

VII

SPRECHMELODIE, SPRACHMELODIE, INTONATION

1. Melodie und Intonation

„Rhythmus“ und „Stimmlichkeit“ sind Neologismen, wenn wir sie wie Henri Meschonnic und Hans Lösener verstehen. Sie gehören eng zusammen und betreffen die Subjektivierung der Sprache in der Rede. Für Meschonnic und Lösener organisiert das Subjekt im Rhythmus den Sinn seiner Rede. Der Rhythmus verwirklicht sich vornehmlich, aber nicht ausschließlich in der Satzakkentuierung und in der konkreten Distribution der Sprachlaute, im Deutschen besonders auch in der Wortbetonung (Akzentik). Das Abstraktum „Stimmlichkeit“ bezeichnet dagegen, was die Metapher „Stimme“ zu umschreiben versucht, wenn wir von der unverwechselbaren Stimme eines Dichters oder von eigentümlichen Stimmen in einem Gedicht sprechen. Rhythmus und Stimmlichkeit beziehen sich für Meschonnic und Lösener zwar auf die gesprochene und gehörte Lautsprache, sie sind aber ebensowohl in jeder schriftlichen Äußerung und vor allem in literarischen, insbesondere in poetischen Texten gegenwärtig. Die Stimme, an der Wurzel der Stimmlichkeit, betont die Körperlichkeit der Rede, ihre Kraft, sich unmittelbar vom Materiellen ins Immaterielle und umgekehrt verwandeln zu können und so direkt, in Paul Zumthors Formulierung, vom Innen ins Innen zu gelangen. Rhythmus und Stimmlichkeit einer Rede werden so der eigentliche Ort des ausgedrückten und rezipierbaren Sinns. Die Enge oder gar Unmittelbarkeit des poetischen Kontakts durch die Stimme allein lässt sich als Sinn erleben.

Das Erscheinen des Sinns ist die „signifiante“. Sie zeichnet sich durch ein beständiges Überborden aus. Das ist eine Wortschablone zu

Transzendenz. Meschonnic möchte damit das Fenster ins nie Gesehene offenhalten, wenn er der Stimme Naturhaftigkeit bescheinigt und sie den Verstand überschreiten lässt. Der Satz: „Alles Physische enthält ein Geheimnis“ nährt eine diffuse metaphysische Nostalgie. Auch Paul Zumthor gibt ihr Raum, wenn er den Optimismus der Materie evoziert und glauben machen möchte, dass es in jeder geäußerten Silbe einen Hauch gebe, der die Frage in Ankündigung, die Erinnerung in Prophezeiung verwandelt. Henri Meschonnic spricht vom Rhythmus mit derselben metaphysischen Nostalgie, die seit alters der Musik im allgemeinen galt, und Jakob Ullmann gibt ihr für unsere Gegenwart Ausdruck, wenn er die Ohren öffnet für den Ton als Echo der geheimen Offenbarung, für die Spur des unaussprechlichen Seufzens der Kreatur und die darin hörbare Stimme einer Verheißung. Weniger genau definiert sind die ‚Bedeutungsobertöne‘ und die Sprache, die da zu finden ist, wo Sprachen enden. Meschonnic und Lösener meiden weitgehend musikalische Metaphern, aber sie schreiben der Rede und dem Gedicht umso einleuchtender alle jene Qualitäten zu, welche seit dem Zeitalter Herders der Poesie eine Aura und das Echo einer unhörbaren Stimme sichern. In Bezug auf die Subjektivierung der Sprache in der Rede ist die Melodie im 18. Jahrhundert und bis in unsere Zeit ein Synonym für Meschonnic's Rhythmus und Löseners Stimmlichkeit. Es ist ja dasselbe Subjekt, dessen Gefühl unmittelbar seinen Laut hat, wenn es die Stimme erhebt, das sich im Intervall der Empfindung kundtut, wenn die Wörter steigen und fallen mit veränderten Tönen, dasselbe Subjekt, das sich in der deklamatorischen Musik des Freiherrn von Seckendorff virtuos der Stimmlichkeit seiner oftgelesenen und oftgehörten Gedichte versichert. Die heute besonders dringlich werdende Körperlichkeit der Sprechmelodie setzt auch der Deklamator schon wie selbstverständlich voraus, wenn er die Deklamation lebenswarme, mündliche Mitteilung nennt, bei der das Herz sich durch die Melodie mit den Gedanken in Übereinstimmung setze.

Was Klopstock, Herder, von Seckendorff bei der Deklamation hörten und ‚Melodie‘ nannten, waren Tonhöhenbewegungen, keine Töne im musikalischen und akustischen Sinne. In einer Quelle, die uns an die klassische griechische Poesie heranführt, wird das Gleiche und das Verschiedene der Melodie von Sprechen und Singen in erstaunlicher Klarheit und Ausführlichkeit dargelegt: Aristoxenos von Tarent (um 360 bis um 300 v. Chr.),

ein Schüler des Aristoteles, hat in seiner „Harmonik“ genau jenes Problem behandelt, dem wir begegnen, wenn wir nach der Berechtigung des Gebrauchs von musikalischen Begriffen, namentlich Melodie, für die Dichtung suchen. Aristoxenos, von Thrasybulos Georgiades kurz zusammengefasst, imaginiert einen Tonraum, in dem sich die Stimme bewegt: „Die kontinuierliche Bewegung nennen wir die zur Prosarede (zum Sprechen) gehörige, denn wenn wir sprechen, bewegt sich die Stimme so im Raume, dass sie nirgends stehenzubleiben scheint. In der anderen Bewegung aber, welche wir intervallmäßig nennen, geschieht das Gegenteil, denn die Stimme scheint stehenzubleiben, und alle sagen von einem, der solches hervorbringt, nicht, dass er spreche, sondern dass er singe“ (117).

Ich wundere mich darüber, dass Henri Meschonnic diese Tonhöhenbewegungen nicht zu einem Hauptcharakter des Rhythmus erklärt hat. Das ist umso erstaunlicher, als er der französischen Akzentuierung in der Rede eine Hauptrolle einräumt und der Akzent auch im Französischen durch die Tonhöhenbewegung, die Intonation im linguistischen Sinn, hörbar gemacht wird, in nur geringem Maße auch durch erhöhte Dauer und Lautstärke. Er ist sich der Relevanz der Intonation allerdings durchaus bewusst, wenn er ihr gelegentlich sogar hohe Distinktivität und prioritäre Sinnhaftigkeit zuschreibt (294). Da die Gliederung der Rede im Französischen gerade durch syntaktische Akzente auf der letzten Silbe eines Redeabschnitts hergestellt wird, ist die Intonation ein rhythmischer Faktor, welcher den anderen rhythmischen Faktoren wie Lautresponionen sogar übergeordnet scheint. Hans Lösener hält sich ebenfalls an diese Abstinenz. Lucie Bourassa beschreibt die Intonation nicht als solche, aber die von ihr sehr stark mitbestimmten rhythmischen Effekte der Gliederung. Sie praktiziert damit auf wissenschaftliche Art, was uns Klopstock nahegelegt hatte: die Deklamation zum Text hinzuzudenken.

Es sieht so aus, als ob jahrhundertlang das Wort Melodie eine Metonymie für all das gewesen ist, was bei genauerer Analyse auch Rhythmus, Akzentik, Stimme und Stimmlichkeit, das Kompositorische, Materialität der Sprache, Körperlichkeit und Sinn heißen möchte – und wozu doch auch die Tonhöhenbewegungen, also die Intonation in linguistischem Sinn, zu rechnen wäre. Obwohl die Tonhöhenveränderungen beim Singen und beim Sprechen vom selben Organ produziert werden und obwohl diese Tatsache dafür verantwortlich ist, beide mit dem Wort

Melodie zu benennen, ist die Intonation als solche in der Tat nicht schriftlich kodifiziert worden und kaum je in den Gesichtskreis der Poesie geraten. Es ist ja bemerkenswert, dass ältere Poetiken und neueste Ratgeber für Dichter weder Regeln noch Ratschläge für die Versmelodie bereitstellen. Wolf Biermann will verraten, „wie man Verse macht und Lieder“, aber nirgends verliert er auch nur ein Wort darüber, wie man Melodien macht, geschweige denn, wie man einem Gedichtvers eine Sprechmelodie injiziert. Die Melomanen der Versmelodie setzen mehr auf eine vorgängige Verwandtschaft von Sprache und Musik, und dank Herder ist mit der Musikalität des Verses immer schon auch die Musikalität der Sprache aufgerufen, ohne dass sie sich im einzelnen auszuweisen hätte. Hat die Intonation das Zeug, eine Sprech-Melodie, eine Sprach-Melodie und weiter eine Vers-Melodie zu konstituieren? Friedrich Schiller ist nicht allein, wenn er daran festhält: „Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule, / Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab“.

Tonhöhenveränderungen sind das konkrete Element, das sich auch in einem eigentlichen Sinn mit etwas gutem Willen als Melodie verstehen lässt. Wenn ich also versuche, in intonationsphonologischer Perspektive Auskunft über die Sprachmelodie zu bekommen, dann ist mein Ziel weniger sprachwissenschaftlich als diskurskritisch: Wie spricht und sprach man in der Linguistik über die sprachlichen Tonhöhenveränderungen, und was für einen Status räumte und räumt man ihnen ein? Dafür ist natürlich der aktuelle Forschungsstand relevant, aber in ihren Anfängen hat die Sprachwissenschaft das Problem im Handstreich zu lösen versucht. Wenn sie damit auch gescheitert ist, hat sie doch die Frage nach der Existenz der Sprachmelodie in verschärfter Form hinterlassen.

2. Versmelodie

Julius Tenners Klangfarbenspiel

Bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts war der Sprachklang kein Thema der Sprachwissenschaft. Solange die gelehrte Beschäftigung mit der Sprache und den Sprachen überdies von der schriftlichen Überlieferung

erloschener Sprachen ausging, konnten sich Fragen zu den möglichen Funktionen der Intonation kaum stellen. Erst als die Phonetik ins Zentrum des Interesses rückte, kam auch die Melodie zur Sprache. Eduard Sievers³⁰ (1850-1932) vertritt die Auffassung, die an Humboldt denken lässt, „dass Sprache in concreto die Summe der einzelnen Äußerungen ist, welche von den sprechenden Individuen ... gemacht werden“ (266). Er macht sich die „Ähnlichkeit“ von musikalischen und sprachlichen Erscheinungen zunutze, um Begriffe wie „Sprechtakt“ und „musikalischer Accent“ zu bilden und eine rudimentäre Intonationstheorie zu entwerfen. Von besonderem Interesse für die Versmelodie ist sein „musikalischer Satzaccent“: „Auch dem Gesamtsatze kommt endlich eine besondere, dem musikalischen Accent der Einzelwörter oder Takte übergeordnete, Melodie zu“ (287). Ist es nicht diese Melodie, die wir hören möchten?

Aber schon 1913 veröffentlichte der heute so gut wie vergessene Julius Tenner eine ausführliche Studie, in der er dem „Meister“ und seiner Schule Respekt und Bewunderung zollt, aber einen der Grundbegriffe seiner Theorie gegenstandslos macht, eben die Sprach- und Versmelodie als Tonhöhenbewegung. Er folgte darin dem estnischen Philologen Woldemar Masing und dessen Studie „Sprachliche Musik in Goethes Lyrik“ (1910). Danach „muß die Verwendung der Tonhöhe zu selbständig melodischen Wirkungen im Sinne der Musik entschieden gezeugnet werden“ (14). Um der Sprache und dem Vers trotzdem eine Musikalität zum Ausdruck von Emotionen zu gönnen, unterscheidet Tenner „Sprachmusik“ und „Tonmusik“ und identifiziert die Sprachmusik mit der „Klangfarbenbewegung“. Er versteht darunter allerdings viel mehr als

³⁰ Berühmt ist Sievers als Pionier der „Ohrenphilologie“ und berüchtigt als Erfinder der „Schallanalyse“: Reinhart Meyer-Kalkus (2001) hat das Schicksal der Schallanalyse rekapituliert und in der Wissenschaftsgeschichte des frühen zwanzigsten Jahrhunderts verortet (73-125). Henri Meschonnic erwähnt die Schallanalyse nicht in seiner Kritik des Rhythmus, aber Hans Lösener (1999) bemerkt die Verwandtschaft dieses Ansatzes mit dem Anliegen von Henri Meschonnic, den Rhythmus als Ort des Sinns zu erweisen; er betont freilich noch mehr die Unterschiede und verstößt Sievers ziemlich summarisch ins Heer all derer, welche „die Trennung zwischen Rhythmus und Sinn, und damit auch zwischen Rhythmus und Subjekt“ beförderten (49).

Masings inhärente Emotionalität tiefer und hoher Vokale.³¹ Tenners „Klangfarbenvarianten“ sind überdies mit der Mimik solidarisch. Als „psychogenetische“ erscheinen sie spontan und drücken einen emotionalen Zustand aus, als „instrumentale“ werden sie dagegen bewusst zum Ausdruck emotionaler Werte benutzt. Sie sind also auch nicht an bestimmte Vokale gebunden. Er sichert damit der spontanen und der poetischen Rede eine eigene ästhetisch-akustische Erscheinungsform ohne tonmusikalische Anleihen: „Wenn die Sprachmusik überhaupt keine Melodie zu erzeugen imstande ist, so gibt es auch kein Problem der Versmelodie“ (2, 267).

Seine Sprachmusik erinnert uns an die deklamatorische Musik des Freiherrn von Seckendorff, insofern sie von rein sprachlichen Instanzen bewirkt wird und „der Klang dem Sinne unterworfen“ bleibt, während in der Tonkunst „der Klang Selbstzweck“ ist. Bei der Rezitation eines poetischen Textes finde immer eine „Interpretation“ statt, „auch beim stillen Lesen von Dichtungen ist ein ästhetischer Genuss undenkbar, wenn unser inneres Ohr nicht imstande ist, unserer Einbildungskraft die entsprechenden emotionellen Klangfarbenschattierungen vorzuzaubern“ (3, 361) – Klopstock hatte etwas trockener „hinzudenken“ gesagt. Obwohl Julius Tenner also den Zusammenhang von Sprache, Körper (Kehlkopf) und Psyche im Sinne von Sievers verteidigt und präzisiert, konnte sein Ansatz bei den Anhängern der Sieversschule keinen Anklang finden, weil die Sprach- und Versmelodie als Tonhöhenbewegung dort den Status eines Dogmas bekommen hatte.³² Die Gegner der Schallanalyse wiederum mussten Julius Tenner nicht anders als Sievers selbst zu den Leuten

³¹ Auch Hans Emons sucht die Musikalität dichterischer Texte in den Vokalen. Ihre Affinität zu den Emotionen ist unbestreitbar: ah! i-gitt, oho! Und Effi Briest wusste: ‚u‘ ist immer Trauervokal!

³² Juliusz (in seinen deutschen Veröffentlichungen: Julius) Tenner (1861-1922), polnischer Linguist, Übersetzer und Theaterwissenschaftler, hat in der deutschen Sprachwissenschaft kaum Spuren hinterlassen. Mehr Interesse fand er nach Ana Hedberg Olenina (2020, 82) bei den russischen Formalisten mit der Behauptung einer engen Verbindung zwischen Gesichts- und Kehlkopfmuskulatur und dem stimmlichen Ausdruck von Emotionen. Andreas Heusler erwähnt Tenners Artikel in einer Fußnote unter den erfolglosen Versuchen, den Versrhythmus in etwas anderem zu finden als im Takt (§ 59). Tenner hat u.a. Waclaw Berents „Próchno“ ins Deutsche übersetzt (1908 „Edelfäule“, 1986 wieder erschienen unter dem Titel „Pestilenz“).

zählen, die das Gras wachsen hören. Auch später ist noch versucht worden, die Wechselwirkungen zwischen seelischem Geschehen, körperlichem und sprachlichem Ausdruck zu spezifizieren und experimentell zu prüfen. Iván Fónagy (1920-2005) hat beispielsweise 1967 einen Zusammenhang der Mimik mit den Formanten und damit der Klangqualität der Vokale in einer Äußerung nachzuweisen versucht und auch Tonhöhenveränderungen in Beziehung zu emotionalen Mustern gebracht. Für die Mimik und für die Tonhöhen und Klangfarben gilt dabei allerdings, dass sowohl die Ausdrucksseite als auch der vermittelte Inhalt eine kontinuierliche Substanz bilden: die Nuancen der „Gehässigkeit“ oder „Freundlichkeit“ sind so unendlich viele wie die „Verschiebung“ (30) der Formanten oder die Variation der Tonhöhe. Dass diese Ausdrucksqualitäten einen hohen Informationswert besitzen, ist unbestritten, aber das gilt auch für eine zärtliche Berührung oder eine Ohrfeige: wir können sie im engeren Sinne nicht sprachlich nennen. Die Intonation im engeren Sinne stand freilich immer und steht noch unter dem Verdacht, ihren Informationswert solchen kontinuierlichen Ausdrucksqualitäten zu schulden. Julius Tenner findet das Geheimnis des Ausdrucks schließlich in der menschlichen Stimme. In ihr konzentrierte sich „der unerschöpfliche Klangfarbenreichtum, über den das gesungene Wort in gleicher Meisterschaft gebietet wie das gesprochene“ (3, 401). Er schießt aber weit über das Ziel hinaus, wenn er der Forschung die Aufgabe zumutet, „eine Klangfarbentonleiter aufzustellen“, eben eine wirkliche „Chromatik“ mit dem Ausblick auf eine geheime Einheit der physischen Welt, in welcher Schall- und Lichtwellen dieselbe Sprache sprechen ...

Es ist deutlich, dass er den dafür gewählten Fachausdruck „Sprachmusik“ beibehalten hat, um der Sieversschule so weit wie möglich entgegenzukommen: „Alle von Sievers aufgestellten Hypothesen sind als zutreffend erwiesen, sofern nur ... die Begriffsbestimmung des Wortes ‚Melodie‘ von Tonhöhenfolge auf Klangfarbenspiel transponiert wird“ (3, 395). Dieses Klangfarbenspiel ist also nicht musikalisch, sondern rein sprachlich. Es ist auch nicht einzusehen, warum wir es dennoch ‚Melodie‘ nennen sollen. Es ist auch nicht konstitutiv, sondern begleitend (parasprachlich), insofern es jenseits der Distinktivität des Sprachzeichens verharrt, beim Sprechen spontan Emotionen ausdrückt oder für den

Vortrag eines Textes als Ausdrucksmittel durch Interpretation eruiert wird. In dieser Eigenschaft bildet es eine Grundlage der Sprechkünste.

Der „musikalische Satzakzent“ als Tonhöhenfolge bei Eduard Sievers hatte dagegen ein linguistisch-grammatisches Potential, denn er bezog sich weder auf die Person noch auf die augenblickliche Gemütslage des Sprechers, sondern auf die distinktive Form seiner für einen anderen bestimmten Äußerung. Was Sievers „übergeordnete Melodie“ für den Satz nannte, würde also zu seinen sprachlichen, zeichenhaften, grammatischen Eigenschaften gehören, nicht zu den außer- oder parasprachlichen, psychophysischen, ungewollten oder gewollten Ausdrucksqualitäten der Rede eines Menschen. Wenn wir mit Julius Tenner keine Melodie im Satz finden und seine „Sprachmusik“ im psychophysischen Klangfarbenreich hören, müssen wir den grammatikalisierten Tonbewegungen im Satz einen anderen Namen geben: Intonation im engeren, linguistischen Sinn.

Franz Sarans Melos

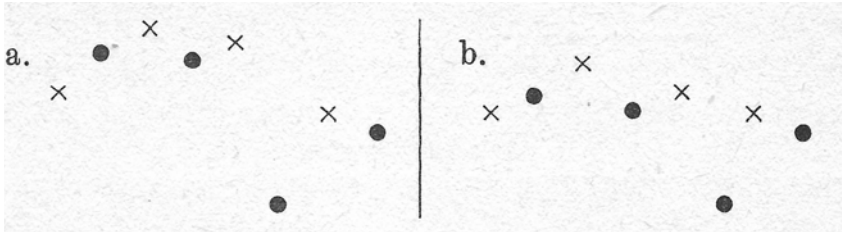
Diese übergeordnete Melodie, Intonation i.e.S., wurde aber nun zunächst nicht in sprachwissenschaftlicher Sicht untersucht und auf die sprachliche Kommunikation angewandt, sondern auf die Verssprache – unser Thema! Franz Saran hat diesen Ansatz zu einer weitläufigen Theorie ausgearbeitet, in der das „Melos“ eine wichtige Rolle spielt. Seine Analysen repräsentieren eine vorwissenschaftliche Intonationsforschung, die sich freilich mehr für den ästhetischen als für den linguistischen Aspekt des Phänomens interessiert. Saran wagt den Versuch, eine Versmelodie als etwas wirklich Hörbares zu fassen. Er hört sich selber beim Rezitieren zu und versucht, genau zu notieren, was er da hört. Das ist nicht ganz so tautologisch, wie es uns scheint; es ist sogar wohlbegründet: „Ich habe vor allem versucht, mit dem Gedanken Ernst zu machen, dass nur das vollkommen sinn- und stilgemäß vorgetragene, vom Ohr unbefangenen aufgefasste, lebendige Kunstwerk Gegenstand der Verslehre sei.“ Er weiß natürlich, dass er dieses „Kunstwerk“ nie objektiv zu fassen bekommt: „So wird der Forscher fast immer auf das Klangbild angewiesen sein, das ihm seine akustische Phantasie entwirft und sein Mund in die Wirklichkeit überführt“ (1907, vij). Dass bei der Rezitation zwei Forscher verschiedene Realisierungen produzieren, ist also normal, wenn sie ein je vertretbares

ästhetisches Ideal damit verbinden. Beim „Heidenröslein“, für das Saran eine minutiöse Analyse seiner eigenen Rezitation vorlegt (219f.), hat beispielsweise Eduard Sievers eine deutlich andere Melodiewendung produziert als Saran selber. Eine Anmerkung notiert, dass Sievers nach eigener Aussage vermutlich von der Vertonung Werners beeinflusst war, während Saran wohl eher Schubert im Ohr behalten hatte. Sievers hatte auch auf regionale Unterschiede zwischen dem Norden und dem Süden des deutschen Sprachgebiets aufmerksam gemacht.

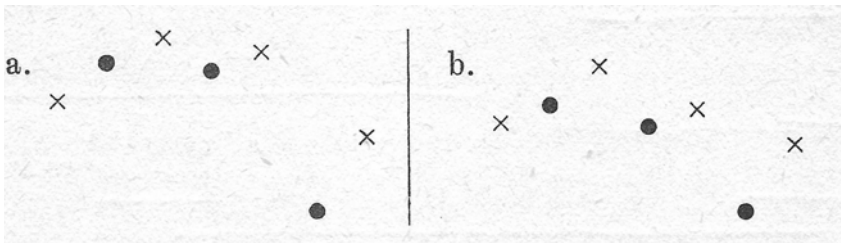
Interessant bleiben diese Analysen allemal: auf 5 Notenlinien, von denen die erste d, die dritte dis und die fünfte e bedeuten, jeder Tonschritt also $1/8$ Ton unserer Tonleiter entspricht, trägt er seine „Melodie“ ein, mit rhythmischen Ergänzungen und Notenhälsen, welche die gleitende (also steigende oder fallende) Bewegung innerhalb jedes Tones angeben. Seine Darstellung ist also eine Art von stilisiertem Sonagramm. Mit etwas Mühe und Übung kann man sich in etwa rekonstruieren, wie Saran dieses Gedicht in seinem eigenen Vortrag gehört hat. Mit viel gutem Willen kann man Sarans Ausführungen durchaus und nicht ohne Gewinn folgen, so lange er über seinen erklärten Gegenstand, das subjektiv vermittelte Kunstwerk, spricht. Sein Ziel, und es ist nicht einmal geheim, ist es aber, durch eben diese ganz persönliche und subjektive Zuwendung schließlich das Kunstwerk selber in seinem ureigensten Wesen zu erfassen. Er konstruiert zu diesem Zweck aus seinen stilisierten Sonagrammen ein typologisch definiertes Beschreibungssystem der „Versmelodie“.

Im Sommer 1961 fiel dem jungen Studenten, der ich damals war, ohne jede Vorwarnung ein Buch mit dem Titel „Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen“ in die Hände, von Franz Saran 1930 „als Hilfsbuch für Übungen und zum Selbstunterricht“ veröffentlicht, 1952 von Bert Nagel für „unveraltet“ erklärt und neu herausgegeben, fünf Jahre später sogar in einer dritten Auflage, nicht ohne „die unveränderte Übernahme von Sarans Darlegungen über Versmelodie, Tonhöhen und Klangtypen“, die dem Herausgeber „als Bedingung gestellt“ war. Nach den mehrfarbigen Unterstreichungen und pedantischen Notizen zu urteilen, hat der Student das Buch von der ersten bis zur letzten Zeile durchgearbeitet, woran er sich nicht erinnern kann, aber mit dem durchaus beglückenden Ergebnis, woran er sich gut erinnert, nun auch das Mittelhochdeutsche als eine ihm gehörende eigene Sprache zu besitzen.

Sarans „Versmelodie“ ist an die metrisch und rhythmisch organisierten Silben gebunden und wird mit Kreuzen (Senkung) und dicken Punkten (Hebung) wie linienlose Neumen *in campo aperto* wiedergegeben (33):



Ein rit-ter so ge-lê-ret was — daz er an den buo-chen las



an mis- — lî-chen buo-chen: dar- an be-gunde er suo-chen

„Die Tonschritte wechseln nach Sinn und Stimmung“, schreibt Saran, aber sie repräsentieren doch eine mit dem Text gegebene Melodie: „Sie tritt bei richtigem Lesen fast immer von selbst heraus.“ Die paarweise gereimten Vierheber des „Armen Heinrich“ von Hartmann von Aue haben bei richtigem Lesen nach Saran ihre Melodien, je nachdem ob sie in Verspaaren mit einsilbigem (männlichem, nach Saran ‚stumpfem‘) oder zweisilbigem (weiblichem, nach Saran ‚klingendem‘) Versausgang vorkommen (33). „Seit Sievers wissen wir, dass jeder Vers eine wissenschaftlich fassbare Tonbewegung, eine Melodie hat“, behauptet Saran auch zwanzig Jahre nach Julius Tenner's Einwänden. Dass nun auch noch alle Verse des „Armen Heinrich“ dieser Melodie folgen sollen, ist nicht nachvollziehbar.

Franz Saran besaß eine intime Kenntnis der Werke und eine bemerkenswerte Sensibilität für die Tonhöhenbewegungen seiner Stimme beim

Vortrag. Erstaunlich bleibt für uns sein fast ausschließliches Interesse an deren Vorhandensein, an ihrer Materialität und Identität, nicht aber an ihrer Bedeutung für das betreffende Werk, an ihrer möglichen Botschaft oder Ausdrucksqualität und an ihrem Sinn für Zeitgenossen oder spätere Generationen.

discretized speech melody

Hiermit befindet er sich aber kurioserweise auf dem neuesten Forschungsstand. Ein Team des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik (2018) meldet die Entdeckung einer genuin poetischen Sprechmelodie als inhärenter Eigenschaft dichterischer Texte, also genau das, was Sievers und Saran gefunden zu haben glaubten. Sie teile mit anderen poetischen Eigenschaften prototypischer Gedichte (wie Reim, Metrum, Strophenform) als wesentliches Merkmal die Rekurrenz. Die Sprechmelodie bestehe aus rekurrenten Tonhöhen- und Tondauerfolgen, genau wie die Melodie von Liedern oder anderen Musikstücken, deren melodische Struktur zwar auch gehört, aber objektiv erschöpfend durch Kreuzautokorrelation von Tonhöhe- und Tondauerkurven dargestellt werden kann. Die intuitiv behauptete phantomatische Versmelodie mit ihrer vagen Sanglichkeit oder Melodiehaftigkeit sei in Wirklichkeit eine besondere, sprachabhängige und objektiv messbare Erscheinung wiederholter Tonhöhen- und Tondauerkonturen.

Die Basis der Analysen für den Nachweis dieser Sprechmelodie ist natürlich performanzabhängig, es sind Tonaufnahmen von rezitierten Gedichten, aber der Geburtsfehler der Analysen von Sievers und Saran, die Subjektivität des Vortrags, wird hier durch drei Typen von Vortrag nivelliert: es rezitieren ein professioneller Sprecher, zwei synthetische Stimmen (MACs bekannte „Anna“ und „Markus“) und zehn nicht professionelle Sprecher(innen). Unter der Voraussetzung, dass poetische Sprache sich von gewöhnlicher (ordinary) Sprache in erster Linie durch vielfältige Muster sprachlich optionaler, jedoch perzeptual relevanter Rekurrenzen unterscheidet („parallelism hypothesis of poetic language“), ist die poetische Sprechmelodie eine Struktur, die sich neben Metrum, Reim und Strophe über das ganze Gedicht erstreckt.

Mit Genugtuung konstatiert das Team die Bestätigung von drei Hypothesen: erstens korrespondiert der errechnete Wert von Melodiehaftigkeit eines Gedichts eng mit der subjektiven Bewertung durch mehrere hundert Versuchspersonen, welche ihren Eindruck von Melodiehaftigkeit auf einer Skala von 1-7 zu notieren hatten. Zweitens sinkt sowohl die errechnete als auch die subjektiv wahrgenommene Melodiehaftigkeit solidarisch in dem Maße, in dem man einzelne poetische Merkmale sukzessiv stört, also jeweils Versionen ohne Reime, mit holperigem Metrum und weiteren Amputationen von Assonanzen, Alliterationen, Klangreponsionen herstellt. Drittens erwies sich die Annahme als zutreffend, dass die Gedichte mit der höchsten Rate von Melodiehaftigkeit in der Vergangenheit auch am häufigsten von Komponisten vertont worden sind.

Der unscharfe, nur durch den allgemeinen Sprachgebrauch gerechtfertigte Begriff ‚Melodiehaftigkeit‘ bekommt durch die experimentelle Gleichschaltung mit den Ergebnissen der Untersuchung von rekurrenten Tonhöhen- und Tondauerstrecken eine sachliche Konsistenz, insofern die subjektive Wahrnehmung und die objektive Autokorrelation zwei Perspektiven auf denselben Gegenstand darstellen und ihn dadurch zunächst einmal als existent erweisen.³³

Dass verschiedene Sprecher, geschulte und naive, ja sogar Anna und Markus in ihrem unabhängig von einander produzierten Vortrag dieselbe Sprechmelodie realisieren, wäre eine schöne und leider sehr verspätete Bestätigung von Sievers’ und Sarans Behauptung zur Versmelodie: Sie tritt ja bei richtigem Lesen fast immer von selbst heraus! Freilich handelt es sich bei der Entdeckung der poetischen Sprechmelodie nicht um eine bestimmte Tonfolge, sondern um eine allgemeine Eigenschaft von Melodiehaftigkeit (*melodiousness*). Die Gleichförmigkeit der gehörten und der errechneten Melodiehaftigkeit mag auch damit zusammenhängen, dass die ausgewählten Gedichte ausschließlich aus gereimten Vierzeilerstrophen bestanden und dass die Sprecher(innen) angewiesen waren, relativ neutral und unter Vermeidung kräftigen Ausdrucks zu rezitieren.

Aber wo hatte die Kreuzautokorrelation ihre Ohren? Sie verfügte ja nicht über den aufgenommenen Originalton, wie unter dem Titel

³³ „Thus, our study turns the phantom of a poetic speech melody in spoken texts into a non-metaphorical, unquestionably real and measurable entity” (18).

„Tonhöhentransformation“ erklärt wird: „Die Tonhöhen- und Tondauerwerte wurden diskretisiert, unter Verwendung des MIDI-Protokolls, um eine mehr musik-analoge Basis für spätere Tonhöhenanalysen zu bekommen. Das implizierte die Transformierung von rohen Tonhöhenwerten (Hz) in Halbtöne.“ (8) Aus demselben Grund wurden auch „die Zeitwerte auf Musiknotendauer abgebildet, wobei der Einfachheit halber die Dauer der ganzen Note einer Sekunde entspricht.“

Das erlaubt nun tatsächlich die Übertragung des Sonagramms in eine Notenzeile. Aber wo ist die Sprechmelodie geblieben? Was seit Aristoxenos als ihre einzige wesentliche Eigenschaft benannt werden kann, „nirgends im Raume stehen zu bleiben“, ist ihr benommen, ihre Tonhöhen bleiben stehen und orientieren sich noch dazu in ihren Intervallen an einem, unserem, historisch entwickelten Tonsystem, oder ganz einfach gesagt: diese Stimme spricht nicht, sie singt! Alle Beobachtungen, die wir an ihr machen können, sind Aussagen über eine musikalische Melodie.³⁴ Freilich hat kein Schubert sie erfunden – das Halbtonreservoir hätte allenfalls und ohne Überraschung eine Affinität zur Dodekaphonie, aber es ist eine ‚Ver-ton-ung‘ im genauen Sinne des Wortes. Die Studie geht also vor wie der gewiefte Politiker: sie antwortet, aber nicht auf die gestellte Frage. Es gibt sie also, die poetische Sprechmelodie als Melodie, vorausgesetzt, dass man sie herstellt. Den höchsten Grad von Pertinenz erreicht Wissenschaft immer, wenn sie sich einem Gegenstand widmet, den sie selbst konstruiert hat. Die ‚poetic speech melody‘ ist ein solches Konstrukt und in ihrer akademischen Diskurswelt so richtig und verlässlich wie eine Tautologie. Ein schwindelerregender Abstand bleibt zwischen dem intellektuellen, personalen, organisationellen, technischen, finanziellen Forschungsaufwand und dem Reflexionsniveau.

³⁴ Wohl um sie noch etwas mehr musik-analog zu machen, wurde sie überdies kreativ einem 4/4-Takt unterworfen. Schon Aristoxenos hatte auch bemerkt, dass die Tonhöhenbewegung nur beim musikalischen ‚Melos‘, also bei gesungenen Tönen, eine wirkliche, d.h. chronologische (nicht metrische) Regelung der Tondauer erlaubt, nicht aber beim Sprechen. Ausführlich behandelt Westphal diese erstaunliche Beobachtung: I, 223 ff. und 114; Westphal II, cxlvj und Westphal 1861. Die Silbendauer auf proportionierte Takteile abzubilden, zerstört also, nicht anders als die Reduktion auf Halbtöne, eine wesentliche Eigenschaft des Sprechens. Die Isochronie-Hypothese von K. L. Pike laboriert daran seit 1945.

Die ‚poetic speech melody‘ beschreibt also nicht den Sprachklang der Tonhöhenbewegung eines rezitierten Gedichts, was bei Sarans Versuch einer Notierung in Achttönen sowie auf- und absteigenden Notenhälsen als Andeutung des natürlichen und wesentlichen ‚Glissando‘ der Sprechstimme immerhin noch versucht wird, wenn Franz Saran auch offensichtlich kein Ohr für die sprachlichen Funktionen des Klangs besaß. Eduard Sievers hat dagegen mit seinen propädeutischen Intonationen des Wörtchens ‚ja‘, als Rede verstanden, (§53, 287) wie im Vorbeigehen auch das Tor zu einer funktionalen (nichtmusikalischen) Intonationsforschung aufgestoßen.

3. Die intonatorische Bedeutung

Tonsequenz

Die Dichter und die Liebhaber der Poesie haben immer insgeheim nur die eine Melodie hören wollen, in der Musik so gut wie in ihren Versen. Aber nicht nur die Dichter, auch die Linguisten möchten sich nicht so recht dazu durchringen, die Sprech- oder Sprachmelodie radikal von der Sing- oder Musik- oder Tonmelodie zu trennen. Wir können allerdings bemerken, dass Wort und Begriff der Melodie im eigentlichen Sinne die Singstimme und die Tonbewegung von Instrumenten betrifft und dass die Sprech- und Sprachmelodie als Metapher eine einzige von deren Eigenschaften, die Tonhöhenbewegung, für den uneigentlichen, übertragenen Gebrauch nutzbar macht. Das befreit uns freilich nicht von der Aufgabe, die wie immer metaphorische Melodie als Tonbewegung der Sprechstimme auf ihre Funktion hin zu befragen.

Für Otto von Essen (1956) gibt der Sprechende seinem „Ausspruch“ eine „Melodie“, die sich von selbst als Spannungsänderung der empfindlichen Muskeln des Kehlkopfes aus seelischen Spannungsschwankungen ergibt. In der zweiten Auflage seines kleinen, aber einflussreichen Handbuchs von 1964 unterscheidet er diese „Sprechmelodie“ dann von der „Sprachmelodie“ und versteht hierunter erstarrte Sprechmuster, also wählbare sprachliche Elemente mit einem Inhalt, eben Intonation. Als „unmittelbarer Ausdruck seelischer Vorgänge“ gehörte die Sprechmelodie

der ersten Auflage also gar nicht zur Sprache, denn deren erstes Kriterium ist, mittelbarer Ausdruck zu sein. Mit dem Begriff „Sprachmelodie“ fasst Otto von Essen aber das, was schon Sievers vorschwebte: den „musikalischen Satzaccent“ und eine „übergeordnete Melodie“ im Gesamtsatz (287, § 55). Dieser Begriff meint, wie der „Ausspruch“, eine vom Sprecher gewollte und begrenzte Äußerung, die freilich auch aus nur einem Wörtchen wie „ja“ bestehen kann (§ 53).

Jörg Peters hat das Kapitel „Intonation“ in der Duden-Grammatik (8. Auflage, 2009) verfasst und damit für längere Zeit die Vorherrschaft einem dominanten Modell gesichert, an dem sich zwar nicht alle Intonationsforscher und -forscherinnen, aber alle Sprachteilnehmer und besonders Lehrer, Schüler und Studierende orientieren werden. Die didaktische Darstellung der Grammatik wird vorteilhaft theoretisch ergänzt durch ein kleines Handbuch. Das Autosegmental-Metrische Modell, das Jörg Peters vorstellt und anwendet, will keine Tonbewegungen, keine Melodien beschreiben, sondern Tonsequenzen, also Abfolgen statischer Töne, d.h. hoher und tiefer phonetischer Zielpunkte, H[igh] und L[ow], die selber als kleinste unterscheidende Einheiten und gleichzeitig als kleinste bedeutungstragende Einheiten identifiziert werden können und sich also „einerseits wie Phoneme, andererseits wie Morpheme“ (55) verhalten. Damit nimmt die Beschreibung der Intonation in der Duden-Grammatik sang- und klanglos Abschied von impressionistischen und hermeneutischen Ansätzen und insbesondere von Christian Winklers „Klanggestalt des Satzes“ (1959) mit ihrem „Spannbogen“, ihrem „Tonfall“ und ihren „Schweren“, die ein halbes Jahrhundert lang ihre Leser umworben, aber mehr verunsichert als belehrt hat.

Auch mehrere andere Versuche, die Intonation auf relevante und praktikable, besonders auch pädagogisch brauchbare Segmente, Formeln, Muster, Konturen zu verpflichten, geraten nun ins Hintertreffen gegenüber dem Tonsequenzmodell, das seine Konturen nicht als Gestalten konzipieren will, sondern aus einem auf zwei Positionen beschränkten Paradigma von Tönen kombiniert. Der Bereich, in dem intonatorische Konturen wirken, ist die Intonationsphrase. Aus der Perspektive des autosegmental-metrischen Modells ist sie genau, aber doch fast tautologisch definiert als jener Abschnitt einer Äußerung, in dem eine vollständige Intonationskontur realisiert ist. Die Intonationsphrase ist freilich mit keiner der

bekannten sprachlichen Strukturen kongruent, insbesondere wird sie nicht von der Syntax regiert. Ihre Herstellung durch den Sprecher scheint von vielen Bedingungen abzuhängen, unter denen die Akzentzuweisung (Fokus) die wichtigste ist.

Gestalt

Die Verfechter des Tonsequenzmodells lassen sich aber immer wieder vom Gestaltcharakter und den Tonbewegungen ihrer Muster und Konturen zu Seitenblicken auf die Musik verführen. Für Caroline Féry (106 ff.) bilden die Einzeltöne dann doch formal eine Melodie („melody“, „tune“) und inhaltlich eine Melodiebedeutung („tune meaning“). Neben den Tönen und Konturen gibt es allerdings auch holistische Intonationseinheiten, die bei Jörg Peters zwar erwähnt und akzeptiert, aber aus gutem Grund nicht behandelt werden. Das Tonsequenzmodell bekommt so eine Hintertür für holistische Konturen und idiomatische Melodien, durch welche z.B. eine „contradiction contour“ und eine „surprise/redundancy contour“ Einlass finden, die sich neben Christian Winklers „entladendem Ausruf“ und ähnlichen Melodiebedeutungen durchaus hören lassen könnten. Aber auch regelhafte Akzentmodifikationen (Herabstufung, früher und später Gipfel) können im Tonsequenzmodell auf die Kohäsion größerer Redeabschnitte Einfluss nehmen und geraten dadurch in den Sog der Gestalt, der Melodie, der holistischen Figur. Vor allem bei der Gesprächsanalyse spielt die Intonation eine Hauptrolle. Margret Selting hat der „Prosodie im Gespräch“ eine umfassende Untersuchung gewidmet und den holistischen Aspekt der Intonation gegenüber dem Tonsequenzmodell rehabilitiert, weil die „interaktionale Phonologie der Konversation“ die Kohäsion von Äußerungen privilegieren muss. Die Melodie als Gestalt kommt wieder zu Ehren, aber nun mit differenzierten Kriterien an Stelle des intuitiven Spannbogens: „Eine Kontur ist eine holistische melodische Gestalt“. Von besonderer Wichtigkeit für unser Interesse an der Versintonation ist ihre Einsicht: „Die Prosodie ist ... ein unabhängiges, autonomes Signalisierungssystem“ (3). Aber auch der erste Satz des Kapitels über Intonation in der Duden-Grammatik von Jörg Peters lautet: „Als Intonation bezeichnet man die melodische Gestalt einer Äußerung“ und definiert also die Intonation in einem ersten Wurf wiederum rein

musikalisch mit den beiden eng verbundenen Begriffen ‚Melodie‘ und ‚Gestalt‘.

Das kleine Handbuch nennt den Tonhöhenverlauf „Sprechmelodie“ (im Sinne von Otto von Essens „Sprachmelodie“), und Intonation ist auch hier „die melodische Gestaltung sprachlicher Äußerungen“. In der Folge vermeidet Jörg Peters freilich sehr sorgfältig musikalische Begriffe, denn bei seiner Intonation geht es nicht um Melodien, sondern um „Intonationskonturen“. Die Intonationskonturen bestehen auch nicht wie Melodien aus Tönen oder Intervallen von Tönen, sondern (für das Deutsche) aus „intonatorischen Tönen“ (1 ff.). Da es ziemlich umständlich wäre, sie auch immer so zu nennen, genügt in diesem Zusammenhang ‚Ton‘ als Fachausdruck. Hier wie oft zeichnet sich der Fachausdruck freilich durch eine fast schon maliziöse Inadäquatheit aus, denn den (akustischen und den musikalischen) Ton charakterisiert genau das, was in den Tonhöhenbewegungen beim Sprechen fehlt, eben seine Stabilität und sein Ton-system. Im Glossar nennt der Autor den (intonatorischen) Ton „kleinste distinktive Einheit von Tonhöhenverläufen“ (98) und bemüht sich also sehr ernsthaft, die Intonation aus dem Bannkreis der (musikalischen) Melodie zu lösen und sie in die Sprache zurückzuholen, d.h. sie in der Perspektive des Sprachzeichens zu erforschen. Gegenstand der Intonationstheorie sind grammatikalisierte Einheiten, in denen auf der Seite des Ausdrucks (signifiant) diskrete Intonationskonturen und auf der Seite des Inhalts (signifié) sehr allgemeine Bedeutungen kodifiziert sind.

Die Intonationskonturen, die bei der Kombination entstehen, behalten trotzdem die latente Potenz, Figuren zu bilden, sowohl auf der formalen Ebene („Plateaukonturen“) als auch auf der semantischen („Routinehaftigkeit“) und also nicht nur die Töne als solche zu reihen, sondern mit ihnen melodische Motive zu komponieren: die Intonationskonturen geraten in Zwangssemiose und erheben Anspruch auf Bedeutung. Bei der Bestimmung solcher intonatorischer Bedeutungen ist Jörg Peters allerdings mit Recht außerordentlich zurückhaltend und beschränkt sich auf wenige abstrakte semantische Charaktere, die alle auch einen gewissen Einfluss auf die Gliederung der Rede erkennen lassen.

Dass sich die Forschung bei der Identifikation von Bedeutungen für Töne und Konturen so schwer tut, macht freilich sogar die Forscherinnen und Forscher misstrauisch. Margret Selting gelingt ihre interaktionale

Phonologie der Konversation, indem sie die Prosodie nicht in der Perspektive des Sprachzeichens, sondern eines „Signalisierungssystems“ (3) analysiert, das nicht Reduktion auf wenige Elemente, sondern Variation und produktive Nuancierung erstrebt. Caroline Féry hält sich streng an das Tonsequenzmodell und konstatiert trotzdem: „Except for the largely accepted view that the *fall* has a meaning of *finality*, *completeness* and that the *rise* provides a meaning of *non-finality*, *openness*, there is little agreement about more detailed questions concerning the meaning of intonation“ (106). Jürgen Erich Schmidt bezieht sich nicht auf dieses Votum, aber seine Einschätzung ist ganz ähnlich: „Bei aller Komplexität und Divergenz der verschiedenen Beschreibungen fällt auf, dass die bisher klarsten Ergebnisse einige wenige Formtypen betreffen, deren funktionale Beschreibung der traditionellen ähnelt. ... Dies lässt vermuten, dass es sich bei der Fülle der Intonationsmuster ... um Überformungen weniger einfacher Grundeinheiten handeln könnte“ (16).

4. Intonation ohne Melodie

Am 17. Juni 1978 verteidigte ein junger Germanist der Université Paris IV eine zweibändige tausendseitige Dissertation, in welcher er die deutsche Prosodie mit dem erklärten Ziel untersucht, wenige einfache Grundeinheiten zu identifizieren und ihren Gebrauch zu beschreiben. In der gesamten damals dank Sonderforschungs-Drittmitteln aufblühenden und jahrzehntelang florierenden deutschen Intonationsforschung findet Daniel Bresson – so weit mein Blick reicht – keine Erwähnung. Das Werk unterscheidet sich von den vorausgehenden und den bald danach folgenden Forschungen zur Intonation im englischen und deutschen Sprachraum durch seine theoretische Perspektive: es vertritt auf den Spuren von Humboldt, Benveniste, Fourquet und Zemb eine Linguistik des Sagens gegenüber einer Linguistik des Sprechens. Die wichtigste Voraussetzung einer Linguistik des Sagens ist die Unterscheidung von Satz und Zeichen (Bresson 219): Der Satz im weiteren Sinn, die Aussage, der Redebeitrag ist kein Sprachzeichen. Er hat keine Bedeutung, sondern ist eine Handlung, die Handlung einer Sprecherin oder eines Sprechers, der oder die zu einem

Thema eine Aussage, ein Rhema formuliert, eben etwas sagt. Die Intonation wirkt dabei auf zwei ganz verschiedenen Ebenen: Hervorhebung und Gliederung. Eine prosodische Sequenz (sie entspricht in etwa der ‚Intonationsphrase‘) trägt einen einzigen nicht tilgbaren Akzent, dessen Hervorhebung in erster Linie durch eine Tonhöhenveränderung, steigend oder fallend, hörbar wird, in zweiter Linie auch durch größere Tonstärke oder -dauer. Auch die Gliederung der Rede wird von der Intonation geleistet, denn das Ende einer prosodischen Sequenz wird durch ein steigendes oder hohes Motiv als weiterführend (progredient, nicht terminal) und durch ein fallendes oder tiefes Motiv als abschließend (terminal) charakterisiert. Es handelt sich also um vier Prosodeme, die man (mit Einschränkung) als Morpheme interpretieren kann. Der reale, hörbare und funktionale Akzent ist also ein Satzakzent oder besser ein Rede-Akzent. Der sogenannte Wortakzent dagegen ist virtuell. So kann und muss z.B. im Partizip „geworden“ zwar nur die mittlere Silbe betont werden, aber das hebt sie nicht semantisch hervor in einem Satz wie „bist du verrückt geworden?“ Die Funktion des Akzents ist ausschließlich die hörbare Hervorhebung einer Silbe durch Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer. Das naive Sprachbewusstsein interpretiert dabei die „Betonung“ gewöhnlich als Verstärkung.

Alle drei Kategorien erweisen den Akzent als in hohem Maße motiviertes sprachliches Signal. Das gilt noch mehr und anders für die beiden Grenzmorpheme am Ende einer prosodischen Sequenz. Das ‚Erheben‘ der Stimme bedeutet ja nicht nur die Rede, es ist die Rede; das Sinken der Stimme bedeutet nicht nur, es ist das Aufhören. Beide Morpheme sind in einem Maße motiviert, dass man sie fast mit der Onomatopöie, der Lautmalerei, im Bereich des Lexikons vergleichen könnte. Sie besitzen einen hohen Grad von Ikonizität oder gar Indexikalität, aber es sind nichtsdestoweniger Sprachzeichen, arbiträr in dem Sinne, dass sie für ihre konventionelle Funktion, die Gliederung der Rede, besonders treffend gewählt worden sind. Entgegen einer sogar in der Wissenschaft weit verbreiteten Ansicht schließen Motiviertheit und Willkür einander ja nicht aus, ganz im Gegenteil! Als ein weiteres Gliederungsmorphem ließe sich die Pause nennen, also eine kurze signifikante und gewollte Unterbrechung der Rede am Ende einer prosodischen Sequenz.

Sie ist freilich nie obligatorisch, immer redundant und ausdruckschwach, da sie zwar trennt, aber die Qualität der Trennung verschweigt. Ihre Ikonizität resorbiert sich beinahe in Indexikalität. Das naive Sprachbewusstsein hält auch die Grenzmorpheme für Pausen. In einer geschriebenen Sprache wie der unseren stellen wir uns ja sogar insgeheim vor, dass es Pausen zwischen Wörtern gebe, weil wir sie getrennt schreiben.

Daniel Bresson beschränkte das Inventar von deutschen Prosodemen also auf

1. ein Hervorhebungsmorphem, den Akzent, der in zwei Varianten auftritt:
 - ↑ = steigender Akzent.
Er ist der nicht markierte, er ist sehr häufig, er kann als Neutralisierung von beiden fungieren.
 - ↓ = fallender Akzent.
Er ist der markierte, er kommt nicht oft vor, seine fallende Intonation enthält die Nuance Insistenz.
2. zwei Grenzmorpheme, die sich in der prosodischen Sequenz an die Akzentsilbe anschließen oder mit ihr verschmelzen:
 - / = steigendes Grenzmorphem
 - \ = fallendes Grenzmorphem
3. ein marginales Pausenmorphem:
 - | = Pausenmorphem

Eine prosodische Sequenz kann also von einem der vier kombinierten Morpheme beschlossen und dadurch als Glied der Rede gekennzeichnet werden. Ihre Bedeutung im weitesten Sinn beschränkt sich auf die Gliederungsfunktion. Die Konstitution der prosodischen Sequenz selber hängt von der Akzentzuweisung oder Fokussierung nach den Regeln der deutschen Syntax ab, die Jean-Marie Zemb der deutschen Sprache abgelauscht hat.

1. ↑\ = unmarkierter Schluss (Satzschluss)
2. ↓\ = markierter Schluss (Redeschluss)
3. ↑/ = unmarkierte Fortsetzung
4. ↓/ = markierte Fortsetzung

Gespräch; sie bildet ein sprachliches Signalisierungssystem, das von anderen meistens solidarischen Signalisierungssystemen wie Gestik und Mimik, aber auch von unwillkürlichen und nur für den Partner als Signal interpretierten Äußerungen (Rotwerden) umgeben ist.

Fast alle diese wesentlichen Instanzen der Prosodie fallen aber fort, wenn wir sie auf unsere Frage nach dem Wesen und der Funktion der Versintonation beziehen. Das macht die Frage nach der Versintonation nun aber keineswegs gegenstandslos. Es ist gerade die Autonomie der Prosodie und, enger gefasst, der Intonation in der spontanen Rede und im Gespräch, die es nahelegt, nach ihren besonderen Funktionen in anderen Kommunikationssituationen zu suchen, für uns also im Vortrag von Versen. Diese vier Intonationsmorpheme beschreiben keine Tonbewegungen am Beginn oder im weiteren Verlauf einer prosodischen Sequenz. Sie erschöpfen sich in ihrer motivierten terminalen und nicht-terminalen Funktion und können für die poetische Gliederung der Rede in Versen nicht gleichgültig sein, bilden aber aus eigener Kraft weder eine Melodie noch eine Gestalt.