

Universität Utrecht

Block 4, 2010-2011

Bachelor Abschlussarbeit

Betreuung: Prof. Dr. A.B.M. Naaijken

Das Sonett in der expressionistischen Lyrik

Rick Duijf

Student „Duitse Taal en Cultuur“

Student Nummer: 3105229

E-Mail: a.f.duijf@students.uu.nl

Abgabedatum: 15. August 2011

Wörterzahl: 9545

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | 3 |
| 2. Lyrik des Expressionismus | 5 |
| 3. Johannes R. Becher gibt Aufschluss über das Sonett: Die Sonett-Theorie | 10 |
| 4. Sonett-Analyse | 17 |
| 4.1 Johannes R. Becher: <i>Der Tod</i> | 18 |
| 4.2 Georg Heym: <i>Die Irren</i> | 20 |
| 4.3 Paul Zech: <i>Jugend</i> | 22 |
| 4.4 Theodor Däubler: <i>Flügelahmer Versuch</i> | 25 |
| 4.5 Franz Werfel: <i>Als mich Dein Wandeln an den Tod verzückte</i> | 26 |
| 4.6 Georg Heym: <i>Bastille</i> | 27 |
| 4.7 Else Lasker-Schüler: <i>Abschied</i> | 29 |
| 4.8 Max Hermann-Neiße: <i>Der Stungslose</i> | 30 |
| 5. Fazit | 31 |
| 6. Bibliographie | 33 |

1. Einleitung

„Das Sonett erscheint uns als die Grundform der Dichtung.“¹ So fängt jedenfalls Johannes R. Becher seine *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre* an, um danach eine ausführliche Erklärung dieser poetischen Grundform darzustellen. Diese Aussage darf ruhig als der Einstieg dieses Textes betrachtet werden. Es heißt: „Unter einer poetischen Grundform verstehen wir die Form einer Dichtung, welche ihre wesentlichen Bestandteile am konzentriertesten, am ‚reinsten‘ enthält.“²

Diese Sonett-Theorie formt einen ganz interessanten Anlass zu einer Untersuchung. In seiner Position als Lyriker und Sonett-Liebhaber gilt Johannes R. Becher als Experte auf dem Sonett-Gebiet. Er schrieb über 500 Sonette, derer schon viele analysiert worden sind. Darunter viele Landschaftssonette, aber auch politische Sonette wurden nicht von ihm gescheut. Seine ersten Sonette wurden zur Zeit des Expressionismus publiziert, die Periode also von etwa 1910 bis 1925, in der der Erste Weltkrieg als wichtigstes größtes Ereignis gilt. Nicht um sonst also werden die Themen der Literatur und Lyrik zu dieser Zeit von Verfall, Katastrophe, Untergang und Weltende bestimmt (Reso 1969: 617).

Weniger ersichtlich hingegen ist die spezifische Rolle des Sonetts während des Expressionismus. Claudio Mende, Verfasser von *Deutsche Literaturgeschichte – Epochenüberblicke*, beschreibt die Tendenz der expressionistischen Lyrik: Sie ist „von Traditionsbruch und Beibehaltung traditioneller lyrischer Formen gemischt. Außerdem betrieben viele Expressionisten Experimente in der Form.“³ Diese Wahrnehmung könnte bedeuten, dass das Sonett im Expressionismus fehl am Platze ist. Als „Grundform der Dichtung“ ist es jedenfalls als traditionelle Form zu betrachten.

Um die Rolle des Sonetts im Expressionismus feststellen zu können, steht in diesem Text die Frage „Welche Rolle hat das Sonett im Expressionismus gespielt?“ im Mittelpunkt. Man würde, wenn von Traditionsbruch und Experimente in der Form die Rede ist, vermuten, dass das Sonett nicht zum lyrischen Expressionismus gehört, gerade weil es eine traditionelle Form ist. Die Beibehaltung älterer lyrischer Formen zu dieser Epoche unterstützt das Ziel dieses Textes: Zeigen dass das Sonett im Expressionismus passt und auf welche Weisen es in dieser Zeit standhält.

Wie werden wir hervorgehen, um dies zeigen zu können? Dazu sind drei Aspekte von Bedeutung. Wir müssen auf Repräsentativität (wie viel Sonette gibt es im Expressionismus,

¹ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 405.

² Ebd. S. 405.

³ <http://www.literaturwelt.com/epochen/express.html>

welche Autoren haben sich dem Sonett gewidmet?), Form (wie sehen Sonette aus?) und Inhalt (was soll im Sonett enthalten sein?) aufmerksam sein. Diese Aspekte sind nicht nur unabhängig voneinander zu betrachten. Das bedeutet, dass sie in dieser Untersuchung manchmal einander verknüpft worden sind.

Die Sonett-Theorie Johannes R. Bechers spielt in diesen Verknüpfungen sicherlich eine Rolle und wird deswegen in diesem Text mehrmals vorgeführt. Seine Vorstellung eines Sonetts macht nicht nur deutlich, welchem Modell ein Sonett entsprechen muss, sie funktioniert zugleich als Maßstab bei der später beabsichtigten Analyse einiger Sonette. Dazu soll bemerkt werden, dass das Vorhandensein einer Sonett-Theorie, zusammengestellt von einem Expressionisten, ein wichtiger Hinweis sein kann, dass das Sonett im Expressionismus eine wichtige Rolle gehabt hat. Darauf werden wir später im Text noch zurückkommen.

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, wird wie folgt vorgegangen: Erstens wird eine ausführliche Erläuterung der expressionistischen Lyrik gegeben. Im Allgemeinen werden die Themen dieser Lyrik vorgeführt, sowie die Unterschiede in den Dichtformen. Im spezifischen wird das Sonett eingeführt, wobei im Hinblick auf die anderen expressionistischen Dichtformen untersucht wird, inwiefern das Sonett, zum Beispiel in einer Expressionismus-Anthologie, vorkommt und welche Lyriker sich dem Sonett gewidmet haben.

Zweitens wird die Sonett-Theorie Johannes R. Bechers ausführlich besprochen. Becher zufolge, müssen wir in der späteren Sonett-Analyse vor allem deutlich machen, welche Elemente in einem guten Sonett enthalten sein sollen. Sehr interessant in dieser Theorie sind Bechers Angriffe auf A.W. Schlegel, Theoretiker der Romantik, die Periode, laut Becher, die stark mit der Entwicklung des Sonetts verbunden ist.

Mit den Prinzipien eines guten Sonetts gelangen wir drittens zu der Sonett-Analyse. Es werden acht Sonette weitgehend analysiert, um nicht zu beschränkt hervorzugehen, wobei vor allem auf Inhalt und Form geachtet wird. Von Johannes R. Becher wird das Sonett *Der Tod* analysiert. Dazu kommen noch *Die Irren* von Georg Heym aus Wilhelm Großes Werk *Expressionistische Lyrik* und *Jugend* von Paul Zech, das der Anthologie *Expressionismus. Lyrik* entnommen ist. Weiter werden wir aus dieser Anthologie noch *Bastille* von Georg Heym, *Abschied* von Else Lasker-Schüler und Max Hermann-Neißes *Der Stellunglose* in die Hand nehmen. Aus dem Werk *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus werden wir Theodor Däublers *Flügelahmer Versuch* und Franz Werfels *Als mich Dein Wandeln an den Tod verzückte* analysieren. Anhand dieser Analyse soll am Ende der Studie eine begründete Schlussfolgerung gezogen werden.

2. Lyrik des Expressionismus

„Der Expressionismus war [...] die Begleitmusik zum Untergang des alten Europa.“⁴ So heißt es jedenfalls in der von Walter Hinderer zusammengestellten *Geschichte der deutschen Lyrik*. Karl Eibl beschreibt im Kapitel über den Expressionismus den Drang der Lyriker, sich mit dem nähernden Ende der Welt zu beschäftigen. Dieses Ende entfaltet sich in der Lyrik durch Verfall, Katastrophe, Untergang, Weltende. Bilder und Vorstellungen solcher Art begegnen dem Leser expressionistischer Gedichte (Reso 1969: 617). Das ist also leicht vorzustellen, in einer Zeit, wo gesellschaftliche Ängste wie Kriegsdrohung und die symbolische Drohung des Halleyschen Kometen die Welt sichtbar instabil machten. Es ist eine Zeit des Umbruchs. Die relative Ruhe der vorgehenden Jahre wird von den Menschen definitiv hinter sich gelassen.

Verständlicherweise haben diese Drohungen zu Verwirrung in der poetischen Landschaft geführt. Vor allem die Änderung des sozialen Lebens hat großen Einfluss. Die Gesellschaft verroht, die Stellung der Menschen ändert sich. Dieses akute Krisenstadium der Gesellschaft habe, Eibl zufolge, für die Poeten die Voraussetzung gegeben, die Welt bewusster zu erfahren (Reso 1969: 620). Von dieser bewussteren Erfahrungsweise aus, scheint es so zu sein, als ob die expressionistischen Lyriker gedacht haben, dass *jetzt* die Zeit für eine Umgestaltung der Lyrik gekommen sei.

Diese Wahrnehmung auf eine Umgestaltung der Lyrik, worauf wir gleich zurückkommen, verunsichert auch die Position des Sonetts im Expressionismus. Man kann sich einfach nicht vorstellen, dass das Umgestalten der Lyrik zu dieser Zeit überhaupt noch Raum für eine solch klassische Form wie die des Sonetts lässt. Jedoch stellt Wilhelm Große in *Expressionistische Lyrik* fest, dass es eine „verblüffende Vielzahl unter den expressionistischen Gedichten“ gegeben hat.⁵ Neben Johannes R. Becher haben u.a. auch Georg Heym, Georg Trakl, Paul Zech usw. Sonette verfasst. Es haben sich also nicht die unbedeutendsten Dichter der Dichtform des Sonetts gewidmet. Ein Argument dafür, dass das Sonett zum Expressionismus gehört.

Wenn die in dieser Untersuchung verwendeten Anthologien auf die „Vielzahl expressionistischer Gedichte“ nachgeschlagen werden, stellt man aber das Gegenteil fest. In diesen Werken ist die Gesamtzahl an Gedichte und die Prozentzahl der Sonette gezählt. So können wir berechnen, dass in *Menschheitsdämmerung* 276 Gedichte insgesamt aufgenommen sind, wovon neun Sonette. Das bedeutet, dass 3,26 Prozent der Gedichte in

⁴ Hinderer, W. 2010. *Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. S. 437.

⁵ Große, Wilhelm. 2006. *Expressionistische Lyrik*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag. S. 18.

dieser Anthologie Sonette sind. Wenn wir uns *Expressionismus. Lyrik* anschauen, dann fällt auf, dass in dieser Anthologie 363 Gedichte zu lesen sind, darunter 23 Sonette. Daraus ergibt sich eine Prozentzahl von 6,33 Prozent Sonetten in diesem Band. Die Anzahl der Sonette ist also gering und weisen nicht klar eine Zugehörigkeit zum Expressionismus auf.

Von der Repräsentativität gelangen wir jetzt bei der Form. Es ist zunächst wichtig, die Kennzeichen der umgestaltenden Lyrik dieser Zeit zu erwähnen. Dazu ergibt Wilhelm Großes *Expressionistische Lyrik* sich als sehr nützlich. Große beschreibt, dass mit der Umgestaltung der Lyrik besonders eine Suche nach freieren Ausdrucksformen ausgelöst werde. Ziel der expressionistischen Lyriker ist es, die dichterischen Fesseln, wie die Dichter die Dichtformen aus vorgegangenen Zeiten nennen, abzuwerfen. Daraus ergibt sich die logische Folge, laut Große, dass ein Großteil der expressionistischen Lyrik auf Reim, ein streng geregeltes Metrum und komplizierte Reim- und Strophenschemata verzichtet (Große 2006: 18). Das Sonett erfüllt diese Bedingungen offenbar nicht. Bedeute das denn, dass aufgrund von diesen Befunden, für das Sonett keine bedeutende Rolle in der expressionistischen Lyrik vorbehalten ist? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir erst herausfinden, welche Dichtformen die expressionistische Lyrik beherrscht haben.

Wilhelm Große macht an dieser Stelle eine klare Abgrenzung zwischen Form und Inhalt. Eine Zweiteilung, die später in diesem Text nochmal in Johannes R. Bechers Sonett-Theorie dargestellt wird. Seiner Meinung nach können expressionistische Gedichte einerseits durch die erwähnte Abweichung von traditionellen, streng geregelten lyrischen Formen, andererseits durch eine eher inhaltliche Bestimmung mit Hilfe von Bildern bestimmt werden. Zu der Gestaltung wird von der Grammatik und von syntaktischer Ordnung abgewichen, was zum Beispiel in August Stramms „Freudenhaus“ resultiert:

*Lichte Dirnen aus den Fenstern
die Seuche
spreitet an der Tür
und bietet Weiberstöhnen aus!
Frauenseelen schämen grelle Lache!
Mutterschöße gähnen Todeskind!
Ungeborenes
geistet
dünnelnd
durch die Räume!
Scheu*

*im Winkel
schamzerpört
verkriecht sich
das Geschlecht!*⁶ (1914)

Ganz offensichtlich wird hier der Syntax zerstört. Sätze werden unterbrochen und ein Wort nimmt manchmal eine Zeile für sich ein. Außerdem wird auf eine klare Interpunktion verzichtet, d.h. nur das Ausrufezeichen wird verwendet. Das Gedicht vermisst eine eindeutige, traditionelle d.h. erkennbare Struktur, ein wichtiges Kennzeichen vieler expressionistischer Gedichte (Große 2006: 26-7).

Obwohl das Gedicht Stramms in eine strukturfreiere Form gegossen ist, zeigen die Zeilen bezüglich der Bedeutung klar einen Zusammenhang. „Scheu / im Winkel / schamzerpört / verkriecht sich / das Geschlecht“, wo *schamzerpört* bewusst von Stramm verwendet wurde. Die Empörung zerdrückt das Gefühl der Scham, so erklärt er in einem Brief vom 11.6.1914 an Herwarth Walden (Große 2006: 27). Diese Verdeutlichung zeigt zugleich, dass, wenn von Abgrenzung der Form und des Inhalts die Rede ist, auf spezifische Merkmale der beiden Aspekte gezielt wird. Dennoch kann es, wie das Gedicht „Freudenhaus“ beweist, zwischen Form und Inhalt einen starken Zusammenhang geben. Aus der sich erlaubten Formfreiheit entsteht inhaltliche Freiheit. In dieser Freiheit wird sogar Zusammenhangslosigkeit vorgeführt. Diese kann eher als bildabhängig bestimmt werden, d.h. dass ein Gedicht inhaltlich von mehreren Bildern beherrscht wird, die untereinander keine Verbindung aufweisen. Jakob von Hoddis zeigt in seinem bekannten Gedicht „Weltende“ wie diese bildliche Bestimmung geschehen kann:

*Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut*

*Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.*⁷ (1911)

⁶ Ebd. S. 26.

⁷ Ebd. S. 22.

Dieses Gedicht zieht in Betracht, dass inhaltliche Freiheit mittels eigenständiger Bilder zustande kommt, „denn was hat schließlich das ‚Entzweigen der herabstürzenden Dachdecker‘ mit der steigenden Flut zu tun?“ fragt sich Große (Große 2006: 22).

Selbstständige Bilder, Zusammenhangslosigkeit, das sind die Elemente, die das Gedicht gestalten.

Wo in Stramms Gedicht „Freudenhaus“ der Inhalt die Form bestimmt, hält die Form in Von Hoddiss Gedicht den Inhalt nicht zusammen. Es gelingt dem Reim nicht, die Bilder zusammenzuhalten. Die angenommene Verbindung zwischen Form und Inhalt bewegt sich also in eine Richtung: Nur Inhalt kann die Form bestimmen, sonst verfliegt der Mehrwert des Reims. Wenn inhaltlich unterschiedliche Bilder das Gedicht gestalten, wirkt Form nur als bloßes Ausdrucksmittel (Große 2006: 20-21).

Man könne Von Hoddiss „Weltende“ deswegen auch kritisieren. Einerseits sei er nicht der große Neugestalter des Expressionismus. Er hat umschlingenden und kreuzenden Reim verwendet: Reimvarianten die bereits vor vielen Jahrhunderten in der Lyrik verwendet wurden. Sonette der vorgegangenen Zeiten des Expressionismus wurden schon von diesen Reimformen durchsetzt. Andererseits hat er mit dem Einsatz mehrere Motive, vier in einer Strophe (!), wohl die lyrische Landschaft geändert.

Die Feststellung, worauf Große durch seinen Vergleich dieser beiden Gedichte hinweisen will, ist, dass im Expressionismus ein zusammenhangender Inhalt die Form bestimmen kann, umgekehrt das aber nicht stattfindet. Dort zeigt sich gerade der umgekehrte Prozess: Die Form weist einen unterschiedlichen Inhalt auf.

Was bedeutet diese Wahrnehmung aber für die Rolle des Sonetts im Expressionismus? Die lyrische Form des Sonetts bietet immerhin den Anblick einer streng geregelten Form. Dazu kommt noch, dass die zwei Strophen von „Weltende“ sich einigermaßen der Struktur eines Sonetts ähneln. Man wird sich fragen, ob das Sonett im Expressionismus keine wichtige Rolle gespielt haben könne, weil sie als Form ins Auge fällt und auf diese Weise den Mehrwert der reimenden Zeilen verliert. Wenn diese Feststellung auch tatsächlich stimmt, hat das Sonett im Expressionismus nur eine Rolle als, wie erwähnt, bloßes Ausdrucksmittel eines Themas.

An dieser Stelle dürfen wir aber auch Großes Theorie einigermaßen kritisieren. Die Tatsache, dass Von Hoddiss in seinem „Weltende“ Reim verwendet hat, um unterschiedliche Inhalte in einem Gedicht darzustellen, und diese Vorgehensweise von mehreren Lyrikern aufgenommen wurde, kann vermutlich auch als stilistische Signalfunktion aufgefasst werden. Von Hoddiss wird den Reim bewusst eingesetzt haben, um die

unterschiedlichen Inhalte, die in seinem Gedicht versteckt sind, zu unterstreichen. Schließlich gilt gerade *Weltende* als Paradebeispiel von expressionistischer Lyrik und weil das Gedicht über Reimschemata verfügt, könnten Sonette formgemäß auch zum Expressionismus gehören.

In *Gesammelte Werke von Bertolt Brecht*, 1967 herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, erkennt Bertolt Brecht dieses Experimentieren expressionistischer Lyriker in Bezug auf lyrische Formen und lyrische Sprache. Brecht sagt dazu: „Da ist ein Wirrwarr in der Debatte, den Formalismus betreffend. Der eine sagt: Ihr ändert nur die Form, nicht den Inhalt. Die anderen haben das Gefühl: Du gibst den Inhalt erst recht der Form preis.“⁸ Es wäre zu behaupten, wie wir später auch in der Sonett-Theorie Johannes R. Bechers herleiten werden, dass Inhalt und Form nicht unabhängig voneinander zu betrachten sind.

Wenn Form und Inhalt zusammen zu analysieren sind, kommt die Frage auf, welche inhaltlichen Elemente denn in Gedichten des Expressionismus versteckt sein können? Es ist deutlich, dass diese Frage eine Antwort braucht, um beurteilen zu können, ob das Sonett auch inhaltlich eine starke Rolle gespielt hat. Wie in *Expressionismus. Lyrik* beschrieben wurde, begegnen wir in expressionistischen Gedichten Vorstellungen von Verfall, Katastrophe, Untergang und Weltende. Diese Krise-Situationen der Gesellschaft werden alle ichbezogen und weisen drei von Wilhelm Große zusammengestellten Kategorien auf, d.h. inhaltlich überspannte Themen der expressionistischen Lyrik seien laut Große, „Untergang und Aufbruch“, „Großstadt und Natur als Metaphern seelischer Zustände“ und „Ich-Zerfall und Ich-Entgrenzung“.⁹ Wiewohl nur diese letzte Kategorie eine klare Verbindung mit dem Individuum macht, sind sie im Grunde alle mit dem Ich verbunden. Der „Egoismus“ der Menschen bringt die Gesellschaft durcheinander. Alle Bilder die sich aus diesen vier Vorstellungen und diesen drei Kategorien ergeben, sind in Bezug auf das Individuum zu erklären. Darin zeigt sich auch gerade die geänderte Haltung der Menschen: Das Ich wird das wichtigste Kunstobjekt dieser Zeit (Reso 1969: 617).

Unter „Untergang und Aufbruch“ muss man besonders auf ein wesenloses Leben achten. Die erstarrte Gesellschaft, wo das Ich nicht recht zum Ausdruck kommt, tragen zu „einer müden monoton und leblos gewordenen Existenzform“ bei.¹⁰ Es entsteht ein Zyklus, in dem Sterben und Erwachen ineinander übergehen (Große 2006: 42). Ein Hinweis, dass in dieser Kategorie auf Gegensätze zu achten ist. Nicht nur auf Sterben und neues Erwachen,

⁸ Ebd. S. 38.

⁹ Ebd. S. 3.

¹⁰ Ebd. S. 43

sondern auch auf Anhänger (viele Lyriker zogen begeistert in den Krieg) und Gegner des Krieges, auf Vernichtung und Wiederaufbau. Große bemerkt, dass der erste Gegensatz zu einer Art Frühexpressionismus gehört und der zweite dem späteren Expressionismus (Nachkriegszeit) zugeteilt werden kann.

Das von den Naturalisten entdeckte Thema der Städte erlebt im Expressionismus eine Blüte. Vor allem wird über die Rolle eines Individuums in der Stadt berichtet. Es wird spezifisch von einem haltlos gewordenen einsamen Ich vermittelt. Die Großstadt wird als Stätte der Einsamkeit, Lieblosigkeit und Entfremdung gedeutet (Große 2006: 59-65). Dasselbe geschieht mit der Natur in expressionistischen Gedichten. Auch sie fällt dem ichbezogenen, dem seelischen Zustand eines Individuums, zum Opfer.

Die dritte Kategorie kann man auf den ersten Blick vielleicht als die Verknüpfung der ersten beiden Kategorien betrachten, sie geht aber *noch* weiter. Sie beschreibt die Entwicklung eines neuen Ichs und den Ich-Verlust, wodurch ein Ich in ein neues verwandelt wird. Zum häufig verwendeten Motiv wirkt deswegen der „Irre“, eine Figur eines Wahnsinnigen. Der Irre hat als Funktion die Gesellschaft anzuprangern: „Der Wahnsinn als negatives Gegenbild zu bürgerlichen Tugenden wie Selbstdisziplin, Arbeitsfreude, Ordnung, soziale Anpassungsfähigkeit, Pflichtbewusstsein“.¹¹ Der Wahnsinnige vertritt die Umgestaltung der Menschen.

Die Rolle des Sonetts hängt demnach von der Bearbeitung dieser inhaltlichen, thematischen Elemente ab. Lyriker wie Johannes R. Becher, Georg Heym, Paul Zech usw. sollen sich mit den erwähnten Aspekten der expressionistischen Lyrik in ihren Sonetten beschäftigt haben, um die Rolle des Sonetts während der expressionistischen Zeit bestimmen zu können. Die Frage ist, ob der Inhalt der Sonette tatsächlich die Form herstellt. Sonst entstehen, Große nach, Bilder, die Zusammenhanglosigkeit aufweisen, wodurch eben der Reim eines Gedichtes nicht mehr imstande ist, das Gedicht zusammenzuhalten. Diese Beobachtung ist aber Streitpunkt einer formalistischen Diskussion. Gerade mit dieser Diskussion beschäftigt sich Johannes R. Becher ausführlich in seiner *Philosophie des Sonetts*.

3. Johannes R. Becher gibt Aufschluss über das Sonett: Die Sonett-Theorie

Die Bedeutsamkeit des Sonetts lässt sich unter anderem auch, aus dem Vorhandensein einer Sonett-Theorie während des Expressionismus schließen. Johannes R. Becher,

¹¹ Ebd. S. 75.

expressionistischer Lyriker und Verfasser vieler Sonette, hat seine „Sonett-Theorie“ im Anhang von *Das Poetische Prinzip*, das 1957 publiziert wurde, veröffentlicht.

Bevor wir uns aber inhaltlich mit dieser „Theorie“, die auch als „Philosophie des Sonetts“ bekannt ist, beschäftigen können, müssen wir den Anlass dieser Theorie untersuchen. Wenn das Sonett schon viele Jahrhunderte einen prominenten Platz in der Lyrik einnimmt, kommt die Frage auf, wieso Becher sich in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts gezwungen sieht, die Existenzberechtigung und Bedeutung des Sonetts zu unterstreichen. Die Antwort liegt grundsätzlich im eingenommenen Standpunkt der DDR.

Die Philosophie Bechers ist vor allem als Reaktion auf das Prinzip des „ästhetischen Vergnügens“ zu betrachten, wie das von Wolfgang Emmerich, Autor des Werkes *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, dargelegt wird: Die Schönheit der Kunst kommt in der Form, hier in der Form des Gedichtes, zum Ausdruck (Emmerich 1996: 165). Dieses Prinzip harmonisiert nicht mit dem Standpunkt der DDR-Machthaber, dass die Kunst der DDR immer inhaltlich bestimmt sein müsse. Die Lyrik Bertolt Brechts anfangs der 50er Jahre, in der er die Rolle der Ästhetik in der Lyrik betont, und immer weiter „von dem Nützlichkeitskalkül zurücktritt“ (Emmerich 1996: 165), entgeht der DDR-Regierung selbstverständlich nicht. Die Antwort der DDR kommt vom damaligen Kulturminister der DDR: Johannes R. Becher.

Die „Sonett-Theorie“ ist, besonders wegen der Betonung des Inhalts des Sonetts, in Übereinstimmung mit der Vorstellung der DDR-Machthaber, die eine „Abkehr von der Freiheit der Kunst“ haben.¹² Aus solch einer Stellungnahme entsteht die Hervorhebung traditioneller lyrischer Formen. Die Argumentation Bechers, dass es an erster Stelle immer im Sonett um Inhalt geht, schließt sich nachdrücklich dieser Sichtweise an. Becher zeigt, oder versucht das jedenfalls zu zeigen, dass die Form immer durch den Inhalt entsteht. Deswegen sei das Sonett eine logische Wahl, weil „das Sonett immer bemüht ist, sich selber zu ergänzen, zu bereichern und zu vertiefen“.¹³ Bertolt Brecht kann sich besonders in diese beschränkte Sichtweise, wobei die Freiheit der Kunst zur Diskussion steht, nicht hineinversetzen (Emmerich 1996: 165), und so hat die Kunst der DDR in den 50er Jahren es plötzlich mit zwei Lagern zu tun, wobei sowohl Becher als auch Brecht nicht per se als Anstifter dieser Diskussion, sondern unbedingt als Vertreter der eigenen Vorstellungen zu betrachten sind. Die „Formalismus-Debatte“ oder „Formalismus-Streit“ hat begonnen und die „Philosophie des Sonetts“, also die Sonettlehre Bechers, darf in diesem Streit als ganz wichtige Unterstützung des inhaltlichen Prinzips gelten.

¹² <http://formalismusstreit.co.tv/de>

¹³ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 409.

Zurück zu den wirklichen Behauptungen der Sonett-Theorie. Das Interessante seines „poetischen Prinzips“ liegt in Bechers Vorstellungen der Poesie im Allgemeinen und in seiner spezifischen Sichtweise bezüglich Sonette im Besonderen. Dieses Spannungsfeld hebt Becher mehrmals hervor, um die Wichtigkeit der modernen Existenz des Sonetts unterstreichen zu können, was Becher als Unterstreichung der inhaltlichen Vorstellung macht. Denn wer sich nicht mit den inhaltlichen Prinzipien eines Sonetts auskennt, scheint das Sonett als einfach förmlich bestimmbar, genau die Sichtweise die Becher verabscheut.

Becher hält das Sonett für eine der wichtigsten Dichtungsarten die je entstanden ist. Seine Argumentation, dass ein Sonett vor allem inhaltlich analysiert werden soll, ist deswegen nicht nur als Zustimmung der DDR-Politik der 50er Jahren zu betrachten, zugleich aber auch als Verteidigung seines eigenen lyrischen Repertoires. Dazu schreibt er: „Wie in keiner anderen Dichtungsart sind im Sonett Elend und Größe der Poesie enthalten.“¹⁴ Wenn Becher die inhaltliche Verteidigung seiner Sonette in diesen Jahren nicht ausführt, wird das bedeuten, dass ein erheblicher Umfang seiner Kunst an Bedeutung verliert. Daraus ergebe sich die obengenannte Tragik *reiner* Sonette: Sie seien nur von den wirklichen Sonett-Kennern zu erkennen. Der Sonett-Laie könne den Unterschied zwischen dem Sonett und dem Vierzehnzeiler nicht erklären, wodurch das Sonett meistens den Vierzehnzeiler neben sich ertragen müsse (Becher 1957: 429).

Diese Beobachtung erschwert aber wohl unsere Suche nach der Antwort auf die Forschungsfrage. Sie legt einen bestimmten Unterschied zwischen Dichtformen offen, die der Form nach sich ähneln, sich aber bezüglich des Inhalts unterscheiden. Dieser Unterschied zwischen Sonetten und Vierzehnzeilern zielt ohne weiteres auf den besonderen Status des Sonetts, es sei jedenfalls nicht einfach analysierbar.

Am Anfang seiner Sonett-Theorie ist Becher bestimmt. Es sei als ob das Sonett die Grundform der Dichtung ist (Becher 1957: 405). Mit dieser Aussage versucht er die Bedeutung vom Sonett in der Dichtkunst zu unterstreichen: Das Sonett solle es vom Anfang aller Dichtzeiten gegeben haben. Diese Aussage ist aber zugleich von einer zu großen Bestimmtheit durchsetzt und deswegen schwächt Becher seine Stellungnahme sofort wieder ab: „Die Grundform der Dichtung, als welche sich für uns das Sonett darstellt, ist keine Urform, das heißt, sie bestand keineswegs zu Beginn der Geschichte der Dichtung, sondern hat sich im Verlauf der Dichtung entwickelt und wurde schon auf einem sehr hohen Stand der

¹⁴ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 429.

Dichtung zu ihrer Grundform.“¹⁵ Eine Wahrnehmung, die in sich eine Art Entwicklung des Sonetts trägt.

Diese Abschwächung macht er, so erklärt Becher, um in dem Sinne nicht missverstanden zu werden, dass, wenn von einer Grundform geredet werde, diese eine für alle Zeit sei. Laut Becher ist es immer möglich, dass sich neue Grundformen der Dichtung bilden. Für ihn aber sei es, als ob das Sonett nicht an Bedeutung eingebüßt habe (Becher 1957: 406).

An dieser Stelle müssen wir wahrgenommen haben, dass Johannes R. Becher diese Aussage lange nach den wirklichen Jahren des Expressionismus macht, weil seine Sonett-Theorie 1957 publiziert wurde. Nur der Moment, wo das Sonett als „Grundform der Dichtung“ eingestiegen ist, ist hier noch ungewiss. Um aber feststellen zu können, ob das Sonett überhaupt eine bedeutungsvolle Rolle im lyrischen Expressionismus gespielt hat, muss dieser Moment des Einstiegs als „Grundform der Dichtung“ bestimmt werden. Glücklicherweise macht Becher diese Bestimmung schon selber in seinem *Poetischen Prinzip*, wo er die „*Summa artis rithmici*“ (1332) eines gewissen Antonio da Tempo, der erste Versuch unterschiedliche Dichtformen zu systematisieren, betrachtet.¹⁶ Becher lässt aber die Sonette Petrarcas, ein Zeitgenosse von Antonio da Tempo, als Anfangsmoment, die Basis des Sonetts unserer heutigen Zeit, fungieren, was Becher in seiner „Sonett-Theorie auch vorschlägt (Becher 1957: 416). In diesem Sinne dürfen wir also das Sonett als „Grundform der Dichtung“ ab dem vierzehnten Jahrhundert jedenfalls bis zur Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts betrachten. Aus dieser Wahrnehmung lässt sich schließen, dass dem Sonett während der expressionistischen Jahre der Lyrik eine bedeutungsvolle Rolle unterstellt sei. Man kann sich einfach nicht vorstellen, dass eine Art der Dichtung, die „Grundform“ genannt wird, eine nicht so einflussreiche oder gar keine Rolle zu dieser Zeit gespielt hat.

Welchen Ansprüchen sollte das Sonett genügen? „Das Sonett besteht in 14 Zeilen, welche durch Abschnitte des Sinnes in vier Glieder, zwe[y] von vier Zeilen, die vorangehen, und zwe[y] von dre[y], die nachfolgen.“¹⁷ Auf diese Weise fängt wenigstens A.W. Schlegel, Theoretiker der Romantik, seine Theorie bezüglich des Sonetts an. Dies darf als den Anlass Bechers Theorie betrachtet werden, weil Becher seine Sonett-Theorie anhand der Theorie Schlegels vertieft. Er macht mehrere Angriffe auf Schlegel, dem Becher vor allem den Vorwurf macht, die Aufzählung der Strukturmerkmale des Sonetts sei rein äußerlich. Schlegel berührt, Becher nach, nicht die innere Struktur des Sonetts. Die Gestaltung eines Sonetts, laut

¹⁵ Ebd. S. 405.

¹⁶ <http://www.ingentaconnect.com/content/maney/its/1970/00000025/00000001/art00003>

¹⁷ Fechner, J. 1969. *Das Deutsche Sonett*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 343.

Becher, *macht* noch kein Sonett. Sie ist nur Teil eines größeren Ganzes Sonetts (Becher 1957: 410-15).

Die Theorie Schlegels unterstützt also die Existenz des Vierzeilers. Und weil der Vierzeiler seine Existenz durch Struktur, durch Form, enthält, erhebt sich die Frage, wodurch das Sonett dann eigentlich bestimmt wird? Wenn behauptet wird, die Form sei der Inhalt des Sonetts, ist die Rede von einer formalistischen Betrachtungsweise. Hier kehren wir zurück zu der im ersten Kapitel genannten Diskussion. Für Becher gibt es dieses Spannungsfeld nicht. Er antwortet gewiss: „Niemand kann eine Form der Inhalt sein“.¹⁸ Becher benutzt eben das umgekehrte Prinzip: der Inhalt schafft die Form. Ein Sonett muss also inhaltlich bestimmt sein, um als wirkliches Sonett betrachtet zu werden. „Die Form ist die Form des Inhalts“.¹⁹

Diese Behauptung macht uns aufmerksam auf die Frage, ob es denn nicht nur Kriterien für die Form des Sonetts bestehen, sondern ob es sie auch für den Inhalt des Sonetts gibt. Becher gibt uns auch hier Auskunft, indem er in seiner *Philosophie des Sonetts* ein inhaltliches Schema eines Sonetts aufgenommen hat. Für Becher sehr wichtig in einem Sonett sind die nachstehenden Prinzipien: Das Sonett fängt im ersten Quartett mit einer These an, die sogenannte Einführung ins Thema (Exposition). Daraufhin wird das zweite Quartett von einer zweiten These, meistens Antithese, gekennzeichnet (Konflikt). Auf diese Weise wird der zweite Teil dem ersten entgegengesetzt. Der dritte Teil schließlich, besteht aus den beiden Terzetten (Sextett) und beinhaltet die Synthese der beiden vorgegangenen Thesen (Peripetie). Die entgegengesetzten Teile werden am Ende des Sonetts also miteinander in Übereinstimmung gebracht (Becher 1957: 412-13).

Dazu macht Becher in seiner Philosophie über das Sonett eine wichtige Bemerkung. Er nimmt auch Sonette in Betracht, die diese Einteilung nicht genau verfolgen. Obwohl er am meisten in seinen Sonetten die beschriebene Reihenfolge vertritt, geht es ihm im Besonderen darum, dass die genannten Elemente der These, Antithese und Synthese im Sonett enthalten sind. Er sagt dazu: „Der Sonettdichter ist Konstrukteur vor allem“.²⁰ Dasjenige, was dieser Konstrukteur am meisten braucht, ist, seiner Meinung nach, eine Art Erfindungsgabe.

Zurück zu Schlegels Vorstellung eines Sonetts. Becher ist also der Meinung, dass Schlegel eine zu kurzsichtige Sichtweise bezüglich des Sonetts hat. Nicht nur behauptet Schlegel, ein Sonett müsse aus zwei Quartetten und zwei Terzetten bestehen, sondern auch

¹⁸ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 410.

¹⁹ Ebd. S. 406.

²⁰ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 413.

die Form eines Vierzeilers bilde schon ein Sonett. Er betrachtet umschlingenden Reim und eine *cde*-Struktur der beiden Terzette als die reinste Form eines Sonetts (Fechner 1969: 344). Eine kurze Suche in seinem Sonett-Bestand ergibt auch nur diese *abba/abba/cde/cde*-Variante.²¹

An dieser Stelle seiner *Kleinen Sonettlehre* führt Becher Walter Mönch an. Mönch geht in seinem Buch *Das Sonett* ungefähr dieselbe Wege Bechers, indem er auch beschreibt, „daß ein Gedicht von 14 Zeilen, auch wenn es dem Schriftbild nach in Quartette und Terzette unterteilt ist, noch kein Sonett im strengen Sinne zu sein braucht. Damit ein Vierzeiler ein Sonett sei, müssen bestimmte äußere und innere Bedingungen erfüllt werden.“²² Dazu ergänzt Mönch seine Theorie, mit der Betonung, dass fast alle Lyriker in 750 Jahren der Sonett-Geschichte sich dem Sonett gewidmet hätten (Mönch 1955: 11). Diese Äußerung darf zugleich als einen Hinweis dafür betrachtet werden, dass das Sonett auch von Lyrikern des Expressionismus geschaffen wurde.

Warum führt Becher an dieser Stelle seiner *Philosophie des Sonetts* Walter Mönch an? Er nimmt Mönch als Leitfaden für die Bestimmung eines Sonetts, d.h. für die äußere Struktur eines Sonetts. Mönch beschreibt, im Unterschied zu Schlegel, vier Typenbilder eines Sonetts. Andere Variante können ihrer Typenbild nach, keine *echten* Sonette sein, und werden also der Kategorie des Vierzeilers zugeteilt, so jedenfalls nach Mönch. (Becher 1957: 432-33). Die von Walter Mönch unterschiedenen Typenbilder sind diese:

Italien

Alternierender Oktavbau + zwei Sextettordnungen

abab/abab/cdc/dcd

abab/abab/cde/cde

Umschlingender Oktavreim + zwei Sextettordnungen

abba/abba/cdc/dcd

abba/abba/cde/cde

Frankreich

Umschlingender Oktavreim + zwei Sextettordnungen

abba/abba/ccd/eed

abba/abba/ccd/ede

²¹ <http://www.sonett-archiv.com/index2.html>

²² Mönch, W. 1955. *Das Sonett*. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag. S. 9.

England

Drei alternierende reimende Quartette + Reimpaar

abab/cdcd/efef/gg

Äußerlich sollte man der Einteilung Mönchs nach also einfach ein Sonett bestimmen können. Becher erweitert insofern noch das Schema Mönchs, weil er dem Charakter der Endreime der Sonette (weiblich oder männlich) auch eine Rolle zugeordnet hat. Im Sonett sind, Becher nach, „das Wahre und das Schöne vereint.“²³ Das Schöne tritt in Erscheinung, wenn Elemente wie Symmetrie, Proportionalität und Harmonie im Sonett enthalten sind. Die männlichen und weiblichen Endreime können diese Elemente bestimmen. In der späteren Sonett-Analyse ist es deswegen auch wichtig auf die Endreime der Sonette zu achten.

Obwohl Becher Walter Mönchs Einteilung der Typenbilder reiner Sonette unterschreibt, macht er auch eine interessante Bemerkung, woran Hans-Jürgen Schlütter, Autor vom Buch *Sonett*, das 1977 publiziert wurde, nicht ohne weiteres vorbeigehen kann. Er beobachtet, dass Becher sich gezwungen sieht, auch dieses formalistische Schema Mönchs im Hinblick auf die Endreime noch ein wenig zu erweitern. Nimmt Becher dieses Schema als Leitfaden, so Schlütter, lehne er eine gegenseitige Abwechslung der Endreime innerhalb der Strophe nicht ab. Becher ist also nicht zurückhaltend, wenn es um ein formalistisches Strophenspiel geht. Es steht dem Sonett-Lyriker zu, beliebig italienische, französische und englische Typenbilder miteinander zu vermischen. Eine *abba/baab/cde/edc*-Variante sei eben möglich, solange der Inhalt immer die Form bestimmt und die Endreime in Proportionalität sind, d.h. wenn eine wenig gängige Form gewählt wird, soll der Sonett-Lyriker wohl darauf achten, dass die Endreime eine Art Balance aufweisen (Schlütter 1977: 3). So wird eine *aaba/aaba/ccd/ccd*-Variante als Sonett-Form außer Betracht bleiben.

Zusammenfassend zu Bechers Sonett-Theorie können wir schließen, dass das Sonett viel mehr ist, als nur 14 Zeilen, die in zwei Quartette und zwei Terzette gegliedert sind. Gegen dieses rein äußerliche Prinzip A.W. Schlegels verstößt Johannes R. Becher. Er betont die Vereinigung der Form und des Inhalts eines Sonetts. Die Form ist die Form des Inhalts und anhand dieses inhaltlichen Prinzips unterscheidet sich das Sonett vom Vierzehnzeiler. Es ist in der Sonett-Analyse zu rechnen mit den vier von Walter Mönch zusammengestellten und von Becher erwähnten Typenbildern eines Sonetts. Die Endreime der Typen kennzeichnen Proportionalität und Harmonie im Sonett. Vor allem soll der Inhalt aber einer These- (die

²³ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 421.

Vorführung des Themas), Antithese- (Gegensatz bezüglich des Themas), Synthese-Einteilung (die Zusammenfügung der These und Antithese) erfüllen. Im nächsten Kapitel werden wir sehen, ob das expressionistische Sonett in Bezug auf die Typenbilder, die These-, Antithese, Synthese-Struktur und auch thematisch genügt. Diese Feststellungen sind wichtig, weil wir sonst die Rolle des Sonetts im Expressionismus nicht beurteilen könnten.

4. Sonett-Analyse

In dieser Studie werden zwei bekannte Anthologien zum Expressionismus in die Hand genommen, woraus auch einige Sonette gewählt worden sind. Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung*, das 1920 herausgegeben wurde, galt bald als Vorbild der neuen literarischen Kunstströmung: der Expressionismus.²⁴ Das von Martin Reso herausgegebene Werk *Expressionismus. Lyrik* hat Bedeutung, weil es in Zusammenarbeit mit Sylvia Schlenstedt, Germanistin und bedeutende Literaturwissenschaftlerin, erschien.²⁵ In diesem Text werden vor allem Sonette aus diesen Werken analysiert, wobei auf die bereits erwähnten Prinzipien des Verfalls, des Untergangs, der Katastrophe und eines Weltende achten. Diese Themen, die im ersten Kapitel dieses Textes als ganz wichtig für die Lyrik des Expressionismus betrachtet werden, sollen auf irgendeine Weise in einem expressionistischen Sonett zum Ausdruck kommen. Sie sind meistens, laut Wilhelm Große, mit den Kategorien „Untergang und Aufbruch“, „Großstadt und Natur als Metaphern seelischer Zustände“ und „Ich-Zerfall und Ich-Entgrenzung“ verbunden. Wenn wir die Anwesenheit dieser Themen und Kategorien in den analysierten Sonetten zeigen können, darf von einer inhaltlichen Unterstützung dieser Sonette in der expressionistischen Lyrik die Rede sein. Was Form betrifft, sollen die Sonette, wie im zweiten Kapitel erwähnt, einem italienischen, französischen oder englischen Typenbild genügen. Spezifischer Nachdruck liegt auf Proportionalität, Symmetrie und Harmonie. Um z. B. als „Sonett“ bezeichnet zu werden, ist Variation innerhalb der Typenbilder möglich, das Sonett muss aber immer über ebenso viel „a“-Endreime als „b“-Endreime und über genauso viel „c“- als „d“-Endreime verfügen.

Für die Sonett-Analyse und Beantwortung der Forschungsfrage, welche Rolle das Sonett im expressionistischen Zeitalter gespielt hat, sind deswegen verschiedene Aspekte von Bedeutung. Der Inhalt hat ohne weiteres die wichtigste Rolle. Auf die typischen expressionistischen Themen, wie von Große besprochen, soll in der Analyse geachtet werden. Besonders interessant wäre es zu sehen, ob die Themen der analysierten Sonette auch in der

²⁴ <http://www.literaturgeschichte.nl/lg/20ste/literaturgeschichte/lg20004.html>

²⁵ <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2011/0409/feuilleton/0169/index.html>

von Becher vorgeschlagenen Reihenfolge einer These, Antithese und Synthese dargestellt werden. Danach wird erst auf die Form geachtet, wobei der Endreim die Form eines Sonetts charakterisiert.

Warum gerade diese Sonette genauer analysiert werden, ist immer eine Geschmackssache. Dazu kommt, dass die Anthologien nur eine geringe Prozentzahl des Sonetts im lyrischen Expressionismus aufweisen. Eine Analyse von mehreren Sonetten desselben Lyrikers liegt deswegen auf der Hand. Von Georg Heym werden zwei Sonetten analysiert. Vor allem muss aber betont werden, dass Nachdruck auf die obengenannten Aspekte der expressionistischen Lyrik liegt.

4.1 Johannes R. Becher: *Der Tod*

Johannes R. Becher hat in seinem *Sonett-Werk* fast 600 Sonette gesammelt, die er in drei Zeitspannen (1913-1921, 1935-1944 und 1946-1955) eingeteilt hat. Die einzige Periode dieses Buches, die auch tatsächlich dem eigentlichen Expressionismus entspricht, ist die von 1913 bis 1921. Unglücklicherweise hat Becher die aufgenommenen Sonette nicht mit einer Jahreszahl ausgestattet. Wir fangen die Sonett-Analyse mit Bechers Sonett „Der Tod“, aus der Periode 1913-1921, an.

Johannes R. Becher – Der Tod

*Der Tod, der in dem blassen Mädchen weinet,
Der aufgerollt liegt in der Alten Haar,
Der, was er böß oft trennet, besser einet,
Der jauchzet ungestüm durch manche Bar,*

*Der gell erschallt im Volkstumult furchtbar,
Als Feuerschrift an schwarzer Wand erscheint,
Als Strolch mit Hund und Messer nächtlich streunet,
Da werden ihn wohl viele bleich gewahr...*

*Welch schönes Kleid hat er sich ausgesucht,
Da tat er ab den Flaus aus Kot und Schimmel!
Es bauschet sich in unerhörter Wucht*

*Sein Mantel, jener zarte Lilahimmel,
Der Herbstzeitlose Kelch, endlose Bucht,
Aufsaugend uns und irdisches Gewimmel.*²⁶

Sofort fällt auf, dass dieses Sonett jedenfalls ein Kennzeichen der von Wilhelm Große inhaltlich vorgestellten Kategorie des Untergangs hat. Dem Leser wird eine weibliche Tote vorgestellt. Sofort fängt die Gegensätzlichkeit an. In der ersten Strophe wird ein totes Mädchen erwähnt, ein Zeichen der Ruhe. Dann entsteht der Tumult. Die relative Ruhe der Toten wird zerstört. Es erscheint jemand, auf eine Weise, die Becher indirekt mit einer Art Großstadtproblematik verknüpft: „Als Strolch mit Hund und Messer nächtlich streunet“. Die Erscheinung eines Strolches wäre als Zerstörungsmotiv, typisch für die Stadt, zu verstehen.

Im ersten Terzett taucht wieder ein Gegensatz auf. Das schöne Kleid erweist sich als schmutzig, die wollige Jacke ist voller Kot und Schimmel. Der Strolch ist deutlich seinem Schicksal überlassen, womit Becher auf die individualisierte Gesellschaft hinweist. Der Flaus kann als einen Irren gelten, denn eine Person die so aussieht, wäre als geistlich unbeständig zu betrachten.

Man kann also feststellen, dass im Sonett nicht nur die Kategorie des Untergangs enthalten ist, sondern auch die Großstadt und eine Art Ich-Verlust im Sonett enthalten sind. Becher führt dazu die drei expressionistischen Motive in der von ihm hervorgehobenen Reihenfolge der These, Antithese und Synthese vor. Die Ruhe der Toten (These) wird von einem Irren zerstört (Antithese), wonach ausgerechnet dieser sich um die Tote kümmert (Synthese).

Inhaltlich entdeckt man somit jede von Wilhelm Große vorgestellte Kategorie der expressionistischen Lyrik. Es geht jedoch nicht um die erste oder zweite Kategorie vor allem aber um das dritte in *Expressionistische Lyrik* vorgeschlagene Motiv des Ich-Verlusts. Wo die meisten Lyriker, wenn sie sich dieses Motiv bedienen, der Irre als Hinweis der geänderten Haltung der Menschen zu dieser Zeit betrachten, das Individuum ist das wichtigste in der untergehenden Welt, versucht Becher zu zeigen, dass eine Verschmelzung von dem Ich immerhin auch noch mit sozialer Anpassungsfähigkeit (also: mit alten Werten) zusammen gehen kann.

Können wir durch die Vereinigung Bechers und Großes Motive schließen, dass Becher ein Sonett, das passt zur expressionistischen Lyrik, zusammengestellt hat? Um diesen Standpunkt tatsächlich vertreten zu können, braucht der Aspekt der Form noch betrachtet zu

²⁶ Becher, J.R. 1956. *Sonett-Werk*. Düsseldorf: Progress-Verlag. S. 28.

werden, denn die Form entsteht dem Inhalt nach, so jedenfalls erklären Becher und Große. „Die Form ist die Form des Inhalts“, wie Becher eher behauptet hat. Die Frage ist demnach, welche Form sich aus dem Inhalt ergeben hat.

Aus Bechers Sonett lässt sich eine besondere Form eines Sonetts schließen. Eine Form die, nach Walter Mönch, Zweifel über die Bezeichnung *Sonett* hervorruft. Dieses Sonett, vor dem wir es jetzt wenigstens noch halten, zeigt eine *abab/baab/cdc/dcd*-Struktur. Wenn wir das Schema Mönchs, förmlich als Leitfaden in der Sonett-Bestimmung zu betrachten, anschauen, kann dieses Gedicht nicht als Sonett in Betracht genommen werden. Becher hat, wie erwähnt, diese strengen Typenbilder eines Sonetts abgelehnt. Wo Wilhelm Große in *Expressionistische Lyrik* die Abweichung von traditionellen, streng geregelten lyrischen Formen angeprangert hat, so setzt Becher diese Formabweichung tatsächlich in die Praxis um.

In diesem Sonett geht, wie festgestellt, eine Exposition-, Konflikt- und Peripetie-Struktur hervor, wie Becher das selber in seiner „Sonettlehre“ nennt, die in diesem Fall die *abab/baab/cdc/dcd*-Variante zur Folge hat.²⁷ Der Konstrukteur dieses Sonetts, Johannes R. Becher also, hat diese Form als die einzig richtige für dieses Sonett gewählt und deswegen vom Inhalt bis zur Form seine wirkliche Sonett-Art verliehen. Damit ist es nicht nur als wirkliches Sonett zu betrachten, sondern auch inhaltlich und förmlich den Expressionismus zuzuteilen.

4.2 Georg Heym: *Die Irren*

Wenn es ein Element der expressionistischen Lyrik gibt, das wir in dieser Forschung jetzt noch nicht besprochen haben, dann ist es das Motiv der Tiere. Elemente der Gesellschaft werden in eine Tierwelt transformiert. Damit wird auf tierische Bilder, die mit der expressionistischen Gesellschaft gleichgesetzt werden, gezielt. Das Sonett „Die Irren“ von Georg Heym verfügt, wiewohl nicht weitgehend, über solche tierische Bilder. Wie der Titel schon vermuten lässt, wäre dieses Sonett wahrscheinlich der von Wilhelm Große vorgestellten Kategorie des Ich-Zerfalls einzuordnen.

²⁷ Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 409.

Georg Heym – Die Irren

*Der Mond tritt aus der gelben Wolkenwand.
Die Irren hängen an den Gitterstäben,
Wie große Spinnen, die an Mauern kleben.
Entlang den Gartenzaun fährt ihre Hand.*

*In offenen Sälen sieht man Tänzer schweben.
Der Ball der Irren ist es. Plötzlich schreit
Der Wahnsinn auf das Brüllen pflanzt sich weit,
Dass alle Mauern von dem Lärme beben.*

*Mit dem er eben über Hume gesprochen.
Den Arzt ergreift ein Irrer mit Gewalt
Er liegt im Blut. Sein Schädel ist zerbrochen.*

*Der Haufe Irrer schaut vergnügt doch bald
Enthuschen sie, da fern die Peitsche knallt,
Den Mäusen gleich, die in die Erde krochen.²⁸*

Die Wahnsinnigen verhalten sich beim Anblick fremd, anfangs tun sie aber kein Böses. Gleich wird im ersten Quartett ein Vergleich mit der tierischen Welt vorgeführt: „Wie große Spinnen, die an Mauern kleben.“ Im zweiten Terzett enden die Irren als bange Mäuse. Im größeren Ganzen wird der Zustand der Irren mit der Existenz gefangener Tiere gleichgesetzt (Große 2006: 69).

Die Erscheinung der Irren kann, wie soeben gefolgert wurde, der expressionistischen Kategorie des Ich-Zerfalls zugeteilt werden. Die Figur eines Irren, eines Wahnsinnigen, die Symbol für die geänderte gesellschaftliche Haltung steht, wird im Sonett durch den Arzt verstärkt: „Den Arzt ergreift ein Irrer mit Gewalt.“ Genauso wie Tiere unvorhersehbar sind, so sind die Irren unberechenbar. Einer der Irren zeigt das Verrohen der Gesellschaft in seinem Umgang mit dem Arzt, indem er die einzige sogenannte „normale“ Person ergreift. Das geschieht ziemlich roh. Das tierische Verhalten steht hier Symbol für den abgeglittenen Menschen: Man kann so tief sinken, dass man sich selber nicht mehr im Griff hat.

²⁸ Große, Wilhelm. 2006. *Expressionistische Lyrik*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag. S. 69.

Um feststellen zu können, welche Rolle dieses expressionistische Gedicht gespielt hat und das Prädikat Sonett mit Recht aufgeklebt bekommen kann, müssen wir für dieses Gedicht sowohl noch die Struktur einer These, Antithese und Synthese als auch die Betrachtung formlicher Aspekte anschauen.

Gleich wie im Bechers Sonett „Der Tod“ fängt dieses Gedicht mit einer, in diesem Fall etwas befremdenden, Ruhe an. Darüber hinaus verfolgt die zweite Strophe mit einer Zerstörung dieser Ruhe. Mittels deutlicher Bilder wird der Wahnsinn angeregt. Die plötzlich neu entstandene Situation steht klar im Gegensatz zu der relativen Stille des ersten Quartetts. Die beiden Terzette in „Die Irren“ weisen daraufhin eine Art Lösung auf, die in der Peripetie des Sonettes als Regression zu betrachten ist, d.h. die Synthese des Sonetts lässt sich in die Schaukelbewegung eines Irrenhauses erkennen. Der Irre erfährt einen Rückgang in sein Verhalten, aber immer wenn es Lärm gibt, wird schließlich die Ruhe zurückgefunden und aus einem Moment der Ruhe geht wieder Tumult hervor. Die Synthese kann man als einen Zyklus betrachten.

Förmlich entspricht dem Sonett eine *abba/baab/cdc/ddc*-Struktur. Wie wir feststellen haben können, wird solch eine Form in einer formalistischen Sichtweise nicht für richtig befunden, die Freiheit eines expressionistischen Sonett-Lyrikers konnte aber als besonders weitgehend betrachtet werden, d.h. „förmliche Freiheit“ ist Kernbegriff des lyrischen Expressionismus. Vor allem soll das Sonett Balance aufweisen und dieses Sonett verfügt über die erwünschte Proportionalität (Quartette haben vier Mal *a* und vier Mal *b*, die Terzette drei Mal *c* und drei Mal *d*). Im Hinblick auf das Ziel dieses Textes können wir anhand der förmlichen Erscheinung dieses Sonetts zusammen mit seinem Inhalt schließen, dass dieses Sonett auch im Expressionismus am Platze ist.

4.3 Paul Zech: Jugend

„In der wichtigen Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919 hrsg. v. Kurt Pinthus) ist Paul Zech (1881-1946) der am meisten repräsentierte Sonett-dichter. Mit Recht: in seinem bekanntesten Erstlingswerk *Das schwarze Revier* (1912, erweit. Ausgabe 1922) sind von 52 Gedichten 48 Sonette.“²⁹ Es heißt nach dieser Feststellung noch, dass Paul Zech auch später mehrmals auf die Sonett-Form zurückgegriffen hat. Es ist deswegen auch ganz interessant in dieser Sonett-Forschung, dass wir uns zu mindestens mit einem Sonett Paul Zechs beschäftigen.

²⁹ Schlütter, H. 1977. *Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 128.

Paul Zech – Jugend

*Auf asphaltierten Straßen steht der heiße Teer.
Die Fenster schaun einäugig wie aus schwarzen Binden.
Der Rauch stürzt ab, kann keinen Führer finden
und weiß von keiner hellen Wiederkehr.*

*Die Glocken schleifen das Kyrieleis,
ein Fischernetz, bis in die Zimmer. Manche beten
und finden ihre Götter. Einer kommt von den Propheten
und lächelt weise wie ein kalter Greis.*

*Uns aber stachelt diese Stumpfheit. Wir, genug ins Joch gepreßt,
reißen das rußige Gewand ins Stücke
und schreiten fort wie Mörder fest.*

*Schon schwankt die letzte Brücke!
Wir müssen uns sputen,
hinauf die Straßen, diese Nacht noch bluten.³⁰*

Ins Auge fallen die „asphaltierten Straßen“ und die „letzte Brücke“. Überdeutlich wird hier die als städtische Kennzeichen gemeinte Verbindung mit einer unruhigen Ich-Person gemacht, gemäß der von Wilhelm Große intendierten Verknüpfung einer Großstadt mit einem seelischen Zustand.

Dieser seelische Zustand kommt in dem ersten Quartett besonders durch den abstürzenden Rauch zum Ausdruck. Der vertritt die für den Expressionismus typische Einsamkeit. Die Welt sieht finster aus, wie Passagen als „auf asphaltierten Straßen / aus schwarzen Binden / Rauch / keiner hellen Wiederkehr“ uns zeigen. Die daraus fortkommende Reaktion in der zweiten Strophe erweist sich als logisch. In einer Welt voller Individuen wird man schließlich wieder auf die Suche nach Gesellschaft gehen. Indem man zu dieser Zeit aber nicht mehr über weitentwickelte soziale Anpassungsfähigkeit verfügt, kann man die Gesellschaft nur noch bei Gott finden. Die Synthese lässt sich in der Gegenbewegung dieses Individualismus erkennen. Es wird von „wir“ gesprochen, worin man den Weg zur Verhinderung des Weltuntergangs erkennen kann. Wieder zusammenkommen statt als

³⁰ Reso, M. et.al. 1969. *Expressionismus. Lyrik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 152.

Individuum weiterzuleben, das sei die Lösung um einen jedenfalls gesellschaftlichen Untergang zu vermeiden. Der Bezug zu Gott ist als typisch für Zech zu betrachten.

Auf diese Weise kann man also wiederum in einem expressionistischen Sonett die in „Expressionistische Lyrik“ vorgestellten Motiven dieser lyrischen Epoche und die in „Philosophie des Sonetts“ erwähnten Struktur der These, Antithese und Synthese entdecken. Bevor wir aber auch dieses Sonett als *rein*, als wirkliches Sonett, deuten können, brauchen wir uns betreffs Formgestaltung noch einmal zu bemühen.

Dieses Gedicht Paul Zechs führt von den hier analysierten Sonetten vielleicht am meisten von einer strengen formalistischen Betrachtungsweise weg. Seine verwendete *abba/cddc/efe/fgg*-Struktur vermischt deutlich italienische (oder französische im Sinne der ersten Strophe) und englische Typenbilder (vgl. Walter Mönchs Typenbilder) eines Sonetts und schüttelt sie zusätzlich noch durcheinander. Dennoch bleibt sein Gedicht in Proportionalität, weil das Oktett und das Sextett eine Balance aufweisen. Sieben Paare des Endreims werden von Zech benutzt, die überhaupt denkbar freieste Form die es in der Sonett-Gestaltung geben kann. Zech hat sich deutlich die Formfreiheit des Expressionismus bedient, das Gedicht aber auch inhaltlich passend zum Expressionismus gemacht.

4.4 Theodor Däubler: *Flügelahmer Versuch*

*Es schweift der Mond durch ausgestorbene Gassen,
Es fällt sein Schein bestimmt durch bleiche Scheiben.
Ich möchte nicht in dieser Gasse bleiben,
Ich leid es nicht, daß Häuser stumm erblassen.*

*Doch was bewegt sich steil auf den Terrassen?
Ich wähne dort das eigenste Betreiben,
Als wollten Kreise leiblich sich beschreiben,
Ich ahne Laute, ohne sie zu fassen.*

*Es mag sich wohl ein weißer Vogel zeigen,
Fast wie ein Drache trachten aufzusteigen,
Dabei sich aber langsam niederneigen.*

*Wie scheint mir dieses Mondtier blind und eigen,
Es klopft an Scheiben, unterbricht das Schweigen
Und liegt dann tot in Hainen unter Feigen.³¹*

Der Anfang dieses Sonetts, die These also, beschreibt einen ruhigen Ort. Das Licht des Mondes erhellt noch einigermaßen die Gassen und gerade dadurch kann der Beobachter des Gedichtes befassen, dass die Häuser „stumm erblassen“. Es scheint so zu sein, dass dieser Ort seinem Untergang entgegengeht.

Dann plötzlich im zweiten Quartett entsteht eine Hoffnung. „Auf den Terrassen“ entdeckt der Betrachter eine Bewegung, die im ersten Terzett sich als „weißer Vogel“ zeigen mag, aber wohl ein Vogel, der gleich wie ein Drache aufzusteigen versucht, was aber nicht gelingen wird. Stattdessen bewegt der Vogel sich nach unten, bis er schließlich tot liegt.

Diese kurze Zusammenfassung beschreibt jedoch alle Kennzeichen eines expressionistischen Sonetts. Der genannte tierische Aspekt ist anwesend, gleich wie die Beschreibung eines Untergangs, dessen Beschreibung in der Synthese, in den Terzetten, ein Toteskampf, der ja schließlich ein Überlebenskampf ist. Es ist also die Rede von einem inhaltlichen expressionistischen Sonett, das ein überraschendes Typenbild benutzt, nämlich eine *abba/abba/ccc/ccc*-Variante. Vermutlich nähme Johannes R. Becher, und deswegen tun

³¹ Pinthus, K. 1959. *Menschheitsdämmerung*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, S. 51.

wir das gleiche, dieses Gedicht dennoch als Sonett in Betracht, weil die Terzette nur mit Endreim „c“ in Harmonie sind. Nur in dem Fall, dass mit den Endreimen variiert wird, wenn es zum Beispiel „c“- und „d“-Endreime gegeben hätte, wäre es notwendig gewesen, dafür zu sorgen, dass gleich so viel „c“- wie „d“-Endreime im Sonett enthalten wären.

4.5 Franz Werfel: *Als mich Dein Wandeln an den Tod verzückte*

*Als mich Dein Dasein tränenwärts entrückte
Und ich durch Dich ins Unermeßne schwärmte,
Erlebten diesen Tag nicht Abgehärmte,
Mühselig Millionen Unterdrückte?*

*Als mich Dein Wandeln an den Tod verzückte,
War Arbeit um uns und die Erde lärmte.
Und Leere gab es, gottlos Unerwärmte,
Es lebten und es starben Niebeglückte!*

*Da ich von Dir geschwellt war zum Entschweben,
So viele waren, die im Dumpfen stampften,
An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften.*

*Ihr Keuchenden auf Straßen und auf Flüssen!!
Gibt es ein Gleichgewicht in Welt und Leben,
Wie werd'ich diese Schuld bezahlen müssen!?*³²

Untergang und Ich-Zerfall sind in diesem Sonett verknüpft worden, denn der Tod ist, so könne man unterstellen, die höchste Form des Ich-Zerfalls: man zerfällt zu nichts. Die Hauptfigur des Sonetts versucht sich selber einen Spiegel vorzuhalten. Es gibt viele Menschen, die diesen Tag als mühselig erfahren. Es gelingt der Hauptfigur aber nicht, der Leere zu entkommen. Es herrscht die Wahrnehmung, dass es vielen Menschen auf der Welt schlecht geht, was wir eben als einen Welt-Untergang betrachten können: „So viele waren, die im Dumpfen stampften / An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften.“

Auch dieses Gedicht verfügt über die vorgeschlagenen Elemente der These, Antithese und Synthese. Das zweite Quartett ist als eine Bekräftigung des ersten Quartetts zu

³² Ebd. S. 153.

interpretieren, indem eine Art Todeswunsch zum Ausdruck kommt. Die beiden Terzette gelten als Relativierung, der wirkliche Spiegel, der Gefühle. Für die Hauptfigur gilt der hier beschriebene Tod jetzt als Ende der Welt, kann aber zugleich auch als Einstieg in eine neue Zukunft fungieren (Synthese).

In diesem Sonett haben wir es mit einer *abba/abba/cdd/ece*-Variante zu tun. Der unterstellten Variation nach, solange der Aspekt der Proportionalität nicht aus den Augen gelassen wird, darf dieses Gedicht also nicht nur inhaltlich, sondern auch förmlich als Sonett betrachtet werden.

4.6 Georg Heym: *Bastille*

Die scharfen Sensen ragen wie ein Wald.

Die Straße Antoine ist blau und rot

Von Menschenmassen. Von den Stirnen loht

Der weiße Zorn. Die Fäuste sind geballt.

Ins Grau des Himmels steigt der Turm wie tot.

Aus kleinen Fenstern weht sein Schrecken kalt.

Vom hohen Dach, wo tritt der Wachen hallt,

Das erzne Maul der grau'n Kanonen droht.

Da knarrt ein Tor. Aus Turmes schwarzer Wand

Kommt der Gesandten Zug in schwarzer Tracht.

Sie winken stumm. Sie sind umsonst gesandt.

Mit einem Wutschrei ist Paris erwacht.

Mit Beil und Knüttel wird der Turm berannt.

Die Salven rollen in die Straßenschlacht.³³

„Am 14. Juli 1789 tritt ein neuer Mitspieler auf: Das Volk von Paris stürmt die Bastille.“³⁴ In diesem Gedicht Georg Heyms handelt es sich auf diese Weise offenbar um den Einstieg der französischen Revolution. Im ersten Quartett beschreibt Heym die wütende Menschenmasse, wobei die Farben des heutigen Frankreichs, rot, weiß, blau, zum Ausdruck kommen. Die

³³ Reso, M. et.al. 1969. *Expressionismus. Lyrik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 54.

³⁴ http://www.wcurlin.de/links/basiswissen/basiswissen_franzoesische_revolution.htm#bastille

Bastille gilt als Symbol des damaligen herrschenden Absolutismus, deren Bestürmung als Zeichen der Unfriede der französischen Bevölkerung. Paris formt das Dekor des Streites.

Treffender kann die hier geltende Wahrnehmung der Kategorie „Großstadt und Natur als Metaphern seelischer Zustände“ nicht sein. Die Großstadt gilt hier offenbar als Theater des Aufstandes. Der Aufstand formt den Ausdruck eines seelischen Zustandes, wie gesagt: Zustand einer Unfriede.

Im zweiten Quartett folgt die Reaktion des Turmes. Die Kanonen drohen der Menschenmasse. Auch in diesem Sonett ist deswegen die Rede von einer Stärkung des zweiten Quartetts im Vergleich zum Ersten. Die Masse hat ein Ziel fürs Auge: Überwältigung des Turmes und der damit verbundene Untergang des herrschenden politischen Systems.

In den Terzetten passiert der wirkliche Angriff, der auf den ersten Blick nicht gelingen wird: „Sie winken stumm. Sie sind umsonst gesandt.“ Danach stürmen die Menschen den Turm. Und obwohl das Ende dieses Angriffes im Gedicht nicht deutlich wird, gelingt es Georg Heym sehr gut, die These (die wütenden Menschen) und die Antithese (der Turm und seine Überwachung) in eine Synthese zu vereinen, wo schließlich ja der Streit entbrennt.

Welche Struktur hat dieses Gedicht? Georg Heym hat ein *abba/baab/cdc/dcd*-Typenbild gewählt. Wie im Kapitel *Johannes R. Becher gibt Aufschluss über das Sonett: Die Sonett-Theorie* erklärt, darf auch dieses Gedicht durch seine Form als Sonett betrachtet werden. Es gibt gleich so viel „a“- wie „b“- und „c“- wie „d“-Endreime, ein alternativ italienisches Typenbild.

4.7 Else Lasker-Schüler: *Abschied*

*Der Regen säuberte die steile Häuserwand,
Ich schreibe auf den weißen, steinernen Bogen
Und fühle sanft erstarken meine müde Hand
Von Liebesversen, die mich immer süß betrogen.*

*Ich wache in der Nacht stürmisch auf hohen Meereswogen!
Vielleicht entglitt ich meines Engels liebevoller Hand,
Ich hab die Welt, die Welt hat mich betrogen;
Ich grub den Leichnam zu den Muscheln in den Sand.*

*Wir blicken all‘ zu einem Himmel auf, mißgönnen uns das Land? –
Warum hat Gott im Osten wetterleuchtend sich verzogen,
Vom Ebenbilde Seines Menschen übermannt?*

*Ich wache in der Nacht stürmisch auf hohen Meereswogen!
Und was mich je mit Seiner Schöpfung Ruhetag verband,
Ist wie ein spätes Adlerheer unsterblich in diese Dunkelheit geflogen.³⁵*

Dieses Gedicht Else Lasker-Schülers spielt sich, so scheint es jedenfalls, im Gegenteil zu Georg Heyms Gedicht *Bastille* gerade außerhalb der Stadt ab. Die Hauptfigur befindet sich auf einem Strand, so lässt sich jedenfalls die letzte Strophe des zweiten Quartetts vermuten. Im ersten Quartett ist noch die Rede von einer augenscheinlichen Ruhe. Obwohl es regnet, schreibt die Hauptfigur Liebesverse.

Das zweite Quartett unterstreicht dasjenige, worauf die Ich-Person wacht: Hohe Wogen aus dem Meer, die auf eine Todessehnsucht hinweisen könne: „Vielleicht entglitt ich meines Engels liebevoller Hand“ und „Ich grub den Leichnam zu den Muscheln in den Sand“. Dieser letzte Satz des zweiten Quartetts lässt einen sogenannten Untergang des Individuums vermuten. Die These beschreibt also die Ruhe, wohingegen die Antithese den Untergang beschreibt. Das erste Quartett ist die Einleitung des Zweiten. Die Terzette machen dieses „Untergangs-Prinzip“ noch umfangreicher deutlich. Ruhetag ist verschwunden, Gott selber auch. Nichts bleibt wie es ist. Alles ändert sich, das versucht Else Lasker-Schüler in diesem Gedicht anscheinend zu beschreiben. Der Titel *Abschied* unterstreicht die Beobachtung eine

³⁵ Reso, M. et.al. 1969. *Expressionismus. Lyrik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 562.

Art Zerfalls, vielleicht einen Abschied einer Liebe, obwohl dass im Gedicht nicht deutlich wird.

Hier kann man also wieder feststellen, dass auch dieses Sonett einige inhaltlichen Prinzipien der expressionistischen Lyrik vertritt. Was Form betrifft erweist dieses Gedicht die meist abweichende Variante der in diesem Text besprochenen Sonette. Else Lasker-Schüler hat eine *abab/baba/aba/bab*-Struktur gewählt und sie sucht damit offenbar die Grenze eines zugelassenen Sonetts. Gerade dadurch, dass das Sonett im Expressionismus, wie wir in dieser Studie schon mehrfach festgestellt haben, freiere Variante bezüglich der Endreime bekommen hat, kann dieses Gedicht als Sonett in Betracht kommen, wo es wahrscheinlich in früheren Zeiten, bevor das Expressionismus, nur als Vierzehnzeiler bezeichnet wäre. Wenn wir die Quartette und Terzette voneinander trennen, dann entsteht eine *abab/baba/cdc/dcd*-Form, eine überhaupt genehmigte Struktur eines expressionistischen Sonetts. Hinzu kommt in diesem Fall dann noch die von Becher propagierte Proportionalität des Sonetts und dann kann mit Recht unterstellt werden, dass hier auch von einem Sonett die Rede sein kann.

4.8 Max Hermann-Neiße: *Der Stellungslose*

*Er muß in den zerschlißnen Schuhn
nur stets die strengen Straßen laufen,
er darf sich nirgendwo verschnaufen
und mittags süß im Sessel ruhn.*

*Er kann sich nicht das Kleinste kaufen,
und dieses: Schränke, Schlösser, Truhn
sind Worte, die ihm wehe tun –
mit allen Bürgern möcht er raufen!*

*Oft steigt der Duft von heißen Suppen
in seine Nase wie ein Spott;
aus Läden höhnen Kleiderpuppen.*

*Und rote Wurst und Bier in Krügen
und ein Plakat von Tanzvergnügen
und Schenken werden ihm Schafott.³⁶*

³⁶ Ebd. S. 545.

Der Titel dieses Gedichtes lässt bereits vermuten, dass es sich hier um einen Penner handeln wird. Die erste Strophe des ersten Quartetts unterstreicht dieses Bild: „Er muß in den zerschlißnen Schuhn“. Die Hauptfigur muss offenbar in abgetragenen Schuhen, ein Zeichen der Armut. Dazu kommt noch, dass die Ich-Person sich immer auf den Straßen befindet und nirgendwo einen Platz hat, wo er „mittags süß im Sessel ruhn“ kann.

Darüber hinaus wird die Situation des „Stellunglosen“ im zweiten Quartett noch ausführlicher beschrieben. Er hat wirklich nichts und deswegen tun „normale“ Worte ihm schon weh. Die etwas unerwartete Antithese zeigt sich in der vierten Strophe dieses Quartetts: „Mit allen Bürgern möchte er raufen!“. Woher diese Aggressivität kommt, ist nicht ganz deutlich, sie macht aber wohl die hoffnungslose Situation der Hauptfigur anschaulich. Die Terzette beschreiben schließlich, wodurch der Penner seinem Untergang entgegengeht: Schenken, wo er Produkte wie Suppe, Wurst und Bier bekommen kann. Kurz gesagt, enthält auch dieses Gedicht also Elemente der expressionistischen Lyrik.

Zuletzt betrachten wir an dieser Stelle noch die Struktur dieses Gedichtes um feststellen zu können, ob in diesem Fall auch von einem Sonett die Rede sein kann. Die von Max Hermann-Neiße verfolgte Struktur ist *abba/baab/cdc/eed*. Mittlerweile wissen wir anhand der Erläuterung von Johannes R. Bechers Theorie, dass das expressionistische Sonett viele genehmigte Formen kennt, solange die Harmonie des Sonetts nicht aus den Augen verloren wird. Dieses Gedicht beweist sich auch in Balance zu sein, weil es über gleich so viel „a“- wie „b“-Endreime und eben so viel „c“- wie „d“- wie „e“-Endreime verfügt. Deswegen darf dieses Gedicht Hermann-Neißes als Sonett bezeichnet werden.

5. Fazit

Die vorliegende Studie hat sich vor allem auf die Rolle des Sonetts während des Expressionismus konzentriert, anhand der drei Aspekte „Repräsentativität“, „Form“ und „Inhalt“ zusammen mit Johannes R. Bechers Sonett-Theorie und eine ausführliche Sonett-Analyse. Mit diesen Kriterien stellen wir fest, ob das Sonett auch zum lyrischen Expressionismus gehört. Dieser Text zeigt, dass dies auch der Fall ist.

Nur bezüglich „Repräsentativität“ lässt das Sonett kleinen Zweifel. Obwohl bedeutende Lyriker sich dem Sonett gewidmet haben, ist diese Dichtform nur gering in den von uns verwendeten Anthologien vertreten. Das könne ein Zeichen dafür sein, dass das Experimentieren mit den neu-erworbenen förmlichen Freiheiten das Sonett ins Abseits stelle, weil verschiedene Dichtformen auf Reim, streng geregeltes Metrum und komplizierte Reim- und Strophenschemata verzichten.

Dieses „Experimentieren“ geschieht aber auch innerhalb der Sonett-Form. Die Sonett-Theorie Bechers schreibt dem Sonett vor, was gestattet ist, um als Sonett in Betracht zu kommen. Die in dieser Studie analysierten Sonette sind mit Hilfe von dieser Theorie alle, was Form betrifft, als *reine* Sonette zu betrachten. Gerade weil die Sonette, der Form nach, große Variation zeigen, passt das Sonett in der expressionistischen Lyrik, solange man vor allem Auge hat für das Prinzip der Proportionalität. Schließlich ist der Expressionismus, wie Claudio Mende deutlich beschreibt, von Traditionsbruch und Beibehaltung traditioneller lyrischer Formen gemischt. Diese Mischung weist sich besonders das expressionistische Sonett auf.

Der „Inhalt“ der Sonette hat ohne weiteres die wichtigste Bedeutung im Expressionismus. In ihm werden die von Wilhelm Große vorgeschlagenen Themen dieser Zeit, nämlich „Untergang und Aufbruch“, „Großstadtlyrik“ und „Ich-Zerfall“, deutlich. Dass Große mit seiner Unterteilung Recht hat, unterstreichen zahlreiche Literaturgeschichten. So stellt die *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* auch die „Untergangsvisionen und Aufbruchshoffnungen der Epoche“ fest und verknüpft die Großstadt mit den Erfahrungen und Gefühle des Individuums.³⁷ Diese Themen haben wir in der Sonett-Analyse beobachten können und unterstreichen die Rolle des Sonetts im Expressionismus: Das Sonett ist auch Ausdrucksmittel, neben (noch) freiere Dichtformen der lyrischen Expressionismus, wie z.B. August Stramms *Freudenhaus*, des herrschenden Zeitgeistes. Sowohl förmlich als auch inhaltlich ist das Sonett im Expressionismus also nicht fehl am Platze.

³⁷ Ebd. S. 368 und 373-74.

6. Bibliographie

- Becher, Johannes R. 1957. *Das Poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Becher, Johannes R., Wiegler, P. 1960. *Sinn und Form*. Berlin: Rütten & Loening.
- Becher, J.R. 1956. *Sonett-Werk*. Düsseldorf: Progress-Verlag.
- Beutin, W. et.al. 2001. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Emmerich, W. 1996. *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- Fechner, J. 1969. *Das Deutsche Sonett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Große, Wilhelm. 2006. *Expressionistische Lyrik*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag.
- Hinderer, W. 2010. *Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Mönch, W. 1955. *Das Sonett*. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag.
- Pinthus, K. 1959. *Menschheitsdämmerung*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Reso, M. et.al. 1969. *Expressionismus. Lyrik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Schlütter, H. 1977. *Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2011/0409/feuilleton/0169/index.html> (nachgeschlagen am 10. August 2011).
- <http://formalismusstreit.co.tv/de> (nachgeschlagen am 28. Juni 2011).
- <http://www.ingentaconnect.com/content/maney/its/1970/00000025/00000001/art00003> (nachgeschlagen am 8. August 2011).
- <http://www.literaturwelt.com/epochen/express.html> (nachgeschlagen am 10. August 2011).
- <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/1g/20ste/literatuurgeschiedenis/1g20004.html> (nachgeschlagen am 10. August 2011).
- www.sonett-archiv.com (nachgeschlagen am 10. März 2011).
- www.wcurlin.de/links/basiswissen/basiswissen_franzoesische_revolution.htm#bastille (nachgeschlagen am 24. Mai 2011).