Stimmung in die Musik und in die Rhetorik ausstrahlt, nimmt sie etwas aus den bildhaften Elementen der Sprache auf und mit. Für einige lyrischen Typen bedeutet es ein Problem, dass die Sprache ein Zeichensystem ist, dass die Worte und Sätze einen Sinn haben und dass sich die Elemente der Wirklichkeit in ihnen widerspiegeln. Zu der lyrischen Objektivation gehört allerdings mehr oder weniger Bildhaftigkeit; natürlich kommt nicht immer das Bild selbst, sondern die Stimmung zur Geltung, die daraus strömt. Die Bildhaftigkeit nehme ich in einem möglichst weiten Sinne, und verstehe darunter sowohl die

unmittelbare, sinnliche Anschauung, wie auch die zweistimmige (zweischichtige) sog. Bildersprache. Eine weitere Stufe der Objektivation, die schon einen Grenzfall für die Lyrik bedeutet, besteht darin, dass die Situationselemente des Gedichtes schon in sich eine Bedeutung haben, und auch allein einen Zusammenhang darstellen, d. h. sich ein epischer Vorgang oder ein Objekt der Aussenwelt aus ihnen entwickelt.

Mit Rücksicht auf die möglichen Ausdrucksmittel ergaben sich also folgende Typen der Lyrik: musikalische Lyrik, metaphorische Lyrik, epische Lyrik, woher nur noch einige Schritte zu den verschiedenen Arten der mit Lyrik durchtränkten Erzählung, der lyrischen Epik führen. Ich erwähne in dieser Reihe die dramatische Lyrik nicht: ich kenne eine solche Variante, aber ich sehe ihr Wesen nicht in der objektiven Situation, sondern im Gefühlskonflikt, in der dramatischen Steigerung, Entladung und Lösung der Gefühlsgegensätze, was, wie wir gesehen haben, wohl an eine Situation gebunden ist, wichtig ist jedoch der Kampf der Gefühle in diesem Rahmen. Auf diese Weise kann der erhebliche Teil der Gedankendichtung als dramatische Lyrik angesehen werden. Für den heutigen Forscher braucht vielleicht nicht betont zu werden, dass keine festen Grenzen zwischen den einzelnen Typen bestehen; es handelt sich mehr nur um ideale Möglichkeiten, Endpunkte, zwischen denen ein ununterbrochener Übergang und zahlreiche individuelle Abwechslungen möglich sind. Im durchschnittlichen lyrischen Gedicht wirken alle Komponenten: die Musikalität, die Bildhaftigkeit, die Rhetorik und auch die Situationselemente harmonisch zusammen. Die Mannigfaltigkeit wird eben dadurch gegeben, dass die leitende Stimme durch eine der Komponenten gespielt wird, während die anderen die Begleitmusik bieten.

Aber wenn wir nun nicht die Übergänge, sondern die zwei Extremfälle, also die reine musikalische Lyrik und die epische bzw. objektiv-malerische Lyrik untersuchen, fällt sofort der uralte Gegensatz, die grundlegende, aber polare Möglichkeit ins Auge, die vielleicht allen modernen Theorien der Lyrik entweder zugrunde liegt, oder sie mindestens als wichtiges Element beeinflusst. Als Angelpunkt der lyrischen Poetik gilt die Unmittelbarkeit oder die Mittelbarkeit der lyrischen Äusserung. Diesmal handelt es sich schon nicht mehr um das Problem der Haltung; prinzipiell ist es eine Frage zweiten Ranges, ob der Dichter geneigt ist, seine wahre Innerlichkeit in Liedern rein zu besingen, eventuell für sich selbst, oder ob er sich vor das Publikum hinstellt und blosslegt, ob er „sein Fieber feilbietet“, „mit schnellen Worten und lauten Wunden“, oder ob er sich versteckt und sein Herz mit dem „goldenen Schlüssel“ des Kunstwerkes verschliesst. Der Dichter kann diese Absicht des reinen Ausdrucks seiner Innerlichkeit hegen, die Haupt-

frage besteht eben in der Möglichkeit der Unmittelbarkeit. Die sog. „reine Lyrik“ wurde als Losung von verschiedenen literarischen Richtungen ausgegeben, der sich z. B. die grossen französischen Lyriker-Generationen der jüngsten Vergangenheit immer mehr anzunähern wünschten. Man kann diesem Ziel nahe kommen, aber gänzlich ist es nicht zu erreichen. Die Lyrik soll die reine Innerlichkeit in den Stoff der Sprache kleiden; die Sprache ist aber nicht nur Klang, Tonkörper und musikalische Möglichkeit, sondern auch ein Zeichen, das etwas bezeichnet, bedeutet, und als solches immer einen rationalen Charakter hat und auch nach Logizität strebt. Ohne das Minimum der Objektivität, der Ratio, der Klarheit gibt es keine Dichtkunst. Die reine stimmungshafte Unmittelbarkeit bedarf einer solchen Mittelbarkeit der Sprache unbedingt. Die Grenze des sprachlichen Ausdrucks stimmt mit der Grenze der Lyrik, im allgemeinen der Dichtung überein.

Aber als Grundmöglichkeit müssen wir die doppelte Richtung der Unmittelbarkeit — Mittelbarkeit annehmen. Für unsere Typisierung, bzw. für die lyrische Poetik bedeutet das soviel, dass die sog. alogischen, also nicht begrifflichen, musikalischen, klanghaften Elemente der Sprache als erstklassige Ausdrucksmittel angesehen werden müssen. Je unmittelbarer die Lyrik ist, desto weniger kann sie die Last der Objektivität, besonders der Begrifflichkeit auf sich nehmen. Auch die Bedeutungskomponenten müssen sich vollständig in die musikalische Klangwirkung des Gedichtes einschmelzen. Das Erlebnis, der Stimmungszustand des Dichters schaffen für sich eine schwebende, rhythmische Äusserung, die durch die bildhaften Anschauungs- und Situationselemente sozusagen begleitet und ergänzt wird. Je lyrischer ein Gedicht ist, desto einfacher und elementarer ist seine sprachliche Form: die Satzrahmen sind locker, die Sätze sind meistens parataktisch, Bindewörter kommen selten vor, anstatt abstrakter Bestimmungen herrschen konkrete Bestimmungen vor. Die mehr indirekten Typen erhalten ihren Charakter eben dadurch, dass die realen-bildhaften-gegenständlichen Elemente die Funktion des Ausdrucks auf Kosten der musikalischen Elemente mehr an sich reissen. So ist die reine Stimmungslyrik, die musikalische Lyrik, die am meisten stofflose Variante; die rhetorische Lyrik, die Schöpfung einer höheren Gefühlslage, hat einen anderen rhythmischen Charakter, weil sie die syntaktisch-dynamischen Möglichkeiten mit verhältnismässig weniger Bildhaftigkeit ausnützt; am anderen extremen Pol schliessen die epische und gegenständlich-malerische Lyrik, also die höchste Stufe des indirekten Gefühlsausdrucks, die Kette der aneinander grenzenden Typen ab. Ein mittleres Glied dieser Kette bildet die metaphorische Lyrik in möglichst weitem Sinne.

Die vorher behandelten Grundbegriffe der lyrischen Dichtung ermöglichen die Erweiterung dieser Varianten. Aus dem lyrischen Subjekt leiten wir die Typen der individuellen und der gemeinschaftlichen Lyrik ab. Die individuelle Lyrik ist selbstverständlich ein späteres Erzeugnis; die ersten Äusserungen der menschlichen Affektivität fallen in die Zeit, als die Gemeinschaft noch nicht auf Individuen zerfiel. Die Urtypen der Lyrik (Opfergesänge, Kampflieder, Arbeitslieder, Zaubersprüche) sind hinsichtlich ihrer Lebensweise und ihres Inhalts vom gemeinschaftlichen Ursprung. Das einsame Lesen, die persönliche Begegnung mit dem Text gelten auch um die Mitte des Mittelalters als Seltenheiten. Demgegenüber leben und blühen gewisse Typen der Gemeinschaftslyrik auch in unserer Zeit. Die Analyse teils des lyrischen Subjekts, teils der lyrischen Haltung bieten uns eine zweite, personale Perspektive der Unmittelbarkeit und der Mittelbarkeit. Die Unmittelbarkeit ist in diesem Fall mit dem menschlich-personalen Charakter, mit der Offenheit, mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit der Äusserung, mit der Aufrichtigkeit eindeutig. Das ist ein lyrisches Ideal, dessen Verkörperung man in den Werken der Dichter, wie Petöfi und Musset, bewundert. Hier leiten die Übergänge aus der persönlichen Lyrik zu den Möglichkeiten der Stilisierung, Verhüllung zur Rollen- und Masken-Lyrik über.

Die grundlegenden ästhetischen Funktionen, die in der Lyrik eine Rolle spielen, haben wir vorher erörtert; aus diesen sind abzuleiten: die Varianten der erlebnisaussagenden und agitativen Lyrik, sowie die Extremfälle der Bekenntnis- und Werk-Lyrik, je nach dem Mass der Entlandung oder Gestaltung der Erlebnisse. Um das Bekenntnis muss gekämpft werden; es entspringt gewöhnlich den heimlichen, wohl behüteten Tiefen der Seele; die unproblematische Selbstspiegelung der einfachen, reinen Seelen finde ich nicht bekenntnismässig. Die Rinde, unter der die verborgenen, nach Ausdruck drängenden Gedanken und Gefühle gären, muss durchgebrochen werden, daher die bekannte Formlosigkeit der katexochenen Bekenntnis-Lyrik; wie man zu sagen pflegt, trägt die kühle Lava noch die Linien der heissen Strömung. In der Werk-Lyrik herrscht die gestaltende Funktion stark vor; hier will der Dichter nichts gestehen, er enthüllt keine Geheimnisse in der Entzückung der Inspiration, sogar sucht er sie möglichst tief zu vergraben, abzukühlen. Als Mittel dazu dient die nüchterne, mühsame, anspruchsvolle künstlerische Gestaltung; das Gedicht ist kein Bekenntnis, sondern ein sorgfältig geschliffener Kunstgegenstand, manchmal ein kunstgewerbliches Meisterstück.

Von der lyrischen Situation ausgehend begegnen wir nochmals dem Begriff der epischen und der gegenständlichen Lyrik

(Ding-Lyrik); aber in der anderen Richtung der Skala müssen wir die erwähnte erlebnisisolierende Lyrik, dann sogar als Schöpfung des Modernismus die *anaturale* (nicht erlebnisaussagende) Lyrik suchen müssen. (Die Bezeichnung „*anatural*“ habe ich der Kunstgeschichte entlehnt). Die mehr bekannten Variationen, denen die Situation zugrundeliegt, sind: die *monologische* und *dialogische* Lyrik, die *harmonische* Lyrik und die Lyrik mit Konflikten, die letztere nenne ich *dramatische* Lyrik.

Die auf diese Weise analysierten Typen bilden natürlich kein ausgearbeitetes, zusammenhängendes System; ich weiss nicht, ob wir überhaupt danach streben können, sie auf diese Weise zu vereinheitlichen. Sie sind lebende Varianten mit zahlreichen Möglichkeiten der Verwandtschaft, Entfaltung, Kreuzung, Einschmelzung und Umfärbung. Durch die Praxis, durch die Wirklichkeit der Literatur wird es auch klargemacht, welche die Typen sind, die sich einander ausschliessen. Bekenntnis und Kunstwerk scheinen heterogen zu sein, aber ist es möglich, verhüllt, in einer Rolle und unter einer Maske ein Bekenntnis abzulegen? Die epische Lyrik ist im Vergleich zu der Stimmungslyrik kühler, mehr indirekt; es mag in einem oder anderen Fall schwer sein, Rolle und personale Unmittelbarkeit voneinander zu trennen. Aber wir können unsere Typen in der Arbeit der literarischen Analyse unbedingt anwenden; sie leisten uns in der Auffassung und Bestimmung des individuellen Wesens der lyrischen Kunstwerke gute Dienste. Wenn wir sie systematisieren und ausführlich erörtern wollten, könnten wir auf den historischen Gesichtspunkt natürlich nicht verzichten. Die Entfaltung und Herrschaft der einzelnen Varianten haben ihre geschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen; die historische Untersuchung kann die Korrelation unserer Typen zu den traditionellen Gattungskategorien (Lied, Ode, Elegie usw.) herstellen. Dies alles ist natürlich noch eine zu lösende Aufgabe; wenn überhaupt, so ist ein einheitliches, umfassendes System der Typen, Gattungen, Varianten der Lyrik nur durch Zusammenarbeit der allgemeinen Poetik und der literarhistorischen Untersuchung zu erreichen.

W SPRAWIE TEORII POEZJI LIRYCZNEJ

STRESZCZENIE

W obszernym studium z zakresu poetyki poezji lirycznej próbuje autor skreślić te podstawowe pojęcia, które mogą być skutecznie zastosowane do analizy poszczególnego utworu lirycznego oraz do zakreślenia granic gatunku lirycznego. Autor posługuje się następującymi czterema podstawowymi pojęciami.

A. Podmiot poezji lirycznej. — Według mniemania przeciętnych czytelników liryczne „ja“ poety jest identyczne z jego empiryczną osobowością.

Ta osobowość ma ulegać jakoby „transpozycji“ w następstwie procesu twórczego. Występuje to szczególnie wyraziście wówczas, gdy poeta stylizuje swoje „ja“ dla określonej roli albo dla konkretnej funkcji. Z problematyki podmiotu wynikają przeto typy liryki osobowej i liryki roli; na tej podstawie odróżnia się lirykę indywidualną od liryki zbiorowości (kolektywnej). Oznaką charakterystyczną pewnych kierunków jest bezpodmiotowość.

B. Funkcja poezji lirycznej. — Również i na tym odcinku panuje powszechne mniemanie: liryka jest to, co wypływa wprost z serca, liryka jest wyrażeniem, ujawnieniem, wyładowaniem uczuć. Te zjawiska występują w początkowej części twórczości lirycznej, aczkolwiek istnieje i inna tradycja liryki. Według Schillera poeta powinien kształtować swe utwory z łagodnych, utrwalo-nych w nim dawnych wspomnień. Klasycyzująca poetyka uważa poezję nie za wyraz lub wyładowanie uczuć, lecz za kształtowanie, formowanie przeżyć. Powszechna, kształcąca człowieka funkcja sztuki zdolna jest szczególnie w liryce skondensować się i zmienić w głośne wezwanie, agitację. Liryka agitacyjna posiada bardzo chwalebny przeszłość. Funkcja agitacyjna pozwala poetom rewolucyjnym stwarzać nowe gatunki: pieśni propagandowe i pieśni porywające do walki, pieśni — wezwania do żołnierzy (np. u Majakowskiego). Przeciwnymi funkcjami liryki są przeto: wyładowanie albo kształtowanie uczuć — wypowiedanie przeżyć albo agitacja.

C. Sytuacja liryczna. — Utwór poetycki wyraża reakcję poety w określonej sytuacji (W. Kayser); typowe właściwości utworu lirycznego są współokreślone przez przenikające się nawzajem i razem stopione elementy danej sytuacji. Twierdzenia tego nie należy błędnie rozumieć: sytuacja liryczna nie jest bynajmniej identyczna z warunkami życia, w jakich powstał dany utwór poetycki. Oznacza ona właściwy horyzont utworu poetyckiego, zawarte w nim przestrzenne i czasowe perspektywy, treści osobiste i społeczne. Wielka różnorodność możliwych sytuacji pozwala wskazać pewną ilość przeciwnych typów idealnych: jednolita, epicko-przedmiotowa, zamknięta sytuacja albo izolacja przeżycia — prosta i złożona sytuacja, wewnętrzna lub uzewnętrzniona, naturalna albo celowo zestawiona, jednoznaczna lub aluzyjna, konkretna lub abstrakcyjna. Z punktu widzenia podmiotu powstaje możliwość ukształtowania sytuacji monologicznej lub dialogowej, harmonijnej lub konfliktowej.

D. Postawa poety lirycznego. — Z tych właśnie powodów do poezji zastosowano pewne powszechne, ogólne pojęcia charakterologiczne. Poeta staje wobec społeczności, z czego wynikają przeciwnie możliwości tej postawy: postawa naturalna, niewyszukana, i stylizacja, poza. I tu wskazać można pewne tradycyjne ujęcie tej „naturalnej“ postawy. Istnieją dwa jego warianty: z jednej strony pełne oddanie własnych uczuć, odsłonięcie swego wnętrza, przeświecenie samego siebie, pohamowanie aktywności — z drugiej zaś strony ukrycie, zasłonięcie swego ja. Tu mają swe źródło takie typy poezji: liryka osobowa, wyznanie liryczne oraz historyczne uwarunkowanie postawy: narodowych bardów, poetów-proroków, wieszczów — w odniesieniu do czasów rewolucyjnych: poetów — zwiastunów burzy. Godna uwagi jest skłonność wczesnego ekspresjonizmu do deklaracji międzyludzkiego braterstwa.

W oparciu o te spostrzeżenia próbuje autor dokonać rewizji dotychczasowych pojęć, odnoszących się do gatunków lirycznych. Dawne określenia: pieśń, oda, elegia i inne są z pewnością niezbędne z punktu widzenia praktyki dydaktycznej i naukowej, ale równocześnie mało przydatne dla właściwej analizy i systematyki. Należy dokonać próby mówienia nie o gatunkach, lecz o typach poezji lirycznej. Za główne typy należałoby uważać: z uwagi na środki wyrażania —

lirykę muzyczną, retoryczną, metaforyczną, epicką i przedmiotowo-malarską; z uwagi na podmiot liryczny — lirykę wyrazu pośredniego i bezpośredniego, indywidualną i zbiorową (kolektywną), osobową i lirykę roli narzuconej (podmiot liryczny w określonej roli, dla spełnienia danego zadania: *Rollenlyrik*). Typy liryki ze względu na jej funkcje — liryka przeżycia, liryka agitacyjna, liryka-wyznanie, liryka warsztatowa (*Werktlyrik*). W dziedzinie sytuacji spotykamy jeszcze lirykę epicką i przedmiotowo-malarską, monologowo-dialogową, lirykę pieśniowo-harmonijną oraz konfliktowo-dramatyczną.

Autor nie twierdzi bynajmniej, że podany przez niego zarys jest pełnym, pozbawionym luk systemem typów albo ewentualnie gatunków poezji lirycznej. Wszystko, co powiedział, winno być traktowane jako pewna praca przygotowawcza. O systematyzacji będzie można myśleć dopiero na gruncie współpracy pomiędzy badaniami w zakresie poetyki ogólnej i historii literatury.

Przełożył Jan Trzynaśkowski