

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 54 (2014)

Artikel: Gibt es den Elch? : Aufsätze 1969-2011 zur neueren skandinavischen Lyrik = Fins elgen? : Essays 1969-2011 om nyere skandinavisk lyrikk
Autor: Baumgartner, Walter
Kapitel: Konzeption des Begriffs "Centrallyrik"
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Konzeption des Begriffs „Centrallyrik“

I

Marcus Jacob Monrad war der einflussreichste norwegische Philosoph, Ästhetiker und Literaturkritiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seinen Einfluss übte er als Universitätslehrer in Kristiania (Oslo) – Lektor 1845, Professor 1851 –, als Rezensent, vor allem in *Morgenbladet* von 1838 bis 1892, als Zeitschriftenherausgeber und mit zahlreichen Lehrbüchern und Broschüren zur Philosophie, Ethik, Psychologie, Wissenschaftstheorie, Bildungspolitik und Politik aus. Als sein Hauptwerk betrachtete er seine zweibändige *Ästhetik*, 1889/90. Ihr vorausgegangen waren auf diesem Gebiet: *Zwölf Vorlesungen über das Schöne*, 1859, 2. Aufl. 1873, und *Die Literatur und deren Teile*, 1876.²⁸ „Für die Gelehrten war er das Licht (...) in unserem öffentlichen Leben war er eine Macht“, schrieb *Dagbladet* zu seinem 70. Geburtstag.

Monrad hatte ein theologisches Staatsexamen und blieb zeitlebens ein strammer Lutheraner. 1842–44 hielt er sich als Staatsstipendiat in Berlin, Rom und Paris auf. Bleibende Prägungen führte er in einer autobiographischen Skizze einerseits zurück auf die Kunsterlebnisse in Italien und andererseits auf den Philosophenstreit in Berlin zwischen Hegelianern und Schellingianern.

Es reifte in mir allmählich eine Überzeugung betreffend der Grundverhältnisse des Daseins, die ich seither im Wesentlichen beibehalten habe. Ich habe mich wohl in der Hauptsache dem Hegelschen System angeschlossen, (...) doch gehöre ich kaum einer einzelnen der Fraktionen an, in die sich diese Schule geteilt hat, weder der rechten noch der linken Seite, sondern habe eine gewisse skeptische Ingredienz mit aufgenommen, die versucht, ein Gegengewicht zum Dogmatismus beider Seiten zu bilden.²⁹

Wir merken uns: ein Mann der Mitte wollte er also sein! Monrad schrieb selbst Gedichte und spielte Geige. Er setzte sich außerdem in Kristiania für das Nationaltheater und das Nationalmuseum ein. Die Zeit seines größten und politisch noch fortschrittlich-liberal zu bezeichnenden Einflusses waren ungefähr die Jahre 1850 bis 1870. Später verfiel er politisch einem verhärteten Konservativismus. Seine *Ästhetik, Band II*, 1890, widmete er in einer Zeit, als sich Norwegen aus der Union mit Schweden zu lösen begann, „untertänigst Seiner Majestät König Oscar II“. Er nennt diesen lyrisch dilettierenden Monarchen und u. a. Widersacher Strindbergs in der Widmung „den geschmackssicheren und kenntnisreichen Pfleger und Förderer der Kunst und der Wissenschaft“. Als er als älterer Herr seine ästhetischen und literarischen Ideale – und das hieß nun vor allem deren lutheranisch-moralischen Aspekte und seinen gestrigen bürgerlichen Geschmack – gegen Kritischen Realismus, Im-

²⁸ Alle Titel und Zitate hier und im Folgenden sind von mir ad hoc ins Deutsche übersetzt. Die originalen Titel finden sich im Quellenverzeichnis.

²⁹ Vgl. J. B. Halvorsen, *Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1880*, Bd. IV, S. 89f. Die Bibliographie zu Monrads Schriften bei Halvorsen umfasst zehn Seiten!

pressionismus und Naturalismus mobilisieren musste, „wollte er bald mit dem Ganzen nichts mehr zu tun haben“, wie es ebenfalls im Geburtstagsartikel heißt. Er hatte sich mit Ibsen gestritten.³⁰ Und Alexander Kielland karikierte ihn in seinem satirischen Drama *Der Professor* (1888), in dem Epochenwandel und familialer Generationenkonflikt enggeführt werden. In einer illustrierten Märchenausgabe von 1879 gab Otto Sinding dem Teufel die Züge Monrads. Literaturhistoriker sprachen vom „erstickenden Einfluss“ Monrads auf die Literatur seiner Zeit. Als Monrads *Ästhetik* erschien, war die Zeit der großen ästhetischen Systeme im Zeichen des deutschen Idealismus vorbei. Monrad hielt bis zuletzt an seinem System fest, obwohl gelegentlich die Einsicht durchschimmert, daß er der Kunst eine „unmögliche Aufgabe“ zuwies.³¹ Seine *Ästhetik* wurde ins Deutsche übersetzt, ist aber zu seiner großen Enttäuschung auf Deutsch nie erschienen. Die Druckfahnen zum ersten Band sind in der Universitätsbibliothek Oslo einsehbar. In den ab 1890 aktuellen Literaturdebatten spielte Monrads Bollwerk gegen die Fragmentarisierung der Moderne, gegen Materialismus und gegen eine Welt und Kunst, „in der es keinen Mittelpunkt, keine wesentliche Einheit, bloß Zersplitterung und Selbstauflösung gibt“,³² keine Rolle mehr.

Wie sieht nun Monrads Konzeption der Centrallyrik aus?

Das früheste ergiebige Zeugnis seines Denkens über Lyrik ist eine Rezension eines Gedichtbands von Theodor Kjerulf von 1854 (*Norsk Tidsskrift for Videnskab og Literatur VII*, 1855, S. 139ff.). Monrad steht der Begriff Centrallyrik noch nicht zur Verfügung, aber die Stelle, an die er später treten wird, ist bereits sehr deutlich markiert: zwischen zwei Extremen und Gefahren für „die Natur der lyrischen Dichtung“. „Lyrische Gedichte haben ihre hauptsächlichste Bedeutung als Ausdruck einer Persönlichkeit.“ Aber: „Die Subjektivität muß eine objektive Fülle haben.“ Daraus sei leicht zu ersehen, daß es zwei Klippen gebe, an denen die lyrische Dichtung stranden könne: eine allzu farblose Subjektivität und falsche Doktrin über die Objektivität der Kunst einerseits, so dass die Subjektivität bloß eine „leere Passage für eine Vielfalt von Bildern ist, die die Außenwelt liefert.“ Andererseits: Eine allzu sehr auf sich selbst beschränkte Subjektivität, die sich der Objektivität verschließt und deren Bilder allenfalls nur sehr trübe (grumset) reflektiere. „Zwischen diesen beiden Extremen, in denen die Kunst untergeht, ist nun ein großer Raum für wirkliche Dichter-Individualitäten, die beide Momente vereinen.“ Es kann dabei jeweils ein Moment überwiegen. Also gibt es zwei Gruppen: „Die hauptsächlich objektiven“



Gutten og fanden

³⁰ Vgl. Arild Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie*, Bd. II, S. 141ff.

³¹ Monrad 1883, zit. nach Linneberg, S. 85.

³² Monrad in einem Zeitungsartikel 1880, zit. nach Linneberg, S. 109.

und die „mehr subjektiven Lyriker“. Da hier die didaktische, die Gelegenheitslyrik sowie Balladen und Rollengedichte schon stillschweigend ausgeschlossen sind, befinden wir uns bereits in der lyrischen Mitte, die bloß noch einmal – offenbar unter dem Druck des empirischen Materials – differenziert und wertend von unerwünschten Extremen freigestellt wird.

1876 legte Monrad dann seine erste entfaltete Gattungstheorie vor: *Die Literatur und deren Teile*. Das erste Axiom für Lyrik lautet: „Der lyrische Dichter hat das innere Leben darzustellen, dessen Stimmungen und Bewegungen.“ Aber – „natürlich“ – „nur solche, die allgemeinmenschliche Bedeutung haben, und eben durch die idealisierende und formschöne Darstellung soll das Allgemeinmenschliche richtig hervortreten und Eindruck machen“ (S. 27). Wenn sich nun der Lyriker dabei zum Interpretieren und Organ der inneren Bewegungen des Volkes und der Zeit macht, steht er einem „mehr objektiven Inhalt“ und somit dem Empirischen nahe. Wir haben es laut Monrad mit „*Epischer (chorischer) oder Gesellschaftslyrik*“ zu tun. Monrad zählt dazu kirchlich-religiöse Lyrik, Vaterlands- und Kriegslyrik und Gelegenheitspoesie. Auf der anderen Seite gibt es die „*Dramatische oder Charakter-Lyrik*“. Denn das Innere, das sich in der lyrischen Dichtung darstellt, sei schließlich ein „Dichter-Inneres“, d. h. es könne sich in fremde Situationen und Stimmungen versetzen und Bilder hervorbringen, die sich mehr oder weniger von der eigenen Person lösen. Dies ist der systematische Ort der Balladen und Romanzen.

Zwischen diesen beiden Möglichkeiten setzt Monrad jetzt „*Den Mittelpunkt der Lyrik*“ an, die Form, die er „*Freie (zentrale) Lyrik*“ nennt (S. 29f.). „Der Dichter spricht hier direkt (ligetil) aus, was ihn in seinem eigenen Inneren bewegt.“ Sofort und wortidentisch wie 1855 heißt es dann, dieses müsse „natürlich“ von allgemeinmenschlicher Bedeutung sein – der eigene Seelenzustand nicht unmittelbar, wie er sei, sondern idealisiert, zur Ruhe und Harmonie gebracht, in klarer und schöner Schilderung.

Unter die „freie, zentrale Lyrik“ fallen drei Untertypen eigentlicher Stimmungs- und Gefühlsgedichte: Oden, Lieder und Elegien. Und hier gibt es eben wieder eine Mitte, besetzt vom Lied.

Vielleicht überraschend, aber wie bei Vischer, zählt Monrad neben der eigentlichen Gefühlslyrik noch die „kontemplative Gedankenlyrik“ (mit gewissen Ausgrenzungskriterien für die epische Didaxis) und die „humoristische Lyrik“ zur Centrallyrik.

Dieses System, triadisch immer um die Mitte aufgebaut, zeichnet sich durch Offenheit dem empirischen lyrischen Korpus gegenüber aus. Außerdem ist es scheinbar frei von Wertungen – abgesehen eben vom impliziten Systemzwang, der von der Mittigkeit ausgeht –, und genau dies wird sich wirkungsgeschichtlich als das Entscheidende erweisen. Zu der Zeit, als sich in der Ästhetik die Favorisierung der Centrallyrik anbahnte, dominierten aber quantitativ und in der Lesergunst die beiden peripheren Lyrik-Typen. Ibsens berühmtes „Terje Vigen“ ist eine Ballade; Bjørnsons beliebte Lieder wären in Monrads Terminologie „Charakterlyrik“. Allenfalls hatte so etwas wie Centrallyrik angefangen, die Gelegenheitsdichtung auszu-

konkurrieren.³³ Stimmig, kohärent ist das System nicht. Regelpoetische, philosophische und empirische (soziale, psychologische und formale) Kriterien sind bunt gemischt.³⁴ Das Attribut „frei“ im Terminus bezeichnet die notwendige Freiheit, die der „höhere Standpunkt“, das „Ideal des ewig Schönen und Wahren“ gibt. Monrad proklamiert natürlich die Autonomie der Kunst.

Zu dieser „lästigen und zählebigen Triade“ mit ihren Untertriaden sagt Gérard Genette,³⁵ der sie in englischen, französischen und deutschen Gattungstheorien von 1800 bis heute gefunden hat: „Die Geschichte der Gattungstheorien ist gänzlich gekennzeichnet durch diese faszinierenden Schemata, die oftmals die heterokliten Realität des literarischen Feldes auf eine einzige Struktur zurückführen und sie gerade dadurch verfälschen – und dann vorgeben, dort ein natürliches System vorzufinden, wo sie mit Hilfe unzähliger blinder Fenster eine künstliche Symmetrie entwickelt haben“ (S. 56). Trotzdem schreibt Genette diesen Systemen im Prinzip eine heuristische Funktion zu – „auch durch blinde Fenster kann gegebenenfalls natürliches Licht einfallen.“ Ich bin da skeptischer.

In einem langen Aufsatz über „Die lyrische Poesie und deren Arten“ (*Nordisk Tidsskrift*, 1879) führt Monrad sein System noch genauer aus. U. a. heißt es dort über die Stoffwahl, sie umfasse die ganze Skala menschlicher Gefühle. So ähnlich steht es auch bei Hegel, und das ist interessant, weil später auch die Stoffwahl für Centrallyrik eingeschränkt wurde – bis zur famosen Formel „Liebe, Tod und das Meer“. Allerdings macht dann Monrad doch Einschränkungen. Während ihm der Tod eines Kanarienvogels als passender Gegenstand für ein lyrisches Gedicht erscheint, sei „selbst der allerempfindlichste Geldverlust unpoetisch“ (S. 14). In diesem Aufsatz wird jetzt auch, noch vorsichtig mit Wertungen, die satirische und polemische Lyrik ausgegrenzt. Humor sei Zeichen „höherer Freiheit“, während Polemik und Satire Ideal und Wirklichkeit auseinanderfallen lassen, womit die Kunst drohe, ihre Grenze zu überschreiten. Das geschieht laut den *Zwölf Vorlesungen* auch, wenn sie lediglich „photographische Wiederholung der niedereren Realität“ oder „sogenannte Tendenzliteratur ist, die wesentlich politischen, religiösen, moralischen Zwecken dient“ (S. 161).

Das Kapitel über Lyrik in Monrads großer *Ästhetik* ist dann eine wörtliche Wiederholung des Textes von 1879, der in seinen Grundzügen, wie ich gezeigt habe, wiederum auf 1876 zurückgeht.

*

³³ Vgl. Morten Moi, „Romerrikets fall eller embetsmannspoesien og litteraturkritikken“, in: Edvard Beyer/Morten Moi, *Norsk litteraturkritikk historie*, Bd. I., Oslo 1990, S. 139–176. Meinen Eindruck bestätigt auch die Textauswahl in H.J. Thues *Læsebog i Modersmaalet for Norske og Danske*, Kristiania 1846, dessen Untertitel das Buch an die neue Konjunktur der Ästhetik anbindet: „mit ästhetischen und literaturhistorischen Informationen“! Zur Geschichte der schwedischen Anthologien vgl. Staffan Björck, *Svenska språkets skönheter. Om den lyriska antologin i Sverige (...)*, Stockholm 1983.

³⁴ Vgl. Per Meldahl, zit. nach Linneberg, S. 128.

³⁵ Gérard Genette, *Einführung in den Architext*, Stuttgart 1990.

Lorentz Henrik Segelcke Dietrichson ist 1834 geboren und 1917 gestorben. Er war ein Schüler und später Kollege von Monrad. Er übte ebenfalls großen Einfluss aus, und zwar auch in Schweden. Nach seinen Studien und akademischen Qualifizierungen in Kristiania war er zwei Jahre an der Universität Uppsala als Literaturhistoriker tätig. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Italien, der dem Studium der Kunstgeschichte gewidmet war, ließ er sich in Stockholm nieder, wo er als Kunsthistoriker Karriere machte und 1868 zum Professor der Kunstakademie ernannt wurde. Zugleich war er Informator der Kronprinzessin Lovisa, und später gründete er Stockholms Kunstindustrie-Museum. 1875 wurde er an die Universität Kristiania berufen. Dietrichson war äußerst produktiv.³⁶ Als Student tat er sich als Lyriker hervor und schrieb später noch ein Drama und eine vierbändige Autobiographie.

Seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten erschienen im wesentlichen 1860 bis 1866: eine Arbeit über *Das Lehrgedicht in der poetischen Literatur des Nordens* sowie je eine Literaturgeschichte Schwedens, Dänemarks und Norwegens. 1867 bis 1870 erschienen die beiden Bände seiner Ästhetik, in schwedischer Sprache in Stockholm verlegt: *Die Welt des Schönen (...) populär dargestellt*. Wie Monrad spielte Dietrichson eine große Rolle im akademischen, kulturellen und politischen Leben, und er schrieb Literaturkritiken in schwedischen und norwegischen Tageszeitungen und Zeitschriften. Dietrichson dachte eine Spur moderner als Monrad und geriet wegen seiner relativen Sympathien für den Realismus zeitweise in Widerspruch zu seinem Lehrer. Aber als Monrad vor dem Ansturm der Naturalisten das Handtuch warf, sprang Dietrichson in den Ring und verbannte die neue Mode aus dem Reich des Schönen. Weil junge Rabulisten die Studentenvereinigung in Kristiania dominierten – ausgerechnet jetzt, wo auch Frauen zum Studium zugelassen werden sollten, wie er in seinen Memoiren bekümmert schreibt –, ließ sich der alte Herr zum Vorsitzenden wählen, um das Schlimmste zu verhüten. In der Studentenvereinigung fanden die entscheidenden literaturpolitischen und wichtige politische Debatten statt. In Schweden war Dietrichson in das Lager der Strindberg-Gegner geraten – er bekommt im *Sohn der Magd* eins ausgewischt. Der Literatenkreis der sogenannten Signaturen oder Namnlösa Sällskapet, den er in Uppsala ins Leben gerufen hatte, wurde bekannt durch notorisch epigonale bis kitschige lyrische Idyllen. In Norwegen bekämpfte er Ibsen. Der hat ihn als den bigotten Rektor Kroll in *Rosmersholm* (1886) boshaft porträtiert.³⁷

Auch als Ästhetiker war Dietrichson etwas moderner als Monrad, aber auch geblätterer, populärer und bornierter. Wo Monrad sich noch von Kant freischreiben und zwischen Rechts- und Linkshegelianern seine Mitte finden musste, setzte Dietrichson direkt bei Vischer an. (Er hat mit Empfehlungsschreiben Monrads Karriere

³⁶ Die Bibliographie seiner Schriften – nur bis 1888 – bei Halvorsen umfaßt 9 Seiten!

³⁷ Nach Abschluss dieser Arbeit stellte mir Erik Österud das Manuskript zu seiner kritischen Würdigung Dietrichsons zur Verfügung, die mich in vielem bestätigt, obwohl sie eine andere und weitere Optik hat als ich hier: „Norsk litteraturhistories ‚svundne tider‘. Skandinavisten Lorentz Dietrichsons pionerarbeider“, in: Sigurd Aarnes (utg.), *Laserne. Studier i den dansk-norske felleslitteratur efter 1818*, Oslo 1994.

und Hettner in Deutschland besucht.) Von dem dänischen Hegelianer Johan Ludvig Heiberg (1791–1860) hat er den Ausdruck „Centrallyrik“ übernommen und ihn mit den Begriffsbestimmungen Vischers zur „lyrischen Mitte“ gefüllt.

1860 in seiner dänischen Literaturgeschichte taucht der Begriff in diesem Sinn zum erstenmal in Skandinavien auf – also bevor Monrad ihn gebrauchte. Radikaler als Monrad schließt Dietrichson vorromantische didaktische und Gelegenheitslyrik aus seinem System aus. Die vorausgegangenen Jahrhunderte hätten „Rhetorik und Poesie verwechselt“, erst jetzt habe man klare ästhetische Begriffe, heißt es im Vorwort zu seinem Erstlingswerk, das ebenfalls 1860 erschienen ist.

Die ersten Belege des Begriffs Centrallyrik bei Dietrichson sind eher beiläufig und setzen auf die Evidenz dieses Kompositums. „Oehlenschlägers Lyrik (hat) sich sehr wenig mit dem inneren Leben des Dichters beschäftigt. (...) So hat er kaum ein einziges zentrallyrisches Liebesgedicht geschrieben“ (1860, S. 32). Grundtvigs Poesie dagegen „spricht ihre tiefen Gedanken und großen Ideen unmittelbar als zentral lyrische Strömungen aus“ (S. 43). In der schwedischen Literaturgeschichte von 1862 erwähnt Dietrichson zum erstenmal und beiläufig Vischer (S. 20). Und wiederum beiläufig heißt es von Runeberg, er sei „kein Centrallyriker“ (S. 205), er tendiere zum Epischen. Welhaven, heißt es in der norwegischen Literaturgeschichte, 1869, lasse das Episch-Lyrische das Zentrallyrische überwiegen (S. 174).

Offensichtlich setzt Dietrichson einfach die Kenntnis der Gattungseinteilung und Begriffsbestimmungen bei Vischer und Carriere voraus, deren Ästhetiken 1846 bis 1857 erschienen waren und jedenfalls in Schweden sofort intensiv rezipiert wurden.³⁸ Gustaf Ljunggren, Vischer-Schüler in Tübingen und dann Professor für Ästhetik in Lund, hatte sie in seinem Buch *Die vornehmsten ästhetischen Systeme*, 1857, bereits ausführlich referiert. Auch in Uppsala wurde Vischer kritisch, aber intensiv diskutiert, als Dietrichson dort lehrte und mit dem Professor für Ästhetik, Carl Rupert Nyblom befreundet war.

Im Vorwort seiner *Welt des Schönen* gibt Dietrichson als Quellen zuallererst Vischers *Ästhetik* an, „das vollendetste der gegenwärtigen Systeme“. Dann den erwähnten Ljunggren, Monrads *Zwölf Vorlesungen über das Schöne* und schließlich die *Populäre Ästhetik* von Carl Lemcke, Leipzig 1865. Von Vischer distanziert sich der rechtgläubige Dietrichson allerdings, was dessen „säkularisierte Ansichten“ betrifft, zu deren Verbreitung er keinesfalls beitragen möchte.

Über die „lyrische Poesie“ heißt es nun in Dietrichsons *Ästhetik*: „(Sie) schildert das im Gemüt herrschende Gefühl im eigenen Inneren des Dichters als Ausdruck einer allgemeinen, das große Ganze durchziehenden Stimmung“ (Bd. I, S. 500). Dietrichsons Triade der lyrischen Untergattungen sieht dann konsistenter aus als bei Monrad, eben wie bei Vischer, der oft wörtlich übernommen wird.

³⁸ Vgl. Christer Westling, *Idealismens estetik. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*, Stockholm 1985. Weiter: Carl Fehrman, „Estetikens återkomst. Ett stycke lundensisk vetenskapshistorie kring Henrick Schück, Ewert Wrangel, Albert Nilsson, Fredrik Böök och några till“, in: *Vetenskapssocieteten i Lund Årsbok 1987*, S. 15–79.

1. Der Dichter zeigt uns seine Stimmung gespiegelt in einem epischen Bild, wie Gretchen im Faust, wenn sie singt: „Es war ein König in Thule“. Das ist „Epische Lyrik“.
2. Der Dichter kann sein eigenes Bild episch vor seine Phantasie stellen wie Runebergs „Die Siebzehnjährige“, wenn sie singt: „Beim Nähen den ganzen Tag / Sitz ich wie ein Sklave“.
3. Oder schließlich spricht der Dichter seine Stimmung unmittelbar aus, soweit er kann. Denn weil sie zutiefst unaussagbar ist, lässt er durch eine dunkle Symbolik sein Seelenleben in seinem physischen Leben reflektieren. Das ist „Zentrale Lyrik“.

Für alle drei Formen gilt, dass sich die Reflexion der Phantasie klärend und reinigend vorschalten und das individuelle Gefühl Allgemeingültigkeit besitzen muss. Die drei Hauptformen der Lyrik sind dann:

1. Die Hymne. Der Inhalt ist sublim und bleibt außerhalb/überhalb des Dichters.
2. Das Liedhafte. Der Dichter spricht in und mit seiner augenblicklichen Stimmung seine ganze Absicht aus, die also in der Stimmung aufgeht. Das Lied kann entweder zentral = rein lyrisch oder episch-lyrisch sein.
3. Die betrachtende Lyrik. Sie liegt der Reflexion näher als die anderen Formen. Der bloße Gefühlszustand beginnt sich aufzulösen, und der Betrachter geht mit seinem Gegenstand eine Wechselwirkung ein (Elegie).

Das ist reiner Vischer.³⁹ Merkwürdig ist allenfalls, dass Balladen und Romanzen – offenbar wegen ihrer Nähe zur Volkspoesie und damit Distanz zur Gelehrtdichtung – unter das Liedhafte, also unter Centrallyrik fallen, und dass das Epigramm gerade noch unter die betrachtende Lyrik fällt, bevor die Grenze zum unpoetischen Lehrgedicht gezogen wird.⁴⁰ Auch sehe ich den systematischen Zusammenhang zwischen den beiden lancierten Triaden nicht so recht.

Die Autonomie der Poesie verfiucht Dietrichson in spezifisch norwegischer Koppelung mit dem genuin Nationalen in einem Exkurs über die Jungdeutschen. Er nennt sie „Cosmopoliten, Juden, geborene Communisten ohne positive Liebe weder zum Vaterland noch zu Staatsform oder Christentum“, die anstatt für das Wahre und Schöne einzutreten, „für dieses oder jenes Faktum in der Welt der Politik kämpften. (...) Man wurde satirisch – egoistisch – dumm“ (S. 139–142).

³⁹ Vgl. besonders die Paragraphen 889 und 890 in Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (Bd. II, 1857), hg. von Robert Vischer, Hildesheim & New York 1975.

⁴⁰ Zu den Problemen bei der Integration des Lehrgedichts in die Triade vgl. Almut Todorow, *Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1980.

II

Von Monrad und Dietrichson aus hat der offensichtlich als praktisch und einleuchtend empfundene Begriff Centrallyrik seinen Siegeszug in Skandinavien angetreten. Er wird bis heute, und auch im Finnischen, nicht jedoch im Isländischen⁴¹ verwendet. Das System, zu dem der Begriff gehört, weist eine ganze Menge Probleme, Widersprüche, Brüche, Inkonsistenzen auf, blinde Fenster als Symptome seiner Unzulänglichkeit gegenüber dem empirischen lyrischen Korpus, Ansatzstellen besserer Einsichten, Schaltstellen, die es das doch noch erfassen lassen, was es eigentlich ausschließen wollte. Indem es sich im Sinne eines sozialen und ideologischen Begründungs- und Funktionszusammenhangs, der mit der Moderne verschwinden sollte, verkrustete und nur in Gestalt weniger, nicht mehr hinterfragter Axiome und Ideologeme überlebte, wirkt es in hauptsächlich drei Aspekten dysfunktional.

- a) Seine Signifikantenlogik, der Imperialismus des Ordnungsschemas⁴² beeinträchtigt seine Beschreibungsrelevanz. Viele Rezensionen Monrads sind Repetitorien des ästhetischen Systems am vorliegenden lyrischen Text vorbei. Man kann sich aus ihnen kaum ein Bild von der rezensierten Lyrik machen, von dem, was überhaupt darin steht, und davon, welche Textintentionalität sie haben könnte.
- b) Die Systemlogik der Triaden, in deren Mitte das Gefühls- und Stimmungsgedicht steht, drängt den Diskurs über Lyrik qua implizit positiver Wertung des Zentrums in den Irrationalismus, und dies, obwohl weder Hegel noch Monrad oder Dietrichson ihrer Intention nach Irrationalisten waren.
- c) Irrationalistisch in der Konsequenz ist allerdings der Theodizee-Charakter dieser Ästhetik, das heißt die postulierte Identität des Schönen, Guten und Wahren mit dem Sein. Es handelt sich um eine Identität, die die Kunst – allerdings eingeständenermaßen nur noch die Kunst – garantieren sollte und doch, konfrontiert mit der historischen Realität, immer weniger herstellen konnte und wollte. Vor allem Monrad macht deshalb ständig Zusatzbedingungen, die eigentlich nicht systemimmanent sind. Erbürdet dem „wahren Dichter“ persönliche Qualitäten auf, die dieser schwerlich haben kann. Bevor Monrad das Wahre und Schöne der Innerlichkeit eines Lyrikers überlassen kann, muss dieser ein „gehaltreicher Geist“ sein, dessen Subjektivität mit der Objektivität bereits übereinstimmt, der durchdrungen ist von einem „höheren Prinzip“. D. h. die Leistung des Künst-

⁴¹ Die von den Isländern hochgeschätzte altwestnordische Skaldik zeigt ein lyrisches Vertextungsverfahren, das von der Zentrallyrik-Konzeption ausgeschlossen wird: „Es ist [...] der moderne, an der Lyrik [...] der Goethezeit orientierte Begriff der Erlebnisdichtung [...], der einer rechten Erkenntnis der Skaldendichtung im Wege stand. Denn nicht durch Gefühlsdichte, Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit sucht die skaldische Dichtung Wirkung und Gewicht ihrer Aussagen zu gewinnen, sondern durch eine kompliziert-raffinierte [...] Metaphorik.“ Klaus von See, *Skaldik. Eine Einführung*, München & Zürich 1980, S. 15 f.

⁴² Vgl. Wilfried Korngiebel, „Ernst Bloch revisited: Links-rechts-Einfügungen und Theorie der Ungleichzeitigkeit“, in: *kultuRRevolution* nr. 26 (1991), S. 51.

lers/Lyrikers liegt eigentlich vor der künstlerischen Arbeit, außerhalb des Textes: im Genie des Künstlers, allenfalls in dessen vorgängiger ästhetischen Erziehung und Bildung. (Diese kann sich Monrad nur als bürgerliche denken. Und hier besteht natürlich auch ein Zusammenhang mit der biographistischen Ausrichtung der damaligen Literaturwissenschaft, die zwar unphilosophisch ist, aber mit der Verehrung „großer Persönlichkeiten“ zu tun hat.) Die stereotype Wiederholung dieser Zusatzbestimmungen wirkt hilflos beschwörend, verrät unfreiwillig ein schwarzes Fenster.

Daß diese, wie es scheint, innerliche Durchdringung des Ideals andererseits doch auf einer künstlerischen Illusion beruht, folgt überhaupt aus der Natur des Schönen und der Kunst, was, in seiner Allgemeinheit zu entwickeln, an eine andere Stelle gehört [...]

schreibt Monrad in schönster wissenschaftlicher Diktion (1879, S. 3). Dietrichson ist da gutgläubiger, wenn er dem gesellschaftskritischen Realismus entgegenhält:

Der Realismus, richtig verstanden (!), ist – meine ich – die Kunstrichtung, die in und durch eine wahre und innerliche Bindung an die Natur und das Leben, wie es ist, die Schönheit wiederzufinden sucht, die das innerste Wesen der Natur und des Lebens ist. (...) Das Leben *muß* in seinem Wesen schön sein, so wahr es Leben ist und nicht Tod. (*Entschwundene Zeiten*, Autobiographie, II, S. 142)

Ähnliche Probleme bereitet den Kunst-Philosophen der Anteil des Intellekts am lyrischen Schaffen. Dietrichson spricht von der eiskalten Verstandespoesie, die ohne Recht den Namen der Poesie trage (1862, S. 2f.). Aber genau gelesen, verlangen weder er noch Monrad, was erst später in die Definition von Centrallyrik eingehen wird, nämlich unmittelbaren Gefühlsausdruck. Eine Reflexion, was immer damit gemeint ist, soll idealisierend und Objektivität verbürgend dazwischengeschaltet sein.

Wiederum ähnlich liegt das Problem mit der formalen Ausgestaltung. Das zentrallyrische Gedicht soll vage strömen dürfen, Gemütsbewegungen folgen, seinen Sinn eher im Duft, im Ton, in seiner Musikalität als im Klartext und in klarer geordneter Komposition erahnen lassen. Formalismus ist suspekt, aber eine organische Ordnung und korrekte Metren und Reime werden schon verlangt. Die Inhaltsästhetik vermag das Formalästhetische, das mit der Musikalität angesprochen ist, nicht zu integrieren. Monrad sagt allerdings an einer Stelle in den *Zwölf Vorlesungen*: „Formen, das ist für den Künstler als solchen Denken“ (S. 151).

Und noch ein letztes Problem, das ich andeuten möchte, wiederum, weil es sich als verschleiertes in den ästhetischen Texten selbst unfreiwillig oder widerwillig zu erkennen gibt – in den notorischen Appendix-Bestimmungen meist markiert mit Wörtchen wie „aber“, „allerdings“, „natürlich auch“, „natürlich nicht“. Es geht um die gesellschaftliche Funktion der angeblich autonomen Kunst. Die Idee, der höhere Standpunkt, entpuppt sich, wenn nicht schon im ästhetischen Diskurs, dann in dessen Applikation auf die Literaturkritik, als das bekannte bürgerlich-patriarchalische, christlich-moralische Normenrepertoire und Geschmacksurteil.

Das Auseinanderdriften von professoraler philosophischer Ästhetik und künstlerischer Praxis/Autoren-Poetologien wird zu einem Schisma, wenn die lyrische Praxis, die Kritik und die Philosophie nicht mehr – wie zum großen Teil noch in der Romantik und in Norwegen bis ca. 1860 – in ein und denselben Personen vereint sind. Und es wird beschleunigt und zugespitzt von historisch-gesellschaftlichen Veränderungen, auf die die Kunst selbst schneller und radikaler reagiert als die Ästhetik. Sie gab die idealistische Versöhnungs- und Theodizee-Ästhetik auf. Gerade die Lyrik, wie Hugo Friedrich gezeigt hat, wurde zunehmend nur noch mit negativen Kriterien beschreibbar. Dass die Ästhetik nicht auf die Innovationen am künstlerischen Material vorbereitet war, habe ich schon angedeutet. Ibsen musste seinen Kritikern entgegenhalten, wenn seine Dramen für sie nicht Kunst seien, würden sie es für die Zukunft sein. Und er hat recht behalten.

Mein Buch [*Peer Gynt*] ist Poesie; und sollte es dies nicht sein, so wird es dies werden. Der Begriff Poesie wird sich [...] nach diesem Buch richten. Nichts ist beständig in der Welt der Begriffe. [...] Ich will meine Begabung nicht weiter für die Monradsche Philosophie ausbilden, kurz gesagt, ich will keinerlei gutem Rat folgen.⁴³

Strindberg, der in Uppsala bei Dietrichsons Freund Nyblom Ästhetik studierte, sprach später von der Erbsünde, die darin bestehe, alles vom ästhetischen Standpunkt aus zu sehen. Der Dichter könne schreiben, was er wolle, das Publikum sei überzeugt davon, er meine nicht, was er sage.⁴⁴ Georg Brandes, heißt es im *Sohn der Magd*, habe ein ganz neues Licht auf (Dietrichsons) Welt des Schönen geworfen. Die Ungleichzeitigkeit der Festschreibung des Centrallyrik-Begriffs im Zeitraum 1860 bis 1880 tritt tatsächlich besonders deutlich hervor, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich in Skandinavien ab 1870 der „Moderne Durchbruch“ durchsetzte, eine Poetik und Literatur, die, Georg Brandes' Parole und Funktionszuweisung folgend, Realität nicht verklären und versöhnen, sondern kritisch „zur Debatte stellen“ wollte. Dietrichsons Abhandlung *Bezeichnet der moderne Naturalismus in der Poesie einen Fortschritt oder einen Verfall?*, 1882 – er meinte natürlich: einen Verfall – war ein letztes Rückzugsgefecht der idealistischen Ästhetik. Elf Jahre später trat Norwegens erster modernistischer Lyriker auf, Sigbjørn Obstfelder.

⁴³ Brief an Björnson, 9.12.1867, übersetzt aus HU XVI, S. 198 f. Monrad hatte bereits 1875 in Reimen gegen Ibsen polemisiert, und 1882 wandte er gegen *Die Gespenster* ein, die Dichtkunst heute wolle „nur, was sie Wahrheit nennt, geben. Sie will alle Illusionen zerstören, alle sogenannten Ideale“! Vgl. zu diesen Polemiken Linneberg, S. 141–145 und S. 139 ff.

⁴⁴ Vgl. *Samlade Skrifter*, 17/II, S. 240. Strindbergs Auseinandersetzung mit Nyblom und Dietrichson ist in den Kapiteln IX und XI in *Der Sohn der Magd*, Bd. II, geschildert.