

## 2 | Lyrische Texte

### Inhalt

2.1	Entwicklung	9
2.2	Perspektive	10
2.3	Reim, Metrum, Vers und Strophe	12
2.4	Untergattungen	20
2.5	Sonderform Ballade	24
2.6	Beispielanalyse	27
2.7	Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel	26
2.8	Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel	27

### Zusammenfassung

Lyrik folgte einst strengen Regeln und lässt sich heute in den meisten Fällen nur noch über die Versform von der Prosa unterscheiden. Durch die Jahrhunderte hat sich eine beeindruckende Formenvielfalt entwickelt. Grundlegend für die Lyrikinterpretation ist die Kenntnis der Metrik, der Reimformen, der wichtigsten Strophen- wie Gedichtformen und häufig vorkommender Stilmittel. Form und Stilelemente sind kein Selbstzweck, sondern stehen stets im Zusammenhang mit dem Inhalt – in der Regel ist das die Schilderung einer Situation, in der sich der Sprecher, lyrisches Ich genannt, befindet.

Neuhaus, Stefan: Grundriss der Literaturwissenschaft. Tübingen. 3. Aufl. Basel: Francke 2009.

## Entwicklung

| 2.1

Siegfried hat bekanntlich den Drachen getötet und in dessen Blut gebadet. Doch an einer Stelle, auf die sich ein Blatt legte, blieb der starke Krieger verwundbar, und das nutzte der ruchlose Hagen aus. Bei der Geschichte der verfeindeten Königshäuser spielt auch ein sagenhafter Schatz eine wichtige Rolle, der Nibelungenhort. Das unvollständig in verschiedenen Fassungen überlieferte *Nibelungenlied* gilt als wichtigstes Zeugnis der mittelalterlichen Dichtung in (mittelhoch-)deutscher Sprache. Es handelt sich dabei um ein **Epos**, einen langen, handlungsstarken Text, der nichtsdestoweniger in Versen verfasst ist. Ein Epos ist ein Langgedicht, das in der neueren deutschen Literatur von einer anderen Literaturgattung beerbt wurde – dem Roman. Ein Roman ist ein epischer Text, er gehört zur Epik, aber Epen sind doch eigentlich Gedichte ...

Bei unserem Gattungsverständnis gehen wir von der Literatur aus, wie sie sich nach 1600 und vor allem dann im 18. Jahrhundert entwickelt hat. Zwar hat es auch danach noch einige Epen gegeben, man denke an Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* von 1844, doch waren das Ausnahmen. Gedichte wurden, unter Rückgriff auf antike Rhetorik und Poetik, als Kurzform gepflegt. Man bediente sich der von griechischen und römischen Autoren überkommenen Regeln allerdings zunehmend freier.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte sich die Überzeugung durch, dass der Autor als Schöpfer seines Gedichts autonom ist und seine eigenen Regeln aufstellt. In der durch Goethe und Schiller geprägten Lyrik der Klassik führte das zu

Epen sind Langgedichte

Autonomie des Autors

Das „*Nibelungenlied*“ sollte jeder Studierende auch ohne Zwang bis zum Ende des Studiums gelesen haben



| Abb. 3

einer produktiven Auseinandersetzung, zur Adaption und innovativen Variation früherer Muster. Im 19. Jahrhundert hielt man sich zumindest an Metrik und Reim, dann war der Weg endgültig frei für eine rein individuelle Gestaltung.

Abkehr von den Regeln

Die heutige Lyrik zitiert höchstens frühere Formen oder parodiert sie, vielfach ist an die Stelle einstiger Regelmäßigkeit gänzliche Regellosigkeit getreten. Lediglich die Einteilung in Verse hat sich gehalten, sie ist das einzige allgemein gültige Merkmal, das lyrische noch von anderen Texten unterscheidet. Hier ein Beispiel von Paul Celan (Erstdruck 1965):

Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis.  
Ein baum-  
hoher Gedanke  
greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen.<sup>1</sup>

Unterschiedliche  
Interpretierbarkeit

Mit dem Verlust der Regeln geht ein Verlust der Eindeutigkeit oder Interpretierbarkeit einher. Das zitierte Gedicht weckt Assoziationen, an einzelne Wörter lassen sich Feststellungen knüpfen – so ist „Fadensonnen“ erkennbar ein neues Wort, ein **Neologismus**. Man kann auch den Kontext hinzunehmen, bei Paul Celan die schrecklichen Erfahrungen in der Zeit des Nationalsozialismus, um den Text zu interpretieren. Doch jede Interpretation wird nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen können. Und das muss nicht als Mangel, sondern sollte als Vorzug begriffen werden. Wenn wir eindeutige Aussagen haben wollen, sollten wir besser zur Zeitung greifen. Mehr noch als andere Textformen fordern Gedichte ihre Leser zum Nachdenken, zur Reflexion heraus.

## 2.2 | Perspektive

Beim Lesen von Gedichten stellt sich, unabhängig von der Form, gleich eine entscheidende Frage. Nehmen wir zum Beispiel ein Gedicht von Erich Kästner:

<sup>1</sup> Paul Celan: Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. Bd. 2, S. 26.

Unsanftes Selbstgespräch

Merk dir, du Schaf,  
weil es immer gilt:  
Der Fotograf  
ist nie auf dem Bild.<sup>2</sup>

Wer spricht hier eigentlich? Wir können trotz des Titels nicht einfach davon ausgehen, dass es sich um Erich Kästner handelt, der mit sich selbst spricht. Hier wäre die Annahme vielleicht nicht ganz falsch, aber man stelle sich die Konsequenzen für Frank Wedekind vor, dessen Gedicht *Der Tantenmörder* so beginnt: „Ich hab' meine Tante geschlachtet“.<sup>3</sup>

Schon in der Sprache lässt sich der Unterschied von Autor und Sprecher nachweisen. Schließlich steht in dem Kästner-Gedicht nicht: „Merke dir, Erich Kästner, du Schaf“, es wird kein Name genannt. Genauso gut könnte es sich um ein Rollengedicht handeln, der Autor versetzt sich in jemand anderes. Vielleicht kannte Kästner einen Fotografen, mit dem er sich unterhielt und der so dumm war, dass Kästner hinterher diesen Vierzeiler dichtete. Kurz: Wir wissen es nicht und werden es auch nie erfahren, da wir Kästner selbst nicht mehr fragen können. Die Antwort würde auch nur eine Interpretation stichhaltig machen – die des Autors, die aber nur *eine* mögliche ist. Denn da steht nicht: „Ich habe mich mit einem Fotografen unterhalten, der so dumm war, dass ich ein Gedicht schreiben musste ...“

Eine Frage der  
Perspektive

Erich Kästner



Abb. 4

Für die meisten Gedichte gilt, dass wir nicht sagen können, aus welcher Perspektive es geschrieben ist, selbst wenn es ein „Ich“

<sup>2</sup> Erich Kästner: Werke. Hg. von Franz-Josef Görtz. München u. Wien: Hanser 1998. Bd. 1, S. 273.

<sup>3</sup> Frank Wedekind: Lautenlieder. Hg. von Artur Kutscher. Berlin u. München: Drei Masken Verlag 1920, S. 48 f.

gibt, das sich zu Wort meldet. Daher sprechen wir bei Gedichten, analog zum Erzähler bei Prosatexten, von einem **lyrischen Ich**.

Außer in Handlungsgedichten – die populärste Gattung, auf die noch einzugehen sein wird, ist die Ballade – schildert ein lyrisches Ich seine Beobachtungen und Empfindungen. Der Leser kann sich mit diesem lyrischen Ich identifizieren, es ist ein Platzhalter für jeden oder zumindest für einen bestimmten Typus. Wissenschaftlich ausgedrückt: Das subjektiv Empfundene wird, mit Hilfe der ästhetischen Form, objektivierbar.

## 2.3 | Reim, Metrum, Vers und Strophe

Abb. 5 |



**RAPPEL  
KISTE**

Logo der „Rappel-  
kiste“

„Ene mene miste, es rappelt in der Kiste, ene mene meck – und Du bist weg!“ Schon kleine Kinder reimen, tatsächlich könnte es sich bei diesem Satz um ein Gedicht handeln. Um es als solches erkennbar zu machen, müssen wir es allerdings in Strophenform darstellen. Unser Gedicht ist ein Abzählreim. In einer längeren Fassung als Lied bildet es die letzte **Strophe**:<sup>4</sup>

Ene mene miste,  
es rappelt in der Kiste,  
ene mene meck –  
und Du bist weg!

Wir haben es mit einem Vierzeiler zu tun. Wenn ein Gedicht aus mehreren solcher Vierzeiler besteht, verwendet man ein Wort lateinischen Ursprungs: **Quartett**. Die ersten beiden und die letzten beiden **Verszeilen** reimen sich, das nennt man **Paarreim**. Wenn wir einmal davon absehen, dass „miste“ kein richtiges Wort ist, handelt es sich bei „miste/Kiste“ um einen **reinen Reim**. Bei einem reinen Reim sind zunächst der Konsonant bzw. die Konsonanten

Vielerlei Reimformen

<sup>4</sup> Der zitierte Text findet sich als Abzählreim im Netz, z. B. unter: <http://www.jungscharuntermais.net/spiele/reime.shtml> (abgerufen am 3.4.03). Die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Abzählreims kann an dieser Stelle nicht nachvollzogen werden. Das einigen Lesern noch aus der Kindersendung Rappelkiste (Deutschland 1973–84) bekannte Lied lautet in voller Länge: „Machste mal zuhause Krach, kriegste gleich eins auf das Dach/Willste üben Rasen laufen, mußte dir ein Grundstück kaufen/Spielste mal im Treppenhaus, schmeißt dich gleich der Hauswart raus // Ene mene miste, es rappelt in der Kiste/Ene mene meck, und du bist weg!“ Zitiert nach: <http://www.tvkult.de/frameset.php3?sendung=06> (abgerufen am 3.4.03).

vor dem Vokal des Wortes verschieden, in diesem Fall wird „m“ durch „K“ ersetzt. Nun könnte man vermuten, dass es sich bei „meck“ und „weg“ um einen unreinen Reim handelt, schließlich finden wir nach dem ersten Vokal andere Buchstaben. Es ist dennoch ein reiner Reim: Das liegt an der Aussprache, die letztlich entscheidet.

Die Aussprache entscheidet

Anders wäre es bei, sagen wir, „Dreck“ und „Steg“, denn einmal tritt das „e“ als langer und einmal als kurzer Vokal in Erscheinung: Das Wort wird anders ausgesprochen. „Dreck“ und „Steg“ wäre demnach ein **unreiner Reim**. Ansonsten, etwa bei „Kiste“ und „Hilfe“, würden wir von einem **Assonanzreim** sprechen – die Vokale sind identisch, doch die Konsonanten sind verschieden.

Wenn sich das Ende von Verszeilen reimt, spricht man folgerichtig von **Endreim**, den man in verschiedenen Ausprägungen findet. Neben dem **Paarreim** unterscheidet man vor allem den **Kreuzreim** und den **umarmenden (umschließenden) Reim**, aber auch den **Schweifreim** und den **Haufenreim**, von selteneren Formen wie dem **identischen Reim** (Wiederholung des Wortes) einmal abgesehen. Die Reimformen werden mit folgendem Schema wiedergegeben, jeder neue Buchstabe bezeichnet einen neuen Reim:

Der Endreim

### Schema der Reimformen

**Paarreim:** aabb

**Kreuzreim:** abab

**umarmender Reim:** abba

**Haufenreim:** aaaa (bbbb cccc ...)

**Schweifreim:** aab ccb

Für Kreuz-, umarmenden und Haufenreim hier Beispiele aus der Feder von Erich Kästner, das erste Gedicht kennen wir schon:

Kreuzreim: *Unsanftes Selbstgespräch*

Merk dir, du Schaf,  
weil es immer gilt:  
Der Fotograf  
ist nie auf dem Bild.

Umarmender Reim: *Ganz nebenbei oder Das Derivat des Fortschritts*

Indes sie forschten, röntgen, filmten, funkten,  
entstand von selbst die köstlichste Erfindung:  
der Umweg als die kürzeste Verbindung  
zwischen zwei Punkten.<sup>5</sup>

Haufenreim: *Das Verhängnis*

Das ist das Verhängnis:  
Zwischen Empfängnis  
und Leichenbegängnis  
nichts als Bedrängnis.<sup>6</sup>

Reime auf Vers- und  
Wortebene

Zurück zu unserem Kindergedicht. Es finden sich nicht nur Endreime in dem Text, der zur Gattung der **Abzählreime** gehört. „Ene mene“ ist ein **Binnenreim**, es reimen sich zwei Wörter innerhalb einer Verszeile. Als Stabreim oder **Alliteration** bezeichnet man es, wenn kurz aufeinander folgende Wörter mit dem gleichen Laut beginnen: „mene miste“, „mene meck“. Auffällig ist die Häufung des Vokals „e“, die innerhalb von Verszeilen zu **Assonanzreimen** führt. Es dominieren die hellen Vokale, es finden sich nur ein „a“ und ein „u“. So erzeugt das Gedicht eine fröhliche Stimmung.

Die Betonung

Die Aussprache ist entscheidend, haben wir festgestellt. Wörter bestehen aus betonten und/oder unbetonten Silben. Wenn wir „Guten Tag!“ sagen, betonen wir die erste und die letzte Silbe, nicht die mittlere: GUten TAG. Bei der Lyrikinterpretation sprechen wir von **Hebungen** (betonten Silben) und **Senkungen** (unbetonten). Wenn wir einmal die betonten Silben unterstreichen, sieht unser Abzählreim so aus:

Ene mene miste,  
es rappelt in der Kiste,  
ene mene meck –  
und Du bist weg!

Die erste und die dritte Verszeile fangen mit einer betonten, die zweite und die vierte Verszeile fangen mit einer unbetonten Silbe an. Dies widerspricht der Verknüpfung der Verszeilen durch den Reim, aber es passt zur inhaltlichen Verbindung: Die erste und die dritte Verszeile sind vollkommen sinnlos, dienen ledig-

<sup>5</sup> Kästner: Werke. Bd. 1, S. 271.

<sup>6</sup> Ebd., S. 275.

lich dem lautmalerischen Abzählen, während die zweite und die vierte Verszeile immerhin klare Aussagen treffen, wobei lediglich die vierte Sinn macht, da sie den letzten, auf den der Finger zeigt, auswählt oder aus dem Kreis der Kinder verbannt.

Auf der Ebene der Verszeile wird der Wechsel von Hebungen und Senkungen als Versmaß oder **Metrum** bezeichnet. Hier sind die beiden wichtigsten Metren vertreten: **Jambus** (Abfolge Senkung/Hebung) und **Trochäus** (Abfolge Hebung/Senkung). Bei Jambus und Trochäus handelt es sich um **alternierende Metren**, von lat. *alternare* = wechseln: Hebung und Senkung wechseln sich ab.

Metren

Betrachtet man Endreim und Betonung zusammen, dann fällt auf, dass das erste Reimpaar mit einer unbetonten und das zweite mit einer betonten Silbe endet. Wenn die letzte Silbe unbetont ist, spricht man von **weiblichen** oder von  **klingenden Versschlüssen**. Wenn die Betonung auf der letzten Silbe liegt, handelt es sich um **männliche** oder **stumpfe Versschlüsse**. Nun gibt es auch dreisilbige Wörter, bei denen die Betonung auf der drittletzten Silbe liegen kann: „Sterblichen“ beispielsweise. Das nennt man dann **gleitend** oder **reich**.

Vers-Enden

Nun ist der Kinderreim zwar wirkungs-, aber nicht sehr anspruchsvoll. Um einen Reim für „Kiste“ und für „weg“ zu finden, muss jeweils ein neues Wort erfunden werden, dem man einfach den Anfangslaut des vorhergehenden Wortes verpasst, das ebenfalls nicht existiert. Das kleine Gedicht verfolgt aber nicht das Ziel, in eine Anthologie deutscher Lyrik aufgenommen zu werden, es ist für einen bestimmten Gebrauch gedacht und dort sehr erfolgreich.

Dass man mit dem Reim nicht nur auf lautlicher, sondern auch auf inhaltlicher Ebene spielerisch umgehen kann, zeigt das Gedicht

*Bekennnis* von Robert Gernhardt:

Ich leide an Versagensangst,  
besonders, wenn ich dichte.  
Die Angst, die machte mir bereits  
manch schönen Reim zuschanden.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Robert Gernhardt: Reim und Zeit. Gedichte. Mit einem Nachwort des Autors. Erweiterte Ausg. Stuttgart: Reclam 1999 (RUB 8652), S. 13.

Die Form des Gedichts bestätigt seinen Inhalt, der Dichter hat Angst vorm Dichten und findet deshalb keinen Reim. Die Komik der Aussage entsteht vor allem durch das Verfehlen des Reims in der letzten Verszeile, der Leser vervollständigt sie während des Lesens mit dem nahe liegenden Reim „zunichte“. Gernhardt setzt also mit der Wahl des letzten Wortes eine Pointe, das Gedicht nähert sich in seiner Qualität dem Witz. Unterstützt wird diese Qualität durch den regelmäßigen Bau der Verszeilen, die durchweg aus Jamben bestehen. Dabei wechseln sich vierhebige und dreihebige Jamben ab. Definiert man eine Verszeile über die Hebungen, dann spricht man von auch von Vierhebern bzw. Dreihebern.

Abb. 6 |



Robert Gernhardt

© Isolde Ohlbaum

Der Vierzeiler wird dabei durch Interpunktion zweigeteilt. Der erste Satz ist eine Feststellung und besteht wieder aus zwei Teilen – aus der Feststellung und einer nachgeschobenen genaueren Bestimmung in der zweiten Zeile. Der zweite Teil bildet dagegen eine syntaktische Einheit, der Sinn seines ersten Teils (der dritten Zeile) erschließt sich erst, wenn man auch den zweiten Teil (die vierte Zeile) gelesen hat. Wenn sich ein solcher, Sinn konstituierender Satz oder Teilsatz über das Ende der Verszeile hinaus erstreckt, spricht man von Zeilensprung oder von **Enjambement**. Wenn sich ein Satz über zwei Strophen (oder mehr) erstreckt, spricht man von **Strophenenjambement**.

Abzählreim und Gernhardt-Gedicht richten sich auch an lyrik-unerfahrene Leser und wollen vor allem verstanden werden. Es gibt kompliziertere Möglichkeiten, Gedichte zu ‚bauen‘. Bei den Metren, deren es viele gibt (vor allem die griechische Poesie hatte hier Vorbildfunktion), finden sich noch relativ häufig die dreisil-

Von Zeile zu Zeile

bigen **Anapäst** (Abfolge Senkung/Senkung/Hebung) und **Daktylus** (Abfolge Hebung/Senkung/Senkung). Versuchen wir einmal, die Betonungen der Anfangszeilen von Goethes *Römischen Elegien* zu ermitteln:

Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!  
Straßen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?<sup>8</sup>

Der Übersichtlichkeit halber lässt sich diese Abfolge von Hebungen und Senkungen auch graphisch darstellen, auf unterschiedliche Weise, hier ein übliches Modell (/ bedeutet Hebung, U bedeutet Senkung):

/ u / uu / u / u / uu / u  
/ u / uu // uu / uu /

Darstellung von  
Hebung und Senkung

Was auffällt, ist die Mischung aus alternierenden und nicht-alternierenden Metren. Am Anfang der beiden Zeilen finden wir einen Trochäus (betont/unbetont), jeweils gefolgt von einem Daktylus (betont/unbetont/unbetont). Die erste Verszeile enthält einen weiteren Daktylus, in der zweiten Verszeile finden sich noch zwei Daktylen. Ohne nun auf mögliche metrische Feinheiten eingehen zu wollen, sei kurz festgestellt, dass wir in der zweiten Zeile einen Sonderfall vorfinden: Zwei Hebungen folgen aufeinander. Dies könnte man auf den ersten Blick als **Spondeus** bezeichnen, obwohl der antike Versfuß im Deutschen eigentlich nicht möglich ist. Hier trennt allerdings eine Zäsur die beiden Silben, deshalb: kein Spondeus.

Auf Ebene der Verszeile können wir diesen weiteren, weitaus wichtigeren Begriff hinzufügen. Wenn eine Verszeile z. B. durch das Aufeinanderprallen von zwei solchen Hebungen, unterstützt durch einen syntaktischen Bruch zwischen den Hebungen (Satzende, neuer Satz beginnt; die Trennung erfolgt sogar durch ein Ausrufezeichen), quasi zweigeteilt wird, sprechen wir von einer **Zäsur**.

Brüche im Vers

Bei einem bekannten Versmaß – das sind nach bestimmten Regeln gebaute Verszeilen – ist eine Zäsur immer dabei. Es handelt sich um den **Alexandrin**, der besonders stark in der Barocklyrik vertreten ist, also in der deutschsprachigen Lyrik des

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München: dtv 1996. Bd. 1, S. 157.

17. Jahrhunderts. Die weiteren Kennzeichen des Alexandriners sind: Jambus als Metrum; zwölf oder 13 Silben – also sechs Hebungen. Die Zäsur findet sich in der Mitte, inhaltlich bilden der erste und der zweite Teil der Verszeile eine **Antithese**. Hier als Beispiel zwei Zeilen aus *Es ist alles Eitel* von Andreas Gryphius:

Was diser heute baut / reist [reißt] jener morgen ein:  
Wo itzund Staedte stehn / wird eine Wisen seyn<sup>9</sup>

Die Zäsur wird syntaktisch durch Interpunktion (hier Schrägstrich, Komma wäre üblich) markiert, die Antithese besteht aus der Gegenüberstellung von Gegenwart und Zukunft: „heute“ / „morgen“, „itzund“ [jetzt] / „wird“.

Versmaße im Drama

Versmaße gibt es viele, einige haben sich besonders für Versmaße im Drama geeignet. Der reimlose, fünfhebige **Blankvers** mit dem Grundmetrum Jambus ist hier besonders zu nennen, er findet sich beispielsweise in bekannten Dramen Lessings und Schillers. Der **Knittelvers** mit vier Hebungen, der den Wechsel von Jambus und Trochäus sowie überzählige Senkungen erlaubt, war im 16. Jahrhundert besonders beliebt und findet sich in Goethes *Faust I* wieder:

FAUST. Habe nun, ach! Philosophie,  
Juristerei und Medizin,  
Und leider auch Theologie  
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.  
Da steh' ich nun, ich armer Tor,  
Und bin so klug als wie zuvor!<sup>10</sup>

Bis ans Ende des 18. Jahrhunderts dominierte der Vers in Tragödien und Trauerspielen, während Komödien in Prosa verfasst sein konnten. Doch dazu mehr im Kapitel *Dramatische Texte*.

Zwei weitere Versmaße können sich zu einem **Distichon** verbinden, oder anders gesagt: Ein Distichon ist ein Zweizeiler, der aus den beiden Versmaßen **Pentameter** und **Hexameter** besteht. Das Paradebeispiel hierfür ist Schillers *Das Distichon*:

<sup>9</sup> Ulrich Maché u. Volker Meid (Hg.): *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam 2000 (RUB 9975), S. 114.

<sup>10</sup> Goethe: *Werke*. Bd. 1, S. 20.

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,  
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.<sup>11</sup>

Der Hexameter hat sechs Hebungen und als Grundmetrum den Daktylus, wobei Abweichungen in der Versfüllung möglich sind. Er endet mit einem Trochäus. Der Pentameter unterscheidet sich in deutscher Dichtung vom Hexameter durch einen Spondeus: Die beiden mittleren Hebungen folgen unmittelbar aufeinander. Er endet mit einer Hebung.

Je näher man zur Gegenwart kommt, desto häufiger weichen Autoren von tradierten Regeln ab. Die Entwicklung geht zu den **freien Rhythmen**, die keine durchgängigen Versmaße, dafür unterschiedlich lange Verszeilen verwenden und auf Reime verzichten. Wie der Name schon sagt, gibt es aber noch einen bestimmten Sprachrhythmus, eine jeweils ganz eigene Sprachmelodie. Der Lyriker Nevfel Cumart beispielsweise mischt auf inhaltlicher wie rhythmischer Ebene orientalische und europäische Traditionen:

über die sprache I  
die sprache meiner Eltern  
ist arabisch  
heimlich nur gesprochen  
die sprache ihres landes  
ist türkisch  
gesprochen auf der straße  
in der geborgten heimat  
ist deutsch  
die sprache meiner gedichte<sup>12</sup>

Veränderungen bis zur  
Gegenwart

Der Lyriker und Erzähler  
Nevfel Cumart



Abb. 7

<sup>11</sup> Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. München: Wiss. Buchges. 1993 (Lizenzaug. des Hanser-Verlags). Bd. 1, S. 252.

<sup>12</sup> Nevfel Cumart: *Waves of Time – Wellen der Zeit. Poems – Gedichte*. Übers. von Eoin Bourke. Düsseldorf: Grupello 1998, S. 14.

Dieses Gedicht besteht aus Dreizeilern, auch **Terzette** genannt. Es hat drei Strophen, also drei graphisch durch Abstände voneinander abgesetzte ‚Zeilenbündel‘. Da alle Strophen die gleiche Menge an Zeilen haben, ist das Gedicht **isometrisch; poly- oder heterometrisch** wäre es bei unterschiedlich langen Strophen.

Die Stanze

Es gibt eine große Zahl von Strophenformen, die hier nicht einmal alle genannt, geschweige denn erläutert werden können.<sup>13</sup> Strophenformen werden, wie beim Distichon gesehen, nicht nur über die Zahl der in einer Strophe zusammengefassten Zeilen, sondern auch über Merkmale der Verszeilen und der Gedichtform definiert, etwa bei der **Stanze**, die Schiller für uns wieder lyrisch beschreibt:

Die achtzeilige Stanze

Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende – dreimal  
Fliehst du schamhaft und kehrest dreimal verlangend zurück.<sup>14</sup>

Die Stanze hat acht jambische Verszeilen mit fünf Hebungen und ist kreuzweise gereimt, bis auf den Paarreim in den letzten beiden Zeilen. In der Praxis, beispielsweise im Epilog zu Schillers *Lied von der Glocke* („Abschied von dem Leser“, drei Stanzas), sieht das dann so aus (hier die letzte Stanze):

Der Lenz erwacht, auf den erwärmten Triften  
Schießt frohes Leben jugendlich hervor,  
Die Staude würzt die Luft mit Nektardüften,  
Den Himmel füllt ein muntrer Sängchor,  
Und jung und alt ergeht sich in den Lüften  
Und freuet sich und schwelgt mit Aug und Ohr.  
Der Lenz entflieht! Die Blume schießt in Samen,  
Und keiner bleibt von allen, welche kamen.<sup>15</sup>

## 2.4 | Untergattungen

Gedichtformen:  
Eine Auswahl

Es gibt Untergattungen der Großgattung Lyrik, bei denen Strophenform und Untergattung zusammenfallen, etwa beim Distichon, einer Sonderform des **Epigramms**, das sich durch Kürze und

<sup>13</sup> Hierzu gibt es ein umfassendes Nachschlagewerk: Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2., durchges. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1993 (UTB 1732).

<sup>14</sup> Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 252.

<sup>15</sup> Ebd., S. 442.

Prägnanz auszeichnet. Erich Kästner eröffnet seine Epigrammsammlung *Kurz und bündig*, aus der mehrfach zitiert wurde, mit folgendem Text:

Präzision

Wer was zu sagen hat,  
hat keine Eile.  
Er läßt sich Zeit und sagt's  
in einer Zeile.<sup>16</sup>

Die äußere Form ist für die Bestimmung des Epigramms, das im Deutschen auch Sinngedicht genannt wird, weniger wichtig als die Konzentration auf einen geistreichen Gedanken, oft mit überraschender Wendung oder Pointe.

Anders ist dies bei einer weiteren wichtigen Gedichtgattung, dem **Sonett**. Das Sonett hat immer 14 Verszeilen und besteht immer aus vier Strophen, in der Regel wird ein fünf- oder sechshebiger Jambus verwendet; der sechshebige dann mit Zäsur in der Mitte (also ein Alexandriner: s. o.). Im Laufe der Literaturgeschichte haben sich drei unterschiedliche Sonett-Typen herausgebildet: das italienische (nach Petrarca), das französische (nach Ronsard) und das englische Sonett (nach Shakespeare). Der italienische und der französische Typ haben zwei Quartette und zwei Terzette, der englische hat drei Quartette und einen Zweizeiler.

Das Sonett

Verwendung finden je nach Typ Kreuzreim oder umarmender Reim in den ersten beiden Quartetten, in den Terzetten Schweifreim (franz. Typ) oder eine Mischung aus Kreuz- und Schweifreim (ital. Typ). Besonders beliebt war das Sonett im Barock. Hier ein berühmtes Beispiel, *Abend* von Andreas Gryphius:

Unterschiedliche Typen

Der schnelle Tag ist hin / die Nacht schwingt ihre Fahn /  
Und fuehrt die Sternen auff. Der Menschen muede Scharen  
Verlassen Feld und Werck / wo Thir und Voegel waren  
Traurt itzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit verthan!

Der Port naht mehr und mehr sich zu der Glider Kahn.  
Gleich wie diß Licht verfil / so wird in wenig Jahren  
Ich / du / und was man hat / und was man siht / hinfahren.  
Diß Leben koemmt mir vor als eine Renne-Bahn.

<sup>16</sup> Kästner: Werke. Bd. 1, S. 271.

Lass hoechster Gott / mich doch nicht auff dem Laufplatz gleiten /  
Lass mich nicht Ach / nicht Pracht / nicht Lust nicht Angst verleiten!  
Dein ewig-heller Glantz sey vor und neben mir /

Laß / wenn der muede Leib entschlaefft / die Seele wachen  
Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen /  
So reiß mich aus dem Thal der Finsternueß zu dir.<sup>17</sup>

Die Verwendung von Alexandrinern schafft eine antithetische Struktur innerhalb der Verszeilen (beispielsweise „Tag“/„Nacht“ in der ersten Zeile), die sich auf die Strophenstruktur ausweitet. Das erste Quartett handelt von der Gegenwart als Resultat der Vergangenheit: Die Menschen sind von der Arbeit müde und gehen nach Hause, das geschäftige Treiben wird von Stille und Einsamkeit abgelöst. Das zweite Quartett widmet sich der Zukunft und entlarvt den Inhalt der ersten Strophe als Gleichnisrede: „Gleich wie ...“ Das Leben des Menschen ähnelt also dem Ablauf eines Tages, der Nacht entspricht der Tod. Die dritte Strophe, also das erste Terzett, sorgt wieder für einen Bruch. An die Reflexionen über das menschliche Leben schließt sich die Hinwendung zu Gott an. Die Quartette widmen sich dem Körper oder dem Diesseits, die Terzette der Seele oder dem Jenseits. Wenn Gott nun direkt angeredet wird, spricht man – als der verwendeten rhetorischen Figur – von einer **Invokation**. Auch die Terzette sind einander entgegengesetzt. Das erste Terzett ist dem ersten Quartett, das zweite Terzett dem zweiten Quartett zugeordnet, da erst die Hilfe Gottes für das diesseitige Leben, dann für die Todesstunde und das Leben nach dem Tode erbeten wird.

Wir sehen: Das Sonett ist eine äußerst anspruchsvolle Untergattung oder Gedichtform, weil es schwierig ist, alle formalen Anforderungen zu erfüllen und zugleich sprachlich wie inhaltlich einen gelungenen Text zu verfassen. Das hat für viele den Reiz dieser Form ausgemacht. Ein Verzeichnis der Dichter, die Sonette geschrieben haben, läse sich wie ein *Who's who* der Literatur. Zunehmend wirkten die Zwänge der Form aber auch als Fessel.

Sonette heute

Da Literatur von Innovationen lebt, ist es kein Wunder, dass die Sonett-Form im 20. Jahrhundert eigentlich nur noch bei Autoren beliebt war, die sich entweder in der großen Tradition gesehen haben oder die es, durch das Verwenden einer bekann-

<sup>17</sup> Maché u. Meid (Hg.): Gedichte des Barock, S. 118.

ten Form, ihren Lesern nicht so schwer machen wollten. Robert Gernhardt hat die Ambivalenz der Form auf unnachahmliche Weise in einem Sonett kommentiert:

Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform  
italienischen Ursprungs

Sonette find ich sowas von beschissen,  
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;  
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,  
daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut

hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;  
allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,  
kann mir in echt den ganzen Tag versauen.  
Ich hab da eine Sperre. Und die Wut

Darüber, daß so'n abgefuckter Kacker  
mich mittels Wichserein blockiert,  
schafft in mir Aggressionen auf den Macker.

Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.  
Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:  
Ich find Sonette unheimlich beschissen.<sup>18</sup>

Die lyrische Schimpfrede auf die Gattung endet in der Erfüllung der Gattung. Erkennbar handelt es sich um ein Sonett, auch wenn es nicht einem der Idealtypen entspricht, sondern im Reim dem englischen und in der Strophenform dem italienischen und französischen Typ folgt, also alle wichtigen Sonett-Typen in sich vereinigt. Form und Inhalt/Aussage stehen in direktem Gegensatz zueinander, daraus entsteht die komische Wirkung.

Eine weitere bekannte Untergattung der Lyrik ist das **Lied**, nur ist hier die Abgrenzung ungleich schwieriger. In Zeiten, als nur wenige Menschen lesen und schreiben konnten, war es üblich, dass Lyrik vorgetragen, gesungen wurde. In neuerer Zeit gibt es zahlreiche Vertonungen von lyrischen Texten, die erst auf diese Weise zum Lied geworden sind, bekannte Beispiele stammen von Heine, Schiller oder Goethe. Manche Gedichte allerdings tragen das Wort „Lied“ im Titel oder sind bereits als solches geschrieben worden.

Da vor der Barockzeit und selbst bis ins 18. Jahrhundert nur ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung alphabetisiert war, wurde

<sup>18</sup> Gernhardt: Reim und Zeit, S. 40.

Auch Lieder sind  
Gedichte

Dichtung hauptsächlich mündlich vermittelt. Erst im Zuge der Säkularisierungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts löste sich Dichtung von dem früher konstitutiven (= grundlegenden) religiösen oder höfischen Kontext. Am Anfang der deutschsprachigen Lieddichtung stehen also höfische und geistliche Lieder. Unter letzteren zählt Paul Gerhardts *Abend-Lied* zu den bekannteren, es beginnt wie folgt:

Nun ruhen alle Waelder /  
Vieh / Menschen / Staedt und Felder /  
Es schlaefft die gantze Welt:  
Ihr aber meine Sinnen /  
Auf / auf ihr solt beginnen  
Was eurem Schoepffer wol gefaellt.<sup>19</sup>

Die Lied-Tradition ließe sich bis zu modernen Pop- und Rock-songs weiter verfolgen. Allerdings hat die Literaturwissenschaft bisher, wohl aus Berührungsangst mit populären Kunstformen, darauf weitgehend verzichtet.

Das wichtigste Kriterium, das ein Gedicht zum Lied macht, ist die **Sangbarkeit**. Entstehungsbedingungen (als Lied geschrieben oder nicht?) sind nachgeordnet und formale Kriterien wie präzise festgelegte Metren oder Strophenformen lassen sich nicht finden.

## 2.5 | Sonderform Ballade

Die **Ballade** ist graphisch ein Gedicht, sie besteht aus Versen und Strophen. Viele Balladen sind vertont worden, wodurch sich Überschneidungen mit der Untergattung Lied ergeben. Daher ist die Ballade zunächst zu den lyrischen Texten zu zählen. Allerdings sind Balladen, wie **Moritaten** (abgeleitet von ‚Mordtaten‘) und andere Formen des **Bänkelsangs** (von fahrenden Sängern vorgetragene Lieder mit sensationellem Inhalt), **Handlungsgedichte**.

Statt subjektiv empfundene Zustände zu beschreiben, berichten Balladen von Ereignissen, die sich teils sogar zugetragen haben. Fontanes *Die Brück am Tay* beruht auf der Zeitungsmeldung von einem Eisenbahnglück in Schottland. Die Schilderung

Von der Zeitungs-  
meldung zur Ballade

<sup>19</sup> Maché u. Meid (Hg.): Gedichte des Barock, S. 174.

von Ereignissen ist eigentlich konstitutiv für die Prosa. In Balladen kommen, wie in Dramen oder Prosatexten, Personen vor, es werden Namen, Orte und manchmal auch die Zeit der Handlung genannt. Ein weiteres Merkmal, das die Ballade mit Drama und Prosa gemeinsam hat: Die handelnden Personen sprechen in wörtlicher Rede. Spezifisch dramatisch ist der Spannungsaufbau, der sich allerdings auch in Prosatexten findet, die sich Techniken des Dramas bedienen, etwa in der Novelle.

Die Ballade ist also, vom Äußeren des Vers- und Strophenaufbaus abgesehen, eine Mischform, laut Goethe das „Ur-Ei“ der Dichtung, sicher eine irreführende Bezeichnung, weil nicht am Anfang aller Dichtung die Ballade stand.

Für die Entfaltung einer Handlung benötigt man mehr Verse und Strophen als für eine Zustandsbeschreibung. Es verwundert daher nicht, dass viele Balladen sehr lang sind, beispielsweise Gottfried August Bürgers *Lenore* von 1773, die wegweisend für die weitere Entwicklung der Gattung war. Unter den sehr bekannten Balladen finden sich längere (etwa Heines *Belsazar*) und kürzere Beispiele, etwa Goethes *Erkönig*:

Länge der Ballade

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.–

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –  
Siehst, Vater, du den Erkönig nicht?  
Den Erenkönig mit Kron' und Schweif? –  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.–

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;  
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand;  
Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.“

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erenkönig mir leise verspricht? –  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!  
In dürren Blättern säuselt der Wind.–

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –  
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:  
 Es scheinen die alten Weiden so grau.–

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
 Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“  
 Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!  
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
 Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
 In seinen Armen das Kind war tot.<sup>20</sup>

Ein Fiebertraum?

Die Handlung ist ein nächtlicher Ritt eines Vaters mit seinem Sohn, der unterwegs stirbt. Das Gedicht bezieht seine Dramatik aus den gegensätzlichen Wahrnehmungen von Vater und Sohn. Der Sohn gibt vor, den Erlkönig zu sehen – ein durch Überlieferung entstandenes, anderes Wort für Elfenkönig. Der Vater beruhigt ihn und findet natürliche Erklärungen für das, von dem er glaubt, dass sein Sohn es sich einbildet. Es bleibt offen, wer Recht hat, ob es den Erlkönig nun wirklich gegeben hat oder nicht. Der Sohn könnte krank gewesen sein und im Fieber phantasiert haben, bis er schließlich an seiner Krankheit starb. Bedenkenswert ist andererseits die Tatsache, dass es dem Vater zum Schluss ‚graust‘: Offenbar glaubt auch er nun an die Existenz von etwas Übernatürlichem, sein Sohn scheint ihn überzeugt zu haben.

Die Ballade ist nicht zuletzt deshalb so berühmt, weil sie den Konflikt zwischen Aufklärung und Romantik, zwischen Rationalität und Irrationalität, zwischen Vernunft und Gefühl darstellt. Der Vater vertritt eine aufklärerische Position, indem er leugnet, dass es einen Elfenkönig gibt. Als Erwachsener ist er entsprechend sozialisiert (= erzogen) worden und hat sich so von einer ‚natürlichen‘ Wahrnehmung seiner Umgebung entfernt. Der Sohn ist noch unverbildet und, wie alle Kinder, sehr emotional, kein Wunder also, dass er es ist, der diese Wahrnehmung macht.

Parodien von  
 literarischen Texten

Von Heinz Erhardt gibt es eine schöne **Parodie** (griech. „Gegen-  
 gesang“) dieser Ballade. Auch das ist eine Gattungsbezeichnung,

<sup>20</sup> Goethe: Werke. Bd. 1, S. 154f.

allerdings ist die Parodie nicht auf eine der Großgattungen beschränkt, es gibt Parodien lyrischer, dramatischer und epischer Texte. Hier die Erhardt'sche Version:

Der König Erl (frei nach Johann Wolfgang von Frankfurt)

Wer reitet so spät durch Wind und Nacht?  
 Es ist der Vater. Es ist gleich acht.  
 Im Arm den Knaben er wohl hält,  
 er hält ihn warm, denn er ist erkält'.  
 Halb drei, halb fünf. Es wird schon hell.

Noch immer reitet der Vater schnell.  
 Erreicht den Hof mit Müh und Not – – –  
 der Knabe lebt, das Pferd ist tot!<sup>21</sup>

Erhardt vereindeutigt alle offenen Stellen in Goethes Ballade oder er verkehrt sie, wie den Schluss, in ihr Gegenteil. Der Junge ist krank, witzigerweise hat er lediglich eine Erkältung. Die Erscheinung des Erlkönigs wird komplett ausgespart, der Name findet sich nur noch, ebenfalls in Verkehrung, im Titel. Der „König Erl“ kann dann nur der Vater sein, der mit seinem Kind nach Hause reitet. Im Vergleich von Original und Parodie ist festzustellen, dass sich Erhardt über den Mystizismus des Originals lustig macht und eindeutig für eine aufklärerische Position votiert.

Ein Meister der Parodie:  
 Heinz Erhardt



Abb. 8

## Beispielanalyse

| 2.6

Es konnte nur eine Auswahl der wichtigsten Metren, Vers-, Strophen- und Gedichtformen getroffen werden. Wie sich das erworbene Wissen anwenden lässt, soll eine kurze Beispielanalyse zei-

<sup>21</sup> Heinz Erhardt: Das große Heinz Erhardt Buch. München: Goldmann 1984, S. 23.

gen, und zwar von einem Gedicht, das bereits erwähnt worden ist – Frank Wedekinds *Der Tantenmörder* von 1897:

Ich hab' meine Tante geschlachtet,  
Meine Tante war alt und schwach;  
Ich hatte bei ihr übernachtet  
Und grub in den Kisten-Kasten nach.

Da fand ich goldene Haufen,  
Fand auch an Papieren gar viel  
Und hörte die alte Tante schnaufen  
Ohn' Mitleid und Zartgefühl.

Was nutzt es, daß sie sich noch härmte! –  
Nacht war es rings um mich her –  
Ich stieß ihr den Dolch in die Därme,  
Die Tante schnaufte nicht mehr.

Das Geld war schwer zu tragen,  
Viel schwerer die Tante noch.  
Ich faßte sie bebend am Kragen  
Und stieß sie in das tiefe Kellerloch. –

Ich hab' meine Tante geschlachtet,  
Meine Tante war alt und schwach;  
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet  
Meiner blühenden Jugend-Jugend nach.<sup>22</sup>

Schockierend, oder? Bei diesem Eindruck muss es aber nicht bleiben. Zunächst zur Form: Es handelt sich um ein Gedicht, das aus fünf Quartetten besteht. Die Verszeilen haben drei oder vier Hebungen, ohne dass ein Muster für den Wechsel erkennbar wäre. Das Grundmetrum ist der Jambus, es finden sich viele überzählige Hebungen, sie fehlen immer dort, wo Dynamik, wo Tempo erzeugt werden soll, etwa beim Wurf „ins tiefe Kellerloch“. Aus dem Rahmen fällt die Zeile „Nacht war es rings um mich her“, die erkennbar im Daktylus steht. Wedekind hätte das Metrum einhalten und schreiben können: Es war Nacht rings um mich her. Seine Version ist eine **Inversion**, der Satz wird umgestellt, um das, was am Anfang steht, besonders zu betonen.

Die ersten beiden Zeilen des ersten Quartetts werden im letzten Quartett refrainartig wiederholt. Dies und das alternierende Metrum sind Hinweise darauf, dass das Gedicht sangbar ist. Wer es in einer Ausgabe nachschlägt, wird feststellen, dass dem Text

<sup>22</sup> Wedekind: Lautenlieder, S. 48f.

sogar Noten beigegeben sind. Zugleich handelt es sich um eine Moritat – die Schilderung einer Mordtat. Das Gedicht ist offenbar als Kabarett-Text konzipiert worden (Wedekind gehörte zu dem seinerzeit bekannten Kabarett der „Elf Scharfrichter“).

Da eine Handlung entfaltet wird und der Text aus wörtlicher Rede besteht – ein „Ich“ rechtfertigt sich vor seinen Richtern –, kann man auch von einer Ballade sprechen. Eine Einschätzung, die sich bestätigt, wenn man das Gedicht in einem Band des Reclam-Verlages mit dem Titel *Gedichte und Interpretationen: Deutsche Balladen* wiederfindet. Daran können wir (wieder einmal) sehen, dass die Gattungsbezeichnungen nicht immer trennscharf sind. Manchmal passt ein Text nur in eine Kategorie, manchmal eben in mehrere.

Die Einfachheit der Form dient zunächst dem Lied-Charakter. Es finden sich bis auf „viel/Gefühl“ nur reine Reime. Weder Wortwahl noch Satzbau geben Rätsel auf. Allerdings hat das auch etwas Hinterhältiges, etwas Subversives. Das „Ich“, das spricht, ist ein (an bürgerlichen Vorstellungen gemessen) zumindest durchschnittlich gebildeter, sich problemlos artikulierender Mensch. Darin ist er wie Du und – eben – Ich: Die subjektive Perspektive ist ja zur Identifikation angelegt.

Andererseits gesteht das Ich, und das ist das Beunruhigende, freimütig ein, einen Mord begangen zu haben. Der Täter scheint keinerlei Gewissen zu haben, keine moralischen Normen zu akzeptieren, wirft er zum Schluß doch noch den Richtern vor, seiner „blühenden Jugend“ schon durch die Gerichtsverhandlung nicht gerecht zu werden. Seine Tante dagegen sei „alt und schwach“ gewesen, wäre sowieso früher oder später gestorben. Er will seine Tat gar aus Mitleid begangen haben: „Was nutzt es, daß sie sich noch härmte!“

Noch skandalöser wird diese Position durch die freimütig geschilderten Details und die hierbei verwendeten Ausdrücke. Der Täter sagt nicht, er habe seine Tante ermordet oder getötet, sondern er hat sie „geschlachtet“ wie ein Stück Vieh. Nur einmal zeigt er Gefühle, wenn er sagt, dass er sie „bebend am Kragen“ gefasst habe. Dies ist aber wohl nicht als Mitleid, sondern als Erregung, vielleicht auch als Angst vor der Entdeckung der Tat oder der Strafe zu interpretieren; sonst hätte er sie nicht respektlos „am Kragen“ gefasst.

Gattungsbegriffe sind  
keine Schubladen

Ein Generationen-  
konflikt

Dass wir es hier mit einem Generationenkonflikt zu tun haben, wird auch darin deutlich, dass das lyrische Ich seine Tante beraubt, also offenbar des Geldes wegen tötet. Hier geraten wir an die Grenzen dessen, was der Text aussagt: War die Tante nun besonders geizig oder der Täter besonders gierig? Das Motiv der Umverteilung von Reich nach Arm ist, selbst wenn der Arme sich etwas vom Reichen nimmt, in bestimmten literarischen und politischen Kontexten nicht negativ. Robin Hood war ein Held und der im 18. Jahrhundert entstandene Kommunismus strebt materielle Gleichheit an. Alltäglich gibt es Streit zwischen der jüngeren und der älteren Generation über das künftige Erbe, viele Ältere unterstützen die jüngeren Verwandten materiell, weil sie kleine Kinder haben und noch nicht die Lebenszeit hatten, Geld auf die Seite zu legen.

Eine solche Kontextualisierung entschuldigt nicht den Täter, aber sie erklärt tendenziell seine Motivation. Entlastend wirken könnte die doppeldeutige Formulierung: „Nacht war es rings um mich her“, die ja auch metrisch akzentuiert wird (s. o.) und der somit besondere Bedeutung zukommt. Es ist vermutlich tatsächlich Nacht, als der Täter seine Tante ermordet; zugleich klingt das so, als sei er zum Tatzeitpunkt ‚umnachtet‘ und daher nicht zurechnungsfähig gewesen.

Diese Disposition zur Unzurechnungsfähigkeit ist durch das Geld und durch etwas anderes herbeigeführt worden: durch sexuelles Verlangen. Das Gedicht ist voller sexueller, teilweise perverter Anspielungen: Der männliche Täter hat bei der weiblichen Tante übernachtet; viele Gegenstände können als Phallus-Symbole (Repräsentanten des Penis oder der Vagina, weil sie eine ähnliche Form haben oder Aufgabe erfüllen) gelesen werden, etwa die „Kisten-Kasten“ und das „Kellerloch“. Dazu kommt Fäkalsymbolik, die andeutet, dass der Täter in seiner sexuellen Entwicklung zurück ist: „Da fand ich goldene Haufen“. Die Tat selbst wird auf der symbolischen Ebene mit einem Geschlechtsakt gleichgesetzt, der Täter stößt der Tante „den Dolch in die Därme“.

Was aber soll das alles, will Wedekind nur, dass wir uns ekeln? Wohl kaum. Um diesem Gedicht eine Aussage abzugewinnen, können wir den zeithistorischen, gesellschaftspolitischen Kontext heranziehen. Wir befinden uns zur Entstehungszeit in einer Gesellschaft, die – mit Kaisern in Deutschland und Österreich an der Spitze – hierarchisch durchstrukturiert war, in der be-

Wahnsinn des Täters?

Der zeitgeschichtliche  
Kontext

stimmte festgefügte Normen galten. Vieles wurde aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen, über Sexualität sprach oder schrieb man nicht und Kritik an materiellen Missverhältnissen übten lediglich die vom etablierten Bürgertum mit Abscheu betrachteten Sozialdemokraten oder Sozialisten.

Erst mit der jungen Autorengeneration der Naturalisten begann sich dies zu ändern. Autoren wie Gerhart Hauptmann machten nun beides in ihren Texten zum Thema, die materiellen Missverhältnisse beispielsweise in dem Drama *Die Weber* und die Determiniertheit des Menschen durch den Sexualtrieb in der Novelle *Bahnwärter Thiel* (beide 1892 erstmals erschienen). Zeitgleich begann, mit Sigmund Freud in Wien, der Aufschwung der Psychoanalyse, deren Erkenntnisse, etwa durch Arthur Schnitzler, dichterisch gestaltet wurden. Noch ein damit verbundener dritter Aspekt ist zu nennen: Die Entwicklung hin zu einem Justizwesen, das sich nicht mehr nur für die Taten, sondern auch für die Motivation der Täter interessierte. Das Gedicht erhellt schlaglichtartig, wie komplex die Psyche eines Täters ist und wie schwierig es sein dürfte, ein angemessenes Urteil zu fällen.

Wie viele andere Bewegungen vor und nach ihr hatte auch die des Naturalismus (mit den daraus hervorgegangenen Richtungen summarisch oft als *Fin de Siècle* bezeichnet) zum Ziel, das Establishment von seinem Sockel zu holen und das zu artikulieren, was die Jüngeren bewegte. Wedekinds Gedicht schließt an die neuen Ideen an, offenbar ohne mehr als eine subjektive, skandalöse Lehre daraus zu ziehen. Es will seine Leser und Zuhörer provozieren und so zum Nachdenken anregen. Die Darstellung von Tabuthemen (Sexualität, materielles Gefälle zwischen den Generationen) weist es als Teil der Dichtung im Gefolge des Naturalismus aus, ohne dass die von den bekannten Exponenten der Richtung postulierte Determiniertheit des Menschen durch Triebe oder soziale Herkunft auf plumpe Weise bestätigt würde – sonst müsste jeder Neffe seine Tante umbringen.

Hier kommt noch eine weitere Beobachtung hinzu: Das Gedicht wirkt komisch. Die Komik entsteht durch die äußeren und inhaltlichen Gegensätze des Gedichts, etwa zwischen melodischer Gestaltung und grausamem Inhalt, positiver Bewertung der Tat durch den Täter und voraussehbarer moralischer Bewertung durch Richter wie Leser. Die Komik balanciert den Ernst der Handlung.

Der literaturgeschichtliche  
Kontext

Zwei Dinge sind besonders originell: Die tabubrechende Darstellung und Parallelsetzung von materiellem Trieb und Sexualtrieb; die Balance des Gedichts auf dem schmalen Grat von bitterbösem Ernst und Komik. Daran lässt sich die Vermutung knüpfen, dass der Text zugleich schockieren und amüsieren will. Es wird zur Identifikation eingeladen und die Einladung wird dann wieder rückgängig gemacht – der Leser wird vor den Kopf gestoßen und muss anfangen, über das Gelesene nachzudenken, will er nicht vor dem Text kapitulieren.

Weitere Interpretationen sind möglich. Es könnte plausibel sein, in dem Gedicht eine doppelte Aufforderung zu sehen: an die Jüngeren, ihre Rebellion gegen die Älteren nicht zu weit zu treiben und dabei selbst die für den Erhalt der Gesellschaft notwendigen Normen über Bord zu werfen; an die Älteren, berechnete Anliegen der Jugend nicht zu blockieren; und an alle, materiellen Dingen generell nicht zu viel Bedeutung beizumessen.

Ein Vergleich mit der Gegenwart zeigt, dass das im Grunde polemische Gedicht eigentlich nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat. Die materiellen Gegensätze gibt es nach wie vor, Sexualität wird weiter tabuisiert und Generationenkonflikte werden sicher niemals aufhören zu existieren.

## 2.7 | Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel

lyrisches Ich	Schweifreim
Verszeile	Haufenreim
Strophe	Binnenreim
Quartette	Alliteration
Terzette	Hebungen
Reim	Senkungen
reiner Reim	Metrum, Metren
unreiner Reim	Jambus
identischer Reim	Trochäus
Assonanzreim	Anapäst
Endreim	Daktylus
Paarreim	alternierende Metren
Kreuzreim	Spondeus
umarmender (umschließen- der) Reim	Verschlüsse
	weiblich/klingend

männlich/stumpf  
gleitend/reich  
Zäsur  
Enjambement  
Strophenenjambement  
Antithese  
Alexandrin  
Blankvers  
Knittelvers  
Hexameter  
Pentameter  
Distichon  
freie Rhythmen  
Stanze  
Epos  
Abzählreim

Epigramm  
Sonett  
Lied  
Ballade  
Moritat  
Bänkelsang  
Handlungsgedicht  
Parodie  
Sangbarkeit  
isometrisch  
poly-/heterometrisch  
Invokation  
Neologismus

## Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel

2.8

Ivo Braak/Martin Neubauer: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. 8. Aufl. Stuttgart: Bortraeger 2008 (Hirts Stichwörterbücher).

*Ein Lehr-, Lern- und Nachschlagewerk mit knappen Definitionen und vielen Beispielen.*

Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler 284).

*Umfassende, allerdings auch wissenschaftlich-schwierige Darstellung. Eher als weiterführende Lektüre zu empfehlen.*

Horst J. Frank: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. 6. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 2003 (UTB 1639).

*Unterhaltsam geschriebene und lehrreiche, allerdings eher knappe Einführung. Für Anfänger bestens geeignet.*