Laura Cheie
Temeswar/ Wien

Wege zum lakonischen Gedicht in der Kurzlyrik des Expressionismus

Es scheint ein allgemein erkanntes Fazit zu sein, dass eine der Hauptcharakteristika der deutschsprachigen Nachkriegslyrik deren Lakonismus sei. 1948 überrascht Günter Eich mit seiner „Inventur“ der Restbestände der Wirklichkeit und Sprache in nüchtern aufzählender Lakonik. Die „kahl geschlagene“ Sprache der neuen Dichtung wird zugleich zum repräsentativen Ausdruck eines tief liegenden kollektiven Traumas im Hinblick auf die Grausamkeiten des Zweiten Weltkrieges, insbesondere derer des Dritten Reiches, wie auch zur linguistischen Form einer Rebellion gegen ausgediente rhetorische und mentale Klischees. Lakonik bedeutete, nach den traumatischen Erfahrungen am Ende des Zweiten Weltkrieges, die Ernüchterung der poetischen Sprache, eine neuere Sachlichkeit, skeptisch gegen den hohen Ton und die gemütliche Tradition der Innerlichkeitslyrik, wie auch gegen jedes autoritäre Bescheidwissen. Sie sollte von einem geschärfteren Sprachbewusstsein und einem ebenso geschärfteren Wirklichkeitssinn zeugen (Hoffmann 2001: passim).
Viele der Nachkriegsdichter bekannten sich mehr oder weniger explizit zur „lyrische(n) Tugend der Kürze” (Killy apud Knörrich 1992: XL) im Gedicht, darunter Paul Celan. 1958 antwortet er auf eine Umfrage der Librairie Flinker in Paris mit einer kurzen Beschreibung der neuen, glanzlosen Sprache dieser lakonischen Dichtung: sie „ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem ‘Schönen’, sie versucht, wahr zu sein.” Und ist zugleich

> […] eine „grauere“ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre „Musikalität“ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem „Wohlklang“ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder einhertönte. Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, „poetisiert“ nicht, sie nennt und setzt (Celan 2000: 167).

Zwei Jahre später rekurriert Celan in seiner berühmten **Meridian**-Rede erneut auf den Lakonismus der Nachkriegslyrik und wertet ihn als eine extreme ästhetische

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

und existenzielle Erfahrung des Gedichts auf dem Weg zum Authentischen und zur Präzision:

> Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden - Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, - das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen […] das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst (Celan 2000: 197).

Doch das an seinen Rand getriebene Gedicht entwickelt sich zur lapidaren Chiffre oder, mit Celan gesprochen, zu einer befreienden „Engführung“[1] der poetischen Kunst und somit der lyrischen Sprache in dunkle Lakonik.
Auch der „Vater“ der neuen Naturlyrik, Wilhelm Lehmann, sprach vom „Lakonismus des gelungenen Gedichts“ (Wilhelm Lehmann apud Knörrich 1992: XLII), welchen sein „Schüler“, Karl Krolow, in den 1960er Jahren in Aufsätzen „über das Lakonische in der modernen Lyrik“ oder „das Problem des langen und kurzen Gedichts“ vor Walter Höllerers Alternative, den Thesen zum langen Gedicht vehement verteidigte. Dabei ging es, wie Hermann Korte (1989: 104) zu Recht bemerkt, grundsätzlich nicht um die Länge oder Kürze der neuen Lyrik, sondern um deren Umgang mit der Realität, solange Höllerer selbst in seiner letzten These „das lange Gedicht als Vorbedingung für kurze Gedichte“ (Höllerer 1990: 404) definierte. Dem lakonischen Gedicht wurden „erzwungene Preziosität und Chinoiserie“, „Dekoration“ und trübe Hermetik vorgeworfen (Höllerer 1990: 403-404). Dem stellte Karl Krolow Bertolt Brechts knappe, schlagfertige Lyrik gegenüber und bewies damit, dass neben dem hochstilisierten hermetischen Lakonismus auch ein transparenter und engagierter bestehen konnte. Gerade dieser Art von Lakonik gelingt es, meint Krolow, eine effizientere Demokratisierung des Lyrischen durchzusetzen, als sie im „republikanischen“ langen Gedicht erfahren werden könnte. Der Brechtsche aphoristische oder epigrammatische Lakonismus mit herber Pointierung und unterschwelligem Denkauftrag an den Leser (Spicker 2000:133-141, passim) wurde schließlich sowohl in der Bundesrepublik, als auch in der DDR oder in Österreich intensiv rezipiert und transformiert. Seine dialektisch – paradoxe und reflexionsanregende Struktur wurde vor allem für die neue engagierte Lyrik eines Erich Fried, Günter Kunert, Reiner Kunze u.a. mustergültig, allerdings meistens ohne den bei Brecht offensichtlichen didaktischen Gestus. Ende der 1970er Jahre versucht der Dichter Walter Helmut Fritz eine konzentrierte Schlussfolgerung zum „Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht“ zu ziehen:

[1] “Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei”(Celan 2000: 200).

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

> Bei allen Unterschieden (von Temperament, Seh- und Denkweise) im einzelnen, bevorzugen viele, die heute Gedichte schreiben, nicht mehr den hohen, schwingenden, sondern den spröden, glanzlosen, trockenen Ton. Was sind die Gründe für diese Entwicklung? Einmal unsere Allergie gegenüber großen Worten und zu deutlichem Wohlklang. Dann: größere Nähe zu alltäglicher, sinnlicher, gesellschaftlicher Wirklichkeit. Und schließlich der Versuch, durch Einführung von Prosa-Elementen dem Gedicht neue Überlebens-Chancen zu geben (Fritz 1981: 259).

Die Faszination des Lakonismus in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik führte aber ebenfalls zu einer mehr oder minder phlegmatischen Modeerscheinung. Am Ende seines Aufsatzes warnt auch Walter Helmut Fritz vor platter, selbstgenügsamer Lakonik, vor Lakonik als Masche. Der Reiz des Lakonischen dürfe, nach Fritz nicht in kalter Virtuosität und Effekthascherei erstarren, da die lakonisch Dichtenden das reduzierte Gedicht in all seinen Verzweigungen kennten und weil sich die Lesenden darauf eingehört hätten. Dem lakonischen Gedicht müsste man vor allem „seine innere Richtigkeit erhalten“, indem man es verlebendigt:

> Wie wäre das möglich? Indem man innerhalb des lakonischen Sprechens den Ton der Unruhe, der Ratlosigkeit, der Sehnsucht stärker hervortreten ließe. Oder die Tatsache, daß uns nichts gleichgültig sein kann, daß der Blick ein anderer wird, wenn man mehr sieht, neugieriger ist, weniger rasch ermüdet, den Vorgängen dichter auf der Spur bleibt, wenn man sich dessen bewußt ist. Andere Stichworte: sich aufstören lassen; die Fähigkeit, irritierbar zu sein, intensivieren; erschrecken, wenn einem Ohren und Augen aufgehen. Das alles kann Gedichten neue Schnittflächen geben (Fritz 1981: 262-263).

Die Aufforderung, im lakonischen Gedicht mehr Gefühl für die Wirklichkeit sichtbar werden zu lassen, klingt fast expressionistisch. Das ist, wie wir im Folgenden beweisen wollen, nicht befremdlich, da Lakonik als neuer lyrischer Ausdruck schon für die Expressionisten ein Thema wird, dem sich die dichterische Praxis mehr oder weniger bewusst anzupassen versucht.

Zuvor aber, was ist Lakonik? Schon die bisher zusammengefassten Stellungnahmen zum Lakonismus in der Nachkriegsliteratur definieren diesen unterschiedlich, in Abhängigkeit der Form von ihrem Inhalt und ihrer angenommenen oder zugewiesenen Funktion. Der Begriff Lakonismus hat aber eine jahrtausendealte Geschichte, in der seine Semantik mehrfache Wandlungen durchgemacht hat. Ursprünglich bezeichnete der Begriff den Redestil der Bewohner Lakoniens, des Gebiets im Südosten der Peloponnes mit der Hauptstadt Sparta. Die Sprache der Lakedaimonier oder Spartaner, berühmt durch ihre streng militärische Lebensordnung, war dementsprechend eine extrem kurze, verdichtete

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

aber zugleich schlagfertige Ausdrucksweise, eine Kommandosprache, pragmatisch auf das sachlich Notwendige beschränkt. In ihrer sentenzartigen Konzentration wirkte diese Art der Rede weise und zuweilen paradox, wie auch die bekannten Wahrsagungen des Orakels zu Delphi, ohne welche die Spartaner keine politischen Entscheidungen trafen. Der Lakonismus oder, laut Platon, die Brachylogie („kurze Rede") der Spartaner wurde bereits in der Antike zwiespältig rezipiert. Getadelt wurde der spartanische Lakonismus als Ausdruck einer undemokratischen Gesellschaft, die keine Debatten duldete, und wegen seiner manchmal undurchdringlichen Dunkelheit. Vielmehr lobte man aber die „kurze Rede" der Spartaner als treffsicher und würdevoll.[2] Plutarch, ein deklarierter Gegner der Geschwätzigkeit, führt die lakonische Kürze als höchste Tugend einer durch Schweigen gestärkten Sprache an:

> Vergessen dürfen wir nicht, daß Männer, die rund und kurz zu reden wissen, deren kluge Gedanken in wenige Worte zusammengedrängt sind, mehr geliebt, bewundert und für klüger gehalten werden als zungenfertige Plapperer. Auch Platon weiß sie zu rühmen, wenn er sie wegen ihrer knappen, gedrängten und gedankenreichen Sprache mit geschickten Schützen vergleicht. Auch Lykurgos zwang seine Bürger zur Schweigsamkeit und erzog sie von früher Jugend an zu der Fähigkeit zu solcher gedrängten Kürze. Denn wie die Keltiberer das Eisen dadurch zu Stahl härten, daß sie es vergraben und ihm so das Überschüssige und Erdhafte entziehen, so hat auch die Sprache der Spartaner sozusagen keine Rinde; sie ist zu ihrer Bedeutungsfülle durch die Entfernung alles Überflüssigen gehärtet und gestählt. Denn gewiß verdanken sie die spruchartige Kürze ihrer Sprache und dazu die Schärfe und Wendigkeit ihrer Antworten nur ihrem vielen Schweigen (Plutarch 2000: 160-161).

Lakonismus war somit gleichbedeutend mit der prägnanten Kürze der Rede, die vielsagend gerade durch ihre Nähe zum Schweigen und weise durch ihre Konzentration auf das Wichtigste sei. Dieses qualitative Verständnis von Kürze sollte eine Konstante im Definieren des Lakonismus werden.
Im Mittelalter wird der Terminus Lakonismus als rhetorischer Begriff für die kurze Ausdrucksweise übernommen, die in der Neuzeit eine besondere Aufwertung erfährt. Erasmus von Rotterdam erhebt den Lakonismus zum Stiltyp, gleichberechtigt neben dem attischen Stil oder der Rhetorik Athens. Er empfiehlt die lakonische Rede, die schon in der Antike als eine für Apophthegmata und Gnomen passende Ausdrucksform erkannt wurde, zur Erziehung von Fürsten und tatsächlich setzt sich Ende des 16. Jahrhunderts der Lakonismus als sprachliches Instrument des Herrschers und gegen die humanistische Rhetorik durch. Er

[2] Vgl. Bees 2001: 17–23, passim. Wir folgen der hier zusammengefassten Information zu den wichtigsten geschichtlichen Etappen in der Begriffsbestimmung des Lakonismus als rhetorischen Terminus.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

entwickelte sich zum Stil des gereiften und mächtigen Mannes, der scharfsinnig, treffend und würdevoll vor allem in politischen Erörterungen zu reagieren hatte. Im 17. Jahrhundert findet der Lakonismus über die „argutia"-Bewegung, die diesen als „stilus argutus concisus" („scharfsinniger konziser Stil") definierte, Eingang in die deutsche Stillehre und Prosa. Ebenfalls im 17. Jahrhundert wird der Lakonismus auch als „stylus sententiosus" behandelt. Auch im 18. Jahrhundert erfreut sich die lakonische Rede besonderer Anerkennung als Sprachform einer auf die Spitze getriebenen Präzision. Unter den deutschen Dichtern ist Goethe ein früher Bewunderer des Lakonismus, den er, bezogen auf die Volkslieder, als schlichter, einfacher Ausdruck einer tieferen Verinnerlichung begreift. Friedrich Hölderlin widmet sogar eine seiner „epigrammatischen Oden" der Kürze, die er als eine der leidvollen Vergänglichkeit des Lebens entsprechende ästhetische Form empfindet: „Wie mein Glück, ist mein Lied." Das griechische Epigramm war auch die überlieferte Mustergattung, an der sich die deutschsprachige Kurzdichtung teilweise in Ton und Gestaltung bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts orientierte. Alternative Modelle zum Epigramm, wie Aphorismus oder Haiku, die entscheidenden Einfluss auf die spätere kurze Dichtung haben sollten, setzen sich erst im 20. Jahrhundert durch. Damit beginnt sich auch der neue lakonische nicht-musikalische oder prosaisch-pointierte Ton konzentrierter Lyrik zu entwickeln, der den kühleren Eindruck des objektiv Berichtenden und Unpersönlichen erzeugt, der schließlich für den (modernen) Lakonismus bestimmend wurde. So definiert z.B. Gero von Wilpert den Lakonismus als eine „kurzbündige und treffende, dabei objektiv-unbeteiligte Sprechweise" (vgl. Wilpert [7]1989: 497).
Zusammenfassend ist eine Konstante der Definition des Lakonismus festzustellen: Lakonik ist prägnante Kürze, eine knappe aber dichte, reflexionsbedürftige Rede. Sehr oft wird die Schlagfertigkeit oder Pointiertheit dieser Ausdrucksweise hervorgehoben. Ralph Müller versucht in einem jüngst erschienen Buch zur **Theorie der Pointe**, unter anderem, diesem Aspekt auf den Grund zu gehen und stellt zu Recht fest, dass der Lakonismus an sich nicht pointiert ist. Die lakonische Rede kann aber sehr wohl pointenwirksam durch tektonischen, d.h. auf einen Schlusseffekt zugespitzten und konzisen, d.h. verdichteten, Informationen aussparenden Aufbau, sein. Vor allem in ihrer Konzision sei Lakonik für den Leser bzw. Hörer herausfordernd (Müller 2003: 145-146, 209-211, passim). Dabei kann sich der Begriff auf eine allgemeine rhetorische Sprechhaltung – bei den Spartanern galt der Lakonismus sogar als angeboren – oder auf Teile eines Diskurses beziehen. Lakonik gilt außerdem meistens als ein pragmatischer oder würdevoller Ausdruck des gereiften Verstandes, eine eher verhaltene bis distanzierte, unpersönlich wirkende Redeweise. So betrachtet, stellt sich die Frage, wieso gerade dieser Redestil für den emotional geprägten Expressionismus faszinierend werden sollte oder ob eine pathetische Lakonik möglich sei.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Pathos, Ekstase, Intensität, Schrei waren Stichworte des Expressionismus[3] auf der Suche nach einer neuen, unmittelbaren, intensiven poetischen Sprache, die dem bewegten expressionistischen Zeitgefühl einen adäquaten Ausdruck geben sollte.

> Das Urgedicht, jenes, das längst entstand vor Schrift und Druck, war nichts als ein modulierter, kaum Sprache gewordener Schrei, aus Lust oder Schmerz, aus Trauer oder Verzagung, aus Erinnerung oder Beschwörung gewonnen, aber immer aus dem Überschwang einer Empfindung. Es war pathetisch, weil es aus Leidenschaft entstanden war, pathetisch, weil es Leidenschaft erzeugen sollte,

schrieb Stefan Zweig 1909 und forderte die Rückkehr des Gedichts zum „ja sagende(n) Pathos *par excellence* im Sinne Nietzsches“ (Zweig in: Anz/ Stark 1982: 575, 577).
Das Schreiben aus der Bewegung und der Bewegtheit des Gefühls, wie auch die Forderung, sich in den akzelerierten Rhythmus des neuen großstädtischen und industriellen Zeitalters durch eine radikale Vereinfachung und Verknappung der lyrischen Sprache auch poetisch hineinzubewegen, gehörten zur avantgardistischen Poetik des Expressionismus. Diese ist theoretisch in der Futurismusrezeption und in der Wortkunsttheorie des „Sturm“-Kreises um Herwarth Walden am offensichtlichsten. In seiner programmatischen Schrift **Die futuristische Literatur. Technisches Manifest**, die 1912 in der Zeitschrift **Der Sturm** abgedruckt wurde, rechnet Filippo Tommaso Marinetti mit der „lächerliche(n) Leere“ der althergebrachten Rhetorik ab, fordert die Destruktion ihrer tragenden Struktur, der Grammatik, wie auch die Erfindung eines neuen Stils, entsprechend der durch die moderne Technik veränderten Zeit. Er plädiert für einen ausgesprochen nominalen Stil, für das Verb im Infinitiv, die Reduktion von Adverb und Adjektiv, für den Verzicht auf Konjunktionen und Interpunktion, die Abschaffung des „Ich“ und somit „alle(r) Psychologie", für die von den Ketten der Syntax und der verfälschenden Intelligenz befreiten Worte und für die Kreativität der kühnen Analogie, „die fernstehende, offenbar verschiedene und feindliche Dinge verbindet“ (Marinetti in: Anz/Stark 1982: 605). Durch diese Verfahren sollte „ein Diskurs der Gewalt, der Anti-Innerlichkeit, der Dynamik und Schnelligkeit konkrete stilistische Gestalt gewinnen“ (Regn [2]1994: 164). Marinettis rezeptartige Poetik klingt schon in ihrer sentenzhaften Axiomatik naiv und wurde deswegen auch von ursprünglichen Anhängern des Futurismus, wie Alfred Döblin, kritisiert. Naiv war der Glaube an die Abschaffung „alle(r)

[3] Vgl. Anz/ Stark 1982, darin: Stefan Zweig, *Das neue Pathos*, Dok. 150, S. 575-578; Martin Buber, *Ekstase und Bekenntnis*, Dok. 151, S. 578-581; Ludwig Rubiner, *Intensität*, Dok. 152, S. 582- 583.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Psychologie“[4] durch die Zerstörung der Syntax oder der Glaube an das Einzelwort, der emphatisch vom Sturm-Kreis übernommen wurde[5]. Trotzdem gelang es gerade dieser programmatischen Auffassung von Poesie, in lyrischer Praxis umgesetzt, die Schranken der Tradition zu durchbrechen und eine Form des expressionistischen Lakonismus zu etablieren, jene einer teilweise emphatischen (bei August Stramm am offensichtlichsten, aber auch bei Ernst Toller), teilweise ironisch-pointierten (Alfred Lichtenstein) oder schroff-nihilistischen (Bertolt Brecht) Lakonik. Als tragende Struktur dieser neuen sprachlichen Tendenz zur Konzentration und Einfachheit wurde die Parataxe in all ihren Ausdrucksmöglichkeiten identifiziert: als Zeilenstil, Kumulation von Bildern, Wortmontage, Ellipsen oder Asyndeton. Wie auch die spätere Nachkriegslakonik wendete sich der expressionistische Lakonismus, auf der Suche nach einer neuen authentischen, unmittelbaren poetischen Sprache, gegen den klischierten Wohlklang der Tradition und erstrebte nicht mehr Musik, sondern Intensität in der Lyrik. Eine Lakonik, wie sie z.B. von Stramm im Expressionismus praktiziert wurde, hat, wie wir weiter unten zeigen werden, ihren Reiz bis auf die heutige Zeit nicht verloren.

Programmatisch führt demnach ein Weg zum reduzierten Gedicht des Expressionismus über die vom Futurismus beeinflusste „Wortkunst“- Theorie des Sturm-Kreises um Herwarth Walden: „Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus“, heißt es apodiktisch gleich zu Beginn des Aufsatzes Waldens *Das Begriffliche in der Dichtung* (in: Anz/ Stark 1982: 618) . Das Wort an sich konzentriert nach Walden die gesamte Energie und Semantik der poetischen Sprache und hat den „wahren“, nicht den gemessenen Rhythmus in sich. Wie Marinetti fordert auch er die Befreiung der Wörter von den willkürlichen Regeln der Grammatik aber auch jene des Rhythmus von den künstlichen Regeln der Metrik. Denn:

> […] wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen. Man darf es dann sogar nicht, weil man sonst das Wort umstellt, unsichtbar macht. Die Kunst aber ist es, das sichtbare

[4] Wie Vietta/Kemper ([5]1994: 116) zu recht bemerken: „Natürlich ist Marinettis Annahme, er habe das Ich des Schriftstellers und ‚die ganze Psychologie‘ schon getilgt, wenn er dessen syntaktische Spuren löscht, naiv. Noch die wahllose Häufung von Nomina, die er empfiehlt, ist ja eine Form der Ichaussage, das Ich in Auswahl und Anordnung der Nomina präsent. Ebensowenig ist die beliebige Anordnung von Nomina – eine Form der Montage, die Marinetti am Kino vorbildhaft verwirklicht sah – schon Zerstörung der Syntax als solcher. Eher handelt es sich hier um eine extreme syntaktische Reduktion.”

[5] Vgl. Karl Eibl (1983: 423-424): „Der ‚Fehler‘ dieser ‚Theorie‘ ist offenkundig. Denn das Einzelwort verdankt seine Ausdruckskraft nicht minder der Tradition seiner Verwendung, ist nicht minder konventionell als der Satz in seinen Zuordnungen. Nur weil es nicht durch den Kontext des Satzes in seinem Sinn mitdeterminiert ist, hat es eine größere Aura möglicher Bedeutungen.“

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

> Wort sichtbar oder wieder sichtbar zu machen. […] Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen. Die Sätze werden in Absätze aufgeteilt und der Rhythmus ist fertig. Nur ist es kein Rhythmus; denn diese Verse sind willkürlich. Der Dichter mißt sie und bricht sie ab, wie es ihm paßt. Er macht die Zeilen gleich. Und der Versfuß hinkt. Man kann eben nichts Wesentliches gestalten, wenn man nur mit Füßen arbeitet und den Versen wohl gezählt auf die Füße tritt. Man muß den Fuß nicht stellen, wenn man sich bewegt. Kunst aber ist Bewegung. Rhythmus. Jedes Wort hat seine Bewegung in sich. Es wird durch die Bewegung sichtbar. Die einzelnen Wörter werden nur durch ihre Bewegung zueinander, aufeinander, nacheinander gebunden (Walden in: Anz/ Stark 1982: 621-622).

In, obwohl vagen und, wie schon bemerkt, unhaltbaren Vorstellungen von der semantischen Überlegenheit und angeblichen Unkonventionalität des zum Einzelwort verkürzten Satzes, bekundet sich bei Walden das Interesse an einem neuen Ton der Dichtung, den er sich vom Lakonismus hart gefügter Wörter versprach. Diesen Ton beschreibt Lothar Schreyer in seinem die Lyrik August Stramms quasi mitinterpretierenden Aufsatz *Expressionistische Dichtung* als „aharmonisch“ aber „rhythmisch“ (in: Anz/Stark 1982: 624). Die Dichtung oder „das Wortkunstwerk“ definiert Schreyer hier als „Sprachtonwerk“, gestaltet wesentlich durch einen durch „Konzentration" und „Dezentration" entstehenden Rhythmus. Konzentration erklärt und exemplifiziert Schreyer als „Wortverkürzung“ und „Satzverkürzung“. Das Einzelwort konzentriere schon den Begriff auf eine minimale Lautgestalt, die weiterhin durch Reduktion auf das Stammwort, Weglassen der Beugungsendungen und des Artikels eine extreme Verknappung erfahren, wandlungsfähig und somit kreativ werden kann. Wortverkürzungen bilden nach Schreyer eine linguistische Matrix für die Bildung neuer Wörter. Als eine Erweiterung der Wortverkürzung betrachtet Lothar Schreyer die Satzverkürzung, die durch das Auslassen der Präpositionen und Konjunktionen oder die transitive Verwendung intransitiver Verben bis hin zur Konzentration des Satzes in einem Wort den aussagekräftigsten Ausdruck anstreben soll. Komplementär zur Konzentration tritt für Schreyer die „Dezentration“ im Bereich der „Wortfiguren“: Wiederholungen, Parallelismen, Umkehrung der Wortstellung, „Assoziation von Wortform zu Wortform“. Die Funktion dieser reduzierten lyrischen Aussageweise war „keine Mitteilung von Gedanken oder Gefühlen, sondern (die) Kunde einer Offenbarung“ (in: Anz/ Stark 1982: 628). Man könnte dieser Theorie, wie auch bei Walden, im Allgemeinen das naive und begrifflich konfuse Festhalten an eine gewissermaßen mystische Materialität des Einzelwortes vorwerfen. Im besonderen scheint die Konzentration lediglich durch formale Mittel der anderweitig heftig verworfenen Grammatik möglich zu sein, während die Dezentration hauptsächlich durch eine relative Expansion der Sprachmaterie mittels Formen und Verfahren der ebenfalls kritisierten Rhetorik und durch Erweiterung der Semantik zu verwirklichen wäre.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Aber trotz seiner Unschärfe vermittelt dieser programmatische Aufsatz eine der detailliertesten Wunschvorstellungen von Lakonismus im expressionistischen Gedicht.
Anfang der 1920er Jahre verbindet der Expressionist Iwan Goll die Theorie der Wortkunstlyrik mit einem neuen Modell lakonischer Poesie, die grundlegend auch für die spätere Nachkriegslakonik sein sollte, jener der japanischen Kurzdichtung. In seinem 1921 veröffentlichten Aufsatz **Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik** fordert Iwan Goll in der für den Expressionismus typisch vehementen, metaphernreichen, nicht widerspruchsfreien Manifestsprache eine vertikale, einfache und eindeutige Kunst, denn:

> […] unsere Zeit ist steil. Wir bewegen uns nach oben. Wir sind Aeroplane. […] Steil müßte auch unsere Sprache sein: steil, schmal, steinern, wie ein Obelisk. Steil wie die Strahlen der Mittagssonne. Hart. Nackt. Und vor allem eindeutig, denn das Telegraphenamt hat keine Zeit, Phrasen zu funken: Strom ist zu teuer. Wir Expressionisten haben diese Notwendigkeiten alle gespürt und gewußt, sie aber nicht gelöst. Vor allem ist das Prinzip der Eindeutigkeit nicht befolgt worden. Die Sprache wurde vergewaltigt und verhurt, statt zur großen Einfachheit und Keuschheit erhoben. Zum Ausdruck neuen Empfindens gehörte eine Ursprache, eine einfache, eindeutige Kunst! (Goll in: Anz/ Stark 1982: 614)

Sprachliche Konzentration, Lapidarstil („steil“, „steinern“, „hart“), Einfachheit und Eindeutigkeit werden hier von Iwan Goll als eine praktische, ja pragmatische Notwendigkeit eines technischen Zeitalters angesehen, das seiner Geschwindigkeit eine ebenso rapide und somit auf das Wesentliche reduzierte Sprache anpassen will. Lakonismus begriffen als prägnant verkappter einfacher und verständlicher Sprachstil verweist bereits auf spätere Auffassungen von Lakonik nach 1945, wie auch insbesondere auf eines ihrer kulturellen Modelle, die asiatische Poesie. Denn zur neuen Lakonik der Dichtung führen, nach Iwan Goll, zwei Wege: Nebst der vom technischen Großstadtleben geprägten verkürzten Sprache der Lyrik tritt die japanische Kurzdichtung als stilistische Inspirationsquelle:

> Also es gilt, tiefstes Erlebnis in Telegramme zu komprimieren, und zwar stenographiert. Es gilt, den größtmöglichen Inhalt in die akuteste und zugleich einfachste Form zu bringen. Und dabei noch Gesang zu sein? Nicht gerade Gesang, aber Rhythmus. Nicht Flöte, aber Banjo. Anderer Weg: die Lakonik der japanischen Tanka (Goll in: Anz/ Stark 1982: 615).

Von einer Verschiebung der Aufmerksamkeit von der metrisch gemessenen Melodie zum befreiten Rhythmus, der nicht mehr Gesang erzeugen will, sondern ein intensives, offenbarendes poetisches Sagen ermöglichen soll, sprachen auch Walden und Schreyer. Es ging immer wieder um einen neuen Ton der Dichtung und immer wieder galt als Lösung die parataktische Konzentration, Lakonismus

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

als Einzelwort-Poetik, als „Wortverkürzung“ oder „Satzverkürzung“. Iwan Goll ist ebenfalls ein Anhänger des Lakonismus als „Wort an sich“ und Parataxe, mit dem Ziel der „Einfachheit“, der „Primitivität“. Die von ihm geforderte neue Poetik des „Wortes an sich“ sollte aber auch zur Herausbildung eines nicht mehr pathetischen, sondern eines „selbstverständlichen“ Tons führen. Diese Wendung vom geforderten pathetischen Ton des expressionistischen Gedichts zum einfachen, verständlichen und selbstverständlichen, welcher in den 20er Jahren, den Jahren der Neuen Sachlichkeit, dominant werden sollte, kann für Iwan Goll durch die Rezeption der japanischen Kurzlyrik herbeigeführt werden. Nach japanischer Art glaubte Iwan Goll, dass der Lakonismus als Form, d.h. die äußerste sprachliche Konzentration oder Vereinfachung, einen läuternden Lakonismus des Gedankens bewirken, dass die Lakonie als Stil der eigentliche Ausdruck ursprünglicher Abstraktion darstellen könne:

> Jeder Vers muß ein Ganzes in sich sein und Träger eines Ganzen. Jeder Vers gedrungen, gedichtet. Die japanischen Gedichte brauchen nur drei Verse, um die Welt auszudrücken. Einfachheit ist also Überbordwerfen ralentierender Grammatik, ist letzte Reduzierung auf das Notwendige, und also läutert sie den Gedanken. Das Göttliche nicht pathetisch, sondern selbstverständlich (Goll in: Anz/ Stark 1982: 616).

Für die japanische Kurzdichtung, das altjapanische fünfzeilige Tanka, vor allem aber das dreizeilige Haiku begannen sich deutschsprachige Dichter schon Ende des 19. Jahrhunderts, im Zuge der Rezeption des französischen Impressionismus zu begeistern[6], darunter Paul Ernst, Peter Altenberg, Alfred Mombert oder Arno Holz. In den 20er Jahren entdeckt Rainer Maria Rilke das Haiku als eine „in ihrer Kleinheit unbeschreiblich reifen und reinen Gestaltung“ (apud Sommerkamp 1992: 79) und schreibt selbst mindestens drei entsprechende Gedichte, die sich über gleichnishafte Naturbilder auch dem Gedankengut des Zen-Buddhismus zu nähern versuchten. Franz Blei, Klabund und Iwan Goll bemühten sich ebenfalls in den 1920er Jahren das Haiku dem deutschen Publikum durch Theorie und Praxis näher zu bringen. 1925 definiert Franz Blei das Haiku als „ein Bildchen im kleinsten Raum mit einem pointierten Akzent in der dritten oder auch schon in der zweiten Zeile“ (apud Sommerkamp 1992: 81). Iwan Goll erwähnt es indirekt in seinem

[6] In einem diesbezüglich zusammenfassenden Aufsatz bemerkt Sabine Sommerkamp (1992: 80), dass die Kenntnis dieser Dichtung und direkte Einflüsse bei einzelnen deutschen Lyrikern seit etwa 1890 nachgewiesen werden können, vor dem Hintergrund der politischen Etablierung Japans: „Der Impressionismus, der von Frankreich seinen Ausgang nahm und sich in allen Bereichen der Kunst manifestierte, die allgemeine Japan-Begeisterung um 1900 und nicht zuletzt die politische Lage nach dem Sieg Japans im russisch-japanischen Krieg 1904/05 weckten in Deutschland ein Gefühl geistiger Affinität und Identität, das unter anderem zur literarischen Nachahmung anregte.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

oben besprochenen Aufsatz aus dem Jahre 1921 und empfiehlt es als Modell für die Lyrik einer neuen Zeit und eines neuen Tons. 1926 wird Iwan Goll in einem dem Haiku gewidmeten Aufsatz auf diese Kleinform japanischer Lyrik zurückkommen und sie als „lyrisches Epigramm, das in möglichst wenigen Worten ein möglichst intensives Bild und weites Gefühl“ vermitteln kann, definiert (apud Sommerkamp 1992: 81). Trotzdem bleibt die Beschäftigung mit dem Haiku Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eher auf wenige Autoren und Texte beschränkt. Sie ist aber symptomatisch für die lakonische Ausrichtung der Lyrik im Expressionismus und hat, wie wir glauben, einen eher signalhaften Charakter in der Entwicklung des deutschsprachigen Gedichts zur kleinen und konzisen Form.
Lakonik, vor allem als Einzelwort-Emphase aber auch als (japanische) Konzentration des gesamten Gedichtkörpers auf ein vielsagendes Minimum, mit der Funktion, der lyrischen Sprache eine neue Intensität zu verleihen, war somit Thema des programmatischen Expressionismus. Wie sah es aber in der dichterischen Praxis aus? Jener, der bekanntlich am konsequentesten die „Sturm“-Theorie der „Worte in Freiheit“ in Dichtung umgesetzt hatte, war August Stramm. Durch Wortverkürzung, Kombination von abstrakten Lexemen, Transformation von Wortklassen und Reduktion der Syntax konstruiert er eine neue, abstrakt wirkende Sprache, die in ihrer innovatorischen Dynamik der Laute und der Semantik auf den Dadaismus und darüber hinaus auf den Surrealismus eingewirkt hatte (vgl. Brinkmann, R. 1965: 88-114; Lamping ^{3}2000: 173-175, 192-195). Ein Meisterwerk der Lakonik Strammscher Art ist das kleine Kriegsgedicht *Patrouille*.

> Die Steine feinden
> Fenster grinst Verrat
> Äste würgen
> berge Sträucher blättern raschlig
> gellen
> Tod (in: Vietta ^{3}1990: 129).

Article I. Das fünfzeilige Gedicht in freien Rhythmen zeigt eine Kombination von verschiedenen Reduktionsformen der expressionistischen „Wortkunst“. In der konkreten Vorstellung verfeindeter Steine verfremdet und abstrahiert Stramm ein allgegenwärtiges Gefühl der Gefahr. Es geht weiter im asyndetisch-allegorischen Stil, wobei aber die schroffe Härte des parataktischen Bruchs und der fehlenden grammatischen Konjunktoren durch die Kette fein verwobener Alliterationen und Assonanzen überspielt und aufgeweicht wird. Hierin zeigt sich schon eine für Stramms Lakonie typische Spannung zwischen dem Fließenden und dem Abrupten, einer kohärent melodischen Entwicklung versus syntaktisch und graphisch steiler Ausrichtung des Textes. Die dritte Verszeile, grammatisch und auch semantisch durch eine ähnliche Verschiebung menschlicher Aggressivität auf die Natur parallel zur ersten gebaut, setzt zugleich

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

das asyndetische Prinzip des zweiten Verses, spannungsvoll verkürzt auf lediglich zwei Wörter und vor der längsten und kompliziertesten Zeile des kleinen Gedichts: „berge Sträucher blättern raschlig“, fort. Es ist eine Verszeile, in der die expressionistische Reduktion, nach Schreyer, konstruktiv wird. Im Anfangswort der Zeile, „berge“, scheinen sich durch Kleinschreibung und quasi adjektivischen Gebrauch nominale und verbale Bedeutungsinhalte zu überlagern: Die steinige Reliefform würde zur Landschaftskulisse passen, doch die Nähe zu den Verben „bergen“ und „verbergen" im Sinne 'verstecken', 'verhüllen' entspricht eher der angstvoll-misstrauischen Stimmung einer Patrouille, die sich in feindlicher Umgebung bewegt und im Verborgenen Gefahr wittert. Wie auch immer bleibt das verfremdend kurze Wort ambivalent, wobei es gerade aufgrund dieser Mehrdeutigkeit, eine Wahrnehmung des Realen auf einen psychischen Zustand verschieben kann, so dass die bedrohliche Natur in diesem Gedicht auf subtile Weise zum Vorwand der eigentlichen Skizzierung eines dramatisch erfahrenen Angstgefühls wird. Eine weitere doppelte und zusammenhängende Transformation von Wortklassen – „Blätter rascheln“ wurde vermutlich zu „blättern raschlig“ – steigert das Gefühl angsterfüllter Verwirrung vor dem abrupten Ende des Gedichts, das in zwei Einzelwort-Verszeilen auch in graphischer Form steil ausklingt. Dieter Lamping sprach von „staccatoartige(r) Kürze" und von der Tendenz mancher Gedichte Stramms, durch Experimente mit der progressiven Reduktion der Verszeilen eine Form von rechtwinkeligen Dreiecken zu bekommen. Eine solche Verkürzung der Zeilen benütze Stramm zur Strukturierung seiner Texte aber auch zur Schlusspointierung, die das letzte Wort akzentuiert und ihm so ein besonderes Gewicht verleiht (Lamping ^{3}2000: 175, 193-194). Die Zuspitzung eines Textes auf eine schroffe Schlusspointe, die in extremer Verkürzung, manchmal auf ein einziges Wort, das Wesentliche erfasst und ironisch oder dramatisch-trocken betont, ist ein altbekannter Zug des Lakonismus[7]. Stramms steile Lakonik ist aber zugleich pathetisch von der ersten bis zur letzten Zeile, was dem Gedicht einen einheitlichen Ton gibt. Doch der emphatische Lakonismus Stramms wurde schnell zur Manier und daher auch parodiereif. Hans Heinrich Twardowski, der Stramm „ein Stoßvogel mit ekstatischem Gewürge“ nannte, oder der bekanntere Kurt Schwitters karikierten Stramms die Syntax aufbrechenden Reihungen und morphologische Extravaganzen durch deren Mechanisierung und die

[7] Ein Paradebeispiel der lakonischen Rede, von Plutarch teilweise erwähnt, ist folgende Anekdote: „König Philipp von Makedonien (um 382-336) schrieb den Lazedämoniern (= Spartaner) nach der Schlacht bei Chaironeia: ‚Soll ich, wenn ich Euer Land betrete, als Freund oder Feind kommen?’ Die kurze Antwort lautete: ‚Gar nicht.’ Daraufhin teilte er den Lazedämoniern erzürnt mit: ‚Wenn ich in Euer Gebiet eingerückt bin, jage ich euch alle zum Land hinaus.’ Die Spartaner schreiben nur das eine Wort zurück: ‚Wenn’.“ Apud Ralph Müller 2003: 145.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

ridikülisierende Nachahmung des Pathos Strammscher Diktion[8]. Trotzdem hat auch nach Stramm die Wortkunst-Lakonik ihren Reiz nicht verloren, wie es z.B. Kleindichtungen von Kurt Marti oder Erika Burkart beweisen[9]. Von einem ambivalenten Pathos ist ein anderes Kriegsgedicht: *Geschützwache* von Ernst Toller:

> Sternenhimmel.
> Gebändigtes Untier
> Glänzt mein Geschütz,
> Glotzt mit schwarzem Rohr
> Zum milchigen Mond.
> Käuzchen schreit.
> Wimmert im Dorf ein Kind.
> Geschoß,
> Tückischer Wolf,
> Bricht ins schlafende Haus.
> Lindenblüten duftet die Nacht (in: Vietta [3]1990: 134).

Das Gedicht wiedergibt in elliptischem und asyndetisch verkürztem Zeilenstil punktuelle Wahrnehmungen einer nächtlichen Kriegswache. Im Unterschied zu Stramm gibt es hier ein lyrisches Ich, das sowohl die Bedrohung des „ins schlafende Haus" brechenden wölfischen Krieges als auch die ruhige Schönheit der sternklaren und nach Lindenblüten duftenden Nacht akut empfindet. Lakonisch schroff ist hier der zweimalige markante Wechsel der Perspektive zu Beginn und am Ende des Textes, vom „Sternenhimmel" zum Geschütz, das als „gebändigtes Untier" zum Mond „glotzt", und vom Einbruch ins schlafende Haus zum Lindenblütenduft der Nacht. War bei Stramm das Gefühl der Gefahr konstant und der Ton somit ungebrochen dramatisch, so alterniert hier die Bedrohung mit der Ruhe, wobei gerade die lakonischen Bilder der Ruhe den lauernden Krieg durch den scharfen Kontrast und den überraschenden, unvermittelten

[8] Twardowski, Hans Heinrich: *Die Schlacht. Nach August Stramm*: Munde stöhnen/ ächzen kreiseln/ winseln weinen/ wispern hispern/ lispern kispern/ knispern knispern/ klappen pappen/ schnappen happen/ in das/ um ihn/ in das/ um ihn/ in das/ um ihn um ihn um ihn usw.; Schwitters, Kurt: *Nächte*: Innige Nächte/ Gluten Qual/ Zittert Glut Wonne/ Schmerzhaft umeint/ Siedend nächtigt Brunst/ Peitscht Feuer Blitz/ Zuckend Schwüle/ O, wenn ich das Fischlein baden könnte! usw. In: Verweyen/ Witting 1983: 113-114, 116-117.

[9] Marti, Kurt: *alpenglühen*: im tal/ schwärt smog/ waldauf/ schon nacht/ der grat/ verblaut/ am schneehorn/ blut; Burkart, Erika: *Kopf und Zahl*: Myriaden/ von Eisschuppen/ Blättern Gräsern/ Samen Sandkörnern/ Atomen Wellen/ Sternen Steinen/ Lebenden, Toten …/ Ein Geist. In: Kutsch 2001: 85, 87.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Perspektivenwechsel „tückischer“ erscheinen lassen. Mit der Perspektive wechselt auch der Ton, vor allem am Ende des Gedichts, von der emotional geladenen Steigerung des Bedrohlichen zu einer demonstrativ nüchternen Wahrnehmung quasi harmloser Schönheit der Sommernacht.

Nicht nur der Wechsel, sondern auch die Fragmentierung der Perspektive, z.B. in einem Staccato von kurzen Hauptsätzen in einer lakonischen Geschwindigkeit des Sagens, kann das wesentlich Abrupte und Konzentrierte des poetischen Lakonismus stilistisch transparent machen, so wie in der zweiten Strophe des Gedichts *Punkt* von Alfred Lichtenstein:

> Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
> Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.
> Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
> Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein. (in: Vietta ^{3}1990: 35)

Wegweisend aber für den Lakonismus nach 1945, durch ironische Pointierung und Annäherung an die gesprochene Sprache und damit auch an Prosa, ist Lichtensteins Gedicht *Nächtliches Abenteuer*:

> Ging da neulich über den Potsdamer Platz
> Um 1 Uhr nachts ein allerliebster Fratz.
> Ich sprach die Kleine an mit frecher Stimme:
> „3 Mark mein Schatz?”
>
> Sagte, sie sei empört
> Und finde so etwas unerhört,
> Und sagte, sie sei keine Dirne
> Und es sei ihr etwas wert, ihr Name,
> Und sie sei eine anständige Dame
> Und sie gäbe sich nicht für 3 Mark her
>
> Und sie nähme mehr. (in: Vietta ^{3}1990: 55)

Das Gedicht wurde von Vietta in seiner Anthologie der Lyrik des Expressionismus im Kapitel „Großstadterfahrung” aufgenommen. Die Großstadt, die zur Hauptszene des Expressionismus wird, ist für expressionistische Autoren grundsätzlich der Ort negativer Erfahrungen. Die profundeste davon beschreibt Silvio Vietta als „Ichdissoziation” in all ihren psychischen, physischen, sozialen und existenziellen Hypostasen als krankes, vereinsamtes, verdinglichtes, substanzloses Ich, das einen neuen Blick für seine Umgebung entwickelt. Die stilistische Konsequenz dieses neuen Sehens sei die Parataxe in ihren verschiedenen Formen, vornehmlich als Reihungsstil im so genannten

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Simultangedicht (Vietta/ Kemper [5]1994: passim). Eine andere Konsequenz als der emphatisch mythisierende oder, genauer, die Stadt dämonisierende Reihungsstil wäre aber jene Lakonik, die über die unsentimentale, trockene Ironie und die Hinwendung zu einem nüchternen Realismus, schon auf die Gefühlskultur und den schnoddrigen, betont unfeierlichen Ton der Neuen Sachlichkeit verweist. In dem oben angeführten Gedicht von Lichtenstein endet der Text mit einer lakonischen Schlusspointe, so wie sie später bei Brecht und seinen Nachfolgern zu finden ist und welche die gesamte, von der zweiten Strophe nahe gelegte Perspektive umkehrt: Das frech angesprochene Mädchen ist in seiner Ehre als besser bezahlte Dirne verletzt. Pointierte Lakonik hat oft die überraschende Schlag- oder Wendungskraft eines Witzes, bei dem schroffe Kürze den komischen Effekt steigert.
Eine andere, ernste Form von lyrischer Lakonie des Expressionismus ist schon beim frühen Brecht zu finden, so im nihilistischen Gedicht *Der Nachgeborene*:

> Ich gestehe es: ich
> Habe keine Hoffnung.
> Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich
> Sehe.
>
> Wenn die Irrtümer verbraucht sind
> Sitzt als letzter Gesellschafter
> Uns das Nichts gegenüber. (in: Vietta [3]1990: 249)

Der Lakonismus dieses Textes und seines Tons profitiert hier weder von parataktischen Verkürzungen im Sinne der Wortkunst-Theorie, noch von ironischen Pointierungen wie oben bei Lichtenstein, sondern von der „Semantik der Form“ im Sinne Lampings[10]. Für Dieter Lamping ist vor allem die einfache Versgliederung, abgesehen von Reim und metrisch reguliertem Rhythmus, die tragende Struktur dieser Semantik der Form. Sie grenzt auch das Gedicht in freien Versen von Prosatexten ab oder die aphoristische lakonische Lyrik vom philosophischen Aphorismus (Spicker 2000: 119-121) und hat die Funktion, poetische Bezüge zwischen verschiedenen sprachlichen Zeichen herzustellen und einzelne sprachliche Zeichen aus ihren grammatischen und syntaktischen Zusammenhängen zu lösen, um diesen ein Maximum an Aufmerksamkeit zu sichern. Anders gesagt, hat die Art und Weise der Segmentierung eines Textes in

[10] “Die Versgliederung ist allerdings keine bloße Äußerlichkeit: sie verändert, wenigstens tendenziell, den Charakter der Rede insgesamt – und zwar sowohl rhythmisch wie semantisch. Es gehört zur Eigenart des Gedichts als Versrede, daß grundsätzlich auch seine Form ein Bedeutungsfaktor ist. Als Bedeutungsfaktor bringt sie sich vor allem auf zweierlei Weise zur Gattung: durch ihren Einfluß auf die Semantik der Wörter und durch ihre eigene Semantik”(Lamping [3]2000: 40-41).

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Verszeilen eine semantische Dimension an sich. Beim späteren Brecht gehört sie, wie jede andere Brechung und synkopierende Spannung zwischen Syntax und Vers, zur Rhetorik des gestischen Sagens. Die Pause am Versende hat, wie Lamping zu Recht bemerkt, ein größeres Gewicht als ein Punkt am Ende eines Satzes, da sie eine größere und komplexere semantische Akzentuierung des dadurch vom übrigen Text isolierten Wortes bewirken kann. Genauso kann die Platzierung bestimmter Wörter an exponierten Stellen, wie z.B. am Ende einer Verszeile, einer Strophe oder des Gedichts, die Bedeutung dieses Wortes innerhalb des Textganzen steigern. Das kleine Gedicht von Brecht, das, gemessen an formalen traditionellen Kriterien, wenig Poetisches an sich, bis auf die Ordnung des Textes in allerdings unregelmäßigen Versen und Strophen mit allegorischem Schluss, hat, erstrebt eine andere Form von Intensität der poetischen Aussage, bei welcher der Lakonismus an den *stylus sententiosus* erinnert. Die dreimalige Wiederkehr des „Ich" an exponierter Stelle, d.h. gleich zu Beginn der ersten Strophe und am Ende der ersten und dritten Verszeile, hat „gestischen" Charakter: Es identifiziert den Sehenden als einen „desillusionierten Zyniker und Nihilisten, der über keine Alternative verfügt" (Buck/Steinbach [8]1997: 453) und seine Erkenntnis demonstrativ den „Blinden", die sich noch von Utopien verführen lassen, entgegenstellt. So entpuppt sich das ursprüngliche subjektive Bekenntnis als sentenziös verknappte und daher stringent wirkende Warnung des Ich an seine Zeitgenossen. Diese spruchartige Lakonik verdankt ihre Intensität der Stringenz, mit welcher Gedanken in betonter Kürze formuliert werden. In knappen und klaren Sätzen werden hier, in der ersten Strophe des Gedichts, Fronten markiert. Vor allem die dritte und vierte Verszeile: „Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich/Sehe." zeigen, wie lakonisch Akzente gesetzt werden können. Der Punkt zwischen den an „einem Ausweg" glaubenden „Blinden" und das „Ich" in derselben Zeile stützt die Idee des Gegensatzes und hebt das Ich hervor. Durch die folgende Zeilenpause und den Kontrast zwischen dem längsten und dem kürzesten Vers des Gedichts wird auch das „sehe" deutlich hervorgehoben, so dass es, wie eine lakonische Schlussfolgerung klingend, ein besonderes Gewicht innerhalb des ganzen Textes bekommt. Diese doppelte Betonung des Satzes „ich sehe", durch Interpunktion und Zeilenbruch, markiert somit den bedeutungsschwersten und konzisen, den eigentlichen Kernsatz des Gedichts. In der zweiten Strophe ist der allmähliche Reduktionsprozess des Textes offensichtlich, ohne aber ein Zurückgreifen auf spektakuläre Brüche oder auf „gestisch" wirkende Interpunktion. Die Strophe fungiert als Explikation des lakonischen Kernsatzes oder, mit Ralph Müller gesprochen, als „Auflösung"[11]. Viel komplexer und

[11] „Der Lakonismus scheint starke Affinitäten zu der Technik zu besitzen, die hier als ‚Auflösung' bezeichnet wird, da er eine aufklärende prägnante Stellungnahme am Schluß eines Textes ist und wie ein auflösendes Dictum wirkt. ‚Lakonismus' könnte in diesem Sinn

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

variierter wird allerdings Brechts spätere Lakonik des Exils oder der *Buckower Elegien* sein, doch eine deutliche Neigung zur prägnanten Kürze in der Lyrik ist bei ihm, wie bewiesen, schon in der Zeit des Expressionismus zu bemerken.
Zusammenfassend, kann man feststellen, dass der Lakonismus schon im Expressionismus eine programmatische Wunschvorstellung, aber auch ein lyrisch umgesetzter Stil gewesen ist. Das kurze, kondensierte Gedicht, die lakonische Sprache der Dichtung sollten dem akzelerierten Rhythmus eines neuen Zeitalters entsprechen, dem modernen lyrischen Ausdruck die pathetische, spontane oder authentische Intensität einer Ursprungssprache wiedergeben, Abstraktion oder Nüchternheit in Form und Ton neu gestalten. Die mehr oder weniger expliziten Erwartungen von dem, was der Lakonismus im Gedicht leisten kann, reichen von der kraftvollen Emphase über schnoddrige Ironie zum desillusionierten Zynismus. Die Tendenz zur „kühleren" Lakonik verweist bereits auf die Neue Sachlichkeit und darüber hinaus auf die spätere Entwicklung des Lakonismus in der Exil- und Nachkriegslyrik.

Literatur

Bees, R. (2001): Art. *Lakonismus*. In: **Historisches Wörterbuch der Rhetorik**, Bd. 5 (L – Musi), Darmstadt.

Brecht, Bertolt ([3]1990): *Der Nachgeborene*. In: Silvio Vietta (Hrsg.): **Lyrik des Expressionismus**, Tübingen, 249.

Brinkmann, Richard (1965): *"Abstrakte" Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage*. In: Hans Steffen (Hrsg.): **Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten**, Göttingen, 88 – 114.

Buck, Theo/ Steinbach, Dietrich ([8]1997): *Von der Weimarer Republik bis 1945*. In: Joachim Bark u.a. (Hrsg.): **Epochen der deutschen Literatur**, Stuttgart u.a., 453.

Burkart, Erika: *Kopf und Zahl*. In: Axel Kutsch (Hrsg.): **Blitzlicht. Deutschsprachige Kurzlyrik aus 1100 Jahren**, Weilerswist, 87.

Buber, Martin (1982): *Ekstase und Bekenntnis*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart, 578-581 (Dok. 151).

Celan, Paul (2000): **Gesammelte Werke in sieben Bänden**, Bd. 3, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main.

---

als ein Sonderfall der Auflösung bezeichnet werden. Er unterscheidet sich aber von der Auflösung durch sein kondensiertes Dictum" (Müller 2003: 211)

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Eibl, Karl (1983): *Expressionismus*, In: Walter Hinderer (Hrsg.): **Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart, 420 – 437.

Fritz, Walter Helmut (1981): *Das Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht*. In: Lothar Jordan u.a. (Hrsg.): **Lyrik von allen Seiten**, Frankfurt am Main.

Goll, Iwan (1982): *Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik*. In: Thomas Anz/ Stark Michael (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart (Dok. 162).

Hoffmann, Paul (2001): *Die Situation der Lyrik nach 1945*. In: Paul Hoffmann: **Das erneute Gedicht**, Frankfurt am Main.

Höllerer, Walter (1990): *Thesen zum langen Gedicht*. In: Ludwig Völker (Hrsg.): **Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart**, Stuttgart.

Knörrich, Otto (1992): *Lyrik – Begriff und Theorie einer Gattung*. In: Otto Knörrich: **Lexikon lyrischer Formen**, Stuttgart.

Korte, Hermann (1989): **Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945**, Stuttgart.

Lamping, Dieter (^{3}2000): **Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung**, Göttingen.

Lichtenstein, Alfred (^{3}1990): *Punkt; Nächtliches Abenteuer*. In: Silvio Vietta (Hrsg.): **Lyrik des Expressionismus**, Tübingen, 35; 55.

Marti, Kurt (2001): *alpenglühen*. In: Axel Kutsch (Hrsg.): **Blitzlicht. Deutschsprachige Kurzlyrik aus 1100 Jahren**, Weilerswist, 85.

Marinetti, F. T. (1982): *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart, 604 – 609 (Dok. 159).

Plutarch (2000): *Von der Geschwätzigkeit*. In: Plutarch: **Von der Heiterkeit der Seele**, hrsg. und aus dem Altgriechischen übertragen von Wilhelm Ax, Zürich.

Regn, Gerhard (^{2}1994): *Futurismus (ital.)*. In: Dieter Borchmeyer/ Viktor Žmegač (Hrsg.): **Moderne Literatur in Grundbegriffen**, Tübingen

Rubiner, Ludwig (1982): *Intensität*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart, 582- 583 (Dok. 152).

Schreyer, Lothar (1982): *Expressionistische Dichtung*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart (Dok. 165).

Schwitters, Kurt (1983): *Nächte*. In: Theodor Verweyen/ Gunther Witting (Hrsg.): **Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten**, Stuttgart, 116-117.

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)

Sommerkamp, Sabine (1992): *Die deutschsprachige Haiku-Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. In: Tadao Araki (Hrsg.): **Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten**, München, 79 – 91.

Spicker, Friedemann (2000): **Studien zum deutschen Aphorismus im 20. Jahrhundert**, Tübingen.

Stramm, August ([3]1990): *Patrouille*. In: Silvio Vietta (Hrsg.): **Lyrik des Expressionismus**, Tübingen, 129.

Twardowski, Hans Heinrich (1983): *Die Schlacht. Nach August Stramm*. In: Theodor Verweyen/ Gunther Witting (Hrsg.): **Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten**, Stuttgart, 113-114.

Vietta, Silvio/ Kemper, Hans-Georg ([5]1994): **Expressionismus**, München.

Walden, Herwarth (1982): *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart (Dok. 164).

Wilpert, Gero von ([7]1989): **Sachwörterbuch der Literatur**, Stuttgart.

Zweig, Stefan (1982): *Das neue Pathos*. In: Thomas Anz/ Michael Stark (Hrsg.): **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 – 1920**, Stuttgart, 575-578 (Dok. 150).

BDD-A13159 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:54:52 UTC)