



Henrike Fürstenberg*

Raum- und zeitsemantische Oppositionen als Analysekriterium: Beispiellektüren skandinavischer Gedichte (Staffeldt, Ibsen, Christensen, Tranströmer)

<https://doi.org/10.1515/ejss-2022-2030>

Zusammenfassung: The analysis of space-semantic oppositions – as developed by Jurij Lotman and extended by Karl Renner and Hans Krah – plays a much greater role in analysing prose than poetry. However, the focus on spatial and temporal oppositions, the connection of topological and semantic features of subspaces, as well as possible borders and their potential crossing can make a significant contribution to the interpretation of lyrical texts and also guide the interpretation of non-spatial text structures – such as word choice, motifs, and perspective – in appropriate poems. This is illustrated in the analysis of the poems “Indvielsen” (A. W. Schack von Staffeldt, 1804); “Borte!” (Henrik Ibsen, 1871); “Hvis jeg står” (Inger Christensen, 1962) and “Resan” (Tomas Tranströmer, 1962). The paper further makes a general point about a specific space semantics for lyrical texts.

Schlagwörter: Raumsemantik, Zeitsemantik, Raum, Zeit, Lyrik, Analyse, Staffeldt, Ibsen, Christensen, Tranströmer

1 Einführung

Mit seinen Überlegungen zu einem räumlichen Modell der Welt als organisierendes Textelement, „um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“, prägt Jurij Lotman bis heute den gängigen Begriff von Raumsemantik. Grundlegend trennt dabei eine unüberschreitbare Grenze zwei disjunkte Teilräume, die in ihrer inneren Struktur voneinander unterschieden sind (Lotman [1972], 327). Obwohl Lotman seine Überlegungen wesentlich anhand von Gedichten entwickelt (vgl. Lotman [1972], 311–328), wird ‚Raumsemantik‘ in literaturwissenschaftlichen Grundlagenwerken fast immer im Kontext von Prosatexten behandelt. Dieser

***Korrespondenzautor: Henrike Fürstenberg**, Institut für Skandinavistik, Frisistik und Allgemeine Sprachwissenschaft, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel, Germany,
E-mail: h.fuerstenberg@isfas.uni-kiel.de

Beitrag möchte einerseits dafür argumentieren, dass die Analyse raum- und zeitsemantischer Oppositionen ebenso ertragreich an lyrischen Texten durchgeführt werden kann, und dies anhand von vier exemplarischen Analysen entwickeln. Andererseits – und das kann hier nur andeutungsweise geschehen – möchte er dafür plädieren, dass eine auf Lyrik bezogene Raumsemantik spezifischen Prämissen Rechnung tragen muss, bezüglich derer sie sich von der auf Prosatexte bezogenen Anwendung unterscheidet.

Lotmans Raumsemantik zufolge sind topologische Oppositionen zwischen Räumen wie ‚oben‘ – ‚unten‘ oder ‚innen‘ – ‚außen‘ durch semantische Gegensätze, häufig wertender Natur, zusätzlich qualifiziert, z. B. ‚gut versus böse‘, ‚heimisch versus fremd‘, ‚warm versus kalt‘. Sie können zudem, wie Martínez und Scheffel verdeutlichen, topographisch (wie z. B. ‚Land vs. Meer‘, ‚Berg vs. Tal‘) konkretisiert sein.¹ Laut Lotman gründet dies darauf, dass „für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind“ und dass sämtliche kulturellen Modelle der Erfassung von Welt und Sinn (z.B. religiös, ethisch, sozial) über räumliche Charakteristika verfügen, wie es in Begriffspaaren und -hierarchien wie „rechts – links“ oder „hoch – niedrig“ deutlich wird (Lotman [1972], 312f.).

Es ist daher nicht nötig, einen semantischen Raum immer als konkreten ‚Raum‘ zu begreifen – es gibt semantisierte *Räume*, aber auch abstrakt *semantische* Räume. Im letzten Fall bezieht ‚Raum‘ sich metaphorisch auf ein Merkmalsbündel, durch dessen Semantik er von einem zweiten Teilraum abgegrenzt ist (wobei ein Text natürlich auch über ein komplexeres System solcher Räume verfügen kann).² Jüngere raumsemantische Darlegungen verstehen semantische Räume noch abstrakter, nämlich als von bestimmten Regeln geprägte Ordnungen.³ Auch muss unterschieden werden zwischen dem *Vorhandensein* semantischer Räume in einem Text und dem *Ereignis* einer Grenzüberschreitung (dem Sujet), das auf die Handlung bezogen ist und sich im zeitlichen Verlauf vollzieht.

Was Lotman unter einem Sujet versteht, ist an das Vorliegen dreier Kriterien gebunden: (1) ein semantisches, in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedertes Feld, (2) eine normalerweise unüberschreitbare Grenze zwischen beiden Untermengen, die für den Helden als Handlungsträger jedoch überwindbar ist und (3) dieser Held (vgl. Lotman [1972], 341). Während sujetlose Texte bzw. das sujetlose System eines Textes „eine bestimmte Welt und deren Organisation“ (ebd., 336) bestätigen, revolutioniert das Sujet als Überschreitung der in diesem Weltbild

1 Vgl. Martínez/Scheffel 2019, 161f.

2 Vgl. Kraß 2006, 298–300.

3 So bei Renner 2004, der eine mengentheoretische Fortführung entwickelt.

unantastbaren, klassifikatorischen Grenzen zwischen den oppositionellen Teilräumen – etwa zwischen einer tugendhaften Dorfwelt und einer sündhaften Stadtwelt – dieses Weltbild, wirft es um. Deshalb können „sujetlose[...] lyrische[...] Gedicht[e]“, genannt in einer Reihe mit Kalendern und Telefonbüchern (Lotman [1972], 336), zwar über das System einer binären semantischen Opposition verfügen, aber keine Überschreitung der Grenze zwischen den Teilräumen zulassen. Für Lotman selbst sind nur definitorische Grenzüberschreitungen relevant, das bedeutet eben solche, die sich auf normalerweise unüberwindbare Grenzen beziehen.

Dass raumsemantische Forschung sich vorwiegend bezogen auf Prosatexte bezieht, mag mit Lotmans Ausführungen zum Sujet und dessen Bezug zum handlungsbezogenen Ereignis als der „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ (ebd., 332) zusammenhängen. Natürlich hat dies nicht dazu geführt, dass raumsemantische Aspekte bei der wissenschaftlichen Analyse lyrischer Texte keine Rolle spielen. Allerdings scheint es, dass die immense Bedeutung räumlicher Oppositionen für die Semantik lyrischer Texte noch nicht exklusiv genug herausgestellt worden und schon gar nicht in Bezug auf ihre spezifischen Bedingungen hinterfragt worden ist. Im Gegenteil: Ein Blick in aktuelle deutschsprachige Einführungen in die Lyrikanalyse zeigt, dass dieser Aspekt häufig gar nicht, mitunter am Rande behandelt wird.⁴ Man kann konstatieren: „Der Konnex von Lyrik und Raum ist – in einem noch größeren Ausmaß als der von Lyrik und Zeit – von der Lyrikforschung bisher vernachlässigt worden.“ (von Ammon 2021, 499).⁵

4 Im von Dieter Lamping herausgegebenen umfangreichen *Handbuch Lyrik* (²2016) erhalten Raum oder Zeit keine Einträge. Im *Arbeitsbuch Lyrik* (Hg. Kristin Felsner et al. 2012) finden beide Begriffe keine Erwähnung, auch nicht im ausführlichen Sachregister. In Stefan Elits historisch perspektiviertem *Lyrik* (2008) finden sich Raum und Zeit weder im „Begriffsregister zur Lyrikanalyse“ noch im Textteil. Auch in Oliver Müllers *Einführung in die Lyrik-Analyse* (2011), werden beide nicht erwähnt. In Fabian Wolbrings *Sprachbewusste Gedichtanalyse. Eine praktische Einführung* (2018) wird der Begriff des Raumes im Kapitel „Oppositionen“ sehr flüchtig gestreift (vgl. 104f.), erfährt aber keine Reflexion und findet ansonsten signifikanterweise nur in einem kurzen Kapitel zur Narratologie Erwähnung (84f.). Horst J. Franks methodische Anleitung *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* (1991) führt Zeit und Raum als Analysekriterien an, geht dabei aber auf semantische Aspekte und Gegensätze nur ganz am Rande ein (94; 98). Soweit ich sehen kann, widmen lediglich Dieter Burdorfs *Einführung in die Gedichtanalyse* (³2015) sowie Jochen Strobels *Gedichtanalyse. Eine Einführung* (2015) Zeit und Raum ein Kapitel, in dem auch Ansätze einer lyrikspezifischen Raumsemantik bzw. die Herausarbeitung konkreter Untersuchungsebenen entworfen werden. Diese Auswahl ist selbstverständlich nicht vollständig. Ebenso wenig möchte sie Qualität oder Ausrichtung der erwähnten Werke bewerten.

5 In *Grundfragen der Lyrikologie* (Hillebrandt et al. 2021), erhalten „Lyrische Zeitkonzepte“ und „Lyrik und Raum“ je ein Kapitel. Gerade die Beiträge Zymmers, Lampings und von Ammons zeigen, wie die besondere Rolle von Zeitaspekten in und für Lyrik derzeit hingegen eine umfassende Reflexion erfährt.

Der vorliegende Artikel soll einen Beitrag dazu leisten, aufzuzeigen, wie ertragreich es sein kann, die Analyse der Oppositionen semantischer und semantisierter Räume in die Lyrikanalyse einzubeziehen und sie auf andere strukturelle und semantische Analysekriterien wie Thematik, Aufbau, Perspektive, Wortwahl und Bildlichkeit zu beziehen.⁶ Zu diesen Räumen zählen auch Zeit-Räume: Dass Zeiten häufig als Räume metaphorisiert werden („im Sommer“), legt die kognitive Semantik⁷ dar; dass Raum und Zeit textuell häufig zentrale Verbindungen eingehen, ist evident. Der metaphorische Zeit-Raum lässt sich daher – wie grundsätzlich alle metaphorisch-semantischen Räume – als teilhaftig an der Raumstruktur begreifen, die für die übrigen Textelemente „zum organisierenden Moment wird.“ (Lotman [1972], 316).

Zwei Thesen zur spezifisch lyrischen Raumsemantik lassen sich vorab formulieren: Während (1) das Ereignis der Grenzüberschreitung für die tendenziell handlungsärmere Gattung Lyrik weniger relevant ist,⁸ sind (2) Raum- und Zeiteinheiten in von Überstrukturiertheit geprägten lyrischen Texten eng an ihren Ort im Text und ihre syntaktische, semantische und stilistische Umgebung gebunden. Hier gilt daher nicht, was Hans Krahl für semantische Räume in narrativen Texten festhält: „nicht wann und auf welche Weise sich ein solcher Raum in einem Text konstituiert, ist von Interesse, sondern *dass* er sich modellieren lässt.“ (Krahl 2006, 297) Das ‚wann‘ bzw. ‚wo‘ und ‚auf welche Weise‘ sind hingegen im lyrischen Text gerade entscheidend.

Im Folgenden werden vier Analysen skandinavischer Beispieltex-te durchgeführt, die ausgehend von raum- und zeitsemantischen Gesichtspunkten zu einer Gesamtdeutung gelangen.⁹ Da für romantische Lyrik die Dialektik oppositioneller Größen und deren Vermittlung geradezu konstitutiv sind und raumzeitliche Oppositionen dieses Grundverhältnis häufig stützen, liegt es nahe, mit einem romantischen Gedicht zu beginnen.¹⁰ A. W. Schack von Staffeldts romantisches

6 Wie bei allen anderen Analyse-kriterien auch, ist es natürlich vom Einzeltext abhängig, als wie ergiebig sich die einzelnen Aspekte zeigen. Gedichte, die eine raum- und zeitsemantische Analyse plausibilisieren, lassen sich aber in den meisten Fällen nicht zufriedenstellend interpretieren, wenn diese außer Acht gelassen wird.

7 Zu grundlegenden Fragen der konzeptuellen Metaphertheorie vgl. Kövecses 2020.

8 Natürlich lässt sich generell berechtigterweise fragen, ob „wirklich jeder bedeutungshaltige narrative Text eine klassifikatorische Grenze“ aufweise; jede „Normverletzung immer auch die Geschichte einer räumlichen Grenzüberschreitung“ darstelle. Vgl. Martínez/Scheffel 2019, 165.

9 Die Frage, ob diese Grenzen definitorische Grenzen im Sinne Lotmans darstellen und wie die Überschreitungen ggf. zu qualifizieren sind, wird in den folgenden Analysen nur gelegentlich gestreift. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass nicht zur Diskussion steht, ob und inwiefern die analysierten Gedichte als subjektiv gelten können.

10 Selbstverständlich könnten auch vorromantische, beispielsweise barocke Gedichte in die Analyse einbezogen werden, zum Beispiel im Hinblick auf die Dialektik zwischen Himmel und Erde.

Paradegedicht „Indvielsen“ (*Digte*, 1804; in: *Samlede digte*, 2001) verknüpft frühromantische und monistische Poetologie eng mit der raumzeitlichen Gestaltung.

Bei Ibsens Gedicht „Borte!“ (*Digte*, 1871) handelt es sich um einen viel beachteten, aber m. E. häufig missgedeuteten Text. Dass dies eben daran liegt, dass raumzeitliche Überlegungen nicht ins Zentrum der Analysen gestellt wurden, diese für das Textverständnis aber ganz zentral sind, werde ich versuchen zu zeigen.

Zwei Texte aus dem modernistischen Kontext verbinden assoziative Bildlichkeit mit einer überraschend präzisen raum- und zeitsemantischen Struktur. Der sehr kurze Text „Hvis jeg står“ (*lys. digte*, 1962) aus Inger Christensens frühem Werk stellt eine Verschiebung bildhafter Sprachelemente vor der Frage nach der Identität eines Subjektes dar, die über die dreigliedrige Inszenierung von Raum- sowie Zeitbegriffen deutbar wird.

Der schwedische Literaturnobelpreisträger Tomas Tranströmer ist für eine bildreiche kommentarlose Präsentation von Alltagssituationen bekannt. Im vorliegenden Text „Resan“ (*Den halvfärdiga Himlen: dikter*, 1962) erschließt sich durch die semantische Raumanalyse eine durchkomponierte Struktur von Strophen, Wortwahl und Perspektive, die eine ganz konkret im Gedicht zu verortende Grenze offenbart.

Abschließend sollen einige Überlegungen aus den Analysen zusammengeführt werden, um – bei aller bei nur vier Beispieltexten gebotenen Vorsicht – ein paar generelle Thesen über die Bedeutsamkeit raum- und zeitsemantischer Strukturen in der Lyrikanalyse herauszustellen.

2 „Indvielsen“ (A. W. Schack von Staffeldt)

Jeg sad paa Pynten ved Sundets Bred,
 Himlene smilte
 Og saa med Længsel i Dybet ned,
 Bølgerne hvilte,
 Da hælded' Solen til Havets Bryst
 Og rundtom rødne Luft og Kyst.

Og brat fra Skyernes Strengleeg
 Anelsen vakte,
 I Aftenrøde Musen nedsteeg,
 Harpen mig rakte,
 Og raskt et brændende Kys mig gav,
 Nedsynkende i det luende Hav.

Da rundt en anden Natur der blev,
 Vindene talte;
 Fra Skyer, som blege for Maanen hendrev,
 Aanderne kaldte,
 Et Hierte slog varmt og kiærligt i Alt,
 I Alt mig vinked' min egen Gestalt.

Dog blev fra nu for Tanke og Trang
 Jorden et Fængsel;
 Vel lindrer ved Anelse, Drøm og Sang
 Hiertet sin Længsel,
 Dog brænder mig Kysset, jeg kiender ei Fred
 Førend jeg drager Himlene ned.

Dass die Verbindung des Gegensätzlichen – von absolut und relativ, männlich und weiblich, himmlisch und irdisch, beseelt und unbeseelt, nüchtern und berauscht, Traum und Realität, Tag und Nacht, von Gattungen, Genres, (Text-)Traditionen – programmatisch für die Schule der Jenaer Frühromantik ist, beruht auf der durch die Brüder Schlegel vermittelten universalromantischen Idee von der Vereinigung des Getrennten und Gegensätzlichen. Poetologisch geht daraus mindestens dreierlei hervor: die fragmentarische Annäherung an ein Absolutes und eine vom poetischen Geist in ihrer Gesamtheit durchdrungenen Welt, was im ironisch vorläufigen Verweis nur aufscheint; die Überwindung von einseitiger Priorisierung des Rationalen, Klaren und Naturwissenschaftlichen; sowie die Mystifizierung oder Romantisierung des Alltäglichen im Poetischen.¹¹ Insbesondere in der über die Vermittlung Henrik Steffens' nach Dänemark weiterverbreiteten, auf dem Boden eines naturphilosophischen Monismus gedeihenden Universalromantik steht die Darstellung der Durchdringung von beseelter wie unbeseelter Natur durch den einen, poetisch-absoluten Geist im Zentrum.

In „Indvielsen“ finden sich sämtliche dieser Tendenzen.¹² Das an sich profane Erlebnis eines Sonnenuntergangs an der Küste wird romantisch zur Dichterberufung inklusive Musenkuss transzendiert. Raum und, in geringerem Maße, Zeit sind die wesentlichen strukturierenden Einheiten des Textes. Nicht nur beginnt er mit einer ganz präzisen räumlichen Verortung „auf der Landspitze am Ufer des Sunds“,¹³ sozusagen am Übergang zwischen Land und Meer, was zum Ende der ersten Strophe durch eine zeitliche Präzisierung ergänzt wird: Die Sonne geht unter. Das ganze Gedicht ist zudem einer vertikalen Bewegung auf der Achse des topologischen Gegensatzpaares ‚oben‘ – ‚unten‘ verpflichtet. „Himlene“ und „Dybet“ folgen in der ersten Strophe aufeinander; offenbar vollzieht der Blick des lyrischen Ichs diese Bewegung von oben nach unten. Dass das „Jeg“ erstes Wort des

11 S. z. B. Schlegel [1798], 182.

12 Dabei löst der Text fast paradigmatisch die thematische und ästhetische Poetologie der Universalromantik ein: der Dichter als vermittelndes, naturbegabtes Genie, der allein Einblick in den wahren Zusammenhang der Dinge hat; die dreigliedrige Struktur von Einheit, Trennung und utopisch oder fragmenthaft anvisierter neuer Einheit; die Vereinigung von Oppositionen; ein triadisches Weltbild aus Entzweiung und Wiedervereinigung als Wiederherstellung einer verlorenen Einheit; der monistische Gedanke eines Allgeistes in der Natur.

13 Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

Textes ist und „Himlene“ erst im zweiten Vers folgen, stellt dabei nicht nur das Ich ins Zentrum des Textes, sondern korrespondiert auch mit dem letzten Vers der letzten Strophe, die die Bewegung des Blickes in transzendierter Form wieder aufnimmt: „[Jeg finder ei Fred /] Førend jeg drager Himlene ned.“¹⁴ Bevor ein Musenkuss als Berufungsereignis den Dichter zu dieser radikalen Form der Vermittlung von oben und unten, göttlicher und menschlicher Welt, Absolutem und Relativem befähigt und dadurch die Abwärtsbewegung qualifiziert wird, wird diese mehrfach wiederaufgenommen. Die „Himmel“ werden zunächst den „Welten“ in einem Dikolon entgegengesetzt, worauf aber sogleich eine Vereinigungsgeste folgt: „Da *hælded*‘ Solen til Havets Bryst“. „Luft und Küste“ erröten, wodurch in den beiden Abschlussversen der ersten Strophe alle vier Elemente repräsentiert sind, wobei eines im Sonnenuntergang sich in das andere ergießt.¹⁵

In der zweiten Strophe wird durch die vertikale Bewegung zugleich eine definitorische Grenze überschritten: „I Aftenrøde Musen *nedsteeg*“. Nachdem sie Harfe und Kuss an den nun erweckten Dichter gegeben hat, geht die Bewegung der Muse weiter: „Niedersinkend“ in das Oxymoron eines „flammenden Meeres [luende Hav]“. Nachdem diese Vereinigung des Gegensätzlichen geleistet ist, tritt eine Veränderung der Natur ein, und – was die überraschendere Beobachtung ist – die Bewegung im Text wechselt in der dritten Strophe in die Horizontale: „Da rundt en anden Natur det blev“ (der Blick geht nicht mehr von oben nach unten, sondern bleibt ‚auf Augenhöhe‘);¹⁶ Wolken treiben vor dem Mond „her“, und das Ich erkennt sich selbst wie im Spiegel in der umgebenden Natur als Teil dieser.¹⁷ Nicht zufällig geschieht dies zeitlich gesehen beim Übergang (oder Ineinandergleiten) von Tag und Nacht; nun sind die Wolken „bleich“, der „Mond“ ist zu sehen; der Übergang ist vollzogen. Die Natur ist nun beseelt und sprachbegabt („Vindene talte“; „Aanderne kaldte“), wohlgermerkt durch die

14 Dass dieser Vers in der ersten Übertragung ins Deutsche im Jahr 1841 durch Emil Bennett mit „Bis daß ich einst schwebte den Sternen zu“ – also genau umgekehrt im Hinblick auf die vollzogene Bewegung – übersetzt wurde, ist ein Missverständnis, das am Kern des Gedichtes vorbeizieht (auch wenn Bennetts Übertragung besonders die Lyrizität des deutschen Textes im Blick hat): Staffeldts lyrisches Ich möchte eben gerade nicht einfach dem ‚irdischen Jammertal‘ entfliehen, sondern die Vereinigung der Welten wiederherstellen. Vgl. Bennett 1841, 91.

15 Die Verbindung des Männlichen („Solen“) und Weiblichen („Havets Bryst“) pointiert dies zusätzlich.

16 Auch wenn „rundt“ sich nicht nur auf die Horizontale beziehen muss und der Mond offensichtlich höher am Himmel steht als zuvor die Sonne, ist der Übergang von der Abwärtsbewegung der zweiten Strophe hin zur Struktur eines ‚gegenüber‘ in der dritten Strophe m. E. entscheidend.

17 Realisiert in rhetorischer Musterform: „Et Hierte slog varmt og kiærligt i Alt, / i Alt mig vinked‘ min egen Gestalt.“ Der Chiasmus aus „et Hierte“ und „min egen Gestalt“ mit der Anadiplosis „i Alt“ korrespondiert mit der dynamischen Wechselbeziehung („slog varmt og kiærligt“ und „vinked“) und illustriert den monistischen Gedanken eines die Natur durchwaltenden Allgeistes, der auch im Dichtergenie zugegen ist und von diesem erkannt werden kann.

Berufung des Dichters. Verändert hat sich eigentlich seine Wahrnehmung, da aber Subjekt und Objekt monistisch vom selben Geist durchdrungen sind, umfasst die Veränderung beide Teilbereiche der oppositionell entworfenen Welt.

Die Beseelung der Natur hat eine Vereinsamung des lyrischen Ich im Kontext der Menschenwelt zufolge, was als räumliche Beengung gefasst wird: Die Erde wird „ein Gefängnis“ für Denken und Drängen. Wenn auch die Möglichkeiten romantischer Vermittlung („Anelse, Drøm og Sang“) Linderung verschaffen, ist der räumlichen Beengung eine zeitliche Dauerhaftigkeit an die Seite gestellt: Das lyrische Ich verlebt seine Tage in Unfrieden, „ehe [Førend]“ es „die Himmel herniederzieh[t]“, also die utopisch im Sinne romantischer Ironie anvisierte neue und endgültige Vereinigung einlöst, wodurch das auslösende Ereignis im Zuge der vertikalen Abwärtsbewegung entscheidend aktualisiert wird. Dieser Übergang zu einem dauerhaften Zustand mit einem Fluchtpunkt in der Zukunft wird morphologisch auch durch den Übergang vom Präteritum zum Präsens im 21. Vers verdeutlicht. Die Bewegung, erst durch den Blick des lyrischen Ich (es hat, in seiner Disposition zum Dichter, die Fähigkeit des Sehens bzw. Erkennens) aus der *Distanz*, dann durch die Naturelemente (Sonne senkt sich zum Meer) und darin der Bewegung der Muse in der Berufungsgeste *tatsächlich*, schließlich in der Utopie des poetischen Wirkens die Realität *transzendierend* vollzogen, strukturiert also das gesamte Gedicht und bildet die bildhafte Repräsentation der „Einweihung“, also der entscheidenden, durch die Natur initiierten Bewegung zum Dichter-Werden. Das Ereignis der Grenzüberschreitung zwischen den als absolut und relativ semantisierten Bereichen (eine tatsächlich impermeable Grenze) durch die Muse wird so in der letzten Strophe noch übersteigert, denn hier wird ja der eine Teilbereich ganz in den anderen integriert. So lässt sich im Geiste Lotmans der Selbstanspruch der Romantiker, in der Vereinigung des Gegensätzlichen eine neue Welt im monistischen Geist zu erschaffen, ganz plastisch darstellen.

Dabei funktionieren nicht nur „Himmel“ und „Erde“ als Repräsentanten des Absoluten bzw. Irdisch-Menschlichen, sondern auch Himmelskörper (Vers 2, 5, 8) und das Meer (3/4, 5, 12) als räumliche Opponenten. Dass die ‚oben‘-, ‚unten‘-Struktur also sowohl innerhalb der Natur als auch über die kategorisch unterschiedenen semantischen Räume hin vollzogen wird, zeigt einerseits, dass der Dichter eben der Natur angehört (was durch die horizontalen Analogien in der dritten Strophe unterstrichen wird), andererseits, dass er zwischen beiden Welten vermitteln kann.

Es ist deutlich geworden, wie raumsemantische Oppositionen und deren dialektische Vermittlung die Aussagen des romantischen Textes wesentlich stützen. Im zweiten zu untersuchenden Gedicht ist zudem die Zeitsemantik noch bedeutender als in „Indvielsen“.

3 „Borte!“ (Henrik Ibsen, 1864)

De sidste gæster
vi fulgte til grunden;
farvellets rester
tog nattevinden.

I tifold øde
lå haven og huset,
hvor toner søde
mig nys berused.

Det var en fest kun,
før natten den sorte;
hun var en gæst kun, –
og nu er hun borte.

Der Titel des Gedichtes, der zugleich seinem letzten Wort entspricht, aber dieses durch das Ausrufezeichen noch semantisch verschärft, weist den zentralen thematischen Analyseansatz aus. Es geht um die Abwesenheit eines zuvor Gegebenen, präziser: einer zuvor anwesenden Frau. In drei knappen, vierzeiligen Strophen wird assoziationshaft die Szene eines Abschieds von den letzten Gästen nach einem Fest wachgerufen. Georg Brandes schätzte den Text als Ibsens „mest gribende Digt“.¹⁸

Die erste Strophe benennt die im Text vorliegende *Grenze* ganz exakt: „grunden“, das Gartentor, ist der Ort dieses Abschieds. Räumlich und zeitlich sind die oppositionellen Räume des Gedichtes beidseitig davon angeordnet: In „Garten und Haus“ der Raum des lyrischen Ich und des Festes; in einem unbestimmten Nicht-Raum der Ort, an dem das lyrische ‚Sie‘ sich „jetzt“ aufhält, denn dieses ist aus der Perspektive des Ich nicht mehr greifbar: „borte“. Der Titel bezeichnet somit die raumzeitliche Nicht-Lokalisierbarkeit der ersehnten Person.

In der Wortwahl der ersten Strophe ist die Grenze als Ort und Zeitpunkt des Abschiednehmens omnipräsent, und zwar in Adjektiven, Substantiven und Verben. Es handelt sich um die „letzten“ Gäste, begleitet werden diese zum „Gartentor“ als Grenze zwischen dem Lebensbereich des lyrischen Ich und der Außenwelt; das „farvel“, das Abschiedswort, ist nur noch als „Rest[e]“ präsent, und wird vom Nachtwind „genommen“. Sogar das Wort „Gäste“ zeigt einen Abschied an, da es

¹⁸ Vgl. Brandes 1900: „hvor har jeg nydt Borte, Forviklinger, Rimbrevet til Fru Heiberg! Det første er Ibsens mest gribende Digt, det andet hans vittigste og viseste, det tredje det kunstnerisk mest fuldendte, han har skrevet“; 351. Andernorts spricht er von „[Ibsens] ypperste Digte som Borte og nogle andre“, 278.

sich eben um Personen handelt, die sich nicht habituell, sondern nur übergangsweise bei den Gastgebern aufhalten.

Dennoch ließe sich die erste Strophe auch in einer munteren Tonart, als Nachwinken nach einem geselligen gemeinsamen Abend, lesen; nicht zuletzt bleibt das lyrische Ich ja nicht allein zurück, sondern zählt zu einem nicht näher qualifizierten lyrischen „Wir“. Aber die zweite Strophe verbietet diese Lesart. Ihre ersten beiden Verse bezeichnen den Zustand des „Jetzt“ – nach der Trennung – in der Hyperbel „I tifold øde / lå haven og huset,“ die folgenden beiden Verse den entgegengesetzten Zustand während der Feier: „hvor toner søde / mig nys beruset“. Auffällig ist, dass das Komma zwar eine Zäsur in der Mitte der Strophe setzt, aber das „hvor“ die zeitlich getrennten Ebenen räumlich verbindet. Nun markiert also der Abschied als zeitliche Zäsur (Grenze) die kategorielle Differenz zweier konträrer Zustände im *selben* Raum: Der Raum des lyrischen Ich ist zusätzlich in sich gegliedert in den Raum der Fülle in der Vergangenheit des Festes, sowie den Raum der Ödnis in der Gegenwart. Diese Fülle selbst wird nur angedeutet: Sinnlichkeit, durch die Synästhesie von „süße[n] Töne[n]“ gezeichnet, erwirkt einen Rausch („beruset“); einen vorübergehenden ekstatischen Zustand, laut Duden ein „Glücksgefühl, das jemanden über seine normale Gefühls-lage hinaushebt“. ¹⁹ Die Zeit der Fülle der *Gegenwart* wird somit – auch wenn dies im Gedicht unausgesprochen bleibt – an dem unbestimmten Nicht-Ort lokalisierbar, insofern dieses lyrische ‚Sie‘ sich an diesem nun aufhält, wobei es aber für das lyrische Ich unerreichbar ist. Dies bereitet die Entsetzlichkeit der Leere vor, die erst in der letzten Strophe zur Gänze greifbar wird. Im Wort „nys“, das eine fast noch greifbare, aber schon vergangene Gegenwart impliziert, wird die Zeit präsenter Fülle schmerzhaft eingefroren, indem es alliterarisch mit dem „nu“ des letzten Verses der dritten Strophe korrespondiert, das wiederum dem „borte“ verbunden ist. Diese Strophe verflucht die Abfolge der zeitlich oppositionellen Zustände in einem auffälligen Parallelismus: Ein ‚vorher‘ („Det var en fest kun“) geht einem ‚jetzt‘ voraus („natten den sorte“), dem wieder ein ‚vorher‘ folgt („hun var en gæst kun“) und dann das endgültige Jetzt in die Konklusion gefasst wird: „nu er hun borte“. Die zeitliche Abfolge lässt sich zudem aus der Nennung von Personalpronomen erhellen: Von einem „Wir“ in der ersten Strophe bleibt in der zweiten nur ein „Ich“ („mig“), während in der dritten Strophe – zweifach und daher am gewichtigsten – das nun abwesende „Sie“ benannt wird. Es lässt sich nur spekulieren, ob diese Pronomen die Entwicklung einer Ehe grausam auf den Punkt bringen: Aus einem gemeinschaftlichen „Wir“ wird ein „Ich“ wegen einer „Sie“. Damit wäre auch der Abschied von dem im Gedicht nicht weiter benannten zweiten Part des ursprünglichen lyrischen Wir implizit gegeben, der ja nun ebenfalls als vereinzelt „Ich“ zurückbleibt. Doch diese Interpretation verlässlich zu stützen, lässt der stimmungsbildhafte Charakter des Textes nicht zu.

19 [<https://www.duden.de/rechtschreibung/Rausch>] 28.01.2022.

Entscheidend für die Deutung des Gesamttextes ist, wie man das im Parallelismus der letzten Strophe als Epipher pointierte „kun“ versteht. Häufig ist es als Relativierung gelesen worden, die die Ereignisse des Festes bagatellisiert.²⁰ Wenn Paulus Svendsen das Gedicht als Ausdruck von Ibsens „ethischem Lebenskampf und Sieg“ versteht, beruht dies im Wesentlichen auf der Wirkung dieser „Bagatellisierung“, die Distanz zwischen dem lyrischen Ich und „hun“ schaffen solle – in Svendsens biografistischer Deutung Ibsen selbst und Thea Bruun, die er in Italien kennenlernte – und damit einen Versuch darstelle, die Beherrschung über die eigene Gefühlswelt zurückzuerlangen.²¹ Das wiederholte „kun“ wäre dann sprachliche Manifestation eines moralischen Entschlusses. Dem widerspricht nicht nur, dass der Titel des Gedichtes das Schlusswort anders, als dies von Svendsen gelesen wird – „Hun skal og må være borte. Her skal ingen minnedyrkelse være.“ (Svendsen 1957, 57) – wiederaufnimmt und sogar intensiviert. Etwas polemisch könnte man nämlich einwenden, dass „Kun en gæst“ dann einen passenderen Titel abgegeben hätte. Vielmehr spricht die Zeitstruktur des Textes ganz entschieden gegen diese Deutung.

Um dies deutlicher zu machen, hilft ein Blick auf den letzten Vers: „nu er hun borte.“ „[E]r“ ist das einzige Verb im Gedicht, das im Präsens steht, alle anderen Zustände – trotz ihrer zeitlichen Opposition zwischen vorher und nachher – aber im Präteritum. Das „nu“ dauert also an, während die Vergangenheit des Festes eigentlich eine Vorvergangenheit einer zweifach zeitlich unterschiedenen Erinnerungsperspektive darstellt. Dass die zeitliche und metaphorisch-emotionale Nacht als „natten den sorte“ wie durch ein nomen proprium als *dauerhaft* schwarz gezeichnet wird, kontrastiert die Sinnlichkeit des Rausches mit der Abwesenheit von Sinneseindrücken wie Farbe und Licht. Dass „borte“ Titel des Textes – d. h. zentrale Interpretationsperspektive – und einziges Subjektprädikat zu „hun“ ist, unterstützt dies zusätzlich: Von der Figur, die im Text ‚bleibt‘, ist nichts als ihre Abwesenheit zu verzeichnen. Was also zunächst relativierend klingt – „nur ein Fest; nur ein Gast“ –, gewinnt dadurch schmerzhaft Exklusivität. Beides liegt

²⁰ Vgl. Svendsen 1957, 56. Der Hinweis auf den bagatellisierenden Charakter des gedoppelten „kun“ findet sich auch in populär- und unwissenschaftlichen Lesarten, vgl. z. B. [<https://heltgreipoesi.wordpress.com/2012/08/12/borte-av-henrik-ibsen/>] 1.12.2021.

²¹ Svendsen argumentiert dafür, dass das Gedicht nicht nach der ersten Begegnung Ibsens und Thea Bruuns in Genzano entstanden sei, wo Ibsen sich in den Sommermonaten des Jahres 1864 aufhielt (diese Datierung mache dann das „Wir“ nicht als Ibsen und Gattin, sondern Walter Runeberg, mit dem Ibsen in Genzano zusammenlebte, lesbar), sondern nach der Wiedervereinigung mit Gattin und Sohn in Rom im Herbst 1864. Man sieht an dieser Suche nach einer direkten ‚Ursache‘ des Textes in Ibsens Lebenssituation deutlich die Begrenztheit der Analyse, die eine Generalisierung über den Horizont der eigenen Lebensumstände hinaus nicht mitdenkt. In Svendsens Analyse finden sich nur wenige, wenn auch treffende Hinweise auf sprachliche Auffälligkeiten des Textes, vor allem den Rhythmus und die Pronomen betreffend.

außerhalb des normalen, andauernden Zustandes; ein Fest ist nicht der alltägliche Normalzustand, sondern ein Sonderfall, ein Gast nicht dauerhaft an einem Ort zugegen, sondern nur ausnahmsweise. Der – nirgendwo im Gedicht explizit geäußerte – sehnsuchtsvolle Wunsch des lyrischen Ich, „sie“ möge den Zustand der Fülle zurückbringen und zum Zustand *andauernden* Wohlbehagens machen, wird kontrastiert durch die hyperbolisch gesteigerte, also gar nicht mehr zu füllende *dauerhafte* Ödnis, zudem durch die Alliteration in „haven og huset“ – der *gesamte* Alltagsbereich des lyrischen Ich. Nur „nys“, nur zu diesem einen gegebenen Zeitpunkt diesseits des Gartentores, war dieser süße Rausch eine gegebene Realität. Die dritte Strophe lässt sich also nur dann verstehen, wenn das „kun“ auf die Zeitsemantik von einem dauerhaften, aber von nun an entseelten Normalzustand versus einem vorübergehendem, aber beseelten Sonderzustand bezogen wird.

Dann aber scheint das „vi“ der ersten Strophe als sonderbar unmarkiert auf und lässt ein Unbehagen darüber zurück, dass dem Ich eine doch eigentlich gegebene ‚Fülle‘ im Sinne einer (häuslichen) Gemeinschaft zwar nach wie vor gegeben, aber offensichtlich ungenügend (geworden) ist. Denn das „mig“ der zweiten Strophe – daher konsequenterweise auch nur als Objekt der „süßen Töne“ präsent – sehnt sich in die Gemeinschaft eines neuen Wir mit dem „Sie“, die die Ödnis ausfüllen könnte.²² Wie in „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ (Heinrich Heine, 1822; in: *Buch der Lieder*, 1827) sind es also tatsächlich höchstwahrscheinlich *zwei* Partner, die allein zurückbleiben, so dass das „hun“ als definitorische Grenze zwischen dem lyrischen Ich und dem zweiten Teil des lyrischen Wir aufscheint. Damit wird die Gesamtheit der Räume als ‚Ordnungen‘ im Sinne Hans Krahs lesbar. Der Raum des ehelichen Zusammenlebens, semantisch als Normalität von ‚Haus und Hof‘ mit gelegentlichen Feierlichkeiten codiert, wird aber nicht etwa durch die ‚Grenzüberschreitung‘ des lyrischen ‚Sie‘ gefährdet, die ja hingegen ganz im Rahmen des Konventionellen bleibt, sondern durch die emotionale Entgleisung des lyrischen Ich (mit Absicht sind in diesem Satz räumliche Metaphern gewählt): „Sie“ überschreitet das Gartentor als Grenze des intim privaten Raumes erst dann, wenn sie nicht mehr als Gast, sondern in der Imagination des lyrischen Ich dauerhaft ins Privatleben integriert wird. Titel und Fazit des Textes bestätigen einerseits die Opposition dieser Ordnungen, die aber andererseits für das lyrische Ich nicht mehr lebenswert ist.

Insofern zeigt die raumsemantische Analyse des Textes, wie sie motivische, schematische, strukturelle und rhetorische Aspekte zu erhellen vermag. Zugleich

²² In der biografistischen Deutung ist das „vi“ eindeutig als Hinweis auf Ibsens Ehefrau Suzannah Thoresen (1836–1914) gelesen worden. Paulus Svendsen basiert seine Deutung auf Lorentz Dietrichsons’ Datierung der Erstfassung des Gedichtes auf das Jahr 1864 nach Ibsens Ankunft in Italien (während die Reinschrift auf den Beginn des Jahres 1871 datiert wird). Zu Ibsens Ehegattin vgl. Sæther 2008.

zeigt der Text, wie offen das Konzept von ‚Raum‘ (gerade im lyrischen Text?) in der Analyse u. U. gehandhabt werden muss: Physische Räume können zugleich Ordnungen markieren, konträre Ordnungen aber auch im selben Raum durch zeitliche Grenzen bestehen; Überschreitungen können sowohl räumlich als auch metaphorisch zu verstehen sein.

4 „Resan“ (Tomas Tranströmer)

På tunnelbanestationen.
En trängsel bland plakat
i ett stirrande dött ljus.

Tåget kom och hämtade
ansikten och portföljer.

Mörkret nästa. Vi satt
som stoder i vagnarna
som halades i hålorna.
Tvång, drömmar, tvång.

På stationer under havsnivån
sålde man mörkrets nyheter.
Folk var i rörelse, sorgset,
tyst under urtavlor.

Tåget förde med sig
ytterkläder och själar.

Blickar i alla riktningar
på resan genom berget.
Ingen förändring ännu.

Men närmare ytan började
frihetens humlor surra.
Vi steg ur jorden.

Landet slog med vingarna
en gång och blev stilla
under oss, vidsträckt och grönt

Sädesax blåste in
över perrongerna.

Slutstationen! Jag följde
med bortom slutstationen.

Hur många var med? Fyra,
fem, knappast flera.

Hus, vägar, skyar,
blå fjärdar, berg
öppnade sina fönster.

Im Gedicht „Resan“ wird in einer Reihung von Assoziationen, Vorgängen und Zuständen die Fahrt einer U-Bahn geschildert, die sich aus der „Untergrundstation [tunnelbanestation]“ hin zur „Endstation [slutstation]“ an der Erdoberfläche bewegt. Teils sind die Verse so bildhaft, dass sie schwer zu deuten sind; teils sind die Angaben knapp und deklarativ („Hur många var med? Fyra, / fem, knappast flera.“). Es findet sich ein lyrisches Wir im dritten und in der siebten und achten Strophe, sowie ein lyrisches Ich in der zehnten Strophe. Insgesamt zählt das Gedicht 12 Strophen.

Die grundlegende raumsemantische Struktur erschließt sich schnell: Einem Raum ‚unter der Erde‘ steht ein Raum ‚über der Erde‘ (im Tageslicht, an der Erdoberfläche) gegenüber.²³ Der Zug legt die Strecke vom einen zum anderen zurück. Ob mit oder ohne Lotman: Revolutionär ist diese Grenzüberschreitung zunächst einmal nicht. Umso überraschender ist es, wie exakt sich die Unterscheidung der oppositionellen semantischen Felder bzw. Räume sowie die Grenze im Gedicht verorten lassen.²⁴ Die Strophen 1–6 umfassen das ‚unten‘; die Strophen 8–12 das ‚oben‘; beide Teile sind jeweils in sich symmetrisch in Bezug auf die Versanzahl angeordnet. Die Grenze zwischen beiden besteht in der Tunnelöffnung, die der Zug in der siebten Strophe des Gedichtes durchfährt. Es ergibt sich folgende Struktur:

3-2-4-4-2-3 -3- 3-2-2-2-3

Die dreizeiligen Strophen umschließen dabei jeweils einem Chiasmus gleich die Strophen mit gerader Versanzahl, wobei diese im ersten Teil des Gedichtes aus zwei

²³ Lotman führt anhand von Gedichten des russischen Lyrikers und Übersetzers Nikolai A. Zabolockijs aus, inwiefern diese ihre räumliche Hauptachse „oben – unten“ anhand von Oppositionsvarianten wie „geräumig, Bewegung, Freiheit, Schöpfertum, Harmonie“ versus „eng, Unbeweglichkeit, mechanische Bewegung, Sklaverei, Fehlen von Harmonie“ entwickeln, wobei allerdings „Kultur“ im „oben“ und „Natur“ im „unten“ verortet sind (Lotman [1972], 323). Dies mag auf die Gängigkeit von grundsätzlichen Denotationen der universellen Achse ‚oben‘ versus ‚unten‘ verweisen.

²⁴ Für diese Beobachtung danke ich Hannes Thoms und (für die Diskussion dieses Sachverhalts) den weiteren Teilnehmer*innen der Seminare „Raumsemantik“ sowie „Lyrikanalyse“ an der Universität Greifswald im Wintersemester 2021.

zweizeiligen und zwei vierzeiligen, im zweiten Teil aus drei zweizeiligen Strophen bestehen. Selbst die Verortung der Pronomen ist zumindest zum Teil symmetrisch im Sinne dieser Achse angelegt:

3-2-4-4-2-3 -3- 3-2-2-2-3

Dem „Wir“ in der dritten Strophe entspricht das „Ich“ in der drittletzten; zudem findet sich in der Grenz-Strophe 7 das zweite „Wir“ (das in der Objektform in der folgenden Strophe nochmals aufgegriffen wird).

Semantisch sind die Räume als dunkel, negativ, eng versus hell, positiv, offen klassifiziert. Im ersten Teil des Gedichtes erscheinen die Menschen verdinglicht oder enteelt, was grammatisch durch Passiv-Formen („hallades“), personifizierende Vergleiche („som stoder“) und semantisches Passiv in Verbindung mit Synekdochen / Metonymien erwirkt wird: „Tåget kom och hämtade / ansikter och portföljer“. Diese letztzitierte, zweizeilige Strophe wird in der anderen zweizeiligen Strophe des ersten Teils in parallelistischer Form wieder aufgenommen: „Tåget förde med sig / ytterkläder och själar.“ Dass der Zug Seelen mit sich „führt“, erinnert an mythologische Unterwelten, in die die Seelen der Verstorbenen geführt werden. Der Raum unter der Erde ist semantisch zudem mit Wörtern wie „dött ljus“, „mörkret“, „tvång“, „tyst“ verbunden, die von der Abwesenheit von Licht und Leben, Beengung und Eingrenzung zeugen. Im Vers „Tvång, drömmar, tvång“ wird die Beengtheit durch die Repetitio umgrenzter „Träume“ ganz plastisch.

In Opposition zur Verdinglichung von Menschen in der ‚Unterwelt‘ herrscht ‚oben‘ Lebendigkeit durch die Personifikation bzw. Belebung von Dingen in der 8., 9. und 12. Strophe, etwa: „Landet [...] blev stilla“. Ausschließlich im zweiten Textteil finden sich zudem Farben (Str. 8 und 12) sowie Objekte und Bilder aus dem Bereich ‚Natur‘; ‚unten‘ dominieren die Bereiche ‚Technik‘ und ‚Medien‘ als Errungenschaften einer unbelebten mechanisierten Welt (die U-Bahn-Station, Plakate, Neonlicht, Zeitungen). Der Übergang von ‚unten‘ nach ‚oben‘ lässt sich daher als Übergang von Stadt zu Land, Zivilisation zu Natur beschreiben.

Einerseits ist dies lesbar als Entfremdungssemantik: „an extended metaphor for alienation, for life in mechanical times.“ (Bankier 1985, 44) Aber gleichzeitig lässt sich festhalten, dass der Text durch den Assoziationsreichtum der gewählten Bilder das simple Ereignis einer Zugfahrt in irgendeiner Hinsicht „transzendiert“ (vgl. Bankier 1985). Die ganz alltägliche Grenzüberschreitung des Zuges appelliert sozusagen hierdurch daran, doch als definitorisch verstanden zu werden: Ist es die Grenze zwischen einem Totenreich und der Welt der Lebenden, zwischen Gefangenschaft und Freiheit, Traum und Realität? Die Vielzahl der andeutungsweise wachgerufenen Bilder lässt zunächst keine eindeutige Auflösung zu. „[A] modernist stance is articulated and then transcended“ (ebd.), schreibt Joanna Bankier. Aber

welche Bedeutung trägt diese Transzendierung, in welche Richtung geht sie überhaupt? Von den namenlos Vielen erreichen nur wenige die Endstation. Aus einem Wir, das als Gemeinschaft, aber auch Masse semantisiert ist, schält sich ein Ich heraus; ein Bewusstwerdungsprozess wird abgebildet. Der Titel regt derlei Assoziationen an: Geht es um eine Allegorie auf die menschliche Lebensreise? Beginnt der Text in der „Dunkelheit“ und Beengtheit eines Geburtskanals? Geht das bewusste „Ich“ ontogenetisch aus dem Reich des Unklaren, Un- (oder Unter-) bewussten (mit Freud dem „Es“) hervor? Werden mythologische Referenzen wachgerufen, indem das unterirdische Reich semantisch mit dem Tod verknüpft ist? Wird bewusst Platons Höhlengleichnis anvisiert, wenn die Wenigen aus dem unterirdischen Reich herausgelangen und gerade in diesem Moment im Text nicht mehr der Zug, sondern das „Vi“ agierendes Subjekt ist („Vi steg ur jorden.“; Str. 7), wenn die Menschen wie „Figuren“ oder „Statuen“ und ihre Träume eingeklemmt zwischen Zwang offenbar in einer Richtung fixiert werden, sie hier (Str. 3) „sitzen“ und in Strophe 7 aktiv aus der Erde „steigen“, um in ein offenes, weites, liches Reich der Erkenntnis zu gelangen wie der als Philosoph zu verstehende Einzelne in Platons Gleichnis?²⁵ Andernorts wieder wirkt die Unterwelt wie ein Schwarzmarkt in einem dystopischen Reich („sälde man mörkrets nyheter“) oder wie eine Beerdigungsszenerie („Folk var i rörelse, sorgset, / tyst“; Str. 4).

Es scheint angeraten, die raumzeitliche Analyse als Maßstab der Deutung dieser Assoziationen heranzuziehen. Dafür hilft ein Blick auf die Grenze, die wie dargestellt exakt in Strophe 7 verortet werden kann. In der sechsten Strophe, der letzten ‚Unterwelt‘-Strophe, wird die Veränderung vorbereitet, wenn sie auch sprachlich gleichzeitig dementiert wird („Ingen förändring ännu.“). „Blicke in alle Richtungen“ deutet auf eine Öffnung hin, eine Suche, die ein Ziel ausmachen möchte, auf Kontakt; zudem sind die Reisenden nun (aktiv) „auf der Reise durch den Berg“ und nicht mehr einfach wie in Str. 3 mit den Wagen „in die Löcher gezogen“. Das Leben kündigt sich an, noch bevor der Zug die Unterwelt verlässt, indem das gewählte Bild auf den zweiten Raum vorausgreift: „Men närmare ytan började / frihetens humlor surra.“ (Str. 7) Die Hummel und die sinnliche Wahrnehmbarkeit des Summens stehen der Stille („tyst“; Str. 4) und der Abwesenheit von sinnlich wahrnehmbaren Differenzen im ersten Raum entgegen. Auch sprachlich ist Str. 7 als Übergang gekennzeichnet. „[B]örjade“ ist das erste Verb der Strophe; Subjekt dazu ist die komplexe Metapher „frihetens humlor“. „[S]urra“ als zweites Verb bezeichnet zum ersten Mal einen *Laut* im Gedicht. Die Sinne scheinen also zu erwachen; in der Unterwelt gibt es nur „totes“ Licht, die Menschen sind „still“. Das dritte Verb, „steg“, ist ein Bewegungsverb und zeichnet dadurch eine

25 Wie Platon es Sokrates im siebten Buch der *Politeia* entwickeln lässt. Vgl. Platon, *Politeia* VII 514a–517c.

Dynamik ab, die wie dargestellt der zuvor vorherrschenden Passivität entgegensteht. „Vi steg ur jorden“ – die Grenzüberschreitung ist ganz präzise im Text benannt und in exakt diesem Vers vollbracht. Das Geräusch einer ‚surrenden‘ Bahn wird fast hörbar. Auch „närmare“, „ytan“, „frihed“ und „humlor“ rufen Neubeginn, Dynamik und Bewegung semantisch auf.

Diese Freiheit wird im Bild des vogelgleichen, sich ausbreitenden grünen Landes in Str. 8 aufgenommen. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang, dass das letzte Wort des Gedichtes, „fönster“, wiederum zwei Räume und eine Grenze impliziert, insbesondere im Kontext des gesamten Verses: „öppnade sine fönster“. Ein Fenster setzt einen Innen- und einen Außenraum voraus; Fensterrahmen und Fensterglas sind die transparente Grenze zwischen beiden, die hier „geöffnet“ wird. Was das lyrische Ich nun – in seiner Vielheit – sehen kann, ist daher seinerseits nach außen hin geöffnet: Transparenz und Sichtbarkeit kontrastieren also Dunkelheit und Bedrängnis. Die Aufzählung („Hus, vägar, skyar, / blå fjärdar, berg / öppnade sine fönster“) scheint die Möglichkeiten des Weiterreisens anzudeuten, die Möglichkeiten der neueröffneten Welt: der schlichten Realität. Dieser Realitätscharakter wird u. a. dadurch hergestellt, dass die Strophen 10 und 11 schmucklos konstatieren, dass die Reisenden an der Endstation angekommen sind. Damit ist die Transzendierung eines mythischen, vielleicht mythologischen Raumes in die Schlichtheit, Schönheit und Klarheit einer Realitätserfahrung zurückverwandelt – allerdings nicht, ohne auch hier die Möglichkeit einer neuerlichen transzendierenden Grenzüberschreitung zu ermöglichen, denn die metaphorisch geöffneten Fenster laden ja zu Erkundungen jenseits der „Endstation“ der Reise ein. Erst in diesem Raum der Realität finden sich komplette Menschen, die sich zählen lassen; im ersten Teil des Textes, in der ‚Unterwelt‘ treten Menschen vorwiegend fragmentiert und metonymisiert in Erscheinung,²⁶ entweder als Masse („en trängsel“; Str. 1 und „Folk“; Str. 4) oder als Fragment („ansikten“, „portföljer“; Str. 2 und „ytterkläder“, „själar“; Str. 5); im Ganzen allenfalls passive Statuen („stoder“; Str. 3). So lässt sich nun die ‚Unterwelt‘ als eine Halbwelt deuten, die keine Entfaltung zulässt und den Menschen seiner Natur entkleidet, wodurch Bewusstsein und, letztlich, Selbstwerdung aufgeschoben werden.

Die raumsemantische Analyse lotet so sehr exakt aus, wie Tomas Tranströmer „im Grenzbereich zwischen Realem und Surrealem [...] immer wieder Transzendenz erahnen“ (Heske 2019) lässt; „eine Art Transzendenz, die allerdings nicht auf ein Jenseits oder ein gesellschaftliches Utopia verweist, sondern auf ein intensiveres Hier und Heute“ (Heise 1993, 161). Das nächste Gedicht zeigt nicht nur die Verwobenheit von, sondern geradezu eine Reduktion des Textes auf raumzeitliche Gesichtspunkte.

26 Diese Beobachtung danke ich Hannah Nickel und Kristin Kreiseler; s. Fußnote 18.

5 „Hvis jeg står“ (Inger Christensen)

Hvis jeg står
 alene i sneen
 blir det klart
 at jeg er et ur

hvordan skulle evighed
 ellers finde rundt

Das sehr kurze Gedicht entstammt Inger Christensens erstem Gedichtband *lys. digte* (1962) und bildet eine Identitäts-Momentaufnahme eines fragilen, mit der Außenwelt in zwingender, aber grotesker Wechselwirkung stehenden Ich. Diese Wechselwirkung ist zwingend an die Kategorien Raum und Zeit gebunden, wie die folgende kurze Analyse zeigen soll.

In raumzeitlicher Hinsicht ist schon das erste der insgesamt nur zwanzig Wörter des Gedichtes entscheidend: „hvis“ steht dort, nicht „når“; die raumzeitliche Situiertheit des lyrischen Ich ist also von vornherein nur als Möglichkeit gedacht, aber nicht realisiert. Dieser nur möglichen Situiertheit in Zeit und Raum steht die Zeiteinheit der „Ewigkeit“, die Zeit an sich transzendiert und überschreitet, an der Seite: Zeit wird also in zweierlei Hinsicht dementiert, einmal im Hinblick auf den – möglicherweise gar nicht gegebenen – Augenblick, einmal im Hinblick auf die für das menschliche Gehirn gar nicht vorstellbare Überschreitung jeder Zeiteinheit.

Für den Raum lässt sich eine triadische Staffelung verzeichnen. Dabei ist in räumlicher Hinsicht die zeitliche Bewegung von der Möglichkeit zur zeitübergreifenden Gegebenheit quasi umgekehrt: Das erste Vollverb ist eine feste, statische Situierung („står“), dem eine nicht konkrete, sondern diffuse Raumangabe folgt („i sneen“), bis zuletzt die Raumeinheit mit Verwirrung verbunden ist, denn die Ewigkeit muss sich „zurechtfinden“. Wenn das lyrische Ich aber steht, wo steht es dann? Es steht ganz zentral, in der Mitte von Raum und Zeit; es ist selbst die Uhr, an der die Ewigkeit sich orientiert. Auch grammatisch steht es als Subjekt des Nebensatzes in der ersten Strophe, in der Mitte des ersten Verses zentral. Klassifiziert ist der Raum des Gedichtes allerdings einzig und allein durch „i sneen“; er wird dadurch zu einer Art Nicht-Raum, blendend weiß, ohne Konturen und ohne Rahmung. Zudem ist Raum aber eben in „zurechtfinden [finde *rundt*; Hervorhebung HF]“ adressiert: Die Ewigkeit bedarf eines Stützpunktes in der Wirklichkeit – vielleicht auch, um sich in ihrer Differenz hierzu wahrzunehmen –, die sich allerdings in der dargestellten Weise als diffus zeigt.

Das Gedicht bildet dabei nicht nur eine an Zeit und Raum gebundene, sondern auch eine *logische* Struktur ab. Der ganze Text folgt einem Argumentationsschema:

wenn x (Ich stehe im Schnee) zutrifft, *dann* ergibt sich eindeutig („klart“) y (Ich ist eine Uhr); hierfür gibt es einen Beleg („hvordan [...] ellers“). Sprachlogisch ist es interessant, dass sich der Schluss in Form einer Metapher ergibt („et ur“ ist Subjektprädikat zu „jeg“ und als solches natürlich nur als Metapher denkbar); die logische Form der Aussage wird durch diese Spielform uneigentlicher Rede konterkariert.

In der Verbindung der raum-, zeit- und logikbezogenen Analyse ergibt sich auch in Bezug auf die Zeit eine dreigliedrige Struktur des Textes: Aus einem Moment (Ich stehe im Schnee) geht eine Aussage über einen generellen, also dauerhaften Zustand hervor (Ich ist eine Uhr), der daraufhin in den Zustand der Ewigkeit transzendiert wird, die allerdings von der zweiten Zeistufe abhängig ist; sie braucht ja die Uhr zu ihrer Orientierung. Christensens Bilder erweisen sich in dieser nicht un-, sondern außerlogischen Logik zunächst einmal als pure Sprachlichkeit, als das fortgesetzte, nur den Regeln der Sprache selbst folgende Auseinanderhervorgehen neuer sprachlicher, metaphorischer Wortkomplexe. Ihr ganzes Werk hindurch betrieb Christensen die Arbeit mit Sprache als dem Material, aus dem ihrer Auffassung nach die Welt besteht, und das sie auf mathematische und naturwissenschaftliche Weise in ihrer späteren Systemdichtung kombinierte, indem aus den Korrespondenzen der Wörter ein sprachliches Universum hervorgeht (vgl. Fürstenberg 2018).

Die raum- und zeitsemantische Analyse erhellt auch die Beschaffenheit des lyrischen Ich. Trotz der Verortung in der zweiten Zeiteinheit der Dauer ist dieses Ich ein fragiles Ich (wie es für Christensens beide frühen Gedichtbände *lys* (1962) und *græs* (1963) typisch ist). Denn die Selbstdefinition ist einerseits an den Ort und den Modus des Zustandes gebunden, andererseits auch an die Zeit (Schnee als ein unter Umständen flüchtiger Aggregatzustand von Wasser). Die metaphorisch verschobene Selbsterkenntnis dreht sich mit dem Bild der Uhr weiter; das „ich bin“ ist eine Momentaufnahme. Dies wird unterstützt durch die Raumstruktur, indem das Ich sich von außerhalb sieht, also außer sich steht: Der Blick auf das Ich als Uhr mit dem Schatten als Zeiger ist als Vogelperspektive denkbar. Jedenfalls ist die Einsicht in die eigene Identität nur im Wechselspiel mit Zeit und Raum, dem gerade gegebenen Kontext, denkbar. Hierin liegt die wesentliche Pointe des Gedichtes: Der Versuch, die eigene Identität festzuschreiben, scheitert im Zuge ihrer Behauptung. Es ist ganz deutlich kein Ich einer klassischen Lyrik, sondern eines, das sich aus einem Zusammenhang schöpfen muss, sich darin eingebettet wahrnimmt, aber zugleich gerade darin auflöst. Dies korrespondiert mit der Ewigkeit, die Orientierungsbedarf hat, als modernistische Verdrehung, und es harmoniert mit dem Eindruck des Schwindels, den die beiden gegensätzlichen Bewegungen des Textes erwirken: das statische Stehen und die Drehbewegung, die durch die Begriffe „ur“ und „rundt“ wachgerufen werden; zugleich aber der modernistisch motivierte ‚metaphysische

Schwindel', der dadurch hervorgerufen wird, dass die Ewigkeit – das Absolute – sich am fragilen, für sich selbst nur von außen und für den Moment greifbar werdenden Ich – dem Relativen – ausrichtet. Letztlich handelt es sich bei diesem Gedicht – und das geht, wie deutlich geworden ist, nur aus der Analyse der Raum- und Zeitkategorien des Textes hervor – um die bildhaft evozierte Darstellung einer radikal gedachten Relativität: Der Text als Versuch eines Ich, sich selbst zu greifen, steht außerhalb von Zeit, Raum und Kausalität.

6 Fazit

Während sich als gemeinsamer Nenner verschiedener Strukturmodelle narrativer Texte festhalten lässt, dass diese jeweils „die Bedeutung von Erzählungen auf eine abstrakte Tiefenstruktur zurück[führen], die sich als Überschreitung einer Grenze zwischen Gegensätzen verstehen lässt“ (Martínez/Scheffel 2019, 165), spielt das „Sujet“ einer Grenzüberschreitung in den untersuchten lyrischen Texten eine untergeordnete Rolle. Das Vorhandensein (teils) topographischer, topologisch entgegengesetzter semantisch konnotierter Räume ist hingegen in allen Gedichten nicht nur unstrittig; deren Analyse konnte die Interpretation der Gesamttexte vielmehr wesentlich anleiten. Dies hängt sicher damit zusammen, dass Lyrik tendentiell handlungsärmer ist als narrative Texte. Die Grenze als Scheidewand zwischen den oppositionellen Räumen sowie ihre Überschreitung durch ein Textelement (in allen Beispieltexten *nicht* durch einen etwaigen ‚Helden‘ bzw. das lyrische Ich selbst) erwies sich gleichwohl für drei von vier Texten als bedeutsam: Die Muse, die die Grenze zwischen Absolut und Relativ überschreitet; das Gartentor, durch das „sie“ den Lebensraum des lyrischen Ich verlässt; der Zug, der von der Unterwelt in die Oberwelt fährt. In ihrer Funktion gestalten sich diese Grenzüberschreitungen aber ganz vielgestaltig, weder als Normverletzung noch als Ereignis in sich, sondern als Katalysator der Gegensätzlichkeit und/oder Verbindung der beiden Teilräume. Einerseits also können Gedichte die Opposition zweier (metaphorischer) Räume oder Ordnungen als überzeitlichen Zustand skizzieren und damit dem Prinzip der „Sujetlosigkeit“ entsprechen. Dieser Fall scheint in der nicht narrativen Lyrik wesentlich häufiger vorzuliegen als in erzählenden Genres. Natürlich können Gedichte die Opposition ihrer Räumlichkeiten aber auch in einen zeitlichen Verlauf einbetten. Keineswegs bedeutet dies allerdings, dass sie die Überschreitung einer in Lotmans Sinne definitorischen, also ansonsten nicht überschreitbaren Grenze zum Thema haben. Eine spezifisch lyrische Raumsemantik könnte besonders diesen Aspekt der Grenzüberschreitung gewinnbringend näher untersuchen. Sensibilität muss dabei vor allem auf das Raumkonzept selbst gelegt werden, da ‚Raum‘, wie gezeigt wurde, als physischer Raum zugleich

eine Ordnung markieren kann, während eine oppositionelle Ordnung, u. U. abgegrenzt durch zeitliche Grenzen, innerhalb desselben physischen Raumes existieren kann.

Zur Bedeutung von raum- und zeitsemantischen Oppositionen lässt sich von der hier vorgenommenen Analyse aus sagen: Raum und Zeit spiegeln in allen untersuchten Texten semantische Gegensätze auf der Ebene der Struktur, Wortwahl und Thematik der Gedichte. Verschiedene ‚Räume‘ stehen für verschiedene Erlebenseinheiten, emotionale Kodierungen oder Ordnungen. So kann z. B. die Sehnsucht nach einem Raum außerhalb der Reichweite des lyrischen Ich (das Absolute in „Indvielsen“; die Welt, in der „sie“ lebt in „Borte!“; die Identität angesichts der Differenz zwischen absoluter und relativer Zeit in „Hvis jeg står“; der Übergang von Beengtheit zu Freiheit in „Resan“) anhand von raum- oder zeitlichen Einheiten lyrisch realisiert werden. Diese Beobachtungen können aber nur Andeutungen bleiben. Es scheint angeraten, die besonderen raum- und zeitsemantischen Prämissen lyrischer Texte näher zu untersuchen, um die Analyse entsprechend angelegter Gedichte durch eine spezifisch lyrische Raumsemantik zu bereichern. Vorläufig lässt sich sagen: Die Suche nach konkreten oder abstrakten, impliziten oder expliziten oppositionellen Raum- und Zeiteinheiten und -strukturen in lyrischen Texten bildet in sehr vielen Fällen Grundlage einer Analyse, von dem aus sich weitere Ebenen der Gedichtanalyse sinnbringend interpretativ erschließen lassen.

Primärliteratur

- Christensen, I. 1962. *Iys. digte*. Kopenhagen: Gyldendal.
 Heine, H. 1827. *Buch der Lieder*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
 Ibsen, H. 1871. *Digte*. Oslo: H.W. Lie. 2010.
 Schack von Staffeldt, A. W. 2001. *Samlede digte*, hg. von Henrik Blicher. Kopenhagen: Reitzel.
 Schlegel, F. 1798. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 1967.
 Tranströmer, T. 1962. *Den halvfärdiga Himlen: dikter*. Stockholm: Bonnier.

Sekundärliteratur

- von Ammon, F. 2021. „Auf dem Wasser zu singen. Das Gedicht im Raum der Aufführung (mit einem Vorschlag zur Systematisierung des Konnexes von Lyrik und Raum).“ In *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen, Hg. C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, and R. Zymner, 499–511. Berlin/Boston: DeGruyter.
 Bankier, J. 1985. *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*. Berkeley: Ann Arbor UML.
 Bennett, E. 1841. *Dania. Auswahl von Gedichten aus dem Dänischen übertragen von Emil Bennett*. Leipzig: Nicolai.

- Brandes, G. 1900. *Samlede Skrifter*. Bd. 3. Kopenhagen: Gyldendal.
- Elit, S. 2008. *Lyrik: Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte*. Stuttgart: UTB GmbH.
- Felsner, K., H. Helbig, and T. Manz (Hg.). ²2012. *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Frank, H. J. 1991. *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung*. Tübingen: Francke.
- Fürstenberg, H. 2018. "Inger Christensen." In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KlLfG)*, hg. von S. Domsch, Vol. 104. Nachlieferung. München: Ed. Text + Kritik.
- Heise, H.-J. 1993. „Dozent im Traumseminar,“ die horen 170 (2): 155–61. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Heske, H. 2019. *Tomas Tranströmer: ‚April und Schweigen‘*. Frankfurter Allgemeine Zeitung (faz.net). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/frankfurter-anthologie-april-und-schweigen-von-tomas-transtroemer-16371767.html> (accessed December 09, 2021).
- Hillebrandt, C., S. Klimmek, R. Müller, and R. Zymner. (Hg.). 2021. *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Berlin/Boston: DeGruyter.
- Kövecses, Z. 2020. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Krah, H. 2006. *Einführung in die Literaturwissenschaft: Textanalyse*. Kiel: Ludwig.
- Lamping, D., (Hg.). ²2016. *Handbuch Lyrik*. Stuttgart: Metzler.
- Lotman, J. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1993.
- Martínez, M., and M. Scheffel. ¹¹2019. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck.
- Müller, O. 2011. *Einführung in die Lyrik-Analyse*. Darmstadt: WBG.
- Renner, K. N. 2004. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman.“ In *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien in Wirtschaft*, Hg. G. Frank, and W. Lukas, 357–81. Passau: Stutz.
- Strobel, J. 2015. *Gedichtanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Svendsen, P. 1957. „Henrik Ibsen: ‚Borte! Et tolknings-forsøk.‘“ *Edda* 57: 55–8.
- Sæther, A. 2008. *Suzannah – fru Ibsen*. Kopenhagen: Gyldendal.
- Wolbring, F. 2018. *Sprachbewusste Gedichtanalyse. Eine praktische Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Internetquellen ohne Autor oder Herausgeber

[<https://heltgreipoesi.wordpress.com/2012/08/12/borte-av-henrik-ibsen/>], 1.12.2021.

[<https://www.duden.de/rechtschreibung/Rausch>], 28.01.2022.