

ATTILA TAMÁS

Debrecen

ÜBER DIE BEDEUTUNG DES WORTES „LYRIK“  
(BEITRAG ZU DEN GRUNDFRAGEN  
DER SYSTEMATISIERUNG VON KUNSTGATTUNGEN)

In der Literaturwissenschaft gibt es viele Fachausdrücke, die von verschiedenen Forschern in unterschiedlichem Sinne benutzt werden. Zu diesen Termini gehören auch die Ausdrücke „Lyrik“ beziehungsweise „lyrisches Werk“. Nun ist es bekannt, dass die einzelnen Bezeichnungen zum grossen Teil auf der Basis einer Konvention, zumeist auf der Basis eines stillschweigenden Konsensus geprägt werden. Die Berechtigung eines Wortgebrauches nach einer wissenschaftlichen Konvention gegenüber einem anderen zu bestreiten, ist nicht unbedingt eine sinnvollere Tätigkeit, als etwa diejenige, zwei nationale Konventionen miteinander zu vergleichen. (Wie könnte man zum Beispiel entscheiden, welche der Benennungen „Tisch“ bzw. „table“ für eine gewisse auf Beinen stehende, sechzig bis achtzig Zentimeter hohe glatte Fläche von ein – bis zwei Quadratmetern zutreffend ist?) Anstelle derartiger Streitigkeiten scheint es zweckmässiger zu sein, entsprechende Wörterbücher – im Falle von fachsprachlichen Abweichungen dagegen Wortinterpretationen – anzufertigen bzw. beizulegen. Es ist also zweckmässig, von Fall zu Fall die Bedeutung der von den verschiedenen Autoren auf verschiedene Weise benutzten Wörter und Ausdrücke zu bestimmen oder wenigstens zu umschreiben; dabei soll gleichzeitig auf natürliche Weise auf das Wort – bzw. Begriffssystem der gegebenen „Sprache“ hingewiesen werden. Es soll also angezeigt werden, ob man es mit „nebeneinanderstehenden“ oder voneinander unabhängigen Bezeichnungen, oder aber mit Bezeichnungen von Ober- und Unterkategorien zu tun hat. (Um bei unserem Beispiel zu bleiben: in welchem Verhältnis stehen die Bezeichnungen der Begriffe „Tisch“ und „Schreibtisch“, „Tisch“ und „Möbelstück“, „Tisch“ und „Schrank“ zueinander.)

Natürlich kann die Wahl nicht vollkommen willkürlich erfolgen. Es muss deswegen zweckmässigerweise geklärt werden, in welchem Verhältnis die gewählte „Sprache“ zu der won ihr bezeichneten Wirklichkeit steht.

Man tut mit anderen Worten gut daran sich zu überzeugen, in welchem Masse diese gewisse Sprache fähig ist unseren Bemühungen, die auf ein Erkennen der Wirklichkeit gerichtet sind, zu dienen: kann diese Sprache uns einen gut anwendbaren Vorrat an Benennungen zur Verfügung stellen? Gewährt sie Anhaltspunkte zur Hervorhebung von wichtigen Eigenheiten, wobei sie weniger wichtige Unterschiede im Verborgenen lässt, oder ist es gerade umgekehrt? Um wieder auf das obige Beispiel zurückzukommen: kaum praktisch dürfte — wenigstens unter unseren Verhältnissen — eine Sprache sein, welche für Möbelstücke, die meistens ebenfalls vier Beine haben, die ebenfalls flach und nur wenig niedriger sind, die aber meistens eine kleinere Oberfläche haben und ziemlich häufig eine Lehne besitzen, ebenfalls die Bezeichnung „Tisch“ zu benutzen, evtl. mit einigen Modifikationen (z. B. „Lehntisch“). Dies geschähe auf Grund vorhandener Identitäten und Ähnlichkeiten, wobei jedoch derjeniger wesentliche Unterschied vernachlässigt wird, dass der eine Gegenstand meistens zum Sitzen, der andere dagegen eher zum Ablegen benutzt wird; gleichzeitig hätten in jener Sprache diejenigen der erwähnten Möbelstücke, die drei Beine und diejenigen, die vier Beine haben, verschiedene Bezeichnungen. (Oder aber man gäbe diesen Gegenständen etwa auf Grund ihrer Farbunterschiede vollkommen unterschiedliche „Etiketten“ ohne Rücksicht darauf, wie diese Gegenstände beschaffen sind. In diesem Falle könnten also von der Gruppe der Tische diejenigen Möbelstücke nicht unterschieden werden, für die wir ein spezielles Wort — der „Stuhl“ — haben; gleichzeitig hätte diese Sprache dagegen irgendein spezielles Grundwort zur Bezeichnung von Unterschieden, die unser Bezeichnungssystem als ausreichend empfindet, wenn durch ein Nebeneinanderstehen mehrerer Wörter eine teilweise Unterscheidung erfolgt, da unsere Anschauung in ihnen lediglich eine Abweichung zwischen Ober- und Unterart sieht.)

In unserem Falle entsteht also die Frage, ob die Bezeichnung „Lyrik“ („lyrische Kunstgattung“, „lyrische Kunst“) zur Bezeichnung einer dem Wesen nach zusammengehörenden Gruppe von literarischen Schöpfungen geeignet ist. Anders gesagt: existiert innerhalb der Gesamtheit der literarischen Schöpfungen eine ihrem Wesen nach einheitliche, aber sonst gesondert stehende Gruppe, zu deren Bezeichnung der terminus technicus „Lyrik“ geeignet wäre?

Die folgende Darlegung wird vielleicht einleuchtender, wenn wir unsere Schlussfolgerung im voraus andeuten. Dieser gemäss ist das Wort „Lyrik“ in wissenschaftlichen Texten lediglich dazu geeignet, die folgende Umschreibung zu ersetzen: „die Gesamtheit der nicht charakteristisch erzählenden und nicht für die Bühne geschriebenen literarischen Werke“.

Welche Argumente können für diese Ansicht gebracht werden?

Bei der Untersuchung dieser Frage gehen wir von der Bedeutung des Wortes in früheren Zeiten aus.

Vor einem guten Vierteljahrhundert fasste I. Behrens seine diesbezüglichen Forschungsergebnisse in einem mit umfangreichem Zitatmaterial ausgestatteten Band<sup>1</sup> zusammen. Hieraus geht hervor, dass das Wort „Lyrik“ — wenn es überhaupt benutzt wurde — als ein Synonym zur Bezeichnung von Gedichten mit Lautenbegleitung, als Sammelname für die Dichtung einiger hervorragender griechischer Dithyrambendichter und später als Synonym für „Ode“ verwendet wurde — und so weiter. Hieraus ist schon soviel ersichtlich, dass in unserem Falle nicht von einer geschichtlich konventionellen Bindung des Symbols und des Symbolobjektes gesprochen werden kann. Jedenfalls nicht bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts.

Von hier ab geschah eine durchgreifende Änderung eher nur in der Hinsicht, dass von der „Lyrik“ (ebenso wie vom Drama und von der Epik) am häufigsten als von einer allgemein bekannt gesondert stehenden Kunstgattung geschrieben wird. Wenn jedoch das vorausgesetzte gemeinsame Wesen bestimmt werden soll, das zur Unterscheidung von anderen Gruppen dient, dann findet man in den Werken dieser Autoren stark voneinander abweichende Urteile. Ist die herrschende Rolle der Gegenwartigkeit einer ihrer grössten Triebkräfte oder ist es eher die Gerichtetheit auf die Zukunft hin? Oder ist es eventuell der Übergang der Zeitwirkungen ineinander? Ist es die Ereignislosigkeit der Zustandsmässigkeit, oder ist es die Beweglichkeit, der Ablauf der Geburt vor unseren Augen?

Ist es das Dominieren von persönlichen Emotionen oder aber die Auflösung in einer Stimmung? Oder kann vielleicht auch die nüchterne Gedanklichkeit darin eine bedeutende Rolle spielen? Über die Vielfalt der Teilfragen hinausgehend sind bei der Beantwortung der Fragen nach dem Wesen die Unterschiede — manchmal auch die scharfen Gegensätze — zwischen denjenigen Literaten entscheidend, die die Lyrik als eine verhältnismässig einheitliche Gruppe literarischer Werke ansehen. Es gibt jedoch auch Autoren — wie zum Beispiel R. Wellek<sup>2</sup> — die das Wort „Lyrik“ einschliesslich dessen Ableitungen für inhaltslos halten.

Es kann also gesagt werden, dass sich auch in unseren Tagen keine konventionelle Bindung allgemeiner Gültigkeit zwischen Zeichen und Zeichenobjekt herausgebildet hat: für die Anhänger der verschiedenen Lager existieren lediglich nebeneinanderstehende Beziehungen von relativer Gültigkeit.

Offenbar sprechen im Falle von unterschiedlichen Meinungen die Forscher nur teilweise von ein- und derselben Sache. In einem bei weitem

<sup>1</sup> *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Beihefte zur „Zeitschrift für Romanische Philologie“, Halle—Saale 1940.

<sup>2</sup> *Genre Theory, The Lyric and „Erlebnis“*, [in:] *Festschrift für R. Alewyn*, Köln—Graz 1967, S. 399.

nicht geringfügigen Teil der Fälle hat man es mit voneinander abweichenden Zeichenobjekten zu tun, die dennoch mit ein- und demselben Wort bezeichnet sind. Dies ist nämlich auch der Fall, wenn verschiedene Forscher scheinbar von ein- und derselben Sache sprechen, wenn es um die „Lyrik“ geht; dennoch analysieren diese Forscher im Verlaufe ihrer theoretischen Überlegungen andere Gedichte (oder denken zumindestens an andere Gedichte). Um bei unserem Vergleich „Möbelstück“ zu bleiben: nehmen wir etwa eine Person, die die Eigenschaften eines Teetisches beschreiben möchte und dessen charakteristischsten Eigenschaften mit dem Ausdruck „Gesamtheit aller Nicht-Schreibtische und Nicht-Küchentische“ bezeichnet. Diesen Ausdruck wollen wir mit *X* bezeichnen. Eine andere Person macht dasselbe mit den Speise-, Rauch- oder Landkartentischen, während beide Personen an dem Ausdruck *X* als gemeinsame Bezeichnung festhalten. Für unsere augenblicklichen Untersuchungen haben wir sogar eine noch treffendere Analogie: den Fall des Wortes „Feder“. Dieses Wort bezeichnete ursprünglich die Bedeutung des Vogelkörpers, aber auch das hieraus gewonnene Schreibinstrument. Später kamen dann noch andere, voneinander abweichende Vorstellungen von Zeichenobjekten hinzu, wie etwa die Bezeichnung des aus Metall gewonnenen und mit Tinte schreibenden Schreibinstruments (in der ungarischen Sprache gehören auch die verschiedenen Bezeichnungen für „Kugelschreiber“ und „Filzstift“ hierher). Hierher gehören alle diejenigen Objekte, für die sich kein spezieller Name herausgebildet hat, im Gegensatz zu Schreibinstrumenten wie der Bleistift, die Kreide und der Griffel. Ein Teil der Abweichungen in den Meinungen über die Lyrik entstehen auf dieselbe Weise, wie wenn beim Studium der „Feder“ Abweichungen in bezug auf das Forschungsverfahren zu Abweichungen in bezug auf die Objektwahl hinzukommen: bei der Bestimmung des Wesens der „Feder“ fällt die Wahl der einzelnen Forscher auf jeweilige konkrete Arten von Federn. (Man ist sich lediglich darüber einig, dass das ursprüngliche Zeichenobjekt der Benennung — die Vogelfeder — nicht zu untersucht werden braucht; ebenso sieht heute niemand mehr in dem von der Laute begleiteten Gesang die echte Form der Lyrik.) Aus diesem Grunde sind auch die Streitigkeiten in bezug auf die Bestimmung des gewählten Begriffes so unfruchtbar — ungeachtet der Tatsache, dass inzwischen Beschreibungen zahlreicher wichtiger Eigenheiten gegeben werden konnten und dass mehr oder weniger begründet auf zahlreiche Eigentümlichkeiten bei diesem oder jenem Gedichttyp hingewiesen werden konnte.

Nimmt man eine historische Untersuchung vor, dann sieht man, dass sich aus den voneinander ziemlich entfernt stehenden früheren sprachlichen Äusserungsformen allmählich gemeinsame Eigenheiten herausbildeten, aus denen im Verlaufe der späteren Entwicklung auch die Gesamtheit der sprachlichen Kunstwerke entstand. Es weist jedoch nichts darauf

hin, dass diese annähernd geschlossene Gruppe in irgendeinem Abschnitt der Entwicklung durch bestimmte Gesetze in ein regelmässiges Dreiersystem zergliedert worden wäre. (Genauso, wie auch die Gesamtheit der Schöpfungen der Malerei, der Bildhauerei, der Baukunst, der dekorativen Kunst oder der Musik weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit in ein Dreiersystem zergliedert wurde.) Man hat also überhaupt keine Gewissheit dafür, dass die Einführung eines solchen Dreiersystems — und innerhalb desselben die Kategorie der Lyrik — eine wissenschaftliche Notwendigkeit darstellt. Der Anspruch, diejenigen Charakteristika zu beschreiben, die die verschiedenen literarischen Werke voneinander unterscheiden — beziehungsweise das Bestreben, auf Grund dieser Charakteristika Systeme oder Gruppen nachzuweisen oder in der Gesamtheit aller literarischen Werke zu schaffen — ist in keiner Weise mit dem Anspruch der Herausbildung von Dreiersystemen identisch. (Der erstere ist ein eindeutig wissenschaftlicher Anspruch, der durch den Gegenstand der Untersuchung selbst angespornt wird.) Tatsächlich haben sich schon in den ältesten Zeiten aus verschiedenen Anlässen zu einem gegebenen Thema auch voneinander ziemlich abweichende Werke als geeignet erwiesen, beziehungsweise die „Entdeckung“ der Grundeinheiten der Vortragweise: die Ausarbeitung derselben schuf auf natürliche Weise ein Schulbeispiel, ein zum Studium und zur Nachahmung geeignetes Musterstück für die Schüler des „Faches“. Die Erkenntnis der Tatsache, welche Themen, welche Versmasse und welche Musikinstrumente zu einer organischen Einheit zusammengeschweisst werden können — die gewissen gesellschaftlichen Zielen zu dienen geeignet sind — war von sehr grosser Tragweite. Die von den Händen grosser Meister stammenden Schöpfungen veranschaulichten gleichzeitig mit ihrem Beispiel die Möglichkeiten der Herausbildung von Variationen.

Die einzelnen Typen dagegen erhielten — auf eine in den natürlichen Sprachen übliche Weise — ihre Namen nicht auf Grund einer einheitlichen systematisierenden Anschauungsweise: bald kam durch das begleitende Instrument („lyrische Dichtkunst“), bald durch das Versmass („jambische Dichtkunst“) oder wieder durch Hervorheben einer Gemeinsamkeit in der Handlung („Tragödie“) die Beziehung zwischen Zeichen und Zeichenobjekt zustande; auf diese Weise entstanden gemäss der späteren Terminologie die „Bezeichnungen der Kunstgattungen“.

Die beim Verlauf der Ausarbeitung von bestimmten Strukturtypen herausgebildete Tradition traf im weiteren mit einem äusseren Umstand zusammen: mit einer Form des Systematisierungsanspruchs des menschlichen Gehirns. Damit, dass der Mensch bestrebt ist, die bestehenden Begriffe in einem möglichst regelmässigen System unterzubringen, um ein überschaubares Ganzes von Über-, Unter- und Nebenordnungen zu haben. Auch dieser Anspruch wurde schon verhältnismässig früh geltend gemacht. Diejenige Werke, die auf einem kleinen Schauplatz innerhalb

gewisser Zeitgrenzen und mit mehreren Personen spielen und sich nach den Anforderungen einer solchen Vorführung richten, sind gewissen Beschränkungen unterworfen; wird aber die Geschichte lediglich durch den Gesang einer Person vorgetragen, so ist sie zwar in ihrer unmittelbaren Darstellung ärmer, in ihrer mittelbaren — mit Worten umschriebenen — Darstellung aber reicher. Hier konnte man also bereits eine regelmässige Zweiheit herausbilden (bei den Griechen ebenso, wie in China). Innerhalb des ersteren hat sich sogar eine weitere Doppelnatur herausgebildet, denn durch das Aufsetzen von Masken entstand der Zwang, Unterscheidungen zu treffen: traurige Geschichten können nicht mit einer lachenden Maske gespielt werden, ebenso wie lustige Geschichten nicht mit einer düsteren Maske dargestellt werden können. (So regte etwa bei der skulpturmässigen Darstellung des von Schlangen gequälten Laokoon und des mit seinem Kinde spielenden Hermes der Umstand, dass wir beide Werke in unterschiedlichem seelischen Zustand betrachten, eine „Unterscheidung der Kunstgattungen“ nicht an, wahrscheinlich wegen des Fehlens einer solchen augenscheinlichen Doppelnatur.) Wer sich dagegen zum Dreiersystem hingezogen fühlte, der konnte schon hier eine dritte Kategorie mit aufnehmen: die „gemischte Kunstgattung“, die aus der Zweiheit immer gewonnen werden kann. (Wo der Dichter selbst spricht, wo die Darsteller sprechen und wo der Dichter selbst und durch seine Darsteller spricht, dort sehen wir die frühesten Ausdrucksformen dieser Erscheinung; später begegnet man zum Beispiel der subjektiven, der objektiven und der subjektiv-objektiven Variante ziemlich häufig.) Diejenigen Gedichte, die weder in die Gruppe der Dramen noch in die der Epen eingefügt werden können — welche beide grosse, repräsentative und verhältnismässig einheitliche Schöpfungen sind — bildeten allmählich eine neue Kategorie „gemischten Typs“. Diese Kategorie ist — nach gründlicher Untersuchung können wir es behaupten — eine ziemlich treffende Einordnung.

Der nach reiner Systemschaffung strebende Verstand schreckt jedoch naturgemäss davor zurück, eine „gemischte“ Kategorie als eine Grundkategorie zu akzeptieren. So musste als Ergebnis einer jahrhundertealten dichterischen Entwicklung, beziehungsweise Umbildung — in deren Verlauf das Epos als einer der herrschenden Typen verdrängt wurde, während die Rolle anderer Gedichttypen wuchs — für die in ihrem Gewicht gewachsenen „gemischten Typen“ irgendein repräsentativerer Indikator geschaffen werden, die Kategorie eines Begriffs mit einer anderen Benennung. So wurde — als Fortsetzung der früheren Systematisierungsbestrebungen von Muratori und Batteux, nicht ohne Nachsinnen und Ungewissheit — von Jean Paul, von Goethe, deren Zeitgenossen und Nachfolgern der Begriff der Lyrik als dritte grosse Kunstgattung geprägt, welche auf einer — angenommenen — „gemeinsamen Anschauungsform“ beruht.

Das Zunehmen des literarischen Gewichts derjenigen Gedichte, die

weder zur Gruppe der Dramen, noch zur Gruppe der Epen gehören, stand im Zusammenhang mit dem Anwachsen des dichterischen Rechtes beziehungsweise Rechtsanspruches; dies hat zur Folge, dass die Persönlichkeit in der Dichtkunst in den Vordergrund rückte. Dies kam zum grossen Teil in den persönlichen Gefühlen, in den Leidenschaften, in den individuellen Visionen und später in den individuellen Stimmungen, Eindrücken und in dem „Einfühlen“ in die äussere Wirklichkeit zum Ausdruck. Für die entstandene dritte Kunstgattungs-Kategorie boten sich also auf diesem Gebiet Eigentümlichkeiten, die als Grundcharakteristika hervorgehoben werden können: entweder in dem Fakt der Anwesenheit der Dichterson selbst, oder in der herrschenden Rolle der gefühlsmässigen und stimmungsmässigen Faktoren, oder aber in dem Ineinanderfliessen von Subjekt und Objekt, das für die gefühlsmässige und affekt-mässige Saturation charakteristisch ist. (In ihren inneren Eigentümlichkeiten ist diese Kategorie weniger ungreifbar.)

Die Existenz des Dreiheitssystems zu beweisen — was sich im Zeichen der Ansprüche des Klassizismus, die Dinge in einem möglichst ausgeglichenen System darzustellen und zu sehen, ferner im Laufe des Rationalismus in der Konstruktion abstrakter philosophisch-theoretischer Systeme und in der Romantik in den Bestrebungen einer literaturwissenschaftlichen Fundierung in erster Linie in Deutschland offenbarte — wurde später nicht einmal mehr als nötig angesehen. Dieser Beweis wurde einfach als gegeben betrachtet. Die Konstrukteure der verschiedenen biologischen, psychologischen, soziologischen und anderer literaturwissenschaftlicher oder literaturästhetischer Konzeptionen sahen einen Beweis der Richtigkeit ihrer Theorie — oder deren erfolgreiche Probe — eher in den neuartigen Interpretationen der nunmehr als traditionell akzeptierten Dreiheit.

Die individuelle Leistung zeigte sich nur entweder in der Verbindung von verschiedenen Dreiheiten, oder in der Verbindung von Dreiheiten, die von den früheren Verbindungen abweichen oder aber in einer andersartigen Deutung von traditionellen Verbindungen, nicht aber im Beweis des Vorhandenseins einer Dreiheit. Diese Dreiheit kam nämlich meistens sehr gelegen, denn gewisse Dreiheiten — oder aus Zweiheiten durch Übergang gebildete Dreiheiten — sind sehr oft nachweisbar. (In der Dreiheit der ausdrückenden, der mitteilenden und der auffordernden Funktionen der Sprache, in der Gebundenheit an die erste, zweite oder dritte Person, in den drei Einheitstypen, die die Stufen der Sprache verkörpern: in der Laut-, Wort-, Satz-dreiheit, in der Dreiheit der Anschauungsweise Gegenwart-Vergangenheit-Zukunft und so weiter.)

Das ohne Beweis heilig gesprochene System der Dreiheiten der Kunstgattungen wurde — wie bekannt — zuerst in B. Croces Ästhetik stark angezweifelt. Seine charakteristisch opponierende Theorie — die das Opponieren bis zur Einseitigkeit betreibt — hebt die Tatsache der Ein-

maligkeit und der Individualität der wertvollen Werke hervor: er stellt die eigenen Gesetze der Meisterwerke starr den Gesetzen der Kunstgattungen gegenüber und vergleicht die individuelle Schöpfung mit den Kategorien der Kunstgattungen. Es ist eine bekannte Tatsache, dass er nicht nur Anhänger seiner Meinung fand, sondern auch gründlich und überlegt argumentierende Gegner. Von vielen wurde dagegen derjenige Umstand nicht beachtet, dass die Gegner von Croce die Existenz und die lebendige Triebkraft der Tradition selbst oder der verschiedenen traditionell gewordenen Strukturtypen — sowie deren Berechtigung und Nutzen — bewiesen: sie zeigten die Existenz einer Vielfalt von Werken, die sich hinsichtlich ihres Tongeschlechts, ihres Aufbaus und ihrer Versföhrung teilweise aneinander richten. Sie bewiesen also wiederum nicht die Existenz der drei Gruppen von Kunstgattungen. Über die Rolle der Tradition beim Schreiben von Sonetten, von Komödien, von Tragödien sowie der Oden- und Liederdichtkunst und über die Tradition der strukturellen Grundformeln — oder aber gerade über die Stiltradition — erbrachten sie wertvolle Fakten<sup>3</sup>. Gegenüber Croce bewiesen sie also im allgemeinen, dass es auch in der Literatur ähnliche Typen wie in der Musik gibt, wie z. B. die Fuge, die Sonate usw., obgleich sich die Literatur viel freier entwickelte als die mit ihr am Anfang stark verbundene Musik. Sie bewiesen auch, dass — auf Grund der Tatsache, dass Thema, Anschauungsweise und Materialgestaltung zusammenhängende Faktoren sind — die Ausarbeitung gewisser Themen zu Meisterwerken anderen Künstlern, die sich mit demselben Thema befassen, als Ansporn und als Richtlinie dient, besonders, wenn auch noch ihre Anschauungsweisen verwandt sind. Ein grosser Künstler kann nämlich gleichermassen neue Themen und die zu einem neuen Objekt passenden Schöpfungs-Schemen entdecken; durch die Schaffung einer Vielfalt von Variationen eröffnet er sich einen Weg, welcher solange unmittelbar sichtbar ist, bis durch die Schema-Modifizierung und durch die Varianten-Ausarbeitung eine vollkommene Umgestaltung des ursprünglichen Schemas erreicht wird.

(Also: Bis zu jener Grenze, jenseits derselben nunmehr ein Forscher, der die geschichtlichen Zusammenhänge untersucht, die Beziehung nachweisen kann. Ein Forscher jedoch, der mit dem System der äusseren Kategorien arbeitet, ist schon dazu gezwungen, den Platz der auf diese Weise in Verwandtschaft stehenden Werke woanders — oder gerade „auf der Grenze“ — anzugeben. So kann man etwa im Falle der Baukunst den Strukturtyp der gewölbten christlichen Kirche in eine neue Kategorie einordnen, und zwar auf Grund der Tatsache, dass eine Spitzbogenwölbung vorliegt: neben der Gruppe der romanischen Kathedralen spricht

<sup>3</sup> U. a. in „Helicon“, 1938, S. 95–100; 1940. P. Van Tieghem; L. Beriger, G. Cohen, H. Cysarz, M. Folkierski, T. Grabowski, J. Hankiss, P. Kohler, M. Kridl, R. Lebègue, K. Wais, Z. L. Zalewski, B. Zolnai.

der systematisierende Kunsthistoriker nicht zu Unrecht von der Gruppe der gotischen Kirchen. Es gibt aber keine hinreichenden Gründe dafür, zwischen den sogenannten Kunstgattungskategorien und den sogenannten Stil kategorien von vornherein — also ohne eine Untersuchung der individuellen Fälle — einen wesensmässigen Unterschied anzunehmen. Die Umbildung des Epos zu einem Roman — anders gesagt: die Ablösung des Epos durch den Roman — kann auf ähnliche Weise durch historische Gründe erklärt werden, wie etwa die Umbildung des Renaissancepalastes in einen barocken Palast, beziehungsweise die Ablösung des Baustils der Renaissance durch den Baustil des Barocks. Über die Herausbildung der „Kunstgattung“ des Romans kann prinzipiell auch gesagt werden, dass sich mit diesem eine neue Stilart der erzählenden Literatur herausbildete — wenn man sich dem Untersuchungsgegenstand von einer anderen Seite nähert. So kann etwa — in unserem primitiven Beispiel — die Füllfeder ebenso als eine geschichtlich entstandene „Stilvariation“ wie auch als selbständige „Feder-Kunstgattung“ aufgefasst werden. Ein scharfer und eindeutiger Unterschied zeigt sich eher nur in der Art und Weise, wie man an den Gegenstand herangeht: zwischen den historisch-erklärenden und den nicht-historisch-beschreibenden Untersuchungen, beziehungsweise zwischen den sich aus diesen herausgebildeten Systemen.)

Die Klassifizierung der Kunstgattung in eine Dreiheit — und die Behandlung der Lyrik als eine Einheit innerhalb derselben — hat sich also wahrscheinlich teilweise unter den oben skizzierten historischen Umständen herausgebildet und hat eine Tradition von etwa anderthalb Jahrhunderten; andererseits ist diese Klassifizierung teilweise eine Art akademisch-schulmässigen Systematisierungsbestrebens, teilweise dagegen ein praktischer sprachlicher Anspruch, um den verschiedensten Varianten der in verschiedenen Bänden herausgegebenen dichterischen Schöpfungen auf Grund ihrer verhältnismässigen Kürze einen gemeinsamen Namen zu geben. (In der neuesten Zeit kam zu allem diesem noch etwas: die Voreingenommenheit gegenüber einem dichterischen Schaffungstyp, welche besonders beliebte Schöpfungen zu Verkörperungen der „lyrischen Ausdrucksweise“ ausruft, um damit — durch eine tautologische Argumentation — deren ausserordentlichen Rang im Gegensatz zu andersartigen „nicht charakteristisch lyrischen“ bzw. „nicht reinen Kunstgattungs-“ Werken zu „beweisen“.)

Es ist eine Tatsache, dass ausser Welck auch andere starke Argumente gegen die „Lehre“ von der Dreiheit aufzählen — wobei sie manchmal nicht viel überzeugendere Vierersysteme anbieten<sup>4</sup>. Für ihre gründlichere Hal-

<sup>4</sup> Vgl. H. Seidler, *Die Dichtung*, 1959; W. V. Ruttkowski, *Die literarischen Gattungen*, Bern—München 1968; F. Sengle, *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre*, Stuttgart 1969.

tung gegenüber den Tatsachen zeugt die Meinung von H. Markiewicz, der masshaltend davor warnt, unbedingt in einer der verschiedenen Systematisierungen der Kunstgattungen die richtige erblicken zu wollen.

Es ist bereits erwähnt worden, dass die Bezeichnung „Lyrik“ für den umgangssprachlichen Gebrauch geeignet sein kann, als Ersatz für genauere, aber schwerfälligere Umschreibungen<sup>5</sup>. Hier haben wir es mit der Tatsache zu tun, dass auf Grund einer im grossen und ganzen allgemein zu nennenden Konvention praktisch (z. B. bei der Herausgabe von Büchern) mit mehr oder weniger Erfolg die als lyrisch, episch und dramatisch bezeichneten Schöpfungen voneinander getrennt behandelt werden. Wir müssen also – wenigstens flüchtig – darauf eingehen, welchen wissenschaftlichen Wert diese „mehr oder weniger“ entstandene Praxis besitzt.

Wenn die Beschreibung irgendwelcher Gegenstände oder Lebewesen (vor allem Menschen) – einerlei, ob sich diese bewegen oder nicht – von einem Dichter mit auffallender Kürze verwirklicht wird (d. h. wenn sich der Dichter auf das Herausgreifen einiger weniger Momente beschränkt), dann macht es sich im allgemeinen bemerkbar, dass der Dichter dies nicht um der Ergötzung an dem gegebenen Gegenstand oder an der Beschreibung der Erscheinung (Handlungserzählung) willen getan hat, oder etwa um der erkennenden „Inbesitznahme“ des gegebenen Gegenstandes oder der Erscheinung willen. Die Darstellung des gewählten Teils der Wirklichkeit ist mutmasslich etwas anderem untergeordnet. Ganz gleich, ob es um die Katzendarstellung von Baudelaire, um das Karusel-Bild von Rilke, um die Verewigung der Vision vom verirrtten Reiter bei Endre Ady oder um die zahlreichen „Gegenstandsbeschreibungen“ der sogenannten objektiven Lyrik geht. Wenn sich währenddessen die immer vorhandene Stilisiertheit der Darstellung auch noch steigert, dann tritt dieses Moment der „Andersheit“ – diese Wirklichkeit der Darstellung nicht um der Darstellung willen – kraftvoll in der Vordergrund. Anders gesagt, kommt derjenigen Absicht eine betonte Rolle zu, dass der Dichter seine eigene augenblickliche Stimmung, seine allgemeine Depression, sein von der weiteren Welt gebildetes Urteil oder die auflebende Gesamtheit seiner noch nicht vollständig entfalteten Gedanken objektivisiert. Für diese Absicht ist das In-Szene-Setzen des Gegenstandes nur in verhältnismässig geringem Masse eine Inspiration und dient eher nur als Vorwand; in diesem Falle sagt man, dass die schaffende Subjektivität in den Vordergrund rückt.

Es kann auch gesagt werden, dass die Verewigung des Seelenzustan-

<sup>5</sup> Ähnlich fasst es auch K. W. Hempfner auf, als er erklärt: „So ist es z. B. kürzer von der »Lyrik« des 18. Jh-s zu sprechen, als von der »nichtepischen und nichtdramatischen Versdichtung«. Auch er sieht in *Lyrik* nur einen Sammelbegriff, [in:] *Gattungstheorie*, München 1973, S. 28, 86.

des oder einer Stimmung des Autors (des Dichters) im allgemeinen (also im grösseren Prozentsatz der Fälle) in einem verhältnismässig kurzen Werk verwirklicht werden kann, beziehungsweise, dass derartige persönliche Erlebnisse — auf Grund ihrer Natur — eher das Verfassen kurzer Werke anspornen. So kann also die Kürze als gemeinsame Eigenschaft mit derjenigen Gedichte erwähnt werden, die der Subjektivität eine grössere Rolle zukommen lassen. Wenn wir aber nun zwischen der Subjektivität und dem persönlichen Charakter (also: der offenbaren „Anwesenheit“ der Dichterpersion), gemäss dem alltäglichen, ungenauen Sprachgebrauch, keine Grenzen ziehen, dann kann man wirklich einen Versuch in der Richtung machen, aus diesen beiden eine gemeinsame Gruppe zu bilden. Indessen kann in der Praxis die persönliche „Anwesenheit“ mit der strengen Objektivität sehr wohl verträglich sein — ähnlich wie ein unpersönliches Gesicht eines Kunstwerkes einen Subjektivismus in sich verbergen kann (wenn es ein Vorwand für den inneren Ausdruck eines äusseren Gegenstandes ist). Der Dichter ist, ähnlich wie der Maler, der Bildhauer, der Psychologe oder der Arzt dazu in der Lage, von sich selbst oder von seinem Bewegungsraum eine sachliche Darstellung beziehungsweise eine Analyse zu geben, und zwar sowohl in äusserer als auch in innerer Hinsicht. Und wenn wir die persönliche „Anwesenheit“ der Dichterpersion und die Subjektivität, welche beide bei weitem nicht identisch miteinander sind, in ihrer Gesamtheit als Wesensbestimmung der Lyrik ansehen, dann fällt es ziemlich schwer, die Gefahr dessen abzuwenden, dass auch diejenigen Romane hierher gehören, die die wirkliche oder die fiktive Person ihrer Autoren in den Mittelpunkt stellen — gemeint sind die in der ersten Person Singular erzählenden Romane — sowie auch jene, die hinsichtlich der Beschaffenheit ihrer Darstellung subjektiv genannt werden können, weil sie die Stimmung stark zur Geltung kommen lassen, oder aber z. B. ein wirkliches Geschehen in eine Vision transformieren. Dasselbe gilt für jene Parabelwerke, die wegen des Ausdrucks der Gedanken ihrer Autoren eine stark ungeordnet-schematisierte „Welt“ aufweisen. (Dann ist also — bald wegen dieser und bald wegen jener Ursache — schwerlich jede echte oder fiktive Autobiographie lyrisch, aber lyrisch sind z. B. die Romane Kafka's ebenso, wie etwa Voltaire's *Candide*.)

Der verhältnismässig geringe Umfang (zusammen mit den sich aus der Kürze ergebenden weiteren Eigenheiten), die grosse Rolle der persönlichen „Anwesenheit“ oder der Subjektivität, und die verhältnismässig häufig vorkommenden Gefühls- und Affektausdrücke: dies sind ungefähr diejenigen Kriterien, auf Grund deren bestimmte Gruppen von dichterischen Kunstwerken üblicherweise in verschiedene Bände eingereiht werden, bzw. auf Grund deren diese Werke üblicherweise lyrisch genannt werden. Dies ist für den alltäglichen Sprachgebrauch nicht ganz unberechtigt, denn — um wieder auf eine unserer Analogien zurückzu-

kommen — im Falle des Wortes „Feder“ ist es im grossen und ganzen klar, was infolge der sich herausgebildeten Bräuche ungefähr unter diese Bezeichnung fällt: Unsicherheiten dieser Art kommen in der Umgangssprache regelmässig vor. Für eine wissenschaftliche Darlegung scheint der Begriff „Lyrik“ als loser Sammelbegriff dagegen nicht geeignet zu sein. Demgegenüber können die Individualität selbst wie auch die Subjektivität sehr wohl Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung sein; auch die mit dem Umfang zusammenhängenden und die sich aus den Bühnenwerken ergebenden (beziehungsweise eine Bühnendarstellung beanspruchenden) strukturellen Eigenheiten können ebenso wissenschaftlich untersucht werden wie auch die Rolle der mitteilenden, der ausdrückenden oder der auffordernden Funktionen in den literarischen Werken, oder in deren Bindung an die Gegenwart, an die Vergangenheit oder an die Zukunft.

Ebenso können auch noch viele anderen Dinge wissenschaftlich untersucht werden — aber unabhängig von denjenigen Systematisierungen, die den Traditionen der Zahlenmystik anhängen.

O ZNACZENIU SŁOWA „LIRYKA”  
(PRZYCZYNEK DO PODSTAWOWYCH ZAGADNIEŃ  
SYSTEMATYZACJI GATUNKÓW ARTYSTYCZNYCH)

STRESZCZENIE

Wyraz „liryka” jest używany raczej w języku potocznym niż jako termin naukowy. Na podstawie szeroko przyjętej konwencji jest on zdalny przede wszystkim do oznaczania pojęcia ogólnego o treści luźnej, niezbyt ściśle określonej. Dzieła literackie na podstawie badań naukowych dzieli się zwykle na mniejsze lub większe grupy ze względu na następujące aspekty: charakter utworu subiektywny lub obiektywny, osobisty lub nieosobisty, przedstawienie procesów lub stanów, rola konfliktu, oraz ze względu na ewentualne dominowanie w nich wielu innych właściwości. Sformułowane w ten sposób pojęcia idealne nie mogą być jednak traktowane jako pojęcia ogólne, które w obrębie jednej systematyzacji nie pokrywając się z sobą stanowią kompletną całość. Na przykład charakter osobisty i obiektywny dają się pogodzić z sobą tak samo jak charakter osobisty i subiektywność albo charakter osobisty i stosunek do teraźniejszości, przyszłości lub przeszłości. Pod tym względem godna badania jest tylko częstość lub rzadkość występowania razem określonych cech.

Poza właściwościami ogólnymi, które mogą być analizowane także w ich wzajemnym oddziaływaniu się na siebie, możliwe jest naukowe badanie pewnych typów strukturalnych jako gatunków literackich (sonet, ballada, oda, pieśń itp.) albo też określonych struktur, jak na przykład: pieśń muzyczna, symfonia, tryptyk, inicjały, typy strukturalne kościołów chrześcijańskich lub greckich. Sztuczny w pewnym stopniu podział dzieł literackich na trzy rodzaje nie jest natomiast uzasadniony właściwościami materiału literackiego lub kształtowania się i rozwoju literatury. Ta systematyzacja powstała prawie dwieście lat temu i objaśnia się raczej pewnymi warunkami historycznego rozwoju nauki o literaturze. Rzecz oczywista, że i przedstawienie sceniczne pociąga za sobą ukształtowanie się właściwości godnych osobnej

analizy. Zwiększenie się roli opisu literackiego (opowiadanie) również kształtuje odrębne cechy. Na tej podstawie więc rozpatrywanie utworów literackich w większych grupach jest również słuszne. Jednak w kompleksie dzieł nie należących do dwóch dużych grup szukanie wspólnych właściwości lub wspólnego jądra nie jest uzasadnione. Utwory te charakteryzują się ogólnymi cechami dzieł literackich i dają różne odmiany ogólnych właściwości, które mogą być rozpatrywane według różnych mniejszych typów. To co odróżnia je częściowo od dwóch większych grup, to negatywność, czyli fakt, że nie ma w nich jednoczących lub różnicujących cech ani jednej, ani drugiej grupy (nie zostały bowiem napisane dla sceny, a opis i akcja odgrywają w nich również nieznaczną rolę).

Übersetzt von *Jan Trzynadlowski*