

Zeitstrukturen im Gedicht

Irmtraud Huber | ORCID: 0000-0001-6121-6882

Institut für Anglistik und Amerikanistik, Fakultät für Sprach- und
Literaturwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München,
München, Deutschland

irmtraud.huber@anglistik.uni-muenchen.de

Abstract

The lyric is often associated with an attempt to escape from time into stasis or eternity and is juxtaposed as atemporal to the temporal dynamics of (narrative or dramatic) plot. Resisting such common attributions, this paper develops an analytical framework that highlights the complexity and variety of temporal structures to be found in poetry. Understood as a contribution to the growing field of lyricology, the suggested framework aims to be widely applicable to poetry in general, but is here introduced and exemplified with reference to poems by Rainer Maria Rilke.

• • •

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ist's das Erstarre;
Wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe – : abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
Und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.¹



Rainer Maria Rilkes Sonett 12 aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* liest sich als Lob der Zeit. Nur wer zu schätzen lernt, was sich stets wandelt, was entsteht und vergeht, im Beginnen schon endet und im Enden beginnt, in ständigem Fluss, kann „das Irdische meister[n]“ und lieben. Der Versuch jedoch, sich diesem Wandel zu entziehen und etwas Bleibendes zu schaffen, ist zum Scheitern verurteilt. So setzt denn auch das Gedicht selbst in seiner Sprachlichkeit den gepriesenen Wandel performativ um, insbesondere in seinen ständig sich wandelnden Lautwiederholungen. Die „Wandlung“ und „Verwandlungen“ der ersten beiden Gedichtzeilen kehren im spiegelbildlichen Rückbezug in den zwei abschließenden Gedichtzeilen in Verbalform (und damit zunehmend prozessual dynamisiert) als „verwandelte“ und „wandelst“ wieder. Hervorgehoben durch die Alliteration, mit der das Gedicht beginnt, prägt der Wandel auch den weiteren Zeilen seinen phonetischen Stempel auf. In ständigen Lautverschiebungen schreitet er fort, von „entwerfende“ über „welcher“, „Schwung“ und „wendenden“ im ersten Quartett zur anaphoristischen Reihung „Was“, „Wähnt“, „Warte“, „warnt“, „Wehe“ und „abwesender“ des zweiten Quartetts, um schließlich in den „Wind“ des Gedichtsschlusses zu münden. Dazu gesellen sich noch zahlreiche weitere (alliterative) Strukturen und Polyptota, welche die Aufmerksamkeit auf sprachliche Laut- und Bedeutungstransformationsprozesse lenken (z. B. „Härtestes“, „Harte“, V. 7; „erkennt“, „Erkennung“, V. 9).

Indem es seine emphatisch hervorgehobene sprachliche Prozesshaftigkeit mit inhaltlichen Bezügen auf die Malerei und die Bildhauerei in Spannung bringt, erteilt das Gedicht, so scheint es, einem Kunstbegriff der Zeitlosigkeit eine klare Absage. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn nennen den Prozess der Verwandlung in der kommentierten Ausgabe denn auch „das existentielle und poetologische Kernmotiv des Rilkeschen Werks“ und weisen darauf hin, dass in Rilkes Dichtung, „die beiden elementaren Seinsweisen des still Beharrenden und des rasch sich Wandelnden bei aller Gegensätzlichkeit

1 Alle Gedichte werden zitiert nach Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. von Manfred Engel u. a., 4 Bde., Frankfurt a. M. u. a.: Insel Verlag, 1996.

einander als Ergänzung bedürfen“.² Angesichts dieser Gegensätzlichkeit ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass Rilke als Lyriker immer wieder bescheiden wurde, Zeit in Zeitlosigkeit zu überführen, während von anderer Seite Prozesse der Dynamisierung in seinen Gedichten hervorgehoben wurden. Mir soll es hier jedoch nicht darum gehen, einen Beitrag zu dieser Diskussion in der Rilke-Forschung zu leisten oder die Rilkeschen Zeitbegriffe näher zu beschreiben.³ Stattdessen möchte ich auf ein grundlegendes Problem zu sprechen kommen, das diese und ähnliche Diskussionen aufzeigen, nämlich den Mangel eines kritischen Vokabulars, welches Zeitstrukturen und Zeitbegriffe in Gedichten verallgemeinernd, das heißt über die Charakteristiken einer spezifischen Autorpoetik hinaus, zu benennen vermag.

Die poetischen Zeitstrukturen, die ich in der Folge vorstellen möchte, verstehen sich keineswegs als Alleinstellungsmerkmale von Rilkes Werk. Es soll also keine Aussage über die individuelle Beschaffenheit des Werkes eines bestimmten Dichters getroffen werden. Einzelne Gedichte Rilkes sollen vielmehr zur exemplarischen Darstellung eines methodischen Ansatzes dienen, welcher im Sinne einer in Analogie zur klassischen Narratologie gedachten Lyrikologie grundlegende Zeitstrukturen in Gedichten herausarbeiten will. Als Analogie gedacht, unterscheidet sich dieser Ansatz von Versuchen narratologische Kategorien für die Lyrik fruchtbar zu machen, wie sie insbesondere von Peter Hühn, Jörg Schönert und Jens Kiefer vorgelegt wurden.⁴ Anstatt narratologisches Rüstzeug an lyrische Texte heranzutragen, soll anhand lyrischer Texte ein Analyserahmen entwickelt werden, der neue Perspektiven auf textliche Zeitgestaltungsmöglichkeiten eröffnet, die umgekehrt aus

2 Rilke, *Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 726; siehe auch Winfried Eckel, *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994, S. 101 ff.

3 Zur Zeitlosigkeit Rilkes, siehe beispielsweise Käte Hamburger, „Die Kategorie des Raums in Rilkes Lyrik“, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 15 (1988), S. 35–42, hier S. 35; Martin Anderle, „Zeit im Gedicht“, in: *The German Quarterly* 44.4 (1971), S. 487–502, hier S. 488 ff. Für zusammenfassende Kommentare zur Diskussion von Rilkes Zeitbegriff siehe Annette Gerok-Reiter, *Komposition und Poetic in Rilkes „Sonette an Orpheus“*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, S. 258 ff.; Thomas Krämer, *Rilkes „Sonette an Orpheus“, erster Teil. Ein Interpretationsgang*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 11 ff. Zur Synthese von Raum und Zeit in Rilkes sogenannten Dinggedichten, siehe Helen Bridge, „Time and Space in Rilke's *Neue Gedichte*“, in: *Orbis Litterarum* 61.4 (2006), S. 263–290. Ein Versuch, Rilkes gesamtes Werk im Hinblick auf Ökonomien des Werdens und Wandels zu lesen, wurde von Ben Hutchinson vorgelegt in *Rilke's Poetics of Becoming*. London: Legenda, 2006.

4 Peter Hühn und Jens Schönert, „Zur narratologischen Analyse von Lyrik“, in: *Poetica* 34.3/4 (2002), S. 287–305; Peter Hühn u. a. (Hg.), *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin u. a.: De Gruyter, 2005.

lyrikologischer Sicht potentiell auch einen neuen Blickwinkel für die Analyse narrativer Erzähltexte liefern können. Narratologische Begrifflichkeiten werden dabei nicht zurückgewiesen oder ignoriert, sondern fließen als Elemente in diesen Analyserahmen ein.

Obwohl Fragen der Zeit und Zeitlichkeit in kritischen Auseinandersetzungen mit einzelnen Gedichten oder auch Autorpoetiken immer wieder ins Blickfeld der Forschung rücken, stellt Rüdiger Zymner in seinem Beitrag „Lyrik und Zeit“ im Handbuch *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der kognitiven Literaturwissenschaft* zu Recht fest, dass „die lyrikologische Zeitforschung überhaupt (etwa im Vergleich zur narratologischen) als unentwickelt zu bezeichnen ist,⁵ und dies, obwohl er eine umfangreiche Bibliographie der relevanten Forschungsliteratur vorlegt. In der Tat häufen sich in den letzten Jahrzehnten die Bemühungen, eine Theorie der Lyrik zu entwickeln, welche der Gedichtanalyse ein ähnlich wertvolles Rüstzeug an die Hand zu geben vermag, wie es die Narratologie für die Analyse von Erzähltexten leistet. Zeitaspekte spielen in entsprechenden theoretischen Bemühungen jedoch selten eine zentrale Rolle; sie werden vielmehr häufig bereits im Vorherein *ad acta* gelegt, weil der lyrische Text überhaupt als ein der Zeit entzogener, den Moment transzendierender Sprechakt verstanden wird. So geht es auch in Zymners kognitionswissenschaftlich geprägtem Beitrag zu einer „Lyrikologie der Zeit“ insbesondere darum, das Phänomen der „Stillegung von Zeit“ in oder durch Lyrik⁶ zu ergründen. Daher beschränkt sich sein Interesse explizit auf das lyrische Gedicht im Sinne von Lampings „Einzelrede in Versen“⁷ mit der weiteren Einschränkung der Textkürze: von besonderer Bedeutung erscheint Zymner, „dass sich der vertikale Umfang des lyrischen Gebildes um den Durchschnittswert von vierzehn Zeilen bewegt und diesen möglichst unterschreitet“ und dass die Lyrik handlungs- und ereignisfrei sei, was heißen soll, dass sie nichts erzählt.⁸ Der von Zymner beschriebene lyrische Text erweist sich somit idealtypisch als primär selbst-referentielles Sonett oder Kurzgedicht. Damit werden allerdings weite Bereiche der historischen Gedichtproduktion ausgegrenzt. Zudem bleibt sein Ansatz einem ästhetischen

5 Rüdiger Zymner, „Lyrik und Zeit“, in: Roman Mikuláš u. a. (Hg.), *Schlüsselkonzepte und Anwendungen der Kognitiven Literaturwissenschaft*, Münster: Mentis, 2016, S. 29–53, hier S. 29.

6 Zymner, „Lyrik und Zeit“ (wie Anm. 5), S 34.

7 Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. München u. a.: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, S. 63.

8 Zymner, „Lyrik und Zeit“ (wie Anm. 5), S 44.

Ideal der Zeittranszendenz verpflichtet, dessen allgemeine Gattungsrelevanz durch das eingangs zitierte Sonnet Rilkes zumindest in Frage gestellt wird.

Ohne Zymners wertvolle Anstöße zur Analyse lyrischer Zeitstrukturen gering zu schätzen, scheint mir doch ein Grundproblem der lyrikologischen Zeitforschung, vielleicht der lyrikologischen Forschung überhaupt, zu sein, dass sie häufig mit einem engen und idealisierten Lyrikbegriff arbeitet, der dazu tendiert, weite Bereiche der Versdichtung auszugrenzen (beispielsweise narrative Gedichtformen, Gelegenheitsdichtung, zum Teil auch Rollengedichte). Die Narratologie dagegen hat den Vorzug flexibler Begrifflichkeiten erwiesen, die für die Analyse einer Vielzahl selbst medial unterschiedlicher Werke fruchtbar gemacht werden können. Statt als Ausschlusskriterium für ‚echt‘ lyrische Texte zu dienen, kommt lyrikologische Zeitforschung nur dann zu ihrem Recht, wenn sie in Anspruch nehmen kann, Zeitstrukturen in einer Breite unterschiedlicher Gedichte benennen zu können (ebenso wie narratologische Zeitbegriffe es erlauben, unterschiedliche Zeitgestaltungen in Erzähltexten herauszuarbeiten).

Auch aus der Perspektive der ästhetischen Zeitforschung, welche zuletzt im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Ästhetische Eigenzeiten“ umfangreiche Aufmerksamkeit erhielt, wurde wenig für das Verständnis von poetischen Zeitstrukturen getan. Das Programm basiert zwar auf der zentralen Feststellung, „dass gerade ästhetische Formverhältnisse immer auch Zeitverhältnisse sind und Form wesentlich eine Organisation von Zeit ist“⁹ und widmet sich einer großen Vielfalt ästhetischer Phänomene. Obwohl ästhetische Form aber gerade in Gedichten unmittelbar in den Vordergrund der Betrachtung rückt, legt keines der insgesamt 29 Forschungsprojekte des Programms einen erkennbaren Fokus auf Versdichtung. Auch die bislang vorgelegten, stärker theoretisch ambitionierten Beiträge im Rahmen des Schwerpunktprogramms haben vergleichsweise wenig zur Dichtung zu sagen. So legen beispielsweise Ines Detmer und Michael Osterheimer einen schmalen, anregenden Band mit dem Titel *Das temporale Imaginäre: Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten* vor, den sie mit der wichtigen Feststellung eröffnen: „Zeitvorstellungen sind kulturspezifisch und formieren sich historisch“.¹⁰ Bereits in den nächsten Sätzen des Bandes stellen sie jedoch klar, dass sie literaturästhetische Eigenzeiten ausschließlich als

9 Michael Gamper und Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn, 2014, S. 15.

10 Ines Detmer und Michael Osterheimer, *Das temporale Imaginäre. Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*. Hannover: Wehrhahn, 2016, S. 7.

Erzählzeiten denken, ohne in Betracht zu ziehen, dass der Erzählform selbst bereits eine historisch und kulturell geprägte Zeitvorstellung zueigen sein könnte. Der vielversprechende Band *Zeit der Form, Formen der Zeit* leistet ebenfalls wertvolle theoretische Arbeit zum Verständnis des Verhältnisses von Zeit und Form und beansprucht zudem, eine Bandbreite ästhetischer und nicht-ästhetischer Phänomene in den Blick zu nehmen (Film, Musik und Performance, beispielsweise, aber auch das kapitalistische System). Roman und Drama werden in dem Band thematisiert, die Versdichtung dagegen bleibt weitgehend unerwähnt.¹¹

Wenn man die Erkenntnis ernst nimmt, dass Zeitvorstellungen historisch und kulturspezifisch bedingt sind und dass ästhetische Formen immer auch Zeitformationen sind, dann lohnt es sich zu fragen, welche Arten von Zeitstrukturen in Gedichte eingeschrieben bzw. welche Zeitvorstellungen durch Gedichte zum Ausdruck gebracht werden, ohne die Antwort durch die Annahme einer lyrischen ‚Stilllegung der Zeit‘ schon vorwegzunehmen. Dies setzt jedoch voraus, dass man Zeit nicht ausschließlich als Sukzession denkt, welche sich besonders in den kausalen Zusammenhängen narrativer oder dramatischer Handlung manifestiert, sondern auch die spezifische Zeitlichkeit von Wiederholungsstrukturen, von Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten berücksichtigt.¹² Das macht es nicht nur notwendig, Zeitstrukturen lyrischer Gedichte genauer zu untersuchen, sondern bedarf der Entwicklung eines flexiblen Begriffswerkzeugs, welches Zeitstrukturen sowohl von in engerem Sinne lyrischen Texten, als auch von anderen Versgattungen zu benennen vermag.

Im Folgenden möchte ich daher einen Analyserahmen entwerfen, in welchem die von Zymner besprochene lyrische „Stilllegung der Zeit“ nicht die Norm, sondern nur ein Spezialfall ist. Dabei untersuche ich poetische Zeitstrukturen auf drei verschiedenen Ebenen: die der Vermittlungsweisen, der Zeitsemantik und der poetischen Sprachgestaltung. Diese Ebenen überschneiden sich zum Teil mit den von Zymner in seinem Beitrag benannten „lyrischen Zeitgebern“,¹³ doch werden die Akzente anders gesetzt. Dabei bleibt anzumerken, dass eine getrennte Analyse der verschiedenen Ebenen in der Gedichtbetrachtung im Grunde nur wenig sinnvoll ist, da immer alle Ebenen in der Zeitgestaltung

11 Michael Gamper u. a. (Hg.), *Zeit der Form, Formen der Zeit*. Hannover: Wehrhahn, 2016.

12 Der im Rahmen der Ästhetischen Eigenzeiten-Forschung publizierte Band *De/Synchronisieren?* legt zwar einen Fokus auf Rhythmus, hat aber nichts zu rhythmischer Sprache zu sagen. Gabriele Brandstetter u. a. (Hg.), *De/Synchronisieren?* Hannover: Wehrhahn, 2017.

13 Zymner nennt fünf Zeitgeber: a) prosodisch-metrische Gestalten, b) Tempus-Grammatik, c) Temporalstilistik, d) Zeitthematisierung, e) lyrische Origo („Lyrik und Zeit“ (wie Anm. 5), hier S. 36 f.).

zusammenspielen. Eine weitgehende Trennung wird im Folgenden also nur zum Zwecke der Begriffsklärung unternommen. Veranschaulichen möchte ich die vorgeschlagenen Analyse Kriterien anhand einiger Gedichte Rainer Maria Rilkes, die allesamt Zymners engem Lyrikbegriff entsprechen. Es soll gezeigt werden, dass sich auch innerhalb eines engen Lyrikbegriffs verschiedene Typen von Zeitstrukturen identifizieren und beschreiben lassen. Dabei sollen die herangezogenen Gedichtbeispiele nur dazu dienen, die vorgeschlagenen Analyse kategorien zu verdeutlichen. Eine eingehende Interpretation der Texte wird nicht unternommen.

1 Vermittlungsweisen

Auf der Vermittlungsebene unterscheide ich zwischen drei grundsätzlich verschiedenen Zeitstrukturen, die ich als narrativ, dramatisch und lyrisch bezeichne.¹⁴ Dies knüpft an die traditionelle Gattungstrias an, verortet das Analyseinteresse jedoch auf anderer Ebene, nämlich derjenigen einer jeweiligen textlichen Sprechsituation zugrundeliegenden zeitlichen Logik. Eine *narrative* Kommunikationsstruktur hat eine duale Zeitlichkeit: Sie ist in der Regel geprägt von der zeitlichen Differenz zwischen Erleben und Erzählen, die eine Voraussetzung für eine retrospektive narrative Verknüpfung der Ereignisse ist. Narrative Kommunikation zeichnet sich demnach durch eine retrospektive Perspektive aus, die ihre spezifische Zeitlichkeit erst aus der Verknüpfung der Erzählereignisse hervorbringt. Sie wird hier im Sinne von Peter Brooks' „*emplotment*“ verstanden als „a structuring operation elicited by, and made necessary by, those meanings that develop through succession and time“.¹⁵ Auch der *dramatischen* Zeit liegt meist ein Plot zugrunde, aber der retrospektive Akt

14 Diese Hervorhebung der Zeitachse führt zu einer anderen Charakterisierung grundsätzlich narrativer, dramatischer oder lyrischer Vermittlungsstrukturen als sie von Andreas Mahler in seinem aufschlussreichen Aufsatz „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“ entwickelt wurde. Mahler basiert seine Typenunterscheidung auf dem pragmatischen Verhältnis zwischen Sprecher, Textinstanz und Rezipient und unterscheidet demnach zwischen nicht-fiktionaler Kommunikation, in welcher reale und textuelle Sprechinstanz zusammenfallen, dramatischer Kommunikation, in welcher ein fiktionaler Sprecher durch einen wirklichen Sprecher verkörpert wird, fiktionaler Kommunikation, in welcher ein fiktionaler Sprecher vorgibt, ein wirklicher Sprecher zu sein, und meta-fiktionaler Kommunikation, in welcher ein fiktionaler Sprecher als fiktionaler Sprecher spricht. Mit dieser Unterscheidung kann aber noch nichts über die unterschiedlichen Zeitstrukturen gesagt werden, welche mich hier interessieren. Andreas Mahler, „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, in: *Poetica* 38.3/4 (2006), S. 217–257, hier S. 242 f.

15 Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon, 1984, S. 12.

des Emplotments rückt in den Hintergrund. Dramatische Zeit präsentiert sich vielmehr stets als Gegenwart, die in ständiger Entwicklung begriffen fortläuft, „stets von einer bereits verflissenen Vergangenheit einerseits und von einer sich ankündigenden, manchmal drohenden, manchmal hoffnungsvollen Zukunft andererseits umrahmt“, wie Roman Ingarden treffend bemerkt.¹⁶ Für die Leserin oder den Zuschauer ist diese dramatische Gegenwart jedoch immer nur eine beobachtete. Sie bleiben Zeugen dieser Gegenwart, stehen zu dieser aber in ontologischer Distanz. Für die *lyrische* Zeitstruktur ist die Überwindung eben dieser Distanz im Zusammenfall von Sprecher und Rezipient charakteristisch. „Das ‚Jetzt‘ des Gedichts und das ‚Jetzt‘ des Empfängers decken sich da [im lyrischen Gedicht] mit der ganzen Fülle der Qualifikation und Ausfüllung so, als ob sie eins und dasselbe wären“.¹⁷ Wie schon verschiedentlich festgestellt wurde, ist die lyrische Zeitstruktur demnach beschreibbar als performative Iteration,¹⁸ wobei „the reading of the lyric becomes a process in which time emerges for the subject and the subject emerges in time, a movement of temporalized self-constitution“.¹⁹ Ebenso wie das lyrische Subjekt aktualisiert sich lyrische Zeit immer erneut im Leseprozess, indem der Leser oder die Leserin die Rolle der Sprechinstanz oder des Adressaten des Gedichts (oder in der Tat, beide Positionen zugleich) einnimmt. Lyrische Texte zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie eine derartige Vereinnahmung ermöglichen, indem sie von einer spezifischen Individualisierung ihrer Subjektposition weitgehend absehen.

Diese Zeitstrukturen sollen also weder im Sinne von Gattungsbezeichnungen verstanden werden, noch als das, was die englische Literaturwissenschaft gerne als „literary mode“ bezeichnet, also ein grundlegender literarischer Typus, der in unterschiedliche Textgattungen einfließen kann.²⁰ Sie zielen ausschließlich auf eine idealtypische *zeitliche* Form der Sprechakt-Vermittlung, das heißt auf ein *bestimmtes Zeitverhältnis*, das ein Text zu seiner Leserin oder seinem Leser entwirft. Sie stellen somit Möglichkeiten dar, die in literarischen Texten

16 Roman Ingarden, *Gesammelte Werke*, Bd. 13. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Hg. von Rolf Fieguth u. a., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, S. 156 f.

17 Ingarden, *Werke* (wie Anm. 16), S. 157.

18 Siehe auch Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2018, S. 125 ff.

19 David E. Wellbery, *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996, S. 14; siehe auch Culler, *Theory* (wie Anm. 18), S. 226.

20 Chris Baldick definiert den Begriff im *Oxford Dictionary of Literary Terms* folgendermaßen: „An unspecific critical term usually designating a broad but identifiable kind of literary method, mood, or manner that is not tied exclusively to a particular form or genre“. Chris Baldick, „mode“, in: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

unterschiedliche Umsetzung erfahren und sich überdies in der individuellen Leseerfahrung unterschiedlich realisieren können. Denn sie werden in einzelnen Gedichten oft kombiniert oder vermischt und bisweilen auch als gleichwertige Alternativen umgesetzt. Im Folgenden sollen diese Zeitstrukturen insbesondere an Beispielen veranschaulicht werden, die im weiteren Sinne als ‚lyrische Gedichte‘ gelten.

2 Narrative Vermittlung

Die Dualität narrativer Zeitlichkeit, welche immer ein Gestaltungsverhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit impliziert, kann nach Gérard Genette unter drei unterschiedlichen Aspekten beleuchtet werden: denjenigen der Ordnung, der Dauer und der Frequenz. Ordnung bezieht sich auf das Verhältnis zwischen der Abfolge der erzählten Ereignisse und der Abfolge ihrer Erzählung (chronologisch oder achronologisch), Dauer meint die relative Zeit, welche der Erzählakt im Vergleich zur erzählten Zeit einnimmt (in einer Szene sind beispielsweise beide in etwa gleich, in einer Ellipse dagegen bleiben Ereignisse unerzählt und somit tendiert die Erzählzeit in Relation zur erzählten Zeit gegen null), Frequenz bezieht sich darauf, wie oft ein Ereignis erzählt wird (singulativ, iterativ oder repetitiv).²¹ Diese Art der zeitlichen Gestaltung beruht formal-logisch auf einer zeitlichen Distanz zum erzählten Geschehen, unabhängig von der grammatikalischen Tempusstruktur eines Textes. Dies ist wichtig, um nicht zu übersehen, dass Vergangenheitstempi keine absolute Bedingung für narrative Zeitstrukturen sind und nichts dagegenspricht, im Präsens zu erzählen.²² Die erzählerische Retrospektive ist somit bisweilen nur implizit. Wo aber die Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit gänzlich zusammenschmilzt, sind wir in der dramatischen Zeitgestaltung angelangt.

Zahlreiche Gedichte aus Rilkes Band *Der Neuen Gedichte Anderer Teil* (1908) weisen eine narrative Zeitstruktur auf und sind oftmals durch intertextuelle Referenzen in weitere narrative Zusammenhänge eingebettet (insbesondere mythische und biblische). Das Sonett „Leda“ beispielsweise greift einen klassisch epischen Stoff auf, dessen Verwandlungsthematik selbst bereits, wie im eingangs zitierten Sonett, die Bedeutung der zeitlichen Dimension hervorhebt.

21 Gérard Genette, *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop, München: Fink, 21998.

22 Zur weiten Verbreitung der Präsens Erzählung im zeitgenössischen anglophonen Roman, siehe Irmtraud Huber, *Present Tense Narration: A Narratological Overview*. London: Palgrave, 2016.

„Leda“ erzählt in seinen vierzehn Zeilen in verdichteter Form von einem zweifachen gewaltsamen Eindringen des Gottes:

Als ihn der Gott in seiner Not betrat,
erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden;
er ließ sich ganz verwirrt in ihm verschwinden.
Schon aber trug ihn sein Betrug zur Tat,

bevor er noch des unerprobten Seins
Gefühle prüfte. Und die Aufgetane
erkannte schon den Kommenden im Schwane
und wusste schon: er bat um Eins,

das sie, verwirrt in ihrem Widerstand,
nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder
und halsend durch die immer schwächere Hand

ließ sich der Gott in die Geliebte los.
Dann erst empfand er glücklich sein Gefieder
und wurde wirklich Schwan in ihrem Schoß.

Von der Zeitstruktur her handelt sich hier natürlich im Genetteschen Sinne um eine singulative Szene, auch wenn sie durch den intertextuellen Bezug auf den Mythos und seine Bearbeitungen eine repetitive Dimension aufweist. Das erste Quartett erzählt aus der Perspektive Zeus' sein Eindringen in den Schwan. Ein Perspektivenwechsel in Zeile sechs gibt Einblick in die Subjektposition der Leda. Der Akt der Vergewaltigung, der in die Leerzeile zwischen den beiden Terzetten fällt, wird extern fokalisiert, bevor die abschließenden Gedichtzeilen wieder in die Perspektive des Gottes wechseln. Für die Zeitgestaltung des Gedichts bedeutsam ist, dass sich diese Perspektivenwechsel innerhalb des Fortschreitens der Szene vollziehen. Die damit entwickelte, ausgeprägte narrative Dynamik der Ereignisse, die unerbittlich aufeinander folgen, reißt alle Beteiligten, inklusive des Gottes, gegen ihren Willen mit. Sowohl Zeus als auch Leda sind „verwirrt“ (V. 3, 9) und haben keine Zeit, sich ihrer ganz gewahr zu werden, denn „schon“ (V. 4, 7, 8) werden sie von den Ereignissen überrannt. Dabei spielt insbesondere die Vers-Segmentierung des Erzählvorgangs eine wichtige Gestaltungsrolle: Die narrativen Ereignisse fallen hier in der Regel zwischen die einzelnen Versabschnitte. Die Satzenden fallen nie mit den üblichen, und hier auch graphisch markierten, Sonettunterteilungen zusammen. Von

der vierten Zeile an drängt das Geschehen gleichsam atemlos, und kaum gebremst durch Ledas schwachen Widerstand, seiner orgiastischen Erfüllung entgegen. Zugleich spannt sich ein narrativer Bogen vom Anfangszustand, in welchem der Gott zwar in den Schwan eingedrungen ist, aber ihn noch nicht ergründet hat, zu den letzten Zeilen, in denen er erst, nach vollzogenem Akt, ganz Schwan wird, sich die Verwandlung also erst gänzlich realisiert. Das abschließende Terzett schildert somit ein doppeltes Lösen des Gottes – in die Geliebte und in das Wesen des Schwans – und einen doppelten Vollzug der im Gedicht angelegten narrativen Grenzüberschreitungen. Dabei wird die im Mythos zentrale Vergewaltigung Ledas quasi zum retardierenden Moment in der Erzählung der Vergewaltigung des Schwanes.

Ebenso narrativ in seiner Zeitgestaltung, aber im Präsens gehalten und weniger ereignisgetrieben ist „Das Kind“ aus dem gleichen Gedichtband.

Unwillkürlich sehn sie seinem Spiel
lange zu; zuweilen tritt das runde
seiende Gesicht aus dem Profil,
klar und ganz wie eine volle Stunde,

welche anhebt und zu Ende schlägt.
Doch die Andern zählen nicht die Schläge,
trüb von Mühsal und vom Leben träge;
und sie merken gar nicht, wie es trägt –,

wie es alles trägt, auch dann, noch immer,
wenn es müde in dem kleinen Kleid
neben ihnen wie im Wartezimmer
sitzt und warten will auf seine Zeit.

Trotz des Verbtempus tritt die narrative Zeitgestaltung dieses Gedichts schon in seinen ersten Zeilen zutage. In Form einer Summary wird eine lange Zeitspanne in Kürze erzählt und zudem ein mehrmaliges Ereignis in iterativer Erzählung zusammengefasst („zuweilen“, V. 2). Auch dieses Gedicht zeichnet sich durch einen Perspektivenwechsel aus, von den beobachtenden „Andern“ (V. 6) zum Kind selbst, und wenn der Text auch kaum Ereignisse erzählt, umspannt er doch eine gewisse Zeitsequenz – vom Spiel des Kindes zu seiner anschließenden Ermüdung und Ruhe –, die in ihrem kausalen Zusammenhang narrative Bedeutung erhält. Die Zeitgestaltung des Gedichts ist aber natürlich komplexer. So widmet sich die erste Strophe einer evozierten Gegenwart, in der zweiten Strophe wird die Last der Vergangenheit auf die Beobachter thematisiert,

während die letzte Strophe durch die Symbolik des Wartens in die Zukunft des Kindes weist. Sowohl das vergangene als auch das zukünftige Leben werden dabei zur Last, die getragen werden muss und die sich zwischen Beobachter und beobachtetes Kind schiebt. Beide sind somit nicht in der Lage, der vollen Stunde der Gegenwart ganz gewahr zu werden. Bemerkenswerter Weise gilt dies aber ebenso von dem Gedicht selbst, welches eine Gegenwärtigkeit durch die Verwendung des Präsens nur vorgibt, tatsächlich aber die narrative Zeitspaltung in Erzählzeit und erzählte Zeit bereits vollzogen hat und selbst nicht die Schläge der gegenwärtigen Stunde zählt. Während „Leda“ durch den in der ersten Zeile angestoßenen Prozess der Verwandlung in unerbittlicher Handlungslogik vorwärtsgedrängt wird, dramatisiert „Das Kind“ so das Auseinanderfallen verschiedener Zeitdimensionen, die sich scheinbar unvereinbar gegenüberstehen.

3 Dramatische Vermittlung

Ein zeitliches Zusammenfallen von sprachlicher Repräsentation und repräsentierter Gegenwart ist vor allem dann möglich, wenn die repräsentierte Gegenwart selbst ein Sprechakt ist. Dies gilt insbesondere für die dramatische Vermittlung im Gedicht, in welcher die Leserin und der Leser Zeugen eines sich quasi vor ihren Augen abwickelnden Geschehens werden, an dem sie jedoch selbst nicht teilhaben. Die dramatische Gegenwart wird als gleichzeitig aber anderweitig rezipiert. Auf den Text selbst reduziert, ist die dramatische Gegenwart im Gedicht immer monologisch oder dialogisch, wobei sich das Gedicht als realer Sprechakt inszeniert, dessen Sprecher und oft auch Adressat zumindest ansatzweise als fiktionale Figuren individualisiert sind. Oft ist dieses Sprechen durch intertextuelle Bezüge narrativ eingebettet, oder beinhaltet selbst narrative Elemente, die Sprecher sowie Sprechsituation weiter spezifizieren. Zu den typischen Beispielen dramatischer Vermittlung gehören Rollen- und (manche) Konversationsgedichte. Wo es in ersteren, im Sinne eines *dramatic monologue*, um eine ironische Distanz zum Sprecher geht, ist die dramatische Vermittlungsstruktur besonders ausgeprägt. Die Grenze zwischen dramatischer und lyrischer Vermittlung ist in Gedichten jedoch oftmals fließend und schwer zu bestimmen.

So zum Beispiel in Rilkes „Klage um Antinous“, dessen Titel Kaiser Hadrian als Sprecher suggeriert, der um seinen im Nil ertrunkenen Geliebten trauert. Der Titel des Gedichts etabliert somit eine doppelte Vergangenheitsausrichtung: in der Gattungsbezeichnung als Klagelied, und in der Situierung des Sprechers in der Antike. Der Sprechakt selbst wird dann jedoch nur wenig dramatisch kontextualisiert.

Keiner begriff mir von euch den bithynischen Knaben
 (dass ihr den Strom anfaßt und von ihm hübt ...).
 Ich verwöhnte ihn zwar. Und dennoch: wir haben
 ihn nur mit Schwere erfüllt und für immer getrübt.

Wer vermag denn zu lieben ? Wer kann es ? – Noch keiner.
 Und so hab ich unendliches Weh getan –.
 Nun ist er am Nil der stillenden Götter einer,
 und ich weiß kaum welcher und kann ihm nicht nahn.

Und ihr warfet ihn noch, Wahnsinnige, bis in die Sterne,
 damit ich euch rufe und dränge: meint ihr den?
 Was ist er nicht einfach ein Toter. Er wäre es gerne.
 Und vielleicht wäre ihm nichts geschehn.

Neben dem Titel individualisieren noch weitere Hinweise auf die überlieferte Vorgeschichte diesen Sprechakt, beispielsweise die Bezugnahme auf Antinous' Ertrinken, sowie auf seine anschließende Deifizierung. Ebenso kann man vielleicht das in der zweiten Strophe ausgedrückte Bedauern als Bezugnahme auf eine der Erzählungen um Antinous' Tod verstehen, der zufolge er sich vor den Avancen des Kaisers in den Freitod rettete. Das Gedicht ist somit in eine Ereignisfolge eingebettet; ja, „[o]hne ihre Kenntnis“, wie Hans Berendt beklagt, „ist es nur schwer zu verstehen“.²³ Entgegen einem in diesem Bedauern ausgedrückten dichterischen (lyrischen) Autonomieideal, nach welchem das Gedicht sein Sprechen aus sich selbst begründet, bleibt hier der dramatische Kontext zentral. Anstatt narrativ eine Szene oder ein Geschehen vor Augen zu führen (wie das in „Leda“ oder „Das Kind“ geschieht), stellt sich dieses Gedicht als Sprechakt selbst und damit die Gegenwart des Sprechers in den Fokus. Sogar die Trennung des Sprechers vom Geliebten wird in erster Linie räumlich, nicht zeitlich gefasst („ich kann ihm nicht nahn“, V. 8). Hier wird weniger Vergangenheit heraufbeschworen, als ein gegenwärtiger Zustand beklagt. Erst der Konditional der letzten Zeile wirft die Überlegungen des Sprechers in eine paradoxe rückwärtsgerichtete Zeitschleife: wäre Antinous ein einfacher Toter, der nicht von Hadrian vergöttert worden wäre, wäre er vielleicht gar nicht gestorben. In dieser dramatischen Situierung des Gedichts bleiben die Adressaten sowie die Sprechsituation jedoch weitgehend unbestimmt, und damit schwingt in der direkten Ansprache immer auch eine Ansprache an die Leser zumindest mit, zumal man in der Tat wenig über den „bithynischen

23 Hans Berendt, *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1957, S. 203.

Knaben“ (V. 1) weiß („begreift“). Nur durch seinen Kult und seine Bildnisse wurde er überhaupt in Rilkes Gegenwart überliefert und darf schon daher nicht „einfach ein Toter“ (V. 11) sein. Hadrians Ansprache ist also durchaus, zumindest ansatzweise, aus seiner Vergangenheit in die Lesegegenwart gerichtet und trägt somit lyrische Züge, doch erhält sie Prägnanz gerade durch ihre, in der dramatischen Situation angelegte, epochenübergreifende zeitliche Tiefe.

4 Lyrische Vermittlung

Wie damit schon angedeutet ist, zeichnet sich lyrische Zeitlichkeit dadurch aus, dass die lyrische Gegenwart nicht nur dem Leseprozess gleichzeitig, sondern idealerweise mit ihm identisch ist. Zudem verwischen sich in einem lyrisch vermittelten Text die Grenzen zwischen den Positionen von Sprecher, Adressat und Rezipient, womit eine Doppelung von Sprecher/Rezipient bzw. Adressat/Rezipient möglich wird. William Waters hat daher die typisch lyrische Sprechsituation als „underspecified communicative act“ bezeichnet und weiter ausgeführt: „[lyric] poetry [...] enacts – for us, as readers, now – not so much a stable communicative situation as a chronic hesitation, a faltering, between monologue and dialogue, between ‚talking about‘ and ‚talking to‘, third and second person, indifference to interlocutors and the yearning to have one“.²⁴ Der lyrische Sprechakt lädt dazu ein, ihn sich anzueignen, ihn durch sich, oder zu sich sprechen zu lassen.²⁵ Damit wird die lyrische Zeitstruktur selbstreferenziell und das lyrische Gedicht zur performativen Anleitung für ein Ereignis, welches sich in jedem Leseprozess neu vollzieht. Diese Charakterisierung der typisch lyrischen Sprechsituation geht über die von Klaus W. Hempfer vorgeschlagene Definition einer „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“²⁶ hinaus, indem sie die Rezeption explizit in diese Simultaneität mit einbezieht. Dieses zeitliche Zusammenfallen bedeutet aber keine Stilllegung der Zeit,²⁷ sondern kann, im Gegenteil, beträchtliche zeitliche Komplexität entwickeln. Während

24 William Waters, *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Ithaca, NY u. a.: Cornell University Press, 2003, S. 8.

25 Wellbery spricht hier von einer „*hermeneutics of identification*“, in welcher es um eine „reactualization by the reader of a subjective mode of being articulated in the text“ geht. Wellbery, *Specular Moment* (wie Anm. 19), S. 13 (Hervorhebung im Original).

26 Klaus W. Hempfer, *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014, S. 32.

27 Vgl. hierzu Zymner, der zahlreiche Aussagen zeitgenössischer Dichter und Dichterinnen zusammenträgt, welche auf eine Zeitschichtung in der Lyrik hindeuten. Zymner versteht diese Hinweise allerdings als Belege für die Zeitlosigkeit der Lyrik. Rüdiger Zymner, *Funktionen der Lyrik*. Münster: mentis, 2013, S. 66–68.

narrative und dramatische zeitliche Komplexität sich in der Regel sequentiell entwickelt, und damit tendenziell durch Textlänge begünstigt wird, zeichnen sich lyrisch zeitliche Strukturen oft dadurch aus, dass Zeitebenen über- und untereinander geschoben werden; einen Prozess, den Sharon Cameron als ein „stacking up of movement, temporal forays cut off from linear progression and treated instead as if they were vertically additive“ beschrieben hat.²⁸

Einer lyrischen Zeitanalyse muss es darum gehen, diese Zeitschichtungen genauer zu untersuchen. Mahler macht hierzu in einer Fußnote in Anlehnung an narratologische Konzepte den Vorschlag einer Differenzierung auf Basis der zeitlichen Relation von Sprechsituation und besprochener Situation. Somit unterscheidet er zwischen homochroner und heterochroner Zeitgestaltung, wobei die besprochene Situation in ersterer das *hic-et-nunc* der Sprechsituation ist, in letzterer nicht. Gedichte, die gar keine spezifische Situation besprechen, nennt er atemporal.²⁹ Diese Unterscheidung ist für die hier angestrebte genauere Analyse lyrischer Zeitstrukturen noch nicht ausreichend. Eine typische lyrische Zeitstruktur beispielsweise kontrastiert die Vergangenheit mit der Gegenwart und wäre somit sowohl als heterochron, als auch als homochron zu bezeichnen. Auch erlauben Mahlers Kategorien keine Unterscheidung zwischen dem, was hier als dramatische und als lyrische Vermittlungsstruktur bezeichnet wird, das heißt, zwischen einer Homochronie, die sich performativ in der Jetztzeit der Leseerfahrung situiert und einer heterogenen Homochronie, die eine dramatische Gegenwart inszeniert, an der der Leser oder die Leserin keinen Anteil hat. Zudem scheint es mir grundsätzlich tendenziell irreführend zu sein, eine Art und Weise der Zeitgestaltung als atemporal zu bezeichnen. Stattdessen möchte ich drei grundlegende Typen lyrischer Zeitgestaltung unterscheiden: ungebundene, singuläre und iterative bzw. durative Zeit.

Ungebundene Zeit: Eine typische lyrische Zeitstruktur prägt nicht-mimetische Gedichte, das heißt Gedichte, die keine Situation evozieren, sondern eine Aussage treffen, die eine zeitlich ungebundene Gültigkeit beansprucht. Kommunikationspragmatisch wären solche Gedichte mit Mahler als „nicht-fiktionale“ Sprechakte einzuordnen, und in der Tat teilen sie ihre grundsätzliche Zeitstruktur mit nicht-fiktionalen Gattungen wie wissenschaftlichen oder philosophischen Abhandlungen. Darin kommt diese Zeitstruktur der für die Lyrik oft in Anspruch genommenen „Zeitlosigkeit“ am nächsten (und Mahler würde sie entsprechend als „atemporal“ bezeichnen). Das mag aber

28 Sharon Cameron, *Lyric Time. Dickinson and the Limits of Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979, S. 241.

29 Mahler, „Pragmasemiotics“ (wie Anm. 14), S. 246.

darüber hinweg täuschen, dass zeitlich ungebundene Texte sich nicht nur intensiv mit Zeit befassen können, sondern auch ihre spezifische Zeitstruktur für die Bedeutungskonstitution zentral sein kann, wie dies für das eingangs zitierte Sonnet 12 aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* bereits gezeigt wurde. Ein weiteres, kurzes Beispiel liefert Rilkes „Schlußstück“ zum *Buch der Bilder*:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Schon Ingarden hat darauf hingewiesen, dass der vom Gedicht benannte Tod „sozusagen über allen Gegenwarten als das ewige Schicksal des Menschen schwebt“, das Gedicht seine Aussagegewalt aber eben dadurch entwickelt, dass dieses „ewige Schicksal“ die Endlichkeit ist, welche jedem Moment inneohnt. Statt zeitlos zu sein, geht es hier gerade darum, dass der Tod immer das „jeweilige Jetzt“ prägt.³⁰ Die zeitlich ungebundene Zeitstruktur des Textes wird somit zum zentralen Element seiner Aussage über die Zeit. Dabei ist die ungebundene Zeit des Gedichts eben keine Zeitlosigkeit, da sich der Sinn des Gedichts immer erst im jeweiligen Jetzt des Lesens aktualisiert, und seine Bedeutung erst dann voll entfaltet, wenn die Aussage als je gegenwärtig erfahren und auf die unmittelbare Gegenwart des Lesers oder der Leserin selbst bezogen wird.

Singuläre Zeit: Mimetische lyrische Gedichte, also Texte, die eine bestimmte Situation besprechen, widmen sich oftmals einem einzigen Moment, nicht selten markiert durch eine ausgeprägte *hic-et-nunc* Deixis. Dabei wird der Moment quasi „aus der Zeit“ gehoben und isoliert (Wellbery spricht denn auch von dem ekstatischen Charakter lyrischer Zeit).³¹ Dies sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser Moment häufig zum Knotenpunkt komplexer temporaler Bezüge wird, vergangener wie zukünftiger, welche sich vielfach gerade in der Spannung zwischen Augenblick und Vergänglichkeit realisieren. Gerade dieser lyrische Akt der Isolation eines Moments wird nicht selten

³⁰ Ingarden, *Werke* (wie Anm. 16), S. 155 (Hervorhebung im Original).

³¹ Wellbery, *Specular Moment* (wie Anm. 19), S. 15.

explizit zum Thema. So zum Beispiel eindrücklich in Rilkes Gedicht „Bangnis“ aus dem *Buch der Bilder*:

Im welken Walde ist ein Vogelruf,
 der sinnlos scheint in diesem welken Walde.
 Und dennoch ruht der runde Vogelruf
 in dieser Weile, die ihn schuf,
 breit wie ein Himmel auf dem welken Walde.
 Gefügig räumt sich alles in den Schrei:
 Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen,
 der große Wind scheint sich hineinzuschmiegen,
 und die Minute, welche weiter will,
 ist bleich und still, als ob sie Dinge wüßte,
 an denen jeder sterben müßte,
 aus ihm herausgestiegen.

Dieses Gedicht führt vor Augen, was Sharon Cameron als grundlegenden lyrischen Zeitprozess beschrieben hat: „a poem [...] must push its way into the dimensions of the moment, pry apart its walls and reveal the discovered space there to be as complex as the long corridors of historical or narrative time.“³² Hier wird ein Moment nicht nur vergegenwärtigt, sondern gedehnt und gefüllt. Metaphorisch füllt das Gedicht den kurzen Schrei des Vogels mit räumlichen Weiten, doch tatsächlich kann es ihn natürlich nur zeitlich dehnen, indem die Aufeinanderfolge der den Schrei beschreibenden Zeilen viel mehr Zeit in Anspruch nimmt als der beschriebene Ruf. Der Vogelruf selbst, als Audiophänomen, ist in erster Linie zeitlich und nicht räumlich wahrnehmbar. Statt der Zeit zu entkommen wird gerade der festgehaltene Moment zum Kristallisationspunkt zeitlicher Prozesse, die sich schon im Titel ankündigen. Man ist bange im Hinblick auf eine erwartete Zukunft, und das Gedicht lässt keine Zweifel daran, dass der Grund der Bangnis gerade die Vergänglichkeit oder der Tod ist. Der Vogelruf scheint sinnlos, weil der Wald bereits welk ist und sich der Winter ankündigt. Die gegen ihren „Willen“ angehaltene Minute schließlich, füllt sich nicht mit Zeitlosigkeit, sondern wird bange, bleich und still im Wissen um die unvermeidliche Sterblichkeit, der sich Leser und Leserin sowie der Sprecher wieder überantworten, wenn sie aus dem Vogelschrei, dem Moment und dem Gedicht zugleich mit seiner letzten Zeile hinaussteigen.

32 Cameron, *Lyric Time* (wie Anm. 28), S. 204.

Iterative/durative Zeit: Nicht weniger üblich als die beiden oben genannten Typen ist eine lyrische Zeitstruktur, welche keinen bestimmten Moment, sondern eine bestimmte *Art* von Moment evoziert. Dabei kann entweder iterativ einmal benannt werden, was wiederholt stattfindet, oder auch ein Zustand beschrieben werden, der eine nicht näher bestimmbare Dauer hat. Für Letzteres bieten vor allem einige von Rilkes berühmten Dinggedichten aus den *Neuen Gedichten* Beispiele, wie die „Römische Fontäne“ oder auch „Der Panther“. In beiden Gedichten ist es denn aber auch gerade das Andauern, das dem Beschriebenen seine besondere Relevanz verleiht.³³ Die spezifische durative Zeitlichkeit der lyrischen Vermittlung ist also zentral für die Wirkung des Gedichts. Rilke spielt durative und singuläre Strukturen wiederholt gegeneinander aus. Besonders deutlich wird dieses Zusammenspiel in der berühmten letzten Zeile des Gedichts „Archaischer Torso Apollos“ aus den *Neuen Gedichten*, in welcher die durative Zeitstruktur der Bildnisbeschreibung abrupt in den singulär strukturierten Imperativ („Du musst dein Leben ändern“) umschlägt.

Wenngleich auch die iterative lyrische Zeitgestaltung keinesfalls selten ist, finden sich unter Rilkes Gedichten nur wenige Beispiele dafür. „Vorgefühl“ aus dem *Buch der Bilder* mag jedoch dazu dienen, diese Zeitstruktur zu veranschaulichen:

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
 Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben,
 während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
 die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;
 die Fenster zittern noch nicht, und der Staub ist noch schwer.

Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
 Und breite mich aus und falle in mich hinein
 und werfe mich ab und bin ganz allein
 in dem großen Sturm.

Dieses Gedicht beschreibt keinen singulären Zustand, sondern ein Empfinden, das sich immer beim Kommen eines Sturmes einstellt. In der Tat geht es ja gerade darum, dass nicht der Moment, sondern die Erwartung gelebt wird und

33 Engel und Fülleborn sprechen von einem Prozess der „Entdinglichung“: „Die Dinge werden derart transformiert, daß sie ihre scheinbare Statik verlieren und das Wesen der Welt als Zeitlichkeit, als Veränderung und lebendiges Geschehen, zum Vorschein kommt“ (Rilke, *Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 914).

diese Erwartung in gewisser Hinsicht ‚eigentlicher‘ ist (nämlich dem Subjekt ganz allein gegeben) als das Ereignis. Die iterative Zeitstruktur wird dabei insofern besonders bedeutsam, als sie der zukunftsgerichteten Zeitprägung des Gedichts noch eine Vergangenheitsebene hinzufügt. Das Vorgefühl wird somit zugleich auch zur Erinnerung früherer Vorgefühle, der erwartete Sturm zur Wiederholung vorheriger Stürme.

5 Zeitsemantik

Wenn hier von Zeitsemantik die Rede sein soll, dann geht es darum, die zeitlichen Bezüge eines Gedichts analog zu räumlichen Merkmalen zu analysieren. Dabei soll die Verschränkung von zeitlichem und räumlichem Setting, für die Bachtin den Begriff des Chronotopos eingeführt hat, mit berücksichtigt werden.³⁴ Um die chronotopische Charakteristik eines Textes zu erfassen, müssen zeitliche wie räumliche Aspekte Beachtung finden. Während Jurij Lotman fruchtbare Analysekatoren für die Raumsemantik vorgelegt hat,³⁵ fehlen solche jedoch weitgehend für eine Untersuchung von Zeitsemantiken.³⁶ Zudem hat die narratologische Grundthese Lotmans (Grenzüberschreitungen als Motor narrativer Dynamik) dazu beigetragen, den Blick auf die Fruchtbarkeit seiner Überlegungen für die Analyse nicht-narrativer Texte zu verstellen.

In loser Anlehnung an Lotman kann man vier Eigenschaften räumlicher Bedeutungszuschreibung in einem literarischen Text unterscheiden: geographische, topographische, topologische und semantische. Geographische Eigenschaften lokalisieren einen Schauplatz in einem weiteren geographischen Kontext, entweder durch realweltliche Bezüge oder innerhalb einer fiktionalen Geographie. Der Schauplatz wird somit auf einer realen oder fiktiven Landkarte verortet. Topographische Eigenschaften unterscheiden zwischen verschiedenen Arten von Räumen (zum Beispiel Stadt, Brücke, Schlafzimmer, Meer, Unterwelt). Topologische Eigenschaften bezeichnen die relativen Charakteristika eines Raumes, wie außen vs. innen, hoch vs. tief, weit vs.

34 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Übers. von Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

35 Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil, Stuttgart: UTB, 41993.

36 Manfred Pfister hat bereits in anderem Kontext darauf hingewiesen, dass eine Zeitsemantik in Analogie zur Raumsemantik ausgearbeitet werden könnte, unterlässt aber eine ausführlichere Darstellung. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1994, S. 367 ff.

beengt oder zentral vs. marginal. Schließlich können diese diversen räumlichen Eigenschaften unterschiedlich semantisch aufgeladen werden, entweder durch den Text selbst oder durch seinen kulturellen Kontext. So können bestimmte Räume oder räumliche Eigenschaften beispielsweise als gut oder böse, bedrohlich oder sicher, identifiziert werden, sie können geschlechterspezifisch unterschieden oder auch mit bestimmten Charakteren oder Figurengruppen assoziiert werden.

Analog zu diesen raumsemantischen Kategorien kann nun auch eine Zeitsemantik entworfen werden, welche Zeitbezüge in literarischen Texten nach ihren historischen, chronographischen, chronorelationalen und semantischen Eigenschaften untersucht. Der Wert des vorgeschlagenen zeitsemantischen Vokabulars liegt dabei in erster Linie darin, die Bedeutung der Zeitdimension in Gedichten weiter hervorzuheben.

- 1) historisch: in Analogie zur geographischen Verortung können Zeitbezüge das Textgeschehen in einen historisch spezifischen Kontext einbetten, entweder mit real-weltlichem Bezug, oder innerhalb einer fiktional entworfenen Weltgeschichte. Historische Bezüge lokalisieren einen Text somit innerhalb einer Chronologie von Vorgegangenem und Nachfolgendem.
- 2) chronographisch: ebenso wie man topographisch verschiedene Räume unterscheiden kann, könnte man von einer Chronographie literarischer Zeiten sprechen, welche unterschiedliche Arten von Zeiten in den Blick nehmen würde, beispielsweise verschiedene Jahreszeiten, verschiedene Lebensalter, wie Kindheit oder Alter, die unterschiedlichen Tageszeiten, usw.
- 3) chronorelational: um den irreführenden Begriff ‚chronologisch‘ zu vermeiden, kann man von chronorelationalen Eigenschaften sprechen. Sie haben nichts mit Chronologie zu tun, sondern beziehen sich vielmehr, in Analogie zu topologischen Eigenschaften, auf relationale Kontraste, wie beispielsweise langsam vs. schnell, andauernd vs. kurzlebig, jung/neu vs. alt, tatsächlich vs. hypothetisch, ewig vs. vergänglich, usw.
- 4) semantisch: wiederum können alle diese Aspekte semantisch aufgeladen werden, zum einen durch konventionelle Zuschreibungen, zum anderen durch spezifische Darstellung im Text. Die Kindheit, beispielsweise, wird mindestens seit der Romantik konventionell mit Unschuld, Naivität, Glück und Naturnähe assoziiert. Literarische Texte können aber mit dieser Semantisierung arbeiten oder ihr entgegenwirken.

Diese zeitsemantischen Unterscheidungen können natürlich zur Analyse jeglicher literarischer Texte herangezogen werden. Hier soll nun aber insbesondere

ihr Nutzen für die Beleuchtung der zeitlichen Dimension von Gedichten gezeigt werden, auch solcher, deren Zeitdimension vielleicht nicht unmittelbar zum Vorschein tritt. Als Beispiel soll Rilkes Gedicht „Pont Du Carrousel“ aus dem *Buch der Bilder* dienen:

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,
 grau wie ein Markstein namenloser Reiche,
 er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
 um das von fern die Sternenstunde geht,
 und der Gestirne stiller Mittelpunkt.
 Denn alles um ihn irrt und rinnt und prunkt.

Er ist der unbewegliche Gerechte
 in viele wirre Wege hingestellt;
 der dunkle Eingang in die Unterwelt
 bei einem oberflächlichen Geschlechte.

Selbstverständlich sind die in diesem Gedicht verwendeten Tropen in erster Linie räumlich: der blinde Mann wird als stiller Mittelpunkt der kreisenden Gestirne, sowie der um ihn herumströmenden Menge gesehen. Er steht in der Mitte des Karussells des modernen Stadtlebens, welches um ihn rotiert. Zudem nimmt er in mehrerer Hinsicht eine liminale Position ein. Auf der Brücke steht er zwischen den Ufern, wie ein Grenzstein zwischen Reichen und wie ein Tor zwischen Diesseits und Jenseits. Und doch spielt hier auch die Zeit eine zentrale Rolle: was den Blinden in chronorelativierender Hinsicht auszeichnet, ist vor allem seine Unveränderlichkeit. Er bleibt unbeweglich und immer gleich. Die Zeit hingegen, in Form der Gestirne ebenso wie in Form der Passanten und des Wassers unter der Brücke, befindet sich in ständigem Fluss. Chronographisch verordnet sich die Referenz auf die Sternenstunden und Gestirne im Kontext einer kosmologischen Zeit, welche sich aber chronorelativ auch dadurch auszeichnet, dass sie zirkulär strukturiert ist. Sie ist zwar in konstanter Bewegung, bleibt aber doch ewig gleich und steht somit in Kontrast zur linearen Zeit vergänglichem menschlichen Lebens. Durch die Analogie wird auch das zirkulierende Stadtleben als vom sterblichen Individuum unabhängige Konstante gesetzt. Semantisch wird die zirkulierende Zeit dabei negativ belegt, als Wirrnis, Irrweg und Eitelkeit, wogegen das In-sich-Ruhende des Blinden sich positiv abzeichnet. Doch wird der Blinde, als einziges Individuum inmitten des ewigen Karussells, zwar als der Zeit enthoben dargestellt, seine Lage erscheint aber zugleich prekär. Als Tor zur Unterwelt markiert er die Schwelle

zwischen Leben und Tod, die als solche beiden Sphären entzogen ist. In der Tat dramatisiert das Gedicht selbst Distanz zu dieser Zeitlosigkeit, in dem es das tut, was der Blinde nicht kann: Es sieht. Im Sehen kontrastiert das Gedicht seine eigene Zeitlichkeit (den Augenblick) mit der Zeitlosigkeit, welche es dem Blinden zuschreiben will.³⁷ Die singuläre Zeitstruktur des Gedichts betont den Projektionscharakter der vorgenommenen Zuschreibungen: der Blinde ist „wie“ der Zeit enthoben. Damit wird der Mann aber nicht nur seines Augenlichts und jeglicher Bewegung beraubt, auch seine Menschlichkeit wird letztlich in Frage gestellt. Er ist ein passiv hingestellter unbeweglicher Gerechter, aber auch ein Stein, ein Ding, ein Eingang. In Gegenbewegung zur Entdinglichung durch Dynamisierung in Rilkes Dinggedichten ist hier Entzeitlichung zugleich Dingwerdung.

6 Poetische Sprachgestaltung

Ein Gedicht mag versuchen aus dem Zeitverlauf herauszutreten, aber sein Gestaltungsmedium, die Sprache, ist unentrinnbar zeitlich. Kein Gedicht kann dieser grundsätzlichen sprachlichen Zeitlichkeit entkommen. Es mag sein, dass, wie Zymner argumentiert, Kürzestgedichte sowie Beispiele konkreter Poesie, welche mehr bildlich als sprachlich rezipiert werden, unter die Drei-Sekunden-Grenze fallen können, die die Kognitionswissenschaft für eine Jetzt-Erfahrung gesetzt hat.³⁸ Nichtsdestotrotz ist sprachliche Formgebung immer auch Zeitgebung.³⁹ In Gedichten gesellen sich zur üblichen Zeitgestaltung durch Verbtempi und Syntaxstruktur noch weitere spezifisch poetische Mittel hinzu, zeichnen sich Gedichte doch insbesondere durch ihre formale Durchkomposition aus.

Die sprachliche Einteilung in Verse hat dabei natürlich ein besonderes Gewicht. Doch soll damit nicht behauptet werden, dass Prosa formlos sei. Wie schon Susan Wolfson angemerkt hat: „Prose, too, involves form, but the modalities – macro-structures of plot or argument, medial structuring in paragraphs, local syntaxes and verbal patterns – do not confer the kind of

37 Zur Bedeutung der Zeitlichkeit des Sehens in anderen Gedichten Rilkes siehe Alexander Sorenson, „Mit trauervollem Blick: The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's ‚Orpheus. Eurydike. Hermes‘ and ‚Pietà‘“, in: *The German Quarterly* 88.4 (2015), S. 451–472.

38 Zymner, „Lyrik und Zeit“ (wie Anm. 5), S. 43 f.

39 Vgl. Michael Gamper und Eva Geulen, „Einleitung“, in: Gamper u. a., *Zeit der Form* (wie Anm. 11), S. 7–16, hier S. 14 f.

discursive identity inscribed by poetic forms. Poetry is precisely, and inescapably, defined by its formed language and its formal commitments.“⁴⁰ Auch die Prosa gestaltet Zeit auf formaler Ebene, unabhängig von ihrem referenziellen Inhalt. Und auch die Prosa kann sehr unterschiedliche Rhythmen entwickeln. Prosa, freie Versform, metrische Gebundenheit, spezifische Zeilen oder Strophenstrukturen, Satzzeichensetzung, Parataxis oder Hypotaxis – all dies sind stilistische Mittel, die die zeitliche Form eines Gedichts bzw. eines jeden sprachlichen Texts mit hervorbringen.

Wenn es einen grundlegenden Unterschied zwischen einer poetischen und einer prosaischen Zeitstruktur gibt, wäre er am ehesten in der so eindringlich von Roman Jakobson hervorgehobenen Bedeutung des Strukturprinzips des Parallelismus für poetische Texte zu verorten. Jakobson spricht von der „offensichtlichen Tatsache [...], daß auf jeder sprachlichen Ebene das Wesen des dichterischen Kunstwerkes aus ständig wiederkehrenden Elementen besteht“.⁴¹ Erkennt man in dieser ständigen Wiederkehr in ständiger Sukzession ein Prinzip der Zeitordnung, so mag man es einer prosaischen Zeitordnung der fortschreitenden Entwicklung beiseite stellen, ganz im Sinne der wörtlichen Bedeutung von Prosa (*proversa* = nach vorne gerichtet) und Vers (*versus* = Rückkehr).⁴² Um hier aber nicht in eine falsche Dichotomie von linearer vs. zirkulärer Zeit zurück zu fallen, wäre zu insistieren, dass sich solche zeitlichen Grundstrukturen in literarischen Texten in den unterschiedlichsten Weisen kombinieren können. So wie auch Prosatexte rekursive Strukturen aufweisen, spielt fortschreitende Sukzession häufig eine bedeutende Rolle in Verstexten.⁴³

Es wird zu selten betont, dass die für die Gedichtgestaltung so wichtigen Mittel, wie Reimstrukturen, Metrum und das Zusammenspiel von Syntax

40 Susan J. Wolfson, *Formal Charges. The Shaping of Poetry in British Romanticism*. Stanford: Stanford University Press, 1997, S. 3.

41 Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein u. a., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 265; siehe auch in diesem Band Jakobsons berühmteste Formulierung dieses Gedankens in „Linguistik und Poetik“ [1960], S. 83–121.

42 Siehe Jakobson, *Poetik* (wie Anm. 41), S. 265.

43 Als Beispiel hierfür aufschlussreich ist Winfried Menninghaus' Analyse romantischer Rezensionen Johann Wolfgang Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die die formalen Verdoppelungsstrukturen des Romans zur Dynamik des Bildungsromans in Spannung setzen; Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1987, S. 186–196. Siehe auch in diesem Zusammenhang Menninghaus' sehr aufschlussreiche Kommentare zur fehlenden theoretischen Untermauerung von Jakobsons Parallelismus-Begriff (S. 20 f.). Überlegungen zur Zeitlichkeit mögen hier dazu beitragen Begründungen zu liefern, die Jakobson selbst schuldig bleibt.

und Versmaß fundamental zeitlich sind. Sie verleihen auch noch dem „zeitlosesten“ Gedicht (was immer damit gemeint sein soll) eine Zeitsignatur. Für die genauere Analyse sprachlicher Zeitstrukturen bieten sich besonders drei miteinander zusammenhängende Aspekte an: Rhythmus, Reim und was in Anlehnung an einen Vorschlag Brian McHales als ‚Segmentivität‘ bezeichnet werden könnte.⁴⁴ Alle drei können als Wiederholungsstrukturen (oder eben Parallelismen) begriffen werden. Rhythmus ist die Wiederholung von Betonungen, Reim ist die Wiederholung von Klängen oder Klangfarben, Segmentivität ist die Wiederholung von Pausen.

Rhythmus meint hierbei nicht in erster Linie metrisches Versmaß, sondern im breiteren Sinne erkennbare Wiederholungsmuster, welche aber weitreichende Variationsfreiheiten lassen. Die strikt metrische Versform ist in dieser Hinsicht nur eine mögliche rhythmische Ausgestaltung, welche sich durch besondere Regelmäßigkeit auszeichnet.

Reim, wiederum, soll gleichermaßen breit als eine Wiederholung jeglicher verbaler Klänge verstanden werden, im Sinne von Valentine Cunningham, der Reim definiert hat als „everything commonly included in ‚rhyme‘ – phrases, words, bits of words, the sounds repeated at the ends of lines – but also what’s ordinarily separated out as alliteration (front-rhyme) and assonance (middle-rhyme)“ sowie „refrains, burdens“.⁴⁵

Der Begriff der Segmentivität wurde von Brian McHale vorgeschlagen, der sich seinerseits auf Ideen von Rachel DuPlessis und John Shoptaw bezieht.⁴⁶ DuPlessis betont, dass sich poetische Bedeutungsbildung durch Auswahl, Verwendung und Kombination von Segmenten vollzieht und als produktive Auseinandersetzung mit der Lücke verstanden werden kann. McHale verbindet diese Einsicht mit Shoptaws Begriff des Gegenmaßes und unterscheidet, mit Shoptaw, verschiedene Größenordnungen poetischer Segmentivität: den metrischen Fuß, das Wort, die Phrase, die Zeile, den Satz, die Strophe, den Gedichtteil. Diese unterschiedlichen Maße stehen in spannungsreichem

44 Brian McHale, „Beginning to Think about Narrative in Poetry“, in: *Narrative* 17.1 (2009), S. 11–30.

45 Valentine Cunningham, *Victorian Poetry Now. Poets, Poems, Poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, S. 59. Cunningham schließt in seine Definition des Reims auch Metrum und Strophenform ein, welche ich hier aber als rhythmische Elemente betrachten möchte.

46 McHale bezieht sich hier auf Rachel Blau Duplessis, *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006; und John Shoptaw, „The Music of Construction: Measure and Polyphony in Ashbery and Bernstein“, in: Susan Schultz (Hg.), *Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995, S. 211–257.

Verhältnis zueinander, und fungieren oft wechselseitig als Gegenmaß (*countermeasure*). Dabei spielen auch Rhythmus und Reim eine wichtige Rolle. Rhythmus und Reim erwecken die Erwartung einer Wiederkehr des Gleichen, während Segmentivität den (infinitesimalen) Unterbruch einbringt, welcher die Wiederkehr strukturiert. Reim und Rhythmus „induce[...] us to *lean forward* in anticipation of the completion of the pattern, or its repetition (the next foot, the next line, etc.), on the other side of the break“.⁴⁷ Reim, Rhythmus und Segmentivität bedingen sich also gegenseitig. Sie können in verschiedenartiger Form miteinander in Beziehung gesetzt oder gegeneinander ausgespielt werden, wobei manche poetische Formen festgesetzte Verhältnisstrukturen vorgeben. Der heroische Alexandriner beispielsweise schreibt einen bestimmten Rhythmus (iambischer Hexameter), eine bestimmte Reimstruktur (Paarreim) und eine bestimmte Segmentierung auf der Ordnung der Phrase vor (Zäsur nach der sechsten Silbe). Natürlich erlauben aber auch diese strengen Formvorgaben noch einiges an rhythmischer Variation, phonetischem Wechselspiel und komplexem Bezug verschiedener segmentiver Gegenmaße.

Nun ist natürlich die Erkenntnis keineswegs neu, dass beispielsweise rhythmische Gestaltung beschleunigen oder verlangsamen kann oder dass Enjambement Vers- und Satzstrukturen in produktive Spannung zueinander zu versetzen vermag, indem es die Leserin oder den Leser gleichsam über das Zeilenende hinweg in die nächste Zeile trägt; oder dass der Reim dazu dienen kann, die Wiederholungserwartung auch über Strophenumbrüche hinweg zu verlängern, wie beispielsweise in der Form der *terza rima*. Indem man diese Gestaltungsmöglichkeiten jedoch als *zeitliche* erkennt und benennt, kann nochmals verdeutlicht werden, dass keine Dichtung, auch nicht die lyrische, zeitlos ist und dass, ganz in Gegenteil, Zeitstrukturen in Gedichten unsere volle Aufmerksamkeit verdienen.

Mit Bezug auf Rilkes Sonnet „Leda“ wurde oben schon kurz darauf hingewiesen, welche Rolle Enjambements auch über Strophen Grenzen hinweg in der Gestaltung der narrativen Dynamik des Gedichtes spielen. Hier möchte ich abschließend nur noch kurz auf die Sprachgestaltung von „Bangnis“ eingehen, die ganz wesentlich zu der vom Gedicht unternommenen lyrischen Dehnung der Zeit beiträgt. Die ersten fünf Zeilen des Gedichts fallen durch ihre exzessiven Wiederholungen auf, mit zwei identischen Reimen und einer Epanalepsis, sowie zahlreichen Alliterationen und Assonanzen (z. B. „ruht“, „runde“, „ruf“;

47 Brian McHale, „Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden“, in: *Narrative* 22.2 (2014), S. 284–287, hier S. 285 (Hervorhebung im Original).

„Weile“, „wie“, „welken Walde“, etc.). Durch die wörtliche Wiederholung von „Vogelruf“ und „welkem Walde“ in nächster Folge setzt das Gedicht performativ die Dehnung des Momentes um, während es gleichzeitig seiner eigenen Zeitlichkeit notwendigerweise Rechnung trägt. Nur durch Wiederholung kann das Gedicht dem Vogelruf „Weile“ (V. 4) verleihen. Ist dies einmal vollbracht, kann sich das Gedicht von der reinen Wiederholung befreien, ab der sechsten Zeile, die nach den identischen Reimen der vorherigen Zeilen ungereimt bleibt. Doch greift das letzte Wort dieser Zeile („Schrei“) nicht nur semantisch den Vogelruf auf, sondern verweist phonetisch auf Worte der vorhergegangenen Zeilen, nämlich „Weile“ (V. 4), „breit“ (V. 5) und „scheint“ (V. 2), womit die intensive Wiederholungsstruktur der ersten Zeilen zwar etwas gelockert, aber doch signifikant weitergeführt wird. Zusammen genommen betonen die Worte den illusorischen Charakter des Versuchs, die Zeit anzuhalten und besonders das Wort „scheint“ prägt die anschließenden Zeilen. Der zweite Teil des Gedichts, ab Zeile sechs, zeichnet sich durch Paarreime und interne Reime aus, womit die Frequenz der phonetischen Wiedererkennungen erhöht wird, als bedürfe das Festhalten am Moment zunehmende Insistenz. Dies beeinflusst auch den Rhythmus des Gedichts. Während sich zunächst ein relativ gleichmäßiger fünfhebiger Jambus etabliert (mit Ausnahme der vierhebigen vierten Zeile), wird die zehnte Zeile durch den semantisch aufgeladenen internen Reim „still“ und die darauffolgende starke Zäsur effektiv in eine zweihebige und eine dreihebige Verszeile unterteilt, gefolgt von einer vierhebigen und der abschließenden dreihebigen Zeile. Durch die dadurch erzielte Intensivierung der Pausen löst sich der in der Klangfülle des Vogelrufs angehaltene Moment allmählich in Stille auf.

7 Die Analyse poetischer Zeit

Keine Gedichtinterpretation erschöpft sich in der Analyse von Zeitstrukturen. Und ebenso wie die narratologische Zeitanalyse mancher Romane mehr, mancher weniger ergiebig ist, lohnt sich ein Blick auf poetische Zeitstrukturen manchmal mehr, manchmal weniger. Zudem wäre abschließend nochmals die Interrelation der vorgeschlagenen Analyseebenen hervorzuheben, und auch nochmals zu betonen, dass die hier grundsätzlich unterschiedenen Vermittlungsstrukturen oftmals in Gedichten vermischt werden bzw. sich nicht immer scharf voneinander trennen lassen. So ist zum Beispiel das Gedicht „Pont du Caroussel“ ein Grenzfall zwischen durativer und singulärer Ausformung der lyrischen Zeitstruktur. Gerade solche Kombinationen bzw. Doppeldeutigkeiten können oftmals für eine Analyse fruchtbar gemacht werden.

Die hier vorgeschlagenen Analysekatogorien sollen dazu beitragen, den Zeitstrukturen in Gedichten eine ähnliche Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, wie sie fiktionalen Prosatexten, insbesondere Romanen, bereits häufig zuteilwird. Die zentrale Erkenntnis dabei ist diejenige, dass sich Zeitstrukturen nicht nur auf der syntagmatischen Ebene entfalten, und Komplexität nicht nur mit zunehmender Textlänge entwickeln können, sondern dass auch auf kleinstem Textraum unterschiedliche Zeitlichkeiten ausformiert werden. Eine Betrachtung dieser Zeitstrukturen kann nicht nur Interpretationsperspektiven öffnen, sondern lädt auch dazu ein, über alternative Zeitstrukturen nachzudenken, welche sich der Vermittlung über Handlungsstrukturen und Kausalitätslinien entziehen.