

Rüdiger Zymner
(Wuppertal)

Die Unverständlichkeit der Lyrik

[*The incomprehensibility of poetry*]

ABSTRACT. In this essay, I examine the connection between poetry and the incomprehensibility of some of its exemplars. In particular, I examine the rise of incomprehensible poetry to being the epitome of modern poetry in the history of poetry, and I develop explanations for the significance of incomprehensible poetry in global modernity.

In diesem Aufsatz beschäftige ich mich mit dem Zusammenhang zwischen Lyrik und der Unverständlichkeit mancher ihrer Exemplifikationen. Dabei wird insbesondere der lyrikgeschichtliche Aufstieg der unverständlichen Lyrik zum Inbegriff von moderner Lyrik untersucht, und es werden Erklärungen für die lyrikgeschichtliche Bedeutung der unverständlichen Lyrik in der globalen Moderne entwickelt.

Ungefähr seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert sich in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt ein Typus von Lyrik in der Modalität der Schrift, dessen hervorstechendste Eigenschaft eine moderate oder sogar radikale semantische Intransparenz ist¹. Es handelt sich dabei um lyrische

¹ Siehe hierzu Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Bände 1-4, Paderborn 2023f., hier besonders die Bände 2 und 3; zu Poetik und Funktion der Unverständlichkeit vornehmlich in der deutschsprachigen Literatur vgl. Felix Christen: *'ins Sprachdunkle'. Theoriengeschichte der Unverständlichkeit 1870-1970*, Göttingen 2021; Yvonne Al-Taie: *Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*, Paderborn 2022; siehe auch schon Jürgen Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*, in *Die Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, S. 197-213; Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.

Sprachzeichengebilde, die in der Informationsvergabe und den Dimensionen ihrer Faktur dem stilrhetorischen Prinzip der *Obscuritas*² unterliegen. Lyrikgeschichtlich stellt sich dieser Typus der Lyrik neben den bis dahin weltweit allein dominierenden Typus einer semantisch durchsichtigen Lyrik, die dem stilrhetorischen Prinzip der *Perspicuitas*³ folgt, und wird seit dem beginnenden 20. Jahrhundert in praktisch allen Lyrikkulturen von deren diskursbestimmenden Milieus vielfach sogar als Inbegriff der modernen Lyrik aufgefasst. Demnach wird in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt – und vornehmlich in deren ‘hedonistischen’, ‘alternativen’ und akademisch gebildeten Milieus der ‘Berufsleser’, zu dem auch Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler zu zählen sind, und im Rahmen der Repräsentationskulturen und der gelehrten Kulturen der ‘Oberschichten’ und gehobenen Mittelschichten im (demokratisch-)pluralistischen Zeitalter⁴ – bis heute insbesondere schwerverständliche oder sogar unverständliche Lyrik als moderne Lyrik bewertet. Lyrik, die dem stilrhetorischen Prinzip der semantischen Durchsichtigkeit folgt, wird demgegenüber vielfach als traditionell oder konventionell eingeschätzt und entweder sogar als ‘nicht modern’ abgewertet oder im Gegenteil als ‘klassische’ Formatierungen ästhetisch besonders geschätzt⁵. In allen Lyrikkulturen der Welt steht ungefähr

² Siehe hierzu besonders Manfred Fuhrmann: *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 47-72; Christine Walde: *Obscuritas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must–Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 358-383.

³ Bernhard Asmuth: *Perspicuitas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6, a.a.O., Sp. 814-874.

⁴ Siehe hierzu Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004, zu den ‘Berufslesern’ siehe bes. S. 420ff.

⁵ Vgl. hierzu z. B. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956; Wolfgang Raible: *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972; Walter Pabst (Hg.): *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1976; Gustav Siebenmann: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zur Stilgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965;

seit 1900 einer auf Dauer gestellten lyrischen Avantgarde gewissermaßen eine lyrische Retrogarde gegenüber. Dabei lassen sich in allen Lyrikkulturen der Welt vielleicht auch ‘Übergangstypen’ einer moderat modernen Lyrik⁶ feststellen – nämlich solche Sprachzeichengebilde, die sich (wie häufig etwa in der Lyrik Rainer Maria Rilkes oder auch Hugo von Hofmannsthals und noch bei Jan Wagner) ‘traditioneller’ und insofern semantisch transparenter Vers- und Strophenformatierungen bis hin zum Reim bedienen, in der stilrhetorischen Faktur und in der Dimension der Informationsvergabe jedoch intransparent, undurchsichtig, ‘dunkel’ bleiben. Und andererseits solche Sprachzeichengebilde, die sich – wie schon in der Lyrik Walt Whitmans oder auch in der Lyrik Bertolt Brechts und noch bei Durs Grünbein oder auch Marcel Beyer – typischer (insofern semantische Intransparenz der Faktur signalisierende) Verfahren der modernen Lyrik bedienen und etwa in freien Versen gestaltet sind, in der stilrhetorischen Faktur und in der Dimension der Informationsvergabe aber transparent, durchsichtig klar und deutlich bleiben. Man könnte hier vielleicht zusammenfassend von einem *Genus mixtum* der modernen Lyrik sprechen, in dem eben typische Kennzeichen des *Obscuritas*-Typus der Lyrik und typische Kennzeichen des *Perspicuitas*-Typus der Lyrik so oder so miteinander verbunden werden. Systematisch streng genommen lassen sich diese beiden Varianten des ‘Übergangstypus’ allerdings ebenfalls entweder in den Bereich der *Obscuritas*-Lyrik oder dem Bereich der *Perspicuitas*-Lyrik zuordnen.

Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Frankfurt am Main 1990; Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München-Zürich 1990; Willi Erzgräber (Hg.): *Moderne englische Lyrik*, Stuttgart 1976; Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1991; Hans Helmut Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2005-2006; auch Walter Höllerer (Hg.): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*. Neu hrsg. v. Norbert Miller und Harald Hartung, München-Wien 2003.

⁶ Zum ‘tempered modernism’ bei Rilke und anderen vgl. schon Kirsten Blythe Painter: *Flint on a Bright Stone. A Revolution of Precision and Restraint in American, Russian, and German Modernism*, Stanford 2005. Vgl. auch John T. Newcomb: *How Did Poetry Survive? The Making of Modern American Verse*, Urbana-Chicago-Springfield 2012.

Zur Veranschaulichung und zugleich zur Plausibilisierung der typologischen Unterscheidungen nenne ich zunächst Beispiele für Lyrik, die dem *Perspicuitas*-Typus zuzuordnen wäre, sodann ein Beispiel für Lyrik, die dem *Obscuritas*-Typus zuzuordnen ist, und schließlich auch ein Beispiel für Lyrik, die dem (systematisch prekären) *Genus mixtum* zuzuordnen wäre.

Beispiele für alle drei Typen finden sich unter anderem schon vor der lyrikgeschichtlichen Etablierung des *Obscuritas*-Typus als Inbegriff moderner Lyrik, etwa im lyrischen Werk Goethes. Als Belegfall für Goethes *Perspicuitas*-Lyrik könnte gleich Goethes ältestes überliefertes Gedicht angeführt werden, dessen umfangreicher Titel mit den Worten *Bei dem erfreulichen Anbruche des 1757. Jahres*⁷ beginnt:

Erhabner GrosPapa!
 Ein neues Jahr erscheint,
 Drum muß ich meine Pflicht und Schuldigkeit entrichten,
 die Ehrfurcht heist mich hier aus reinem Hertenzen dichten,
 so schlecht es aber ist, so gut ist es gemeint.
 Gott, der die Zeit erneut, erneure auch Ihr Glück,
 Und cröne Sie dies Jahr mit stetem Wohlergehen
 Ihr Wohlsey müsse lang so fest wie Cedern stehen,
 Ihr Thun begleite stets ein günstiges Geschick;
 Ihr Haus sey wie bisher des Segens Sammelplatz,
 Und lasse Sie noch spät Möninens Ruder führen,
 Gesundheit müsse Sie bis an Ihr Ende zieren,
 Denn diese ist gewiß der allergröste Schatz.
 [...]

So erstaunlich die Versformatierung dieses adressierten Briefgedichtes in gereimten Alexandrinern aus der Feder eines Siebenjährigen möglicherweise auch erscheinen könnte, so unauffällig und semantisch transparent ist doch dessen stilrhetorische Faktur. Die Syntax der Sätze ist wohlgeordnet, die Wortwahl ist schlicht, der rhetorische Schmuck beschränkt sich auf ordnend strukturierende und nicht verwirrende Anaphern, Parallelismen und Vergleiche. Einzig die gelehrte Nennung von «Möninens Ruder», die auf

⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 15f.

das Regiment der ‘Mainstadt’ Frankfurt abzielt, wirkt verständniserschwerend, bleibt hierin aber punktuell und fügt sich in einen semantisch transparenten, ‘schön schlichten’ Text, zu dessen semantischer Durchsichtigkeit nicht zuletzt die syntaktisch geordnete Textualität des Gedichtes in isometrisch gleichlaufenden Alexandrinern beiträgt.

Ebenso gehört Goethes letztes zu seinen Lebzeiten veröffentlichtes Gedicht, bei allerdings etwas verkomplizierter Syntax, dem Typus des *Perspicuitas*-Gedichtes an. Es handelt sich dabei um das Gedicht mit dem Titel *Den verehrten achtzehn Frankfurter Festfreunden am 28. August 1831*⁸, das in der von Ottilie von Goethe redigierten, wöchentlich herausgegebenen Zeitschrift *Chaos* erschienen ist. Das Gedicht ist wohl am 29.9.1831 entstanden, mit ihm bedankt sich Goethe für Geburtstagsgaben (nämlich 48 Flaschen Wein) und thematisiert die Weinverkostung im Frankfurter Freundeskreis:

Heitern Weinbergs Lustgewimmel
Frau und Männer, tätig, bunt,
Laut ein fröhliches Getümmel
Macht den Schatz der Rebe kund.
Dann der Kelter trübes Fließen
Abgewartet, hellen Most,
Jahresgabe, zu genießen,
Hoffungsreiche Lebenskost.
Doch im Keller wird's bedenklich,
Dem Gefäß entquillt ein Schaum,
Und erstickend ziehn verfänglich
Dünste durch den düstern Raum.
Edle Kraft, in sich bewahret,
Wächst im Stillsten unvermerkt,
Bis, gesteigert und gejähret,
Sie des Freundes Fest verstärkt.
Großes redliches Bemühen
Emsig still sich fördern mag;
Jahre kommen, Jahre fliehen,
Freudig tritt es auf zum Tag.
Künste so und Wissenschaften

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 711f.

Wurden ruhig-ernst genährt,
 Bis die ewig Musterhaften
 Endlich aller Welt gehört.

Der weitaus größte Teil der zwischen ca. 1756 und ca. 1831 entstandenen Gedichte Goethes ist dem Typus der *Perspicuitas*-Lyrik zuzuordnen. Gedichte des *Obscuritas*-Typus (oder auch des obskuren *Genus mixtum*) sind bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nicht nur bei Goethe, sondern in der Lyrik aller Lyrikkulturen sporadische Einzelfälle. Goethe selbst thematisiert die übergreifende poesiologische Gesamtausrichtung seiner eigenen Lyrik zur semantischen Durchsichtigkeit sogar in mehreren Gedichten, die der stilrhetorischen *Perspicuitas* folgen. So heißt es beispielsweise in seinem autorfaktualen Gedicht mit dem Titel *Schlusspoetik*⁹ in der *Sammlung von 1827*:

Sage Muse, sag dem Dichter
 Wie er denn es machen soll?
 Denn der wunderlichsten Richter
 Ist die liebe Welt so voll.
 Immer hab' ich doch den rechten
 Klaren Weg im Lied gezeigt,
 Immer war es doch den schlechten
 Düstren Pfade abgeneigt.
 [...]

Freilich heißt es auch in einem anderen, metalyrischen *Perspicuitas*-Gedicht Goethes in der Abteilung *Parabolisch* der *Sammlung von 1827*¹⁰ mit einigem Zweifel an der semantischen Transparenz seiner Gedichte für manche Leser bzw. aus mancher Perspektive:

Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!
 Sieht man vom Markt in die Kirche hinein
 Da ist alles dunkel und düster;
 Und so sieht's der Herr Philister:
 Der mag denn wohl verdrießlich sein

⁹ *Ebd.*, S. 538.

¹⁰ *Ebd.*, S. 542.

Und lebenslang verdrießlich bleiben.
Kommt aber nur einmal herein!
Begrüßt die heilige Kapelle;
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht' und Zierrat glänzt die Schnelle,
Bedeutend wirkt ein edler Schein;
Dies wird euch Kindern Gottes taugen,
Erbaut euch und ergetzt die Augen!

Innerhalb des lyrischen Gesamtœuvres gibt es allerdings auch schon einige wenige Beispiele für schwer- oder sogar unverständliche Lyrik, die also dem Typus der *Obscuritas*-Lyrik zuzuschlagen wären. Das wohl bekannteste Gedicht aus dieser (bei Goethe noch wenig umfangreichen) Gruppe ist wahrscheinlich das ungefähr 1772 oder 1773 entstandene und erstmals 1810 unter dem Titel *Dithyrambe* unautorisiert veröffentlichte Sprachzeichengebilde mit dem bereits 1778 in einer Goetheschen Handschrift auftretenden Titel *Wandrer's Sturmlied*¹¹:

Wen du nicht verlässest Genius
Nicht der Regen nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz
Wen du nicht verlässest Genius,
Wird der Regen Wolk
Wird dem Schlossensturm
Entgegensingen wie die
Lerche du dadroben
Wen du nicht verlässest Genius.
Den du nicht verlässest Genius
Wirst ihn heben übern Schlammpfad
Mit den Feuerflügeln
Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßen
Über Deukalions flutschlamm
Python tötend leicht groß
Pythius Apollo
Den du nicht verlässest Genius.

¹¹ *Ebd.*, S. 142-145.

Dem du nicht verlässest Genius
Wirst die wollnen Flügel unterspreiten
Wenn er auf dem Felsen schläft
Wirst mit Hüterfittigen ihn decken
In des Haines Mitternacht.
Wen du nicht verlässest Genius
Wirst im Schneegestöber Wärm umhüllen
Nach der Wärme ziehn sich Musen
Nach der Wärme Charitinnen,
Wen du nicht verlässest Genius.
Umschwebt mich ihr Musen!
Ihr Charitinnen!
Das ist Wasser das ist Erde
Und der Sohn des Wassers und der Erde
Über den ich wandle Göttergleich
Ihr seid rein wie das Herz der Wasser
Ihr seid rein wie das Mark der Erde
Ihr umschwebt mich und ich schwebe
Über Wasser über Erde
Göttergleich.

—

Soll der zurückkehren
Der kleine schwarze feurige Bauer
Soll der zurückkehren, erwartend
Nur deine Gaben Vater Bromius
Und helleuchtend umwärmend Feuer
Soll der zurückkehren mutig,
Und ich den ihr begleitet
Musen und Charitinnen all
Den Alls erwartet was ihr
Musen und Charitinnen
Umkränzende Seeligkeit
Rings ums Leben verherrlicht habt,
Soll mutlos kehren?
Vater Bromius
Du bist Genius
Jahrhunderts Genius
Bist was innre Glut

Pindarn war
Was der Welt
Phöb Apoll ist.
Weh weh innre Wärme
Seelen Wärme
Mittelpunkt
Glüh ihm entgegen
Phöb Apollen
Kalt wird sonst sein Fürstenblick
Über dich vorüber gleiten
Neidgetroffen
Auf der Ceder Grün verweilen
Die zu grünen
Sein nicht hararte.

—

Warum nennt mein Lied dich zuletzt?
Dich von dem es begann
Dich in dem es endet
Dich aus dem es quoll
Jupiter Pluvius.
Dich dich strömt mein Lied
Jupiter Pluvius.
Und Castalischer Quell
Quillt ein Nebenbach,
Quillet müßigen
Sterblich Glücklichen
Abseits von dir
Jupiter Pluvius
Der du mich fassend deckst
Jupiter Pluvius
Nicht am Ulmen Baum
Hast du ihn besucht
Mit dem Tauben Paar
In dem zärtlichen Arm
Mit der freundlichen Ros umkränzt
Tändelnden ihn blumenglücklichen
Anakreon,
Sturmatmende Gottheit.

Nicht im Pappelwald
 An des Sibaris Strand
 In dem hohen Gebürg nicht
 Dessen Stirn die Allmächtige Sonne beglänzt
 Faßtest du ihn
 Den Bienen singenden
 Honig lallenden
 Freundlich winkenden
 Theokrit.
 Wenn die Räder rasselten Rad an Rad
 Rasch ums Ziel weg
 Hoch flog siegdurchglühter Jünglinge Peitschenknall
 Und sich Staub wälzt
 Wie von Gebürg herab sich
 Kieselwetter ins Tal wälzt
 Glühte deine Seele Gefahren Pindar
 Mit Pindar – Glühte –
 Armes Herz –
 Dort auf dem Hügel –
 Himmlische Macht –
 Nur so viel Glut –
 Dort ist meine Hütte –
 Zu waten bis dort hin.

Die Schwerverständlichkeit dieses Gedichtes, das bzw. dessen phoni-
sche Instantiierung Goethe im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* (1814)
bezeichnenderweise als «Halbunsinn»¹² charakterisiert, ist sicherlich auch

¹² III.12; zur germanistischen ‘Sturmlied-Forschung’ siehe Elizabeth Mary Wilkinson /
L. A. Willoughby: *Wandrer's Sturmlied. A Study in Poetic Vagrancy*, in *German Life and Letters*,
1, 1947-1948, S. 102-116; Arthur Henkel: *Wandrer's Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des
jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt am Main 1962; Gerhard Kaiser: *Das Genie und seine Götter.
Ein Beitrag zu 'Wandrer's Sturmlied' von Goethe*, in *Euphorion*, 58, 1964, S. 41-58; Ferdinand van
Ingen: *Dionysos und Apoll. Zu 'Wandrer's Sturmlied' des jungen Goethe*, in *Neophilologus*, 52, 1968,
S. 268-286; Heinrich Henel: *Der Wanderer in der Not. Goethes Wandrer's Sturmlied und Harzreise
im Winter*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 1973, S.
69-94; Katharina Mommsen: *Wandrer's Sturmlied. Die Leiden des jungen Goethe*, in *Jahrbuch des
Wiener Goethe Vereins*, 81-83, 1977-1979, S. 215-235; Rolf Christian Zimmermann: *Das Welt-
bild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Band 2,

der Adressierung mythopoetischen Figurals (u. a. Genius, Jupiter Pluvius, Vater Bromius) und der Nennung von Namen klassisch antiker Dichter (Anakreon, Theokrit) zuzuschreiben, durch die das Gedicht gelehrtes Spezialwissen voraussetzt und sich für alle Leserinnen und Leser (und zumal für Leserinnen und Leser in der Gegenwart) verrätst, die eben nicht oder nur unzureichend über dieses Spezialwissen verfügen. Die Schwerverständlichkeit bis hin zur Unverständlichkeit beruht aber mehr noch auf einer systematischen, tendenziell zerrüttenden Erschwerung des syntaktischen 'ordo naturalis' (u. a. durch Inversionen, Anakoluthen, Hyperbata und Apokoinus) und seiner Unübersichtlichkeit oder sogar Verwirrung durch die (mit Enjambements operierende) Gestaltung von lyrikgeschichtlich als Fakturoption der deutschen Lyrik noch nicht etablierten und daher semantisch undurchsichtigen Freien Rhythmen (anstelle isometrischer, alternierend und reimend organisierter Verszeilen). Sodann sind die fortwährenden Verstöße gegen das Stilprinzip der Sprachrichtigkeit und Sprachreinheit durch die stilrhetorische Implementierung von Neologismen und kühnen Metaphern oder auch die emphatische Gestaltung von Aposiopesen und Amphibolien zu nennen, und schließlich beruht die Unverständlichkeit auch auf der demonstrativen Kontextisoliertheit eines monologisch gestalteten Modus.

Während die refrainartigen Wiederholungen («Wen du nicht verlässest» usw.) in den ersten strophenartig voneinander getrennten Zeilenclustern die generische Markierung von *Wandlers Sturmlied* als Lied plausibilisieren, formatieren die unterschiedlichen Verfahren der monologisch vermittelten *Obscuritas* das Sprachzeichengebilde als (extrasomatisch simulierten, nämlich gesungenen) fiktionalen *stream of consciousness avant la lettre*, welcher in

München 1979, S. 77-118; Klaus Weimar: *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn 1982, S. 66ff.; Jochen Schmidt: *Gelehrte Genialität. Wandlers Sturmlied*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 28, 1984, S. 144-190; Rolf Christian Zimmermann: 'Wandlers Sturmlied' von Goethe – eine Gelehrtentendichtung in der Pindar-Tradition?, in *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Hrsg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1997, S. 73-85; Christian Schärf: *Singen und Schreiben. Goethes Gedicht 'Wandlers Sturmlied' als kulturgeschichtliche Innovation*, in *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe*. Hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 2005, S. 26-42; Sebastian Kaufmann: 'Schöpft des Dichters reine Hand. '. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, Heidelberg 2011, S. 31-104.

aller Undeutlichkeit über die perforierten Gedankengänge und assoziativen Gedankensprünge eines Ich-Adressanten informiert. Die makrostrukturelle Dreigliedrigkeit der Strophencluster macht darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um den Versuch einer Nachbildung der dreiteiligen Hymnendichtungen des frühgriechischen und in *Wandrer's Sturmlied* auch explizit genannten Lyrikers Pindar handelt. Die pathetischen, hymnischen Freien Rhythmen verraten darüber hinaus, dass die Dichtungen Friedrich Gottlieb Klopstocks als formierende Muster im Hintergrund stehen. *Wandrer's Sturmlied* kann also geradezu als *Obscuritas*-Lyrik unter dem Einfluss oder im Zeichen Pindars und Klopstocks bezeichnet werden.

Die phonisch im Vortrag und graphisch in der Schriftüberlieferung repräsentierte Lyrik Pindars wurde schon von zeitgenössischen Rezipienten als schwierig und als schwerverständliches Display sprachlicher Medialität aufgefasst, Pindar galt schon zeitgenössisch als ‘ἀσαφής’, als ‘undeutlich’, in der Neuzeit wurde er gar als ‘dunkel’ empfunden¹³. Horaz charakterisiert ihn in seinem *Carmen* IV.2 als einen Dichter, der durch neue Worte und kühne Dithyramben hervorbrause und dahingerissen werde in Rhythmen, «vom Gesetz gelöst»¹⁴:

Pindarum, quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis, vitreo daturus
nomina ponto.
monte decurrens velut amnis, imbres

¹³ Herwig Görgemanns (Hg.): *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Band 1: *Archaische Periode*. Hrsg. v. Joachim Latacz, Stuttgart 1991, S. 482.

¹⁴ Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übrs. und hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1978, S. 188; Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort. Hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006, S. 206ff.; vgl. hierzu auch Gregor Bitto: *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierungen in den Oden des Horaz. Mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien*, Rahden 2012; zu Pindars Dithyramben M. J. H. van der Weiden: *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.

quem super notas aluere ripas,
 fervet inmensusque ruit profundo
 Pindarus ore,
 laurea donatus Apollinari,
 seu per audacis nova dithyrambos
 verba devolvit numerisque fertur
 lege solutis [...]

[Pindar – wer da mit ihm strebt wettzueifern,
 Iullus, der wird wie mit des Daidalos Werk auf wachsgefüigten
 Schwingen dahingleiten, wird geben einem kristallinen
 Meer seinen Namen.
 Wie vom Berge herab strömt der Fluß, die Regengüsse
 haben ihn anschwellen lassen über die vertrauten Ufer,
 so braust und unermesslich stürzt hervor aus tiefgründigem
 Quellmunde Pindar,
 Lorbeer zu empfangen würdig von Apoll,
 ob er hin durch kühne Dithyramben neue
 Wörter wälzt und auf Rythmen dahinzieht
 regelfrei]

Und auch Quintilian hebt die Großartigkeit der Begeisterung bei Pindar hervor, die Fülle von Gedanken und Worten, die Sentenzen und Redefiguren – und bezeichnet diesen ‘dunklen’, schwer- oder unverständlichen Lyriker sogar als «lyricorum princeps», als den Meister der Lyriker¹⁵ – eine Einschätzung, der man vielleicht die Entstehung eines Milieus von ‘Berufslesern’ in der klassischen Antike ablesen kann.

Zu den Besonderheiten der Pindarischen Lyrik gehört die metalyrische Reflexion, die Reflexion über «Form und Funktion der Dichtung im Vollzug des Dichtens»¹⁶, die man als Anzeichen einer generischen Reife bei einer souveränen Beherrschung aller traditionsgebundenen Einzelemente des Genres auffassen kann und aufgefasst hat. So fragt Pindar eben nicht nur

¹⁵ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, hrsg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1972 und 1975, VIII.6, 71; X.1, 61.

¹⁶ Pindar: *Siegeslieder*. Griechisch-deutsch. Hrsg. und übers. und mit einer Einf. vers. v. Dieter Bremer, Düsseldorf-Zürich 2003, S. 391.

in Zeile vier der ersten Strophe der zehnten *Pythischen Ode* nach dem stilistischen Maß, später heißt es in aufschlussreicher Weise auch¹⁷:

ἔμοι δὲ θαυμάσαι θεῶν τελεσάντων οὐδὲν ποτε φαίνεται ἔμμεν ἄπιστον. κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρρισον χθονὶ πρόφραθε, χοιράδος ἄλλαρ πέτρας. ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον	An Wunderbarem scheint mir, wenn Götter es wirken, nichts je unglaublich zu sein. Halt das Ruder und schnell vom Bug wirf den Anker auf Grund, vor dem Felsriff Rettung! Denn der Lobeshymnen Zier Schwärmt wie die Biene von einem Wort zum andern.
--	--

Der Rezipient wird hier also anscheinend dazu aufgefordert, sich nicht verunsichern zu lassen durch ein Charakteristikum der Pindarischen Hymne und vielmehr den Kurs zu halten und sogar einen festen Haltepunkt zu suchen. Dieses Charakteristikum bestehe darin, dass die Siegeshymne (anscheinend regellos oder nach unverstandener Regel 'wie eine Biene', die von Blüte zu Blüte fliegt, und anders als etwa storyvermittelnde epische Poesie oder Theaterdichtung) von Wort zu Wort oder von Thema zu Thema 'fliegt'.

Ähnlich wie Pindars Dichtungen wurden auch diejenigen Klopstocks von zeitgenössischen Lesern und Leserinnen im 18. Jahrhundert als 'undeutlich' bzw. unverständlich gepriesen oder aber scharf kritisiert. Insbesondere galt er den Anhängern der Nachahmungspoetik Johann Christoph Gottscheds seit Erscheinen seines *Messias* als Vertreter eine 'unvernünftigen Schreibart'. Die allgemeine poesiologische Tendenz zu einer 'vernünftigen Schreibart' zeigt sich demgegenüber bereits bei vielen Autoren in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. So argumentiert beispielsweise der Theologe und Pädagoge Johann Simon Buchka (1705–1755) 1730 in einer von Johann Christoph Gottsched herausgegebenen Sammlung von Schriften und Übersetzungen der Deutschen Gesellschaft für eine «vernünftige» oder «richtige Schreibart» in der Poesie und bestimmt sie als «durch die Vernunft

¹⁷ *Ebd.*, S. 209.

regiert» und weder «unordentlich» oder «verwirrt» noch «unverständlich», «hochtrabend» und «schwülstig». Denn:

Die Wörter sind Zeichen unserer Gedanken, und die Rede ist von allen Völkern als ein Mittel angenommen worden, andern unsere Meynung zu eröffnen. Hieraus folgt: Je deutlicher wir unsere Gedanken in einer Rede abdrucken, desto vollkommener ist die Sprache. [...] Ein vernünftiger Mahler muß die Gründe der Optick verstehen und der Natur nachfolgen. Seine Bilder sind desto vollkommener, je vollkommener und ähnlicher sie die Sache vorstellen.¹⁸

In seiner *Perspicuitas*-Lyrik steht auch Goethe (bis zuletzt und übergreifend) im Horizont einer Poetik der 'richtigen' oder 'vernünftigen' Schreibart, und dies gilt ganz ähnlich für die allermeisten Lyrikerinnen und Lyriker nicht nur der deutschsprachigen Poetrie bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern bei teilweise anderen poesiologischen Begründungen weltweit. In seiner *Obscuritas*-Lyrik setzt sich Goethe demgegenüber von dieser 'vernünftigen' Poetik ab. Eine an dieser Stelle nur angedeutete, nicht aber ausgeführte Erklärung für das punktuelle Durchbrechen der *Perspicuitas*-Norm bei Goethe wäre vielleicht in dem (selbst wiederum erklärungsbedürftigen) Bemühen vieler deutschsprachigen Dichterinnen und Dichter der aufklärungskritischen 'Empfindsamkeits'- und 'Sturm und Drang'-Formationen um eine nicht schon durch die Regeln der Poesie regulierte, insofern freie, um Wahrhaftigkeit und Authentizität orientierte 'natürliche', autorzentrische Subjektexpression als einer wichtigen Funktion von Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden¹⁹.

Von der bis in das 19. Jahrhundert weltweit dominierenden *Perspicuitas*-Norm weicht Goethe aber teilweise auch mit seiner *Genus-mixtum*-Lyrik ab, welche sich demonstrativ an traditionellen oder konventionellen (und insofern semantisch transparenten) Formatierungen orientiert, dabei aber

¹⁸ Johann Simon Buchka: *Über die richtige Schreibart, in 18. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. v. Walther Killy und Christoph Perels, Band 4, München 1988, S. 293–296, hier S. 294.

¹⁹ Vgl. u. a. Klaus Hurlebusch: *Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne*, Tübingen 2001.

unverständlich wird und daher im Grunde ebenfalls zum *Obscuritas*-Typus zu zählen ist. Diese Lyrik bildet ebenfalls eine nur kleine Gruppe im Œuvre Goethes. Ein Belegfall hierfür mag das Gedicht mit dem Titel *Freibenter*²⁰ sein:

Mein Haus hat kein' Tür,
 Mein' Tür hat ke'Haus;
 Und immer mit Schätzel
 Hinein und heraus.
 Mei Küch hat ke' herd,
 Mei Herd hat ke' Küch;
 Da bratet's und siedet's
 Für sich und für mich.
 Mei Bett hat ke' G'stell,
 Mei G'stell hat ke' Bett.
 Doch wüßt ich nit e'nen
 Der's lustiger hett.
 Mei Keller is hoch,
 Mei Scheuer is tief,
 Zu oberst zu unterstm-
 Da lag ich und schlief.
 Und bin ich erwachen,
 Da geht es so fort;
 Mei Ort hat ke' Bleibens,
 Mei Bleiben's ken' Ort.

Dieses Sprachzeichengebilde aus der *Sammlung von 1827* ist offenbar in fünf Strophen à vier Zeilen gegliedert. Jede dieser Strophen weist einen halben Kreuzreim auf, die Zeilen der Strophen sind überwiegend durch einen Jambus und einen folgenden Anapäst organisiert und allemal zweihebig bei zugrundeliegendem Wechsel von stumpfer und klingender Kadenz gestaltet. Es handelt sich damit um die Variationen eines Volksliedstrophenformats, das in der deutschsprachigen Lyrik aber erst seit dem 18. Jahrhundert häufiger verwendet wird²¹ (und beispielsweise auch in *Des Knaben Wunderborn*

²⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010, S. 480.

²¹ Siehe hierzu Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München-Wien 1980, S. 84-86.

vorkommt). Dem normierten und traditionsvermittelten Format entsprechen die syntaktisch geordneten Sätze und die so insgesamt konstituierte Textualität des Sprachzeichengebildes. Diese Normierungen (einer ‘vernünftigen Schreibart’, wie man im 18. Jahrhundert formuliert hätte) werden allerdings Strophe für Strophe durch eine kohärente Kette von Paradoxa in der Informationsvergabe des Sprachzeichengebildes unterlaufen, so dass dieses einerseits wohlgeordnete Sprachzeichengebilde andererseits semantisch intransparent ist: Es wird durch die Kette der Paradoxa systematisch schwer- oder sogar unverständlich.

Das Gedicht ist zum Bereich der Unsinn- oder Nonsenspoesie zu zählen, wie es sie auch in der deutschsprachigen Poetrie und Literatur bis in die Gegenwart gibt²². Nonsenspoesie, zumal komischer Nonsens, wird allerdings bis fast in die Gegenwart in nur wenigen Lesemilieus²³ für ‘voll genommen’ und als irgendwie wertvolle Literatur eingeschätzt, sondern eher den Bereichen des bloßen literarischen Spiels oder auch der Kinderliteratur zugeordnet. Eine gewisse Unsicherheit darüber, ob es sich nun auch bei den Sprachzeichengebilden des *Obscuritas*-Typus der Lyrik tatsächlich um ‘ernstzunehmende’ Literatur oder aber um ‘bloßen’ Nonsens handelt, ist bis in die Gegenwart leicht festzustellen. So geben beispielsweise die gar nicht einmal so seltenen Parodien ‘moderner’ Lyrik, wie wir sie in der deutschsprachigen

²² Vgl. hierzu Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963; Peter Köhler: *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Heidelberg 1989; Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnpoesie*, Stuttgart 2021. Literarischer Nonsens wäre wohl – anders als bei Köhler und ähnlich wie bei Dencker – besser als eine Schreibweise denn als eine Gattung aufzufassen. Der durch ganz unterschiedliche Verfahren konstituierte literarische Nonsens kommt nämlich als Modus in Texten vor, die an und für sich zu bestimmten Gattungen (nicht nur in den generischen Feldern von Lyrik, Epik und Dramatik, sondern auch in dem der sogenannten Kunstprosa) gerechnet werden können. Außerdem wäre es literarhistorisch fruchtbar, nicht allein mit Nonsens als einem Modus der Komik zu rechnen, sondern auch mit ‘ernstem’ Nonsens, dessen Funktion eben nicht darin besteht, Lachen zu provozieren.

²³ Vgl. hierzu Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004.

Literatur etwa bei Loriot («Krawehl, Krawehl»)²⁴, Hape Kerkeling («Hurz»)²⁵ oder auch schon bei Georg Kreisler antreffen, Hinweise auf diese Unsicherheit. Georg Kreislers *Modernes Gedicht*²⁶ etwa parodiert den *Obscuritas*-Typus als Inbegriff moderner Lyrik und gibt ihn damit zugleich dem devaluierenden Lachen preis:

Schnödes, verrungenes Sein, warum dich betören,
langvergessenes Echo der kundigen Zeit!
Hast du auch ihn wie dereinst zu Tode besessen,
bringst du den Hafer der Hoffnung zum Wesen zurück.
Besseres, unwiderrufliches Ich der Genesung,
schaffst du den sehnigen Dunst des Vergessens. Auch ich
bringe dir Opfer, wie du die Deinen geborgen.
Aber schon packt mich der Zorn und ich werde wie einst
Besungen mit wirbelnden blaugetünchten Girlanden,
abgeworfen von biedereren Langmutsgesellen.
Und die Stimme verhallt im geharnischten Nebel,
sinkend, schwimmend im reinheitsbegreifenden Schlaf.

Das in drei Strophen und überwiegend fünfhebiger daktylischer, unge reimten Zeilen organisierte Sprachzeichengebilde, das in seiner metrischen Faktur an die pathetischen Odendichtungen und die Dichtungen in Freien Rhythmen von Friedrich Gottlieb Klopstock oder auch an die Dithyramben Rainer Maria Rilkes erinnert, gewinnt seine semantische Undurchsichtigkeit vor allem durch die Adressierung von Abstrakta, deren Benennungen dem

²⁴ Siehe hierzu u. a. Jens Wietschorke: *Zur Komik des gespaltenen Habitus – Loriot und die nivellierte Mittelstandsgesellschaft*, in *Loriot und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 29-46; Anne Uhrmacher: *‘Lesen sie Gedichte, gnä Frau?’ – Loriots Blick auf die Komik bundesrepublikanischer Milieus*, in *Loriot und die Bundesrepublik*, a.a.O., S. 47-66.

²⁵ Maria Goeth: *Das Publikum hat immer Recht! Überlegungen zur musikalischen Rezeption und zur Utopie ‘richtigen’ Verstehens in der Kunst*, in *produktion – AFFEKTION – rezeption*. Hrsg. v. Iris Cseke, Sebastian Jung und Georg Schneider, Berlin 2014, S. 155-174; Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*, Hildesheim-Zürich-New York 2016, S. 89-90.

²⁶ Georg Kreisler: *Zwei alte Tanten tanzen Tango. Seltsame Gesänge*, München 1976, S. 61.

vagen Vokabular der (heideggerschen) Existenzphilosophie oder einem zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Lyrik weit verbreiteten, ebenso pathetischen wie unklaren 'Jargon der Eigentlichkeit' entstammen, mit zum Teil neologistischen Adjektiven oder auch Partizipien und pathetischen Genitivmetaphern. Was das sein soll, das «verrungenes Sein», ist ebenso wenig klar wie die Frage, inwiefern das «Sein» ein «langvergessenes Echo» der «Zeit» genannt werden kann, und was das Adjektiv «kundig» im Zusammenhang mit der hierdurch als Allegorie markierten «Zeit» bedeutet. Was der «Hafer der Hoffnung» sein soll, ist ebenso unklar wie der Umstand, dass die «Zeit» diesen «Hafer der Hoffnung» «wie dereinst» (also in der Zukunft) «zu Tode besessen» haben soll (also in der Vergangenheit) und ihn nun (in der Gegenwart) möglicherweise zum «Wesen» zurückbringe. Das «Ich der Genesung» ist offenbar nicht mit dem Adressanten – einem weiteren 'Ich' – zu verwechseln, worum es sich dabei handeln könnte ist und bleibt aber ebenso unklar wie die Bedeutung der Formulierung «sehnen Dunst des Vergessens», die eine adjektivische Metapher und eine Genitivmetapher miteinander verknüpft. Was es bedeuten könnte, dass der Adressant mit «blaugetünchten Girlanden» «besungen» werde, ist ebenso unklar (oder konzise unscharf) wie der «geharnischte Nebel» oder auch das «Reinheitsbegreifende» des Schlafes. Das Sprachzeichengebilde ist zwar als syntaktisch wohlgeordneter Text organisiert, die textuell koordinierten, informationsvergebenden Signifikanten konterdeterminieren einander aber von der ersten bis zur letzten Zeile und bilden eine Kette von systematischen Kategorienfehlern²⁷. Die *Obscuritas* des Gedichtes wird also in seiner stilrhetorischen Dimension, der Ebene der Koordination der Signifikanten, eingerichtet und betrifft die Informationsvergabe der Wort- oder Ausdruckssemantik des Textes, die von der Textsemantik bzw. der Semantik des Sprachzeichensgebildes zu unterscheiden wäre. Denn es ist bei aller

²⁷ Zu Konterdetermination und Kategorienfehlern als Kategorien der analytischen Sprachphilosophie siehe u. a. Max Black: *Metaphor*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 1954, S. 273-294; Harald Weinrich: *Allgemeine Semantik der Metapher*, in *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 317-327; Friedrich Kambartel und Pirmin Stekeler-Weithofer: *Sprachphilosophie. Probleme und Methoden*, Stuttgart 2005, S. 149.

Unklarheit auf der Ebene der Ausdrucksbedeutung und geradezu wegen aller Unverständlichkeit in der Dimension der stilrhetorischen Signifikantenkoordination nicht ausgeschlossen, dass dem Sprachzeichengebilde eine oder mehrere Textbedeutungen zugeschrieben oder abgewonnen werden können. Die Textbedeutung würde man literaturwissenschaftlich im Prozess einer als Interpretation zu fassenden semiotischen Explikation²⁸ erschließen können. Wenn alle Signale (wie etwa die Übererfüllung typischer Stilcharakteristika moderner Lyrik), dass es sich bei dem Sprachzeichengebilde von Kreisler um eine Parodie (und zwar um eine Genreparodie der ‘modernen Lyrik’) handelt, in der (insofern vielleicht sogar vorurteilsbehafteten) literaturwissenschaftlichen Praxis nicht davon abhielten, dem Sprachzeichengebilde eine Textbedeutung abzugewinnen zu wollen, wäre dies trotz aller Unverständlichkeit auf der sozusagen oberflächensemantischen Ebene der Signifikantenkoordination beispielsweise im Prozess einer literaturwissenschaftlichen Interpretation möglich. Es würde sich dabei zeigen, dass Kreislers *Modernes Gedicht* keineswegs einfach als Unsinnsspoie oder literarischer Nonsens verstanden werden muss, als den es etwa die Anthologie *Deutsche Unsinnspoesie*²⁹ behandelt, sondern eben als ein ‘dunkles’ modernes Gedicht, das seinen Sinn in aller Unverständlichkeit *aufweist*³⁰. Dieser Sinn ließe sich, wie man mit Klopstocks glücklichem Wort formulieren könnte,

²⁸ Siehe hierzu Rüdiger Zymner: *Schritte, Wege und ‘avenidas’. Literaturwissenschaftliche Methoden der Lyrikanalyse*, in *Grundfragen der Lyrikologie*, Band 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. v. Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2020, S. 475-496.

²⁹ Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978, S. 274.

³⁰ Zum ‘Aufweisen’ als nichtpropositionale Bedeutungsgenerierung von Lyrik siehe vor allem Gottfried Gabriel: *Über Bedeutung in der Literatur*, in *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 8, 1983, S. 7-21; Gottfried Gabriel: *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in *Literarische Formen der Philosophie*. Hrsg. v. Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht, Stuttgart 1990, S. 1-25; Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991; Gottfried Gabriel: *Der Erkenntniswert der Literatur*, in *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. v. Alexander Löck und Jan Urbich, Berlin 2010, S. 247-261; Gottfried Gabriel: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Münster 2013.

als ein Produkt des ‘Mitausdrucks’ aller fakturiellen Dimensionen des Sprachzeichengebildes erschließen.

Unverständlichkeit oder Verstehenserschwerungen als Gattungsmerkmale der Lyrik sind in Poetiken und Ästhetiken der Lyrik bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zwar immer wieder angesprochen worden. Man denke etwa an die Thematisierung der ‘schönen Unordnung’, welche mit der berühmten Formulierung in Nicolas Boileau-Despréaux’ *L’art poétique* operiert: «Chez elle un beau désordre est un effet de l’art»³¹. Erinnert sei auch an Gottfried Wilhelm Friedrich Hegels Auffassung, dass «das ganze leere Lirumlarum, Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüts» zu bezeichnen sei³². Tatsächliche Unverständlichkeit als Charakteristikum eines lyrischen Sprachzeichengebildes kam in der weltweiten Lyrik bis ungefähr in die Mitte des 19. Jahrhunderts aber eher sporadisch, ausnahmsweise vor, gewinnt jedoch seither eine solche gattungsprägende Kraft, dass *Obscuritas*-Lyrik um 1900 in praktisch allen Lyrikkulturen der Welt als etablierte Gestaltungs- oder Verfahrensoption gesehen werden kann. Vorsichtiger kann man jedenfalls feststellen: Immer mehr Dichterinnen und Dichter in allen Lyrikkulturen der Welt schreiben seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts *Obscuritas*-Lyrik (die bis zur asemischen Lyrik in der Gegenwart reicht)³³. Diese weltweite Entwicklung wird angestoßen und vorangetrieben durch die französischsprachige Lyrik im Kontext einer parnassischen und dann einer symbolistischen Ästhetik, wie sie bei Lyrikern wie Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine

³¹ Nicolas Boileau-Despréaux: *L’Art poétique / Die Dichtkunst*. Übrs. und hrsg. v. Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1967, Chant II, Vers 72.

³² Zit. nach: Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2000, S. 179.

³³ Vgl. hierzu u. a. Michael Betancourt: *A short introduction into ‘asemic poetry’ as metalanguage*, in *Utsanga*, 33, 2022, auf [LINK](#) [letzter Abruf: 30.4.2024]; siehe auch Friedrich W. Block: *Alles und nichts zugleich. Die ars scribendi des Lautdichters Valeri Scherstjanoi*, in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Beiheft 1, 2005, S. 15-28; und vgl.: Annette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.

und besonders Stéphane Mallarmé erkennbar ist. Mit groben Strichen könnte man diese Entwicklung ungefähr so zusammenfassen: Sollte Lyrik in einem ersten Schritt von allen praktischen Funktionen (und insbesondere der der Belehrung) abgelöst werden und nur noch eine Funktion haben, nämlich als 'schön' wahrgenommen werden zu können bzw. 'Schönheit' zu exemplifizieren, so ging es mehr und mehr darum, allemal in der Schönheit des lyrischen Sprachzeichengebildes eine (verborgene, nicht offensichtliche und nicht anders wahrnehmbare) 'Jenseitswelt' aufzuweisen oder aufscheinen zu lassen und jedenfalls *bedeutsame* 'Schönheit' als Ausdruck des Ahnens, des Assoziierens und der Phantasie ins Werk zu setzen. Die evaluative und vage oder unscharfe Kategorie der 'Schönheit' entband aber als poesitologische Leitorientierung die Lyrik von einer Verpflichtung auf das stilrhetorische Prinzip der *Perspicuitas*. Für die von der Kategorie der Schönheit angeleitete Lyrik ist es eben relevanter, die unterschiedlichen Dimensionen der Faktur (bis hin zu Schriftgestalt und Schriftbildfläche) und die Dimension der Information 'schön' zu gestalten als sie praktisch funktional (und das heißt in erster Linie: semantisch durchsichtig, verständlich) zu formen. Von der Betrachtung des lyrischen Artefaktes als einer 'schönen' Gestaltung von Sprachzeichen ist es aber nur noch ein kleiner lyrikgeschichtlicher Schritt zur Betrachtung der gestalteten Sprachzeichen als *Material* der lyrischen Gestaltung – als Material, mit dem man als Lyrikerin oder Lyriker 'experimentieren' kann, mit dem man in 'lyrischen Werkstätten' arbeiten kann, dessen Gestaltungspotenzen man untersuchen und das man montieren, collagieren, iterieren, permutieren, kombinieren und reduzieren kann, das man in der Schriftbildfläche als visuell-konkretistisches Gedicht konstellieren und sogar in der Dreidimensionalität des Skulpturalen Gedichtes aufstellen kann, ohne dass es dabei auch vorrangig um eine bestimmte rhetorische oder kommunikative Funktionalität des Gedichtes gehen, noch auch die wie auch immer bestimmte 'Schönheit' der Gestaltung irgendeine Rolle spielen müsste. Auch das symbolistische Kriterium der 'Bedeutsamkeit' der Schönheit wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einigen weltweit einflussreichen Lyrikerinnen und Lyrikern (etwa mit den imagistischen oder vortizistischen Dichtungen von Ezra Pound und in

seinem Umfeld, zu dem auch beispielsweise T. S. Eliot zu zählen ist) mehr und mehr abgelegt, in und seit den sogenannten avantgardistischen Lyriken aller Lyrikkulturen geht es ab dem beginnenden 20. Jahrhundert nicht mehr um ästhetikfunktionale Exemplifikation von Schönheit, sondern tendenziell um die ästhetikfunktionale Wahrnehmbarkeit der lyrischen Sprachzeichengebilde als ein *Sprache an sich* manifestierendes *Material* in der Modalität der Schrift.

Die beiden Dichter des 19. Jahrhunderts, die vielleicht am stärksten auf diese Entwicklung eingewirkt haben, sind Charles Baudelaire (mit seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal*, aber auch mit seinen *Poèmes en prose*) sowie Stephane Mallarmé, nicht zuletzt mit *Un coup de dés*. Beide Dichter – und Mallarmé vielleicht noch stärker und konsequenter als Baudelaire – zeigen in ihrer Lyrik eine Ästhetik der ‘schönen’ Schwer- oder Unverständlichkeit der Artefakte, die mit ihrer Rezeption und Anverwandlung durch zahlreiche Lyrikerinnen und Lyriker in unterschiedlichen Lyrikkulturen der Welt sozusagen globalisiert wird.

Einer der ersten Lyriker in der französischen Literatur, der sich – allerdings unabhängig von Baudelaire und Mallarmé – in der angedeuteten Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik bewegt, ist Gérard de Nerval. Besonders sein Buch *Les Filles de Feu* (1854) mit Gedichten wie *El Desdichado* wären hier zu nennen. Einer der ersten französischen Lyriker um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der sich in der von Baudelaire und Mallarmé ausgehenden Entwicklungslinie bewegt, wäre der auch von der internationalen avantgardistischen bildenden Kunst beeinflusste Guillaume Apollinaire (u. a. *Alcools*, 1913; *Calligrammes* 1914), dessen Figurengedichte die Schriftbildfläche als Gestaltungsdimension der Lyrik nutzen. Dieser französischen Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik, die u. a. über Dichterinnen und Dichtern der sogenannten (internationalen) OULIPO-Bewegung bis in die unmittelbare Gegenwart führt, könnte man eine englische Entwicklungslinie zur Seite stellen, die ihren Ansatzpunkt beispielsweise in der Lyrik von Algernon Charles Swinburne (aber auch in den Limericks von Edward Lear und in der Nonsense-Poesie von Lewis Carroll) findet und über englische Imagisten und Vortizisten und visuell-konkretische Lyrikerinnen

und Lyriker (wie beispielsweise Dom Sylvester Houédard) bis in die Gegenwart führt. Eine italoromanische Entwicklungslinie der *Obscuritas*-Lyrik könnte über die futuristische Lyrik Filippo Tommaso Marinettis oder auch diejenige Giuseppe Ungarettis bis zu Andrea Zanzotto und weiter in die Gegenwart führen. Eine iberoromanische Entwicklungslinie führte über die Lyrik des aus Nicaragua stammenden Rubén Darío und über die Lyrik der brasilianischen, international einflussreichen Gruppe Noigandres, zu der der Mallarmé- und Rilke-Übersetzer Augusto de Campos (u. a. *Poembiles*, 1974), sein Bruder Haraldo de Campos (u. a. *Signância: Quase Céu*, 1979) und der Dante-, Shakespeare- und Goethe-Übersetzer Décio Pignateri (u. a. *Poesia Pois é Poesia*, 1977) gerechnet werden, bis in die Gegenwart. Eine russischsprachige Entwicklungslinie führt etwa von Afanasij Fet über Ossip Mandel'stam, Anna Achmatowa, Velimir Clebnikow und Wladimir Majakowski bis zur Zaum-Lyrik Sergej Birjukovs und in die Gegenwart. Eine deutschsprachige Entwicklungslinie führte über die Lyrik Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes einerseits und andererseits diejenige Hans Arps, Richard Hülsenbecks oder auch Kurt Schwitters' und die 'hermetische' Lyrik Paul Celans, die visuell-konkretistische Lyrik Eugen Gomringers oder auch Ernst Jandls und die oulipotische Lyrik Oskar Pastiors oder auch Herta Müllers bis zu der Lyrik Thomas Klings (und in die unmittelbare Gegenwart etwa bei Ulrike Draesner oder auch bei Arne Rautenberg, bei Ulf Stolterfoth oder auch bei Monika Rinck, Uljana Wolf, Cia Rinne und vielen anderen). Die analytisch voneinander zu unterscheidenden, tatsächlich aber (u. a. durch wechselseitige Aneignung und persönliche Kontakte) miteinander verbundenen einzelsprachlichen Entwicklungslinien der *Obscuritas*-Lyrik können hier nur exemplarisch angedeutet, aber auch leicht durch asiatische, ozeanische oder auch afrikanische Entwicklungslinien ergänzt werden³⁴. Alle genannten Dichterinnen und Dichter haben neben und vielleicht sogar vor ihrer *Obscuritas*-Lyrik auch *Perspicuitas*-Lyrik vorgelegt. Ihre lyrischen Œuvres belegen jedoch, dass sich

³⁴ Siehe hierzu genauer Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Band 3, Paderborn 2023.

die *Obscuritas* seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Gestaltungsoption neben der *Perspicuitas* in der globalen Lyrik etabliert hat. Dabei bleibt die *Obscuritas*-Lyrik bis in die Gegenwart umstritten. Besonders beachtete und mit den Mitteln einer medialen Öffentlichkeit angegriffene deutschsprachige *Obscuritas*-Lyrik von Jetzt stellt beispielsweise Judith Zander in ihren Gedichtbänden *oder tau* und *im ländchen sommer im winter zur see* vor³⁵. Sehen etwa die einen in dem mit dem Peter Huchel-Preis ausgezeichneten Band *im ländchen sommer im winter zur see* «ganz außerordentlich wundervolle Dichtung»³⁶, so schmähen die anderen Zanders Lyrik ob ihrer Unverständlichkeit drastisch³⁷. Ein knappes illustrierendes Beispiel für die typischerweise umfangreichen Gedichte Judith Zanders soll hier das Gedicht mit dem Titel *rhyming slang (Crash! Boom! Bang!)*³⁸ zitiert werden:

ich komme gleich gleich
 bin ich zurück
 ganz und am stück
 nur noch entfernt interessiert
 doch keinen hab ich
 vom fach
 unters dach dann
 oben drauf arrangiert
 gleich komm ich
 zu mir dir gleich
 morgen

³⁵ Judith Zander: *oder tau. Gedichte*, München 2011; Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022; zu dem ‘Shitstorm’ und den ‘Hassposts’, die sich gegen Zanders Lyrik richteten, siehe besonders Maren Jäger: *Mehrdeutigkeit als Thema in ‘schwierigen’ Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende*, in *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad und Thomas Petraschka, Bielefeld 2023, S. 253-281.

³⁶ So Matthias Ehlers auf WDR 5, der Satz zielt den Einband der Ausgabe von *im ländchen sommer im winter zur see*.

³⁷ Vgl. hierzu Andreas Platthaus: *Gedichtschmäbungen. Lyrikliederlich*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2023, auf [LINK](#) [letzter Abruf: 29.4.2024].

³⁸ Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022, S. 49.

muss nur noch schnell rotz
 und wasser teilen den wind mit
 der lade ausschütten und das
 fischbuch verschneiden wer den bade
 meister hat braucht für den
 jungen gott nicht zu sorgen.

Das Gedicht findet sich in einer Umgebung von anderen Gedichten des Gedichtbuches, die ihrerseits Licht auf die Verstehensmöglichkeiten dieses Gedichtes werfen und dessen Semantik beeinflussen könnte. Trotz dieser Einschränkung wird man aber doch von dem Sprachzeichengebilde selbst sagen können, dass es unverständlich ist und dem Stilprinzip der *Obscuritas* folgt. Nicht allein die konsequente Kleinschreibung der graphischen Wörter in den tendenziell Freien Versen organisiert diese Unverständlichkeit, sondern auch die Interpunktionslosigkeit des Sprachzeichengebildes. Sie sorgt unter anderem dafür, dass erkennbare syntaktische Organisationsmuster des Deutschen undeutlich bleiben und dass es im Zusammenspiel mit den Enjambements zur Gestaltung von semantisch doppelbelegenden Apokoinus kommt. Ein besonders wichtiges Verfahren zum Stilprinzip der *Obscuritas* in Zanders Lyrik sind Wortspiele unterschiedlichen Typs und die Anspielung auf Redewendungen durch wortspielerische Variation. «rotz / und wasser teilen» spielt beispielsweise auf die Redewendung «Rotz und Wasser heulen» an, «den wind mit / der lade ausschütten» auf die Redewendung «das Kind mit dem Bade ausschütten». Zugleich finden sich Endreime in der Position des Ausgangsreimes und als Binnenreime, die allemal semantische Kohärenz signalisieren, ohne dass im Sprachzeichengebilde auch mitgeteilt oder angedeutet würde, worin diese semantische Kohärenz überhaupt bestehen könnte. Sie ist von den Leserinnen und Lesern aus den Reimen selbst zu entwickeln. Unklar bleibt nicht zuletzt, wie der englische Reim in der Titelzeile («slang / bang») zu verstehen sein könnte und ebenso, welche Bedeutung der Titel überhaupt hat. Durch die genannten und weitere Verfahren der *Obscuritas* aber wird dieses Sprachzeichengebilde nicht etwa schlechthin unverständlich. Vielmehr kann die Unverständlichkeit hier wie in der *Obscuritas*-Lyrik überhaupt als eine Technik begriffen werden, das Sprachzeichengebilde semantisch zu öffnen. Die Unverständlichkeit macht

das Gedicht semantisch vieldeutig und legt eine Vielzahl von unterschiedlichen Verstehensmöglichkeiten in der lesenden Beschäftigung mit dem Sprachzeichengebilde an. Seine Unverständlichkeit steigert also das semantische *Potential* des Gedichtes, indem jede lexikalische und syntaktische Einsinnigkeit aufgehoben wird. Im Fall der Lyrik von Judith Zander geschieht dies zudem im Modus der Komik (die in den Gedichten beispielsweise durch Wortspiele, ‘Verballhornungen’ von Phraseologismen oder auch durch die Mischung von Hochdeutsch und Niederdeutsch erzeugt wird). Die (sanfte) Komik der Unverständlichkeit ist aber ein weiteres Verfahren, das semantische Potential des Gedichtes zu steigern, indem sie schlicht und einfach zusätzliche Informativität in dem Gedicht anlegt, und vielleicht könnte man allgemein sagen, dass das unverständliche Gedicht das informativste Gedicht ist. Im Vergleich zur *Perspicuitas*-Lyrik erreicht die *Obscuritas*-Lyrik jedenfalls durchgehend eine deutlich höhere Informativität – Informationsdispersion und Informativitätsmaximierung gehören sozusagen zu ihrem Kalkül in der globalen Moderne.

Die Etablierung der ästhetikfunktionalen *Obscuritas*-Lyrik als bedeutendste Gestaltungsoption der globalen Lyrik in der Moderne neben der ‘alten’ und weiterhin geschriebenen, polyfunktionalen *Perspicuitas*-Lyrik kann nun, soweit ich sehe, systematisch und historisch erklärt werden. In systematischer Hinsicht ist die Etablierung des *Obscuritas*-Typus der Lyrik als Option neben dem *Perspicuitas*-Typus (1) in der Entdeckung der graphischen Modalität der Sprache als Material oder Werkstoff der Lyrik und (2) des graphisch manifesten Sprachzeichengebildes als Wahrnehmungsfeld begründet, mit dem die ja immer durch das ‘Sieb der Sprache’ gefilterte ‘Weltsicht’ stets neu, erneuernd, auch individuell verfasst werden kann. Lyrik kann demnach auch als Gestaltungsweise der graphischen Modalität von Sprache betrachtet werden, die individuelle Ausdrucksformate jenseits der schon geprägten Ausdrücke entwickelt und darin ‘Welt’ (zu der ja durchaus auch die menschliche ‘Innenwelt’ gehört) grundlegend neu, vielleicht wie zum ersten Mal erfasst oder sich neu, wie zum ersten Mal, zu ‘Welt’ verhält. Die Einsicht in diesen Mechanismus verbreitet sich seit ungefähr der Mitte des 19. Jahrhunderts weltweit (und wird übrigens auch von Linguistik – Saussure, Jakobson, Sapir, Whorf – und Sprachphilosophie – Frege,

Wittgenstein, Russell – im frühen 20. Jahrhundert an die die *Obscuritas*-Lyrik tragenden und hervorbringenden Milieus vermittelt), und sie wird heute von vielen Lyrikerinnen und Lyrikern weltweit grosso modo als gültig betrachtet.

Die historischen Erklärungen für die Etablierung der ästhetikfunktionalen *Obscuritas*-Lyrik könnte weiter darauf hinauslaufen, dass immer mehr Lyrikerinnen und Lyriker ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (im Zusammenspiel mit dem fortschreitenden Geltungsverlust aller ‘alten’ Normpoetiken) gerade in der vieldeutigen, informativitätssteigernden und dabei die Künstlichkeit ausstellenden Unverständlichkeit der Lyrik eine *künstlerische* Reaktionsform auf die Gegebenheiten der Wirklichkeit sehen. Unverständlichkeit und damit Informationsdispersion und Informativitätsmaximierung wären damit nicht nur eine künstlerische Reaktionsform auf den historischen, individuell wie kollektiv erfahrenen ‘Prozess der Moderne’ ebenso wie auf die Entfremdungserfahrungen des Menschen in der Moderne, sondern auch eine künstlerische Reaktionsform auf die tatsächlichen oder nur für wahr gehaltenen Gegebenheit der Sprache selbst. Diese Reaktionsform besteht nicht (oder nicht nur) darin, dass die *Obscuritas* der Lyrik als abbildendes Korrelat der Gegebenheiten der Wirklichkeit betrachtet werden kann, sondern vielmehr darin, dass sie ein Modus des *schriftlichen Denkens* über die Gegebenheit der Wirklichkeit ist. Unverständliche lyrische Sprachzeichengebilde sind also als simulierende Korrelate einer kognitiven, semantisch offenen oder mäandernden Tätigkeit einzuschätzen, in der sich eine poetische statt einer logischen Rationalität Geltung verschafft. Die Unverständlichkeit der Lyrik ist dabei allemal ein Hinweis auf ihre Rationalität. Durch die Unverständlichkeit werden Rezipienten dazu aufgefordert, dieser poetischen Rationalität *nachzudenken*, andere Rezeptionshaltungen, wie etwa das genießende Nachlesen, Nachfühlen, Nachsprechen oder auch Nachsingen werden demgegenüber durch die Unverständlichkeit unterbunden. Allgemein könnte man daher auch sagen: *Obscuritas*-Lyrik ist Nachdenklyrik. Sie belehrt nicht, sie klärt nicht auf und sie erfreut oder bewegt nicht (und ist in manchen Fällen allenfalls komisch). Sie denkt vielmehr schriftlich, informativitätsmaximierend, gleichzeitig viele semantische Bälle jonglierend, nach – und die Leserin oder der Leser können und sollen der *Obscuritas*-Lyrik *nachdenken*, indem sie selber denken.

Die Etablierung der *Obscuritas*-Lyrik als Option der modernen Lyrik neben der *Perspicuitas*-Lyrik ist also letztlich mit einer Anpassung der Lyrik an die ästhetischen und intellektuellen Bedürfnisse bestimmter (nicht aller) Literatur-Milieus zu erklären (wie vor allem dem der 'Berufsleser'), für die das Einstimmen in Rhythmus und Reim nicht ausreicht und einsinnige lyrische Botschaften ebenso unbefriedigend wie ungenügend sind. Wie aber der 'Fall' Judith Zander zeigt, kann es zu Störungen in dem sozial differenzierten Feld einer Literaturgesellschaft kommen, wenn unverständliche Lyrik in anderen Milieus als dem der (ober- und mittelschichtaffinen) 'Berufsleser' wahrgenommen wird. Die Kopplung von lyrischer Formatierung und lyriktragendem Milieu kann dann ebenso infrage gestellt werden wie überhaupt die Zugehörigkeit der *Obscuritas*-Lyrik zur Gattung 'Lyrik' – weil und indem dann eben die *Perspicuitas*-Lyrik (literaturgeschichtlich und literaturwissenschaftlich unbegründet) als einzige Gestaltungsoption der Lyrik akzeptiert wird.

Literatur

- Yvonne Al-Taie: *Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*, Paderborn 2022.
- Bernhard Asmuth: *Perspicuitas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must-Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 814-874.
- Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen 1994.
- Michael Betancourt: *A short introduction into 'asemic poetry' as metalanguage*, in *Utsanga*, 33, 2022, auf <https://www.utsanga.it/betancourt-a-short-introduction-to-asemic-poetry-as-metalanguage/>.
- Gregor Bitto: *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkomentierungen in den Oden des Horaz. Mit einer rhetorisch-literarkritischen Analyse der Pindarscholien*, Rahden 2012.
- Max Black: *Metaphor*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 1954, S. 273-294.
- Friedrich W. Block: *Alles und nichts zugleich. Die ars scribendi des Lautdichters Valeri Scherstjanoi*, in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Beiheft 1, 2005, S. 15-28.
- Kirsten Blythe Painter: *Flint on a Bright Stone. A Revolution of Precision and Restraint in American, Russian, and German Modernism*, Stanford 2005.

- Nicolas Boileau-Despréaux: *L'Art poétique / Die Dichtkunst*. Übrs. und hrsg. v. Ute und Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 1967.
- Johann Simon Buchka: *Über die richtige Schreibart*, in *18. Jahrhundert. Texte und Zeugnisse*. Hrsg. v. Walther Killy und Christoph Perels, Band 4, München 1988, S. 293–296.
- Felix Christen: *'ins Sprachdunkle'. Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870-1970*, Göttingen 2021.
- Klaus Peter Dencker (Hg.): *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978.
- Willi Erzgräber (Hg.): *Moderne englische Lyrik*, Stuttgart 1976.
- Jürgen Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*, in *Die Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, S. 197-213.
- Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München-Wien 1980.
- Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1956.
- Manfred Fuhrmann: *Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literaturästhetischen Theorie der Antike*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 47-72.
- Gottfried Gabriel: *Über Bedeutung in der Literatur*, in *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 8, 1983, S. 7-21.
- Gottfried Gabriel: *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in *Literarische Formen der Philosophie*. Hrsg. v. Gottfried Gabriel und Christiane Schildknecht, Stuttgart 1990, S. 1-25.
- Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1991.
- Gottfried Gabriel: *Der Erkenntniswert der Literatur*, in *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. v. Alexander Löck und Jan Urbich, Berlin 2010, S. 247-261.
- Gottfried Gabriel: *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Münster 2013.
- Annette Gilbert: *Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly*, Bielefeld 2007.
- Maria Goeth: *Das Publikum hat immer Recht! Überlegungen zur musikalischen Rezeption und zur Utopie 'richtigen' Verstehens in der Kunst*, in *produktion – AFFEKTION – rezeption*. Hrsg. v. Iris Cseke, Sebastian Jung und Georg Schneider, Berlin 2014, S. 155-174
- Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*, Hildesheim-Zürich-New York 2016.
- Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010.
- Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1800-1832*. Hrsg. v. Karl Eibl, Berlin 2010.
- Herwig Görgemanns (Hg.): *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Band 1: *Archaische Periode*. Hrsg. v. Joachim Latacz, Stuttgart 1991.

- Heinrich Henel: *Der Wanderer in der Not. Goethes Wandrers Sturmlied und Harzreise im Winter*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 1973, S. 69-94.
- Arthur Henkel: *Wandrers Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt am Main 1962.
- Hans Helmut Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2005-2006.
- Hans Hinterhäuser: *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München-Zürich 1990.
- Walter Höllerer (Hg.): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*. Neu hrsg. v. Norbert Miller und Harald Hartung, München-Wien 2003.
- Quintus Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*. Lateinisch/Deutsch. Übrs. und hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 1978.
- Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort. Hrsg. v. Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006.
- Klaus Hurlbusch: *Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne*, Tübingen 2001.
- Maren Jäger: *Mehrdeutigkeit als Thema in 'schwierigen' Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende*, in *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad und Thomas Petraschka, Bielefeld 2023, S. 253-281.
- Gerhard Kaiser: *Das Genie und seine Götter. Ein Beitrag zu 'Wandrers Sturmlied' von Goethe*, in *Euphorion*, 58, 1964, S. 41-58.
- Friedrich Kambartel und Pirmin Stekeler-Weithofer: *Sprachphilosophie. Probleme und Methoden*, Stuttgart 2005.
- Sebastian Kaufmann: *'Schöpft des Dichters reine Hand.'.. Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, Heidelberg 2011.
- Peter Köhler: *Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*, Heidelberg 1989.
- Georg Kreisler: *Zwei alte Tanten tanzen Tango. Seltsame Gesänge*, München 1976.
- Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1991.
- Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin 1963.
- Katharina Mommsen: *Wandrers Sturmlied. Die Leiden des jungen Goethe*, in *Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins*, 81-83, 1977-1979, S. 215-235.
- John T. Newcomb: *How Did Poetry Survive? The Making of Modern American Verse*, Urbana-Chicago-Springfield 2012.
- Walter Pabst (Hg.): *Die moderne französische Lyrik. Interpretationen*, Berlin 1976.
- Pindar: *Siegeslieder*. Griechisch-Deutsch. Hrsg. und übrs. und mit einer Einf. vers. v. Dieter Bremer, Düsseldorf-Zürich 2003.

- Andreas Platthaus: *Gedichtschmähungen. Lyrikliederlich*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2023, auf <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-schmaehungen-gegen-judith-zanders-lyrik-18657883.html>.
- Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher. Hrsg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972 und 1975.
- Wolfgang Raible: *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972.
- Christian Schärf: *Singen und Schreiben. Goethes Gedicht 'Wandrer's Sturmlied' als kulturgeschichtliche Innovation*, in *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe*. Hrsg. v. Bernd Witte, Stuttgart 2005, S. 26-42.
- Jochen Schmidt: *Gelehrte Genialität. Wandrer's Sturmlied*, in *Jahrbuch der deutschen Schilergesellschaft*, 28, 1984, S. 144-190.
- Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin-Boston 2004.
- Gustav Siebenmann: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zur Stilgeschichte*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1965.
- Manfred Tietz (Hg.): *Die spanische Lyrik der Moderne. Einzelinterpretationen*, Frankfurt am Main 1990.
- Anne Uhrmacher: *'Lesen sie Gedichte, gnä Frau?' – Loriots Blick auf die Komik bundesrepublikanischer Milieus*, in *Loriot und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 47-66.
- M. J. H. van der Weiden: *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.
- Ferdinand van Ingen: *Dionysos und Apoll. Zu 'Wandrer's Sturmlied' des jungen Goethe*, in *Neophilologus*, 52, 1968, S. 268-286.
- Ludwig Völker (Hg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2000.
- Christine Walde: *Obscuritas*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6: *Must-Pop*. Hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 358-383.
- Klaus Weimar: *Goethes Gedichte 1769-1775. Interpretationen zu einem Anfang*, Paderborn 1982.
- Harald Weinrich: *Allgemeine Semantik der Metapher*, in *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 317-327.
- Jens Wietschorke: *Zur Komik des gespaltenen Habitus – Loriot und die nivellierte Mittelstandsgesellschaft*, in *Loriot und die Bundesrepublik*. Hrsg. v. Anna Bers und Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2023, S. 29-46.
- Elizabeth Mary Wilkinson / L. A. Willoughby: *Wandrer's Sturmlied. A Study in Poetic Vagrancy*, in *German Life and Letters*, 1, 1947-1948, S. 102-116.
- Judith Zander: *oder tau. Gedichte*, München 2011.
- Judith Zander: *im ländchen sommer im winter zur see. Gedichte*, München 2022.
- Rolf Christian Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, München 1979.

-
- Rolf Christian Zimmermann: *‘Wandrer’s Sturmlied’ von Goethe – eine Gelehrtenichtung in der Pindar-Tradition?*, in *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Hrsg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1997, S. 73-85.
- Rüdiger Zymner: *Schritte, Wege und ‘avenidas’*. *Literaturwissenschaftliche Methoden der Lyrikanalyse*, in *Grundfragen der Lyrikologie*, Band 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hrsg. v. Claudia Hillebrandt, Berlin-Boston 2020, S. 475-496.
- Rüdiger Zymner: *Eine Globalgeschichte der Lyrik*, Bände 1-4, Paderborn 2023.