

Wolfgang Unold

Matr. Nr. 1946708

Interpretation von
Johannes R. Bechers
Sonettzyklus
„Auf ein Maschinengewehr“
(1916)

Hauptseminar: Im Laboratorium der Moderne:
avantgardistische Texte des frühen 20. Jahrhunderts

Prof. Dr. Helmuth Kiesel
Wintersemester 2005/06
Germanistisches Seminar
der Universität Heidelberg

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Gliederung..... | 1 |
| 1 Einleitung..... | 2 |
| 2 Hauptteil: Interpretation von „Auf ein Maschinengewehr“..... | 3 |
| 2.1 Ein Dinggedicht mit Anreden an eine moderne Tötungsmaschine..... | 4 |
| 2.1.1 Die Frage nach der Zukunft des Tötens im Krieg als Thema (A: 1,1-1,4)..... | 5 |
| 2.1.2 Der Alltag des Maschinengewehrs als Variation des Themas (A': 1,5-2,4)..... | 7 |
| 2.2 Die Friedensvision: ideal als Kriegsende oder real als Kampfpause..... | 10 |
| 2.2.1 Die Friedensvision eines Kriegsendes als Sollzustand (B: 2,5-2,14)..... | 10 |
| 2.2.2 Die Reduktion der Friedensvision auf die bescheidene Hoffnung der „Frontpinguine“ auf Kampfpausen (B': 3,1-3,8)..... | 15 |
| 2.3 Die Retardation: Die heimlichen Liebhaber des Maschinengewehrs Lily..... | 17 |
| 2.3.1 Die Erotisierung des Maschinengewehrs Lily durch die „Frontpinguine“ (C: 3,9-3,10)..... | 17 |
| 2.3.2 Blanke Gräber als zustimmende „Bewältigung“ von Lilys Erfolgen durch die bürgerliche Gesellschaft (C': 3,11-3,12)..... | 19 |
| 2.4 Die Antwort: Lily strebt weder nach Pausen noch Frieden sondern nach der Steigerung ihrer technischen Vernichtungskapazität (A'': 3,12-3,14)..... | 20 |
| 3 Ergebnis..... | 22 |
| Literaturverzeichnis..... | 25 |
| Anhang 1: Auf ein Maschinengewehr..... | 28 |
| Anhang 2: Bild von Henny Porten, Bild eines Farren..... | 31 |
| Anhang 3: Endnoten..... | 32 |

1 Einleitung

„Lily in the sky with demons“ ist das Ergebnis dieser Analyse und Interpretation von Johannes R. Bechers „Auf ein Maschinengewehr“ aus dem Jahre 1916¹. „Lily“ ist, wie zu zeigen sein wird, der Name eines anthropomorphisierten Maschinengewehrs in der Kriegszeit von 1914-16², dessen fiktionaler Tageslauf am Ende in einer – ex post als realitätsnah zu bezeichnenden – Prophezeiung gipfelt, dass sich die bis 1916 erlebten Schrecken noch steigern werden. Peter Demetz hat sein Urteil, dass Becher ein futuristischer Lyriker war, maßgeblich auf das erste Sonett von „Auf ein Maschinengewehr“ gestützt.^{3/i}

Die Abwandlung des Songtitels „Lucy in the sky with diamonds“ der Beatles wurde inspiriert von einem Aufsatz, der Bechers Drogenabhängigkeit während der Kriegszeit als wesentlichen Einfluss auf die expressionistische Phase des Dichters darstellte.⁴ Diese Untersuchung enthält auch eine medienhistorische Einordnung der damals neuen modernen Sehweisen.^{5/ii} Sie führte zusammen mit der Motivik des Futurismus, der „die ungeheure, mitreißende und berauschte Dynamik des modernen und technisierten Lebens⁶“ rezipierte, zu weiteren perspektivierenden Anregungen⁷ für die Interpretation.^{8/iii} Ein Ziel der Interpretation ist daher, Robinsons These von der Dominanz morphinistischen Synästhetisierens, also des sprachlichen Verschmelzens unterschiedlicher Sinneseindrücke,⁹ in Bechers Werk der Kriegszeit von 1914-18 am vorliegenden Gedicht zu überprüfen.

Der Autor des Gedichtes, Johannes Robert Becher ist ein 1891 in München geborener und 1958 in Ostberlin verstorbener Lyriker, der nach einem Exil in Moskau (1935-1945) in die spätere DDR ging und erster Kulturminister ebendort wurde:

Von seinen expressionistischen Anfängen [an; d. Verf.] [...] [war] Bechers Lyrik gekennzeichnet von der Sehnsucht nach dem „vollendeten Menschen“ und der Auseinandersetzung mit einer bürgerlichen Gesellschaft, die eine Verwirklichung dieses Ideals verhindert.¹⁰

¹ Der Text des Gedichtes ist in der Fassung der Originalausgabe von 1916 mit der metrischen Analyse und dem Reimschema in den Anhang 1 gestellt.

² Der Krieg in Europa steigerte sich erst 1917 zum „Weltkrieg“. Vgl. Ploetz (1998), S. 726.

³ Vgl. Demetz (1990), S. 107 f.

⁴ Vgl. Robinson (2000), S. 387-400. Besonders S. 396 f.

⁵ Vgl. Robinson (2000), S. 395 f.

⁶ Kiesel (2004), S. 148.

⁷ Allgemein zu den Drogenexperimenten als Entgrenzungserfahrung der Dichtergeneration um 1910 vgl. Kiesel (2004), S. 120 f.

⁸ Vgl. Virilio (1983), S. 30.

⁹ Vgl. Duden (1996), S. 1505.

¹⁰ Knobloch, Art. „Johannes Robert Becher; Das lyrische Werk.“, in: KLL, Bd. 2, S. 358 f.

Der werkgeschichtliche Zusammenhang, der im Anhang zitiert ist,^{iv} wird in dieser Arbeit nur am Rande gestreift. Die aus den Daseinsbereichen Krieg, Technik und neue Medien resultierenden Entgrenzungserfahrungen der Expressionisten¹¹ und Futuristen, zu denen Bechers Werk zumindest aus der Kriegszeit 1914-18 gerechnet werden kann,¹² stehen statt Robinsons „Entgrenzung“ einer biographischen Drogenproblematik Bechers¹³ bzw. der Entgrenzungsexperimente durch Drogengebrauch der avantgardistischen Dichter¹⁴ im Fokus der Interpretation.

2 Hauptteil: Interpretation von „Auf ein Maschinengewehr“

Die Textanalyse wurde nach dem Schema von Frank¹⁵ durchgeführt. Dabei wurden die allgemeinen Merkmale expressionistischer Lyrik zu Grunde gelegt.^{16/v} Es werden nur die Ergebnisse der Analyse expliziert,¹⁷ die für die gewählte Interpretationsperspektive relevant sind.

Das Gedicht ist der klassischen Gattungsform des Sonetts zugehörig. Die Versart sind fünfhebige alternierende Jamben ohne Versteilung mit Auftakt und Kadenzwechseln. Die drei Abschnitte (im Original I-III nummeriert) sind jeweils ein Sonett aus 14 Versen. Wegen der fehlenden Durchreimung (abab cdcd efe fef statt abab abab cdc dcd) liegt die Unterform des deutschen Sonetts vor.¹⁸ Die weiteren Umstellungen des Reimschemas sind in Anhang 1 ersichtlich.

In den drei Quartetteilen liegt ein zyklischer Wechsel von Kreuzreimen abab cdcd, umarmenden Reimen abba cddc und wieder abab cddc vor. Wie durch Klammern um die Buchstaben des Reimschemas in Anhang 1 ersichtlich, liegen häufig unreine Reime vor; auf die Reinheit der Reime im einzelnen wird in der Interpretation eingegangen. Die Alternation der Reimschemata lässt auf die Absicht des Dichters schlie-

¹¹ Vgl. Kiesel (2004), S. 122 ff.

¹² Vgl. Demetz (1990) 107f.

¹³ Vgl. Dwars (1995), S. 93 ff.: Becher war seit 1914 so auffällig geworden wegen Drogenmissbrauchs, dass diese Abhängigkeit mindestens ebenso zu seiner Kriegsuntauglichkeit beitrug wie eine alte Schussverletzung von einem Selbstmordversuch. Es ist hier bei unerheblich, ob der Rauschgiftgenuss für psychisch Labile wie Becher ein Selbsttherapieversuch durch psychische Spannungsmilderung bzw. Selbstbelohnung (vgl. Brockhaus (2006), Bd. 26 Stichwort „Sucht“, S. 572 f.) oder ein „vollendeter“ Lebensersatz ist (vgl. Simchen (2003), S. 161 f.).

¹⁴ Vgl. Kiesel (2004), S. 120 f.

¹⁵ Vgl. Frank (2000), passim.

¹⁶ Vgl. Döhl, Art. „Expressionismus“ in MLL, S. 146.

¹⁷ Es werden z.B. im Vergleich zur Menge der Substantive wenige bestimmte und fast gar keine unbestimmten Artikel verwendet: im ersten Sonett ist sechs mal der bestimmte Artikel und gar kein unbestimmter Artikel bei 29 Substantiven gesetzt. Der Nachweis dieser expressionistischen Sprachverknappung ist jedoch nur an den u.a. Textstellen relevant für die Interpretation.

¹⁸ Kühnel, Art. „Sonett“, in MLL, S. 432 f.

ßen, formal die ebenfalls klassische Anordnung mehrerer Sonette als so genannter Sonettenkranz aus 15 Sonetten als eine Art von Sonettzyklus zu zitieren.¹⁹ Das Reimschema zeigt die Beherrschung der traditionellen Poetik, seine kunstvolle Faktur bricht diese aber durch klangliche Freiheiten.

Die vom Dichter gewählte formale Anordnung der Strophen in den Sonetten²⁰ und der Sonette im Zyklus, regte die Prüfung auch des gesamten Sonettzyklus auf die Einhaltung der klassischen Vorgaben für die inhaltliche Gliederung an.^{21/vi}

Als Zusammenhang der inhaltlichen Abschnitte^{22/vii} ergab sich ein zyklischer Aufbau: A A' B B' C C' A''. Dabei ist die Überschrift mit der Frage in A das Thema, A' variiert dieses, dann erfolgt eine Wendung hin zum Gegensatz der Friedensvision B mit einer Variation B'. Auf eine weitere thematische Wendung (als Wechsel der Sprechrichtung) zu einer Retardation, die in C und C' zerfällt, wird mit A'' zuletzt durch eine Antwort auf A eine geschlossene Thema-Rhema-Struktur hergestellt. Die Verflechtung der Sinnebenen des Zyklus reflektiert die klassischen Vorgaben für die Verteilung des Rhemas auf die Strophenstruktur eines einzelnen Sonetts und zeigt die kunstvolle Faktur nach der klassischen Poetik in Spannung zu dem futuristisch aufgefassten Thema und der expressionistischen Sprache.

2.1 Ein Dinggedicht als Anrede an eine moderne Tötungsmaschine

Dieser Abschnitt umfasst die Überschrift und die inhaltlichen Unterabschnitte A und A'. Die Überschrift *Auf ein Maschinengewehr* signalisiert dem Leser ein modernes Gedicht, denn es wird ein Widerspruch zwischen der Thematik eines hymnischen Dinggedichts, das das Wesen des Dings erfassen und darstellen soll und der bürgerlich-christlichen Moral evoziert.²³

¹⁹ Im Sonettenkranz gilt für die ersten 14 Sonette, dass der jeweils erste Satz den letzten Satz des vorherigen aufnimmt und das 14. Sonett den ersten Satz des ersten Sonetts aufzunehmen hat. Das 15. Sonett („Meistersonett“) besteht dann aus den Anfangszeilen der ersten 14 Sonette. Vgl. Kühnel, Art. „Sonettenkranz“, in MLL, S. 433 f.

²⁰ Die einzelnen Verszeilen werden mit der Nummer der Sonetts und der Versnummer in diesem Sonett (z.B. 1,5) angegeben, die Textzitate sind kursiv gesetzt. Verweise auf inhaltliche Abschnitte der Gliederung sind durch Punkte getrennt (z.B. 2.1).

²¹ Vgl. Frank (2000), S. 104.

²² Vgl. Frank (2000), S. 103.

²³ Vgl. Frank (2000), S. 14. Ob der Anlass der Dichtung in einer futuristischen Persiflage auf ein konkretes militaristisches Preisgedicht gelegen haben kann, das dann etwa mit „Auf das deutsche Maschinengewehr“ betitelt gewesen wäre, konnte nicht geklärt werden, wäre aber für die Darstellung von Bechers poetisch-inhaltlicher „Arbeitsweise“ sehr instruktiv.

Die Überschrift kündigt vor einem modernen bzw. futuristischen Kontext^{24/viii} eine Hymne auf eine innovative Eigenschaft der Maschinengewehre an. Da Hymnen eine klassische Gattung der „Preislyrik [als] feierlicher, meist religiöser Lob- und Preisgesang“ sind,²⁵ wird die Erwartung des Lesers in Richtung Ironie gelenkt.

Der unbestimmte Artikel verweist darauf, dass der Preis unbekannte Facetten²⁶ des als Tötungswerkzeug moralisch nicht preisenswerten „Dings“ zum Vorschein bringen wird. Das erste Sonett erreicht in seiner Faktur die klassische Sonettform, in den Terzetten des ersten Sonetts liegen noch die italienischen Terzinenreime vor.²⁷

2.1.1 Die Frage nach der Zukunft des Tötens im Krieg als Thema (A: 1,1-1,4)

Die Verse 1,1 und 1,2 schließen logisch und syntaktisch an die Überschrift an, wobei die Verbellipse und drei Auslassungspunkte am Ende von 1,2 signalisieren, dass der Gedankengang hier abgebrochen wird. Dies verdeutlicht, dass dieses Dinggedicht nicht mehr der Regel folgt, dass „das gleichzeitig Gegebene in ein Nacheinander verwandelt werden [muß]“²⁸, es findet zwar eine Entwicklung statt, aber keine nur preisende Widergabe von Qualitäten des Dings in einheitlicher Perspektive.

Dem Maschinengewehr als Produkt menschlicher Technik werden zunächst über-technische, d.h. unquantifizierbare Naturkräfte zugeschrieben. Ein *Schlund[e]* in 1,1 (und 2,5) ist für ein kleinkalibriges Maschinengewehr eine übertrieben altertümliche Bezeichnung, denn Schlund bedeutet eine tiefe, gähnende Öffnung, meist eines Vulkans oder einer großkalibrigen Kanone.²⁹

Das Bild der Naturkraft, das durch die Alliteration 1,1 *Gewitter* und 1,2 *Gehagel* verstärkt wird, steht in einer Spannung zu der Synästhesie *leichte[s] Ticktack*, das aber *höllisches Gehagel* bewirkt. Die Adjektive verknüpfen die Vorstellungsbereiche der Technik und der Moral, durch *höllisch* erfolgt eine religiöse Zuordnung zu unauslöschlichem Feuer und großen Qualen.³⁰ Dieses Adjektiv ist hier kein schmückendes Beiwort mit der Funktion, nicht nur das Substantiv zu präzisieren, sondern „gleichbleibend ‚poetisch‘ als Wort der Dichtersprache“ zu kennzeichnen,³¹ sondern

²⁴ Vgl. Frank (2000), S. 78.

²⁵ Trost, Art. „Hymne“ in MLL, S. 213.

²⁶ Frank (2000), S. 45: „Der unbestimmte Artikel (im Singular) [...] weist das Benannte als noch Unbestimmtes, noch nicht Identifiziertes, als Neues und Unbekanntes aus [...]“.

²⁷ Vgl. Frank (2000), S. 35.

²⁸ Frank (2000), S. 14.

²⁹ Vgl. Duden (1996), S. 1333.

³⁰ Vgl. Brockhaus Stichwort „Hölle“, Bd. 12, S. 617.

³¹ Frank (2000), S. 47.

zielt auf eine negative Charakterisierung des Maschinengewehrs.³² Das eigentlich Technische³³, das das Ding charakterisiert, bleibt unausgesprochen. Hier ist nur eine Kurzbeschreibung dieser Waffenart angezeigt,³⁴ die realen Auswirkungen dieser Waffen von 1914-18 sind als Endnote in Anhang 3 dargestellt.^{ix}

Der Fragesatz mit Zeilenenjambement in 1,3-4 führt den abgebrochenen Gedanken- gang dennoch hypotaktisch in andere Richtung weiter. Er gibt mit der Personifikation des angeredeten Dings zum *du* die Gewissheit, dass ein lyrisches Ich den Preis spricht. Die ästhetischen Implikationen der vordergründig der Gattungsform Hymne geschuldete Anrede und was sie in das Du projiziert, wird erst in der Gesamtschau im Ergebnis zu beurteilen sein.³⁵

Die Distanz zwischen dem lyrischen Ich und dem Objekt der Preisung schwankt zwischen Nähe (*du* in 1,3; 1,5; 1,7; 1,8, 1,9, 1,10 und 3,9 und *dein* 1,6, 1,12 und 1,14) und Distanzierung in der 3. Person: im Titel mit *ein*, 1,1 *dessen*, 2,1 *sein*, und 2,4 *es*.

Die Frage an ein *du* in 1,3, nach der des Hindenkens eines Maschinengewehrs ist eine Anthropomorphisierung, als eine „Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Nichtmenschliches“³⁶:

Wer, wenn es denkfähig ist, ist „das Maschinengewehr“ im ersten Sonett; - etwa doch der Mensch, der es bedient? Hierfür als Subtext spricht, dass 1,3 *von [...] Griff durchschüttert*, ein Reflex der Exerzierpraxis des „Griffe Kloppens“ ist, was das drillmäßige Üben der Handgriffe an der Waffe bedeutete.³⁷ Dies eröffnet zusammen mit dem *leichten Ticktack* aus 1,2 die Leerstelle, ob das Maschinengewehr seine Wirkung selbst verantwortet oder sein nicht explizit dargestellter Bediener.

Die tageszeitliche Situierung der Frage in 1,4 *des Nachts [...] in weichem Bett gelagert*, verweist durch das schmückende Beiwort *weich* voraus auf die im dritten Sonett herrschende Abendstimmung.³⁸ Die nachdenkliche Konnotation der Abendstimmung

³² Ob neben der Gegenwelt zum christlichen Pazifismus auch eine Andeutung in Richtung des sozialistischen Atheismus bzw. literarischen Satanismus als Feier des Bösen, das sich als Gewalttätiges oder Brutal-Sinnliches ausdrückt (vgl. Mahal, Art. „Satanismus“ in MLL, S. 407 f.), intendiert sein kann, soll hier dahingestellt bleiben.

³³ Laut Duden (1996), S. 993, ist ein Maschinengewehr eine „auf einer entsprechenden Vorrichtung aufliegende automatische Schnellfeuerwaffe mit langem Lauf, bei der (nach Betätigen des Abzugs) das Laden u[nd] Feuern automatisch erfolgt.“ Zur Ergänzung und in Vorgriff auf den Abschnitt 2.4 sei erwähnt, dass die leichte Version des schweren Standard-Maschinengewehrs 08, das sprichwörtlich gewordene leichte MG 08/15 erst 1916 eingeführt wurde; vgl. Linnenkohl (1990), S. 182.

³⁴ Duden (1996), S. 993.

³⁵ Vgl. Frank (2000), S. 85.

³⁶ Duden (1996), S. 126.

³⁷ Vgl. Duden (1996), S. 632.

³⁸ Vgl. Frank (2000), S. 90.

(s.u. B´) wird unterstützt durch die Strophenform, die seit dem literarischen Expressionismus für nachdenkliche Betrachtungen verwendet wurde.³⁹

Im ersten Abschnitt wird eine Frage aufgeworfen, deren Antwort eine Richtungsangabe enthalten sollte. Dieses „Dorthin“ sollte eine qualitative und innovative Andersartigkeit zur Eingangssituation beinhalten, dem anthropomorphisierten Maschinengewehr wird also eine Entwicklungsfähigkeit zugeschrieben. Das Thema des Gedichtes ist die Frage: Was ist ein Maschinengewehr und was wird es sein?

2.1.2 Der Alltag des Maschinengewehrs als Variation des Themas (A´: 1,5-2,4)

Dieser Abschnitt A´ ist mit dem Umfang eines Drittels der Verse des gesamten Gedichts als ausgedehnte Variation des Themas zu charakterisieren.

Das erste Quartett (1,5-8) besteht aus einem parataktisch gebauten Satz und ist in meistverwendeten Strophenform der 20. Jahrhunderts verfasst.^{40/x} Die konventionelle Metrik wird durch die Kreuzreimung noch betont und ergänzt sie als implizite Bogenstruktur zur „epischen Breite“ der Einsatzmöglichkeiten des Dings: von der Feldwache am Boden bis zur Luftabwehr gegen *kühne Flüge*.

In einem Sprung ändert sich die erzählte Zeit zur morgens beginnenden Tätigkeit des Maschinengewehrs und läuft präsentisch mit Ausnahme des Futurs *wirst du lauern* in 1,9, das aber nur eine Vermutung über die hauptsächliche Kampfweise des nun zur *Schlange* animalisierten Dings äußert, weiter bis 2,4. Dass in diesem Abschnitt keine historischen Informationen gegeben werden, sondern nur allgemein die vernichtende Wirkung des Dings an sich dargestellt werden soll, zeigen die Unklarheiten der Verwendung militärischer Begriffe.

Attacken in 1,6 bezeichnen als „Attacke“ i.e.S. nur einen Reiterangriff.⁴¹ Durch die Präzisierung, dass diese *Attacken* „an-rollen“ entsteht eine Assoziation zu rollenden Wogen, die gegen ein Gestade anbranden, eine Impression, die durch den Hiatus „e-A“ auch klanglich unterstützt wird. Die *Kolonnen* in 1,8 sind eigentlich in langer Formation marschierende Truppen.⁴² Historisch fanden Infanterieangriffe meist in breiten Linien statt in tiefer (Sturm-)Kolonnen statt.⁴³ *Gemäuer* in 1,13 ist ein gehobener Ausdruck für altes Mauerwerk oder ein altes Bauwerk.⁴⁴ Diese beiden inadäquaten

³⁹ Vgl. Frank (1980), S. 333 f.

⁴⁰ Vgl. Frank (1980), S. 321.

⁴¹ Vgl. Duden (1996), S. 149.

⁴² Vgl. Duden (1996), S. 561.

⁴³ Vgl. Linnenkohl (1990), S. 177.

⁴⁴ Vgl. Duden (1996), S. 584.

Begriffsverwendungen bereiten die spätere Wiederverwendung der Wörter kontrastierend vor. *Barrikaden* in 2,2 sind eine Straßensperre zur Verteidigung bei Straßenkämpfen.⁴⁵ Der *eisige[.] Guß* legt eine Assoziation zu „umgekippten Fässern“ und den Fässern in Weinkellern nahe. Die alternierenden Jamben werden in 2,3 mit *eisigem Guß* durch einen Daktylus rhythmisch unterbrochen.⁴⁶ Die bildungsbürgerliche Musikalität ist durch *grause Triller* in 2,2 als ein „rascher, mehrmaliger Wechsel zweier Töne [...] als musikalische Verzierung einer Melodie [...]“ evoziert.⁴⁷

Als umgangssprachliche Wendung ist in 2,4 die Rede von *Enorme[n] Kerls*, ein Anklang an die preußische Militär-Eliteformation der langen Kerls.⁴⁸ Dies kann als eine implizite Kritik am Beibehalten des traditionellen Tapferkeitskult und Entwertung des Kampfes Mann gegen Mann zu verstehen ist. Dies nimmt das Motiv des Maschinengewehrs als Abstandswaffe gegen *Kühne Flüge* auf und ist ein Bezug zur Entstehungszeit des Gedichts, als die „kühnen Flieger“ bei Einsätzen größten Gefahren durch die Luftabwehr des Feindes ausgesetzt waren.^{49/xi}

Das folgende Terzett bringt entsprechend der klassischen Poetik eine Wendung⁵⁰, hier hin zur metaphorischen Sprache: das Maschinengewehr wird nun im Bild einer tückischen *Schlange*, die hinterhältig tötet, beschrieben. Sie wird im zweiten Terzett vom Feind, der hier ein tatzenbewehrtes Raubtier ist, erlegt oder doch nur oberflächlich im *Gesicht* verletzt. Metrisch sind diese beiden Terzette verknüpft und in einer stetig fortschreitenden Terzinen-Strophenform wie in der Poetik üblich benutzt für die beschreibende und charakterisierende Zeichnung der Gestalt⁵¹ *Schlange*, die ein biblisches Verderbenssymbol ist und wegen ihrer Rolle beim Sündenfall mit dem Bösen und dem Satan gleichgesetzt wird.⁵² Das Strophenenjambement der *hinein ins Weite langen[den] Arme* der *Schlange* in 1,11-12 ist ein subtiles Sprachspiel mit *Weite* als Überwindung der Strophengrenze und verhindert als Paradoxon einer Schlange mit Armen dass die Sinnebene des Maschinengewehrs als Abstandswaffe nicht gegenüber der biblischen Schlangen-Symbolik verblasst. Es gelingt dem Dichter mit diesem Bild einerseits die Hand-Motivik als Symbol der menschlichen Ver-

⁴⁵ Vgl. Duden (1996), S. 208.

⁴⁶ Eine sprachspielerische Konnotation zu gegossenem Eisen, was wiederum den Hochofen als Symbol moderner Technik evoziert, klingt dabei auch mit.

⁴⁷ Duden (1996), S. 1560.

⁴⁸ Vgl. Duden (1996), Stichwort „Kerl“, S. 829.

⁴⁹ Vgl. Virilio(1983), S. 30 f.

⁵⁰ Vgl. Frank (2000), S. 104.

⁵¹ Vgl. Frank (1980), S. 67.

⁵² Vgl. Röhrich (2001), Bd. 4, S. 1358.

antwortung für Menschenwerk einzuführen und dabei die traditionelle biblische Schlangensymbolik zu amalgamieren.

Auffällig ist das Temporaladverb *Da* in 1,13. Der Trennstrich danach zeigt an, dass die Satzkonstruktion abbricht und erzeugt aus seiner expressiven Wirkung aus einer Präposition eine Interjektion. Nur in 1,13 liegt eine – auch graphisch markierte - metrische Zäsur vor. In diesen Terzetten des ersten Sonetts besteht durch Enjambements in 1,10-11 und 1,13-14 eine Spannung zwischen Satzbewegung und Versform. Die Terzette 1,9-14 enthalten eine Häufung von i-Vokalen und s-Lauten als klangliche Andeutung eines Schlangenzischens. Die Dominanz von i-Lauten wiederholt sich in den ersten Terzetten des zweiten und dritten Sonetts.

Im ersten Sonett besteht eine gestufte Abfolge der Örtlichkeiten der weiten Front aus allen Geländearten: *Hügel, Busch, schlanke[s] Grün, Wald, Gemäuer*.

Das erste Quartett des zweiten Sonetts gehört inhaltlich noch zur Variation A'. Metrisch bietet es als auf eine Terzinenverknüpfung folgende für die Quartette von Sonetten häufig gebrauchte Strophenform einerseits einen dunklen Ton, der im 19. Jahrhundert auch als Todessignal oder Symbol eingesetzt wurde. In moderner Lyrik verstärkt dieses „Zitat“ das Bild⁵³ des Straßenkampfes, was für den versierten Leser die morbide Seite der expressionistische Stadt-Motivik evoziert. In 2,1-4 steigert sich die lokale Abfolge zum Einsatz des Maschinengewehrs im Straßenkampf. Es ist wieder verdinglicht zum Musikinstrument: Maschinengewehrfeuer in den *weiten Straßen* einer Stadt, weite Straßenfluchten und *Pflaster* waren damals wohl noch urbanen Siedlungen vorbehalten, ist ein garstig Lied. Die Adjektive *graue* und mit *eisig*, dienen der Bewertung der Tätigkeit des Maschinengewehrs, sie ist auch hier negativ. Dass die gattungsformale äußere Einteilung des Gedichts im Widerspruch zur inneren Gliederung des Gedichts steht,⁵⁴ zeigt das Strophenenjambement in den Versen 1,11-12. Abgesehen von dieser Stelle ist im ersten Sonett jede Strophe ein hypotaktischer Satz. Inhaltlich ist der erste Teil des Themas des Gedichtes, was ein Maschinengewehr ist, ist mit seiner Darstellung als statische Verteidigungswaffe nun beantwortet. Eine Aussage, was es sein wird, steht allerdings noch aus.⁵⁵

⁵³ Vgl. Frank (1980), S. 315 f.

⁵⁴ Vgl. Frank (2000), S. 100.

⁵⁵ Sachkritisch betrachtet wird Bechers zu erwartende futuristische Erarbeitung der Dynamik eines Maschinengewehrs durch die taktischen Neuerungen zur Entstehungszeit des Gedichtes (vgl. Linnenkohl (1990), S. 182 ff.) vollkommen als auf der Höhe intellektuellen Debatten der Kriegszeit gerechtfertigt.

2.2 Die Friedensvision: ideal als Kriegsende oder real als Kampfpause

Dieser Abschnitt umfasst als inhaltliche Wendung gegenüber A und A' die Unterabschnitte B und B'.

2.2.1 Die Friedensvision eines Kriegsendes als Sollzustand (B: 2,5-2,14)

Die ab 2,5 stattfindende Wendung nach A und A' zeigt sich im hypotaktischen Satzbau der Verse 2,5-6 und einer neuen Zeitstufe: vom Präsens wechselt die Zeitform mit dem Temporaladverb *Einst* zu einer unbestimmten Zukunft. Die Friedensvision vom milden Wirken des Maschinengewehrs wird in 2,6 durch das Hilfsverb *muß* als erzwungen dargestellt, d.h. dieser Abschnitt enthält keine Antwort des Dings auf die Eingangsfrage. Im zweiten Sonett ist fast jeder Vers (eine Ausnahme ist nur ein Zeilenenjambement in 2,10-11) ein eigener Satz bzw. Nebensatz, was ihm formale Geschlossenheit und einen hämmernden Rhythmus gibt. Metrisch ist eine Strophenform aufgenommen, die allgemein Gegensätzliches, hier das Maschinengewehr und Frieden spannungsvoll verbindet und in der Lyrik seit 1900 gerne für die Meditation über das Dasein, hier der Hauptfigur des Dinggedichtes, und seine Vergänglichkeit genutzt wurde.⁵⁶

Die Verlängerung des letzten Verses um eine Senkung entgegen der Strophenform könnte ein Ironiesignal bezüglich des ganzen Quartetts sein, das die Friedensvision eines predigenden Maschinengewehrs zusätzlich surreal erscheinen lässt. Es verstärkt zusammen mit dem Daktylus *búntere* auch den Eindruck der visionären Auflösung oder Entgrenzung des Bewusstseins des lyrischen Ichs.

Ab 2,5 enthält das Gedicht einige auffällig gehobene Ausdrücke. Der *Schlund* als Wortwiederholung und *pars pro toto* für das Maschinengewehr beginnt sich zu *Engels Lächeln* zu dehnen und sprüht in 2,6 *Worte [...] gleich beträufter Au* statt ein *Kugel-Gewitter*. Diese Formulierung ist ironisch konnotiert, denn *Engels Lächeln* ist eine Genitivkonstruktion, die zwar grammatisch die Substantive zusammentreten lässt,⁵⁷ als getrennt geschriebener Phraseologismus aber einen Verweis auf das Lächeln des Friedrich Engels⁵⁸ enthält. *Sprühen* ist außerdem eine Anspielung auf den

⁵⁶ Vgl. Frank (1980), S. 336 f.

⁵⁷ Vgl. Frank (2000), S. 44.

⁵⁸ Vgl. Sauer (1997), S. 15. Ein vertieftes Studium der Schriften von Marx und Engels begann Becher nach Sauer frühestens 1922.

ersten eingedeutschten Namen des ersten „Ur-Maschinengewehrs“, das Ende des 19. Jahrhunderts als „Maxim-Gewehr-Kugelspritze“ bezeichnet wurde.⁵⁹

Au in 2,6 ist eine Kurzform des süddeutsch-österreichischen Worts *Aue*, das auch in der gehobenen Sprache Verwendung findet.⁶⁰ Die poetische Bedeutung „idyllisches Gelände am Wasser“⁶¹ wird verstärkt durch das altertümliche Dativ-Adjektiv *beträufter*, womit die Befeuchtung dieser Landschaft durch Regen, Tau o.ä. symbolisiert wird. Durch den Dativ ist aber auch *gleich* auf die adverbiale Bedeutung „in relativ kurzer Zeit, sofort, [sehr] bald“⁶² festgelegt. Die „Beträufttheit“ der *Au* stereotypisiert als epitheton ornans⁶³ die Front nun um zum locus amoenus. *Darob sich Regenbogen kreuzweis bauen* in 2,7 verwendet wieder den biblischen Sprachduktus. Der Regenbogen gilt heute als lyrisches Symbol verklärter Naturromantik.⁶⁴

Die Formulierung, dass sich *Regenbogen kreuzweis bauen* dürfte aber als Bezug auf die christliche Kreuzessymbolik auch das Symbol des Regenbogens evozieren. Er repräsentiert in der katholischen Symbolik die Auffahrt Jesu auf einem Regenbogen zum Himmel. Er ist außerdem Schmuck und Kennzeichen von Himmelsbewohnern wie z.B. Engeln.⁶⁵ Die biographisch nachweisbare Neigung des Dichters zu Zitaten christlicher Symbole ist in die Formulierung der Utopie des Friedensreiches stärker eingeflossen, als sein damals noch oberflächlicher Kontakt mit sozialistischen Ideen.⁶⁶^{xii}

In Vers 2,8, der durch seine Position im ganzen Gedicht betont ist, da mit ihm die zweite Hälfte der Verse beginnt, findet ein Wechsel in die Vogelperspektive statt. Die oberhalb des Schlachtfeldes gelegene Sphäre wurde zuvor durch *Gewitter* und *Gehagel* in 1,1-2, *kühne Flüge* in 1,7 sowie die Himmelssymbolik in 2,5-7 impliziert und der Wechsel des lyrischen Ichs in diese Sphäre vorbereitet. Ab 2,8 entfernt sich der Inhalt des Gedichts vom Preis hin zum Ausdruck von Gedanken und Gefühlen, das Objekt „Maschinengewehr“ verblasst gegenüber der subjektiv-assoziierenden Darstellung von Stimmungen, Gedankengängen und Gefühlsbewegungen.⁶⁷ Eine futuristische Flugperspektive war prägend „nicht nur für die Grammatik, sondern

⁵⁹ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Maschinenwaffen“, Bd. 17, S. 785. Der Erfinder, Hiram Stevens Maxim (1840-1916) starb erst im November des Erscheinungsjahres des Gedichts, so dass aus dieser Textstelle wohl keine Anspielung auf ihn bzw. seinen Tod rekonstruiert werden kann.

⁶⁰ Vgl. Duden (1996), S. 150 (Stichwort „Aue“).

⁶¹ Duden (1996), S. 149 (Stichwort „Au“).

⁶² Duden (1996), S. 615. Die Bedeutung „wie eine beträufte Au“ ist ungrammatisch.

⁶³ Frank (2000), S. 47.

⁶⁴ Brockhaus, Stichwort „Regenbogen“, Bd. 22, S. 677.

⁶⁵ Vgl. DWB; Stichwort „Regenbogen“, Bd. 8.1, Sp. 517 f.

⁶⁶ Vgl. Sauer (1997), S. 8.

⁶⁷ Vgl. Frank (2000), S. 14.

auch für das Vokabular Bechers: etwa seine Vorliebe für technische Begriffe, das Element des Lärms oder der Bewegung, als dessen Verkörperung der ‚Aviater‘ erscheint.⁶⁸ Fraglich ist, ob der unvollständige Satz „*Buntere Phänomene.*“ in 2,8 ergänzt werden kann oder soll zu: „Ich sehe buntere Phänomene.“ Hiermit würde die Ansprache zur gefühlsbewegten Aussprache von simultanen Assoziationen, wie sie auch von anderen Zeitgenossen seit Beginn des Krieges im Jahr 1914 im Sinne einer Avantgarde modernen Sehens adaptiert wurde.^{69/xiii}:

Dem Gedicht liegt zwar kein persönliches Kriegserlebnis Bechers, aber wahrscheinlich die Rezeption von Flieger-Filmen des italienischen Futuristen Marinetti in Kombination mit den deutschen Kriegs-Propagandafilmen seit 1914 zugrunde.^{70/xiv}

Das Paradoxon der *fließenden Städte* erklärt sich mit der Eigenbewegung des Beobachters oberhalb des Beobachteten. Das Abstraktum *Phänomene* in 2,8 für „etwas, was in seiner Erscheinung auffällt, ungewöhnlich ist,“⁷¹ kann zusammen mit dem Adjektiv *bunt* als ideolektales Konkretum des drogenabhängigen Dichters⁷² für rauschhafte Halluzination oder Tagtraum verstanden werden. Der Daktylus *buntere* bringt auch metrisch Unruhe in den Rhythmus.

In den durch *Und* betont an die Friedensvision oder den Blick von oben auf ein nun zerstörtes Maschinengewehr angeschlossenen Versen 2,9-12 wird in einer Wendung zum Schlachtfeld in die Nahaufnahme gezoomt, wo ein unbrauchbares Maschinengewehr zurückgelassen wurde. Der kurze Vierheber und die männliche Kadenz in 2,11, die das Kadenzwechselschema durchbricht, betonen metrisch den *schief gebogenen* Lauf, also die gegenüber den ersten beiden Abschnitten veränderte Situation des Maschinengewehrs. Das Terzinenschema⁷³ ist damit aufgelöst.

Die im ganzen Gedicht genannten unterschiedlichen Einzelbestandteile von Maschinengewehren⁷⁴, die historisch nur zu Modellen unterschiedlicher Kriegsparteien gehört haben können, betonen die Allgemeinheit der Aussage des Gedichts zur allgemeinen menschlichen Verantwortung für das maschinelle Blutbad. Ende 1915 waren

⁶⁸ Sauer (1997), S. 13.

⁶⁹ Vgl. Virilio (1983), S. 35.

⁷⁰ Vgl. Virilio (1983), S. 29.

⁷¹ Duden (1996), S. 1145.

⁷² Vgl. Robinson (2000), *passim*.

⁷³ Vgl. Frank (1980), S. 64 f.

⁷⁴ Maschinengewehre wurden für den Einsatz auf Schlitten oder Dreibeine aufgesetzt (Vgl. Brockhaus; Stichwort „Maschinenwaffen“, Bd. 17, S. 785) Nach Linnenkohl besaß das deutsche schwere Standard-Maschinengewehr 08 eine Schlittenlafette, also ein Gestell mit vier Beinen, während das englische Vickers-Maschinengewehr auf einer stativähnlichen Dreibeinlafette angebracht war (Vgl. Linnenkohl (1990), S. 16 f.). Das russische Maxim-Maschinengewehr von 1910 besaß in seine Räderlafette integriert auch ein Dreibeinstativ (Vgl. Linnenkohl (1990), S. 45).

ein Viertel der von Deutschland eingesetzten Maschinengewehre Beutewaffen, was die Kenntnis des Dichters dieser Unterschiede erklärt.⁷⁵

Das *blinkende Stativ* in 2,9 ist ein „meist dreibeiniger, gestellartiger Gegenstand für bestimmte feinmechanische Apparate [...], den man zusammenschieben u./o. zusammenlegen kann u. auf dem die Geräte festgeschraubt o.ä. werden können.“⁷⁶ Das *Gestell* in 3,13 ist der Oberbegriff für *Stativ*: ein Unterbau oder fester Rahmen für eine Maschine oder einen Apparat.⁷⁷ Das *Gestell* in 3,13 ist der Oberbegriff für *Stativ*: ein Unterbau oder fester Rahmen für eine Maschine oder einen Apparat.¹

Die *ausgefretzt[e] Schildbrust* in 2,10 ist keiner deutschen Waffe zuzuordnen, denn abgesehen von der russischen Armee „lehnten [die anderen Armeen; d. Verf.] die Verwendung von Schutzschilden an MGs wegen ihrer leichten Erkennbarkeit im Gelände ab.“⁷⁸ *Ausgefretzt* ist kein in den Wörterbüchern auffindbares Wort und deshalb als Neologismus Bechers zu bewerten. Der *Streif* in 2,12 verweist auf das französische Hotchkiss-Maschinengewehr. Es war das einzige Maschinengewehr im ersten Weltkrieg, das mit Ladestreifen, also langen, steifen Metallrahmen für Patronen, statt mit Patronengurten die Munition zugeführt bekam.⁷⁹ Dagegen wird in 3,8 *Patronen Gurt* wieder die bei deutschen Maschinengewehren verwendete Technik der Munitionszufuhr durch Patronengurte dargestellt.⁸⁰

In 2,12 *keine Faust zu laden* ist das Stilmittel eine Synekdoche, die auf das Mitverstehen der Abwesenheit der Bedienungsmannschaft betont abzielt. Dies ist eine Parallele zu *von keinem Griff durchschüttert* in 1,3 sowie die „Schlangearme“ in 1,11 und reaktiviert den Subtext der Frage nach der Verantwortlichkeit der fiktionalen Anthropomorphie oder doch des Menschen, da das Maschinengewehr realiter nur ein Werkzeug in der Hand des Menschen ist.

Metrisch liegt dieser Terzine eine Beruhigung vor, da sie in 2,12 und 2,13 in konventionelle jambische Fünfheber mit weiblicher Kadenz gefasst ist, was nur durch den um eine Silbe verlängerten Vers 2,14 gestört wird. Die Betonungsvarianten von *Pinguine* oder *Pinguine*⁸¹ macht die Festlegung des daktylischen Taktes unsicher und relativiert so am Ende der Terzinenstrophe deren klassische und auch absolut am

⁷⁵ Vgl. Linnenkohl (1990), S. 180.

⁷⁶ Duden (1996), S. 1457.

⁷⁷ Vgl. Duden (1996), S. 602.

⁷⁸ Linnenkohl (1990), S. 46.

⁷⁹ Vgl. Linnenkohl, S. 23 f. und 185 f.

⁸⁰ Vgl. Linnenkohl (1990), S. 181.

⁸¹ Vgl. Duden (1996), S. 1152.

häufigsten benutzte Strophenform.⁸² Zudem ist dieser Vers 2,14 bei einer der Betonungsvarianten baugleich Vers 2,8 (s.o.), was zusammen mit der wörtlichen Rede die dichterische Absicht vermuten lässt, die sprachlichen Freiheiten des Assoziierens in losgelösten Sphären zu betonen.

Gegen Ende dieses Abschnitts wird in eine Totale aus der Flugperspektive zurück gezoomt: die *Nester* in 2,13 sind in ihrer Hauptbedeutung Brutstätten meist von Vögeln. Eine weitere, umgangssprachlich abwertend gebrauchte Nebenbedeutung ist ein kleiner, abgelegener Ort. Für die militärische Nebenbedeutung „gut getarnter militärischer Stützpunkt“ für den als Beispiel der Begriff „MG-Nest“ angeführt wird,⁸³ ist unklar, ob dieser Terminus bereits 1916 in Gebrauch war. Die Vieldeutigkeit des Subjekts wird durch *melodisch*, das wohl ein regelmäßiges Vorbeiziehen von Ortschaften längs einer Bahnlinie beschreibt und den intransitiven Gebrauch des transitiven Verbs *säumen* auf den Eindruck der Auflösung der herkömmlichen Sinn- und Grammatik-Struktur hin verstärkt. Diese synästhetische Verschränkung der musikalischen und der visuellen Sphäre lässt nach der modernen Poetik der Verflechtung des Disparaten noch weitere „Analogien“ erwarten.⁸⁴

Der letzte Satz des zweiten Sonetts verstärkt als Zitat bzw. wörtliche Rede noch die Auflösung der Sprachstruktur hin zur simultanen Wiedergabe von Assoziationen und hat zugleich einen Anklang an die Sprache der Psalmen. Dabei steht *schreiten* als „gehoben: [...] in gemessenen Schritten, ruhig gehen“⁸⁵ die stilistische Markierung für das Flanieren im Park. Bei diesem gesellschaftlichen Ritual war die übliche Kleidung des männlichen Bürgers der Gehrock, eine „meist zweireihig geknöpfte Herrenjacke mit knielangen, vorn übereinandergreifenden Stößen“,⁸⁶ bzw. der Anzug, der von 1860 bis 1960 verbindlicher Grundbestand der Herrenbekleidung war.⁸⁷ Die Assoziation besteht darin, dass lustwandelnde Männer im Gehrock aussehen wie Pinguine. Der Satz 2,13 ist mit einem Ausrufezeichen gekennzeichnet, das den assoziativen Gedankensprung zur Vogelwelt der Pinguine betont. Pinguine brüten in großen Kolonien, bauen dafür Boden-Nester, springen dicht hintereinander in Serie in Wasser

⁸² Vgl. Frank (1980), S. 64 f.

⁸³ Vgl. Duden (1996), S. 1071.

⁸⁴ Vgl. Frank (2000), S. 78.

⁸⁵ Duden (1996), S. 1354.

⁸⁶ Duden (1996), S. 578.

⁸⁷ Brockhaus, Stichwort „Anzug“, Bd. 2, S. 192.

und haben einen watschelnden aufrechten Gang wegen ihrer weit hinten ansetzenden Beine.⁸⁸

Die Friedensvision eines Kriegsendes, die etwa die Mitte des Gedichtumfangs einnimmt, lässt die Schärfe und Perspektive schwanken: ironisch konnotierte traditionelle Friedenssymbole lösen sich auf im Eindruck einer Flugbewegung und von bunten Lichterscheinungen. Dann erfolgt mit dem ersten Terzett eine abrupte Fokussierung auf ein verlassenes und zerstörtes Maschinengewehr an der menschenleeren Front. Die Soldaten sind abwesend, mit dem Zug unterwegs nach Hause. Dort verwandeln sie sich bald wieder in Repräsentanten der Bürgerlichkeit, die in ihren ausgekleidern wie Pinguine aussehen.

2.2.2 Die Reduktion der Friedensvision auf die bescheidene Hoffnung der „Frontpinguine“ auf Kampfpausen (B´: 3,1-3,8)

Dieser Abschnitt B´ ist eine Variation der vorherigen Friedensvision durch die Umkehr der Bürger-Pinguine-Assoziation in eine Pinguine-Frontsoldaten-Assoziation.⁸⁹ Metrisch liegt in beiden Quartetten wieder Form des am häufigsten genutzten Strophenbaus des 20. Jahrhunderts vor. Zwei rhythmische Ausnahmen stehen genau an den Rändern der rhythmisch parallelen Einheit der Quartette: Ein Daktylus *Sáfrane* in 3,1 und die Verlängerung von 3,8 durch einen Takt zum Sechsheber. Diese Rahmung nimmt eine metrische Ebene höher die Strophenbinnenstruktur „zwei[er] weit-schwingende[r], durch eine Doppelsenkung halbierte[r] Sprachbögen, die in ihrer Mitte und am Ende jeweils durch den Gleichklang der Reime verbunden sind“⁹⁰ auf, und betont so den Stimmungsumschwung zwischen der Abendstimmung und dem Ausbruch der (Über-)Lebensfreude im folgenden Quartett. Die beiden Quartette betonen inhaltlich und rhythmisch die Einheit dieses Abschnitts aus Thema und Variation der visuell dominierten Pinguin-Frontsoldat-Analogie.

Das erste Quartett stellt dabei die Ähnlichkeit eines Heerhaufens und eines Pinguinschwarms dar.

⁸⁸ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Pinguin“, Bd. 21, S. 489 f.

⁸⁹ Diese Interpretation wäre nur durch die Sichtung einschlägigen Filmmaterials aus dem Ersten Weltkrieg zu explizieren, was hier nicht vertieft werden kann. Hier kann nur an die allgemeinen Eindrücke von den ruckartigen Bewegungen der Figuren auf den Schwarzweiß-Dokumentaraufnahmen des fraglichen Zeitraums erinnert werden.

⁹⁰ Frank (1980), S. 321.

Die Analogien sind:

-gelbe Füße: *Safrane* ist eine Verkürzung von „safrangelb, von der dunkelgelben Farbe der Narbe des Safrans“⁹¹, die adjektivische Verwendung legt der folgende Satz nahe, da die Stiefel der Soldaten wahrscheinlich oft mit gelblich-braunem Lehm verschmiert waren.

- seltsamer Kopfputz: *Der Fetzen Blattwerk längs der Schläfen* in 3,2 kann auf das abstehende Kopfgefieder mancher Pinguinarten ebenso anspielen wie die im Krieg 1914-18 meist noch improvisierten Versuche, die Helme zu tarnen.

- täppisches Laufen: *stelzen* in 3,3 erinnert an Pinguine wie an den wackeligen Gang schwerbepackter Soldaten durch die Schlammwüsten der Trichterfelder.

- Auftreten in Massen: *breite Schwärme* kennzeichnen Frontsoldaten und Pinguine.⁹²

Der Abendwind auf Fluren Teppich, sternbelebt in 3,4 bringt den Tageslauf eines Maschinengewehrs an der Front, der in 1,5 *Am Morgen* begann zu Ende und schließt an das schon in 1,3-4 evozierte literarische Abendmotiv an.^{93/xv}

Die im ersten Quartett des dritten Sonetts evozierte (Feier-)Abend- bzw. Abschiedsstimmung der Soldaten-Pinguine, wird im zweiten Quartett dadurch inhaltlich variiert, dass die Bezüge zur Vogelwelt zu allgemeineren biologischen Bildern abgeschwächt sind. Dabei durchmischen sich simultan die Bildwelten, denn das Partizip *tanzend*⁹⁴ in 3,5 für das selbe Subjekt *Sie* schließt ein geordnetes Aufsitzen aus. *Jetzt tanzend wild in Paaren* in 3,5 zeigt den Ausbruch der Lebensfreude an, da wie das Zeitwort *noch* in 3,6 zeigt, das Töten und Getötet-Werden für den betreffenden Tag beendet ist.

Schaum ist ein dichterischer Ausdruck für „Vergängliches, Unbeständiges.“⁹⁵ *Weben* bedeutet hier um die Gewänder herumwehen, es ist ein „lieblingswort der dichterischen sprache“, das begrifflich aber nicht eindeutig zu fassen ist.⁹⁶

Auch die *schwellen[den] Lippen* in 3,7 müssen als eventuell erotischer Biologismus dunkel bleiben. Da Pinguine keine Lippen besitzen ist dies eine Annäherung an die menschliche Sphäre mit erotischer Konnotation.

Die *tief fahrenden Kolonnen* in 3,7 sind gegenüber denjenigen in 1,8 eine Bedeutungsverengung auf Transportkolonnen, womit das „Aufsitzen“ aus 3,5 in der militä-

⁹¹ Duden (1996), S. 1282.

⁹² Dies evoziert den Fachterminus des „Schützenschwarmes“; vgl. Linnenkohl (1990), S. 176 f.

⁹³ Vgl. Frank (2000), S. 90.

⁹⁴ Hier liegt in den GW ein Editionsfehler vor: auf S. 182 ist „tanzen“ abgedruckt.

⁹⁵ Duden (1996), S. 1309.

⁹⁶ Vgl. DWB; Stichwort „Weben“, Bd. 27, Sp. 2620-2669.

rischen Bedeutung ein Fahrzeug zu besteigen⁹⁷ und sich dort (geordnet) zu platzieren evoziert wird.

Aus der Vogelperspektive werden im ersten Quartett breite Schwärme geschildert. In 3,5-8 findet ein Perspektivwechsel statt: *Sie sitzen auf* zeigt die Rückkehr des lyrischen Ichs in die Bodenperspektive an. Im letzten Vers des Quartetts wird dieser Perspektivwechsel dann eindeutig, denn der Blick auf einen Regenbogen ist physikalisch nur „von unten“ relativ zur Lichtquelle Sonne möglich.⁹⁸ Erinnerung sei auch an die o.a. Himmelfahrtssymbolik des Regenbogens. Die abschließende Patronengurt⁹⁹-Regenbogen-Assoziation mag hier für sich stehen bleiben, sein *zackiges Schweben* ist eine Andeutung der weiteren Ironisierung religiöser Symbolik¹⁰⁰ in den folgenden beiden Abschnitten.

2.3 Die Retardation: Die heimlichen Liebhaber des Maschinengewehrs Lily

Dieser Abschnitt aus nur dreieinhalb Zeilen umfasst die Unterabschnitte C und C'. Seine Beschreibung als Retardation rechtfertigt sich auch rhythmisch, da die spannungserhöhende Verzögerung durch überzeilenlange Sätze (in C' ohne vollständiges Prädikat), ein Zeilenenjambement in C und ein Strophenenjambement in C' den Eindruck eines gestauten Rhythmus noch verstärkt. Da erst der letzte Vers 3,14 in A'', der um einen Daktylus verlängert ist, das in der deutschen Lyrik zweithäufigste Terzinenreimschema¹⁰¹ aufbricht, kann die Inkongruenz der inhaltlichen Abschnitte C, C' und A'' mit dem Strophenchema und der Reimstruktur des letzten Sonetts als stilistische Freiheit eines modernen Lyrikers zur Steigerung des Überraschungseffekts und der sprachlichen Wucht der letzten Zeile verstanden werden.

2.3.1 Die Erotisierung des Maschinengewehrs Lily durch die „Frontpinguine“ (C: 3,9-3,10)

Abrupt aber in predigthafem Sprachstil beginnt in 3,9 mit *Du heißest* dieser aus nur zwei Versen bestehende Abschnitt. Der Name *Lily* des angeredeten *Du* verweist auf keine erzählte Begebenheit die nach Ort, Zeit oder Namen identifizierbar wäre. Perspektivisch betrachtet ist dies der Rückgriff auf die ursprüngliche Preisfunktion des

⁹⁷ Vgl. Duden (1996), S. 165.

⁹⁸ Vgl. Brockhaus Stichwort „Regenbogen“ Bd. 22, S. 677.

⁹⁹ Die Auflösung des Kompositums Patronen Gurt ist als futuristisches Stilmittel in ihrer Funktion nicht eindeutig zu klären, da keine Satzstruktur der ersten Vershälfte rekonstruierbar ist.

¹⁰⁰ Vgl. auch den ebenfalls evozierten preußischen Kult um die militärische „Zackigkeit“.

¹⁰¹ Vgl. Frank (1980), S. 64 f.

Dinggedichtes als hymnische Anrede im Zoom auf den Gegenstand, der die Antwort liefern soll. Die Anrede dient einer kurzen Refokussierung, die in *Lily* nun eine weiblich konnotierte Verspieltheit projiziert. Die Individualisierung des anthropomorphisierten Dings beabsichtigt einen scharfen Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen anonymen „Massenbetrieb“ an der Front. Der Leser soll nun hoffen, von *Lily* eine „persönliche“ Antwort auf die Frage in A zu erhalten.

Als einziger expliziter Name (vgl. die grammatische Mehrdeutigkeit von *Engels* in Abschnitt 2.3) in dem Gedicht ist zu klären, ob *Lily* in 3,9 dem anfangs gepriesenen Maschinengewehr zu zuordnen ist. *Lily* ist eine Schreibvariante zur Kurzform Lilly von Elisabeth,¹⁰² des Namens der Mutter Johannes des Täufers und diverser mittelalterlicher Heiligen.¹⁰³ Die Zuordnung ergibt sich aus zwei Beobachtungen: erstens durch die Vokalität des Namens, der die Häufung von i-Lauten in den ersten Terzetten der vorherigen Sonette aufnimmt. In 3,9-10 sind auch wieder die s-Laute gehäuft. Die lautliche Verknüpfung der *Schlange* und der *Lily* wird gestärkt durch die Semantik des „Rumpfprädikats“ *ziseliert* in 3,10. Ziselieren bedeutet „Figuren, Ornamente, Schrift ‚mit Meißel, Punze o.ä. kunstvoll in Metall einarbeiten.“¹⁰⁴ In Verbindung mit dem vom Feind aufgerissenen *Gesicht* der Schlange in 1,14 und der *von der Granaten Gesplitter* „ausgefretzten“ *Schildbrust* in 2,10-11, ist zu erschließen, dass *Lily* ein Metallgegenstand dieses Namens mit oberflächlichen Ritzungen an seiner Vorderseite ist.

Die in 3,9 erwähnten *Hyazinthenhaare* sind ein vom Aussehen einer Hyazinthe inspiriertes Bild. Diese Blume zeigt eine aufrechtstehende, aus vielen duftenden Einzelblüten bestehenden Blütentraube.¹⁰⁵ Sie wurde früher allgemein irrtümlich der Gattung der Liliengewächse zugerechnet.¹⁰⁶ Die Assoziation der Frisur einer *Lily* mit einem Liliengewächs ist auch ein Sprachspiel.

Die Blumenbildlichkeit wird auch durch den Vergleich in 3,10 mit einem *Farre(n)*, also ein „[meist junger, bei der Zucht verwendeter] Stier, Bulle“¹⁰⁷, nicht ganz durchbrochen, da das Haar-Muster *fein ins Stirngemäuer ziseliert* ist.¹⁰⁸ Nach *Griff* in 1,4 und *Faust* in 2,12 ist dies die dritte Evokation von auf *Lily* gerichteter männlicher

¹⁰² Seibicke (2000), S. 68 ff.

¹⁰³ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Elisabeth“, Bd. 7, S. 764.

¹⁰⁴ Duden (1996), S. 1785.

¹⁰⁵ Vgl. Duden (1996), S. 745.

¹⁰⁶ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Hyazinthe“, Bd. 3, S. 25.

¹⁰⁷ Duden (1996), S. 487.

¹⁰⁸ Ob die Wiederaufnahme des „Gemäuers“ in 1,13, durch das „der Atem der Schlange schlimm bricht“, im *Stirngemäuer* in 3,10 dahingehend auslegbar ist, dass *Lily* „eigentlich“ ein unbelebter Gegenstand ist, soll dahingestellt bleiben.

(Be-) Handlung. Diese Assoziationskette feinfühligere Verzierungsbedürfnisse der Soldaten lässt sich dadurch steigern, dass der Allerweltsname (als „gesunkenes Kulturgut“ von Elisabeth) *Lily* durch seine Endung einen Anklang an den Vornamen Henny (von Henriette abgeleitet) einer damals bei den deutschen Soldaten sehr populären Schauspielerin ist. Diese Filmschauspielerin war „[...] Henny Porten, die in antifranzösischen Kriegsfilmern auftrat, ehe sie zum ersten bekannten Pin-up-Girl wurde, dessen Fotos die Unterstände des Ersten Weltkriegs schmückte.“¹⁰⁹ Auch kann die typische gewellte Frisur dieser Schauspielerin eine optische Assoziationsmöglichkeit zu dem gewellten Stirnfell von Farren¹¹⁰ bieten.

In dieser Analogienkette betrachtet das lyrische Ich auf Augenhöhe ein durch die Nennung seines Namens individualisiertes bzw. personalisiertes Maschinengewehr, das vielleicht nach Soldatenbrauch einen Frauennamen - etwa ähnlich der „Dicke Bertha“ genannten deutschen Kanonen - aufgemalt bekommen hat und assoziiert das auf diesem Ding ebenso sichtbare Muster von Kampfspuren mit der Frisur des damals ersten an der Front als Bild allgegenwärtigen Pin-Up-Girls Henny Porten.

2.3.2 Blanke Gräber als zustimmende „Bewältigung“ von Lilys Erfolgen durch die bürgerliche Gesellschaft (C': 3,11-3,12)

Statt der persönlichen Antwort entfernt sich der Zoom des lyrischen Ichs von der Nahaufnahme der metaphorischen Beschreibung des Äußeren von *Lily* in C in den anderthalb Verszeilen 3,11-12 wieder in die Totale einer visionären Engels-Schau im Unterabschnitt C'.

In diesem nur anderthalb Verse langen Unterabschnitt findet wieder ein Wechsel der Blickrichtung des lyrischen Ichs statt. Aus der Froschperspektive blickt es nun auf *Lobsingend steile Hymnen Engelscharen* 3,11. Dieser Blick nach oben wird in 3,12 durch *ob Gräbern blanken*, bestätigt. *Ob* ist eine veraltete Präposition, die mit Dativ „über, oberhalb von“ bedeutet. Die lokale Bedeutung ist eindeutig, denn die ebenfalls veraltete Bedeutung „wegen“ erforderte den Genitiv Plural „Gräber“.¹¹¹ Die *Engelscharen*, die *Engels Lächeln* aus 2,5 wieder aufnehmen, verweisen in der Art biblischer Sprache auf die alte Vorstellung des Engelsonchesters, das zu hören ist, wenn

¹⁰⁹ Virilio (1983), S. 39.

¹¹⁰ Vgl. das Bild der Darstellerin in Anhang 2. Eine Internet-Recherche ergab kein eindeutiges Vergleichsbild, so dass sich über ein menschliches Frisuren-Vorbild für *Lily* nur spekulieren lässt. Vgl. das Bild eines Farren in Anhang 2.

¹¹¹ Vgl. Duden (1996), S. 1090.

sich für jemanden der Himmel auftut, also eigentlich nur den selig Verstorbenen.¹¹² Die religiös überhöhte Friedhofssymbolik¹¹³ wird zugleich ironisch gebrochen durch die Adjektive *steil* und *blank*. Die Verwendung des Adjektiv *steil* ist ein semantischer Stilbruch in einer Hymne in gehobener Sprache.

Und wie soll der aufbrechende, *kleinen Lehms behangene* und von Blutdunst „umwebte“ Heerhaufen *blanke Gräber*¹¹⁴ zurücklassen? Die Verantwortung für den Friedhofskult weist dieser Vers der Gesamtgesellschaft zu, die den Ausnahmezustand des Krieges so ordentlich bewältigt.

Diesen einzelnen Satz zum eigenen Abschnitt zu erklären rechtfertigt sich dadurch, dass er formal als Strophenenjambement zwischen den beiden letzten Terzetten hervorgehoben ist. Der unreine Reim von *Dämontier* in 3,12 auf *ziseliert* in 3,10 umschließt diesen Satz, der so im Bezug auf die Assonanzreime der beiden letzten Verse des Gedichts, aber auch in dem Binnen-Assonanzreim beiderseits des Enjambelements von *blanken* in 3,12 auf (Engels-) *scharen* in 3,11 eine Scharnierfunktion erhält. Die inhaltliche Ironisierung der Friedensvision in einem Einzelsatz wird nach dem Enjambelement in 3,12 als Abfolge der Vokalklänge ä-a nach der Zäsur vor *Da* zu einer Klangfolge ä-a / a-ä ergänzt. Klanglich wird in Vers 3,12 zusammengeführt, was inhaltlich durch die als Interjektion verwendete Präposition *Da* und die rhythmische Zäsur scharf getrennt ist. Inhalt und Klang fallen auseinander, wodurch der Leser auf den letzten Abschnitt mit dem Finale vorbereitet wird.

Die Abschnitte 2.5 und 2.6 sind, in der Sprache der Dramaturgie gesprochen, retardierende Momente vor der kathartischen Abschlusskatastrophe. Das Maschinengewehr wird vordergründig „vermenschlicht“ und ein „Mensch“ hätte angesichts der Gräberfelder Erbarmen.

2.4 Die Antwort: Lily strebt weder nach Pausen noch Frieden sondern nach der Steigerung ihrer technischen Vernichtungskapazität (A'': 3,12-3,14)

Dieser inhaltliche Abschnitt schließt als Rhema A'' die zyklische Struktur des Gedichtinhalts mit der erwarteten Antwort auf die eingangs gestellte Frage ab.

¹¹² Vgl. Röhrich (2001), Bd. 2, S. 385.

¹¹³ Die hier zu vermutende Absicht des Dichters, die im Ersten Weltkrieg sehr häufig reproduzierten „Heldentod mit Engelsbegleitung“-Bilder (auf Postkarten u.ä.) zu ironisieren, kann hier aus Raumgründen nicht näher belegt werden.

¹¹⁴ *Blanke*, d.h. unbeschriebene Grabsteine könnten auch ein Hinweis auf die Anonymität des „unbekannten Soldaten“ sein.

Allerdings behalten auch die letzten zweieinhalb Verse den gestauten Rhythmus und den äußerlichen Anschluss an das Terzinenwechselschema bei. Die Spannung zwischen Klangstruktur und Inhalt, die Zäsur und der Aufruf der Unterwelten durch die assonierenden *Gräber* und das *Dämontier* im Vers 3,12 bereitet den Rezipienten auf die überraschende Antwort vor, die das Gedicht auf die eingangs gestellte Frage bieten wird, *wo* das nun personifizierte Maschinengewehr *hin denkt*.

Die *Da*-Überraschung zerbricht die Abendbesinnlichkeit: Der letzte Satz ist von einer „Doppelperspektive“ bzw. Simultaneität des lyrischen Ichs gekennzeichnet: Drein ist zumindest eine distanzierte Beobachtung, denn der Sprecher ist vom Angriff der Vögel nicht betroffen. Zunächst referiert das Ich in Bodenperspektive, wie ein *Dämontier* das als *pars pro toto* durch sein *Gestell* repräsentierte Maschinengewehr¹¹⁵ huckepack nimmt. Ein Dämon hat zweierlei Bedeutungsdimensionen: „1. [böser] Geist, Mittelwesen zwischen Mensch und Gott [...], 2. dem Menschen inwohnende unheimliche Macht.“¹¹⁶ Sie können im Guten wie im Bösen in die Geschichte der Menschen eingreifen. In der Religionswissenschaft gelten Dämonen als übermenschliche, aber nicht göttliche Mächte, die den Menschen helfen oder schaden können.¹¹⁷ Ein Dämon-Tier ist hier futuristisch formuliert als Tragtier des Hilfswesens des Individuums Maschinengewehr. Die Formulierung *den Bauch den prallen* schließt aus, dass mit dem *Dämontier* der Mensch bzw. Soldat¹¹⁸ gemeint ist, der das Maschinengewehr herumträgt. Menschen schmiegt sich nicht unter die bis 1916 sehr schweren Maschinengewehre und die Frontsoldaten waren eher mangelernährt, als durch pralle Menschenbäuche gekennzeichnet. Die Auflösung dieser Unbestimmtheit erfolgt in der letzten Zeile: das *Dämontier*, das das Maschinengewehr trägt ist als Vogelwesen ein Fluggerät, wobei die Formulierung *den Bauch den prallen* durch die Verdoppelung des bestimmten Artikels und die altertümliche Nachstellung des Adjektivs intensivierend¹¹⁹ wirkt, was eine Assoziation zur gravitatisch behäbigen Prallheit eines Luftschiffs nahe legt. Historisch hatte um die Jahreswende 1915/1916 eine Intensivierung des deutschen Luftkriegs durch nächtliche Angriffs-

¹¹⁵ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Stativ“, Bd. 26, S. 183. Vgl. oben 2.3: *Gestell* ist bezüglich Maschinengewehren der Oberbegriff zu dem gleichbedeutend zu *Stativ* in 2,9 zu sehen. Vgl. Duden (1996), S. 993.

¹¹⁶ Duden (1996), S. 315.

¹¹⁷ Vgl. Brockhaus; Stichwort „Dämon“, Bd. 6, S. 238 f.

¹¹⁸ Frank (2000), S. 45: „Mit dem bestimmten Artikel (im Singular und Plural) wird das Benannte als Bestimmtes, bereits Bekanntes und Identifiziertes bezeichnet bzw. dem Leser als solches vorgestellt [...].“

¹¹⁹ Vgl. Frank (2000), S. 44 und 49.

fahrten mit Luftschiffen gegen militärische Ziele in Paris, London, Südengland und in Osteuropa begonnen.¹²⁰

Im letzten Vers, einem unverbundenen Nebensatz, steigert sich die expressive Wucht von *Drein* über die Wortwiederholung des Subjekts *Vögel* und den Daktylus *luftige* zum Bruch des Reimschemas durch den Endreim auf 3,13 statt auf 3,12.

Das umgangssprachliche *Drein* in 3,14 dient nicht nur zur Einhaltung des Metrums sondern ist heute nur noch als Wortbestandteil mit aggressiver Konnotation geläufig.¹²¹ Die Wortwiederholung *Vögel, Vögel* in 3,14 dient zur Ausdruckssteigerung,¹²² wobei ungeklärt bleiben muss, ob 1916 das Synonym *Vogel* für *Flugzeug*¹²³ bereits geläufig war, oder ob der Dichter hier in futuristischem Sprachstil „durch Verdoppelung von Substantiven kühne Analogien zwischen verschiedenen Seinsbereichen herstellte [...] [um] die Vielschichtigkeit des Lebens erahnbar zu machen.“¹²⁴ Historisch begannen 1916 wegen der Erstarrung der Fronten im Bodenkrieg aggressive Kampfgeschwadereinsätze zur Bekämpfung der Bodentruppen aus der Luft bei Verdun und an der Somme auf beiden Seiten und gegen die Etappe der Front.¹²⁵ Der Daktylus *luftige*, das synästhetische Paradoxon *luftige Teiche*, der Umfang des letzten Verses von sechs Hebungen und eine Durchbrechung des Reimschemas betonen die Wichtigkeit bzw. andere Sphäre der erwarteten Antwort.

Das sprachliche Bild, dass das Maschinengewehr von einem futuristischen Dämonier getragen entgrenzt ist und nun auch über den abendmüden Heerhaufen herfällt, wie Vögel, die vom Instinkt getrieben im Sturzflug Fische jagen, ist die Antwort auf die Frage nach dem Traum eines Maschinengewehrs. Es träumt des nachts von weiterer Perfektion seiner Tötungsmöglichkeit durch seinen Einsatz vom Flugzeug mit der aggressiven Nutzung auch gegen das Hinterland der Front aus der militärischen „dritten Dimension“. *Lily* als Maschine braucht und will keine Pause und keinen Frieden.

3 Ergebnis

Das Gedicht ironisiert durch seinen mit der vordergründig klassischen Gattungsform inkongruenten Inhalt die zu Kriegsbeginn in Deutschland grassierende Kriegsbegeis-

¹²⁰ Vgl. Ploetz (1998), S. 723.

¹²¹ Vgl. Duden (1996), S. 364.

¹²² Vgl. Frank (2000), S. 101.

¹²³ Duden (1996), S. 1683.

¹²⁴ Kiesel (2004), S. 150.

¹²⁵ Vgl. Ploetz (1998), S. 723.

terung der Kulturwelt. Das lyrische Ich macht aus seiner hymnischen Ansprache auf ein Maschinengewehr eine Aussprache. Die futuristische Personifikation des Dings *Maschinengewehr* wird zu der Frage gesteigert, *wo denkst du hin?* Damit ist das Thema des Gedichts bestimmt: ist eine weitere Entgrenzung der technischen Brutalisierung des Krieges zu erwarten?

Die Aussprache zeigt dem Leser in einer filmähnlich montierten Gedankenreise mit Perspektivwechseln das grausame Geschehen auf den Schlachtfeldern, das vom Gegenstand des Dinggedichts dominiert wird. Als das lyrische Ich in ironischer Formulierung die Vision eines zukünftigen Friedens ohne Tätigkeit der Maschinengewehre schildert, gerät es in einen entgrenzten Traumzustand, in dem es die nun stille Front überfliegt, das Maschinengewehr beschädigt und verlassen imaginiert und ein wörtliches Zitat einer friedenszeitlichen Parklandschaft mit pinguinähnlich gewandeten Spaziergängern nun auf die an und hinter der Frontlinie wimmelnden Soldaten assoziativ überträgt. Diese sind nun mit Pinguinen assoziiert. Aus der Vogelperspektive wird dann ein abendlicher Abzug von Soldaten hinter der Front geschildert. In einem abrupten Perspektivwechsel kehrt das lyrische Ich wieder auf Augenhöhe zu dem anfangs gepriesenen, und nun wieder als intakt beschriebenen Maschinengewehr zurück, das nun durch die Angabe seines Namens *Lily* als Personifikation sogar noch individualisiert wird. Das lyrische Ich sieht nun aus der Froschperspektive über gepflegten Gräbern die Engel zumindest für diesen Tag in ihren Hymnen die Abendruhe angebrochen. Diese konventionelle Abendruhe ist aber noch keine Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach der weiteren Entgrenzung. Plötzlich sieht es, wie das Maschinengewehr *Lily* huckepack durch eine dämonische Maschine in die Luft befördert wird. Die letzte Zeile gibt die Antwort, dass mit Luftangriffen nun zu jeder Tageszeit gerechnet werden muss. Das Rhema ist, Illusionslosigkeit gegenüber der Potenz der Technik und der Hemmungslosigkeit ihrer kriegerischen Benutzer. Als Desiderat zur weiteren Überprüfung dieser Interpretation wäre eine eingehende Überprüfung des biographischen Materials auf die cineastischen Vorlagen, wie z. B. propagandistische Kriegswochenschauen, des behandelten Gedichtes zu leisten. Insgesamt ist Bechers *Auf ein Maschinengewehr* von 1916 mit seiner „Lily in the sky with demons“ eher eine hellsichtige Prophetie technisch gesteigerter Kriegsschrecken mit der impliziten pazifistischen Aufforderung „an Europa“ schnell den Krieg zu beenden, als ein Beleg für die Auffassung, dass ein „Kriegsfreiwillige[r, der] 1914 nur wegen seiner Schußverletzung infolge eines Doppelselbstmordversuches zurück-

gestellt [wurde]“, 1916 keine „pazifistischen“ Gedichte gegen den Krieg schreiben konnte.¹²⁶

Ebenso ist Demetz' These von der futuristischen Begeisterung für „die Technik“ des modernen Waffenarsenales abgesehen von der deutlichen Beeinflussung durch erflogene Perspektiven des modernen technisierten Krieges die Opferrolle der Frontpinguine deutlich herausgestellt. Ob daraus eine implizit didaktische Absicht in Richtung Pazifismus bezüglich des Lesepublikums beabsichtigt ist, ist mit der oben gewählten Themenstellung nicht entscheidbar. Es erforderte die interpretative Einordnung des Gedichts in die interpretative Gesamtschau der Gedichtsammlung „An Europa“ von 1916.

Die Allgemeinheit erfährt jedenfalls in visionärer Direktheit, dass Vernichtung und nur noch mehr technisierte Vernichtung das Wesen des modernen Krieges ist. Vom Hörer oder Leser des Gedichts wird dabei erwartet, dass er Chiffren und Kodes wie Engels Lächeln, Gehrock für Bürgerlichkeit, Engel für Christentum weiterdenken kann, ruft aber zu keiner Aktion auf. Der Leser soll sich klar machen, dass durch die Technisierung des Krieges statt Sieg nur verstärkte Zerstörung bevorsteht.

Zuletzt sei noch betont, dass die Vielzahl und die Qualität der eingesetzten dichterischen Mittel eine Reduktion der Kunst des Futuristen Johannes R. Becher wie sie Robinson vertritt auf das Synästhetisieren aus den Drogenerfahrungen heraus zumindest für dieses Gedicht eine Unterschlagung der sonstigen Rezeption des modernen Aviatiker-Blicks der Futuristen darstellt und somit „Auf ein Maschinengewehr“ nicht gerecht wird.

¹²⁶ Vgl. Dwars (1998), S. 248 f.

Literaturverzeichnis

Textausgaben:

Johannes R. Becher: „Auf ein Maschinengewehr“, in: An Europa. Neue Gedichte. Leipzig 1916, S. 14-15.

Ders.; Gesammelte Werke. Bd. 1: Ausgewählte Gedichte 1911-1918. Hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin/Ost und Weimar 1966. S.181-182.

Literatur:

Der Große Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearbeitete Aufl.; Leipzig, Mannheim 2006.

Demetz, Peter; Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). München 1990.

Dietz, Ludwig/Redaktion KLL; Art. „Johannes Robert Becher; An Europa.“ In: KLL 2, S. 361-362.

Döhl, Reinhart; Art. „Expressionismus“ in MLL. S. 145-147.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim u.a. 1996.

Dwars, Jens-Fietje; Ernst Jünger und Johannes R. Becher. Anmerkungen zu einer Nicht-Debatte in den „Weimarer Beiträgen“. In: Weimarer Beiträge, 44 (1998), S. 242-264.

Ders.; Ein ungeliebter Ehrenbürger. Johannes R. Becher in Jena. Mit Dokumenten seiner Klinikaufenthalte. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 39 (1995), S. 87-110.

Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenform. München u. Wien 1980.

Frank, Horst Joachim; Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. 5. Aufl.; Tübingen, Basel 2000.

Grimm, Heinrich und Jakob; Deutsches Wörterbuch. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Bd. 8.1; Leipzig 1963.

Kiesel, Helmuth; Geschichte der literarischen Moderne. Sprache Ästhetik Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.

Knobloch, Christine; Art. „Johannes Robert Becher: Das lyrische Werk.“ In: KLL, Bd. 2, S. 358-360.

Kühnel, Jürgen; Art. „Sonett“ in MLL. S. 432-433.

Ders; Art. „Sonettenkranz“ in MLL. S. 433 f.

Linnenkohl, Hans; Vom Einzelschuß zur Feuerwalze. Der Wettlauf zwischen Technik und Taktik im Ersten Weltkrieg. Koblenz 1990.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle; 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990.

Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. 32., neubearbeitete Auflage, Freiburg/Brsg. 1998.

Robinson, Benjamin; Morphine as the Tertium Quid between War and Revolution; or, The Moon Gland Secretes Poppy Sleep over the Western Front of Johannes R. Becher. In: The German Quarterly 73 (2000), N. 4, S. 387-400.

Röhrich, Lutz; Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 5 Bde., 5. erw. u. neubearb. Auflage, Freiburg, Basel, Wien 2001.

Sauer, Michael; „Verfall und Triumph“. Grundmuster des Schreibens in Johannes R. Bechers Frühwerk. In: LWU 30 (1997) Heft 1, S. 3-15.

Simchen, Helga; Die vielen Gesichter des ADS. Begleit- und Folgeerkrankungen richtig erkennen und behandeln. Stuttgart 2003.

Virilio, Paul; Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt/Main 1983.

Internetquellen:

<http://film.virtual-history.com/postcard.php?id=8880> (Ausdruck vom 12.01.2007).

<http://www.biorindviehzucht.ch/stiere-ns/images/steffen/gross/Steffen-5.jpg> (Ausdruck vom 01.02.2007).

Anhang 1:
Auf ein Maschinengewehr

von Johannes R. Becher

(Verwendete Textausgabe: Johannes R. Becher: An Europa. Neue Gedichte. Leipzig 1916, S. 14-15.)

Aus dessen Schlunde Brausen der Gewitter, x X x X x X x X x X x
Mit leichtem Ticktack höllisches Gehagel... x X x X x X x X x X x
Wo denkst du hin von keinem Griff durchschüttert x X x X x X x X x X x
Des Nachts in Grases weichem Bett gelagert?! x X x X x X x X x X x

Am Morgen wachst du beim bedrängten Hügel, x X x X x X x X x X x
In rollende Attacken bohrt dein Lauf, x X x X x X x X x X
Du zerrst die Spähenden aus kühnen Flügen, x X x X x X x X x X x
Kolonnen drückst du lautlos um in Staub. x X x X x X x X x X

Im dichten Busch oft wirst du lauern Schlange: x X x X x X x X x X x
Bis plötzlich springst du zuckend hoch; du stichst x X x X x X x X x X
Durchs schlanke Grün wo deine Arme langen x X x X x X x X x X x

Hinein ins Weite; schlimm dein Atem bricht x X x X x X x X x X
Durch Wald, Gemäuer ... da ... –nah aus der Flanke x X x X x X x X x X x
Des Feindes Tatze aufreißt dein Gesicht. x X x X x X x X x X

II

Sein Lied gehetzt durch weite Straßen singt. x X x X x X x X x X
An Barrikaden grause Triller schmetternd. x X x X x X x X x X x
Mit eisigem Guß hinab die Keller kletternd. x X x x X x X x X x X x
Enorme Kerls es auf die Pflaster schlingt. x X x X x X x X x X

Einst sich der Schlund zu Engels Lächeln dehnet, x X x X x X x X x X x
Muß Worte sprühen gleich beträufter Au. x X x X x X x X x X
Darob sich Regenbogen kreuzweis bauen. x X x X x X x X x X x¹²⁷
Die Städte fließen. Buntere Phänomene. x X x X x X x x X x X x

Und blinkend strebt das eiserne Stativ. x X x X x X x X x
Die Schildbrust ausgefretzt von der Granaten x X x X x X x X x X x
Gesplitter. Lauf gebogen schief. x X x X x X x X x

Doch keine Faust mit langem Streif zu laden. x X x X x X x X x X x
Melodisch Nester säumen längs der Schienen. x X x X x X x X x X x
„... o schreitet aus in Gärten schon -: Pinguine!...“ x X x X x X x x X x X x¹²⁸

III

Safrane Füße. Kleinen Lehms behangen. X x x X x X x X x X x¹²⁹
Der Fetzen Blattwerk längs der Schläfen klebt. x X x X x X x X x X
Sie stelzen breite Schwärme. Weich umfängen x X x X x X x X x X x
Von Abendwind auf Fluren Teppich, sternbelebt. x X x X x X x X x X

Sie sitzen auf. Jetzt tanzen[d]¹³⁰ wild in Paaren. x X x X x X x X x X x
Von Blut noch Schaum um die Gewänder webt. x X x X x X x X x X
Es schwellen Lippen. Tief Kolonnen fahren. x X x X x X x X x X x
Patronen Gurt ein Regenbogen zackig schwebt. x X x X x X x X x X x X

Du heißest Lily. Hyazinthenhaare x X x X x X x X x X x
Gleich Farren fein ins Stirngemäuer ziseliert. x X x X x X x X x X
Lobsingend steile Hymnen Engelsscharen x X x X x X x X x X x

¹²⁷ Alternativ: X x x X x X x X x X x; der O-Laut von *darob* wird in *Régenbögen* betont aufgenommen, was die daktylische Variante „unpoetischer“ erscheinen lässt.

¹²⁸ Alternativ: x X x X x X x X x X x

¹²⁹ Alternativ wegen des Fremdwortstatus bzw. einer eventuell im Bairischen als der Sprache der Heimatstadt des Dichters existierenden Betonungsabweichung: *Sáfran/Safrán*: x X x X x X x X x X x.

¹³⁰ In der Edition der Gesammelten Werke, Bd. 1: *Ausgewählte Gedichte 1911-1918.*, hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin; Berlin/Ost und Weimar 1966; S.181-182; liegt in 3,5 mit „tanzen“ statt „tanzend“ ein Editions- oder Druckfehler vor.

Ob Gräbern blanken. Da – ein Dämontier

x X x X x X x X x X

Schmiegt unter das Gestell den Bauch den prallen,

x X x X x X x X x X x

Drein Vögel, Vögel wie in luftige Teiche fallen!!

x X x X x X x X x X x X x

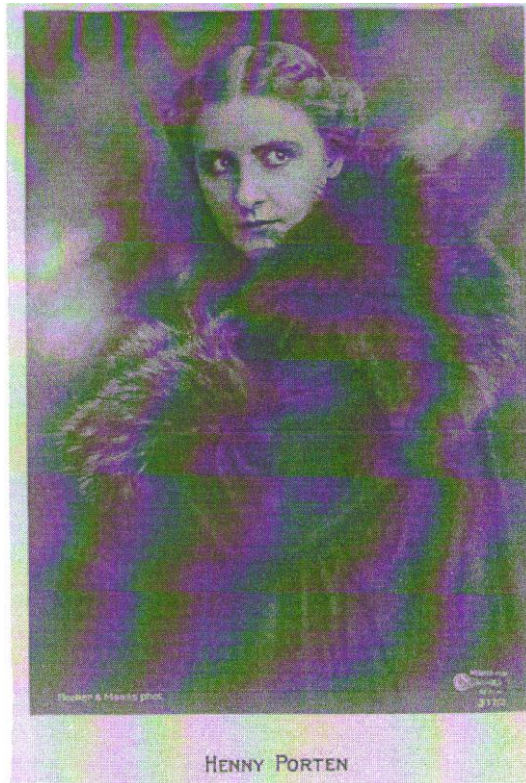
Das Reimschema des gesamten Gedichtes mit der Kennzeichnung der unreinen Reime durch Umklammerung lautet:

1. Sonett: **a b a (b)** **c d (c) (d)** **e f (e)** **(f) (e) f**

2. Sonett: **a b b a** **c d (d) (c)** **e f e** **f g (g)**

3. Sonett: **a b a b** **c d c d** **e f (e)** **(f) (e) (e) oder (f) g g**

Anhang 2: Bild von Henny Porten, Bild eines Farren



<http://film.virtual-history.com/postcard.php?id=8880> (Ausdruck vom 12.01.2007)



<http://www.biorindviehzucht.ch/stiere-ns/images/steffen/gross/Steffen-5.jpg>
(Ausdruck vom 01.02.2007)

Anhang 3: Endnoten

ⁱ **Demetz (1990), S. 107 f.:**

„Es gab unter den Expressionisten nicht wenige [...] Kriegsdichter, die sich von der modernen Technik und ihren zerstörend-reinigenden Wirkungen so zauberisch angezogen fühlten wie Becher, und seine Art, [...] den mythischen Krieg als brutale, aber zukunftssträchtige Zerstörung der alten Welten in einer reduzierten Syntax auszusprechen, in der das Nomen und die Gleichzeitigkeit herrschen, steht dem italienischen Futurismus näher als alle anderen Gedichte jener Epoche. Kein anderer deutscher Lyriker hat Gedichte „Auf das Maschinengewehr“ [Den Titel gibt Demetz in der Textdokumentation mit „ein“; Anm. d. Verf.] [...] geschrieben. Das Entscheidende sind nicht so sehr die Versatzstücke der futuristischen Technologie, die [...] Aeroplane, Züge und die kompletten Kriegsarsenale, [...] sondern ihre sprachliche Gegenwart in einer reduzierten Syntax, in „befreiten Worten“, im Simultanismus und in den „Analogien“ und „Analogien“-Ketten [...].“

ⁱⁱ **Robinson (2000), S. 395 f.:**

„[T]he emergence of a cinema industry at the turn of the century [...] [:] Film [...] reduced transcendental objects of meaning, war and revolution in particular, into pure perceptual phenomena. It is this strict [a] epoché of media modernism [...].“

ⁱⁱⁱ **Virilio (1983), S. 30:**

„Film und Luftfahrt traten gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts gleichzeitig in Erscheinung. Seit 1914 ist die Luftfahrt eigentlich kein Mittel mehr zum Fliegen, [...] sie wird zu einer Sehweise oder vielmehr zum eigentlichen Mittel des Sehens überhaupt.“

^{iv} **Knobloch, Christine: Art. „Johannes Robert Becher; Das lyrische Werk.“ In: KLL, Bd. 2, S. 359 f.:**

„In den frühen expressionistischen Sammlungen will Becher durch die sprachliche Zertrümmerung des Bestehenden den Boden bereiten für die Erneuerung der Menschheit: diese [...] Dialektik von Verfall und Triumph zieht sich durch Bechers ganze Dichtung. Religiöser Erlösungsgedanke, ekstatische Aufbruchstimmung und gesellschaftliche Utopie finden ihren teils hymnischen, teils elegischen Ausdruck in den von dem „Dreigestirn“ Baudelaire, Rimbaud und Kleist inspirierten Gedichten.“

Dietz/KLL, Art. „Johannes Robert Becher; An Europa.“ In: KLL 2, S. 361:

„An Europa. Gedichtsammlung von Johannes Robert Becher, erschienen 1916; die wichtigste Veröffentlichung aus der expressionistischen Phase des Autors. „Der Dichter,“ heißt es in dem berühmten Programmgedicht, „meidet strahlende Akkorde./ Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill./ Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen“, er zertrümmert die konventionelle Syntax und Sprache, um das Ohr des Volkes zu erreichen. [...] Bechers Anliegen war es, eine neue, zur Tat treibende Marseillaise in den Herzen der Mitmenschen zu wecken und ihren revolutionären Kern zu aktualisieren. Noch ist es allerdings ein die ganze Menschheit in brüderlichem Anruf umfassendes Gefühl ohne parteipolitische Fixierung, ein Appell [...]. Diese Anrede greift indessen noch weiter, sie meint auch „Völker-Bruderschaften“ und beschreibt die Sehnsucht, daß nach diesem Krieg, in dem sie sich selbst zerfleischen, die Nationen „ineinander wiederkehren“. Über Deutschland hinaus richtet Becher deshalb das Wort An Europa und An die Völker. „Aus den Schlachten“ – so läßt das expressionistische Lebensgefühl, das er mit vielen zeitgenössischen Autoren teilte, ihn hoffen – ziehe „ein fabelhafter Morgen auf“, denn trotz aller Niederlagen der einzelnen Nationen: „Menschheit heißt der unerhörte Sieg.“ Das ist utopisches Bewußtsein, und Becher weiß es; Klänge aus Utopia heißt folgerichtig das ersehnte Bild einer einigen Menschheit, und das Schlußgedicht, An die Freude, kann, Schiller zitierend, nur hymnisch erbitten: „Füll, Utopia, füll des Chaos Raum“, des Chaos, das in den zahlreichen Kriegsgedichten des Bandes dargestellt ist. Das Faszinierende der lyrischen Produktion des jungen Becher liegt weniger in dem hier entwickelten Programm, als darin, daß die formalen Konventionen der um die Jahrhundertwende und danach vorherrschenden Lyrik in einem großartigen, expressiven Sprachchaos aufgelöst wird. Die Sprache, hier von selten nachlassender Wucht, ist aus den heterogensten Elementen der Errungenschaften moderner Lyrik [...] zusammenschmolzen; Kurt Pinthus nennt sie „fäkalischen Barock“. Der Glaube an den Aufbruch des Proletariats, der Nationen und Völker zu ihrer Verbrüderung [...] sollte in einer neuen Syntax wirksam vorgetragen werden, als deren besonderes Merkmal der Imperativ erscheint [...].“

^v **Döhl, Art. „Expressionismus“ in MLL, S. 146 :**

„Die Sprache der expressionistischen Literatur ist [...] nicht einheitlich: sie ist sowohl ekstatisch gesteigert, als auch Sektionsbefund; sowohl metaphorisch, symbolisch überhöht, als auch die traditionelle Bildersprache zerstörend. Auf Ausdruck drängelnd, betont sie die „Rhythmen“, die fließen, hämmern oder stauen können. Zu re-

gistrieren sind als auffälligste Merkmale: Sprachverknappung, Ausfall der Füllwörter, Artikel und Präpositionen ebenso wie Sprachhäufung, nominale Wortballungen, Betonung des Verbs, Wortneubildung und Forderung einer neuen Syntax.“

^{vi} **Frank (2000), S. 104:**

„[Das Sonett] besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten, wobei das zweite Quartett das im ersten begonnene Thema in der Regel variiert und das folgende Terzett dann eine Wendung bringt, etwa mit der Angabe eines Gegensatzes, mit einer gedanklichen Verallgemeinerung, einem Wechsel in der Sprechrichtung o.ä. (4+4 / 3+3).“

^{vii} **Frank (2000), S. 103:**

„[...]Wendungen als Umschwünge können dem Gedicht einen peripathetischen Aufbau geben, dabei auch mehrfach vorkommen. So ist die wohl häufigste Bauform die der Abfolge verschiedenartiger Teile (ABC...). Einzelne Folgen können auf verschiedenen Sinnebenen wiederholt werden (ABC A'B'C'). Die besondere Geschlossenheit des zyklischen Aufbaus ergibt sich durch Wiederaufnahme des Anfangs am Schluß (ABC ... A).“

^{viii} **Frank (2000), S. 78:**

„Moderne Gedichte leben oft aus der Verflechtung und Überkreuzung (,Gitterbildung') verschiedener Bildbereiche. Bilder ergeben sich hier oft aus Wortassoziationen [...].“

^{ix} Die Rolle des Maschinengewehrs im Vergleich zu anderen Waffenarten beschreibt Linnenkohl für den Ersten Weltkrieg folgendermaßen:

Linnenkohl (1990), S. 285:

„Entsprechend dieser gewaltigen Steigerung der Artillerietätigkeit stieg der Anteil an Verlusten durch Splitterverletzungen. In Frankreich rechnete man vor dem Krieg mit etwa 80 Prozent Verlusten durch Gewehrfeuer und 20 Prozent Verlusten durch Artilleriefeuer. Als Durchschnitt der wichtigsten Schlachten des Ersten Weltkrieges ermittelte man auf französischer Seite, daß 67 Prozent der Verluste durch Splitterverletzungen (Sprenggranaten der Artillerie und Minenwerfer sowie Handgranaten), 23 Prozent durch Gewehr- und Maschinengewehrkugeln und 10 Prozent durch andere Einflüsse verursacht wurden. Auf deutscher Seite wurden im Stellungskrieg an der Westfront im August und September 1917 noch höhere Anteile von Splitterverletzungen ermittelt, nämlich 75,7 Prozent Verwundungen durch Artilleriegeschosse. Diese nüchternen Zahlen, hinter denen sich unsagbares menschliches Leiden ver-

birgt, zeigen, in welchem hohem Maße der Erste Weltkrieg von der Artillerie beherrscht wurde. Wie schon in Kapitel 15 festgestellt blieb aber dennoch das Maschinengewehr die entscheidende Waffe dieses Krieges.“

Linnenkohl (1990), S. 214 f.:

„Das Verhältnis der Verluste entsprach an allen Fronten ungefähr dem Stärkeverhältnis, d.h. im allgemeinen erlitt der stärkere Gegner im Verhältnis seiner zahlenmäßigen Überlegenheit größere Verluste als der schwächere. Man kann sich diesen Krieg als eine Anzahl von etwa gleich gefährdeten Kampfzonen vorstellen, in denen die dichter massierten Truppen nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit die größeren Verluste zu erleiden hatten. Es regierte also, was den einzelnen Soldaten betraf, mehr oder weniger der blinde Zufall, unabhängig vom Ausgang des Kampfes. Wenn auch die Artillerie [...] die meisten Soldaten tötete und verwundete [...], so war das Maschinengewehr die entscheidende Waffe, denn es ließ alle Offensiven scheitern, insbesondere dort, wo die Masse der Artillerie nicht mehr wirken konnte, wie nach tiefen Einbrüchen in das Hinterland der Front.“

^x **Frank (1980), S. 321:**

„Sie ermöglicht, faßt man die ersten beiden und die letzten beiden Verse jeweils zusammen, zwei weitschwingende, durch eine Doppelsenkung halbierte Sprachbögen, die in ihrer Mitte und am Ende jeweils durch den Gleichklang der Reime verbunden sind. So ist der Vierzeiler eine anpassungsfähige, geräumige und dennoch gut zu fassende Form für Empfindungen, Bilder und Gedanken.“

^{xi} **Virilio(1983), S. 30 f.:**

„Im Gegensatz zur allgemeinen Annahme steht am Anfang der Militärfliegerei die Luftaufklärung – der Einsatz bewaffneter Flugzeuge wurde von den Generalstäben zunächst abgelehnt. [...] Die Lage der Aufklärungsflieger war nicht beneidenswert; bei ihren photographischen Aufträgen mußten sie eine konstante Höhe halten, damit der Maßstab der Aufnahmen stimmte – diese relative Unbeweglichkeit machte sie sehr verwundbar.“

^{xii} **Sauer (1997), S. 8.:**

„Religiosität ist bei Becher ein weiteres Moment der Distanzierung vom Herkömmlichen. [...] Das Mystisch-Irrationale des Katholizismus zieht ihn an: Auch hier findet er Ahnungen von „Weltende“, zugleich erhält er frühzeitig wichtige ästhetische Anregungen durch die Bildmächtigkeit der mythologischen Lehre und des religiösen Lebens.“

xiii **Virilio (1983), S. 35:**

„Für den Krieger geht die Funktion des Auges auf in der Funktion der Waffe. Deshalb haben die Kinematik der Kriegsfliegerei und der von ihr bewirkte Zusammenbruch des räumlichen Kontinuums und der atemberaubende Fortschritt der Kriegstechnologien seit 1914 die alte homogene Sicht buchstäblich zum Platzen gebracht und zur Heterogenität der Wahrnehmungsfelder geführt. Die Metapher der Explosion ist von nun an sowohl in der Politik als auch in der Kunst geläufig.“

xiv **Virilio (1983), S. 29:**

„Zwei [futuristische; d. Verf.] Filme entstanden 1914 und 1916, von denen der [...] von Marinetti [gedrehte; d. Verf.] angegriffen wurde. Dabei war er der erste, der zwischen dem Krieg und der Luftfahrt, einer von der Flüchtigkeit der Flugperspektive bestimmten [...] Sicht, eine Verbindung herstellte. 1912 veröffentlichte er *Der Monoplan des Papstes*, den Reisebericht eines futuristischen Fliegers, in dem man den Autor selbst wiedererkennt, und fast gleichzeitig, angeregt von einem begeisterten Besuch an der libyschen Front, Die Schlacht von Tripolis [...].“

xv **Frank (2000), S. 90:**

„[D]er Abend[...] [:] Er ist die Zeit des Sonnenuntergangs und der Dämmerung [...]. Da ist der Feierabend nach den Mühen des Tages [...], als die Zeit des Festes [...] und der Liebe [...], als die Stunde der Einkehr, der Erinnerung und der Gedanken an das Ende [...]. So kommt die Nacht mit dem Verlangen nach Frieden und als Zeit der Ruhe [...].“