

3. Lyrik

Die Lyrik (griech. lyra = Leier) gilt als die „subjektivste der drei Naturformen (Gattungen) der Dichtung“. Ihre Definition wirft weitaus größere Schwierigkeiten auf, als es bei den beiden anderen Gattungen der Fall ist. Bei der Themenwahl sind ihr ebenso wenig Grenzen gesetzt wie im (spielerischen) Umgang mit Formelementen. Menschliche Grunderfahrungen (wie Tod, Einsamkeit, Trauer, aber auch Liebe und Glück) können ebenso zum Thema werden wie das subjektive Erleben der äußeren Welt (Naturgedichte stehen neben Gedichten über die Arbeitswelt); sie kann politische Themen zum Gegenstand machen (politische Lyrik) oder bestimmte Alltagsanlässe (Gebrauchslyrik). Sie kann in strenger Form gefügt sein, aber sie kann genau diese Formen sprengen und völlig auflösen. Ihr Ton kann getragen oder salopp sein, sie kann zum Nachdenken anregen oder zum Nachempfinden. Einer normativen Poetik entzieht sie sich völlig; die Auffassungen (Theorien) über Lyrik sind ebenso vielfältig und historisch bedingt wie Form und Inhalt der Lyrik selbst; jeder Versuch der Beschreibung hat immer nur *Annäherungswert*.

Lyrik kann gelten als „... unmittelbare Gestaltung innerseelischer Vorgänge im Dichter, die durch gemüthafte Weltbegegnung (Erlebnis) entstehen, in der Sprachwerdung aus dem Einzelfall ins Allgemeingültige, Symbolische erhoben werden und sich dem Aufnehmenden durch einführendes Mitschwingen erschließen.“ Dabei sind nicht „... die Intensität des verdichteten Gefühls, die Erlebnisstärke und die Tiefe der Empfindung allein, (sondern) auch die Durchdringung und Bewegung des Sprachmaterials zu sprachkünstlerischer Gestaltung ... wesentliche Kriterien der Dichtung, denn sie erst geben der einmaligen Empfindung zeitlos gegenwärtige Form und lösen das Gedicht aus der unruhewollen Seele des Schöpfers zu erfülltem Eigenleben.“² Deutlich wird in diesem Versuch einer Definition immerhin das Zusammenwirken von drei Elementen: Sprecher (das erlebende Ich), Thema und seine Verallgemeinerung (aus dem Einzelfall ins Allgemeingültige) und Form (sprachkünstlerische Gestaltung). Auf der Ebene der Form wird zumeist der **Rhythmus** des Gedichtes als kennzeichnendes Element genannt, dem andere Formelemente (Versmaß, Reim etc.) neben bzw.

1 G. von Wilpert, ebd., S. 457

2 G. von Wilpert, ebenda; die hier zitierten Ausführungen von Wilpert machen die Problematik einer Definition deutlich; auf der Ebene des Inhalts wird mit Begriffen wie „Erlebnisstärke“ und „Tiefe der Empfindung“ gearbeitet, also sehr subjektiven Kriterien, auf der Ebene der Form wird „sprachkünstlerische Gestaltung“ verlangt, womit man sich tief im Bereich der Bewertung, letztlich sogar des Geschmacks, bewegt. Auf der Seite des Rezipienten soll Lyrik „einführendes Mitschwingen“ ermöglichen. Allein mit dem letzten Kriterium schließt man ganze Bereiche der Lyrik, etwa die politische Lyrik, in der es nicht um Einfühlung geht, aus.

untergeordnet werden.³ Auch der Vers wird als bestimmendes Merkmal ausgewiesen: „Alle lyrischen Texte sind in Versen abgefasst.“⁴ Die Anfänge der (schriftlich überlieferten) Lyrik im deutschsprachigen Raum liegen im Mittelalter (höfische Lyrik, Vagantenlyrik) und weisen Bezüge zu antiken Vorbildern, volksprachlichen Überlieferungen und christlichen Formen auf.⁵ Im Bereich der Gestaltung hat die Lyrik zahlreiche Formen hervorgebracht. Neben traditionellen Gedichtformen wie Ode, Hymne und Sonett stehen Sonderformen wie Ballade und Lehrgedicht sowie Weiterentwicklungen bis hin zum Sprachspiel.

3.1. Strukturmerkmale der Lyrik

In den nun folgenden Abschnitten werden Merkmale lyrischer Texte erläutert und wird die entsprechenden Fachtermini eingeführt. Schon in den im einleitenden Abschnitt wiedergegebenen Beschreibungsversuchen von Lyrik wird deutlich, dass ein Beziehungsgeflecht zwischen thematischen und formalen Merkmalen, zwischen Gehalt, Gestaltung und Intention besteht. Dieses Beziehungsgeflecht gilt es bei einer Gedichtinterpretation aufzudecken und zu erläutern sowie in seiner (möglichen) Wirkung zu beschreiben.

3.1.1. Thema, Stoff, Motiv

Die Gattung Lyrik ist durch inhaltliche Weite und thematische Vielfalt gekennzeichnet; dennoch gibt es Themen (Themenbereiche) die immer wieder und zu allen Zeiten in Gedichten aufgegriffen worden sind, etwa die Themen Liebe und Natur, aber auch Themen aus den Bereichen Gesellschaft und Staat (Krieg). Diese Themen werden, z. B. in Gedichtsammlungen, oft als Zuordnungskriterien verwendet (Liebe im Gedicht, Krieg im Gedicht, Natur und Landschaft im Gedicht, Welt der Arbeit etc.). „Die eigentliche Ebene des ‚Gehalts‘ wird beim Gedicht durch die Idee, das Thema oder Problem, auch die Stimmung gebildet, bei deren Gestaltung alle Elemente des

3 „Es gibt viele Gedichte, die kein festes Metrum haben, einen Rhythmus haben jedoch alle.“ (Dietrich Erlich, *Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart/Eine thematisch und literaturhistorisch geordnete Gedichtsammlung/Stationen der Literatur/Text und Arbeitsbücher für den Literaturunterricht in der Sek. II* (Hrsg. H. Biermann/B. Schurf), Düsseldorf, 1986, S. 26f); auch G. von Wilpert, betont die Bedeutung des Rhythmus, wenn er schreibt: „Grundlage der sprachlichen Bindung bildet der Rhythmus, auch als sog. freier Rhythmus, zu dem ein metrisches Schema und Reim, als Gliederung Vers und Strophe dazutreten können.“ (ebd.)

4 H. Biermann/B. Schurf, *Texte und Strukturen*, ebd., S. 137 (Hervorhebung im Original)
5 vgl. E. Hermes, *Abiturwissen Lyrik*, Stuttgart 1988, S. 103 und U. Klein, *Lyrik in D.* Krywalski, ebd., Bd. 2, S. 293

Gedichts zusammenwirken.“⁶ Die Gestaltung des Themas oder Problems, der Idee oder der Stimmung finden dabei ihren Ausdruck in der Verwendungs bestimmter Motive. „Unter Motiv versteht man das Schema einer als menschlich bedeutsam empfundenen Situation, in der sich das Thema sinnfällig veranschaulicht. Es sind zentrale Situationen im Leben, die zu den Grunderfahrungen des Menschen gehören, z. B. das Erlebnis der Jahreszeiten, der Lebensalter, Tag und Nacht, des Abschieds, des Krieges, der Natur, Leben und Tod. Diese Motive, die Grunderfahrungen spiegeln, werden allgemeine oder wiederkehrende Motive genannt.“⁷ Das Motiv des Abschieds kann z. B. in einem Gedicht, das thematisch der Kriegs- oder Antikriegslyrik zuzuordnen ist, auftauchen (die Mutter, die Abschied nimmt von ihrem Sohn, der in den Krieg zieht), aber auch in einem Liebesgedicht (Geliebter und Geliebte nehmen voneinander Abschied).

Neben diesen wiederkehrenden Motiven kann es auch zeitgebundene Motive geben bzw. Motive, die im Laufe der Jahrhunderte einen Bedeutungswandel erfahren haben (so sind das Motiv der Naturzerstörung oder der Kommunikationsstörung eher neuzeitliche Motive, das ‚Vanitas-Motiv‘ findet demgegenüber in der Lyrik von Andreas Gryphius eine zeitgebundene Ausformung⁸). Motive eines Gedichts können ebenfalls in spezifischer Weise auf einen Stoff zurückgreifen, der bereits außerhalb des Gedichts existiert und/oder in anderen literarischen Werken (Gattungen) bereits behandelt worden ist oder behandelt wird. Das an anderer Stelle des Bandes bereits erwähnte Prometheus-Gedicht von Goethe (siehe 1.1.3.) greift einen antiken Stoff auf und rückt dabei ein eigenständiges Motiv in den Vordergrund (das selbstbewusste Aufbegehren gegen die Götter).

Bei der Analyse eines Gedichts gilt es, einen Blick darauf zu werfen, in welcher Form das Motiv gestaltet wird, welcher Aspekt eines Motivs betont wird, wie das Motiv dargestellt und bewertet wird, welche konkrete inhaltliche Ausformung es also erhält. Dabei ist einerseits die historische (durch den literaturhistorischen Wandel bestimmte) und die individuelle, also auf den jeweiligen Autor bezogene Gestaltung des Motivs zu beachten, andererseits müssen die Verknüpfung mit anderen Motiven (Motivgefüge) und die sprachlich-stilistische Ausformung des Motivs ins Blickfeld geraten, um die Gestaltung des Gehalts eines Gedichtes und seine Intention zu erfassen.

6 E. Hermes, *Lyrik* ebd., S. 62

7 U. Wernicke, ebd., S. 86; eine weitere Definition des Begriffs Motiv sei hier zur Erklärung angefügt: „Unter Motiven sind bedeutungsvolle Situationen (Ankunft und Abschied, Begegnung und Trennung), menschliche Grunderfahrungen (Schmerz, Freude, die Eitelkeit alles Irdischen, die Todesverfallenheit) oder auch wesentliche Elemente eines Stoffbereichs (die Jahreszeiten, Tag und Nacht, Sonne und Mond, Landschaften, der Wald, Tiere und Pflanzen für den Bereich ‚Natur‘) zu verstehen.“ (D. Erlich, ebd., S. 254)

8 siehe hierzu Adalbert Elschenbroich, *Das Vanitas-Motiv bei Gryphius* in D. Erlich, ebd., S. 108

Motivverknüpfung und Motivhintergrund sind besonders stark von der historischen Epoche, in der das Gedicht entstanden ist, bestimmt.⁹

3.1.2. Sprecher und lyrisches Ich/Adressatenbezug

Bei Gedichten liegt die Vermutung nahe, dass derjenige, der die Aussage trifft oder etwa ein Erlebnis schildert, mit dem Autor (der Autorin) identisch ist. Aber wie bei der Epik Autor und Erzähler nicht identisch sind, so müssen der Sprecher im Gedicht und der Autor (die Autorin) ebenfalls nicht identisch sein. Wie der Erzähler in der Epik ist der Sprecher im Gedicht zunächst einmal Vermittlungsinstanz zwischen Autor, Gegenstand und Adressat. „Der Sprecher erfüllt für den Autor den Zweck, mit diesem ‚Stilmittel‘ die Struktur des Textes zu organisieren.“¹⁰ Der Sprecher kann ein „Ich-Sprecher“ sein; in diesem Fall wird er als lyrisches Ich bezeichnet. Allerdings kann der Sprecher auch überhaupt nicht als solcher greifbar sein, z. B. wenn er, scheinbar außerhalb des Gedichts stehend, ein Geschehen, einen Vorgang, ein Ereignis mit Distanz darstellt. Der Sprecher im Gedicht kann auch eine vom Autor erfundene Figur sein, die eine bestimmte Aussage trifft, die in völligem Gegensatz zu den persönlichen, etwa den politischen Auffassungen des Autors steht (Rollensprechen). Dementsprechend vielfältig kann die Ausformung des lyrischen Ichs in einem Gedicht erscheinen. Es kann ein persönliches Erlebnis oder einen allgemeinen Gegenstand zum Thema machen; die dabei deutlich werden den Gefühle können durch emotionale Regungen mit großer Spannweite (Freude, Trauer, Hoffnung, Enttäuschung) gekennzeichnet sein; das lyrische Ich kann die Wertvorstellungen (Normen, sittliche Vorstellungen) seiner Zeit und seiner Gesellschaft aufgreifen oder sie verwerfen; es kann für eine Gruppe sprechen oder nur für sich selbst und kann versuchen, Einfluss auf den Adressaten zu nehmen. Das lyrische Ich kann (sich selbst) kritisch reflektieren, einen ironischen, getragenen, ernsten oder einfachen Ton anschlagen. Von der konkreten Ausgestaltung des lyrischen Ichs werden nicht nur andere Elemente des Textes selbst beeinflusst, sondern auch die zum Adressaten aufgebaute Beziehung. Ein Adressat kann im Text angesprochen werden; dieser Adressat kann wiederum ein „Du“, ein „Ihr“, ein bestimmter Mensch oder eine Gruppe sein; der Adressat kann aber auch „außertextlich“ angesiedelt sein, eine für den Autor (und natürlich das lyrische Ich) völlig unbekannte Einzelperson oder auch eine Gruppe, eine soziale Schicht etc. Der Adressat kann zum Mitfühlen (Einfühlen), zum Reflektieren oder sogar zum Handeln aufgefordert werden.¹¹

9. vergl. u. a. U. Wernicke, ebd., S. 87; E. Hermes, (Lyrik) ebd., S. 67 ff.

10. U. Wernicke, ebd., S. 87

11. vergl. hierzu E. Hermes, (Lyrik) ebd., S. 26 u. D. Erlach, ebd., S. 254 f.

3.1.3. Form

Der Lyriker Gottfried Benn hat einmal ausgeführt: „Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem oder subtilern Ausmaß; aber Lyrik wird nur daraus, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht.“¹² Peter Wapnewski hat seine Auffassung auf die einfache Formel gebracht: „Gedichte sind genaue Form.“¹³ So einleuchtend diese Ausführungen auf den ersten Blick klingen, so schwierig wird es allerdings, den Formbegriff inhaltlich genau zu füllen. Gerade der zitierte Benn selbst ist ein gutes Beispiel, wenn es um die Formproblematik der Lyrik geht, hat er doch mit seinen frühen Gedichten (die Gedichtsammlung *Morgue* von Benn umfasst Texte aus den Jahren 1912 bis 1920) sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der Formebene Konventionen der Lyrik in drastischer Weise gesprengt.¹⁴ Begnügt man sich nicht damit, unter Form bestimmte einzelne Formelemente, wie z. B. Strophe, Reim oder Metrum zu verstehen, so bedeutet Form das Zusammenspiel von stilisierter Knappheit im Ausdruck, rhythmischer und lautlicher Gestaltung, Gliederung der Aussage und von Verweisungszusammenhängen vielfältiger Art auf der Ebene des verwendeten Sprachmaterials.¹⁵ Ob und wie es gelungen ist, Inhalt und Form eines Gedichts in Einklang zu bringen, das Geschilderte also zu verdichten (sprachlich dicht zu machen, etwa mit einem Minimum an sprachlich-gestalterischem Aufwand ein Maximum an Aussage zu erzielen), kann jeweils nur am einzelnen Gedicht entschieden werden; eine allgemein gültige Regel gibt es nicht, denn die Frage nach der Form unterliegt in besonderem Maße den jeweiligen Zeitauffassungen über die Dichtkunst (Poetik) und ist somit stark dem gesellschaftlichen und historischen Wandel sowie dem Wandel der Auffassungen von/über Dichtung unterworfen. Deshalb spielt auch der jeweilige Rezipient eine bedeutende Rolle, insofern er das Beziehungsgeflecht von Formelementen, Bedeutungszusammenhängen auf sprachlicher Ebene, lautlichen und klanglichen Strukturen und Wirkung bzw. Wirkungsabsicht im Vorgang der Rezeption jeweils neu und individuell herstellen muss.

¹² G. Benn, *Probleme der Lyrik, Marburger Rede*, Wiesbaden 1951 zitiert nach Edgar Neis, *Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele*, Hoffeld 1977, S. 7. Wortklärungen: autochthon = eigenständig/sublim = erhaben

¹³ P. Wapnewski, *Gedichte sind genaue Form*, in: *Die Zeit*, Nr. 6 vom 28. 1. 1977, S. 25

¹⁴ zitiert nach H. Biermann/B. Schurf, ebd., S. 134

¹⁵ zum Gedichtzyklus *Morgue* (Hochmut/Dünkel, aber auch Leichenschauhaus/Leichenhalle) gehört z. B. das bekannte Gedicht *Kleine Aste*, das mit der Zeile beginnt: „Ein erfassener Bierfahrer wurde auf den Tisch gesternmt.“ (G. Benn, *Gedichte*, Wiesbaden und Zürich 1956, S. 17) siehe auch 3.1.6.

¹⁵ vergl. hierzu E. Hermes, ebd., S. 31 f.



3.1.4. Formelemente 1: Vers und Rhythmus

Jegliches Sprechen, auch das Sprechen in unserer Umgangssprache (Alltagsprache), ist durch eine bestimmte Struktur gekennzeichnet. Wir setzen Pausen, zumeist am Satzende oder nach mehreren Sätzen, wir heben (durch Betonung oder Variation der Lautstärke) einzelne Wörter oder Wortgruppen hervor; auch die Wörter selbst unterliegen einer Betonung: Sie weisen Akzente auf (wir betonen nicht alle Silben eines mehrsilbigen Wortes gleich stark); wir können durch die Satzstellung bestimmte Satzteile hervorheben (etwa durch die Spitzenstellung). In verschriftlichter Prosasprache markieren wir Sinnabschnitte durch Absätze, Einheiten auf der Ebene der syntaktischen Strukturen durch Satzzeichen. Die für die Prosasprache genannten Merkmale treffen auch auf lyrisches Sprechen zu, aber sie treten hier in einer auf besondere Art und Weise organisierten Form auf: Es entstehen Verse. Erscheint uns die Prosasprache als linearer Fluss von Sinnenheiten, so akzentuiert die Versgestaltung, die den linearen Fluss unterbrechen kann (nicht muss), bestimmte Sinnenheiten. Inhaltliche Einheiten, also z. B. ein Satz oder der Teil eines Satzes, können mit der Verszeile übereinstimmen, etwa wenn Satzendende und Versende in eins fallen; der Vers schließt dann (wie in der Prosasprache der Satz) mit einer Pause. In einem solchen Fall spricht man vom Zeilenstil. Wird die syntaktische Einheit über die Verszeile hinausgeführt, überspringt die Satzeinheit also die Verseinheit, kommt es zum Enjambement (am Versende wird keine Pause gesetzt). Werden mehrere Verse durch eine Folge von Enjambements miteinander verknüpft, so dass die Satzbögen die Verse umgreifen bzw. miteinander verhaften, kommt es zum Hakenstil. Der regelmäßige Wechsel betonter und unbetonter Silben eines Verses führt zu einem Versmaß (Metrum); die kleinste Einheit dabei ist der Versfuß (Takt), der zur Einteilung der Verszeilen und zu ihrer Unterscheidung dient (liegt z. B. ein Jambus vor, ein Zweisilber, dessen zweite Silbe betont wird, und weist der Vers sechs solcher Jamben auf, wobei zumeist nach der dritten Hebung eine Zäsur, ein Einschnitt, auftritt, so handelt es sich bei dem Vers um einen „Alexandiner“ → siehe hierzu aber ausführlicher den Abschnitt 3.1.5.)

Die metrische Gestaltung der Verse beeinflusst nicht unwesentlich den Rhythmus, die rhythmische Struktur eines Gedichts. „Im Metrum ist die regelmäßige Abfolge der Hebungen und Senkungen bzw. Längen und Kürzen vorab festgelegt, abziehbare und übertragbare Schema, und erst in dessen sprachlicher Erfüllung aus dem Schwung der lebendig eingeordneten Rede entsteht der Rhythmus, mitbewirkt vom gedanklichen Gehalt, besonders der Wiederkehr und Gliederung der Haupttonstellen (Akzente), vom Tempo und der Tonabstufung in betonte und unbetonte bzw. lange und kurze Teile durch Nachdruck oder Dauer.“¹⁶ Der Rhythmus eines

16 G. von Wilpert, ebd., S. 644

Gedichtes ist also bestimmt durch die jeweilige Sprechbewegung, eine spezifische Gestaltung durch das Setzen von Pausen und Akzenten und den Aufbau von Sinnenheiten. Das Metrum ist die Folie, auf der sich der Rhythmus entwickelt, wobei daran erinnert werden soll, dass ein Gedicht ein festes Metrum haben kann, aber nicht haben muss. Im gegebenen Text ist also das Metrum ein eher statisches Moment, insofern es bestimmten Gesetzmäßigkeiten unterliegt (also einem vorgegebenen Schema folgt). Der Rhythmus ist demgegenüber ein dynamisches Moment, das im vorgegebenen Rahmen des Metrums seine individuelle Ausgestaltung erfährt. Ist der Rhythmus metrisch völlig ungebunden, fehlt ein Reim, sind die Verszeilen unterschiedlich lang, was wiederum eine unterschiedliche Anzahl von Hebungen und Senkungen in den einzelnen Versen hervorrufen kann, und erfolgt die Gliederung des Gedichts nicht nach Strophen, sondern nach Versgruppen, die aber zumeist in einem inhaltlichen Zusammenhang (Sinnzusammenhang) stehen, kommt es zu freien Rhythmen.¹⁷ (Goethes Gedicht *Prometheus*, dessen erste Zeilen in Abschnitt 1.1.3. behandelt worden sind, ist in freien Rhythmen verfasst.)

3.1.5. Formelemente 2: Versmaße, Strophenformen, Gedichtformen, Reime und Klangstrukturen/Lautfolgen

Aus der Fülle der Formelemente, die uns in der Lyrik begegnen, sollen im folgenden Abschnitt einige vorgestellt werden. Begonnen wird mit den kleinen Einheiten (Versfüße), aus deren Art und Anzahl sich wiederum bestimmte Verszeilen ergeben. Anschließend werden Strophenformen und klangliche Einheiten vorgestellt. Ausdrücklich soll an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die *reine Aufzählung bzw. Benennung von Formelementen noch keine Analyse darstellt*. Erst im Zusammenspiel mit anderen Textkonstituenten ist ihre Bedeutung für die Wirkungsabsicht des Gedichtes und seine Aussage zu erfassen.

3.1.5.1. Versmaße

Das Metrum (das Versmaß) ergibt sich (im Deutschen) durch den regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen, den Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Die kleinste Einheit ist der Versfuß oder Takt. Am häufigsten begegnen uns Jambus, Trochäus, Daktylus und Anapäst. Jambus und Trochäus sind zweisilbige Versfüße, wobei beim Jambus die zweite Silbe betont wird, beim Trochäus dagegen die erste Silbe. Der

17 vergl. G. von Wilpert, ebd., S. 271 f. und D. Erlach, ebd., S. 261

Jambus hat also einen steigenden Charakter, der Trochäus einen fallenden. Daktylus und Anapäst weisen drei Silben auf, beim Daktylus wird die erste Silbe betont, beim Anapäst die dritte.

Art und Anzahl der Versfüße ergeben unterschiedliche Versmaße (also etwa zweihebiger Jambus, vierhebiger Trochäus → der Vers weist zwei Jamben bzw. vier Trochäen auf). Einige Versformen haben eigene Namensbezeichnungen: ein fünfhebiger, reimloser Jambus ist ein **Blankvers**; ein sechsfüßiger Jambus (mit Zäsur nach der dritten Hebung) heißt **Alexandrin**. Der **Hexameter** ist ein sechsfüßiger Daktylus (allerdings können Trochäen hierbei einzelnen Daktylen ersetzen, und der letzte Takt ist immer verkürzt und ein Trochäus). Der **Pentameter** ist ebenfalls ein sechsfüßiger Daktylus, aber auf die dritte Hebung folgt sofort die vierte, und der Pentameter endet mit einer Hebung. Treten Hexameter und Pentameter kombiniert auf, so spricht man von einem **Distichon**.

Endet eine Verszeile mit einer betonten Silbe, so spricht man von einer männlichen Kadenz (männlich-stumpf), endet die Verszeile auf einer unbetonten Silbe, wird die Kadenz als weiblich bezeichnet (weiblich-klingend).

3.1.5.2. Strophenformen

Von einer **Strophe**¹⁸ spricht man dann, wenn mehrere Verszeilen (die gleich, aber auch unterschiedlich gebaut sein können) miteinander verbunden sind, regelmäßig wiederkehren und somit eine größere metrische Einheit ergeben.

Eine recht einfache Form der Strophenbildung ist die **Verspaarkette**. Es handelt sich hierbei um eine Folge von Verspaaren, die zumeist einen Paarreim aufweisen. Die **Volksliedstrophe** ist vierzeilig, ist oftmals durch einen regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben und (fast) immer eine Reimbindung von mindestens zwei Versen gekennzeichnet. Eine **Sestine** ist eine sechszeilige Strophe mit einem regelmäßigen Reimschema. Das **Distichon** (s. o.) kann in Elegien (s. u.) als Strophe auftauchen. Bei der **Terzine** sind jeweils drei jambische Eilheber durchgängig mittels eines Reims verbunden (also etwa aba/bcb/ccd).

3.1.5.3. Gedichtformen

Im Zusammenspiel von Versformen, Versanzahl, Reimen und Strophen ergeben sich bestimmte Gedichtformen. Das **Lied** tritt in einer Fülle von

Varianten auf. Gemeinsame Merkmale der unterschiedlichen Formen sind die relative Kürze von Versen und Strophen, das Vorhandensein von Reimen und (zumeist einfachen) metrischen Grundformen. In Liedern ist oftmals ein **Refrain** (Kehreim) zu finden, also eine regelmäßige Wiederholung eines Verses oder einer Versgruppe zumeist am Ende der Strophe. Eine **Elegie** war ursprünglich durch ihr metrisches Schema bestimmt, eine **Reihung von Distichen** nämlich. Der Begriff **Elegie** hat allerdings einen Bedeutungswandel erfahren. Nicht mehr allein die metrische Form, sondern die Stimmungslage gilt als kennzeichnend für die **Elegie** (sanft, traurig, schwermütig, wehmütig).

Das **Sonett**, das wir besonders häufig in der Dichtung des Barock antreffen, besteht aus zwei **Quartetten** (Vierzeilern) und zwei **Terzetten** (Dreizeilern). Die Quartette weisen das Reimschema abba auf, die Terzette das Reimschema cdc cdc oder ccd eed, wobei jedoch Variationen möglich sind. Die **Ode** ist ein reimloses, strophisch gegliedertes und eher langes Gedicht, das ein festes Metrum, aber durchaus auch freie Rhythmen aufweisen kann und von einem oft pathetischen Sprachstil geprägt ist. Die mit der **Ode** (inhaltlich, thematisch und vom Sprachstil her) verwandte **Hymne** weist demgegenüber keine formalen Regelmäßigkeiten auf; sie verzichtet also auf klare strophische Gliederung, ein Metrum und Reime. Die **Ballade** ist strophisch gegliedert; sie ist eine lange Gedichtform und weist Reime und (zumeist) feste Metren auf. Wesentlicher als diese formalen Mittel ist allerdings ihr „erzählender“ Charakter. Außergewöhnliche Begebenheiten und Handlungen sowie Schicksalsmomente sind ihr Gegenstand.

3.1.5.4. Reime

Reime sind zunächst einmal Klangmuster. Sie können durch ihre lautlichen Unterschiede, die Zahl der reimenden Silben und ihre Stellung im Vers klassifiziert werden. Als **Reim** bezeichnet man den (genauen) Gleichklang aller Laute (Silben) zweier oder mehrerer Wörter vom letzten betonten Vokal an (Herz-Schmerz: einsilbiger männlicher Reim). Sind nur die Vokale, nicht aber die Konsonanten identisch, so ergibt sich die **Assonanz**. Zur Kennzeichnung der Reime (der Reimschemata) hat sich die Bezeichnung mit Kleinbuchstaben eingebürgert (a, b, c, d usw. → jeder neue Reim erhält also einen neuen Buchstaben).

Bei der lautlichen Klassifizierung von Reimen unterscheidet man **reine Reime** (also etwa Herz und Schmerz/laufen u. kaufen) von **unreinen Reimen** (Weite u. heute/grüßen u. fließen). Selten wird man identische Reime finden (zwei Verszellen enden mit dem gleichen Wort) oder **doppelte Reime** (immerdar u. nimmer wahr).

¹⁸ Der Begriff wird nicht immer einheitlich verwendet. Biermann und Schurf (ebd., S. 138) führen z. B. das Sonett unter den Gedichtformen auf, bei Hermes (Lyrik ebd., S. 54) wird es als Strophenform geführt.

Nach der Zahl der reimenden Silben klassifiziert, ergeben sich z. B. einsilbige Reime (Herz/Schmerz) oder zweisilbige Reime (Herzen/Schmerzen)¹⁹. Bei der Einteilung der Reime nach ihrer Stellung im Vers sind die unterschiedlichen Formen des Endreims am häufigsten anzutreffen. Die bekanntesten Varianten sind dabei der **Paarreim** (aa bb cc usw.), der **Kreuzreim** (abab cdcd usw.) und der **umschließende Reim** (abba cddc usw.). Weitaus seltener als diesen Formen wird man dem **Anfangsreim** begegnen. Beginnen betonte Wörter am Versanfang mit dem gleichen Anlauf, so liegt ein **Stabreim** vor.

3.1.5.5. Klangstrukturen/Lautfolgen

Für den sinnlichen (klanglichen) Eindruck, den ein Gedicht bei uns hinterlässt, sind neben den Reimen (und den anderen erwähnten Gestaltungsmitteln) die durch die auftauchenden Vokal- und Konsonantenkombinationen entstehenden Lautfolgen verantwortlich. Das Vorherrschende „dunkler“ Vokale (o und u etwa) ruft eine andere Stimmung hervor als die Verwendung „heller“ Vokale (e, i). Das „o“ empfinden wir wiederum als „volltönend“, das „i“ kann eine als unangenehm empfundene „Stimmungslage“ tragen (wenn wir etwas als unangenehm oder ekelig empfinden, stoßen wir ein langes, spitzes „iiiih!“ aus). Manche Konsonanten empfinden wir eher als „weich“, z. B. das „b“, das „s“ hat oft einen scharfen, spitzen Klang. Diese Beispiele sind nun nicht so zu verstehen, als sei mit den Lauten direkt eine Symbolverbinding herzustellen; aber die lautliche Folge eines Gedichtes beeinflusst unser Empfinden. Oder, aus der Sicht des Adressaten: Jeder Rezipient eines Gedichtes nimmt die Klangstrukturen und Lautfolgen subjektiv wahr, entwickelt sozusagen seine eigene Sprachmelodie. Das Verständnis, der subjektive Sinnaufbau wird somit durch die Klangstrukturen beeinflusst. In bestimmten Formen der Lyrik (Dadaismus/konkrete Poesie) werden genau diese Klangstrukturen und das mit ihnen durchaus subjektive Empfinden zum Hauptmaterial, hinter dem die lexikalische Bedeutung sinntragender Wörter völlig zurücktreten kann.

3.1.6. Bedeutungsgefüge 1: Wort im Kontext²⁰

Aus der Gesamtheit der Formelemente eines Gedichtes ergibt sich im Zusammenwirken mit den bedeutungstragenden inhaltlichen Einheiten des Gedichtes, den Lexemen, das Bedeutungsgefüge des Textes. Anders

¹⁹ entsprechend ändern sich die Kadenzen (Herz/Schmerz → männlich-stumpf, Herzen/Schmerzen → weiblich-klingend)
²⁰ siehe hierzu vergleichend auch 3.1.8.

formuliert: Wörter (Lexeme) in einem Gedicht stehen nicht für sich, sondern ihre konkrete Bedeutung entfaltet sich erst im Textganzen, also unter Berücksichtigung der metrischen Strukturen, der klanglichen und lautlichen Elemente etc.

Wenn wir den Inhalt eines Textes zusammenfassen, dann bewegen wir uns auf der Ebene des Gegenstandsbezuges der verwendeten Wörter, wir erfassen ihren semantischen Kern, das **Denotat**, denn wir haben eine Vorstellung von der lexikalischen Bedeutung der Wörter. Die gegebenen Denotate haben aber neben ihrem semantischen Kern weitere Bedeutungen, Nebenbedeutungen, rufen Assoziationen beim Rezipienten hervor, die **Konnotationen** genannt werden. Diese Konnotationen sind einerseits eng mit dem jeweiligen Denotat verbunden, es sind generelle Konnotationen, die sozusagen überindividuell im Zusammenhang mit dem Wort entstehen. Daneben bringt jeder Rezipient aber individuelle Konnotation ein, wenn er einen Begriff aufnimmt.²¹

Die jeweiligen Konnotationen werden in einem Gedicht wesentlich durch den Zusammenhang, in dem das Lexem sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene steht, beeinflusst. Erst dadurch wird ein **Sinnszusammenhang** hergestellt, der für die Interpretation des Gedichtes entscheidend ist. Als Beispiel kann das Wort „Aster“ im bereits erwähnten Gedicht *Kleine Aster* von Gottfried Benn dienen.²² Das lyrische Ich schildert drastisch und gleichzeitig sachlich kühl eine Autopsie an einem „*ersoffene(n) Bierfahrer*“, dem „*irgendeiner*“ eine „*dunkelhelllila Aster zwischen die Zähne geklemmt*“ hatte.

Gottfried Benn (1886–1956)

Kleine Aster (1912)

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.

Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster

Zwischen die Zähne geklemmt.

Als ich von der Brust aus

5 unter der Haut

mit einem langen Messer

Zunge und Gaumen herauschnitt,

muss ich sie angestoßen haben, denn sie glitt

10 in das nebenliegende Gehirn.

Ich packte sie ihm in die Brusthöhle

²¹ vgl. hierzu U. Wernicke, *Sprachgestalten* Bd. 1/Lese und Schreibweisen: Sprachliches Handeln in Theorie und Praxis, Hamburg 1983, S. 20
²² Es folgt jetzt keine Interpretation des Gedichtes, sondern lediglich ein Aspekt, die Kontextbedeutung des Wortes „Aster“, wird in Ansätzen untersucht!

Gott
 Benn wird 188
 Er studiert M
 nimmt am 1. W
 erscheint sein
 sammeln
 die ihn auf
 kühnen Sprach
 teilweise scho
 Art der Darst
 Krankheit, Toc
 schlägert
 macht. Benn
 National
 zunächst posit
 ber, geht
 immer stärker
 zu den Machd
 NS-Regimes. Bi
 Tod lebt!

Zwischen die Holzwolle,
als man zunähe.
Trinke dich Dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!¹⁵

15

Auf den ersten Blick fällt auf, dass der Titel und die Schlusszeile des Gedichtes, in denen die Aster erwähnt wird, identisch sind; auch in der 3. Verszeile wird das Wort „Aster“ verwendet, der „Aster“ kommt eine besondere Bedeutung zu, es hat die Funktion eines Schlüsselwortes. Zudem entwickelt das lyrische Ich eine „persönliche Beziehung“ zu der Aster (das Du in der direkten Ansprache, die Personifikation durch die Verwendung der Verben „ruhen“ und „trinken“). Dadurch entsteht gleichzeitig ein starker Kontrast zum kalten und geschäftsmäßigen Umgang mit dem „Bierfahrer“, der wie ein Objekt, eine Sache auf den Tisch „gestemmt“ wird und der mit professioneller Routine untersucht, eher ausgeschlachtet wird. Er wird schließlich zur „Vase“ für die Aster! Der Verdichtung des Menschen steht also eine Vermenschlichung der Blume gegenüber! Welche Bedeutung kommt nun aber der Aster im Textzusammenhang zu, wenn es Bann nicht lediglich um einen grotesken Schockeffekt, eine Parodie auf Naturlyrik oder die Darstellung ärztlichen Zynismus geht (Bann war ja selbst Arzt für Haut und Geschlechtskrankheiten und hat etwa 300 Autopsien durchgeführt)? Die Aster ist eine Blume, eine Zierpflanze; das wäre in etwa der begriffliche Kern (das Denotat) des Wortes Aster. Welche Assoziationen (konnotativen Nebenbedeutungen) stellen sich im Textgefüge, also unter Berücksichtigung der oben kurz umrissenen inhaltlichen formalen Bezüge, ein? Mehrere Möglichkeiten eröffnen sich:

- Die Aster steht symbolisch für die Natur, die ja bereits weit vor dem Menschen und unberührt von ihm existierte; wird dem Toten ein Element der Natur beigegeben, so macht das seine stoffliche Existenz deutlich, der Tote wird Teil der Natur, seine geistig-seelische Dimension wird unbedeutend.
- Die Aster steht symbolisch für „das Schöne“, das „Ästhetische“: Selbst in der grausamen Nüchternheit weiß gekachelter Leichenhallen gibt es Momente des Schönen, des Vollkommenen.
- Die Aster ist die „Sternenblume“; sie könnte somit auch auf Ewigkeit, Transzendenz, Himmlisches verweisen.
- Und mit der Aster sind in diesem Text Empfindungen verbunden; der geschäftsmäßige Betrieb wird für einen magischen Moment unterbrochen, in dem Gefühle in die kalte Welt einbrechen.

23 G. Bann, *Kleine Aster*, ebd., S. 17

In welchen Sinnzusammenhang das Wort „Aster“ in dem Gedicht (über die vorgestellten Assoziationen hinaus) eingebettet wird (weitere Möglichkeiten der Assoziation sind denkbar), muss die Analyse des gesamten Gedichtes, somit auch seiner formalen Strukturen, ergeben. Deutlich ist aber, so hoffe ich, geworden, dass Wörter erst im Kontext eines Gedichtes ihre Bedeutungskraft entfalten.

Diese Bedeutungskraft entfaltet sich allerdings nicht nur dadurch, dass jedes (Sinn tragende) Wort neben seinem denotativen Kern auch Konnotationen aufweist, sondern auch dadurch, dass Wörter und Wortgruppen im Textganzen zu **lyrischen Bildern** gefügt sein können.

3.1.7. Bedeutungsgefüge 2: Bild im Text

Das „Bild“ wird in Darstellungen über die Lyrik immer wieder als wichtigstes Sinn tragendes Element bezeichnet. „Das vielleicht wichtigste Sinnelement lyrischer Texte liegt auf der Ebene der *Bildlichkeit*“, heißt es etwa bei Biermann und Schurf (ebd., S. 139/Hervorhebung im Original). U. Wernicke führt aus: „Die wichtigste sprachliche Fügung in der Lyrik ist das Bild“, und D. Erlach spricht von der „zentrale(n) Bedeutung der Bildlichkeit“.²⁴ Es gilt also zu klären, was ein Bild überhaupt ist, wie ein Bild entsteht, welche Aufgabe es hat und welche Formen bildlichen Sprechens im Gedicht (häufig) verwendet werden.

Bildliches Sprechen ist zunächst einmal eine Form „uneigentlichen Sprechens“: Das Gemeinte wird also in einen sprachlichen Ausdruck, das Bild, gebracht, der die beabsichtigte Aussage veranschaulicht, versinnbildlicht. Ein Bild beruht auf der Möglichkeit der Sprache, Wörter aus einem bestimmten semantischen Bereich zu Wörtern eines anderen semantischen Bereichs in Beziehung zu setzen, also eine Übertragung vorzunehmen. Wörter werden ihrem ursprünglichen Zusammenhang entnommen und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Die Art der Übertragung bestimmt dabei wesentlich die Gestaltung des Bildes, die konkrete Ausformung, die es annimmt. Die einfachste Form bildhaften Sprechens ist der **Vergleich** (stark wie ein Löwe). Der Vergleich ist zu erkennen an der Verwendung von Vergleichswörtern (wie, als ob). Das Vergleichswort verbindet zwei unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche (Menschenwelt/Tierwelt) über ein gemeinsames Drittes (tertium comparationis), hier die „Kraft“ (der Vergleich kann funktionieren, weil wir einem Löwen die Eigenschaft der Kraft zuordnen). Zahlreiche **Metaphern** sind nichts anderes als verkürzte Vergleiche (es fehlt ein Vergleichswort), aber das tertium comparationis ist deutlich zu erkennen, Sachbereich und Bildbereich können noch getrennt erkannt

24 U. Wernicke, ebd., S. 91; D. Erlach, ebd., S. 255

werden (ein pfeilschnelles Pferd läuft so schnell, wie ein Pfeil fliegt/das tertium comparationis ist die gemeinsame Eigenschaft der Geschwindigkeit, eine Übertragung zwischen Sachbereich und Bildbereich ist möglich). Es gibt allerdings auch Metaphern, bei denen eine Übertragung zwischen Bildspender und Bildempfänger nicht mehr eindeutig nachvollziehbar und ein tertium comparationis nicht greifbar ist. Wenn es bei Mörke heißt: „Frühling lässt sein blaues Band wieder flattern durch die Lüfte“, dann können wir uns der Metapher nur assoziativ nähern, indem wir sie in verschiedene Wirklichkeitsbereiche setzen bzw. bestimmte Elemente eines Wirklichkeitsbereiches aufgreifen (wir verbinden das Farbadjektiv blau also etwa mit dem blauen Himmel), gleichzeitig löst die Farbe „blau“ bestimmte Gefühlswerte in uns aus; auch das Wort „Band“ ist in seiner Bedeutung nicht eindeutig zu erfassen).²⁵

Können wir uns bei der Metapher aber immerhin noch bestimmten Wirklichkeitsbereichen assoziativ nähern, eine Beziehung zwischen Sachbereich und Bildbereich ist (annähernd) herstellbar, so ist das bei der absoluten Metapher, der Chiffre, so gut wie überhaupt nicht mehr möglich. Sie ist hochgradig subjektiver Ausdruck ihres Schöpfers und entfaltet ihre Bedeutung ausschließlich im jeweiligen Textzusammenhang (auf das Beispiel „schwarze Milch der Frühe“ in P. Celans „Todesfuge“ ist an anderer Stelle bereits hingewiesen worden).

Das Symbol (Sinnbild) ist ein ausgestaltetes Bild; ein Ding oder Lebewesen trägt in einem bestimmten Zusammenhang ein komplexes Bedeutungsgefüge, es verkörpert etwas Allgemeines (das „Ding“ Rose versinnbildlicht etwa die Liebe, das Kreuz versinnbildlicht die christliche Religion). Die Allegorie stellt Parallelen zwischen einem Sachbereich und dem Bildbereich her (in bestimmten Epochen, z. B. dem Barock, wurde dazu gerne auf mythologische Figuren zurückgegriffen). Die Allegorie belebt dadurch einen abstrakten Begriff oder Gegenstand; oft geschieht das durch eine Personifikation (ein Greis-Bildbereich steht für das Alter – den Sachbereich/das Allgemeine). Eine Personifikation liegt auch dann vor, wenn Unbelebtem/Dingen/Elementen der Natur menschliche Eigenschaften oder Verhaltensweisen zugeordnet werden (das oben angeführte Beispiel der Aster, die „ruht“ und „trinkt“, sie wird als Gegenüber des Menschen – das Du der Anrede – angesprochen). Der gegenteilige Vorgang ist die **Verdinglichung** (der Bierfahrer in Benns Gedicht wird auf den Seziererisch „gestemmt“ wie eine Sache, er wird schließlich zur „Vase“ für die Aster).

Eine Sonderform stellt die **Metonymie** dar. Sie beruht nicht darauf, dass zwei Wirklichkeitsbereiche miteinander verbunden werden, sondern dass der Teil eines Ganzen (pars pro toto) für das Ganze steht (pro Kopf der Bevölkerung der Bundesrepublik werden jährlich x Liter Bier getrunken).

²⁵ vergl. D. Erlach, ebd., S. 257

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die oben genannten Bildformen sowohl in ihrer Verwendung als auch in ihrer konkreten Ausgestaltung in den unterschiedlichen literaturhistorischen Epochen nicht immer auf gleiche Weise verwendet worden sind. Bei der Entschlüsselung ihrer Bedeutung sind also auch immer, so weit es möglich ist, Rezeptionsvorgängen zu beachten. Hinzu kommt, dass lyrisches Sprechen durchweg bildliches Sprechen ist, auch wenn in einem Gedicht keine der oben aufgeführten Bildformen auftaucht. Dies hat etwas damit zu tun, dass jedes Sinntragende Wort in einem Gedicht Konnotationen beinhaltet bzw. schafft.

3.1.8. Stil/stilfiguren

Vom **Stil** eines Gedichtes (eines Textes überhaupt) spricht man, wenn man die ganz spezielle Verwendung von Wörtern, syntaktischen Strukturen und anderen Formelementen in einem gegebenen Text beschreiben will. Der Stil ist jeweils historisch geprägt (durch die Einbettung eines Textes in eine literarische Strömung oder Epoche) und durch die individuelle Gestaltung, für die sich der Autor entscheidet.

Der Stil wird z. B. bestimmt durch die **Sprachschichten** und die **Wortfelder**, die in einem Gedicht auftauchen (Sprachschichten wie Hochsprache oder Umgangssprache, aber auch Fachsprachen der Medizin, der Technik etc./Wortfelder aus dem Naturbereich, der Technik etc.). Ein Text kann durch zahlreiche **Nominalisierungen (Nominalstil)** geprägt sein (Bsp.: Das Verb „anwenden“ wird nominalisiert und ihm wird ein Funktionsverb an die Seite gestellt: „zur Anwendung bringen“). Auch Art und Umfang des Bildgebrauchs beeinflussen den Stil eines Textes.

Ein Autor kann sich der **künstlichen Archaisierung** bedienen, indem er Begriffe/Schreibweisen/grammatische Formen verwendet, die als nicht mehr „zeitgemäß“ anzusehen sind. Ein Text kann seinen Charakter durch **lautmalrische Elemente (Onomatopoesien)** gewinnen. Der Stil eines Textes kann **pathetisch** (feierlich), **nüchtern-kühl**, **distanziert** oder auch **ironisch** sein.

Der Interpretierende ist also jeweils neu vor die Aufgabe gestellt, durch die Untersuchung der **Gesamtheit** der den Text prägenden **Ausdrucks- und Gestaltungsmittel** den spezifischen Stil des Textes zu analysieren und in seiner **Bedeutung** für den Text zu erfassen.