

VI

RYTHME

1. Die Stimme ist eine Kraft

Die Stimme ist nicht der Ausgangspunkt von Meschonnic's Reflexion, aber er widmet ihr das ganze sechste Kapitel seiner „Kritik“. Sein Anliegen ist immer das, was bei Celan die Gegenwart einer Person hieß. Die Stimme tritt darum ganz in den Bedeutungsraum des Rhythmus: „Der Rhythmus ist dann, durch alles was er in der Sprache an Unter- und Außersprachlichem mitführt, in der Sprache vielleicht das, was am meisten der Stimme entspricht. Er teilt mit ihr die Geschichtlichkeit“ (295). In der Stimme gebe es, wie in der Rede, mehr Bedeutendes als Bedeutetes, das Bedeuten überschwemme das Bedeutete. „Vielleicht ist es ja dieses andauernde Überborden des Bedeutens, *wie im Gedicht*, welches bewirkt, dass die Stimme als Metapher für das Subjekt eintreten kann“ (294). Wir bemerken, wie nah diese Überlegungen, die ein vorsichtiges ‚vielleicht‘ nicht verschmähen, jener Stimmlichkeit kommen, die Hans Lösener bei Paul Celan fand. Den Begriff Stimmlichkeit, *vocalité*, bildet Meschonnic nicht; Paul Zumthors „Einführung“ kannte er noch nicht und bezieht sich auf dessen propädeutische Studie von 1979: „*Pour une poétique de la voix*“. Da er in Paul Zumthor aber einen Mitläufer des Strukturalismus und der Phänomenologie erkennt, ist ihm dessen Position suspekt. Nach Meschonnic's Überzeugung ist nun der Rhythmus etwas, das jede Rede erst zu einer Rede macht. Rede, Poesie, Stimme und Rhythmus konvergieren in einem Einklang, den schon Herder zu hören bezeugt und Gesang genannt hatte: „Es gibt eine *Kraft* der Stimme. Und die Stimme ist eine Kraft, ebenso wie eine Materie, ein Milieu. Sie hat eine Wirksamkeit. Wie das Bedeuten des Rhythmus und der Prosodie. Sie ist naturhaft und überschreitet gleichzeitig den Verstand. Alles Physische enthält ein Geheimnis.“ Das führt, in

Anlehnung an Marcel Mauss, in unmittelbare Nähe des Magischen: „Das Magische ist kein Überbleibsel, sondern ein Bestandteil“ (294).

Es wäre unangemessen, hier schärfere Definitionen zu verlangen, denn offensichtlich möchte der Autor, dass auch in seinem Text das Bedeuten das Bedeutete überschwemme. Dem Physischen eignet also ein ihm wesentliches Bedeuten, ein Strahlen und Schallen. Die Materie bedeutet sozusagen von selbst, strahlt und tönt – auch wenn niemand hinschaut oderinhört. Herder hatte der Materie ganz selbstverständlich eine Stimme, ja jedem Objekt eine eigene Stimme gegönnt, „unserem Mitempfinden verständlich“. Wenn Meschonnic die Stimme als Kraft, Materie, Milieu erlebt und ihr eine Wirksamkeit zuschreibt, dann meint er wohl, was Paul Zumthor ebenfalls bezeugt: „Der Stimnton geht vom Innen ins Innen“. Herder, Zumthor, Meschonnic, Lösener umwerben mit Schall und Gesang, Rhythmus, Stimme und Stimmlichkeit etwas Gemeinsames, das seine Materialität oder Körperlichkeit nicht verleugnet, gerade wenn es mit dem Anspruch auftritt, Ort des Sinns zu sein.

Paul Zumthors missionarisch vertretener Begriff *vocalité* behauptet, dass Stimmlichkeit auch eine immanente Eigenschaft des Textes sei; Hans Lösener und Henri Meschonnic folgen derselben Überzeugung. Für Meschonnic ist die Kontinuität von Stimme und Schrift gegeben, weil sie in der Historizität konvergieren: „Die Historizität der Stimme schließt die der Schrift ein. [...] es gibt keine Heterogenität zwischen den beiden, sondern einen Übergang, und eine Kontinuität“ (296). Meschonnic erzählt hierzu als Begründung eine Art Wundergeschichte, in der das geschieht, was er theoretisch behaupten möchte: Valéry berichtet von der Wirkung, die er empfand, als Mallarmé ihm theatralisch ein auf dem Tisch ausgebreitetes Manuskript von „Coup de dés“ vorlas. Meschonnic gibt dazu seinerseits einen zutiefst poetisch-metaphorischen Kommentar, in dem er den Übergang vom Sehen ins Hören über den metaphorischen Sprachgebrauch des Adjektivs „blanc“ (weiß) herstellt. Dieser Übergang geschieht allerdings nur im Französischen, weil „un blanc“ auch Spatium, Zwischenraum, Leerstelle, Leerblock bedeutet, z.B. bei der Auszählung von Zeichen in einem Textverarbeitungsprogramm wie Word: „blancs inclus“ – „Leerzeichen inbegriffen“. Hier wurde in Mallarmés Deklamation zum Ereignis, was Meschonnic umschreibt: dass „mündlicher Rhythmus“ und „typographischer Rhythmus“ sich berühren, weil die Stimme, bevor sie

spricht, ihre Weißheit mit der Seite teilt, bevor sie beschrieben oder bedruckt wird. Im Dada durchdringen sich dann Stimme und Seite: „Das Phonische geht über ins Optische, es produziert seine Typographie“ (296). Henri Meschonnic hat die lexikalische Eigenschaft des Adjektivs ‚blanc‘ in dem sehr schönen, sehr intellektuellen und kristallklaren Gedankengedicht am Anfang seiner „Voyageurs de la voix“ genutzt (39):

des blancs dans la tête
 comme entre les mots
 et des blancs entre nous
 d'un rythme
 qui nous entend plus
 que nous l'entendons
 pour nous unir par ce qui nous
 disjoint
 nous éloigner
 par ce qui nous rapproche

In Rhythmus und Stimmlichkeit begegnet uns wieder jene geheime Seite der Sprache, zu deren wichtigsten Eigenschaften es gehört, nicht durch Sprachzeichen, sondern kontinuierlich und unvermittelt zu wirken. Diese Eigenschaft begründet auch die engen Kontakte, welche Stimmlichkeit und Rhythmus mit der Musik unterhalten. Im Zentrum des Interesses steht das poetische Sprechen im Gedicht, insofern es in der Sicht Meschonnic's in höchstem Maße und jedesmal einzigartig Subjekt, Rhythmus, Stimmlichkeit und Sinn inkarniert.

2. Verteufelung des Zeichens

Der Teller ist eine Mütze

Die Entfaltung des Rhythmus in Henri Meschonnic's ‚rythme‘ geht einher mit der Demaskierung des Zeichens als Sündenfall der abendländischen Kultur. Dessen Ausgeburt, des Pudels Kern, ist – vielleicht überraschend, aber nicht abwegig – Heidegger. In seinem *Heidegger ou le national essentialisme* (2007) prangert der Philosoph jene Kettenreaktion an, welche durch das Zeichen und seine Spaltung in *signifiant* und *signifié*

ausgelöst werde, und schließt mit dem Ausruf: „Oui, la critique du signe demande une révolution culturelle” – „Ja, die Kritik des Zeichens fordert eine Kulturrevolution.”

Meschonnic wirft Heidegger die Essentialisierung der Sprache vor und erklärt ihn zum Heerführer einer Macht, die uns seit 2500 Jahren, seit Plato, am Denken hindert: „in der christlichen graeco-theologischen Tradition steht das Zeichen für die Sprache” (15). Hans Lösener übernimmt mit dem Rhythmus im Sinne von Meschonnic auch dessen Verdammung des Zeichens und schlägt 2015 selber noch einmal heftig in dieselbe Kerbe: „Der Rhythmus und die Fallen des Zeichens.” In seinem Essay „Rhythmus versus Zeichen” hatte Jürgen Trabant für deutschsprachige Leserinnen und Leser schon 1990 eine umfassende und konzise Einführung in Henri Meschonnic's Werk vorgelegt, mehr eine kongeniale Würdigung als eine Kritik, in der er aber doch einem Hauch von Unbehagen an Meschonnic's Zeichen-Polemik Raum gibt (207).

Was kann man dem Zeichen denn vorwerfen? Es trenne und entfremde, was zusammengehört: *le continu*, das Kontinuierliche, das Gleichbleiben von etwas, das etwas anderes wird. Rhythmus und Stimmlichkeit sind dagegen „jedemalig”, ein Ausdruck Humboldts, mit dem er eindrücklich jede Rede als Erschaffung von etwas Neuem und Eigenem betont. Ich muss präzisieren, dass es uns hier nicht ums Zeichen überhaupt, sondern um das Sprachzeichen geht. Es ist das hässliche Entlein, so anders als alle anderen Zeichen, dass man besser vielleicht nicht vom Zeichen reden sollte, wenn man seine Bekanntschaft machen möchte, sondern von ihm selbst. Aber wo ist es? Es existiert ja nicht als solches, sondern nur im Sprechen (*langage*) oder sogar nur im Sagen. Und da ist es doch auch jedesmalig? Müssen wir das Sprachzeichen wirklich verurteilen?

Humboldt fand die Sprache „flüssig” und „fest”, ein „Hervorbringen” und eine „Fundgrube”, Vorgang und Vorrat. Jede dieser Bestimmungen ist unverzichtbar, aber für unsere Frage nach der Jedemaligkeit des Sprachzeichens gebührt dem Vorgang doch logisch und chronologisch auch der Vorrang. Man kann nun einwenden, dass dieser Vorgang von Semiose in der Praxis längst abgeschlossen sei und dass dem einzelnen Sprecher nichts anderes übrigbleibe, als den Bestand zu akzeptieren. Dem ist aber nicht so. Sogar die ungezählten technischen und wissenschaftlichen Neologismen, die von Fachleuten und Terminologen-Teams

bereitgestellt werden und zunächst nicht offen sein sollen, können sich der Öffnung durch den Gebrauch nicht entziehen.

So geht es ja auch den Wörtern ‚Rhythmus‘ und ‚Stimmlichkeit‘: Meschonnic hält sich zwar brav ans Laut- und Schriftbild des französischen Wortes ‚rythme‘; den sogenannten Zeicheninhalt krempelt er dagegen vollständig um und revidiert dank Benveniste sogar seine Vergangenheit; und Hans Lösener wirbt mit dem Neologismus ‚Stimmlichkeit‘ für etwas ihm Wesentliches an der sprachlichen Realität – und macht sich damit verständlich. Sprachzeichen in Aktion, also da, wo allein es sie wirklich gibt, sind dynamisch, Kräften ausgesetzt und in stetiger Bewegung. Humboldt hat hierfür diese bewundernswerte Formulierung gefunden: „Die Sprache ist die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen“, eine notwendige, immer wieder zu leistende und darin kreative Vermittlung. Jürgen Trabant spricht, zuerst missverständlich, von „Immanenz der Bedeutung im Laut“, dann treffender von „Synthesis“ (206). Vielleicht bleiben wir Humboldts Gedanken nahe, wenn wir uns vorstellen, dass erst jeder Sprachgebrauch, jede Rede den „artikulierten Laut“ neu und nur diesmalig immer wieder motiviert.

Nichtsdestoweniger ist die Semantik zu Recht an Grundbedeutungen, eigentlichen, wörtlichen oder denotativen Bedeutungen interessiert, mit deren Hilfe sie dann auch uneigentliche, übertragene, konnotative Bedeutungen katastrieren kann. Gehen wir aber wieder vom Menschen, besser vom Individuum, noch besser von A. aus, knapp 2 Jahre alt, der mit spitzbübisch provokativer Miene den Nudelteller auf seinen Kopf stülpt und „chapeau“ sagt. Das ist ein Sprachzeichen, das er wohl gelernt hat, als man ihm ein Mützchen aufsetzte. Die ihm bisher bekanntgewordene Bedeutung dieses Sprachzeichens hat er auf einen anderen Gegenstand übertragen – und brauchte dann nur noch der Wirklichkeit auf die Sprünge zu helfen, um eine (ephemere, aber lebendige) Metapher zu produzieren. Sein Publikum lacht und beweist ihm damit, dass seine Kommunikation erfolgreich war und dass man schon mit den allerersten Sprachzeichen, die einem begegnen, die ganze Semiose durchschauen – und auf die Schippe nehmen kann. Für uns mag dabei abfallen, dass es die „Grundbedeutung“ nicht gibt, dass sie ein pedantisches, aber sehr praktisches metasprachliches Konstrukt ist.

Sprachspiel Metapher

Im Prozess gegen das Zeichen ist die Metapher ein Kronzeuge der Verteidigung. Es trifft eben nicht zu, dass das Zeichen Trennungen bewirke. Freilich lässt sich ein inhaltliches Element (auf dem Kopf) von dem damit konventionalisierten Sprachzeichen trennen, und für diese Manipulation braucht man keine Erlaubnis der Sprachgemeinschaft. Aber diese Trennung erlaubt das, was der eigentliche Zweck der sprachlichen Aktivität des Knaben war, eine Verbindung herzustellen, deren ausgesuchte Absurdität beweist, dass es sich hier um einen individuellen Akt handelt, der die humboldtsche Jedesmaligkeit sozusagen noch überbietet, indem er sie in eine Einzigmaligkeit überführt. Gleichzeitig gelingt diesem sprachlichen Akt aber auch eine spektakuläre Verbindung zwischen dem Sprecher und seinen Hörern, eine Kooperation, die intensiver als die meisten gewöhnlichen sprachlichen Kooperationen ist, weil sie es schafft, ein augenzwinkerndes, also ironisches metasprachliches Einverständnis herzustellen.

Marie-Cécile Bertau hat mit viel Respekt für die kontroversen Positionen nachgezeichnet, was man seit den ersten uns zugänglichen antiken Quellen bis zum Ende des zweiten Jahrtausends über die Metapher gedacht hat. Bedeutend macht dieses Buch sein sprachethischer Anspruch, der im vorletzten Satz noch einmal in Erinnerung gebracht wird: „Gegen die Reifizierung von Sprache ... möchte ich die sprechenden Personen setzen und damit die Sprachmacht an die Personen binden“ (296). Das klingt wie Meschonnic und Lösener – aber auf die Frage „Wie hast Du’s mit dem Zeichen?“ antwortet sie gleich in der Einleitung dies: „Das Zeichen trägt zur Konstruktion einer Identität bei, diese Identität bildet sich im Wechselspiel mit der Umwelt und mit anderen Menschen; insofern ist das Zeichen als eine erste dialektische Verbindung des Einzelnen zur Gemeinschaft zu sehen“ (7). Was nun die Metapher betrifft, gibt es eine philosophische Kontroverse, die sich radikal verkürzt vielleicht in diese Frage bannen lässt: Ist die (wörtliche) Bedeutung des Sprachzeichens gegeben und die Metapher eine Abweichung? Oder ist die Metapher ein konstruktiver Prozess und die (wörtliche) Bedeutung eine Reduktion?

Linguistische Untersuchungen hierzu gehen von einem konventionalisierten Metapherngebrauch in normaler Kommunikation aus. Sie setzen

voraus, dass es zur Kompetenz des normalen Sprachteilnehmers gehöre, die eigentliche und die uneigentliche Bedeutung eines Sprachzeichens unterscheiden zu können – und dass dieser Unterschied konsistent sei. Eine solche in gewissem Sinne abgeschlossene oder doch stagnierende Kompetenz kann man bei Kindern nicht voraussetzen. Für uns ist besonders bemerkenswert, dass die Jüngsten (3 bis 5 Jahre) sehr leicht Metaphern produzieren, „und zwar solche, die Erwachsene durch ihre Originalität überraschen“ (249), was für Schulkinder nicht mehr zutrifft. Man hat diese überraschende Metaphernfreudigkeit als eine Art Defizienz zu erklären versucht: Kinder beherrschten eben die Sprache noch nicht! Was sie dagegen offensichtlich beherrschen, ist der kreative Vorgang, welcher der Metaphernbildung vorausgeht: die Übertragung einer (abstrakten) Eigenschaft eines Objekts auf ein anderes Objekt, anders gesagt eine willkürliche Semiose. Man hat geltend gemacht, dass auch ein Kind eine Metapher nur dann produzieren könne, wenn es die wörtliche Bedeutung des übertragenen Wortes kenne. Das ist zu kurz gegriffen, wenn nicht ganz und gar falsch, denn es setzt die wörtliche Bedeutung absolut: in A.s ‚chapeau‘ genügte die kleinkindliche Erfahrung eines Mützens samt begleitendem Babytalk als ‚wörtliche Bedeutung‘, um seine Kreativität auszulösen.

Versuchen wir, auch die Metaphernbildung als eine Zeichenbildung aus der Perspektive des Individuums und als Vorgang zu betrachten, dann ähnelt sie zum Verwechseln jenem Vorgang, dem jedes neue Wort ausgesetzt ist, das dem Kind (und nicht nur dem Kind!) begegnet und das ihm danach immer wieder in einer neuen Situation (Bedeutung) über den Weg läuft. Es heißt, dass ein Kind ab dem Alter von etwa zwei Jahren täglich mindestens ein halbes Dutzend neue Wörter kennenlernt, nie mit ihrer wörtlichen Bedeutung, immer in einer neuen konkreten Situation und Sprachhandlung. Für das Kind ist jedes zweite Erklingen eines neuen Wortes eine Metapher im etymologischen Sinne des Wortes, d.h. die Übertragung des Sprachzeichens auf eine andere Realität.

I.A. Richards hat (1936) die Metapher als „allgegenwärtiges Prinzip der Sprache“ bezeichnet und mit seinem Wechsel der Perspektive für Marie-Cécile Bertau „bahnbrechend“ gewirkt (134), obwohl seine Ausführungen es an gedanklicher Strenge fehlen lassen und früh (Bilsky 1952) berechnete Kritik auf den Plan gerufen haben. Auch die durch

Konvention und Kommunikation kanalisierte Metapher behält in der Rede ihre Kraft als ein Sprachzeichen, das in besonderer Weise geeignet ist, zu vermitteln, Verbindungen herzustellen zwischen Sprache, Vorstellung, Welt, Sprecher und Hörer. Dem kleinen A. gelingt es überdies, dieses Potential auch noch als seinen eigenen Spielplatz in Besitz zu nehmen: Sprachspiel Metapher!

Gerade im Sinne der Jedesmaligkeit des Sagens und Schreibens sollten wir betonen, dass jeder Gebrauch eines Sprachzeichens, also seine Anwendung auf ein Etwas, eine fundamentale Funktion der Metapher wahrnimmt, eben eine Übertragung, eine Verbindung, eine Vermittlung, und darin schöpferisch ist. Die kindliche Metaphernfreudigkeit ist kein Defizit, keine Unfertigkeit, sondern Vitalität und spontane Beherrschung der Sprache, mit dem Bewusstsein der grundsätzlichen Differenz zwischen dem Wort und dem Begriff des Objekts sowie der unbegrenzten Disponibilität beider Reiche zu einander. Wir sehen da also keinen Übergang, kein *continu*, keine Unmittelbarkeit – aber ein Universum möglicher und nötiger Vermittlung, in der Verantwortung derer, die etwas sagen wollen. Es ist zwar richtig, dass die Metapher kein Kriterium für poetische Sprache abgeben kann, weil Metaphern allgegenwärtig sind, aber die poetische Sprache nutzt die Metapher demonstrativ zum Erweis und zur Verteidigung des schöpferischen Sprechens. Die poetische Metaphorik möchte durch Kunst wiedergewinnen, was dem Abc-Schützen abhanden kommt, besser ausgetrieben wird: die unbehinderte schöpferische Verfügung über jedes neu erfahrene und jedes längst sedimentierte Wort.

3. Das Band zwischen Rhythmus und Sinn

Merkmale

Wir müssen das Zeichen nicht verteufeln, um dem Rhythmus als „Organisation des Sinns in der Rede“ auf der Spur zu bleiben. Für Henri Meschonnic manifestiert er sich in „Merkmalen“ oder „Markierungen“ (les marques) in jeder alltäglichen und in jeder poetischen Rede. Der Rhythmus ist also wieder jenes Etwas, das wir wahrnehmen können und

das uns unmittelbar erreicht, ohne ein Zeichen zu sein, unserem Mitempfinden verständlich wie die Melodie des Gesangs in der Sprache und im Vers. Lucie Bourassa hat 1997 eine Einführung in das Werk des Poetologen geschrieben, nachdem sie in *Rythme et sens* 1992 ausführliche Rhythmusstudien zur zeitgenössischen französischen Poesie vorgelegt hatte. Die Erfahrung mit der Analysemethode Meschonnic weckt bei ihr Zweifel: „Woran erkennt man die besondere Organisation der Bewegung? Und das Band zwischen Rhythmus und Sinn wird mehr postuliert und durch eine Serie von Enthymemen erschlossen als wirklich erklärt durch das Funktionieren der Rede“ (93 ff.). Das ist schon fast ein Vorwurf. Ein Kettenglied in der Argumentation von Henri Meschonnic scheint zu fehlen. Welche Merkmale sind für den Rhythmus relevant und wie organisieren sie den Sinn? Unter der Voraussetzung, dass Stimme und Text ein Kontinuum bilden, muss es sich um Merkmale handeln, die man auch im gedruckten Text identifizieren kann. Im Französischen sind dies für Meschonnic vor allem die Akzentuierung und die „Prosodie“, worunter er recht eigenwillig die Distribution von Konsonanten und Vokalen versteht. In diesen Merkmalen ist das Rede-Subjekt anwesend. Viele von ihnen mögen unwillkürlicher Ausdruck des Redesubjekts sein, andere sind mehr oder weniger geschickt und absichtlich zu dem Zweck gewählt, eine Botschaft zu übermitteln. Denn so wesentlich der Subjekt-Rhythmus-Sinn eines redenden Ich in seiner Situation und Geschichte auch sein mag, er ist für jemanden bestimmt, er ist Teil einer Botschaft. Die rhythmische Textanalyse mit ihren Akzent-, Pausen- und Bindungszeichen ist also nicht nur die Rekonstruktion der Rede als Aktivität des Subjekts, sondern auch eine Lektüresimulation. Selbst wenn wir dem redenden Subjekt die Priorität einräumen, ist das hörende oder lesende Subjekt immer dabei. Hören und Lesen müssten sich als Enthüllung und vor allem als Begegnung erweisen.

Henri Meschonnic erkennt nun erhebliche Unterschiede der Einschreibung des Subjekts und seines Sinns in die Rede: „Es gibt ohne Zweifel Sprechweisen (langages), Reden (discours) ohne Körper oder solche, denen der Körper fehlt“ (655). Was er hier „Körper“ nennt, ist gleichzeitig der Rhythmus, der Sinn und mit und in ihnen das Subjekt. In der abendländischen semantischen Tradition würden wir das, was manchen

Reden da fehlen soll, spontan wohl nicht „Körper“, sondern „Seele“ nennen. Wenn Meschonnic hier ausdrücklich „Körper“ wählt, besteht er auf dem Kontinuum von akustischer Materialität und Einschreibung des Subjekts, eben auf dem Sinn-Rhythmus und Rhythmus-Sinn.

An einem Wetterbericht zeigt er, dass diesem Text ein Rhythmus-Sinn und ein Sinn-Rhythmus, also ein Körper (und eine Seele) fehle (508 ff.). Zwar besitze der Text eine rhythmische Organisation, aber sie folge lediglich den Regeln und Zwängen, welche die standardisierte Sprache (*langue*) und eine standardisierte Wirklichkeit vorgeben. Es handelt sich also um eine Art Null-Rhythmus, um einen ‚*degré zéro*‘ des Rhythmus. Wetterberichte werden gern und immer wieder als Prototyp des denotativen Sprechens benutzt, denn sie scheinen geeignet, die Adäquatheit von Sprache und Welt zu demonstrieren. Die rhythmischen Merkmale einer Rede müssen also einer Zusatzbedingung genügen, wenn sie ein Redesubjekt repräsentieren sollen: „Il faut que les contraintes d’un discours les transforment en valeurs subjectives pour qu’elles soient une signifiante, qu’elles ne sont pas ici.“ Es fällt schwer, hier mehr als eine Tautologie zu verstehen: Um (rhythmisch) relevant zu sein, müssen die merkmalfähigen Elemente in subjektive Werte transformiert werden – aber woran erkennt man nun, ob sie transformiert worden sind oder nicht? Meschonnic geht sehr weit, wenn er sich bereit erklärt, hier neben seinem Rhythmus als Ort des Sinns einen „objektiven Rhythmus der Sprache (*langue*) in ihren Reden“ anzusetzen. Bestimme ich vielleicht gar selber, in welchem Maße ich einer Aussage subjektiven Wert beimesse, so dass eigentlich immer zwei Subjekte mitmischen? Die Wahrnehmung des Rhythmus bleibt bei Meschonnic ein blinder Fleck.²⁸

Der Gervaise-Komplex

Das heißt natürlich nicht, dass es keine Unterschiede gebe: Es leuchtet ohne weiteres ein, dass Zolas Roman *L’Assommoir* sein Rhythmus-Sinn-Subjekt in jeder Faser nicht nur erkennen lässt, sondern seinen Leser mit

²⁸ Der „dimension perceptive du rythme“ widmet Lucie Bourassa (2010) einige Überlegungen, die auch auf die Beurteilung des Zeichens bei Meschonnic abfärben.

seinem Subjekt-Sinn-Rhythmus geradezu überschwemmt. Was uns bei der Notierung aller Akzente, Gliederungen, Lautresponionen verunsichert, ist ihre äußerste semantische Bescheidenheit und rezeptive Vieldeutigkeit. Der erste Satz von Meschonnic's Beispielanalyse heißt:

Gervaise | avait attendu Lantier | jusqu'à deux heures | du matin. |||

Er notiert: „*Gervaise* und *jusqu'à* deviennent synonymes dans l'attente" (517). „*Gervaise*" und „*jusqu'à*" als Synonyme (im Warten) zu verstehen, verlangt viel guten Willen. Die Merkmale, welche dem Rhythmus im engeren Sinne angehören, also Akzente, Tongruppen, Rekurrenzen sind denn auch überaus anfällig für kreative Interpretationsphantasien, die mit Leichtigkeit einen Rhythmus des enttäuschten Wartens produzieren. Das Kettenglied, das hier zwischen Rhythmus und Sinn zu fehlen scheint, fehlt freilich überall, wo eine Kontinuität behauptet werden muss.

Für Meschonnic war die Poesie ein ausgesuchtes Schlachtfeld, auf dem das Trennende und das Verbindende, das Diskontinuierliche und das Kontinuierliche sich entgegentreten, in der Gestalt des Subjekt-Sinn-Rhythmus auf der einen und des Vers-Metrums auf der anderen Seite. Meschonnic macht aus seiner Vorliebe für die literarische Prosa und die freirhythmische Poesie kein Hehl. „Die Metrik ist eine Vereinnahmung des Subjekt-Individuums durch das Gesellschaftliche und Kulturelle. Auch eine Metrik ist eine kollektive Haltung. Der Alexandriner bringt auf Trab. Defiliert wird mit Gesang" (527). Unter dieser Voraussetzung ist es nicht leicht, dem poetischen Schatz der vergangenen Jahrhunderte etwas abzugewinnen: das Subjekt hat da schlicht keine Chance. Über das Metrum kann man nur Herr werden, wenn man es sabotiert! Meschonnic bemerkt mit Befriedigung, dass in mehreren Sprachen und den damit entwickelten metrischen Systemen eine Tendenz zur Störung oder zur Zerstörung des Metrums existiere: „Es ist dann der Rhythmus der Rede, welcher das Metrum verwirklicht, und diese Realisierung hängt von der Beziehung zwischen Metrum und Sprachrhythmus ab" (535). Das Metrum bleibt der Feind des Rhythmus, es hat seine Berechtigung nur, insofern es vom Rhythmus überwunden wird und kapituliert.

4. Akzentik

Es versteht sich, dass die Merkmale des Rhythmus im Deutschen teilweise andere sind als im Französischen. Hans Lösener hat gegenüber dem Katalog Meschonnic vor allem die Betonungsverhältnisse im Deutschen fruchtbar gemacht. Als wichtiges Merkmal führt er die Wortbetonung ein. Sie gehört im Deutschen nicht zur Rede, sondern ist eine Struktur auf der Ebene der Sprache, ein Schema. Ihre Regeln bestimmen, welche Silbe eines Wortes in einer Intonationsgruppe den Akzent bekommt, wenn dieses Wort akzentuiert werden soll. In einem vollständigen Satz ist nur ein Akzent obligatorisch: er identifiziert das Rhema. Alle weiteren müssen sich entweder durch ihre Intonationsgruppe oder durch eine ad-hoc-Profilierung rechtfertigen.²⁹ Allerdings ist das, was wir hier als Wortbetonung behandeln, im System der deutschen Sprache seit ihren frühesten überlieferten Denkmälern als poetisch-metrisches Merkmal identifiziert worden. Was Hans Lösener als Wortbetonung und davon abgeleitet als Akzentik fasst, ist gleichzeitig das wichtigste Kriterium der Hebungsfähigkeit. Die Hebungsfähigkeit hängt aber nicht allein von der Natur und Semantik der Wörter ab, sondern auch noch von der silbischen Umgebung.

Hans Lösener hat das Grimmsche Märchen „Die Sterntaler“ rhythmisch analysiert und die Akzentik, d.h. die Wortbetonung aller Wörter rhythmisch relevant gemacht. „Es war einmal ein kleines Mädchen“ hat als Satz und Aussage nur einen Akzent auf **M**ädchen; hebungsfähig sind mindestens zwei weitere Silben. Die Formel „es war einmal“ hat dabei allerdings schon eine obligatorische poetische Lizenz zu respektieren, denn man muss „es **war einmal**“ und darf nicht sprachrichtig „**einmal** (wie **zweimal**, **dreimal**) akzentuieren. Wenn der Leser/Hörer/Erzähler alle potentiellen Akzente realisiert, wozu ihn freilich nichts verpflichtet, signalisiert die so hörbar gemachte Akzentsaturierung einen poetischen Diskurs. Hans Lösener wehrt sich vehement dagegen, dass dies eine Metrisierung des Textes sei. Aber die Akzentik ist doch eine künstlich von

²⁹ Wie das im einzelnen geschieht, ist ein Hauptproblem beim Entwurf der künstlichen Sprachproduktion, bearbeitet von Carsten Günther, zum Akzent besonders 191 ff.

außen auf die Rede angewandte Manipulation und in diesem Sinne mit der Metrik vergleichbar. Damit öffnet sich ein weites Feld für die Suche nach rhythmischen Figuren, welche erst durch die Erhebung der Wortbetonungen zu rhythmisch relevanten Einheiten entstehen. Ihre Rekurrenz und Bindung an andere sprachliche Elemente erhebe sie zu Paradigmen, die semantisch interpretiert werden können, beispielsweise als „Paradigma des fehlenden elterlichen Schutzes“ (174). Beinahe sind es sogar kryptische Zeichen, die man verpassen kann.

Auch lautliche Korrespondenzen und anagrammatische Verbindungen, also das, was ich den Gervaise-Komplex genannt habe, findet sich fast beständig und virtuos gehandhabt in Hans Löseners Analysen des Rhythmus, beispielsweise zum Erbkönig. Die lautliche Korrespondenz zwischen „**scheinen die alten**“ und „**deine schöne Gestalt**“ in dem beruhigenden „[Es] scheinen die alten [Weiden so grau]“ des Vaters und dem aggressiven und nur von dem Kind gehörten „[Ich liebe dich, mich reizt] deine schöne Gestalt“, lässt sich interpretieren: „Die Worte des Erbkönigs entstehen buchstäblich aus den Signifikanten des Vaters. Und umgekehrt entsteht der Vater aus dem Signifikant ‚Erbkönig‘. Beide teilen miteinander die Silbe ‚er‘“ (152 f.). Dem Interpreten geht es um den Nachweis einer Kontinuität zwischen Vater, Kind und Erbkönig, welche sich im Rhythmus als Sinn manifestiere und welche von den früheren Interpreten verfehlt worden sei, weil sie das Gedicht nicht vom Rhythmus her gelesen haben. Die Sprachzeichen Erbkönig, wer, der, erreicht usw. werden durch eine ‚signifiante‘, durch ein Bedeuten überschwemmt, welches sie überhaupt erst sinnträchtig macht.

Im anagrammatischen Wiedererscheinen von „scheinen die alten“ als „deine schöne Gestalt“ will also ein Subjekt (das dichterische Ich) subversiv den geheimen und skandalösen Sinn des Gedichts direkt sinnlich hör- und spürbar machen: die Kontinuität – oder dürfen wir nun schon Identität sagen? – von Vater und Erbkönig, zumal ja dieser Erbkönig auch narrativ ein Phantasma des Kindes ist. Es sind sozusagen wieder Bedeutungsobertöne, die erklingen, wenn sie gleich nicht gesungen werden. Hans Lösener geht dabei noch etwas weiter als Meschonnic, denn er bezieht auch die Metrik der Ballade sehr differenziert in seine Analyse ein und beobachtet, wie subtil sie „rhythmisiert“ wird, d.h. subjektive

Ausdrucksqualitäten annimmt. Auch hier erkennt er rhythmische Paradigmen, die einerseits das kontrollierte Sprechen (zweigeteilte Verse), andererseits das Unheimliche (dreigeteilte Verse) enthalten und ausdrücken. Dass auch der Vater unheimlich und der Erbkönig kontrolliert sprechen kann, bildet hier keinen Widerspruch, sondern ist selber die Entfaltung oder besser der Ausbruch des Antagonismus in den Personen. Solche Ausdrucksqualitäten, die man gewiss als Sinn auffassen kann, haben – wie wir uns erinnern – den Musikwissenschaftler Diether de la Motte und den Medienwissenschaftler Hans Emons bewogen, jene Elemente der Dichtung, die bei Lösener den Rhythmus bilden, als Musik, als das Kompositorische zu identifizieren.

Als Herder beschloss, dem poetischen wie dem alltäglichen Sprechen eine metaphysische, „göttliche“ Aura zu schenken, indem er es zum Gesang erhob, gab er der Sprache und insbesondere der poetischen Sprache ein für Mysterien reserviertes Einfallstor, eine Einladung zur Transzendenz, einen Anspruch auf Erfüllung. Bereitwillige Aufnahme fanden so die nur noch als Erinnerung vorhandenen antiken und andere Götter, der geglaubte Gott der Christen und der logisch notwendige der Philosophen, das sublimierte Subjekt, das Versprechen unter dem Seufzen der Schöpfung, die Offenbarung im Eros, die Verheißung in der Stimme, das Subversionspotential reiner Lust, Körper- und Seelenspuren der Dichterinnen und Dichter und die Geschichtlichkeit des Sinns als Rhythmus und Vokalität.