

Formstrenge als Kreativitätstechnik Überlegungen zu Sonett, Reim und Metrik zwischen Klopstock und Robert Gernhardt

Georg Braungart
(Tübingen)

Der Reim hat keine gute Presse. Das Metrum auch nicht. Kunstfertigkeit, der Einsatz traditioneller ästhetischer Mittel, sind in der deutschen Lyrik der Gegenwart nicht hoch geschätzt. Kaum ein Lyriker, der heute noch etwas auf sich hält, schreibt seine Gedichte in metrisch regulierten gereimten Versen. Bertolt Brecht, der selbst durchaus gereimt hat, hat mit seinen Versen aus seinem Exilgedicht „Schlechte Zeit für Lyrik“ (1938/41) die autoritative Formulierung gefunden, die den Reim im Horizont des Faschismus endgültig erledigen hätte können und sollen:

In meinem Gedicht ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut.¹

Das ist die eine Linie der Reimkritik: Der Reim als äußerliche, banale Spielerei, die das Gedicht trivialisiert. Johann Jakob Bodmer schreibt bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts in seiner poetologischen Schrift *Die Discourse der Mahlern* von 1722, der Reim sei „ein kahles Geklapper gleichtönender Endbuchstaben, welches uns von der barbarischen Poeterei unserer Alten angeerbt ist“.² Da erscheint es wie eine Befreiung, wenn Klopstock dann wenige Jahrzehnte später der deutschen Literatur die Freien Rhythmen schenkt; 1747 dichtet er in der Ode ‚Auf meine Freunde‘:

Willst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig Pindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus erhabnen trunknen Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?³

Allerdings gibt es auch noch im historischen Bannkreis der sogenannten, abschätzig so genannten ‚Regelpoetik‘ durchaus die Vorstellung, daß die affektive Erregung des Subjekts sich nicht mit der von Poesie erwarteter

¹ Bertolt Brecht, *Schlechte Zeit für Lyrik*, in: ders., *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hg. von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M. 1967, Bd. IV, S. 743f., hier S. 744.

² Zit. nach Christoph Höning, *Neue Versschule*. Paderborn 2008 (UTB 2980), S. 147.

³ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Alcäische Ode. 1747 – Auf meine Freude*, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Horst Gronemeyer u.a. Berlin u.a. 2010, Abteilung: Werke, Bd. I 1, S. 6.

Kunstfertigkeit vertrage. So schreibt Hans Assmann von Abschatz in einem Trauergedicht (in der Ausgabe seiner Gedichte von 1704):

Wo Thränen auff's Papier und in die Dinte schiessen/
Kan kein gelinder Reim aus reiner Feder fließen.⁴

Doch, wie man leicht bemerkt, ist dies ein Topos der Rhetorik und Poetik, der von dem Trauergedicht bereits selbst widerlegt wird, ist es doch selbst in ‚gelinden Reimen‘ geschrieben.

Latent wird also schon immer eine Spannung zwischen dem Kalkül der Poesie und der Unbedingtheit der Emotion gesehen. Dies jedoch verschärft sich im 18. Jahrhundert, im Kontext des Sturm und Drang, einer Bewegung, der Regeln, Ordnung und Regelmäßigkeit in der Poesie ein Greuel sind. Seither ist es immer wieder üblich, die Strenge formaler Strukturen in der Lyrik als Fessel für die frei fließende Subjektivität des Dichter-Ichs zu kritisieren. Und jetzt ist das Ideal das ‚Genie‘, das sich nach Kants autoritativer, die Diskussionen der vorangehenden Jahrzehnte aufnehmenden Formulierung von 1790, definiert als „Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt“.⁵ Nicht das Befolgen, Erfüllen, vielleicht noch ‚Umspielen‘ der Regeln ist das Ideal der Poesie, sondern die Auto-Nomie, die Selbstgesetzgebung des Poeten.

Kommen wir aber noch einmal auf Klopstock zurück; wenn wir genau hinsehen, geht es nicht um Formtreue einerseits und Normsprengung andererseits, sondern um zwei verschiedene Weisen der Normerfüllung; die erste ‚Norm‘ ist dabei das strophische, regelmäßige Lied, die zweite das große Vorbild ‚Pindar‘, das allerdings zu dieser Zeit noch nicht in seiner hochkomplexen Artifizialität entschlüsselt war. Ich zitiere die Verse noch einmal, und man sieht, daß Klopstock in seinen Versen (die zwar reimlos sind, aber deshalb nicht kunstlos) selbst eine hochstrukturierte Odenstrophe realisiert, die Alcäische Ode:

Willst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig Pindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus erhabnen trunknen Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?⁶

⁴ Hans Assmann von Abschatz, Auf das selige Absterben Frauen Anna Magdalena Abschatzin geborner Reibnitzin, in: ders., Poetische Übersetzungen und Gedichte [Faksimiledruck der Gesamtausgabe von 1704], hg. von Erika A. Metzger. Bern 1970 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts, Bd. 3), Abt. Leichen-Gedichte, S. 31.

⁵ Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft, § 46, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von der Königl.-Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1913, Abteilung: Werke, Band V, S. 307.

⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, Alcäische Ode. 1747 – Auf meine Freude, a.a.O., S. 6.

v - v - v | - v v - v v
 v - v - v | - v v - v v
 v - v - v - v - v
 - v v - v v - v - v

Auch in den hymnischen Oden Klopstocks also, die mit dem Reim nur ein aus der Sicht der antikisierenden neuen Formensprache eher traditionelles und in ihren Augen abgenütztes Mittel poetischer Strukturierung ablösen wollen, herrscht eine künstlerisch motivierte Formstrenge, die sich nur den *Anschein* einer ‚schönen Unordnung‘ gibt (so der *locus classicus* der Oden-theorie des 18. Jahrhunderts, nach Boileaus *Verspoetik* und wiederum nach horazischem Vorbild, *L'art poétique* von 1674 [Gesang II, 58-60, 71/72]), ohne wirklich frei strömende *Suada* zu sein. Das gilt, im Gefolge Boileaus, etwa auch für Moses Mendelssohn, der die Ode „im 275. Literaturbrief als »Ordnung der begeisterten Einbildungskraft« bestimmt, oder für Johann Gottfried Herder, der in seiner Fragment gebliebenen *Abhandlung über die Ode* (1764) die »Leidenschaft« als Entstehungsgrund der O[de] [postuliert]: Der Odendichter schafft spontan aus übervollem, brausendem Gefühl; die O[de] soll, ohne Umweg über das logische Denken, den Menschen affektiv ergreifen.“⁷

Dennoch ist – heute vor allem mit Goethes *Prometheus*-Hymne verbunden – seit dieser Zeit der Gedanke in der Welt, daß formale Strenge mit freier Subjektivität nicht vereinbar sei; damit ist auch verbunden der Gedanke, daß das Dichten nach ‚vorgegebenen Regeln‘ einer vergangenen Epoche zugehöre, so daß sich formale Kunstfertigkeit seit dieser Zäsur mit dem Verdacht der Epigonalität konfrontiert sieht.

Doch der ‚Kampf‘ um den Reim ist damit längst nicht entschieden. In der Romantik steigt der Reim geradezu zu einer metaphysischen Position auf, an der das Wesen der Sprache, und – gesteigert noch, der Poesie – besonders deutlich zu Tage trete: Im Reim, der ‚Liebe zwischen den Versen‘,⁸ manifestiert sich exemplarisch der große innere Zusammenhang der Welt. Und das ganze 19. Jahrhundert pflegt die ganze Breite der Formen der Lyrik, ohne Skrupel, möchte man sagen, bis im Expressionismus etwa ein Ernst Stadler 1914 etwas krude und gewaltsam die Formstrenge (wieder einmal, möchte man sagen) zur Fessel der poetischen Kraft erklärt (wenngleich auch er Verse verwendet):

⁷ Gunter Grimm, Art. ‚Ode‘, in: *Literaturlexikon*, hg. von Walther Killy. Bd. 14. Gütersloh u.a. 1993, S. 175-179, hier S. 178.

⁸ Paul Gerhard Klussmann, *Bewegliche Imagination oder Die Kunst der Töne*. Zu Ludwig Tiecks Glosse, in: *Gedichte und Interpretationen 3: Klassik und Romantik*, hg. von Wulf Segebrecht. Stuttgart 1984 (Reclams Universal Bibliothek 7892), S. 343-357, hier zu Tiecks diesbezüglichen Vorstellungen: S. 353f.

Form ist Wollust

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.⁹

Im Zentrum dieser Diskussionen – als ein Spezialfall, vielfältig untersucht – ist das Sonett.

„Sonette find ich sowas von beschissen [...]“ – so beginnt ein bekanntes Sonett von Robert Gernhardt. Es handelt – vom Sonett, und es führt jene alte Gedichtform auf virtuose Weise vor. Im doppelten Sinne: Man kann an diesem Sonett die Bauform der Gattung aufs Genaueste studieren. Sie wird von Gernhardt also realisiert – und zugleich denunziert – also auch in diesem Sinne ‚vorgeführt‘. Warum aber findet Gernhardt – oder vielmehr sein Rollen-Ich – das Sonett so ‚beschissen‘; was ist der sachliche Kern der Kritik? Einer Kritik, die sich im Übrigen in fäkalischen Beschimpfungen ergeht, von der Art „Ich tick nicht, was das arschloch motiviert“. Womit jemand gemeint ist, der heutzutage noch auf die abseitige Idee kommt, Gedichte in jener Form zu verfassen, die seit je als die strengste gilt, von den rigidesten Regeln strukturiert. ‚Rigide‘ seien Sonette, das ist auch der zentrale Vorwurf: „Sonette find ich sowas von beschissen, / so eng, rigide, irgendwie nicht gut“.

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

⁹ Ernst Stadler, Form ist Wollust, in: ders., Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Klaus Hurlebusch u.a. München 1983, S. 138.

darüber, daß so'n abgefucker Kacker
mich mittels seiner 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.¹⁰

Im Verlauf der langen Geschichte des Sonetts findet man diesen Vorwurf immer wieder, ganz besonders aggressiv im Umkreis des sogenannten ‚Sonettkrieges‘, der im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert, vor allem im Jahre 1808 tobte.

Eröffnet wurde der Streit von Johann Gottfried Herder. Auf die Etymologie der Gattungsbezeichnung ‚Sonett‘ anspielend, das vom lateinischen *sonare* (‚tönen‘, ‚klingen‘) abgeleitet wird, denunzierte er 1803 die vor allem von Gottfried August Bürger und August Wilhelm Schlegel angeregte¹¹ frische Blüte der Gattung als „neuern Klingklang in Schellen und Reimen“.¹² Der Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß wurde noch deutlicher, wenn er über die ‚grillenhafte Reimkünstelei‘,¹³ die ‚galante Schellentracht‘ oder den ‚Großvatertanz‘ polterte. Anders noch als in der Zeit des Barock, als die Mittel der Verskunst demonstrativ vorgezeigt wurden und als Qualitätsausweis galten, wurde die ziselierte Form und die ausgeklügelte Struktur des Sonetts nun als nicht mehr zeitgemäß betrachtet. Die Genieästhetik der 1770er Jahre mit ihrem formsprengenden Habitus favorisierte andere Ideale als die elegante und komplexe Kunstfertigkeit, zu welcher das Sonett verführte.

August Wilhelm Schlegel stand mit im Zentrum des Streites. Er hatte mit seiner Vorliebe für die Literatur der Romania eine Lanze für die zu spielerischer Erfüllung der strengen Norm anregende Gattung gebrochen und selbst viele Gedichte nach dieser Manier verfaßt. Das bis heute bekannteste ist zweifellos nicht das beste aus seiner Produktion. Aber es ist, wie auch das zitierte Sonett von Robert Gernhardt, ein Sonett über das Sonett, ein poetologisches Sonett.

¹⁰ Robert Gernhardt, *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs*, in: ders., *Wörtersee*. Frankfurt a. M. 1989 (zuerst 1981), S. 164.

¹¹ Vgl. hierzu auch: Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*. Bd. II. Göttingen 2002 (Münchener Komparatistische Studien, Bd. 2), Kap. IV: Gottfried August Bürger und August Wilhelm Schlegel, S. 54-70.

¹² Johann Gottfried Herder, *Briefe über das Lesen des Horaz, an einen jungen Freund* [Adrastea, V. Band, 9. Stück], in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Günter Arnold u.a. Bd. 10. Frankfurt a. M. 2000, S. 741-765, hier S. 751.

¹³ Vgl. Johann Heinrich Voß, *Über Bürgers Sonette*, in: ders., *Kritische Blätter nebst geographischen Abhandlungen*. Bd. 1. Stuttgart 1828, S. 513-576, hier S. 524.

Das Sonett.

Zwey Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwey eingefaßt von zweyen
Im Doppelchore schweben auf und nieder.
Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwey Glieder
Sich freyer wechselnd, jegliches von dreyen.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.
Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerey mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.
Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Gränzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.¹⁴

Das Gedicht realisiert zugleich, wovon es handelt: Das Reimschema, das zunächst zwei Vierzeiler in umarmendem Reim zueinander fügt; dann, nach Quartetten, die Terzette, deren Reimbindung freier ist und die verschiedensten Varianten erlaubt. Deutlich realisiert ist auch die Zäsur nach den Quartetten, denn im zweiten Teil des Gedichts wird aus den eher darstellenden Passagen des ersten eine Folgerung gezogen, eine allgemeinere, hier durchaus trotzig Botschaft abgeleitet. Es geht um die Dialektik vom Formzwang und poetischem Ausdruck. Bereits innerhalb der Quartette wird davon gesprochen, daß der Dichter keineswegs im Korsett von zwingenden Vorschriften stecke. Es gibt einen Spielraum, den er nutzen kann. Aber noch mehr, und das ist – zum Teil – schon meine These: Die Formvorschriften sind nicht Beschränkung, sondern allererst Ermöglichung der Poesie.

Generell kann man zwischen zwei Arten von Regeln unterscheiden, regulativen und konstitutiven. Verkehrsregeln etwa sind regulativ, denn sie kanalisieren Abläufe, die ohnehin stattfinden, und lenken sie in geordnete Bahnen. Die Regeln eines Spiels jedoch, etwa des Schachspiels oder des Fußballspiels, erzeugen erst das Phänomen, das sie zugleich regulieren. Ohne die Regel gäbe es das Spiel überhaupt nicht. Und niemand käme auf die Idee, deshalb Regeln des königlichen Spiels als ‚Zwang‘ zu empfinden.

Auch die Regeln des Sonetts sind von dieser Art. Dabei bewegt sich die ästhetische Leistung zwischen treuer Normerfüllung einerseits und souveräner Überspielung der Vorschriften andererseits. Die elegante Vermittlung zwischen diesen beiden Polen ist die eigentliche Kunst. Deshalb sind aus der Perspektive des Sonetts über das Sonett die ‚künstlichen Gesetze‘ keineswegs abzulehnen. Nach dem Wörterbuch der Gebrüder Grimm hat das Adjektiv ‚künstlich‘ zu Schlegels Zeiten noch weit überwiegend einen positiven Sinn und wird als hohe Qualität verstanden. Die heute dominierende Kon-

¹⁴ August Wilhelm Schlegel, Gedichte. (Erste Ausgabe). Tübingen 1800, S. 198.

notation des Unnatürlichen und Überdrehten beginnt sich in der Goethezeit gerade erst zu zeigen.

August Wilhelm Schlegel spielt mit der Wortbedeutung des Gattungsnamens und legt Wert auf die Klangaspekte: Die Verse und Reime ‚schweben‘ im Doppelchore und bilden eine ‚Kette‘ des Gleichlauts; sie gedeihen als Lieder – obwohl sie keineswegs etwas von schlicht-romantischer Liedhaftigkeit haben sollen. Doch dieser Gesichtspunkt ist für Schlegel nicht der zentrale. Letztlich geht es ihm um ein strukturelles Moment. Im Rahmen seiner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst*, die er im Winter 1803/4 in Berlin gehalten hat, legt Schlegel die Strukturpotenzen des Sonetts in minutiöser, ja geradezu mathematischer Weise frei. Er beginnt beim Reim, dem er subtil eine sowohl trennende als verbindende Funktion zuschreibt (was verbunden ist, wird durch eben diese Verbindung von anderem abgesondert), und er entwickelt aus den Zahlenverhältnissen eine hochkomplexe Strukturpoetik des Sonetts, die schließlich in den Gedanken mündet, „daß durch so feste Verhältnisse, eine so bestimmte Gliederung das Sonett gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen wird.“¹⁵ Sehr differenziert nimmt Schlegel hier die Gedankenform aus der Tradition auf, entwickelt diese Idee aber weiter, indem er das Sonett dynamisiert und ihm einen Entwicklungsprozeß unterlegt. Damit sind die Ideen der Zeit über Lyrik, gerade auch diejenigen der Romantik, integriert und zu einer höheren Synthese gebracht. In seiner Vorlesung fährt Schlegel fort: „Dadurch ist es unstreitig für manche Freunde des melodischen Hin- und Herwiegens in weichen Gefühlen [...] abschreckend geworden.“¹⁶

Das Sonett bekommt mit Schlegels wirkmächtiger und subtiler Analyse seiner Möglichkeiten und Gesetze einen ganz wesentlichen Impuls für seine weitere Entwicklung. Die reine Kunstfertigkeit wird überholt durch die Integration des geheimen Zaubers, wie es zu Beginn des zweiten Terzetts in Schlegels Sonett heißt, des geheimen Zaubers der romantischen Universalpoesie. Und so kann „Füll in engen Gränzen“ entstehen, oder – wie die Strukturformel des letzten Verses lautet, welche die Theorie aus der Berliner Vorlesung prägnant erfaßt – es findet sich „reines Ebenmaß der Gegensätze“. Und das Gefühl, amorph und schwer faßbar, erhält in der Formvorgabe der poetischen Gestalt das Medium seiner Artikulation. Hier wie an vielen anderen Stellen seiner Vorlesungen zur Ästhetik und Geschichte der Literatur, zeigt sich der Romantiker August Wilhelm Schlegel *in aestheticis* durchaus als Klassizist.

Gleichwohl darf man fragen, ob das zitierte Sonett August Wilhelm Schlegels über das Sonett wirklich eines seiner besseren Sonette ist. Bei kri-

¹⁵ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Dritter Teil: Vorlesungen über die romantische Literatur, in: ders., Kritische Ausgabe der Vorlesungen, hg. von Georg Braungart. Bd. II/1. Paderborn u.a. 2007, S. 166f.

¹⁶ Ebenda S. 167.

tischer Prüfung überwiegt jedoch in diesen Versen die Behauptung einer These, und die Durchführung läßt Wünsche offen. Die spielerischen Enjambements zwischen dem dritten und dem vierten sowie zwischen dem siebten und dem achten Vers, oder die schematische Formbeschreibung des ersten Quartetts, oder auch die etwas hilflose Drohung, mit welcher der Abgesang der Terzette beginnt: All dies läßt jene Tiefe des geheimen Zaubers kaum erahnen, zu welcher das Sonett führen soll. Ironischerweise setzt sich dadurch genau jenes Sonett, das als Apologie des Sonettes gedacht ist, den gängigen Vorwürfen der Blutleere und des Schematismus aus.

Ein anderer Autor unserer Gegenwart hat die Mode der Sonettkritik aufgenommen und – wie Robert Gernhardt in pfiffig-dekonstruktiver Weise formuliert: Im neunundzwanzigsten der Sonette seiner Sammlung *Der Schatten, den die Hand wirft*, einem Sonett in der Form des Shakespeare-Sonnetts (aus drei Quartetten und einem Verspaar am Schluß) stellt Klaus Modick die alte Frage nach der Strenge des Sonetts (und gibt, ganz am Ende, in den letzten beiden Versen auch die Antwort, in Form einer Sentenz):

Warum nicht einfach alles treiben lassen,
warum nicht einfach schreiben wie es fließt,
wie Regen fließt in unsortierten Massen
und nie zur Schrift wird, aus der einer liest?

Warum nicht Prosa, warum keine Sätze,
die klar und einfach sind und so gefügt,
daß die Ideen ihre festen Plätze
nicht tauschen können, weil der Satz sonst lügt?

So nett gedichtet. Warum diese Strenge,
warum die Zwangsjacke aus Vers und Reim,
warum das Wort gepreßt in Form und Enge,
warum die Teile eingeschmiert mit Leim?

Das müde Fleisch verbirgt sich im Korsett,
das müde Denken legt sich ins Sonett.¹⁷

August Wilhelm Schlegel hätte diese Auskunft nicht genügt, auch wenn sie etwas Richtiges trifft: die Entlastungsfunktion tradierter Formen und Konventionen. Für August Wilhelm Schlegel ist das Sonett – auch wenn er in seinem Thesengedicht dahinter zurückbleibt – mit seiner scheinbar engen Konvention und in seiner Formstrenge eine Herausforderung für den Künstler. Es ist gerade jene Herausforderung, welche dichterische Kreativität im Verbund mit sprachlicher Virtuosität benötigt. Keine Kunst ist es, sich in wilden Strömen frei drauflos zu ergießen. Mit der Provokation eines ho-

¹⁷ Klaus Modick, *Der Schatten, den die Hand wirft. Sonette*. Frankfurt a. M. 1991, S. 37.

hen Kunstanspruches elegant und spielerisch – und dabei nicht nur konventionell – fertig zu werden: Das ist die Kunst des Sonetts: „Hoheit, Füll’ in engen Gränzen, / Und reines Ebenmaß der Gegensätze.“

Hinzugefügt seien an dieser Stelle noch einige wenige prinzipielle Bemerkungen zum Sonett und zur ‚Formstrenge‘. Die traditionelle Position der Forschung lautet: Das Sonett sei die strengste Gedichtform und die ideale Synthese zwischen Form und Inhalt, ist sicher nicht ganz von der Hand zu weisen. „Die Quartette stellen in These und Antithese die Themen des Gedichtes auf; die Terzette führen diese Themen in konzentriertester Form durch und bringen die Gegensätze abschließend zur Synthese. Quartette und Terzette stehen sich im Verhältnis von Erwartung und Erfüllung, von Spannung und Entspannung, syntakt. oft in Form von Voraussetzung und Folgerung, Behauptung und Beweis.“¹⁸ – Der historische Befund stellt die Auffassung von der ‚strengsten Form‘ allerdings in Frage. Es gibt „keine einzige feste Regelbindung“, die historisch nicht ersetzt und gebrochen worden wäre.¹⁹

Ausgehend hiervon bestimmt Erika Greber das Sonett als „genuin kombinatorische Form“ und sieht die „Gattungs-Invariante“ des Sonetts gerade in seiner „Varianz“.²⁰ Damit kann sie gerade für das Barocksonett sehr viele Erscheinungen und Affinitäten besser erklären: Reimkombinatorik, Affinität zum Concetto, häufige epigrammatische Wendungen. Allerdings: Ganz kann man von Kennzeichen wie der Verszahl und der Gliederung (bes. zwischen Quartetten und Terzetten) nicht absehen, die Varianz wird als solche nur vor dem Hintergrund eines Schemas als Varianz erkennbar. Deshalb möchte ich – in Abweichung von Greber – vorschlagen, die Gedankenfigur der *aemulatio* als zumindest für das Barocksonett charakteristische Autorenverhalten zu sehen – das kombinatorisch-permutative Umspielen der Norm, die dadurch zwar ständig unterlaufen wird, aber als Folie erkennbar bleiben muß. Damit ist dem Sonett, wie auch immer man es theoretisiert, eine eigentümliche Provokation zur Formtreue (bei gleichzeitigem demonstrativem Umspielen dieser Norm) eigen. Und damit ist es in historischen Phasen der Krise, oder auch und gerade in persönlichen Krisensituationen (man denke nur an Albrecht Haushofers Moabiter Sonette) in Phasen von besonderer Bedeutung: als ästhetisches Bollwerk gegen subjektiv und objektiv drohende Anomie. Nicht erst und nicht *nur* der späte Gottfried Benn mit seinem Ideal der formstrengen ‚Statik‘ spielt diesen Gedanken lyrisch durch – (allerdings nicht primär am Sonett).

¹⁸ Jürgen Kühnel, Art. ‚Sonett‘, in: Metzler Literatur Lexikon, hg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, S. 432.

¹⁹ Harald Fricke, Norm und Abweichung. München 1981, S. 150.

²⁰ Erika Greber, Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, hg. von Susi Kotzinger u. Gabriele Rippl. Amsterdam 1994, 57-80, hier S. 60.

Damit gelange ich zu einer These, die vielleicht paradox scheint: Das Subjekt behauptet sich gegen eine als gewalttätig, beschleunigt, ordnungsvernichtend empfundene Zeitsituation gerade, indem es auf eine betont anti-subjektive Gedichtform zurückgreift, eine Form, die geeignet ist, objektive Realität zu schaffen, eine objektiv-ästhetische Realität, die durch die subjektive Aneignung zum Bollwerk gegen Modernisierung wird.

Damit relativiert sich, so meine ich, und August Wilhelm Schlegel hat das in virtuoser Differenzierung in seinen Vorlesungen diskutiert, die Vorstellung vom Zwanghaften, von der unerbittlichen Erfüllung eines Ordnungsschemas bis zur Zerstückelung des Gegenstandes, die beide ja Momente der Sonettkritik sind, wie Goethe („Das Sonett“) noch in der Übernahme dieser Form empfunden und ironisch betont hat: „Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze, / Und müßte nun doch auch mitunter leimen.“²¹ – Aber auch Goethe stellt neben diesen etwas primitiven Anwurf gegen die erz-romantische Form ein zweites Sonett (und er hat ja bekanntlich noch einige mehr geschrieben), in dem er die Dialektik von Formvorgabe und Freiheit und die Herausforderung, die allererst Kreativität provoziert, in Verse faßt:

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeßnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.²²

Subjektivität und Form-Anspruch, davon gehe ich aus, sind nicht nur miteinander kompatibel, sondern das ästhetische Feld kann in bestimmten historischen und auch persönlich-subjektiven Konstellationen, geradezu ein

²¹ Johann Wolfgang Goethe, Das Sonnet, in: ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, hg. von Hendrik Birus u.a. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988, S. 408.

²² Ebenda S. 838f.

Refugium von subjektiver Selbstbehauptung und zu einem Feld kreativer Entfaltung werden, und dies gerade in seiner strengsten Form, dem Sonett.

Damit komme ich zur Grundthese meines Beitrags: Entgegen allgemein verbreiteter Ansicht sind – selbstauferlegte – Zwänge nicht Hindernis, sondern Herausforderung zur Kreativität. Landläufig gelten Reim, Metrum, Strophenformen etc. in der Literaturgeschichtsschreibung eher als Restriktionen für den freien Ausdruck, für das freie Strömen von Subjektivität. Man kann jedoch zeigen, daß in der Geschichte der Poetik vom Barock bis heute, die formale Artistik nicht nur Ausweis dichterischer Professionalität ist, sondern geradezu als ‚Wetzstein‘ der Poesie, als Provokation zur Innovation angesehen wird.

Schon ein gewisser Johann Stephan Schütze hat 1802 in seinem *Versuch einer Theorie des Reims* festgestellt, daß die Gelehrten seiner Zeit den Reim verdammt, daß er aber keineswegs tot, sondern höchst vital sei, und seine Definition des Reimes so gewählt, daß aus unserer Sicht sehr deutlich wird, wie sich aus dem vermeintlichen Zwang zum Gleichklang sogleich auf kreative Weise ein lyrischer Text ergibt:

*Reimen heißt demnach: zu zwei verschiedenen Ideen zwei gleichklingende Wörter auffinden; oder: zwei verschiedene Ideen (in der Vorstellung Verschiedenes) unter gleichen Klang (in sinnliche Einheit) bringen.*²³

Das wird von Schütze dann ausführlich an einem Beispiel – *Morgen* und *Sorgen* – sehr eindrücklich und nachvollziehbar vorgeführt. – Im Symbolismus kommt Jahrzehnte später ein entschiedenes Plädoyer für die kreative Potenz des metrisch regulierten Verses ausgerechnet von Charles Baudelaire, der Folgendes feststellt:

Ganz offensichtlich sind metrische Gesetze keine willkürlichen Tyranneien. Sie sind Regeln, die vom Organismus des Geistes selbst gefordert werden. Niemals haben sie der Originalität verwehrt, sich zu verwirklichen. Das Gegenteil ist unendlich viel richtiger: dass sie immer der Originalität zur Reife verholfen haben.²⁴

Im 20. Jahrhundert gehören – neben Robert Gernhardt – auch Karl Kraus und Peter Rühmkorf zu den größten Verteidigern des Reims. Und Andreas Thalmayr, alias Hans Magnus Enzensberger, schreibt in *Das Wasserzeichen der Poesie* (1997) im „Räsonierenden Inhaltsverzeichnis“ über das erste Kapitel des sechsten ‚Hauptstücks‘: „REIMLEXIKON. Der Reim ist nicht nur ein Klangspiel, sondern auch eine Maschine zur Erzeugung von Assoziationen.

²³ Johann Stephan Schütze, *Versuch einer Theorie des Reims*. Magdeburg 1802, S. 16.

²⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques IX. Salon de 1859. Le Gouvernement de l'Imagination*, zit. nach: Friedrich Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. 5. Aufl. der erweiterten Neuauflage. Reinbek 1973, S. 40f.

Hätte Schiller aus dem Vorrat von End- und Binnenreimen, der ihm zur Verfügung stand, eine andere Auswahl getroffen – ja, was dann?“²⁵ Die Beispiele Enzensbergers zeigen dann, wie der Reim die Lyriker seit dem Mittelalter zuweilen in konventionelle Bahnen lenkt (Herz – Schmerz, Liebe – Triebe), zuweilen aber auch von den ‚normalen‘, erwartbaren und konventionellen Aussagen abbringt, wodurch nicht nur die Semantik und die Bildlichkeit, sondern die gesamte Logik eines Textes bestimmt wird, die ohne den (vermeintlichen) Reimzwang einen ganz anderen Verlauf genommen hätte. Edgar Allan Poe hat das in seinem luziden Text *The Philosophy of Composition* von 1846 am Beispiel seines berühmten Gedichtes „The Raven“ demonstriert, indem er zeigte, wie aus einem einzigen Wort, welches als Refrain das Telos der Einzelstrophen sein sollte, sich Stück für Stück mit einer gewissen Eigendynamik und Eigenlogik ein lyrisches Gebilde entwickelt. Und in genau dieser Tradition steht auch Robert Gernhardt, wenn er – beispielsweise in einem TV-Porträt von 2002 – erläutert, wie er zu einem Gedicht auf der Basis eines Reims kommt.²⁶

Damit komme ich zu meinen Schlußthesen:

Subjektivität und Kreativität als Sprengung von Normen: Dieses Schema unterliegt vielen Modellen von Literaturgeschichte, insbesondere auch der deutschen. Dabei ist jede Normdurchbrechung gleichsam transzendental von der Existenz derjenigen Norm abhängig, die sie durchbrechen will. Sie kann sich überhaupt nicht manifestieren, wenn sie sich nicht von etwas absetzen kann.

Selbstaufgelegte Zwänge, wie sie traditionellerweise für manche Gedichtformen besonders wirksam waren, sind keineswegs als Hemmnis für Kreativität zu interpretieren, sondern – im Sinne Hans Magnus Enzensbergers – vielmehr als Ideen- und Assoziationsgenerator und damit als ‚Gedichtmaschine‘ zu verstehen.

Durch diese vermeintlichen Zwänge werden Abweichungen von der *normalen* Sprache provoziert und initiiert, die dem Gedicht einen eigenen, eben vom Alltäglichen abweichenden Charakter gibt. Die scheinbare *Heteronomie* durch Reim, Metrum, Strophenform und anderes mehr erzeugt zugleich die *Autonomie* des Gedichts als eigener Ordnung.

²⁵ Andreas Thalmayr, *Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. Nördlingen 1985, S. XVIII.

²⁶ TV-Porträt: „Der Reim ist eine komische Fessel“. Robert Gernhardt. Ein Stilporträt in der Reihe *Ars poetica*. Leitung: Georg Braungart und Jochen Kölsch. Bayerischer Rundfunk/BR-alpha 2002.

Erst durch die ‚strenge‘ Ordnung eines Gedichts wird die Phantasie des Autors ganz besonders provoziert. Und auf dieser Basis kann das Gedicht wiederum von seiner eigenen Ordnung abweichen: Durch Durchbrechung des Metrums, durch unreinen Reim, durch extreme Versbrechungen und andere mehr. So entstehen extreme Reime wie der von Rainer Maria Rilke in seinem Sonett *Archaischer Torso Apollos*, der die alltägliche Konjunktion ‚aber‘ auf das höchst exquisite und etwas archaische Requisit ‚Kandelaber‘ bezieht: „Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber“.

Wenn Robert Gernhardt (in dem erwähnten TV-Porträt) den Reim als eine ‚komische Fessel‘ bezeichnet, dann kann man das im Sinne der hier entfalteten Thesen durchaus doppelt verstehen: Der Reim ist eine Fessel, die komisch wirkt, weil sie anachronistisch ist; er ist aber auch einfach eine komische, das heißt, keine wirklich ernst zu nehmende Fessel, eine komisch-absonderliche Fessel, die gar nichts verhindert, sondern auf kreative Weise erst herausfordert.