

MASTERARBEIT ZUM THEMA

LEBENS- UND NATURZYKLEN IN HÖLTYS HYMNISCHER LYRIK –
AM BEISPIEL ILLUSTRIRT („HYMNUS AN DIE MORGENSONNE“,
„HYMNUS AN DEN MOND“)

M.A.-STUDIENGANG:	MASTER OF ARTS, GERMANISTIK (2013)
EINGEREICHT AN DER:	PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK
VORGELEGT VON:	DENISE JULIETT AVELLAN
ERSTGUTACHTERIN:	PROF. DR. LUTZ HAGESTEDT
ZWEITGUTACHTERIN:	DR. CLAUDIUS SITTIG
LEHRSTUHL:	INSTITUT FÜR GERMANISTIK
ROSTOCK:	18.02.2022

https://doi.org/10.18453/rosdok_id00004475

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	- 1 -
2. Theoretische Grundlagen nach Marianne Wünsch und Claus-Michael Ort	- 4 -
2.1 Martin Opitz als Stifter und Vollender zyklischer Strukturen in den übersetzten Gedichten von Veronica Gambarà	- 4 -
2.2 Aspekte der Zykloloiesis nach Claus-Michael Ort	- 8 -
2.3 Zyklen in der Lyrik Goethes nach Marianne Wünsch	- 9 -
2.3.1 Großzyklik in der Lyrik Goethes am Beispiel der <i>Römischen Elegien</i>	- 13 -
2.3.2 Kleinzyklen und zyklische Einzeltexte – <i>Trilogie der Leidenschaft</i> und <i>Der Bräutigam</i>	- 20 -
2.4 Ergebnissicherung für die nachfolgende Analyse	- 26 -
3. Konstanz und Wandel in Höltys hymnischer Lyrik	- 28 -
3.1 Situation und Identität von Sprecher und Adressat	- 29 -
3.1.1 <i>Hymnus an die Morgensonne</i>	- 29 -
3.1.2 <i>Hymnus an den Mond</i>	- 35 -
3.2 Repetitive sowie zyklische Motivik und Stilistik	- 41 -
3.3 Ambivalenzen und Ambiguität in Höltys Metaphorik als Ausdruck zyklischer Strukturen	- 51 -
4. Diskussion zyklischer und genetischer Strukturen und Merkmale	- 54 -
4.1 Lebens- und Naturzyklen sowie kosmische Zyklen	- 54 -
4.2 Sprachliche Zyklen	- 57 -
4.3 Zyklische Topoi	- 58 -
4.4 Das lyrische Ich als anthropologische Konstante im Zyklus	- 66 -
5. Fazit	- 70 -
Literaturverzeichnis	- 75 -

1. Einleitung

„Auff daß mein Finsterniß kan durch dieß Liecht verschwinden.“¹ Nur wenige Werke von Veronica Gambara sind der Literaturforschung bekannt. Zwar war die italienische Dichterin in ihrem Heimatland eine populäre und beliebte Person, jedoch galt die Aufmerksamkeit eher ihrer politischen Position als ihrer schriftstellerischen Arbeit. Gambara publizierte schon zu Lebzeiten, wahre Bekanntheit erlangten ihre Werke jedoch erst postum.² Insbesondere im deutschsprachigen Raum wurde Veronica Gambara erst durch Martin Opitz populär, der aus einem zerstreuten Korpus von 67 nichtgenetischen Gedichten sieben Werke auswählte und diese in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* veröffentlichte. Das Besondere: Martin Opitz erkannte und vervollständigte das zyklische Potenzial in Gambaras Texten, indem er ihnen Titel hinzufügte, sie übersetzte und in eine konkrete Reihenfolge brachte, die ein Narrativ entstehen ließ. Die sich daraus entwickelnde Lesart bindet Lesende in eine Erzählwelt ein, in der das Liebesleid und die Unfähigkeit zu schreiben im Mittelpunkt stehen. Das lyrische Ich klagt zunächst über die Abwesenheit seines Buhlen, taucht dann jedoch in einen poetologischen Monolog ein. Die darauffolgende Klage über die Unfähigkeit zu schreiben ist ein bekanntes Motiv der Barockzeit und mündet in der Verkündung der Beendigung des Schreibens. Letzten Endes liegt hier ein Paradox vor, da das lyrische Ich dennoch weiterschreibt und seine Aussage damit revidiert. Es würde demnach mit dem Schreiben wieder anfangen, wenn die Lust es packte und eine neue Inspirationsquelle (statt des

¹ Opitz, Martin: Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara; wie auch nechstfolgenden sechse, in: ders., *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe, Band 2: Werke von 1621 bis 1626 Teil 2*, hg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart: Anton Hiersemann 1979, S. 708.

² Robert, Jörg: *Netzwerk, Gender, Intertextualität*. Opitz übersetzt Veronica Gambara, in: Arend, Stefanie / Steiger, Johann Anselm: *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*, Band 230, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2020, S. 240.

Buhlen oder des Liebesleides) auftauchte. In Konklusion löst sich das lyrische Ich dadurch auch von seinem Liebesleid und verarbeitet die schmerzhafteste Trennung.³ Das Narrativ lässt ein potenziell zyklisches Ende offen, denn diese Erzählung kann sich bei Findung neuer Schreibinspiration wiederholen. Opitz war sowohl Stifter als auch Vollender dieser zyklischen Strukturen, die Gambara als Autorin (wohl unbewusst) initiierte.⁴

Ein ähnliches Potenzial beinhalten Höltys Hymnen, die nicht bewusst vom Autor in Zyklen geschrieben wurden. Trotzdem enthalten sie zyklische Strukturen und Merkmale von Lebens- und Naturzyklen, wie in der folgenden Analyse deutlich wird. Höltys Hymnen stellen eine Besonderheit in seinem Schaffen dar. Während er die Liebes- und Todesthematik in diversen Gedichten immer wieder – teils unter demselben Titel – aufgriff, existieren nur zwei Hymnen, nämlich der *Hymnus an den Mond* und der *Hymnus an die Morgensonne*. Zwar sind beide Werke laut der Definition von Claus-Michael Ort keine zyklipoietischen Werke, dennoch weisen sie zyklische Strukturen auf und komplementieren sich. Die Zyklipoiesis setzt eine bewusste Intention der Autorin / des Autors voraus, die weder bei Gambara noch bei Höltz zu existieren scheint.⁵ Aufgrund sprachlicher, semantischer und motivischer Strukturen unterstelle ich jedoch – als heuristische Überlegung – einen genetischen, zyklischen Zusammenhang, den es in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen gilt.

Als Literaturwissenschaftlerin konstruiere ich den Zyklus aus beiden Gedichten Höltys, die ihrerseits zyklische Strukturen aufweisen und aufgrund

³ Opitz, Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara (Anm. 1), S. 710.

⁴ Robert, Netzwerk (Anm. 2), S. 239 f.

⁵ Ort, Claus-Michael: Zyklus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A-G, hg. von Walter Weimar, u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 899-901.

ihrer Formalia wie aufgrund ihrer Thematik als Kleinzyklen greifbar sind. Die heuristische Herangehensweise ist poetisch begründet und der semantische Mehrwert – in Form von Ideen, Fragen und Interpretationsgedanken – wird erst durch die gemeinsame Betrachtung beider Gedichte deutlich. Aufgrund meiner theoretischen Grundlage (Marianne Wünsch und Claus-Michael Ort) ist meine These strengen Kriterien unterworfen, die ich berücksichtige und die mich dazu berechtigen, selbst einen solchen Kontext zyklischer Konvergenz zu stiften. In meiner Arbeit über zyklische Phänomene und Ebenen in Höltys hymnischer Lyrik orientiere ich mich an der Forschung von Marianne Wünsch, die sich mit dem Strukturwandel in der Lyrik Goethes befasst. Dabei geht die Autorin insbesondere auf den Wandel vom Erlebnispostulat älterer Werke hin zum Postulat partieller Transformation ein, das sie anhand von Groß- und Kleinzyklen sowie zyklischen Einzeltexten erläutert.⁶ Ähnlich wie Wünsch werde ich die Hymnen aus verschiedenen Perspektiven betrachten und neben Sprechsituation und Identität des lyrischen Subjekts und der Adressatinnen und Adressaten auch der Motivik, Stilistik sowie Mythologie auf den Grund gehen. Im Zentrum meiner Betrachtungen stehen dabei nicht nur die offensichtliche, intensiv verwendete Metaphorik, sondern vor allem auch die Ambivalenz und Ambiguität als Ausdruck zyklischer Strukturen. Aus den daraus gewonnenen Erkenntnissen entsteht die Grundlage für eine Diskussion zyklischer und genetischer Strukturen und Merkmale, die ich in verschiedene Kategorien unterteilt habe. Abschließend fasse ich die gewonnenen Erkenntnisse meiner heuristischen Annahme zusammen, die als Grundlage für eine darauf aufbauende Forschung dienen können.

⁶ Wünsch, Marianne: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien. „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen, in: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, hg. von Hans Fromm, u. a., Band 37, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1975.

2. Theoretische Grundlagen nach Marianne Wünsch und Claus-Michael Ort

2.1 Martin Opitz als Stifter und Vollender zyklischer Strukturen in den übersetzten Gedichten von Veronica Gambara

Laut aktueller Forschungslage sind insgesamt 67 Gedichte von Veronica Gambara dokumentiert. Aus dem „zerstreuten und fragmentarische[n]“⁷ Korpus entnahm Martin Opitz insgesamt sieben Gedichte, die er für sein *Buch von der Deutschen Poeterey* übersetzte und dort auch veröffentlichte.⁸ Das Besondere daran ist, dass Opitz die Gedichte Gambaras veränderte und ihnen eine zyklische Struktur verlieh, indem er ihnen einerseits Titel gab und sie andererseits in eine konkrete Reihenfolge setzte sowie im Zuge der Übersetzung sprachliche Änderungen vornahm. Während Veronica Gambara die erkennbar angelegten zyklischen Strukturen ihrer Gedichte weder textintern noch textextern poetologisch intentional herausgestellt zu haben scheint, fokussierte sich Opitz in seiner Auswahl und Bearbeitung genau darauf – nämlich auf das von ihm unterstellte bzw. erstmalig realisierte und verdeutlichte zyklische Potenzial des Korpus, und setzte es entsprechend wirkungsmächtig um. Als ‚Mitarbeiter am Werk‘ optimierte und perspektivierte er das Deutungsspektrum der Gedichte in seinem Sinne (bzw. in ihrem neuen Kontext), auch verkürzte und erweiterte er ihren intentionalen Gehalt:

Aber die Opitz’schen Texte sind mehr als Übersetzungen, sie verflechten sich auch intertextuell mit den Prätexten. Für Opitz waren die Gedichte der Gambara autoritative, aber auch schwierige und fremde Texte, die alteritären Erwartungen angepasst werden mussten.⁹

⁷ Robert, Netzwerk (Anm. 2), S. 239.

⁸ Ebd., S. 240.

⁹ Ebd.

Durch diesen von ihm erst hergestellten Zyklus schuf Opitz einen intertextuellen, narrativen Kontext, in dem die lyrische Sprecherin (als Imago der Autorin) konstant in allen sieben Gedichten auftritt.¹⁰ Opitz' Stiftung dieses Mikrozyklus zeigt einen strikten Ordnungsimpuls, der sich einmal im Neuarrangement der Texte und außerdem in deren durchgehender paratextueller Rahmung manifestiert. Er fügt zusammenfassende Überschriften hinzu, die „die Funktion von Regesten oder *argumenta* erfüllen“¹¹. Über solche Resümees hinaus stellen somit die ordnungslosen Einzeltexte (Robert verwendet den Begriff *disiecta membra*) von Veronica Gambara eine kohärente Liebessituation (*storia d'amore*) dar, in der sich selbstständige Texte in eine Folge von Momentaufnahmen fügen, sodass ein Narrativ aus Liebesklage, Aussöhnung, Reflexion, Erfüllung, Kuss, erneuter Trennung, Absage an die Liebesdichtung bis hin zum poetologischen Diskurs entsteht.

Die übersetzten Poëmata von Veronica Gambara tragen folgende Titel:

- 1 *Sie redet die Augen jhres Buhlen an / den sie umbfangen*
- 2 *Sie klaget vber Abwesen jhres Buhlen*
- 3 *Sie redet sich selber an / als sie bey jhm wieder ausgesöhnet*
- 4 *Über den Ort / da sie ihren Adonis zum ersten umbfangen*
- 5 *An jhres Liebsten Augen / als sie jhn küsset*
- 6 *An den Westwind*
- 7 *Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe*

Durch das Hinzufügen von Titeln sowie das Anbringen möglicher Veränderungen im Zuge der Übersetzung schaffte Opitz einen zyklischen Gedichtkorpus, in dem das lyrische Ich konstant ein Selbstgespräch zu führen scheint. Bereits in den ersten Quartetten des ersten Gedichtes verdeutlicht

¹⁰ Opitz, Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara (Anm. 1), S. 704–710.

¹¹ Robert, Jörg: Rahmung und Rekontextualisierung, in: Arend, Stefanie / Steiger, Johann Anselm: Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke, Band 230, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2020, S. 247 f.

die Sprecherin ihre Abhängigkeit vom Buhlen. Dies erfolgt in den ersten beiden Gedichten eher klagend und thematisiert die Sehnsucht nach ihm. Die lyrische Sprecherin macht ihr eigenes Glück und ihr Leben von der Anwesenheit des Buhlen abhängig und überträgt ihm somit Macht über ihre Existenz (vgl. „Ihr meine Sonn' vnnd Mond' / jhr / die jhr mich könnt tödten“¹²). Im dritten Gedicht *Sie redet sich selber an / als sie bey jhm wieder ausgesöhnet* scheint jedoch ein Sinneswandel der Sprecherin zu erfolgen. Die Sprechsituation verändert sich zu einem poetologischen Selbstgespräch des lyrischen Ich, das die Wahrnehmung der eigenen Existenz der Sprecherin beeinflusst. Titel wie *Sie redet sich selber an / als sie bey jhm wieder ausgesöhnet* und *Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe* weisen ebenfalls sowohl auf das Selbstgespräch des lyrischen Ich und als auch auf die Hinwendung der Sprecherin zur Poetologie hin.

Erste Impulse eines innerpsychischen Umkehrprozesses des lyrischen Ich lassen sich bereits im dritten Gedicht finden, da es sich nun mit „Dv hochgeborne Fraw, die du so reich gezieret“¹³ anspricht und die Wankelmütigkeit des Liebesglücks sowie eine positivere Selbstwahrnehmung reflektiert. Der Himmel – in diesem Kontext religiös konturiert – habe sie gesegnet, was der Sprecherin Kraft verleiht.¹⁴ Der poetologische Sprechakt beginnt im Gedicht *Vber den Ort / da sie jhren Adonis vmbfangen*, als das lyrische Ich über die Notwendigkeit des Verstandes (und nicht nur des Herzens) für eine adäquate Dichtung diskutiert. Der poetologische Diskurs scheint durch die beiden darauffolgenden Gedichte *An jhres Liebsten Augen / als sie jhn küsset* und *An den Westwind* kurzzeitig unterbrochen zu werden, da in diesen die Sehnsucht und Klage wieder im Vordergrund stehen.

¹² Opitz, Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara (Anm. 1), S. 704, V. 10.

¹³ Ebd., S. 706, V. 1.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 706, V. 2–4.

Betrachtet man die Gedichte vor dem Hintergrund eines Transformationsprozesses des lyrischen Ich, ist der Einschub dieser scheinbaren Paradoxie nachzuvollziehen. Der Effekt des Distanzaufbaus des lyrischen Ich zum Buhlen wird somit nur gesteigert. Im Schlussgedicht *Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe* betont die Sprecherin zunächst, dass sie sich von der Buhlerei habe hinreißen lassen und selbst „des Glückes Spiel vnd Ball gewesen [sei]“¹⁵. Um aus dieser implizierten Passivität auszutreten, entscheidet sie sich zwar zunächst für den Abschied vom Schreiben selbst, kommt jedoch zu der Erkenntnis, dass sie dies nur will, weil ihr die Inspirationsquelle (der Buhle) nun fehlt. Insbesondere im vierten Gedicht werden die Komplexität des Schreibens und die notwendige weltliche und geistige Lebenserfahrung thematisiert. Die Erkenntnis, dass die Unfähigkeit des Schreibens aufgrund der mangelnden Inspirationsquelle entsteht, führt zum Resultat, bei großem Verlangen und neuer Inspirationsquelle erneut mit dem Schreiben zu beginnen. Dadurch löst sich die Sprecherin von ihrer Abhängigkeit vom Buhlen und erkennt, dass sie nicht diesen spezifischen Mann zur eigenen Erfüllung und Existenz braucht, sondern das Schreiben. Die aufbauende zyklische Struktur der sieben Gedichte schuf eine Lesart, in der die Sprecherin als klagende Frau verstanden werden kann, die durch das poetologische Selbstgespräch Erkenntnis gewann und sich von ihrer Abhängigkeit und Ohnmacht lösen konnte. Mit diesem vollendeten Zyklus leitet Opitz eine Veränderung in der Form des weiblichen Petrarkismus ein, in dem nun nicht mehr der Mann, sondern das Schreiben selbst im Zentrum steht.¹⁶

Er ist somit nicht nur der Vollender des zyklischen Potenzials der Texte Gambaras, sondern auch Stifter des Prozesses, da die Werke ohne seine Übersetzungs- und Publikationsarbeit keinen solchen partiell narrativen

¹⁵ Ebd., S. 710, V. 4.

¹⁶ Robert, Netzwerk (Anm. 2), S. 237–240.

Kontext erhalten hätten. Die Arbeit von Martin Opitz war in dem Sinne für die vorliegende Masterthesis wichtig, da sie als Vorbild für die nachträgliche Schaffung zyklischer Strukturen in Gedichten ohne zyklipoietische Intention des Autors bzw. der Autorin gilt.

Opitz' Arbeit an den Werken Gambaras erfüllte zwei Funktionen, die Robert folgendermaßen zusammenfasst:

Einerseits liefert das einzige von Opitz übertragene Sonett Petrarca ein Modell, vor dessen Hintergrund die folgenden Sonette der Gambara gelesen werden sollen; andererseits markiert Opitz mit der Folge Petrarca – Gambara – Opitz eine genealogische Beziehung, beruhend auf **imitatio** und **translatio**. Petrarca, der Begründer der italienischen Literatur, öffnet die Bahn für die ‚modernen‘ Petrarkisten, auf die Opitz blickt. Weniger der **imitatio Petrarcae** als der **imitatio** der **imitatio** – Gambara und den Petrarkisten – gilt sein Interesse. Diese genealogische Reflexion verleiht dem Gambara-Zyklus eine besondere Stellung innerhalb von Sammlung B. Es handelt sich überhaupt um die einzigen italienischen Vorlagen, die Opitz in dieser Sammlung bearbeitet hat.¹⁷

2.2 Aspekte der Zyklipoiesis nach Claus-Michael Ort

Die Unterscheidung und Definition konkreter Termini wie *Zyklus*, *zyklische Strukturen* und *Zyklipoiesis* sind elementar für die detaillierte Analyse der Hölty-Gedichte. Den Begriff der *Zyklipoiesis* prägte Claus-Michael Ort und beschrieb sie als „Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen Gedichten, Dramen oder Erzähltexten“¹⁸.

Ort differenziert zwischen literarischen Zyklen und bloßen Textreihen und -sammlungen (Anthologien) von einzel- oder mehrteiligen Texten. Er „berücksichtigt die im Nacheinander und im Bezug auf die Textgesamtheit je unterschiedlich stark eingeschränkte, aber nie vollständig reduzierte Autonomie der Teiltex-te.“¹⁹ Für ein konkretes Verständnis hilft es, die Definition

¹⁷ Ebd., S. 243.

¹⁸ Ort, *Zyklus* (Anm. 5), S. 899–901.

¹⁹ Ebd., S. 899.

von Zyklen und Trilogien gegenüberzustellen. Bei einer Trilogie handelt es sich zwar ebenfalls um eine Gruppe selbstständiger Texte, diese nehmen jedoch in einer narrativen Sukzession bzw. in thematischer Variation Bezug aufeinander (z. B. in Dramen, Gedichten und Erzähltexten).²⁰ Ein besonderes Merkmal zyklischer Literatur sind die von der Autorin bzw. vom Autor bewusst produzierten externen raumzeitlichen Verknüpfungen (Ort nennt als Beispiel Reisestationen, Jahres- und Tageszeitenzyklen, Lebensalter und andere) sowie numerische oder inhaltliche Ordnungsmuster. Dennoch können laut Ort auch Tri- oder Tetralogien sowie spezifische Gedichtstrukturen (wie Sonettenkränze) im engeren Sinne zyklisch sein, wenn innerhalb der inter- und intratextuellen Beziehungen semantische Autonomie und Abhängigkeit sowie Fremd- und Selbstbezug ausbalanciert und „Paradoxien aus Linearität und kreishafter Geschlossenheit“²¹ aufgelöst sind.

2.3 Zyklen in der Lyrik Goethes nach Marianne Wünsch

Die bedeutendste theoretische Grundlage, die sich die vorliegende Arbeit zu eigen macht, fußt auf den Erkenntnissen von Marianne Wünsch, die sich ausführlich mit strukturellen Veränderungen in der Lyrik Goethes auseinandergesetzt hat. Die Herangehensweisen, nach der in dieser Arbeit die hymnische Lyrik Höltys betrachtet wird, orientiert sich somit zum Teil an Martin Opitz' Funktion als Stifter und Vollender zyklischer Strukturen und zum Teil an Marianne Wünschs Ausarbeitungen über den Strukturwandel in Goethes Lyrik. Schon zu Beginn weist die Autorin darauf hin, dass sie keinen Vollständigkeitsanspruch auf ihre Ausführungen erhebt, da der Gesamtkorpus Goethes viel zu umfangreich sei und eine vollständige Begutachtung aller Werke den Rahmen für jedes Buch sprengen würde. Zudem

²⁰ Ort, Claus-Michael: Trilogie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 5), S. 684–686.

²¹ Ort, Zyklus (Anm. 5), S. 899.

gibt es im Goethe-Kosmos bereits eine ausführliche Forschungssammlung, die berechtigterweise andere Forschungsaspekte beleuchtet.²²

Marianne Wünsch hat sich in ihrer Arbeit auf die strukturellen Veränderungen bei Goethe fokussiert und einen Wandel von der Erlebnislyrik hin zur zyklischen Lyrik bzw. Lyrik mit partieller Transformation beobachtet. Eine entscheidende Rolle spielt hierbei das Erlebnispostulat (von Wünsch mit EP abgekürzt), das in der Goethe-Forschung eine große Bedeutung trägt und sich laut Marianne Wünsch vom Begriff des herkömmlichen „Erlebnisses“ unterscheidet, da Wünsch dieses kritisch betrachtet. Insbesondere in Goethes früher Lyrik stand das individuelle Erlebnis des Autors bzw. die Fiktion eines Erlebnisausdrucks im Zentrum. Die Forschung rund um die Erlebnislyrik konzentriert sich seit 1945 auf Werke, in denen „ein Ich sich auf zumindest scheinbar individuelle Weise über eigene Zuständlichkeiten in einer mehr oder oder weniger spezifizierten (Um-)Welt auf eine Weise äußert, daß der Eindruck eines biographisch-psychischen Substrats entsteht“²³. Die Erlebnislyrik steht in diesem Sinne der Gedankenlyrik sowie der deskriptiven und artistischen Lyrik gegenüber. Sie präsentiert sich in einer „scheinbar alternativlosen, einzig situationsadäquaten Sprache“²⁴.

Wünsch erklärt, dass die Erlebnislyrik „ein historisch begrenzt auftretender Typ von Lyrik“ sei, wenn man die Diskrepanzen von dargestellter Welt und biografischen Kontexten, die „für jeden Text gesondert zu behandelnde Zuordnungsprobleme“²⁵ bilden, streichen würde.

In Wünschs Forschung über den Strukturwandel in der Lyrik Goethes wird ein Wandel von der Erlebnislyrik hin zur Lyrik mit partieller Transformation thematisiert, in die sich auch die zyklische Lyrik einordnet. Während

²² Wünsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes* (Anm. 6), S. 9.

²³ Wünsch, *Erlebnislyrik*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Anm. 5), S. 498.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

in der zuvor von Wünsch analysierten Erlebnislyrik Sprecher-Ich und Autor identisch waren, können sie nun bestenfalls partiell aufgrund ihrer Textstruktur identifiziert werden. Ein Beispiel bieten hier die *Römischen Elegien* Goethes, in denen der biografische Gehalt nicht vollends gemessen werden kann. Dazu Wünsch:

[I]ndem aber das Ich nicht zuletzt durch die Dichterrolle eine Nähe zum Autor signalisiert, wird das EP durch eine Spannung zwischen fiktiver, dargestellter Situation und realer extratextueller Biographie, zwischen ‚Literatur‘ und ‚Realität‘, abgelöst. Falls der Text eine als ‚biographisch‘ lesbare ‚Realität‘ wiedergeben will, dann signalisiert er sie in jedem Falle als eine im Text mindestens partiell transformierte: das Erlebnis-Postulat wird durch das Postulat partieller Transformation (TP) abgelöst, die Identifizierung durch ein Spiel mit Identität und Differenz ersetzt.²⁶

Das sogenannte Transformationspostulat (TP) in den späteren Goethe-Texten erlaubt die gleichzeitige Präsenz von Identität und Differenz, d. h., zwei Phänomene dürfen innerhalb eines Textes gleiche Merkmale besitzen und sich gleichzeitig in anderen wesentlichen Eigenschaften verändern oder wandeln. Diese Korrelation ist laut Wünsch insbesondere in den *Römischen Elegien* vertreten, ohne dass – wie in der undifferenzierten Einheit von Ich und Autor der Erlebnislyrik – Unterschiede geleugnet werden müssen.²⁷

Laut Wünsch wirft die genauere Definition des Begriffes „Zyklus“ einige Diskrepanzen auf, wenn es um die differenten Weisen und Ebenen von Beziehungen zwischen Texten geht. Fakt ist jedoch, dass eine Art von Beziehung zwischen Texten besteht, die sich von einer Textsammlung unterscheidet. Laut Wünsch stehen zyklische Texte in besonders engen Beziehungen zueinander, wobei sie die Frage aufgreift, ob es einen konkreten Beziehungstyp zwischen Texten gibt, der den Bestand eines Zyklus ermöglicht. Die Autorin hat sich in ihrer Arbeit insbesondere mit der Goethe’schen Lyrik auseinandergesetzt und erkannte ein Zyklus-Korpus-

²⁶ Wünsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes* (Anm. 6), S. 195.

²⁷ Ebd.

Problem, das auf einem essenziellen Problem „des Status des Einzeltextes gegenüber inner- und außerliterarischen Kontexten“²⁸ beruht. Wunsch differenziert hier zwischen „[einem semantischen Problem] der Bedeutungsgebung und [...] [einem Problem] der Realitätsdarstellung, wenn diese bestimmte Prämissen des Goetheschen Systems erfüllen soll“²⁹. Laut Wunsch ist der Begriff „Zyklus“ kein eigenständiges Merkmal eines Textkorpus, sondern nur ein übergreifender Begriff für „eine Summe vorliegender und nachweisbarer Merkmale [...] auf den verschiedenen Ebenen“³⁰. Den Zyklusbegriff kann man demnach „in verschiedenster Weise aus solchen untergeordneten Merkmalen rekonstruieren bzw. verschiedene Typen von Zyklen unterscheiden“³¹.

Einen wichtigen Aspekt, auf den Wunsch in ihrer Forschung eingegangen ist, stellt der biografische Anteil des Autors bzw. die Einbeziehung dessen in die Forschung dar. Es steht zwar außer Frage, dass Goethe insbesondere auch in *Trilogie der Leidenschaft* biografisches Material verwendet, jedoch kann und sollte dieses laut Wunsch eine „zentrale interpretatorische Kategorie im literaturwissenschaftlichen Umgang mit den Texten sein“³². Obwohl die Beziehung zwischen Biografie des Autors und Lyrik „eine Konstante seines Werkes [und] als diese Konstante signifikant für einen bestimmten Status der Lyrik [ist]“³³, können weder die Biografie noch die Gefühlswelt vollständig rekonstruiert und somit auch nicht als „integrative Ebene der Texte“³⁴ angesehen werden. Wären Text und Biografie untrennbar voneinander, wäre die Lyrik nichts weiter als eine vorrangig „private Äußerung ohne allgemeines Interesse“³⁵ und demnach unverständlich für

²⁸ Ebd., S. 235.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 237.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 125.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

Leser und Leserinnen, die die Biografie nicht kennen. Laut Wünsch kann allenfalls „das Postulat einer solchen Relation für die Textinterpretation relevant“³⁶ sein, aber niemals die Relation selbst. Insbesondere die spätere, zyklische Lyrik verzichtet auf ein solches Postulat, sodass die integrative Ebene komplett unabhängig von der Biografie wird.

2.3.1 Großzyklik in der Lyrik Goethes am Beispiel der *Römischen Elegien*

Marianne Wünsch fokussiert in ihrer Forschung zwei Großzyklen Goethes – den *Westöstlichen Divan* sowie die *Römischen Elegien*. Letztere will ich im Folgenden näher untersuchen, um auf Basis der Erkenntnisse die Forschung an Höltys hymnischer Lyrik durchzuführen. Wie eingangs erläutert durchläuft die Lyrik Goethes einen Strukturwandel vom Einzeltext mit Erlebnispostulat hin zur zyklischen Lyrik mit partieller Transformation.

Die *Römischen Elegien* markieren einen fundamentalen Einschnitt im Strukturwandel der Lyrik Goethes, da mit ihnen der „Übergang von einem System von Einzeltexten mit implizitem Corpusbezug zum explizit zyklischen Textcorpus“³⁷ sichtbar wird.

Neben der Liebessituation in den *Römischen Elegien* erleben auch das lyrische Ich, die Sprechsituation und die Relation der Sprecher zur besprochenen Situation einen Wandel. In den *Römischen Elegien* werden individuelle und soziale Lebensumstände des lyrischen Ich sowie der Geliebten präzise dargestellt. Beim lyrischen Ich handelt es sich um einen wohlhabenden, „von Arbeit und sonstigen sozialen Zwängen [freien]“³⁸ Mann, der eine Bildungsreise nach Italien unternimmt, die mit einer Liebeserfahrung zusammenhängt. Laut Wünsch identifiziert sich das lyrische Ich – unabhängig von der Werkausgabe – eindeutig als Dichter, während es sich bei der

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 272.

³⁸ Ebd., S. 191.

Geliebten um eine verwitwete Frau namens Faustine handelt. Sie hat ein Kind sowie eine Mutter, die die Liebesbeziehung befürwortet. Sowohl das lyrische Ich als auch die Geliebte werden spezifiziert und individualisiert. Beispielsweise wird Faustine als „häuslich und geschäftig (IX), politisch desinteressiert“³⁹ beschrieben. Ebenso werden räumliche Modalitäten innerhalb Roms und zeitliche Dimensionen immer wieder präzisiert. Die Personen haben eine Vergangenheit (Faustine ist Witwe, hat ein Kind und kann sich an Vergangenes erinnern) und einen Ausblick auf eine Zukunft: Zum einen erwartet das lyrische Ich eine Liebesbeziehung während seines Aufenthalts in Rom und zum anderen befürchtet Faustine die Trennung, sobald das lyrische Ich abreist.

Die *Römischen Elegien* verfügen demnach über drei parallel präsente temporale Dimensionen: die Vergangenheit und die Zukunft der Personen sowie die konstante Liebesbeziehung während des Aufenthalts in Rom. In der Biografie der Figuren ist die Liebe „eine Zwischenphase“⁴⁰, und da das Ende der Liebe nicht konkret dargestellt wird, wird die Liebessituation als eine Konstante beschrieben: „Innerhalb der zeitlichen Grenzen des Dargestellten wechseln zwar Beisammensein und Getrenntheit der Partner, doch bleibt die Art ihrer Beziehung konstant.“⁴¹ Entgegen der EP-Lyrik, in der nur eine Situation extrapoliert wird, zeigt sich in den *Römischen Elegien* die Konstanz, basierend „auf den Gemeinsamkeiten wechselnder Situationen, die als einzelne Ereignisse aus einem kontinuierlichen Zeitablauf herausgegriffen werden“⁴².

Diese Darstellung einer konstanten Situation mit zeitlichem Nach- und Nebeneinander von Ereignissen und Aspekten bildet die zyklische Form der

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 192.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

Elegien und ermöglicht es, verschiedene Perspektiven der Liebessituation repräsentativ darzustellen.

Während die Situation des EP-Textes keinen Wandel kannte, wird in den Elegien mit der Möglichkeit Veränderung, etwa einer durch die Reise motivierten Trennung oder der Erwartung des Todes in der Zukunft, gespielt, einer Zukunft allerdings, die außerhalb der dargestellten Welt des Zyklus liegt.⁴³

Im Gegensatz zur EP-Lyrik, in der die Beziehungsebene undefiniert blieb, wird in den *Römischen Elegien* eine umstrukturierte Liebessituation dargestellt. Diese lässt sich deutlich in eine psychische und eine physische Ebene teilen, wobei die physische (der Liebesakt) von Wünsch als essenziell und konstant beschrieben wird, „die Antike und Gegenwart verbindet, während die emotional-psychische Dimension der Liebe eine der kulturell am stärksten sich wandelnden Variablen ist“⁴⁴.

Eine Besonderheit der zyklischen Textstruktur der *Römischen Elegien*, die auch im Späteren für die Analyse von Höltys Lyrik relevant wird, ist die Beziehung des Sprechers zur Umwelt. Bei Wünsch wird die Ersetzung des Gefühls durch die Rede in den verschiedenen Sprechsituationen thematisiert. Allein die Tatsache, dass es sich bei den *Römischen Elegien* um einen Großzyklus handelt, verändert die Textstruktur (und distanziert sie somit vom Erlebnispostulat). Laut Wünsch wurde in den *Römischen Elegien* eine diachrone Dimension eingeführt, die den Text in seiner Veränderung im Laufe der Zeit betrachtet anstatt zu einem bestimmten Zeitpunkt (synchrone Perspektive). Jeder einzelne Text nimmt die Welt von vornherein als „partikuläre[] Ansicht einer größeren Totalität“⁴⁵ wahr, und da die Texte koexistieren, findet Wünsch eine Perspektive jenseits der Sprechsituation jedes einzelnen Textes vor. Sprech- und besprochene Situation sind nicht

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 193.

⁴⁵ Ebd.

identisch, selbst wenn ein einzelner Text beide Komponenten identifiziert. Anders ist es bei den EP-Texten. Diese mussten von vornherein Einzeltexte bleiben, „um im beschriebenen Sinne EP-Texte sein zu können“⁴⁶.

Ein Merkmal der *Elegien* ist, dass die Sprecherinstanz, wenn sie spricht, ein Publikum oder einen Adressaten bzw. eine Adressatin hat, zu dem bzw. der es spricht, und der Redeakt somit ein dialogischer ist (anders als bei den EP-Texten, die zu Monologen tendieren). Darüber hinaus existiert nicht nur ein Ich-Sprecher, sondern es gibt auch noch andere Sprecher/-innen, „deren Rede vom Ich berichtet wird“⁴⁷. Wünsch beschreibt den Ich-Sprecher als „hierarchisch [höchsten] Sprecher“⁴⁸. Diese Rede anderer Sprecher/-innen „ist in [ihre] Rede eingebettet und wird nicht unmittelbar, sondern nur mittels der Rede des Ich wiedergegeben“⁴⁹. Durch diese Einbettung treten nun verschiedene Sprechersituationen auf:

- 1 Der Text kann allein die Rede des „Ich mit spezifiziertem oder nicht spezifiziertem Adressaten sein“⁵⁰.
- 2 Bei der Rede kann es sich um einen Sprechakt eines anderen Sprechers bzw. einer anderen Sprecherin an das Ich handeln, sodass sich das Ich als Sprecher/-in und/oder als Angesprochene/-r präsentiert.
- 3 Die Rede eines anderen Sprechers bzw. einer anderen Sprecherin kann direkt, indirekt, zusammengefasst (vgl. *Römische Elegien*, VIII) oder zitiert (vgl. *Römische Elegien*, VI) übermittelt werden.
- 4 Handelt es sich um eine Rede des Ich, kann dieses einen expliziten oder impliziten Adressaten bzw. eine Adressatin nennen (vgl. *Römische Elegien*, III und V).

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 194.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

- 5 Wird in der Rede des Ich ein Adressat bzw. eine Adressatin genannt, kann sich die Rede komplett oder nur partiell an diese/-n richten (wobei dann wiederum mehrere Adressaten und Adressatinnen angesprochen werden können).

Angesprochene oder selbst redende Größen und Adressaten sowie Adressatinnen lassen sich wiederum nach diversen Aspekten klassifizieren, deren detaillierte Betrachtung jedoch den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde.⁵¹

Nach Wunsch kann die berichtete Rede eines Sprechers sowohl als vergangene als auch als gegenwärtige interpretiert werden, sodass Sprech- und besprochene Situation zeitlich identisch sein können, sich jedoch möglicherweise auch unterscheiden. Ebenso verhält es sich mit dem genauen Status des Adressaten bzw. der Adressatin, der bzw. die zum Sprechzeitpunkt präsent oder absent (oder unbestimmt) sein kann. Der Status des (ggf. auch irrealen) Adressaten bzw. der Adressatin ist ebenfalls ein wichtiger Aspekt, der im Späteren bei Hölty zu ermitteln sein wird. „Die Rede kann ein konkret-individuelles, einmaliges Ereignis besprechen (z. B. XIV), sie kann aber auch summativ Serien einzelner Ereignisse als Zustand zusammenfassen (z. B. V).“⁵²

Wieder zeigt sich am Beispiel der *Römischen Elegien* ein deutlicher Unterschied zur EP-Lyrik, die nur im Sprechsituationstypus variiert, während die zyklischen Texte Goethes „eine vollständige Skala der Möglichkeiten und Kombinationen“⁵³ sowie diverse Sprechsituationen und Redeebenen darbieten. In den EP-Texten bot sich das Sprecher-Ich zur Identifikation mit dem Autor an; diese Möglichkeit ist in den *Elegien* nur partiell gegeben, denn für eine vollständige Identifikation dürfte das räumlich in Rom

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

festgelegte Ich nur Erlebnisse wiedergeben und Aussagen treffen, „die dem Autor Goethe während seines Rom-Aufenthalts nicht unmöglich waren“⁵⁴. In den *Römischen Elegien* behauptet das lyrische Ich jedoch beispielsweise, von Amor besucht worden zu sein und ein Gespräch mit ebendiesem geführt zu haben, wobei es sich um ein nicht reales Ereignis handelt, das dem Autor nicht widerfahren sein kann.⁵⁵ Eine Nähe zum Autor stellt das Ich zuletzt nur durch die Nähe zur Dichterrolle dar. Da darüber hinaus aufgrund biografisch unwahrscheinlicher Ereignisse das Ich und der Autor bestenfalls nur partiell identifiziert werden können, „wird das EP durch eine Spannung zwischen fiktiver, dargestellter Situation und realer extratextueller Biographie, zwischen ‚Literatur‘ und ‚Realität‘, abgelöst“⁵⁶. Entgegen der früheren Goethe-Texte liegt in diesem Großzyklus ein Nachweis vor, dass zwei oppositionelle Phänomene durch die Präsenz gemeinsamer Merkmale eine Korrelierung und eine semantische Nähe entwickeln können. Das Postulat partieller Transformation ersetzt jedoch nun das Erlebnispostulat, was zur Folge hat, dass die Identifizierung von einem „Spiel mit Identität und Differenz“⁵⁷ abgelöst wird.

Der Wechsel zwischen Identität und Differenz entsteht intratextuell insbesondere unter Einbeziehung der Gesellschaft, denn den Individuen in den *Römischen Elegien* werden soziale Rollen zugeschrieben und durch daraus entstehende Erwartungen definiert. Dieses Phänomen ist in der Literaturforschung bereits aus vorangegangenen Epochen bekannt; am markantesten vermutlich aus der Minnelyrik des Mittelalters, insbesondere bei den Tageliedern, in denen sich stets zwei Liebende illegal treffen und über den Schmerz des Abschieds klagen. Dem Individuum bleiben nur zwei Möglichkeiten: die Rolleneinhaltung oder der Rollenverstoß. Die Liebenden

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 195.

⁵⁷ Ebd.

entscheiden sich individuell und gemeinsam für diverse Regelverstöße und versuchen, diese vor der Gesellschaft zu verbergen. Um einen Konflikt zu vermeiden, spielen sie in der Öffentlichkeit bzw. vor den Augen der Gesellschaft ihre zugeteilten sozialen Rollen, um den Schein der erfüllten Rollenerwartungen aufrechtzuerhalten. Für das Ich entsteht hierbei ein Konflikt zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen der Rolle des öffentlich sprechenden Dichters und des schweigenden Liebenden. „Die Identität der Personen mit einer Rolle führt sie zur Differenz mit anderen.“⁵⁸

Insbesondere die hymnische Lyrik Höltys enthält eine intensive Metaphorik, die im Späteren auf ihre zyklischen Strukturen und Funktionen untersucht wird. Marianne Wünsch greift in ihrer Betrachtung der Metaphorik in Goethes Lyrik den Komplex von Identität und Differenz abermals auf. Die Metaphorik ersetzt einen eigentlichen Ausdruck durch einen uneigentlichen und ist „auf der Ebene der Sprache das, was auf der Ebene der Handlung die Rollen sind“⁵⁹. Auf der Ebene der Stilistik drückt sie die Spannung zwischen Identität und Differenz aus. Der wörtliche Ausdruck ist mit dem thematisierten Phänomen nur partiell identisch, während die Differenz „eine neue partielle Identität zu einem anderen Bereich herstellt“⁶⁰.

Wünsch analysierte die Art des Kontaktes zwischen Ich und Realität in den *Römischen Elegien* und erkannte, dass die Kommunikation selbst die Form des Kontaktes ist – anders als in der EP-Lyrik, in der das Gefühl im Zentrum steht. Die Art der Kommunikation kann dabei variabel sein und wird deshalb von Wünsch in verschiedene Fälle unterteilt. Zum einen wird der Kontakt zur Öffentlichkeit vom Ich abgebrochen, in dem es sich „ihrer Rede entzieht“⁶¹. Zum anderen verschweigen die Liebenden ihre Liebesbeziehung vor der Gesellschaft, wobei sie trotzdem soziale Störungen durch das

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 196.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

Reden einzelner Individuen der Gesellschaft erfahren. Die Kommunikation findet zwar ebenfalls nonverbal zwischen Ich und Realität statt (auch z. B. durch nichtsprachliche Anzeichen der Geliebten oder Wahrnehmung und Kommunikation durch Seh- und Tastsinn). Jedoch gilt die „sprachliche Rede als Paradigma für Kommunikation überhaupt“⁶².

Nicht zuletzt entstand innerhalb der zyklischen Texte auch ein Narrativ, in dem jeder einzelne Text eine Phase, einen Status oder einen Prozess dessen verkörperte. Alle Figuren in den *Elegien* wurden hinsichtlich eines kohärenten und „in einen auf das Ich konzentrierten Handlungszusammenhang integriert“⁶³.

2.3.2 Kleinzyklen und zyklische Einzeltexte – *Trilogie der Leidenschaft* und *Der Bräutigam*

Abgesehen von Goethes Großzyklen, deren Forschung für die vorliegende Arbeit zwar maßgebend, jedoch nicht direkt übertragbar ist, schrieb der Autor vor allem auch Kleinzyklen wie die *Trilogie der Leidenschaft* sowie zyklische Gedichte wie *Der Bräutigam*. Während die *Trilogie der Leidenschaft* eine eigene Werkgruppe umfasst, in der sich ein Zyklus aus drei auch einzeln existier- und interpretierbaren Gedichten bildet, ist *Der Bräutigam* ein Gedicht, das in sich geschlossen zyklische Strukturen aufweist. Diese Koexistenz von Groß- und Kleinzyklen sowie zyklischen Einzeltexten transformiert die zuvor erforschten Phänomene in Hinsicht auf die „Relation eines Einzeltextes zu einem Corpus“ erneut.⁶⁴

Wünsch bezeichnet die Kleinzyklen aus Goethes Spätzeit als „Reduktionsformen“, denen eine Doppeldeutung innewohnt:

Diese könnte nämlich erstens bedeuten, daß auch kleinste Teilordnungen die Welt repräsentieren können – die Probleme der Repräsentativität von ‚Totalitäten‘ und ‚Einheiten‘ hatten sich ja als wichtige Komponente der

⁶² Ebd., S. 197.

⁶³ Ebd., S. 273.

⁶⁴ Ebd., S. 181.

Zyklusprobleme erwiesen. Sie könnte aber auch zweitens bedeuten, daß es sich um Teilordnungen deshalb handelt, weil die Versuche von Totalordnungen als unmöglich aufgegeben sind.⁶⁵

Zunächst sollte geklärt werden, in welchem Sinne die Literaturwissenschaft im Gedicht *Der Bräutigam* von einem zyklischen Einzeltext spricht. Wünsch stellt die zyklische Struktur des Einzeltextes anhand von fünf Kriterien fest: Zum einen dadurch, dass der Text als „Ganzes einen Zeitzyklus ([...] ob nun real oder gedacht) durchläuft“⁶⁶, und zweitens, indem in ihm ein im Zyklus eingebetteter Zyklus erkennbar wird. Als drittes und viertes Kriterium nennt sie die „synekdochische Lesart der Tageszeiten“⁶⁷ sowie „die Wiederkehr des Dargestellten in einem Raum jenseits des Dargestellten“⁶⁸. Das fünfte Kriterium bildet die Tatsache, dass „der eine Text viele, untereinander korrelierte ‚Texte‘ umfaßt“⁶⁹, was eine auch mehrfache Strukturierbarkeit bedeutet.

Wie auch bei anderen Texten aus allen Phasen der Lyrik Goethes birgt der Versuch, die zyklischen Einzeltexte in einer „sinnvollen Einheit“ zusammenhängend darzustellen, bekannte kategorische Probleme:

1. „[d]as Problem der Bereiche“⁷⁰ (in Hinblick auf temporale Ordnung und Verknüpfung der Zustände),
2. „[d]as Problem von Einzeltext und Corpus, die Relation von Präsenz und Absenz, Realem und nur Gedachtem, Ereignis und Struktur, Synchronie und Diachronie, Konstanz und Wandel, Wörtlichkeit und Zeichenhaftigkeit“⁷¹,

⁶⁵ Ebd., S. 279.

⁶⁶ Ebd., S. 304.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 305.

⁷¹ Ebd.

3. „[d]as Problem der Beziehung von Modell/Tradition und Abweichung/Originalität“⁷².

Der Bräutigam enthält ein Modell eines Strukturwandels, das sich anhand der wechselnden Zustände (Gespaltenheiten) des Ich erkennen lässt. Bestimmte Merkmale bleiben invariant, während andere ersetzt werden. Wünsch spricht von einer „*Dauer im Wechsel*“ und meint damit ein Spiel des Textes mit „der veränderten Wiederkehr desselben, der asymmetrischen, umkehrenden Verdoppelung als temporaler Sukzession“⁷³. Kein erreichter Zustand innerhalb des Textes scheint jedoch akzeptabel, sodass der Wandel kein Ende zu haben scheint. Daraus entsteht eine Diskrepanz in Hinblick auf die Abschließbarkeit der Rede, auf die Wünsch zwar genauer eingeht, die ich an dieser Stelle jedoch auslasse, da sie für die Darlegung der theoretischen Grundlage keine Relevanz hat.

Rein formal werden in einem Zyklus stets Anfang und Ende identifiziert, wobei sich an jedes Ende ein neuer Anfang anschließt und jeder Anfang auf ein Ende zugeht. Eine besondere Rolle spielen im Gedicht *Der Bräutigam* (und auch bei Hölty) die Gestirne wie die Sonne, denen Wünsch die „Eigenschaft der Rekurrenz“⁷⁴ zuteilt und die sowohl den Anfang als auch das Ende eines Zyklus ausdrücken. Insbesondere durch die natürliche Wiederkehr der Gestirne wird deutlich, dass dem Anfang ein Ende und dem Ende ein neuer Anfang innewohnt (zyklische Anfänge und Enden). Laut Wünsch konfrontiert der Text „zwei Realitätsbereiche mit verschiedener Form der Zeitlichkeit“⁷⁵. Eine Abgrenzung findet zwischen dem Bereich der Natur (zyklische, wiederkehrende Tageszeiten) und dem menschlichen Bereich statt, der vom Sprecher als „Arbeit“ deklariert und der Kultur zugeschrieben wird. Die vom Ich produzierte, demnach Ich-bezogene Zeit erscheint

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 287.

⁷⁵ Ebd., S. 303.

linear-progressiv und unwiederholbar, während die Welt des Ich in Relation zum gesamten Text den Naturzyklen unterliegt. Gleichzeitig wird im *Bräutigam* versucht, die zeitliche Abfolge des kulturellen bzw. menschlichen Bereichs „nach dem Modell der Natur zu interpretieren“⁷⁶. Ein Beispiel bietet hier die im Text zum Ausdruck gebrachte Hoffnung auf Wiederkehr, die in Bezug auf die Sonne sinnbefreit wäre, da ihre Rückkehr zyklisch gesichert ist. Hinsichtlich der Wiederkehr eines menschlichen Zustandes bekommt die Hoffnung jedoch einen Sinn. Würde die Wiederkehr der Sonne nun metaphorisch der menschlichen Wiederkehr gleichgesetzt, bedeutete dies, dass auch die Abfolge kultureller bzw. menschlicher Situationen und Status zyklisch wäre.⁷⁷

In Hinblick auf die Rhetorik zeigt der *Bräutigam* zunächst jedoch keine Auffälligkeiten, was insbesondere an der Verschleierung des rhetorischen Schemas liegt. Der Text weicht von der „logisch-linguistisch einfachsten Form der Figuren“⁷⁸ ab und nutzt zur vollständigen Verschleierung die Methode der *Asymmetrie*, wie Wünsch sie nennt. Die Asymmetrie bedeutet, dass im Falle einer Verdopplung die zweite Größe „nicht genau dem entspricht, was als Äquivalenz oder Opposition erwartbar wäre“⁷⁹.

Nach Wünsch verhalten sich die einzelnen Texte und Textgruppen untereinander selbstständig und verfügen darüber hinaus über selbstständig gewählte Bezugspunkte.⁸⁰ Im Zentrum steht für sie vor allem die Untersuchung der Relation von Literatur und Realität. Insbesondere im Gedicht *Der Bräutigam* stellt Wünsch fest, dass „der Sprecher in einer der biographischen Realität (,Greis‘) entgegengesetzten Rolle (,Bräutigam‘) auftritt“⁸¹.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 303 f.

⁷⁸ Ebd., S. 293.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 279.

⁸¹ Ebd., S. 274.

Wünsch unterscheidet drei Aspekte der Beziehung von Literatur und Realität in Goethes Strukturwandel. Zum einen benennt sie „die tatsächliche Relation zwischen einem literarischen Text(corpus) und einer Realität außerhalb“⁸². Diese Beziehung lässt sich nur beschreiben, wenn vorangegangene Kenntnisse über die extratextuelle Realität vorliegen. Da diese nicht immer vollständig rekonstruiert existieren, wirft die Beschreibung dieser Relation in der Literaturforschung methodologische Probleme auf. Zum anderen ist es möglich, „das vom und im Text postulierte Verhältnis von ‚Literatur‘ und ‚Realität‘“⁸³ zu identifizieren und zu beschreiben, sowie zuletzt „die innerhalb des Textes gesetzte Unterscheidung von ‚Realem‘ und ‚Fiktivem‘ / ‚nur Gedachtem‘ und ihre Beziehung“⁸⁴ herauszuarbeiten. Diese Herausarbeitung ist möglich, da Texte selbst Informationen über reale oder fiktive Größen geben können.⁸⁵

Wünsch betont, dass sich insbesondere in Goethes Spätzeit die Beziehung und Gewichtung von zyklischem Korpus und Einzeltext verändert. Das liegt vor allem daran, dass Zyklen insgesamt auf weniger Text reduziert und somit gegenüber dem Korpus stärker gewichtet werden. Dennoch können isolierte Einzeltexte, die keinem Korpus angehören, in sich selbst eine zyklische Form erhalten, wie ich bei Hölty noch untersuchen werde. Die späte Lyrik Goethes verringert somit den Unterschied zwischen Einzeltext und Zyklus, da zum Teil die Produktionsstränge der Lyrik zusammengeführt werden. Ebenso scheinen nach Wünsch die Grenzen der „relevanten Typenunterschiede etwa von Spruch und anderer Lyrik“⁸⁶ zu verschwimmen.

⁸² Ebd., S. 275.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 274 f.

⁸⁶ Ebd., S. 280.

Bei Kleinzyklen wie *Trilogie der Leidenschaft* fällt auf, dass nicht nur die Einzeltexte rein inhaltlich (formal) unterschiedlich sind, sondern auch verschiedene Publikationsformen aufweisen. Wünsch spricht hier von einer „Variabilität des Gebrauchszusammenhanges“⁸⁷ und meint damit, dass die Einzeltexte der *Trilogie* ursprünglich als Gelegenheitsgedichte, als Auftrags-texte oder als „aus einer spezifischen biographischen Situation entstandene Texte“⁸⁸ hervorgingen und erst später zu einem Kleinzyklus zusammengefasst wurden. Sie listet Herkunft und Publikationsformen der einzelnen *Trilogie*-Texte folgendermaßen auf:

Trilogie der Leidenschaft (= Trilogie)

- An Werther (Trilogie I): Auftragsdichtung für den Verlag Weygand in Leipzig, der eine Neuauflage von Goethes „Werther“ plante; (HA 1, S. 380 f.)
- Elegie (Trilogie II): 1823 entstandenes Einzelgedicht, obwohl nie als Einzeltext publiziert; ursprünglicher Titel: Elegie. September 1823; (HA 1, S. 381 ff.)
- Aussöhnung (Trilogie III): wird als Gedicht zunächst in das Stammbuch von Marie Szymanowska und ihrer Schwester geschrieben; danach in der A. l. H. an zwei Stellen abgedruckt: als Schlußgedicht der Trilogie und als eigenständiges Gedicht in der Rubrik Inschriften, Denk- und Sendebblätter mit dem Titel: An Marie Szymanowska; (HA 1, S. 385 f.)⁸⁹

Der Autor erkannte demnach das zyklische Potenzial der genetisch und funktional differenten Texte und publizierte sie als „autonome Gruppe“⁹⁰. Die Funktionalität der einzelnen Texte wurde dadurch jedoch nicht aufgehoben, sondern viel eher um eine neue Ebene ergänzt. Die *Aussöhnung* beispielsweise ist somit zum einen ein Text der *Trilogie* und zum anderen ein Gelegenheitsgedicht. Die Lyrik wird somit in unterschiedlicher Form

⁸⁷ Ebd., S. 282.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 281.

⁹⁰ Ebd., S. 282.

gebraucht „und derselbe Text kann nach Bedarf verschieden funktionalisiert werden“⁹¹.

2.4 Ergebnissicherung für die nachfolgende Analyse

Marianne Wünschs Forschung an den *Römischen Elegien* als Großzyklus, der *Trilogie der Leidenschaft* als Kleinzyklus und am *Bräutigam* als zyklischem Einzeltext verdeutlicht den Strukturwandel der Lyrik Goethes, der eine Veränderung vom Erlebnispostulat der Frühzeit zum Postulat partieller Transformation der Spätzeit bedeutet. Anhand diverser Kriterien verdeutlicht Wünsch den strukturellen Wandel, an dem nicht zuletzt die Integration zyklischer Texte ihren Anteil hat. Ihre Forschung an den zyklischen Texten Goethes soll in dieser Arbeit als exemplarische, theoretische Grundlage dienen, an der sich meine Überlegungen zu Hölty's hymnischer Lyrik orientieren. Insbesondere Wünschs Beobachtungen hinsichtlich der Veränderung von Sprecherrolle und temporaler Situation sowie die Bedeutung der Metaphorik als Diskurs über Literatur und Realität auf sprachlicher Ebene sind für die weitere Untersuchung wichtig, da sich auch bei Hölty die Frage nach Realität und Illusion stellt. Besonders interessant für meine nachfolgenden Überlegungen wird die Untersuchung der zyklischen Strukturen in Hinblick auf das Zeitgeschehen sein. Da Marianne Wünsch herausstellte, dass ein markantes Merkmal der partiellen Transformation die zeitliche Abfolge von Ereignissen während gleichzeitiger Konstanz einer Situation oder eines Prozesses ist, werde auch ich die Sprechsituation in Hinblick auf Zeit und Raum analysieren. Nicht zu vergessen ist Martin Opitz, der bei seiner Arbeit an den *Gambara*-Texten einerseits als Stifter zyklischer Strukturen das zyklische Potenzial erkannte (wie später auch Goethe in seiner *Trilogie der Leidenschaft*) und andererseits als Ausschöpfer des Potenzials fungierte, indem er die Gedichte übersetzte, veränderte und durch Titel

⁹¹ Ebd.

erweiterte. Vor allem hier besteht der größte Unterschied zwischen Gambara und Goethe. Während Veronica Gambara nicht beabsichtigte, überhaupt zyklisch zu schreiben, erschuf Goethe ganz bewusst zyklische Texte oder fügte Einzeltexte zu einem Zyklus zusammen und setzte sie somit in einen neuen Bedeutungsrahmen. Ähnlich wie Martin Opitz untersuche auch ich das zyklische Potenzial in Hölty's hymnischer Lyrik – wenngleich ich nicht als Vollenderin agieren werde, sondern literaturwissenschaftlich arbeite. Ich unterstelle zyklische Strukturen, wenngleich keine Zyklopoiesis nach Claus-Michael Ort vorliegt.

3. Konstanz und Wandel in Hölty's hymnischer Lyrik

Direkt zu Beginn der Analyse erregen die Titel der Gedichte Aufmerksamkeit, da der Autor hierbei bewusst auf den Begriff ‚Hymne‘ verzichtet und stattdessen ‚Hymnus‘ wählt. Damit eröffnet sich sogleich der kultische und religiöse Deutungshintergrund beider Gedichte. Lesende erhalten mit dem Begriff ‚Hymnus‘ einen ersten Hinweis auf die griechische Lyrik und Mythologie, denen in beiden Texten eine besondere Bedeutung zukommt. Sowohl bei der Hymne als auch beim Hymnus handelt es sich um einen Lobgesang. Insbesondere der Hymnus ist jedoch „seit der Antike eine zusammenfassende Bezeichnung für religiöse und sakrale Gesänge“⁹². In der christlichen Tradition spricht man vom gesungenen Gotteslob, das zum Teil einen appellativen Charakter hat. Laut Janota verfügt der Hymnus typischerweise über eine Reim- bzw. Strophenform.⁹³ Die Betrachtung der Strophenform zeigt bereits erste Unterschiede zwischen beiden Gedichten: Der *Hymnus an die Morgensonne* enthält 14 Strophen, während sich der *Hymnus an den Mond* über 18 Strophen erstreckt. Zwar verfügen in beiden Gedichten die Strophen über jeweils vier Verse, jedoch unterscheiden sich diese in ihrer Anzahl der Silben. So ist im *Hymnus an die Morgensonne*⁹⁴ ein Silbenschema von 12/12/12/9 zu erkennen. Der *Hymnus an den Mond*⁹⁵ folgt dem Schema von 12/12/7/8. Ein Reimschema liegt in keinem der beiden Werke vor. Was das Versmaß betrifft, lässt sich durchgehend bei beiden Gedichten in den ersten beiden Versen (und zusätzlich im dritten Vers im *Hymnus an die Morgensonne*) der Strophen ein sechshebiger Trochäus erkennen. Der

⁹² Janota, Johannes: Hymnus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 5), S. 107.

⁹³ Ebd., S. 107–110.

⁹⁴ Hölty, Ludwig Christoph Heinrich: Hymnus an die Morgensonne, in: ders., Gesammelte Werke und Briefe, hg. von Walter Hettche, Göttingen: Wallstein Verlag 1998, S. 58 f.

⁹⁵ Hölty, Ludwig Christoph Heinrich: Hymnus an den Mond, in: ders., Gesammelte Werke und Briefe, hg. von Walter Hettche, Göttingen: Wallstein Verlag 1998, S. 60–62.

Trochäus zieht sich durch die Strophen beider Gedichte, wobei im *Hymnus an den Mond* durch die verkürzte Silbenanzahl in den dritten und vierten Versen ein ruhiger Rhythmus entsteht. Darüber hinaus wird zwischen den trochäischen Rhythmen in den vierten Versen ein Daktylus eingebracht:

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ —
„Der die silberne Fackel schwingt.“⁹⁶

Durch diesen daktylischen Einschub entsteht das Gefühl von Ruhe während des Lesens, das die nächtlichen Beobachtungen des lyrischen Ich unterstreicht. Im *Hymnus an die Morgensonne* bleibt das trochäische Versmaß auch in den vierten Versen bestehen, jedoch sind diese kürzer, sodass hier vierhebige Trochäen vorliegen. Durch das gleichbleibende Versmaß und die verkürzte Silbenzahl entsteht der Eindruck eines erhöhten Lesetempos, was auch das Gefühl des anbrechenden Tages und des Lebensenergiegewinns hervorruft.

3.1 Situation und Identität von Sprecher und Adressat/-in

3.1.1 *Hymnus an die Morgensonne*

Beim *Hymnus an die Morgensonne* von Ludwig Christoph Heinrich Hölty handelt es sich um ein Gedicht, dessen 14 Strophen jeweils vier Verse lang sind und keinem Reimschema folgen. Bevor ich auf die Identität der Adressaten und Adressatinnen eingehe, möchte ich die Sprechsituation sowie die Identität des lyrischen Ich genauer betrachten.

Wie der Titel des Gedichtes bereits andeutet, handelt es sich um eine Lobpreisung des lyrischen Ich an die Morgensonne. Der Terminus ‚Hymne‘ besitzt einen griechisch-antiken Ursprung, in dem Preislieder „sowie nach dessen Vorbild gestaltete Dichtung zur Verherrlichung von Gottheiten,

⁹⁶ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60–62, V. 4.

Heroen und vergöttlichter Naturschönheit“⁹⁷ gestaltet wurden. Die mythologische Basis schafft der Autor somit bereits im Titel, ehe in späteren Versen Aurora und Flora adressiert werden. Im Zentrum der Hymne steht der Prozess des Sonnenaufgangs, dessen Schönheit das lyrische Ich metaphorisch und unter Einbeziehung göttlicher und weltlicher Figuren (Hirten und Schäfer⁹⁸) beschreibt. Die sprechende Instanz ist jedoch nicht nur Beobachter und Beschreiber des Sonnenaufgangs, sondern geht darüber hinaus in die direkte Kommunikation, indem sie die Sonne direkt anspricht (vgl. „Sonne, was harrest du?“⁹⁹). Bereits beim ersten Lesen fällt die Metaphorik auf, derer sich der Autor bedient. Denn der Sonnenaufgang wird nicht nur als Naturspektakel mit beobachtbaren Effekten dargestellt. Zudem wird die Sonne als göttliche Erscheinung glorifiziert, als die Mutter der Natur und des Lichts anthropomorphisiert sowie in einen Weiblichkeitsdiskurs gestellt, auf den später eingegangen wird. Neben der Beschreibung des Sonnenaufgangs als Prozess wird insbesondere die Wirkung der Sonne auf die Lebenswelt des lyrischen Ich dargestellt (Natur und Menschen).

Um die Sprechsituation nachvollziehen zu können, sollten die Hinweise auf Raum und Zeit analysiert werden, aus denen heraus das lyrische Ich kommuniziert. Wenngleich die Erzählzeit nicht konstant bleibt, ist der Prozess des Sonnenaufgangs eine zeitliche Konstante, die die zyklische Struktur offenlegt. In den ersten acht Versen des Gedichtes beschreibt das lyrische Ich zunächst die Dämmerung, die personifiziert wird und den Hain gräulich einkleidet. Das lyrische Ich befindet sich also in einer Zeit vor dem Sonnenaufgang. Die Sterne (als die „Kerzen der Nacht“¹⁰⁰) verzieren den Himmel, jedoch scheinen sie nicht klar, was eine Präsenz der Nacht bedeuten würde,

⁹⁷ [Art.] Hymne, in: Goethe-Wörterbuch, Bd. 4, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2004, Sp. 1459 f.

⁹⁸ Vgl. Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 59, V. 41.

⁹⁹ Ebd., V. 21.

¹⁰⁰ Ebd., S. 58, V. 2.

sondern verschwinden allmählich hinter einem „Schleier“¹⁰¹. Dabei handelt es sich um einen metaphorischen Schleier, den der personifizierte kommende Tag um alle Himmelskörper legt, sodass sie für den Betrachter bzw. die Betrachterin unsichtbar werden. Je dichter der Schleier um die Gestirne gewebt wird, desto weniger deutlich erkennt der Betrachter bzw. die Betrachterin (von der Erde aus) die Sterne und desto weiter schreitet der Sonnenaufgang voran. Die Nacht bzw. die Zeit vor dem Sonnenaufgang beschreibt die Welt der Stille und des Nicht-Lebens, denn „Schweigen herrschet umher“¹⁰². Der Hahn ist das erste Lebewesen, das seinen Morgengesang beginnt, und er selbst „erwecket den Tag, der sein graulichtes Aug / schon allmählig zu öffnen beginnt“¹⁰³.

Hier wird die starke Anthropomorphisierung des Tages deutlich, da er bereits zu Beginn (wie die Dämmerung) menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten erhält. Außerdem wird das Krähen des Hahns als „[P]osaunen“¹⁰⁴ beschrieben, was eine weitere Deutungsebene eröffnet. Die Posaune ist seit der Renaissance als edles Blasinstrument des europäischen Adels bekannt und wird insbesondere bei gesellschaftlichen Anlässen gespielt.¹⁰⁵ Das lyrische Ich muss sich an einem Ort befinden, von dem aus es den gesamten „Hayn“¹⁰⁶ sowie das Dorf, in dem der Hahn kräht, überblicken kann. Es befindet sich vermutlich beobachtend im Freien, da es sonst die verschwindenden Gestirne sowie das „graulichte Aug“¹⁰⁷ des anbrechenden Tages nicht sehen könnte. Möglicherweise steht das lyrische Ich auf einer Erhöhung (wie einem Hügel) und überblickt die Natur und das Dorf. Die Erzählzeit des Gedichtes schreitet voran, da ab der dritten Strophe der

¹⁰¹ Ebd., V. 3.

¹⁰² Ebd., V. 5.

¹⁰³ Ebd., V. 7 f.

¹⁰⁴ Ebd., V. 5.

¹⁰⁵ Besseler, Heinrich: Die Entstehung der Posaune, in: Acta Musicologica, Vol. 22, hg. von der International Musicological Society, Basel: 1950, S. 8–35.

¹⁰⁶ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 58, V. 1.

¹⁰⁷ Ebd., V. 7.

Sonnenaufgang beginnt und das lyrische Ich rote Wolken (vgl. „[rothes] Gewölk“¹⁰⁸) und „Balsamgerüche“¹⁰⁹ wahrnimmt. Das lyrische Ich betrachtet jedoch nicht nur das Naturspektakel, sondern erkennt bei dessen Anblick eine Nymphe mit einer goldenen Krone und einem Rosenkranz im Haar, die die Wolken besteigt und eine göttliche Kraft besitzt, die die Blumen zum Keimen bringt. Nymphen entspringen der griechischen Mythologie und sind häufig weibliche, göttliche Figuren oder Naturgeister, die oftmals als Begleiterinnen einer übergeordneten Göttin erscheinen.¹¹⁰

Da das lyrische Ich in den späteren Versen die rhetorische Frage „Ists Aurora? Sie ists“¹¹¹ stellt, scheint Aurora die genannte Nymphe zu sein. Eine räumliche Veränderung geschieht im Laufe des Gedichtes zwar nicht, da das lyrische Ich konstant den Überblick über die Landschaft zu behalten scheint, jedoch verändern sich die Perspektiven und neben dem Hain rücken auch Bach und Feld in den Fokus. Ein ähnliches Phänomen ermittelte auch Marianne Wünsch in den *Römischen Elegien*, die „ein zeitliches Nacheinander am selben Ort (Rom)“¹¹² darstellen.

Das lyrische Ich scheint sich demnach zunächst in beobachtender Position zu befinden, der den Sonnenaufgang und die damit einhergehenden Eindrücke beschreibt. Sich selbst nennt das lyrische Ich erst in der 13. Strophe und erweckt mit dem Vers „Wär ich Schäfer, wie er!“¹¹³ die Vermutung, dass es sich um einen männlichen Sprecher handeln könnte, der die Morgensonne und ihre Schönheit zunächst nur von Weitem betrachtet, sich aber innerlich nach ihr sehnt. Weiter führt das lyrische Ich aus, dass es „seeliger

¹⁰⁸ Ebd., V. 9.

¹⁰⁹ Ebd., V. 12.

¹¹⁰ [Art.] Nymphe, in: Goethe-Wörterbuch, Bd. 6, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2018, Sp. 447.

¹¹¹ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 58, V. 13.

¹¹² Wünsch, Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes (Anm. 6), S. 272-275.

¹¹³ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 59, V. 49.

wär [...], als ein Harpagon“¹¹⁴, wenn die adressierte Mutter Natur sein Harfenspiel hörte. Ein Harpagon ist ein Synonym für den umgangssprachlichen ‚Geizhals‘ und das lyrische Ich vergleicht sich mit jener geizigen Figur, die Reichtum erlangte: einem Harpagon mit einem „Kasten voll Gold“¹¹⁵ und einem „Busen voll Sturm“¹¹⁶, der „vom Geschicke zum Loose fiel“¹¹⁷, ergo vom Schicksal (glücklich) auserwählt wurde.

In den vorangegangenen Strophen spricht das lyrische Ich nicht über sich selbst und gibt auch keine Informationen über Ich-Botschaften preis. Jedoch werden dritte Personen ins Gedicht eingebracht, z. B. der Hirt und der Schäfer. Die adressierte Morgensonne hat auf diese Stereotypen Auswirkungen, die das lyrische Ich beschreibt. Die These lautet: Das lyrische Ich identifiziert sich nicht mit den Landwirten (was ich im nächsten Kapitel, wenn ich mich der Bukolik widme, überprüfen werde), überlegt jedoch, was passierte, „[w]är [es] Schäfer, wie er“¹¹⁸. Es scheint, als wäre das lyrische Ich es leid, nur Beobachter der Morgensonne zu sein, und als wüsste es sich, mit den Landwirten zu tauschen, um auch am Bach zu ruhen und das reflektierende Sonnenlicht genießen zu können.¹¹⁹ Das lyrische Ich gibt nicht direkt etwas über sich selbst preis, z. B. durch die Frage „Sonne, was harrest du? Wandle der Schwester nach, / Die ihr Körbchen bereits ganz von Blumen geleert“¹²⁰. Das würde dem Thema einer Hymne widersprechen. Deutlich wird aber, dass die Sprecherinstanz auf Sonnenaufgang und Tagesbeginn wartet und die Morgensonne preist (vgl. „Heil dir, Mutter des Lichts!“¹²¹). Das lyrische Ich beobachtet, dass die Landwirte (Hirten und Schäfer) durch

¹¹⁴ Ebd., V. 54.

¹¹⁵ Ebd., V. 55.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., V. 56.

¹¹⁸ Ebd., V. 49.

¹¹⁹ Vgl. ebd., V. 49–52.

¹²⁰ Ebd., S. 58, V. 21 f.

¹²¹ Ebd., S. 59, V. 29.

ihr Lächeln geweckt wurden und fleißig sowie fröhlich ihrer täglichen Arbeit nachgehen.¹²²

Schon bei Betrachtung des Titels stellt sich die Frage nach dem Adressaten bzw. der Adressatin. Auffallend dabei ist die Präposition „an“ im *Hymnus an die Morgensonne*, die die Morgensonne selbst adressiert. Das lyrische Ich spricht die Morgensonne zum einen direkt als „Sonne“¹²³ und als „Mutter des Lichts“¹²⁴ an. Zum anderen adressiert die Sprecherinstanz Aurora, die römische Göttin der Morgenröte. Bei Aurora handelt es sich im eigentlichen Sinne um die griechische Göttin Eos, die im Lateinischen Aurora genannt wird. Sie ist die Tochter des Hyperion und der Thea. Ihre Geschwister sind Selene (die Mondgöttin) und Helios (der Sonnengott). Laut griechischer Mythologie vertreibt die junge Göttin, die auf einem Triumphwagen fährt, jeden Morgen die Nacht und kündigt das Erscheinen ihres Bruders Helios an.¹²⁵

Vor diesem Hintergrund entsteht der Eindruck einer Adressatin und eines Adressaten, denn zunächst erscheint in der Dämmerung die Nymphe (Aurora), die das lyrische Ich direkt als die „Bothin des Tags“¹²⁶ anspricht. Aurora bzw. Eos „bestreuet die Bahn, welche die Sonne betritt“¹²⁷, und bereitet somit gemäß der Mythologie den Tag vor. Angesichts dessen wäre die anschließend adressierte Sonne nicht Eos, sondern Helios, den das lyrische Ich mit „Sonne, was harrest du? Wandle der Schwester nach“¹²⁸ auffordert, zu erscheinen. Da Helios jedoch ein männlicher Gott ist, steht dies in einem Geschlechterkonflikt zu den nachfolgenden Attributen, die das lyrische Ich

¹²² Ebd., V. 37–40.

¹²³ Ebd. V. 28.

¹²⁴ Ebd., V. 29.

¹²⁵ Brodersen, Kai / Zimmermann, Bernhard (Hg.): Metzler Lexikon Antike, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Springer Verlag 2006, S. 163.

¹²⁶ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 58, V. 14.

¹²⁷ Ebd., V. 17.

¹²⁸ Ebd., V. 21.

der Sonne zuschreibt (Mutter des Tags, Mutter des Lichts, Wolkenbewanderin, Mutter Natur). Dieser Konflikt könnte aufgrund mangelnder Unterscheidung der Begriffe ‚Sonne‘ und ‚Morgensonne‘ entstehen. Zwar werden Helios (in der römischen Mythologie ‚Sol‘ genannt) als der Gott der Sonne und Eos als die Göttin der Morgenröte beschrieben, jedoch könnte der Autor die Begriffe ‚Röte‘ und ‚Sonne‘ synonym verwenden und somit dennoch direkt Aurora adressieren. Einen Hinweis darauf gibt die Erläuterung des Grimm’schen Wörterbuches: „f. die Röthe des Himmels vor und bei aufgehender Sonne“¹²⁹.

3.1.2 *Hymnus an den Mond*

An den *Hymnus an die Morgensonne* schließt sich das zweite Gedicht *Hymnus an den Mond* an und schon zu Beginn fällt auf, dass die Versstruktur seinem Vorläufer zwar gleicht (Strophen mit jeweils vier Versen, kein Reimschema), das Gedicht jedoch über 18 Strophen verfügt und somit vier Strophen länger ist als der *Hymnus an die Morgensonne*.

Im Gegensatz zum vorherigen steht in diesem Gedicht nicht nur der Mondaufgang im Zentrum, sondern es werden auch verschiedene Phasen des Mondes thematisiert, die der Fantasie des lyrischen Ich entspringen und die noch genauer untersucht werden. Bereits zu Beginn des Hymnus spricht das lyrische Ich den Mond direkt an (vgl. „Freundlich ist deine Stirn“¹³⁰), wodurch eine ähnliche Sprechsituation wie beim *Hymnus an die Morgensonne* geschaffen wird. Die Lobpreisung richtet sich an den Mond, der im weiteren Verlauf göttliche sowie menschliche Eigenschaften erhält und einen Einfluss sowohl auf das lyrische Ich als auch auf die erneut erwähnten Hirten und Schnitter hat. Bereits beim ersten Lesen des Gedichtes fällt hier jedoch ein markanter Unterschied ins Auge: Während im *Hymnus an die*

¹²⁹ [Art.] Morgenröthe, in: Deutsches Wörterbuch, Bd. 12, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1885), Sp. 2577–2579.

¹³⁰ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 1.

Morgensonne ein konstanter Ablauf des Sonnenaufgangsprozesses stattfindet, beschreibt das lyrische Ich im *Hymnus an den Mond* nicht nur den Mondaufgang, den es als beobachtende Instanz sieht, sondern auch vergleichende, von der wahrgenommenen Realität möglicherweise abweichende Situationen in den Strophen 6 und 7 sowie 13 und 14. In den Strophen 15 bis 18 geht das lyrische Ich schließlich auf seine Kindheitserinnerungen ein und gibt somit einige Informationen über sich selbst preis. Beobachtungen und Erkenntnisse aus diesen Phasen werden nachfolgend detailliert aufbereitet.¹³¹

Das lyrische Ich scheint sich in einer beobachtenden Position zu befinden, aus der heraus es den Mond sowie den Pflüger und den Schnitter observieren kann. Zu Beginn des Gedichtes beschreibt es die Anfänge des Mondaufgangs, indem dieser seine „silberne Fackel schwingt“¹³², und sowohl Schnitter als auch Pflüger frohlocken, als sie den Mond „hinter dem Hain, / [...] / Mit der blinkenden Kerze [sehen]“¹³³. Darüber hinaus wird in diesem Gedicht nicht nur ein Dorf (wie in *Hymnus an die Morgensonne*), sondern auch eine Stadt und ein Wäldchen erwähnt, die der Mond beschauen kann. Obwohl die räumliche und die zeitliche Perspektive in diesem Gedicht nicht stringent wechseln, sind der Prozess des Mondaufgangs sowie die Beschreibung der Wirkung des Mondlichts auf die Figuren des Gedichtes klar zu erkennen.

Inmitten des Gedichtes scheint es einen Einschub mit narrativen Strukturen zu geben, als der zuvor auf Mondaufgang, Hain und heimkehrenden Landwirten liegende Fokus zu einem Liebespaar wechselt, das sich im Wald

¹³¹ Ebd., S. 60–62.

¹³² Ebd., S. 60–62, V. 4.

¹³³ Ebd., S. 60, V. 5–8.

treffen will. Der Mond soll dem Hirten den Weg leuchten, um zu seinem Mädchen zu gelangen, das bereits am Bach auf ihn wartet.¹³⁴

Im Zuge der Erläuterung des Sprechers, dass der Mond ihn zu jeder Zeit entzückt, wird die Wirkung des Mondes zu verschiedenen Jahreszeiten beschrieben, was beweist, dass wir keine konstante Erläuterung eines Prozesses vorfinden, sondern die Darstellung innerer Bewegungen des lyrischen Ich. Zum einen betont das lyrische Ich, dass der Mond im Herbst nicht minder schön wäre, auch wenn er „hinter dem Schirm / regnichter Wolken [stehe], und den sinkenden Kranz / Von verfärbten und welken Blumen um [seine] Schläfe [webe]“¹³⁵. Zum anderen reizt der Mond das lyrische Ich sowohl beim Auf- und Untergang als auch wenn er den Schnee glänzend beleuchtet:

Immer reizest du mich, freundliches Auge der Nacht,
Wenn du dem Ost entsteigst, und im rothen Gewand
Hinter dem Walde hervorgehst,
Oder im grauenden Westen sinkst.

Immer reizest du mich, wenn du durch das Geweb',
Das der Lindenbaum webt, lächelnde Blicke wirfst,
Oder Edelgesteine
Ueber die blendende Schneeflur streust.¹³⁶

Als das lyrische Ich in Strophe 14 beginnt, von seiner Kindheit zu berichten, in der es sich bereits für den Mond begeistern konnte, ist auch ein Tempuswechsel festzustellen. Das Präsens wird abgelöst vom Präteritum.

Das lyrische Ich befindet sich zu Beginn des Gedichtes erneut in der Position des Beobachters, in der es den Mond als „Wolkenbewandler“¹³⁷ bezeichnet und seinen Aufgang sowie sein Wirken erklärt. Mit dem Ausdruck

¹³⁴ Ebd., S. 61, V. 37–48.

¹³⁵ Ebd., S. 60, V. 25–28.

¹³⁶ Ebd., S. 61.

¹³⁷ Ebd., S. 60, V. 3.

„Du bist reizend, o Mond“¹³⁸ gibt das lyrische Ich nicht nur Informationen über den Mond preis, sondern bewertet diesen, was schließlich eine Information über das lyrische Ich selbst gibt. Es genießt den Aufstieg des Mondes und findet ihn sowohl strahlend als auch, wenn er von Wolken verdeckt wird, schön.¹³⁹ Weiterhin entsteht der Eindruck, dass das lyrische Ich den Mond bittet: „leuchte mich durch den Wald, / wo mein reizendes Mädchen / [m]einen Schritten entgegen lauscht“¹⁴⁰. Dabei handelt es sich jedoch statt des lyrischen Ich um den besagten Hirten, der hier die Position eines direkten Sprechers einzunehmen scheint. Im Anschluss an die Erzählung über den Hirten und das Mädchen tritt das lyrische Ich in den Vordergrund des Gedichtes. Nun beschreibt es, dass es den Mond sowohl beim Auf- und Untergang als auch beim Strahlen durch die Baumkronen sowie beim Beleuchten des Schnees reizend findet.¹⁴¹

Final fokussiert das Gedicht die Kindheit des lyrischen Ich, die die meisten Informationen über den Sprecher zu geben scheint. Es handelt sich um einen männlichen Sprecher, da dieser schon als Junge (vgl. „Knabe“¹⁴²) vom Anblick des Mondes begeistert war und am Wiesenbach saß, um ihn zu beschauen. Eine weitere – poetologische – Ebene eröffnet sich, die das lyrische Ich als Dichter identifiziert. Es genoss den Anblick des Mondes schon, bevor „der Bardenkunst / Funken in [ihm] entglomm“¹⁴³. Die Bardenkunst meint die Dicht- bzw. Gesangskunst, die auf eine jahrtausendealte Tradition diverser Völker (Römer, Iren, Skandinavier, Gallier, Britannier, Angelsachsen) zurückgeht, nach der Bardensänger die Taten von Göttern und Helden zu Festlichkeiten und Kulturzwecken mit der Harfe vortrugen. Darüber hinaus wurden Bardenkünstler auch zu militärischen Zwecken eingesetzt,

¹³⁸ Ebd., V. 21.

¹³⁹ Ebd., V. 24–28.

¹⁴⁰ Ebd., S. 61, V. 37–40.

¹⁴¹ Ebd., V. 49–56.

¹⁴² Ebd., V. 57.

¹⁴³ Ebd., V. 57 f.

nämlich um das Heer zu motivieren oder um als Boten eines Fürsten zu dienen.¹⁴⁴ Das lyrische Ich schien als Kind nicht sofort von der Dichtkunst ergriffen worden zu sein, da der besagte Funke zunächst nur schwach zu glimmen bzw. zu brennen anfang.¹⁴⁵ Gleichzeitig gibt die Bardenkunst einen Hinweis auf eine mögliche Identifizierung des lyrischen Ich mit dem Autor des Gedichts, der selbst ein Mitglied des Göttinger Hains war. Der Anblick der Natur erschien dem lyrischen Ich romantisch, denn in seiner Kindheitserinnerung tanzten Elfen durch die Schatten des Eichenhains, färbten „die Flur mit dem heitersten Grün“¹⁴⁶ und brachten die Blumen zum Blühen. Diese metaphorische Darstellung des Frühlings, der allegorisch auch für den Beginn des Lebens steht, kann ein Hinweis darauf sein, dass sich das lyrische Ich in seiner Erinnerung im Frühling seines Lebens befand, also ein Kind war, und nun, da es in Strophe 14 vom Winter spricht, ein alter Mann ist. An dieser Stelle sind die ambivalenten und zyklischen Strukturen in Natur und Leben deutlich zu erkennen, auf die ich im Späteren detaillierter eingehen will.

Bereits im ersten Vers des Gedichtes wird deutlich, an wen sich die Rede richtet. Das lyrische Ich spricht den Mond direkt an: „Freundlich ist deine Stirn’, helles Auge in der Nacht, / Weiß bekleideter Mond, lächelnd ist deine Wang’“¹⁴⁷. Das lyrische Ich bezeichnet den Mond als „Wolkenbewandler“¹⁴⁸ und als „Gott“¹⁴⁹, woran Parallelen zum *Hymnus an die Morgensonne* erkennbar werden. Im Gegensatz zu Letzterem wird hier die Gottheit jedoch nicht beim Namen genannt. Der griechischen Mythologie zufolge handelt es sich bei der griechischen Göttin des Mondes um Selene (bzw.

¹⁴⁴ [Art.] Barden, in: Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Bd. 2, Leipzig: Bibliographisches Institut 1903, Sp. 374 f.

¹⁴⁵ [Art.] Entglimmen in: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1862), Sp. 545 f.

¹⁴⁶ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 62, V. 65.

¹⁴⁷ Ebd., S. 60, V. 1 f.

¹⁴⁸ Ebd., V. 3.

¹⁴⁹ Ebd., V. 21.

lateinisch: Luna), die Schwester der Aurora (lateinische Bezeichnung; griechisch: Eos) und Schwester sowie Gattin des griechischen Sonnengottes Helios (lateinisch: Sol).¹⁵⁰

Da jedoch der Mond in den Versen 21, 29 und 37 als lächelnder, freundlicher und wohltätiger Gott angesprochen wird, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um einen männlichen Adressaten handelt. Die Beschreibung des Aussehens des Mondes verändert sich im Laufe des Gedichtes, denn zunächst wird er als „weiß [bekleidet]“¹⁵¹ und im späteren Verlauf als „röthlich“¹⁵², „purpurfarben“¹⁵³ und „silberfarben“¹⁵⁴ beschrieben. Diese Beobachtungen rühren daher, dass sich das Aussehen des Mondes je nach Wetterlage, Jahres- und Uhrzeit sowie Lichteinfall verändern kann. Der Sprecher beschreibt den Mond als ruhestiftend und freudebringend, da einerseits die personifizierte Ruhe vor ihm zu hüpfen scheint¹⁵⁵ und andererseits sowohl Pflüger als auch Schnitter frohlocken und fröhlich heimgehen, als sie den Mond aufsteigen sehen.¹⁵⁶ Dies liegt vermutlich daran, dass die Figuren den ganzen Tag auf dem Feld gearbeitet haben und der Mond für sie nun ein Zeichen des Feierabends und der Ruhe darstellt. Der Mond ist gleichzeitig auch „freundlich“¹⁵⁷ und „wohlthätig“¹⁵⁸, da er den sich heimlich Liebenden den Weg zueinander weist, indem er mit seiner „Fackel“¹⁵⁹ (seinem Licht) den Hirten zum Mädchen leitet. Der Mond scheint für das lyrische Ich ein lebenslanger, treuer Begleiter gewesen zu sein, da es ihn seit Kindheitstagen bestaunt.

¹⁵⁰ Brodersen/Zimmermann, Metzler Lexikon Antike (Anm. 125), S. 542.

¹⁵¹ Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 60, V. 2.

¹⁵² Ebd., V. 13.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd. V. 16.

¹⁵⁵ Ebd. V. 9.

¹⁵⁶ Ebd. V. 5–9.

¹⁵⁷ Ebd., V. 29.

¹⁵⁸ Ebd., S. 61, V. 41.

¹⁵⁹ Ebd.

3.2 Repetitive sowie zyklische Motivik und Stilistik

Wie eingangs erläutert, bedienen sich beide Gedichte einer überaus metaphorischen und anthropomorphisierenden Sprache. Dabei fallen konkrete Motive immer wieder auf – entweder weil sie repetitiv in einem oder beiden Gedichten (auch ambivalent) verwendet werden oder weil sie auf eine zyklische Struktur hinweisen.

Einer der markantesten Ausdrücke, die in beiden Gedichten als Maskulinum sowie als Femininum verwendet werden, ist der *Wolkenbewandler* bzw. die *Wolkenbewandlerin*.¹⁶⁰ Um die Bedeutung des Begriffs zu verstehen, muss die Wortzusammensetzung genauer beleuchtet werden. Das lyrische Ich spricht sowohl die Morgensonne bzw. die Göttin Aurora sowie den Mond als Wolkenbewandler/-in an. Es handelt sich demnach um eine Figur, die die Wolken „be-wandelt“. Nach dem Grimm’schen Wörterbuch kann das selten verwendete Wort „bewandeln“ zwei Bedeutungen haben – zum einen „verändern, neu ausrichten“¹⁶¹, zum anderen (gehoben) „einen [W]eg benutzen, begehen; sich auf einem [W]eg (ruhig) fortbewegen“¹⁶².

Beide Lesarten wären für das Textverständnis denkbar, da in beiden Gedichten die Adressaten und Adressatinnen die Macht haben, Gestirne zu verschleiern, Tag und Nacht einzuläuten, Licht und Dunkelheit zu bringen. Dennoch spricht das lyrische Ich im *Hymnus an die Morgensonne* insbesondere die Nymphe Aurora an, die „das rothe Gewölk [besteigt]“¹⁶³ und somit als Wolkenbewandlerin bezeichnet werden könnte. Auch im *Hymnus an den Mond* besteigt der Mond „den östlichen Himmel“¹⁶⁴, sodass die Vermutung

¹⁶⁰ Vgl. Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 37.; Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 3.

¹⁶¹ [Art.] Bewandeln, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1854), Sp. 1766 f.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 37.; Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 9.

¹⁶⁴ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 15.

naheliegt, dass eher das Wandeln auf dem Wolkenpfad als die Veränderung der Wolken gemeint ist.

Bei beiden Hymnen handelt es sich um Naturgedichte, in denen das lyrische Ich sich im Freien in der Nähe eines Hains befindet und auf diesen blickt. Der „Hayn“ ist in beiden Gedichten der konstante Ort, an dem das beobachtete Geschehen stattfindet. Der Begriff ‚Hain‘ meint ein „(gehegtes) Wäldchen, kleines Gehölz; mit Charakterisierungen wie ‚still, schattig, dunkel, buschig, dicht, tief, immergrün“¹⁶⁵. Rings um das Wäldchen, das vor allem im *Hymnus an den Mond* im Zentrum steht, befinden sich Feld und Bach, bei denen die verschiedenen Land- und Viehwirte agieren. Es entsteht somit der Eindruck, als wäre das lyrische Ich konstant in beiden Gedichten präsent und beobachtet das Tag- und Nachtgeschehen desselben Ortes. Je höher die Sonne morgens am Himmel steht, desto „heller wirbelt der Hayn, [desto] lauter gurgelt der Bach, / [d]urchs Gewinde des Veilchen-thals“¹⁶⁶. Die in der Realität unbelebten Größen – nämlich Sonne, Hain und Bach – werden konsequent personifiziert und in Kommunikation sowie in Wirkungszusammenhänge gesetzt. Das Wirbeln des Hains kann als eine Art Wiederbelebung zu Beginn des neuen Tages verstanden werden, da nun auch die Waldbewohner/-innen erwachen und insbesondere wild fliegende Vögel durch das Laub der Blätter „wirbeln“. Die Geräusche des Baches sowie die des Hains tönen demnach durch das an den Hain anschließende, mit Veilchen bewachsene und gewundene Tal.¹⁶⁷

Betrachtet man die beiden hymnischen Gedichte als zu einem Corpus gehörende Texte, entsteht der Eindruck eines mehr oder weniger konstanten Ortes, an dem Natur- und Personenbeobachtungen zu verschiedenen Tageszeiten bzw. anhand verschiedener kosmischer Veränderungen gemacht

¹⁶⁵ [Art.] Hain, in: Goethe-Wörterbuch (Anm. 97), Sp. 617–621.

¹⁶⁶ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 15 f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 59, V. 16.

werden. Demnach ist nicht nur das lyrische Ich der konstante Beobachter, sondern auch andere angesprochene Figuren erscheinen (z. T. wiederholt). Abgesehen vom lyrischen Ich und den göttlichen Wesen bzw. den anthropomorphisierten Gestirnen treten Hirt, Schäfer, Pflüger, Schnitter und das Mädchen (die Geliebte des Hirten) auf. Während der Hirt in beiden Gedichten wortwörtlich vorkommt, werden Schnitter und Pflüger jeweils einmal und der Schäfer zweimal benannt.¹⁶⁸ Der Schnitter scheint jedoch in beiden Gedichten zumindest indirekt wiederholt aufzutreten, da sein wichtigstes Werkzeug – die Sichel – sowohl im *Hymnus an die Morgensonne* in Vers 39 als auch im *Hymnus an den Mond* in Vers 9 genannt wird. Auch sein typisches „Schnitterlied“¹⁶⁹ kommt im *Hymnus an die Morgensonne* vor, als „der rege Fleiß durch das Aehrenfeld [schreitet und] das Sichelgeräusch, und ein fröhliches Lied [mengt]“¹⁷⁰.

Wie bereits erwähnt, wird der Hirt in beiden Gedichten als solcher benannt. Jedoch stellt sich in diesem Kontext die Frage nach dem Schäfer, der im *Hymnus an die Morgensonne* nach dem Hirten aufgezählt wird. Hier gilt es, die Bedeutungsunterschiede zwischen beiden Personen bzw. Berufen hervorzuheben: Während der Schäfer im eigentlichen Sinne jemand ist, der Schafe hütet, gilt er „in der idyllischen Dichtung des 17. und 18. Jahrh. als Vertreter natürlicher Unschuld und zärtlicher Liebe“¹⁷¹. Darüber hinaus kann der Hirt der „Hüter einer Herde von Weidetieren“¹⁷² sein, ohne dass mit diesen Tieren zwangsweise Schafe gemeint sind.¹⁷³ Andererseits ist der Begriff ‚Hirt‘ stark religiös geprägt und kann auch „den Inhaber eines

¹⁶⁸ Vgl. Pflüger, in: Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 5; vgl. Schnitter in: Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 6; vgl. Schäfer in: Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 41 und V. 49.

¹⁶⁹ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 10.

¹⁷⁰ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 38 f.

¹⁷¹ [Art.] Schäfer, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1991 (Original: 1893), Sp. 2002–2004.

¹⁷² [Art.] Hirt, in: *Goethe-Wörterbuch* (Anm. 97), Sp. 1285.

¹⁷³ Zum Beispiel Ziegen-, Gänse-, Rinder-, Schweinehirten.

pastoral, bes. des bischöfl. Amtes“¹⁷⁴ meinen. Da im *Hymnus an die Morgen-
sonne* Hirt und Schäfer gesondert aufgezählt werden, stellt sich die Frage,
ob nun tatsächlich ein Viehhirt oder ein geistlicher Mensch gemeint ist.

In diesem Sinne kann und sollte die Schäfer- bzw. Hirtendichtung nicht un-
beachtet bleiben, die insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert beliebt war.
Die in der Literaturwissenschaft bekannte Bukolik meint eine Dichtungs-
form, die entweder von Hirten gesprochen wird (Schäferpoesie) oder von
Hirten bzw. Schäfern handelt. Bekannt ist sie in der europäischen Literatur
seit dem 3. Jahrhundert vor Christus und wurde bis zum Ende des 18. Jahr-
hunderts in vielfältiger Form produziert. Ein besonderes Merkmal der Bu-
kolik ist „der mehr oder weniger ausgeprägte Allegorismus der Gat-
tung“¹⁷⁵, denn mit dem literarischen Hirten ist nicht der Hirt in Wirklichkeit
gemeint. Stattdessen steht er „für die Gestalt des Dichters, gelegentlich auch
für andere Personen oder Stände“¹⁷⁶. Laut Garber stellt die Bukolik die
Wirklichkeit auf sprachlicher Ebene dar und widmet sich der „mehr oder
weniger verhüllten Behandlung von Zeitfragen aller Art“¹⁷⁷. Auf literari-
scher Ebene nähert sich die Bukolik der Utopie und der Satire.¹⁷⁸ Auch Mar-
kus May bestätigt die Annahme, dass der Hirt in beiden Gedichten eine al-
legorisch stark aufgeladene Figur (evtl. die Identifikation des Dichters) dar-
stellt, indem er dem Hirten die symbolischen Bedeutungen einer „naturna-
hen Existenz“¹⁷⁹, eines „Liebenden“¹⁸⁰ und des „Dichters, der (ursprüngli-
chen) Poesie und der poetologischen Reflexion“¹⁸¹ zuschreibt.

¹⁷⁴ [Art.] Hirt (Anm. 172).

¹⁷⁵ Garber, Klaus: Bukolik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 5),
S. 287.

¹⁷⁶ Ebd., S. 288.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd., S. 287.

¹⁷⁹ May, Markus: Hirt/Herde, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auf-
lage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuch-
handlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 185.

¹⁸⁰ Ebd., S. 186.

¹⁸¹ Ebd.

Vor diesem Hintergrund sollte die zuvor aufgestellte These erneut aufgegriffen werden, der zufolge das lyrische Ich sich zumindest teilweise mit dem Hirten des Gedichtes identifiziert. Unter Einbeziehung der Bukolik könnte die Lesart entstehen, der Hirt sei mit dem Verfasser des Gedichtes gemeint. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich das lyrische Ich mit dem Hirten identifiziert. Allenfalls könnte dies durch die zeitgleiche Identifizierung mit dem Dichter passieren. Ein poetologischer Ansatz, der so eindeutig ist wie bei Veronica Gambara, ist hier zwar nicht zu finden, doch eine (zumindest partielle) Identifizierung von Hirt, lyrischem Ich und Dichter ist möglich, da das lyrische Ich über sich selbst sagt, dass es den Mond schon bestaunte, bevor es sich der Dichtkunst hingab.¹⁸² Für eine partielle Identifizierung spricht auch der verwendete Konjunktiv II: „Wär ich Schäfer, wie er!“¹⁸³, der Aufschluss darüber gibt, dass das lyrische Ich kein Schäfer ist. Anders als der Konjunktiv I drückt der im Gedicht verwendete Konjunktiv II einen irrealen Wunsch- bzw. Konditionalsatz aus, der die Möglichkeit über das Schäferdasein nicht unmittelbar bereithält.

Werden die Erkenntnisse aus dem vorherigen Kapitel inklusive der Informationen über das lyrische Ich hinzugezogen, kann Folgendes festgestellt werden: Unter der Prämisse, dass es sich um zyklische Gedichte handelt, aus denen ein konstantes lyrisches Ich hervorgeht, identifiziert sich dieses nicht nur als Beobachter der Situation, sondern auch als Dichter (vgl. „ehe der Bardenkunst / Funken in mir entglomm“¹⁸⁴). Gleichzeitig identifiziert sich der Hirt unter Einbeziehung einer bukolischen Lesart ebenso als Dichter, sodass auch ein (zumindest partieller) Identifikationsstrang zwischen lyrischem Ich, Hirt und Dichter zu erkennen ist. Wie schon in Wünschs Forschung der Goethe’schen Lyrik verdeutlicht sich in Hölty’s Lyrik das

¹⁸² Vgl. Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 61, V. 57.

¹⁸³ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 59, V. 49.

¹⁸⁴ Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 61, V. 57.

Postulat partieller Transformation. Eine eindeutige Identifikationszuordnung stellt sich als problematisch dar, denn das lyrische Ich beobachtet in beiden Hymnen den Hirten und würde bei vollständiger Identifikation sich selbst beobachten, was nicht nur eine strukturelle Diskrepanz zur Folge hätte. Gleichzeitig sind die Überlegungen zur partiellen Transformation und das Erkennen der Parallelen zu Wünsch literarisch begründbar.

In Hinblick auf die Stilistik ist sofort die stark ausgeprägte Personifikation und ihre z. T. spezifischere Unterart, die Anthropomorphisierung, erkennbar. Demnach schmückt der Autor nicht nur die Beschreibung und Adressierung von Mond und Morgensonne¹⁸⁵ metaphorisch aus. Er gibt ihnen menschliche Eigenschaften und Merkmale und schreibt ihnen Handlungen zu, die sich fortlaufend durch die Gedichte ziehen. Die Tatsache, dass der Autor diese Form der Stilistik in beiden Hymnen konstant anwendet und sich darüber hinaus die Motive bzw. zugeteilten menschlichen Eigenschaften teilweise wiederholend überschneiden, weist auf einen zyklisch-genetischen Zusammenhang beider Texte hin. Dieses stilistische Konzept zieht sich durch beide Gedichte, folgt jedoch exemplarisch der ersten Strophe des *Hymnus an den Mond*:

Freundlich ist deine Stirn', helles Auge der Nacht,
Weiß bekleideter Mond, lächelnd ist deine Wang',
Holder Wolkenbewandler,
Der die silberne Fackel schwingt.¹⁸⁶

Anhand dieser ersten Strophe lassen sich sogleich drei von den insgesamt sieben menschlichen Merkmalen erkennen, die das lyrische Ich der Morgensonne und dem Mond zuordnet:

¹⁸⁵ Die diversen Ansprachen (Mutter Natur, Aurora, Flora, Gott, Wolkenbewandler) deuten nicht nur auf die typische Glorifizierung in der Hymne hin, sondern intensivieren zusätzlich den Anthropomorphismus.

¹⁸⁶ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 1-4.

1. die Stirn (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „Zeigt die blitzende Stirn, hebt ihr funkelndes Haupt“¹⁸⁷; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „Freundlich ist deine Stirn“¹⁸⁸),
2. die Wangen (Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „lächelnd ist deine Wang“¹⁸⁹),
3. das Auge bzw. die Augen (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „der sein graulichtes Aug / Schon allmählig zu öffnen beginnt“¹⁹⁰; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „helles Auge der Nacht“¹⁹¹),
4. Kleider und Gewänder (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „Dämmerung kleidet den Hayn“¹⁹²; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „purpurfarben dein Kleid“¹⁹³, „Silberfarben dein Kleid“¹⁹⁴, „im Gewande von Licht“¹⁹⁵),
5. Haare und Locken (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „Mit der Krone von Gold? Rosen bekränzen ihr Haar“¹⁹⁶, „Welches die goldenen Locken umfliegen“¹⁹⁷; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „In die Locken der Blumen“¹⁹⁸),
6. Blicke und Lächeln (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „Durch dein Lächeln erweckt“¹⁹⁹; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „lächelnde Blicke wirfst“²⁰⁰, „Mit der Miene voll Lächeln“²⁰¹),

¹⁸⁷ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 26.

¹⁸⁸ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 1.

¹⁸⁹ Ebd., V. 2.

¹⁹⁰ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 7 f.

¹⁹¹ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 1.

¹⁹² Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 1.

¹⁹³ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 13.

¹⁹⁴ Ebd., V. 17.

¹⁹⁵ Ebd., V. 22.

¹⁹⁶ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 10.

¹⁹⁷ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 27.

¹⁹⁸ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 62, V. 67.

¹⁹⁹ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 37.

²⁰⁰ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 61, V. 54.

²⁰¹ Ebd., S. 60, V. 16.

7. Arme (Beispiel im *Hymnus an die Morgensonne*: „mit dem Körbchen am Arm“²⁰²; Beispiel im *Hymnus an den Mond*: „In die wirthlichen Arme schlingt“²⁰³).

Die intensive Ausprägung dieser anthropologischen Merkmale unterstützt die Darstellungen der Gottheiten, die in der Antike ebenfalls in Menschen- oder menschenähnlicher Gestalt abgebildet wurden. Darüber hinaus lassen sich durch die Anthropomorphisierung die Identifizierung des Adressaten bzw. der Adressatin und die Wahrnehmung desselben bzw. derselben aus der Perspektive des lyrischen Ich ableiten. Die Personifikationen enden jedoch nicht bei Mond und Sonne; stattdessen werden auch Orte (Hain, Bach, Wald) und die florale Welt (Blumen, Bäume) mit in diese Form der Stilistik einbezogen. So ist es der Bach, der lispelt und gurgelt, während der Hain „heller wirbelt“²⁰⁴ und schlummert und das Wäldchen nickt.²⁰⁵ Mit diesen Personifikationen wird eine Dynamik innerhalb der Werke erzeugt, in der es nicht mehr nur das beobachtende lyrische Ich, sondern auch vermeintlich handelnde Akteure und Akteurinnen gibt. Während im *Hymnus an die Morgensonne* aber vor allem der Bezug zu Pflanzen allgemein und zu konkreten Blumen (Rosen, Veilchen) hergestellt wird, erwähnt das lyrische Subjekt im zweiten Drittel des Gedichtes *Hymnus an den Mond* den Lindenbaum sowie die Eiche.²⁰⁶

Insbesondere die Rosen sind in beiden Gedichten präsent, die sowohl das Haar von Aurora im zehnten Vers als auch das des Mondgottes im 14. Vers schmücken. Die mögliche ambivalente Bedeutung der Rose ist hierbei besonders interessant, da sie zum einen als Allegorie der Liebe und des

²⁰² Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 19.

²⁰³ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 8.

²⁰⁴ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 15.

²⁰⁵ Vgl. Eichenhain, in: Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 62, V. 72; vgl. Nickendes Wäldchen, in: ebd., S. 60, V. 19.

²⁰⁶ Vgl. Eichenhain, in: Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 62, V. 72.; vgl. Lindenbaum, in: ebd., S. 61, V. 54.

Liebesschmerzes und zum anderen zur Veranschaulichung der Jugend, der Vergänglichkeit und des Todes dienen kann. Auffallend ist, dass diese polaren Interpretationsmöglichkeiten in beiden Gedichten als adäquate Lesart akzeptiert werden können, da ambivalente und trotzdem zusammengehörige (zyklische) Situationen in beiden Werken thematisiert werden, wie ich im folgenden Kapitel detaillierter aufschlüsseln werde. Gleichzeitig kann die Rose jedoch auch als Attribut der göttlichen Adressaten und Adressatinnen verstanden werden, das ihre Vollkommenheit und Göttlichkeit unterstreicht.²⁰⁷

Die Erscheinungen der Blumen schreibt das lyrische Ich wohl der Göttin Flora zu, die zuvor bereits das Körbchen von Aurora mit Blumen gefüllt hat, damit Letztere die vom Sonnenlicht bestrahlten Bereiche „mit rötlichen und goldenen Blumen“²⁰⁸ bestreuen kann. Flora ist auch bekannt als die „Göttin der Pflanzenblüte und der Jugend, als Bewacherin [besonders] der Getreideblüte“²⁰⁹. Sie gilt als eng verbunden mit der Göttin der Agrarblüte, Ceres.²¹⁰

Im *Hymnus an den Mond* wird die Göttin Flora jedoch nicht erwähnt, sodass ein Bezug zur Linde oder zur Eiche nur schwer herzustellen ist. Über die Bedeutung der Linde und der Eiche (des Eichenhains) ist an dieser Stelle nur zu spekulieren. Unter Einbeziehung des *Metzler Lexikons literarischer Symbole* lassen sich jedoch symbolische Bedeutungen zu beiden Baumarten ermitteln, die auch für den Autor von Relevanz gewesen sein könnten. Die Wahl der Bäume gibt demnach eine konkrete Information über die Nationalität des lyrischen Ich: Während der Lindenbaum häufig als

²⁰⁷ Schuster, Jörg: Rose, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole (Anm. 179), S. 351–353.

²⁰⁸ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 58, V. 17–20.

²⁰⁹ Brodersen/Zimmermann, Metzler Lexikon Antike (Anm. 125), S. 191.

²¹⁰ Ebd., S. 110.

Heimatsymbol²¹¹ verwendet wird, weist der Eichenhain bzw. die Eiche auf einen Hain in Deutschland hin.²¹²

Zum Abschluss dieses Kapitels bleibt noch die Erwähnung der finalen repetitiven Motive, die jedoch nur im *Hymnus an den Mond* vorkommen. Zuerst wäre hier die „silberne Fackel“²¹³ bzw. die „[blinkende] Kerze“²¹⁴ zu nennen, die als Attribut des Mondes verstanden wird. Die Fackel dient als Lichtspender (vgl. „Fackellicht“²¹⁵) und wirft einen „silbernen Teppich“²¹⁶ über die Landschaft. Es scheint darüber hinaus die Aufgabe des Mondes zu sein, seine Fackel zu entzünden, da er sogar vom Mädchen dazu aufgefordert wird, das den Hirten nachts treffen möchte.²¹⁷

Die Fackel wird in der Literaturwissenschaft häufig als Sinnbild des Lebens und gleichzeitig des Todes sowie der Liebe angesehen, was den semantischen Kontext des Gedichtes unterstreicht. Nur durch das Mondlicht kann das liebende Paar zueinander finden. Somit hat die Fackel gleichzeitig die Funktion der Wahrheitsbringung, da nur im Mondschein (in der Nacht) die Wahrheit der heimlichen Liebenden sichtbar wird.²¹⁸ Der Ausdruck der Kerze hingegen eröffnet nicht nur die semantische Deutung als Lichtspender, sondern enthüllt zudem die göttliche, religiöse Ebene. Die Kerze als das Sinnbild des ewigen Lichts Gottes wird schon seit dem 8. Jahrhundert in der deutschen Literatur verwendet. „Sie erinnert an die Geburt Christi und seine lichtreine Heiligkeit.“²¹⁹ Sowohl Fackel als auch Kerze stehen in einem direkten Zusammenhang mit dem Feuer, das sowohl Wärme- und Lichtspender ist als auch eine Allegorie für die Leidenschaft und

²¹¹ Lach, Roman: Linde, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole (Anm. 179), S. 246 f.

²¹² Lach, Roman: Eiche, in: ebd., S. 84 f.

²¹³ Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 60, V. 4.

²¹⁴ Ebd., V. 8.

²¹⁵ Ebd., V. 29.

²¹⁶ Ebd., V. 31.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 61, V. 41.

²¹⁸ Sicks, Kai: Fackel, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole (Anm. 179), S. 108 f.

²¹⁹ Ziethen, Rahel: Kerze, in: ebd., S. 212 f.

Zerstörung sein kann. Das Feuer impliziert die göttliche Macht und wurde insbesondere in der griechischen Mythologie allegorisch konnotiert. „In der antiken Mythologie stehen v. a. zwei Götter, der Sonnengott Helios und der Göttervater Zeus, für die in Wärme und Licht des [Feuers] symbolisierte göttl. Macht, die sich als Segen oder Fluch auswirken kann.“²²⁰

3.3 Ambivalenzen und Ambiguität in Höltys Metaphorik als Ausdruck zyklischer Strukturen

Betrachtet man beide Gedichte als zusammengehörigen Korpus, wird eine Bandbreite an Ambivalenzen erkennbar, bei denen jeder Pol zwar für sich stehen kann – eine Einheit bzw. eine zyklische Komplementierung ergibt sich jedoch erst, wenn die beiden Pole zusammengefügt werden. Laut Claus-Michael Ort gibt es mehrere Autoren wie Novalis und Goethe, die semantische Polaritäten erschaffen und fusionieren. Da er sich dabei auf Wünsch bezieht, gilt dies insbesondere für die Lyrik Goethes, in der eine Reihe von „Paradoxien aus Selbst- und Fremdbezüglichkeit“²²¹ realisiert werden.

Für eine bessere Anschaulichkeit liste ich die ambivalenten Pole nachfolgend auf, die sich an verschiedenen Stellen in den Texten zeigen:

- | | |
|---------------------------|--|
| – Tag ↔ Nacht | – Stille/Schweigen ↔ Lautheit/Posaunen |
| – Sonne ↔ Mond | – Rot ↔ Blau |
| – Leben ↔ Tod | – Frühling/Sommer ↔ Herbst/Winter |
| – Ruhe ↔ Erwachen | |
| – Licht ↔ Dunkelheit | |
| – Liebe ↔ Leid/Einsamkeit | |

Ohne es dem nachfolgenden Kapitel vorwegzunehmen, wird bereits auf den ersten Blick deutlich, dass sich insbesondere die Natur- bzw. die

²²⁰ Hübener, Andrea: Feuer/Flamme, in: ebd., S. 119.

²²¹ Ort, Zyklus (Anm. 5), S. 900.

kosmisch-ambivalenten Phänomene in einem natürlichen Zyklus befinden, in dem beide Pole konstant bzw. in zyklischem Wandel existieren. Nacht und Tag, Leben und Tod, Sommer und Winter, Mond- und Sonnenaufgang – all diese ambivalenten, chiasmatischen Phänomene sind Teil eines Zyklus, der beiden Gedichten eine genetische Zusammengehörigkeit gibt. Aber auch die nichtnatürlichen Ambivalenzen brauchen für ihre eigene Identifizierung ihren Gegensatz. Helligkeit kann nicht ohne Dunkelheit, Rot nicht ohne Blau, Stille nicht ohne Geräusche oder Töne (Lautheit) identifiziert werden. Ein Pol wird als solcher vom lyrischen Ich in dem Moment erkannt, in dem sein Gegenpol abwesend ist. Ebenso verhält es sich mit den bereits thematisierten Gottheiten Aurora und Luna, die zwar als Göttinnen der Sonne und des Mondes ambivalent erscheinen und nicht gemeinsam ‚auftreten‘, jedoch durch ihre gemeinsame Herkunft zusammengehören. Die Ambiguität der Textelemente basiert weniger auf linguistischer Ambiguität als vielmehr auf dem Potenzial verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, die sich aufgrund der Vertextung der natürlichen Sprache des Autors ergeben. Neben der normalsprachlichen Bedeutung gibt es zusätzliche Bedeutungsmöglichkeiten.²²²

So können mehrere Textelemente unter der Prämisse einer ambigen Identifizierung einem Pol angehören, wie z. B. Morgensonne, Aurora, Licht, Munterheit, Tag, Leben, Liebesehnsucht dem einem Pol und Mond, Luna, Dunkelheit, Stille, Tod, Liebeserfüllung dem Gegenpol. Nichtpolar hingegen ist die Bewertung der Beobachtungen des lyrischen Ich, denn anstatt auch hier die Pole ‚Gut‘ und ‚Böse‘ einem Naturzyklus zuzuordnen, lobpreist das lyrische Ich beide Naturphänomene und ihre Auswirkungen. Zwar liegt hier eine potenzielle Mehrdeutigkeit vor, jedoch greift Wüschs

²²² Bode, Christoph: Ambiguität, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A-G, hg. von Walter Weimar, u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 67–70.

Überlegung über das Postulat partieller Transformation nicht, da sich dieses auf das Wechselspiel von Identität und Differenz zwischen Sprecherrolle und Autor fokussiert. Dennoch erleichtern die getätigten Vorüberlegungen den Übergang zum folgenden Kapitel, in dem die einzelnen Zyklen und Zyklusarten diskutiert werden.²²³

²²³ Vgl. Wunsch, *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes* (Anm. 6), S. 195.

4. Diskussion zyklischer und genetischer Strukturen und Merkmale

4.1 Lebens- und Naturzyklen sowie kosmische Zyklen

Auf Grundlage des vorherigen Kapitels werden nun die Lebens- und Naturzyklen in Hölty's hymnischer Lyrik diskutiert, bei denen ich zunächst sowohl auf den zyklischen Wandel als auch auf die mögliche Koexistenz von Mond und (Morgen-)Sonne eingehen möchte. Zum einen verlaufen Tageszeitenzyklus sowie kosmische Zyklen in den Gedichten zeitlich parallel, was bedeutet, dass die Beschreibung der Morgensonne zu Tagesanbruch stattfindet und der Aufgang des Mondes den Beginn der Nacht markiert. Das Phänomen dieser zyklischen Wahrnehmung basiert auf der Raum-Zeit-Situation des lyrischen Ich, denn es befindet sich an einem konstanten Ort (dem Hain), d. h., es verändert seinen Raum nicht. Somit kann es beide Naturspektakel nur mit fortschreitender Tageszeit beobachten. Betrachtet man dieses Gedicht nicht aus Perspektive des lyrischen Ich, sondern aus der der thematisierten Gottheiten Aurora und Luna, steht fest, dass sowohl Gottheiten als auch kosmische Gestirne zeit- und raumunabhängig immer präsent sind bzw. existieren. Allerdings sind sie für das Auge des lyrischen Ich nicht gleichzeitig zu sehen, sondern nur in Folge des zeitlichen Fortschreitens und der Rotation der Erde wahrnehmbar. Aufgrund der Analyse der vorherigen Kapitel und der heuristischen Annahme der zyklisch-genetischen Zusammengehörigkeit der Texte wird die Präsenz mehrerer Zyklen deutlich, die wiederum innerzyklisch interagieren bzw. sich beeinflussen. Ähnlich wie in Wüschs Forschung besteht auch bei Hölty eine fortschreitende zeitliche Konstanz: Die Zeit schreitet fort, der Tag bzw. die Nacht beginnen und enden. Diese zeitliche Entwicklung wird vom lyrischen Ich nicht als Stagnation

wahrgenommen. Auf der zeitlichen Achse geschehen jedoch Dinge (Beobachtungen und Erinnerungen oder Illusionen des lyrischen Ich), die in ihrer zeitlichen Abfolge und Dauer variabel sind. Die Naturzyklen und kosmischen Zyklen existieren parallel bzw. bedingen einander. Nur durch den Monduntergang bzw. Sonnenaufgang kann die Morgensonne Tageslicht spenden und der Tag beginnt. Andererseits kann nur durch den Sonnenuntergang bzw. den Mondaufgang der Tag enden und die Nacht beginnen.

Wird unter dieser Prämisse der Lebenszyklus betrachtet, geht der Tag mit dem Leben (Geburt) bzw. der Jugend und die Nacht mit dem Tod bzw. dem Alter einher. Anhand der zyklischen Struktur der Gedichte ist nur ein Fortschritt der Zeit erkennbar. Wie groß dieser Fortschritt ist bzw. wie viele Tages- und Jahreszyklen zwischen *Hymnus an die Morgensonne* und *Hymnus an den Mond* exakt in Zahlen verstrichen sind, ist nicht mithilfe der Texte zu ermitteln. Da sich die Naturzyklen immer im selben Rhythmus wiederholen, ist es möglich, dass das lyrische Ich (in Hinblick auf die Lebenszyklen) im *Hymnus an die Morgensonne* jung, munter, liebesehnsüchtig und (eventuell einige Jahre später) im *Hymnus an den Mond* alt, still/ruhig und erfüllt ist und sich seiner jungen Tage erinnert. Zu dieser Überlegung passt ebenso der Wechsel der Jahreszeiten, da Frühling und Sommer als Allegorien für die Jugend und den Neubeginn sowie Herbst und Winter für den Lebensabend bzw. das Lebensende stehen. Sowohl Sonnen- als auch Mondaufgang haben Einfluss auf das Leben des lyrischen Ich und der Figuren. Beide Naturzyklen werden vom lyrischen Ich als positiv empfunden, da die Sonne Munterkeit, Kraft und Lebensenergie schenkt, während der Mondaufgang und die damit einhergehende Nacht Ruhe, Zufriedenheit und die Möglichkeit einer Liebesbegegnung bieten.

Natur und Tageszeiten befinden sich ergo in einem (zyklischen) Wandel, der nicht nur kosmische Veränderungen bringt, sondern auch die Flora

verändert. Diese Veränderungen von Licht, Zeit und Jahreszeit haben Auswirkungen auf das lyrische Ich und auf die von ihm beobachteten Akteurinnen und Akteure. Insbesondere Aurora und Flora werden vom lyrischen Ich für das Keimen und das Wachstum der Blumen verantwortlich gemacht. Die blühende und reiche Natur hat wiederum positive Auswirkungen auf die erwähnten Landwirte, die am Tag (wenn die Sonne scheint) fröhlich arbeiten. Teilweise scheint es, als wären Natur und Schäfer in indirekter Kommunikation miteinander, da z. B. „Jedes zitternde Blat [...] Vergnügen in seine Brust [flüstert]“²²⁴.

Mit der Veränderung der Tageszeit und dem Aufgehen des Mondes wandeln sich dann auch die Tätigkeiten und Gefühlswelten der Figuren. Sie legen ihre Arbeit nieder und ziehen heim bzw. eröffnet sich für die Liebenden eine Zeit der Zweisamkeit. Gleichzeitig steht mit dem Jahreszeitenzyklus auch die Pflanzenwelt in einem wiederkehrenden Wandel. Zum einen keimen durch das Hervorkommen der Morgensonne hinter den Wolken die Blumen, sodass der „Busen des Blumenvolkes [errötet]“²²⁵ und die Blume selbst sogar „stolziert, und ihr seidenes Kleid / In vergoldeten Purpur taucht“²²⁶.

Zum anderen werden im *Hymnus an den Mond* vor allem verfärbte und verwelkte Blätter erwähnt, die das Ende eines (Jahres- und Lebens-)Zyklus markieren.²²⁷ Ein zweites Mal werden die Blumen in der vorletzten Strophe erwähnt, wenn die Elfen „die Flur mit heiterstem Grün [bemalten]“²²⁸ und „mit kleiner Hand, Perlen und Silberstaub / In die Locken der Blumen [gossen], / Und [Ihre Brust entfaltet]“²²⁹. An dieser Stelle lässt sich kein Verfall der Pflanzenwelt vermuten, da die Elfen zum einen die Flur grün statt

²²⁴ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 46 f.

²²⁵ Ebd., V. 32.

²²⁶ Ebd., V. 35 f.

²²⁷ Vgl. Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 60, V. 27.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 62, V. 65.

²²⁹ Vgl. ebd., V. 68.

wie im Winter weiß bemalten. Stattdessen könnten mit den Perlen und dem Silberstaub Tau und Nebel gemeint sein, den die Elfen im metaphorischen Sinne über die Blumen streuten. Das Entfalten des Busens der Blumen kann demnach auf das Aufnehmen des Tauwassers durch die Blüten (Locken) hindeuten und signalisieren, dass die Blumen bereit für einen neuen Tag sind. Demnach wäre dieser Vers ein Indiz für die Schnittstelle eines Zyklusendes und -anfangs, der hier markiert wird.

Zu beobachten ist, dass die Naturveränderungen Auswirkungen auf das lyrische Ich haben und es darauf reagiert (nicht jedoch umgekehrt), wie am Vers 69 („Heller blinkte der Mond! Schauer ergriff mein Haar“²³⁰) deutlich wird. Diese Reaktionen sind einseitig, da das lyrische Ich mit seinen Taten keinen Einfluss auf kosmische Veränderungen hat und sich primär in beobachtender und lobender Position befindet.

4.2 Sprachliche Zyklen

Dass beide Gedichte durchsetzt von zyklischen Strukturen sind, wurde in den vorherigen Kapiteln analysiert. Jedoch untersuche ich im Folgenden, ob Zyklen nicht nur auf semantischer bzw. motivischer, sondern auch auf sprachlicher Ebene zu finden sind. Bei Betrachtung der Sprechsituation fällt auf, dass ein konsequenter Monolog des lyrischen Ich vorzufinden ist, innerhalb dessen jedoch ein Wechsel zwischen Selbstgespräch und direkter Ansprache an Sonne und Mond erfolgt. Der Monolog bleibt bestehen, da es zu keinem Textzeitpunkt zu einer Antwort der Adressaten bzw. Adressatinnen kommt. Die Monologe lassen sich in zwei verschiedene Arten unterteilen: erstens in das reine Selbstgespräch und zweitens in das Selbstgespräch mit direkter Anrede des Adressaten bzw. der Adressatin. Die jeweiligen Anteile dieser Monologkategorien unterscheiden sich in beiden Werken. Während das lyrische Ich im *Hymnus an die Morgensonne* nur in sechs

²³⁰ Ebd., V. 69.

Versen die Morgensonne direkt adressiert, wird der Mond im *Hymnus an den Mond* in mehr als 18 Versen direkt angesprochen.

Im *Hymnus an die Morgensonne* wird durchgehend das Präsens verwendet. Abgesehen vom Konjunktiv „Wär ich Schäfer, wie er! Könnt ich am Bache ruhn“²³¹ sowie den letzten zwei Strophen des Gedichtes weicht der Modus nur vom Indikativ ab, wenn das lyrische Ich den Imperativ verwendet (beispielsweise in „Wandle der Schwester nach“²³²). Gleiches ist auch beim *Hymnus an den Mond* zu beobachten, wobei hier kein Konjunktiv vorliegt und es zu einem Tempuswechsel ab der 15. Strophe kommt. Die letzten vier Strophen des Gedichtes sind im Präteritum verfasst, was aufgrund der Erinnerung des lyrischen Ich an seine Kindheit nachvollziehbar ist. Insgesamt sind auf sprachlicher Ebene keine zyklischen Strukturen zu erkennen, da es kein konkretes Muster zu geben scheint, an dem sich beide Werke orientieren.

4.3 Zyklische Topoi

Da Hölty ein Lyriker des Göttinger Hains war und somit auch anakreontische Werke verfasste, ist die Anlehnung an die griechische Antike, die im Vergleich zu den zuvor erwähnten temporalen Aspekten eine viel größere Rolle in seinen Gedichten spielt, kein Novum. Die Stilistik bzw. die Verwendung mythologischer Strukturen in beiden Gedichten und die ‚Vergöttlichung‘ von Sonne und Mond hat auf die Rezeption beider Gedichte einen Einfluss. Beim Namen werden nur zwei Gottheiten genannt: Aurora (Göttin der Morgensonne) und Flora (Göttin der Blüte). Darüber hinaus wird der Mond als Gott bezeichnet, sodass hier Mythologie und Kosmos in Bezug zueinander gesetzt werden. In der griechischen Mythologie wird Aurora Eos genannt. Ihre Schwester Selene (im Lateinischen Luna) ist die Göttin

²³¹ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 49.

²³² Ebd., S. 58, V. 21.

des Mondes, die verliebt ist in Endymion – den Sohn des Zeus und der Nymphe Kalyke. Selene bittet die Götter um Unsterblichkeit für Endymion. Stattdessen wird Endymion in einen ewigen Schlaf versetzt. Selene besucht ihren Geliebten jede Nacht und empfängt fünfzig Kinder von ihm.²³³ Aus dieser Versinnbildlichung zwischen Gottheiten und den vom lyrischen Ich beobachteten Gestirnen entsteht ein Weiblichkeitsdiskurs, in dem die Sonne als Göttin und Frau identifiziert wird.

Der Vers „Wo die Göttliche geht, keimen Blumen hervor“²³⁴ deutet darauf hin, dass das lyrische Ich die Sonne als eine Schenkerin von Fröhlichkeit und Zufriedenheit wahrnimmt, gleichzeitig jedoch Leid durch bloßes Zusehen empfindet und stattdessen lieber mit der Sonne interagieren würde – wie der Schäfer, der am Bache ruht.²³⁵ Die Sonne steht in einem Weiblichkeitsdiskurs; zum einen durch die Personifizierung als Göttin Aurora und zum anderen mithilfe der damit einhergehenden Zuschreibung weiblicher Eigenschaften. Am deutlichsten wird die Weiblichkeit der Morgensonne jedoch auf sprachlicher Ebene, indem der Autor vorwiegend weibliche Personal- und Possessivpronomen sowie geschlechtsbestimmende Suffixe verwendet. Zunächst wird die personifizierte Morgensonne als Nymphe bezeichnet, womit zumeist weibliche Wesen gemeint sind. Außerdem werden ihr weibliche Pronomen zugeordnet: die „Rosen bekränzten ihr Haar“²³⁶ und „Sie bemahlet den Ost“²³⁷. Sie wird als „Bothin des Tages“²³⁸ erklärt, hat eine „blitzende Stirn“²³⁹, ein „funkelndes Haupt“²⁴⁰ und „goldene

²³³ Brodersen/Zimmermann, Metzler Lexikon Antike (Anm. 125), S. 161.

²³⁴ Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 58, V. 11.

²³⁵ Vgl. ebd., V. 49.

²³⁶ Ebd., V. 10.

²³⁷ Ebd., V. 13.

²³⁸ Ebd., V. 14.

²³⁹ Ebd., S. 59, V. 26.

²⁴⁰ Ebd.

Locken“²⁴¹. Außerdem wird sie als „Mutter des Lichts“²⁴² sowie „Mutter Natur“²⁴³ angesprochen, was die Darstellung der Weiblichkeit besonders unterstreicht.

Einen bisher weniger intensiv untersuchten Analyseaspekt stellt die Liebestopik dar, die in beiden Gedichten präsent, jedoch different ist. Liebeskonstruktionen können, wie bei Wünsch bereits ersichtlich war, viele Informationen über Zyklen und das Wechselspiel von Identität und Differenz preisgeben. Die Liebesthematik geht in beiden Gedichten jedoch nur indirekt vom lyrischen Ich aus. Stattdessen befindet es sich eher in erzählender, beobachtender (und zum Teil lamentierender) Position, sodass sich die Liebesthematik und die damit einhergehende Untersuchung weiterer Topoi wie des Locus amoenus extrahieren lassen. In beiden Gedichten kommen Liebestopoi vor, die sich jedoch in ihrer Art der Präsenz unterscheiden. Im *Hymnus an den Mond* wird eine konkrete Liebeserzählung in den Strophen 10 bis 12 deutlich herausgearbeitet, die sozusagen narrativ wie ein in sich geschlossener Korpus im Gesamtkonstrukt des Textes erscheint. In der Liebesituation handelt es sich konkret um einen Hirten, der den Mond bittet, ihm den Weg durch den Wald zu leuchten, „wo mein reizendes Mädchen / Meinen Schritten entgegen lauscht“²⁴⁴.

In der darauffolgenden Strophe wechselt die Perspektive und das Mädchen fleht den Mond an, den Pfad zu „[beglänzen], wo mein Geliebter irrt“²⁴⁵. In der finalen Strophe des ‚Korpus‘ streift der Hirt durch den Wald und „durch das krause Gebüsch, / Welches dein Licht verbrämt, durch den dämmernden Hain“²⁴⁶. Er geht schließlich „Seinem Mädchen entgegen, /

²⁴¹ Ebd., V. 27.

²⁴² Ebd., V. 29.

²⁴³ Ebd., V. 53.

²⁴⁴ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 61, V. 39 f.

²⁴⁵ Ebd., V. 42.

²⁴⁶ Ebd., V. 45 f.

Das beym Lispeln des Baches sitzt“²⁴⁷. Bei genauerer Betrachtung wird erkennbar, dass die finale Liebesvereinigung – der erotische Akt – nicht erwähnt wird. Dennoch lässt sich eine Zusammenkunft beider Liebender erahnen, da der Hirt mithilfe des Mondscheins seinen Weg durch das Gebüsch geht und seinem Mädchen entgegenläuft, respektive sie am Bach sitzen sieht. Es entsteht der Eindruck einer heimlichen Liebessituation, da sich das Liebespaar bei Nacht treffen möchte und das Mädchen „lauscht“, ob ihr Hirt kommt. Dieses heimliche Mithören bzw. die auf ein mögliches Geräusch gerichtete Aufmerksamkeit erweckt den Eindruck, als ob sie auf ihren Hirten wartet und seine Ankunft herbeisehnt. Das Licht des Mondes verziert das krause Gebüsch und hebt die düstere Nuance der Nacht somit optisch auf.²⁴⁸

Gleichzeitig dämmernd der Hain, was einen Zykluswechsel markiert. Eine Dämmerung markiert selbst ‚nur‘ den Wechsel von Tag zu Nacht oder von Nacht zu Tag, jedoch ist nicht explizit definiert, welcher Wechsel hier stattfindet. Sowohl vor Sonnenaufgang als auch vor Sonnenuntergang kommt es zur Dämmerung. Trotzdem kann der an dieser Stelle des Gedichtes erwähnte dämmernde Hain nur den anbrechenden Tag markieren, da der Hirt zuvor bereits mithilfe des Mondlichts durch den finsternen Wald lief, was wiederum die Präsenz der Nacht bedeutet. Der dämmernde Tag deutet zwar einerseits auf einen neuen Tageszyklus, einen neuen Tag und Morgen hin, andererseits bedeutet er für die Liebenden jedoch eine Bedrohung, da sie sich bei Tagesanbruch trennen müssen, um die Heimlichkeit ihrer Liebe beizubehalten und ihrem Tagwerk (wie im *Hymnus an die Morgensonne* beschrieben) nachzugehen. Somit bedeutet der Tagesanbruch nicht für jede Figur etwas Positives, sondern kann aus der Perspektive der Liebenden auch negativ bzw. bedrohlich konnotiert sein. Das Mädchen sitzt und

²⁴⁷ Ebd., V. 47 f.

²⁴⁸ [Art.] Verbrämen, in: Deutsches Wörterbuch, Bd. 25, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1956), Sp. 153–157.

wartet am Bach, der zu lispeln scheint. Das Lispeln meint in diesem Kontext das seit dem 16. Jahrhundert synonym verwendete ‚Flüstern‘, das als Gegensatz zum lauten Gespräch gilt. Der Bach gibt also einen leisen Laut von sich, der den Eindruck der Heimlichkeit verstärkt.²⁴⁹

Die Beziehung zwischen dem Hirten und dem Mädchen ist innerhalb der beiden Gedichte von Hölty die einzige Beschreibung der Liebe zweier Figuren. Trotzdem sind auch Liebestendenzen zwischen dem lyrischen Ich und der Morgensonne sowie dem Mond zu erkennen. In den Hymnen lobpreist das lyrische Ich beide Gestirne bzw. Gottheiten und ‚schwärmt‘ von ihrer Schönheit. Gleichzeitig wäre es gern in der Position des Schäfers, um ebenfalls am Bache (am zentralen Locus amoenus beider Gedichte) ruhen zu können und „ihr funkelndes Bild in den Wellchen des Bachs, / In den Perlen der Wiese [zu sehen]“²⁵⁰. „Dir [...] klänge mein Harfenspiel!“²⁵¹ ist ein weiterer (Liebes-)Hinweis des lyrischen Ich, da die Harfe nicht nur als ein bedeutendes Attribut des Dichters gilt, sondern auch allegorisch die „Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem“²⁵² signalisiert.

So wie das Mädchen für den Hirten „reizend“²⁵³ ist, reizt der personifizierte Mond das lyrische Ich, das ihn schon seit Kindheitstagen „mit verschlingende[m] Wonneblick“²⁵⁴ betrachtet. Auch im Rückblick in der letzten Strophe wird die emotionale Verbundenheit dargestellt, die das lyrische Ich empfindet. Der Mond schien heller zu blinken, sodass ein Schauer das lyrische Ich ergriff, der „mit leisem Schlaf an [sein] jugendlich Herz [klopfte]“²⁵⁵. Mit diesem Klopfen an das junge Herz wird der Bezug zur

²⁴⁹ [Art.] Lispeln, in: Deutsches Wörterbuch (Anm. 129), Sp. 1062–1065.

²⁵⁰ Vgl. Hölty, Hymnus an die Morgensonne (Anm. 94), S. 59, V. 49–52.

²⁵¹Ebd., V. 53.

²⁵² Castellari, Marco: Harfe, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole (Anm. 179), S. 174 f.

²⁵³ Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 60, V. 21.

²⁵⁴ Ebd., S. 61, V. 60.

²⁵⁵ Ebd., S. 62, V. 70.

emotionalen Ebene deutlich, da das lyrische Ich nicht mehr nur lobpreist, sondern ebenfalls Rührungen auf der Gefühlsebene spürt.

Im Zusammenhang mit dem Locus amoenus und der zuvor erwähnten Bukolik steht der Begriff der Idylle, deren Bildnis auch in Hölty's Lyrik dargestellt wird. Die Idylle bzw. Ekloge meint eine (meist kurze oder lyrische) Textgattung „mit Schilderung einfach-friedlicher, meist ländlicher Lebensformen als Korrektiv zur Wirklichkeit“²⁵⁶. Sie beschreibt einen paradiesähnlichen, ländlichen Ort sowie die Präsenz mythischer Figuren und die erotische Vereinigung eines Liebespaares. Häufig handelt es sich dabei um eine Liebesbeziehung zwischen Hirt und Hirtin, die sich an einem geheimen Liebesort treffen. Zwar definieren sich die beiden Gedichte Hölty's schon durch ihre Titel als Hymnen, jedoch haben sie auch einen idyllischen Charakter.²⁵⁷

Der Locus amoenus beschreibt den Topos eines Liebesortes, an dem sich Liebende treffen und (häufig erotisch) vereinen. In der hymnischen Lyrik Hölty's werden folgende vier Naturorte jeweils wiederholt genannt: Bach, Wald, Hain und Hügel. Während auf dem Hain und dem Hügel vor allem die naturalen und kosmischen Veränderungen zu beobachten sind, werden Bach und Wald als Liebesorte markiert. Insbesondere der Hain scheint hier eine bühnenhafte Funktion zu haben, da er nicht nur die Beobachtung der Naturschauspiele durch das lyrische Ich ermöglicht, sondern auch die Liebenden in Vers 46 als ‚dämmernder Hain‘ vor dem anbrechenden Tag warnt. Damit der liebende Hirt sein Mädchen finden kann, bittet er den Mond um sein Licht und auch das Mädchen fleht den Mond an, ihren Geliebten zu ihr zu führen:

²⁵⁶ Häntzschel, Günter: Idylle, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 5), S. 122.

²⁵⁷ Ebd., S. 122-125.

Welch ein wohlthätiger Gott! Zünde die Fackel an,
Ruft der liebende Hirt, leuchte mich durch den Wald,
Wo mein reizendes Mädchen
Meinen Schritten entgegen lauscht.

Zünde die Fackel an, fleht das Mädchen, o Mond,
Und beglänze den Pfad, wo mein Geliebter irrt;
Und du zündest die Fackel
Hinter dem Kranze von Hügeln an.²⁵⁸

Da der Hirt durch das Gebüsch des Waldes wandeln muss, um zum Bach zu gelangen, befindet sich dieser im Inneren des Waldes. Die Lokalisierung des Baches als *Locus amoenus* im Inneren des Waldes deckt sich mit den Beschreibungen der beiden Orte im *Hymnus an die Morgensonne*, wobei in diesem Gedicht Bach und Wald öffentliche und leicht zugängliche Orte zu sein scheinen, da der „Silberbach“²⁵⁹ fröhlich und laut „gurgelt“²⁶⁰ und das Bild der Sonne im „Spiegel des Bachs“²⁶¹ zu erkennen ist. Auch der Wald wird hier nicht als geheimnisvoller, ruhiger Ort beschrieben, denn von seinen Wipfeln ertönt Musik.²⁶²

Der nächtliche *Locus amoenus* ist tagsüber frei zugänglich: Der Schäfer, der langsam aufs Feld wandelt, kommt an Wald und Bach vorbei und verweilt. „Fröhlich steht er am Bach“ und beobachtet das rege Naturtreiben um sich herum.²⁶³ Schließlich ruht er sogar am Bach, der in diesem Gedicht nicht leise flüstert, sondern „Wellchen“²⁶⁴ schlägt. Zum einen haben Bach und Wald die Funktion eines *Locus amoenus*, der den Liebenden die heimliche Zusammenkunft ermöglicht. Zum anderen sind sie tagsüber fröhliche und

²⁵⁸ Hölty, *Hymnus an den Mond* (Anm. 95), S. 61, V. 37–44.

²⁵⁹ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 58, V. 24.

²⁶⁰ Ebd., V. 15.

²⁶¹ Ebd., S. 59, V. 34.

²⁶² Vgl. ebd., V. 31.

²⁶³ Vgl. ebd., V. 46–48.

²⁶⁴ Ebd., V. 51.

belebte Orte, an denen Lebensfreude und auch eine Rastmöglichkeit geboten werden.

Bezieht man den literaturgeschichtlichen Hintergrund des Gedichtes mit in diese Betrachtung ein, wird erkennbar, dass thematisierte Topoi sowie das Zurückgreifen auf die griechische Mythologie und die Neigung zum Idyllischen typisch für die Epoche der Anacreontik und insbesondere für die Mitglieder des Göttinger Hains waren. Mitglieder des Hainbundes, wie Hölty es war, suchten vor allem Anschluss an Klopstock, der als einer der markantesten Autoren der Empfindsamkeit galt. In Anlehnung an ihn vertraten die Mitglieder des Göttinger Hains einen intensiven Patriotismus, provozierende Gesellschaftskritik sowie die thematische Nähe zu Religion, Mythologie, Freundschaft, Liebe und Natur.²⁶⁵ Mitglieder des Göttinger Hains sahen den Bund als eine „Tugend und Religion achtende[] und schützende[] Wertegemeinschaft, deren Freundschaft sich nicht nur in Gedichten, sondern auch in studentischen Alltagsnöten bewährte“²⁶⁶. Somit wurde auch Hölty's Lyrik von der starken Neigung zur nordischen und griechischen Mythologie sowie dem Interesse am mittelalterlichen Minnesang geprägt. Aspekte der mittelalterlichen Lyrik sind in der hymnischen Lyrik an der Wahl des Locus amoenus, der heimlichen Liebe zwischen dem Hirten und dem Mädchen sowie der vermeintlichen ‚Bedrohung der Liebenden‘ durch den dämmernden Tag erkennbar. Kemper fasst Hölty's Interesse am Minnesang folgendermaßen zusammen:

Der einzigen im Hainbund kultivierten Mode, der sich Hölty mit einiger Begeisterung vorübergehend anschloß, war der Versuch zur Reaktivierung des Minnesangs. Rund ein Dutzend Lieder hat er 1773 im Stil des folgenden gedichtet [...].²⁶⁷

²⁶⁵ Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/III, Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger, Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH 2002, S. 139 f.

²⁶⁶ Ebd., S. 143.

²⁶⁷ Ebd., S. 177.

Eine der markantesten Untergattungen des Minnesanges sind die Tagelieder, bei denen es sich um „monologische oder dialogische Rollengedichte“²⁶⁸ handelt. Der Handlungsablauf sowie die Ausgangssituation sind dabei im Eigentlichen immer gleich: Ein verbotenes Liebespaar erwacht am Morgen nach einer gemeinsamen (erotischen) Liebesnacht und beklagt den anbrechenden Tag. Bei den Figuren handelt es sich meist um einen Ritter und eine Dame, die von einem Wächter (oder anderen Vertrauten) geweckt und gewarnt werden. Der Tagesbeginn läutet zugleich die Gefahr der Aufdeckung der heimlichen Liebe ein und die Trennung wird von einer der Figuren (oder von beiden) beklagt.²⁶⁹ Da diese Tageliedsituationen (die heimlichen Treffen) stets nachts stattfanden, kann man auch hier von zyklischen Strukturen sprechen. Diese zyklische Tageliedstruktur ist ebenfalls im *Hymnus an den Mond* erkennbar, denn die Situation des Liebespaares hat auch hier einen geheimnisvollen Charakter und wird durch den dämmernen Tag bzw. die anbrechende Morgensonne gefährdet. Vor dem Hintergrund des dem mittelalterlichen Tagelied ähnlichen Korpus entsteht ein Zyklus im Zyklus, denn Hirt und Mädchen treffen sich vermutlich regelmäßig nachts an ihrem Locus amoenus, trennen sich bei Tagesanbruch, gehen ihren Tätigkeiten nach und treffen sich anschließend wieder bei Nacht. Möglich wird dies nur durch die periodische Abfolge der Gestirne und die damit einhergehende fortschreitende Tageszeit.

4.4 Das lyrische Ich als anthropologische Konstante im Zyklus

Wie zuvor bereits analysiert, identifiziert sich das lyrische Ich partiell als Dichter und als Hirt. In beiden Gedichten ist die Lobpreisung konstant, obgleich der Sprecher im *Hymnus an die Morgensonne* einen Wunsch bzw. eine

²⁶⁸ Ranawake, Silvia: Tagelied, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm. 5), S. 577–587.

²⁶⁹ Ebd., S. 577.

Sehnsucht durch den verwendeten Konjunktiv „Wär ich Schäfer, wie er!“²⁷⁰ ausdrückt. Der Hintergrund liegt auf der Hand: Während der Schäfer fröhlich am Bach steht und die um ihn herumtanzenden Blätter und das Antlitz der Sonne genießt, kann das lyrische Ich offenbar nur beobachten, aber nicht selbst am leibhaftigen Genuss teilhaben. Das bedeutet, dass der Dichter bzw. das lyrische Ich den Schäfer um die Fähigkeit des Genusses der Naturphänomene beneidet. Der Sprecher selbst kann nur beobachten und lobpreisen, aber eine tatsächliche emotionale Empfindung bleibt aus. Diese Vermutung wird durch den zweiten Teil des Gesamtzyklus (*Hymnus an den Mond*) gestützt. Hier findet zunächst wieder eine Lobpreisung statt, ehe die Liebesepisode zwischen dem Hirten und dem Mädchen folgt. Auch in diesem Liebesspektakel ist das lyrische Ich ‚nur‘ die beobachtende, nicht jedoch die liebende Instanz. Dies legt die Vermutung nahe, dass das lyrische Ich emotional stagniert. Der einzige Liebesaspekt, der in Relation mit dem lyrischen Ich steht, sind Sonne und Mond als angesprochene, lobgepriesene (Liebes-)Adressaten, wie im Kapitel erläutert wurde. Da im Zentrum dieser Arbeit die Untersuchung zyklischer Strukturen steht, liegt die Vermutung nahe, dass sich auch das lyrische Ich in einer zyklischen Entwicklung befindet. Diese These scheint jedoch widerlegbar, da das lyrische Ich zunächst nur einen Konjunktiv ausspricht und seine Situation beklagt, kein Schäfer zu sein. Darüber hinaus wird in beiden Zyklen keine grundsätzliche Wesensveränderung deutlich bzw. gibt es keine Hinweise darauf, dass sich das lyrische Ich aus seiner Situation befreit und selbst in den wahren Genuss der Natur gelangt. Stattdessen erinnert sich das lyrische Ich im *Hymnus an den Mond* zurück an seine Kindheit. Es liebte den Mond schon, bevor es Dichter wurde. Die romantisierten, fantasievollen Arten der Beschreibung dieses Genusses in den Strophen 15 bis 18, in denen die Elfen tanzten und

²⁷⁰ Hölty, *Hymnus an die Morgensonne* (Anm. 94), S. 59, V. 49.

das lyrische Ich den Mond mit „verschlingende[m] Wonnenblick“²⁷¹ ansah, weisen auf eine intensive emotionale Aufladung hin. Hinzu kommt die Allegorie des jugendlichen Herzens, was auf eine gewisse Sentimentalität in Jugendtagen hindeutet. Diese Erinnerungen an die Kindheitstage und die damit verbundene Emotionalität sind jedoch kein Hinweis darauf, dass das lyrische Ich diese Form des Gefühls im Erwachsenenalter (als Dichter) ebenso empfindet.

In der Konsequenz bedeutet dies die Stagnation des lyrischen Ich in Hinblick auf seine emotionale Empfindung, aus der heraus auch kein Wachstum oder Wandel in der Gegenwart bzw. innerhalb der Erzählzeit zu erkennen ist. Dieser emotionale Status quo ist zyklusunabhängig und konstant. Zwar lobpreist das lyrische Ich Gestirne und damit verbundene Gottheiten, jedoch kann es nicht auf die Ebene des wahren Genusses gelangen, die der Schäfer und der liebende Hirt erfahren. Das lyrische Ich ist somit selbst die anthropologische Konstante im Zyklus. Der Begriff der anthropologischen Konstante ist aus Philosophie und Sozialwissenschaft bekannt und wird bei Krotz in Verbindung mit der Kommunikation des Menschen erläutert. Die Kommunikation des Menschen ist die grundlegende konstitutive Konstante, aus der alle intrinsischen und extrinsischen Prozesse und Handlungen entspringen und sich ausdrücken.²⁷² Werden die philosophischen Erläuterungen Krotz' in die literaturwissenschaftliche Betrachtung des lyrischen Ich einbezogen, lässt sich ebenfalls die Kommunikation, die vom lyrischen Ich ausgeht, als Konstante beschreiben. Das lyrische Ich ist somit auf mehreren Ebenen als anthropologische Konstante zu definieren. Sowohl die emotionale Stabilität (oder Stagnation) als auch die

²⁷¹ Hölty, Hymnus an den Mond (Anm. 95), S. 61, V. 60.

²⁷² Krotz, Friedrich: Leben in mediatisierten Gesellschaften. Kommunikation als anthropologische Konstante und ihre Ausdifferenzierung heute, in: Mensch und Medien. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven, hg. von Manuela Pietraß und Rüdiger Funiok, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 93 f.

Kommunikation in Form von dauerhaften Monologen und Lobpreisungen ist konstant. Was sich jedoch wandelt, sind thematische ‚Seitensprünge‘ in Form von Kindheitserinnerungen und Wunschausdrücken. Ähnlich verhält es sich mit Sonne und Mond und den Gottheiten, als die sie bezeichnet werden, da sie sich zwar im Zyklus wandeln, jedoch eine konstante Rahmenstruktur aufweisen. Rein anatomisch bzw. aus Perspektive des Universums verändern sich die Gestirne (und auch die Gottheiten) nicht. Der Zyklus entsteht erst durch die Perspektive des lyrischen Ich, das sich auf der Erde befindet, die in ihrer Umlaufbahn um die Sonne kreist, sodass deren Auf- und Untergang erfahrbar werden.

5. Fazit

Zum Abschluss dieser Arbeit fasse ich nun noch einmal die markantesten Ergebnisse zusammen, die sich aus Analyse und Diskussion ergaben. Als theoretische Grundlage dienten mir die Definitionen von Ort sowie die Arbeit Opitz' an Gambaras Texten als Exempel. Einen besonderen Anteil hatte jedoch die Forschung Marianne Wünschs, die sich auf die strukturellen Veränderungen in der Lyrik Goethes fokussiert und den Wandel vom Erlebnispostulat hin zum Postulat partieller Transformation ergründet.

In Höltys Lyrik, die ich in meiner Arbeit in den Fokus stellte, liegen dem Rezipienten oder der Rezipientin zwei Hymnen vor, die sich an die Gestirne (Morgensonne und Mond) richten und denen ich in meiner Einleitung eine zyklische Struktur und eine Zusammengehörigkeit unterstellte. Schon zu Beginn der Gedichte, nämlich im Titel, werden Lesende mit der Gedichtform und dem Bedeutungszentrum des lyrischen Ich konfrontiert. Hier wurde bewusst der Begriff des ‚Hymnus‘ gewählt. Diese Gedichtform der Lobpreisung stammt aus der griechischen Antike und eröffnet sogleich den historischen und mythologischen Deutungshintergrund beider Gedichte. Generell lässt sich der Bezug zur griechischen Mythologie nicht leugnen, da im Verlauf der Werke anstelle der Gestirne griechische Götter genannt und gepriesen werden. Obgleich beide Hymnen strukturell nicht identisch sind, gibt es Ähnlichkeiten, z. B. die Strophenlänge, den sechshebigen Trochäus in den jeweils ersten beiden Versen und das fehlende Reimschema.

Im Zentrum meiner Untersuchung standen die zyklischen Strukturen, die sich auf verschiedenen Ebenen erkennen lassen. Auf- und Untergang von Sonne und Mond bilden einen Naturzyklus, der wiederum Einfluss auf die Zeit und die beobachteten Handlungen hat. Mit Tagesbeginn beobachtet das lyrische Ich nicht nur die Phänomene natürlicher Motive (z. B. der Blumen), sondern auch das Treiben arbeitender Land- und Viehwirte. Es

äußert daraufhin in einem Konjunktiv den Wunsch, selbst Schäfer zu sein, um die Naturspektakel und die Sonne in vollen Zügen genießen zu können. Das lyrische Ich befindet sich bei beiden Gedichten zunächst in einer beobachtenden Situation. Es kommt jedoch zu einem Wechsel vom reinen Monolog hin zur direkten Ansprache der Gestirne, die unbeantwortet bleibt. Die Gestirne werden vom lyrischen Ich als Gottheiten adressiert. Während jedoch die Morgensonne deutlich als Aurora identifiziert wird, wird der Mond nur als (vermutlich männlicher) Gott angesprochen. Aurora ist der lateinische Name der griechischen Göttin Eos. Aus meiner Recherche der griechischen Mythologie entstand jedoch die These, dass es sich um die Göttin Selene (bzw. Luna im Lateinischen) handeln könnte, die die Schwester der Aurora bzw. der Eos ist. In Hinblick auf Wünschs Forschung untersuchte ich die Identität des Sprechers, die sich mithilfe der partiellen Transformation (nach Wunsch) beschreiben lässt. Da ich heuristisch erklärte, dass beide Gedichte zusammengehörig sind, kann ein konstantes Ich festgestellt werden, das sich im *Hymnus an den Mond* als Dichter identifiziert. Betrachtet man die Diskrepanz zwischen dem Wunsch, Schäfer zu sein und die Natur leibhaftig genießen zu können, der verwendeten Bukolik, der Beobachtung des nächtlichen Liebestreffens zwischen dem Hirten und seinem Mädchen und der finalen Identifizierung als Bardenkünstler, lässt sich eine partielle Identifikation des lyrischen Ich als Dichter, Hirt und Autor feststellen. Ein besonderes Merkmal zyklischer Strukturen ist die fortschreitende (und im Falle der Hymnen sich wiederholende) Erzählzeit, die als Konstante gilt, während auf jener Zeitachse z. T. zeitunabhängige Handlungen wie Liebesereignisse, Träumereien und Erinnerungen passieren.

Ein aus dem Naturzyklus abzuleitender Kreislauf ist der Lebenszyklus des lyrischen Ich, bei dem der Tag mit dem Leben (Geburt) bzw. der Jugend und die Nacht mit dem Tod bzw. dem Alter einhergehen. Zwar lässt sich ein Fortschritt der Zeit mit dem kosmischen Wechsel der Gestirne erklären, in welchem Ausmaß der Lebenszyklus des lyrischen Ich sich jedoch

wandelt, ist anhand des Textes nicht deutlich erkennbar. Möglich ist jedoch, dass das lyrische Ich im *Hymnus an die Morgensonne* jung, munter, liebessehnsüchtig ist. Demgegenüber scheint es im *Hymnus an den Mond* älter bzw. reifer, stiller und erfüllter (insbesondere weil es sich an seine Kindheit erinnert). Auch der in den Gedichten benannte Jahreszeitenwechsel unterstreicht diese Lesart, da Frühling und Sommer häufig allegorisch für die Jugend und den Neubeginn verwendet werden, während Herbst und Winter eher den Lebensabend symbolisieren.

Die beschriebenen Zyklen umfassen die beiden Gedichte und bilden die Grundlage ihrer zyklischen Genetik. Innerhalb der Werke selbst konnten außerdem repetitive Motive sowie eine ausgeprägte Anthropomorphisierung festgestellt werden. Die metaphorische Sprache sowie die vermenschlichte Darstellung der Gestirne und Gottheiten hinterlassen einen lebhaften Leseindruck und bilden die Identifizierung bzw. Wahrnehmung des lyrischen Ich ab. Der Sprecher bzw. Autor verleiht den Gestirnen menschliche Eigenschaften und Merkmale. Dass diese Form der Stilistik in beiden Hymnen konstant angewendet wird und sich dort wiederholt, lässt auf einen Zusammenhang beider Texte schließen. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss haben die Ambivalenzen in den Texten (wie Sonne und Mond, Tag und Nacht, Liebe und Leid etc.), die zwar zunächst gegensätzlich und paradox erscheinen, jedoch gemeinsam eine Einheit (Zyklus) bilden. Jeder Pol kann somit nur durch die Identifikation und Definition seines Gegenpols bestehen.

Die untersuchte Liebestopik ließ sich in beiden Gedichten indirekt ausgehend vom lyrischen Ich und unabhängig vom Sprecher erkennen. Nach wie vor befindet sich das lyrische Ich in einer erzählenden, beobachtenden und lobpreisenden Position. Innerhalb dieser Situation beobachtet es das Liebesgeschehen der Figuren (Hirt und Mädchen). Die Analyse der Liebesthematik ergab, dass es sich bei der Beziehung zwischen dem Hirten und dem

Mädchen um eine typisch bukolische Liebessituation handelt, deren Tradition aus dem Mittelalter stammt und an die Minnelyrik angelehnt ist. Ähnlich wie in den sogenannten Tageliedern treffen sich zwei Liebende, deren Liebe verboten ist, an einem geheimen Ort (Locus amoenus) und verbringen dort ungestört ihre Liebesnacht, bis der neue Tag beginnt und sie trennt. Auch hier besteht eine Ambivalenz in Hinblick auf die Deutung und Bedeutung des Tagesanbruchs für die Figuren und Sprecher des Gedichtes. Für die einen ist der Tagesbeginn etwas Positives und Kraftspendendes, während es für die anderen (das Liebespaar) das Ende der Romantik und einen Trennungsschmerz bedeutet. Liebestendenzen konnten jedoch auch ausgehend vom lyrischen Ich gegenüber Morgensonne und Mond festgestellt werden. Das lyrische Ich schwärmt von der Göttlichkeit und Schönheit der Gestirne, wünscht sich in die Position des Schäfers und verwendet das gleiche Adjektiv („reizend“) zur Beschreibung des Mondes wie der Hirt zur Beschreibung des Mädchens.

Zu guter Letzt stellte ich die Frage, ob sich eine Homologie zwischen Goethe, Opitz, Hölty und Gambara erkennen lässt. Goethe hinterließ einen überwältigenden Textkorpus, bestehend aus Großzyklen, Kleinzyklen und zyklischen Einzeltexten. Ein besonderes Merkmal, das vor allem in der Goetheforschung zur Herausarbeitung der partiellen Transformation und der Distanz vom Erlebnispostulat führte, war die Tatsache, dass Goethe diese zyklisch-genetischen Texte absichtlich, also bewusst, schuf. Die Veränderung des Postulats nach Marianne Wünsch diente in dieser Arbeit als Beispiel, gab Orientierung und lieferte Forschungsimpulse für die Betrachtung der Werke anderer Autoren wie eben Hölty. Goethe und Opitz unterscheiden sich in der Weise, dass Opitz selbst keine zyklischen Texte schrieb, sondern das zyklische Potenzial von Veronica Gambaras Texten erkannte. Aus ihrem Korpus wählte er sieben Gedichte aus, stiftete und vollendete einen Zyklus. Opitz ist in Hinblick auf die Gambara-Texte kein ‚Autor‘, der Zyklen erschuf, sondern jemand, der das vorhandene Potenzial nutzte.

Veronika Gambara hingegen war (ähnlich wie Hölty) ‚lediglich‘ Autorin, ohne jedoch die Intention zur Schaffung zyklischer Strukturen zu haben. Ihre Gedichte, die später im *Buch der Deutschen Poeterey* zusammengefasst wurden, waren nichtgenetisch und titellos. Bei Hölty's Hymnen kann man ebenso wenig von einer vom Autor intendierten Zyklus-Genese sprechen, jedoch gibt es bei dieser hymnischen Lyrik viele zyklische Komponenten und Indizien, die ich unter der heuristischen Annahme einer zyklischen Gemeinsamkeit untersuchte. Demnach besteht zwar keine Homologie zwischen Autoren, Stiftern und Vollendern zyklischer Strukturen, jedoch existieren Ähnlichkeiten auf verschiedenen Ebenen, die der Literaturforschung nützen und dabei helfen, die Genetik von Texten zu analysieren und einen Mehrwert zu generieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hölty, Ludwig Christoph Heinrich: Hymnus an die Morgensonne, in: ders., Gesammelte Werke und Briefe, hg. von Walter Hettche, Göttingen: Wallstein Verlag 1998, S. 58 f.

Hölty, Ludwig Christoph Heinrich: Hymnus an den Mond, in: ders., Gesammelte Werke und Briefe, hg. von Walter Hettche, Göttingen: Wallstein Verlag 1998, S. 60–62.

Opitz, Martin: Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara; wie auch nechstfolgenden sechse, in: ders., Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe, Band 2: Werke von 1621 bis 1626 Teil 2, hg. von George Schulz-Behrend, Stuttgart: Anton Hiersemann 1979.

Sekundärliteratur

Arend, Stefanie / Steiger, Johann Anselm (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke, Band 230, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2020.

Bessler, Heinrich: Die Entstehung der Posaune, in: Acta Musicologica, Vol. 22, hg. von International Musicological Society, Basel 1950, S. 8–35.

Bode, Christoph: Ambiguität, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A–G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 67–70.

Brodersen, Kai / Zimmermann, Bernhard (Hg.): Metzler Lexikon Antike, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Springer Verlag 2006.

- Castellari, Marco: Harfe, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 174 f.
- Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1854).
- Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1862).
- Deutsches Wörterbuch, Bd. 12, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1885).
- Deutsches Wörterbuch, Bd. 14, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1893).
- Deutsches Wörterbuch, Bd. 25, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991 (Original: 1956).
- Garber, Klaus: Bukolik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A-G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 287 f.
- Goethe-Wörterbuch, Bd. 4, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2004.
- Goethe-Wörterbuch, Bd. 6, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 2018.

- Häntzschel, Günter: Idylle, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A-G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 122-125.
- Hübener, Andrea: Feuer/Flamme, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH (2012), S. 119-121.
- Janota, Johannes: Hymnus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A-G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 107-110.
- Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/III, Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger, Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH 2002.
- Krotz, Friedrich: Leben in mediatisierten Gesellschaften. Kommunikation als anthropologische Konstante und ihre Ausdifferenzierung heute, in: Mensch und Medien. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven, hg. von Manuela Pietraß und Rüdiger Funiok, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 91-114.
- Lach, Roman: Eiche, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 84 f.
- Lach, Roman: Linde, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 246 f.

May, Markus: Hirt/Herde, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 185–187.

Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, Bd. 2, Leipzig: Bibliographisches Institut 1903, Sp. 374 f.

Ort, Claus-Michael: Trilogie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A–G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 684–686.

Ort, Claus-Michael: Zyklus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A–G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 899–901.

Ranawake, Silvia: Tagelied, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A–G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 577–580.

Robert, Jörg: Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambará, in: Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke, Band 230, hg. von Stefanie Arend und Johann Anselm Steiger, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2020, S. 237–240.

Robert, Jörg: Rahmung und Rekontextualisierung, in: Arend, Stefanie / Steiger, Johann Anselm (2020): Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke, Band 230, Berlin/Boston: 2020 Walter de Gruyter GmbH, S. 247–251.

Schuster, Jörg: Rose, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B.

Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 351–353.

Sicks, Kai: Fackel, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 108 f.

Wünsch, Marianne: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien. „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen, in: Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, hg. von Hans Fromm, u. a., Band 37, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1975.

Wünsch, Marianne: Erlebnislyrik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1, A–G, hg. von Walter Weimar u. a., 3., neubearbeitete Auflage, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007, S. 498.

Ziethen, Rahel: Kerze, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage, hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 212 f.