

VIII

VERSINTONATION

1. Gottfried Benn: Hört mich jemand?

Wenn die Prosodeme das wesentliche Ausdrucksmittel zur Gliederung der Rede bilden, dann müssten sie im Vers eine Schlüsselrolle spielen. Wie intoniert man also Gedichte? Auf diese Frage gibt es keine einfache Antwort. Dürfen und sollen verschiedene Rezitatoren denselben Text nicht auch auf verschiedene Weise interpretieren, vortragen, intonieren? Und obwohl die poetischen Regeln einer natürlichen Sprache eher zu den Langzeitphänomenen gehören, wird man nicht einfach voraussetzen können, dass diese Regeln oder auch nur die Gewohnheiten der Versintonation zur Zeit von Opitz, Goethe, Hofmannsthal und Grass die gleichen geblieben seien. Diese Kalamität lässt sich vielleicht mildern oder umgehen, wenn wir für eine erste Annäherung an die poetische Intonation nur Gedichte wählen, die von ihren Autoren vorgetragen und aufgenommen worden sind. Zwar müssen wir einräumen, dass die Dichter nicht unbedingt die besten Rezitatoren ihrer Gedichte sind, aber gewiss sind sie besser als jeder andere über ihre syntaktischen und ästhetischen Absichten informiert.

Gottfried Benn hat im November 1955 im NWDR einige Gedichte rezitiert, die bei *lyrikline.de* leicht zugänglich sind. Eines von ihnen, im selben Jahr entstanden, heißt „Kommt“. Es ist ein Gedicht über das Geheimnis des Sprechens, auch über das dichterische Sprechen selber, dessen Einsamkeit sein Wesen selbst zu zerstören droht. Es ist auch die schon verzweifelte Geste des alten Mannes und die Empörung darüber, dass mit der Körperlichkeit des Sprechens auch seine Geistigkeit hinweggespült wird – wenn sie nicht im Gedicht Zuflucht nimmt:

Kommt

Kommt, reden wir zusammen,
wer redet, ist nicht tot.
Es züngeln doch die Flammen
schon sehr um unsre Not.

Kommt, sagen wir: die Blauen,
kommt, sagen wir: das Rot,
wir hören, lauschen, schauen
wer redet, ist nicht tot.

Allein in deiner Wüste,
in deinem Gobigraun -
du einsamst, keine Büste,
kein Zwiespruch, keine Frau,

und schon so nah den Klippen,
du kennst dein schwaches Boot -
kommt, öffnet doch die Lippen,
wer redet, ist nicht tot.

Die ersten beiden Zeilen sind die Keimzelle des Gedichts oder besser noch sein Kern. Man behält sie fast unwillkürlich auswendig und hat sie noch im Ohr, wenn die gesuchten Metaphern und andere mühsame Veranstaltungen der Aufrechterhaltung des Sprechens längst wieder in Vergessenheit geraten sind: „Kommt, reden wir zusammen, wer redet ist nicht tot.“ Besonders der zweite Vers ist in seiner Banalität auch von verblüffender Wahrheit, die ihn zum Sprichwort und formal zum Refrain bestimmt: in genauem Wortlaut beschließt dieser Vers auch die zweite Strophe und das ganze Gedicht. So lange dieser Vers erklingt, ist der Sprecher unter den Lebenden. Er möchte sich der Lebendigkeit von anderen versichern, und sein flehendes „kommt“, das ganz allein auch den Titel abgibt, ist das andere generative Element des Gedichts; es wiederholt sich anaphorisch zweimal in der zweiten Strophe und dann parallel zum Anfang, im vorletzten Vers. Es bleibt als Appell in der Luft stehen. Der Dichter ist der einzige Lebendige im Raum seines Gedichts. Dass er inzwischen, seit dem 7. Juli 1956, 8 Uhr wirklich selber tot ist und der jeweilige Hörer und Leser noch nicht, dramatisiert die poetische Qualität. Obwohl die existentielle Aussage des Gedichts hier nicht zur Diskussion steht, ist es doch nicht unwichtig, zu bemerken, dass Benn beim Vortrag des Gedichts gewiss allen Ernstes versucht haben wird, die Bedeutung des Sprechens selber hervorzukehren und gerade also dem physischen Artikulationsakt, dem Öffnen der Lippen, nicht nur die Bedeutung des Mediums, sondern einen tieferen Sinn, das Mysterium des Lebendigseins, zuzumuten. Mindestens für dieses Gedicht trifft denn also wohl auch die Ansicht zu, dass die Stimme des Dichters für sein Gedicht wesentlich sei.

Wir wollen jetzt aber nur beobachten, wie er seine Verse „intoniert“, also wie er die sprachlich konventionalisierten Intonationsmorpheme

benutzt. Unser Gehör ist die dafür zuständige Instanz, und wir dürfen ihm voll und ganz vertrauen, was die gliedernde oder die semantische oder die affektive Wirkung der Tonbewegung betrifft. Ob der Ton aber steigt oder fällt, ob er ein großes oder nur geringes Intervall realisiert und an welcher Stelle, ist spontan oft erstaunlich schwer zu bestimmen. Die Tonbewegung zwischen hoch und tief erscheint uns fast selbstverständlich identisch mit der räumlichen Metapher, die wir für ihre Beschreibung benutzen und hat doch physisch nichts mit der Gravitation oder gar mit dem Raume zu tun. Darum singen normal begabte größere Kinder eine Melodie vollkommen sicher nach – und sind beim Erlernen des elementaren musikalischen Diktats selbst einer bekannten Melodie oft bestürzend hilflos. Ich verlasse mich also, wie auch die erfahrensten Intonationsforscherinnen und -forscher, nicht auf mein Gehör allein, sondern kontrolliere es dankbar mit Hilfe der Daten eines Sonagramms.³⁵

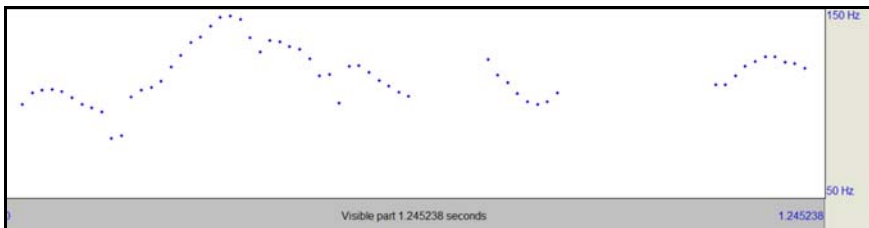
Das Ende des Gedichts („wer redet, ist nicht tot“ IV,4) ist natürlich auch ein Vers- und ein Satzschluss. Benns Intonation signalisiert dieses Ende der ganzen Rede kaum anders, als es in gelesener Prosa oder spontaner Rede geschehen würde: der einzige untilgbare letzte Akzent und sein damit verschmolzener Folge- und Grenzton sind niedrig. Der Dichter erreicht hier mit 70 Hz sogar die tiefste Silbe des ganzen Gedichts (↓ \). Eine besondere poetische Nutzung des Intonationsmorphems lässt sich an dieser Stelle natürlich nicht erkennen.



	95	83	80	80	80-70	
wer	re-	det,	ist	nicht	tot,	IV,4

³⁵ Die Beispiele sind mit *Praat: Doing Phonetics by Computer* von Paul Boersma und David Weenink (Version 6.0.49, Amsterdam [1992] 2019) erstellt (www.praat.org). Dieses Programm wird ausführlich für deutschsprachige Benutzer vorgestellt von Jörg Mayer: *Phonetische Analysen mit Praat. Ein Handbuch für Ein- und Umsteiger*. www.lingphon.net („Die Praatpfanne“), 2017/09.

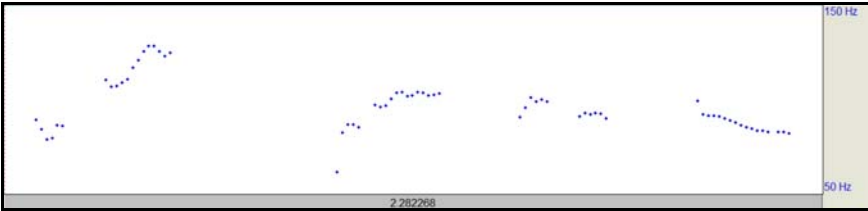
Hören wir aber etwas genauer auf die Intonation jenes Verses mit demselben Wortlaut, den ich mit einem Refrain verglichen habe, in der ersten Strophe (I,2). Er bildet einen abgeschlossenen, vollkommenen Satz, eine Aussage, die mit ihrer Trivialität kokettiert. Nach Gewohnheit der deutschen Intonationsgrammatik wäre ihr am besten mit einem abschließenden Intonationsmorphem gedient, hier also wohl mit jenem, das ich unmarkierten Schluss (oder Satzende) genannt habe ($\uparrow \backslash$). Dem Dichter kam es hier aber offensichtlich nicht darauf an, die syntaktische und semantische Abgeschlossenheit seines Satzes zu betonen, sondern den Fortgang seines Gedichts. Er hat dem Vers darum wohl auf der Silbe „tot“ die intonatorische Form der Weiterführung gegeben, hohen Akzent mit hoher Folge verschmolzen und damit sowohl die Grenze als auch den Fortgang hörbar gemacht ($\uparrow /$). Auch mit diesem Intonationsmorphem wird also eine Gliederung bewirkt, der Vers ertönt als prosodische Einheit, und die Versgrenze ist hörbar. Aber die syntaktische Autonomie des Satzes, welcher diesen Vers einnimmt, wird nicht respektiert. Wenn man sich denselben Wortlaut dieses Verses (I,2) neben dem Schlussvers (IV,4) anhört, wird das erstaunlich ohrenfällig.



107		145	123	103	99		124	
wer	re-		det,	ist	nicht		tot,	I,2

Auch den zweiten Vers der letzten Strophe („du kennst dein schwaches Boot“ IV,2) intoniert der Dichter auf eigentümliche Weise: der Vers bildet eine Parenthese, am Ende auch durch einen Gedankenstrich als solche gekennzeichnet. Im Gespräch sind solche Fälle von parenthetischen Einschüben und Unterbrechungen besonders empfindlich auf die Intonation, oder umgekehrt gesagt, in solchen Fällen sorgt der Sprecher dafür, dass den Hörern die Weiterführung seiner Rede trotz Einschüben und Unterbrechungen signalisiert wird, eben durch ein Intonationsmorphem

mit steigendem Akzent und hohem Folgeton (↑/). Der Dichter entscheidet sich aber gegen den üblichen wohlbegründeten und sinnvollen Gebrauch auch hier für das markierte Intonationsmorphem der Schlussgeste, intoniert seine Akzentsilbe und den damit verschmolzenen Folgeton fallend wie „tot“ am Ende des Gedichts (↓\).

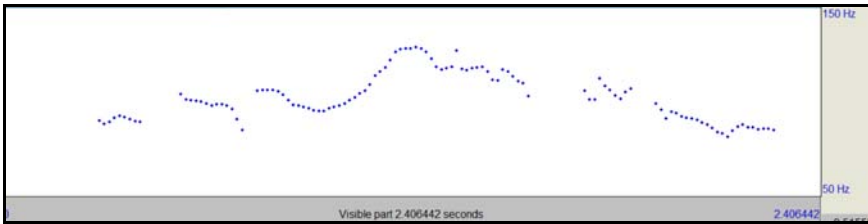


84	127	102	99	92	92 - 82	
du	kennst	dein	schwa-	ches	Boot -	IV,2

Das erscheint uns Hörern akzeptabel, weil wir wissen, dass Benn hier nicht spontan zu uns redet, sondern ein Gedicht rezitiert und damit die Versgliederung hörbar macht. Vielleicht finde ich Zustimmung, wenn ich in dieser abrupten Fragmentierung der Verse auch jene Ratlosigkeit höre, welche den Dichter zu seiner flehentlichen Bitte bewogen hat. Die Versgrenzen wären ja auch mit der üblicheren Intonation hörbar gewesen, und einem anderen Sprecher dürfte man keinen Vorwurf machen, wenn er diesen Vers aus Rücksicht auf den Fortgang des Gedichts so intonieren würde: „du kennst ein schwaches Boot ↑/“. Auch hier hat das Intonationsmorphem in Benns Rezitation weniger eine identifizierbare semantische oder grammatische Funktion i.e.S. als eine interpretierbare ästhetische. Wenn wir der denotativen Funktion im Sprachgebrauch den Vorrang einräumen, dann wird das Intonationsmorphem hier bei Benn also poetisch umfunktioniert.

Hören wir noch etwas genauer hin, um zu erfahren, wie das geschieht. Die letzte Strophe schließt syntaktisch an die vorhergehende an. Den Vers „und schon so nah den Klippen“ (IV,1) können wir als einen verkürzten Satz ohne Verb auffassen. Sein Subjekt und Thema ist das „du“ der dritten Strophe („du einsamst“), keine zweite Person, sondern jenes abgespaltene Ich, mit dem man in Selbstgesprächen verkehrt. In diesem Vers ist der (fallende?) Akzent auf dem kurzen i sehr schwach ausgeprägt; aber der Folgeton sinkt deutlich bis auf 91 Hz:

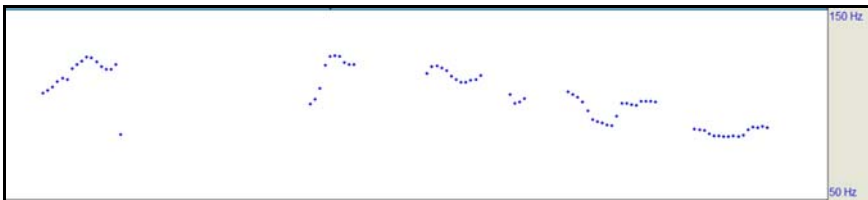
und schon so nah den Klippen,(↓ \)



92 und 97 schon 106 so 95 -- 128 nah 117 den 113-99 Klip- pen, 91 IV,1

Wieder ist dieser Schluss nicht syntaktisch, sondern formal gliedernd zu verstehen, als Versschluss. Wie ein Echo darauf klingt der dritte und vorletzte Vers:

kommt, öffnet doch die Lippen(↓ \)



105-124 kommt, 125 öff - 114 net 105 doch 105 101 die Lip - 87 pen, IV,3

Die Akzentsilbe hat so gut wie keine Bewegung (101 Hz); da sie in einer Reihe fallender Silben auftritt, verstehen wir sie wohl auch als fallend, aber von Hervorhebung ist da nicht viel zu spüren. Man könnte sagen, dass der rezitierende Dichter hier den sprachlich erforderten Akzent enteignet hat, dass er ihm seine einzige Funktion, die Hervorhebung, nicht aufbürden will. Auch hier bildet das Intonationsmorphem einen Verschluss, aber es ist klar, dass weder die Rede noch die Strophe hier zu Ende ist: in beiden Fällen steht wie zur Bestätigung dieser Beobachtung im Text ein Komma.

Etwas stört allerdings an dieser Behauptung. Als Hörer wollen und müssen wir wohl zugestehen, dass der Dichter das Kadenzwort „Klippen“

ebenso wie „Lippen“ deutlich mit einem fallenden Grenzton vorträgt, doch scheint er dabei jene Wirkung durchaus vermieden zu haben, die wir als Schlusssignal im letzten Vers des Gedichts beobachtet haben. In der Tat unterscheidet sich diese Kadenz von der des letzten Verses dadurch, dass sie auf einem höheren Niveau intoniert worden ist. Den Begriffen „hoch“ und „tief“ fehlt im Sonagramm ein Bezugspunkt. Diesen Bezugspunkt gibt es, und jeder Hörer berücksichtigt ihn bei der Interpretation einer Rede. Wir können ihn die neutrale Stimmlage nennen (Fn). In dieser neutralen Stimmlage intoniert man beispielsweise Zögernsignale wie „äh, äh“. Um diesem wichtigen Phänomen etwas genauer auf die Spur zu kommen, hat man seine Berechnung als Durchschnitt der unbetonten Silben vorgeschlagen.

Im Korpus von Daniel Bresson ist das ziemlich unproblematisch: es handelt sich um Interviews, in denen Einzelpersonen aus ihrem Leben erzählen. Die große Zahl der unbetonten Silben und die Uniformität der Redesituation erlaubt gewiss die Berechnung eines akzeptablen Durchschnitts, den man in spontanen Reden dann auch noch durch die Intonation von Zögernsignalen kontrollieren kann. In einem deutschen und vom Dichter vorgetragenen Verstext gibt es nun natürlich keine Zögernsignale, und die Betonung ist nicht rein sprachlich, sondern durch „Hebungen“ versmetrisch aufgeladen. Es gibt also viel mehr „akzentuierte“ Silben als in der Umgangssprache oder in vorgelesener Prosa, und auch die Senkungen werden in einem metrischen Text deutlicher und höher artikuliert als in spontaner Rede. In Interviews und Aufnahmen von Gesprächen bestätigt der Gehörseindruck, dass die Intonationsmorpheme in der natürlichen Rede ihre Zielpunkte immer deutlich über oder unter Fn realisieren. Den Sprechern liegt ja, besonders im Gespräch, sehr daran, dass der Zuhörer erkennen kann, wann er eingreifen darf und wann noch nicht. Aber gerade wenn dies nicht so klar ist oder nicht so klar sein soll, wenn man ein Wort sucht und Zeit gewinnen will, oder wenn man eine Antwort suggeriert oder auch nur seine eigene Ratlosigkeit ausdrücken will, greift man auch im Umgang zu diesem Mittel der hybriden Intonationsmorpheme. Daniel Bresson (113) setzt für diese Phänomene kein eigenes (diskretes und relevantes) Intonationsmorphem oder -phonem an. Ich folge ihm darin. Andere identifizieren sie als eigene Konturen wie „mid-level“ oder „stilisierte“ oder „gleichbleibende Konturen“ bei Jörg Peters (2014, 33).

Stilisierung ist ein treffender Ausdruck für das Phänomen, heißt aber auch, dass es sich dabei nicht um ein eigenes Zeichen, sondern um die Manipulation eines bestehenden handelt.³⁶

Auf recht diskrete Weise transponiert Benn die Kadenz des ersten und dritten Verses seiner Schlussstrophe auf die neutrale Ebene: sein Schluss von „Klippen“ und „Lippen“ liegt mit ungefähr 90 Hz immerhin 20 Hz über dem Gedichtschluss (70 Hz), und die Akzente liegen mit etwa 100 Hz erheblich höher (20-30 Hz) als der Akzent am Gedichtschluss, der allerdings mit seinem Folgeton verschmolzen ist. Auch für unser Ohr handelt es sich bei „Klippen“ und „Lippen“ um eine Wirkung, die wir als nicht ganz natürlich und vielleicht als manipuliert empfinden. Benn realisiert also einen markierten oder unmarkierten Schluss in „richtiger“ Form, aber nicht in der „richtigen“ Lage. Die neutrale Stimmlage F_n lässt sich in dieser Aufnahme zwar nicht berechnen; wir dürfen sie wohl etwa bei 90-95 Hz ansetzen. Diese Manipulation ist in einer älteren Rezitations-tradition sehr ausgeprägt, sie gehört zu den wesentlichen Merkmalen des pathetischen Sprechens.

Ich möchte noch einmal bekräftigen, dass die hier beobachteten Tonbewegungen keine Norm bilden: Es ist nicht sicher und bestimmt auch nicht verlangt, dass Gottfried Benn selber bei einer anderen Gelegenheit oder ein anderer Rezitator oder ein Germanist beim Zitieren dieses Gedichts dieselben Tonbewegungen produziert, die wir hier identifiziert haben. Trotzdem sind sie repräsentativ, wenn sie der Ausdrucksabsicht des Dichters und den Erwartungen eines kompetenten Hörers entsprechen. Das dürfen wir bei einer Tonaufnahme voraussetzen, denn weder der Dichter noch der Auftraggeber hätten dieses Dokument herausgegeben, wenn es ihnen in irgendeiner Hinsicht als falsch oder fehlerhaft oder entstellt erschienen wäre. Das erlaubt uns, eine sehr allgemeine und

³⁶ Darum ist Jörg Peters (2014, 64) wohl auch besonders zurückhaltend oder besser nonchalant, wenn es darum geht, einen Inhalt (Bedeutung) für die „gleichbleibenden Konturen“ zu benennen (für eine Aussage: „Aspekt von Routinehaftigkeit“, für eine Frage: „nicht aus echtem Interesse gestellt, oder um mit dem Adressaten Kaffee zu trinken“). Auch andere Ausprägungen wie „später Gipfel“ lassen sich als kontinuierliche bzw. parasprachliche Varianten der Realisation eines definierten Intonationsmorphems auffassen. Die phonetische Basis solcher Manipulationen beruht immer auf der starken Motiviertheit der Intonationsmorpheme, die auch parasprachlich genutzt werden kann.

vorläufige Hypothese zu formulieren, die nichts anderes verfolgt, als unser Ohr zu schärfen und unsere Aufmerksamkeit auf eine künstlerische Eigenschaft von Versen zu richten, die bisher wenig Beachtung gefunden hat: Die Intonationsmorpheme werden nicht nur zur Bezeichnung der sprachlichen, sondern auch zur Bezeichnung der ästhetischen Gliederung benutzt, sie können Verse bilden. Die ästhetische Funktion kann dabei mit der sprachlichen zusammenfallen oder in bewussten Widerspruch zu ihr treten. Die Intonationsmorpheme werden überdies oft manipuliert, um ihre ästhetische Funktion deutlich zu machen.

2. Günter Grass: feindliche Form

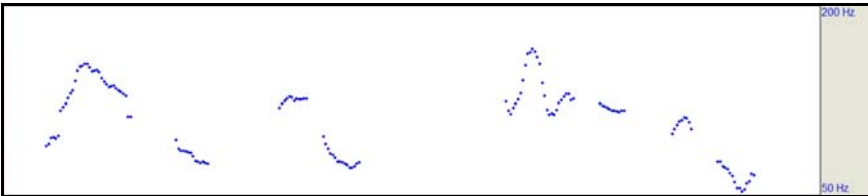
Bei der Identifikation der Intonationsmorpheme erwähnt Daniel Bresson auch die Pause. Darunter versteht er eine signifikante und zur Gliederung der Rede eingesetzte Unterbrechung des akustischen Signals, nach einem der Intonationsmorpheme oder auch innerhalb einer prosodischen Sequenz. Ich habe schon erwähnt, dass wir als Sprachbenutzer die Vorstellung hegen, dass jede Gliederung der Rede durch etwas bewirkt wird, das wir als Pause empfinden. Dieter Lamping bemerkt, dass die Versgliederung „auf der Setzung rhythmisch motivierter Pausen“ (28) beruhe und nennt „die Pause oder das Pausensignal am Versende“ (52 f.) ein Zeichen, das nicht nur eine rhythmische, sondern auch eine symbolische Bedeutung annehmen kann. Die Pause ist in diesem Sinn ein poetisches Ausdrucksmittel, kann, will und soll spontan identifiziert, interpretiert und verstanden werden. Für das Verständnis dieser „symbolischen“ Korrespondenz der Pause mit einem ikonisch vergleichbaren Inhalt braucht man kein Wissen. In Dieter Lampings Beispiel: „Steht denn die Zeit / still?“ (Enzensberger) soll die Verspause nach „Zeit“ eben nicht nur Stillstand bedeuten, sondern auch Stillstand sein, als Ausdrucksmittel (Zeichen) in höchstem Maße motiviert. Aber die Versgrenze identifiziert auch den Vers, indem sie ihn vom folgenden erkennbar absetzt. Winfried Menninghaus stellt der symbolischen Funktion der Versgrenze eine „allegorische“ gegenüber und widmet der allegorischen Funktion von Versen seinen „Versuch über Hölderlins Poetik“, genauer über einen einzigen antiken Verstyp, den Adoneus, Schlussvers im Schema der

sapphischen Odenstrophe (- v v - v). Der Titel von Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* ist ein Adoneus, und Winfried Menninghaus' Versuch entfaltet den ganzen Bedeutungsreichtum, den diese Figur latent mit sich führt. Der Vers evoziert in diesem Sinn ein metrisches Zitat, mit seinen „materiellen Merkmalen werden zugleich historische Wissensfragmente aufgerufen“ (83 f.). Die Studie ist selbst ein substantieller und tief-schürfender Beitrag zum Projekt einer „allegorischen“ Metrik. Hier sind Wissensfragmente der Antike in ihrem über zweitausendjährigen Weiter- und Wiederaufleben gemeint, aber der Ansatz von Winfried Menninghaus gilt auch für alle in einer poetischen Tradition eingeführten Verstypen, besonders wenn sie als poetischer Export in neuen Umwelten erscheinen wie der Knittelvers im Faust, der Alexandriner im barocken Sonett, der Hexameter im Messias, der Blankvers in Lessings Nathan. Faust II ist ein Schlaraffenland der poetischen Nutzung allegorischer Metrik.

Mein Interesse an der Funktion der Intonationsmorpheme in der Verssprache und insbesondere in lyrischen Versen konzentriert sich hier freilich auf die rein formale Bedeutung und lässt die Bedeutungs-Aura der symbolischen ebenso wie der allegorischen „Verspause“ in einer ersten Annäherung einstweilen beiseite. Aber da die Versgrenze eine offensichtliche Ausdrucks-Potenz besitzt, empfiehlt es sich wohl, das im linguistischen Sinne marginale Intonationsmorphem Pause als Intonationsmorphem der Verssprache neben den vier Gliederungssignalen ernst zu nehmen. Da sie in normaler Sprache nur selten syntaktische Funktionen zu übernehmen hat, ist die Pause für formale Signale überdies wohl besonders geeignet. Hören wir auf die intonatorische Gliederung in der Rezitation des „Kinderlieds“ von Günter Grass (lyrikline.org, Collorio: CD 6, 12). Er behandelt den Vers mit einem sehr hohen Grad von Bewusstheit, vielleicht schon mit der geheimen Vorstellung eines vom Verschwinden bedrohten Ritus, denn er wagt den Versuch, gerade mit den prinzipiell archaisierenden Mitteln der drei- bzw. virtuell vierhebigen Vierzeiler die Sprache zum Geständnis dessen zu zwingen, was man ihr antun kann. Das ist allegorische Metrik im Sinn von Winfried Menninghaus: ein metrisches Wissen wird aufgerufen, aber Günter Grass darf sicher sein, dass seine Leserinnen und Leser dieses Wissen mitbringen und nicht danach suchen müssen, denn der Titel „Kinderlied“ des Gedichts spielt auf eine gesungene volkstümliche Form an. Das Gedicht mit diesem Titel thematisiert seriell

einige Grunderfahrungen des Lebens: Lachen, Weinen, Sprechen, Spielen, Sterben in je einer Strophe. Der Vers steht als solcher hier im Mittelpunkt des kompositorischen und rezeptorischen Interesses; Grass demonstriert geradezu die Vershaftigkeit seines Gedichts, im Druck nicht weniger als in der Rezitation.

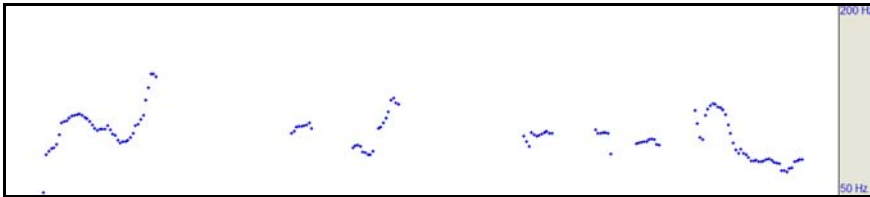
Wie gebraucht er die Intonationsmorpheme und besonders die Pause unter diesen Umständen? Die beiden ersten Verse des Gedichts sind überdeutlich als Verse kenntlich gemacht: gleiche Hebungs- und Silbenzahl, ein identischer Reim am Ende und ein deutlicher syntaktischer Schluss als Frage im ersten und Antwort im zweiten Vers.



88-153	142-128	90-75	119-125	86-72	119-164	129	118	99-111	76-53	
Wer	lacht	hier,	hat	ge-lacht?	Hier	hat	sich's	aus-	gelacht.	I,1-2

Beide enden mit dem Intonationsmorphem unmarkierter Schluss: „hat gelacht“, „ausgelacht“ (↑ \), die Antwort ausgeprägter als die Frage. In beiden Fällen bildet „gelacht“ nicht das ganze Intonationsmorphem, sondern nur den Folge- oder Grenzton, obwohl sein Wortakzent eine metrische Hebung realisiert. Eine deutliche Pause zwischen beiden Versen trennt sie demonstrativ voneinander. Die Pause tritt aber auch mitten im Vers auf und gliedert die dreihebigen Verse 1 (und 3) noch einmal durch eine Zäsur. Im ersten Vers dient sie dazu, eine textliche Wiederaufnahme anzuzeigen, im dritten wird sie sogar durch einen Binnenreim gestützt. Die Frage „Wer lacht hier?“ im ersten Vers wird wie ein Aussagesatz mit einem nicht sehr tiefen Grenzmotiv intoniert, das für den Gehörseindruck unbedingt eine abgeschlossene Frage signalisiert. Der Akzent ist fallend, markiert: die Bedeutung oder der Inhalt dieser Markierung ist interpretationsbedürftig (↓ \). Unser bisher benutzter Hilfsbegriff „Schluss“ gilt gewiss auch hier, aber es ist kein Satz- oder Redeschluss, sondern eine drohende autoritäre Geste, die keine Antwort, sondern betretenes Schweigen erwartet. Angemerkt sei hier, dass Grass diese Fragen konsequent in der

Form intoniert, welche die Intonationsgrammatik vorsieht und sich nicht verführen lässt, die Stimme zu heben, nur weil das weithin als Frage-Intonation gilt. Als eine Art von Korrektur der ersten Frage wird die Perfektform „hat gelacht“ auch parallel intoniert: nicht mehr das Lachen selbst wird denunziert und hervorgehoben (betont), sondern die Tatsache, dass es schon stattgefunden hat, mit steigendem Akzent auf „hat“ und dem fallenden Grenzmotiv auf „gelacht“. Vers und Satz sind durchaus abgeschlossen, eine Pause und ein Neuanfang beweisen das zusätzlich.



90	113	92-144	104	83	102-125	98	98	92	94-121	76	
Wer	hier	lacht,	macht	Verdacht,	dass	er	aus	Gründen	lacht.	1,3-4	

Der dritte Vers hat Binnenreim und besteht aus zwei gleichen Teilen „wer hier lacht, macht Verdacht ...“ Man beachte wiederum den Reimüberfluss (lacht: macht ergeben einen Schlagreim im Inneren der Zeile, lacht: Verdacht ergeben einen Binnenreim). Syntaktisch ist der erste Teil ein Subjektsatz, also eine abhängige Verbgruppe. Wie in der konventionellen Umgangssprache, wird diese Verbgruppe durch eine weiterweisende Morphemkombination gekennzeichnet: „lacht“ hat einen hohen Akzent mit verschmolzenem hohen Folge- und Grenzton (92 bis 144Hz, ungefähr eine Quinte) und eine Pause. Der zweite Halbvers wiederholt fast echohaft den ersten auf „Verdacht“ (102 Hz bis 129 Hz, ungefähr eine Terz), denn nun folgt ein weiterer Nebensatz „dass er aus Gründen lacht.“ Auch hier artikuliert Grass nach jeder intonatorischen Sequenz eine überdeutliche Pause.

Mehr noch als bei Benn entsteht der Eindruck, dass Grass in dieser Parodie eines Kinderlieds zum Reimvers zurückkehrt und ihn mit jener aufmerksamen Absicht produziert wie jemand, der sich Mühe gibt, in der längst verlernten Sütterlinschrift einen Brief zu schreiben: Die typischen Charaktere erscheinen überdeutlich und forciert, die formelhaften und

diabolisch reimenden Wörter werden bedrohlich, die übereifrige Erfüllung der angeblichen Normen des Kinderliedes eliminiert jeden Rest von Kindlichkeit. Für unsere Beobachtung des Gebrauchs von Intonationsmorphemen ist dieser Text besonders aussagekräftig, denn auch die intonatorischen Mittel sind übertrieben konventionell. Satz- und Versgliederung sagen aufdringlich dasselbe wie die inflationären Reime und der gewaltsame Rhythmus dieses alternierenden Metrums. Besonders möchte man bemerken, dass Grass jedenfalls hier so gut wie nie zu dem Mittel der manipulierten Intonation greift, d.h. Morphemkombinationen einer bestimmten Form in die Lage der Neutralfrequenz F_n transponiert, um gleichzeitig sich widersprechenden Forderungen der Syntax und des Verses gerecht zu werden.

3. Franz Werfel: gekonnte Begeisterung

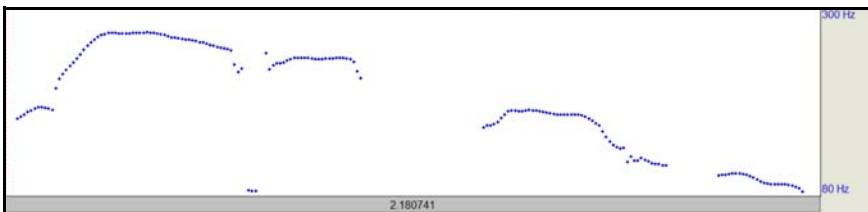
Wir spüren in den Gedichten von Benn und Grass bei aller Verschiedenheit eine bedeutsame Spannung zwischen den Mitteln der poetischen Konvention und dem Ausdrucksbedürfnis der Dichter. Beide machen diese Spannung hörbar, und fast ist man versucht, darin ihre künstlerische Botschaft zu suchen. Wie verhält sich demgegenüber ein Dichter, der in der Exaltation des Expressionismus seine Stimme erhebt? Es gehört ja zu den Voraussetzungen seines Dichtens, dass er die überlieferte poetische Sprache und die metrische Tradition als Behinderung des Ausdrucks empfindet. 1931 schrieb Franz Werfel ein kurzes Gedicht, das in der Form eines Gebets eine überwältigende Gefühlsregung ausdrückt:

Der Wanderer kniet

Gib nur, dass ich weinen kann ... ↑ /
 Dass mich die Empfindung hinschmilzt, ↑ /
 Dass ich wie ein klares Wasser ↑ /
 Über deine Felsen tropfe ↑ /
 Und durch deine Wiesen laufe, ↑ / |
 Liebe Erde! ↓ \

Hören wir nicht gleich den Dichter selber, sondern versuchen wir, das Gedicht nach den Gewohnheiten der deutschen Sprache zu intonieren: Es ist eine einzige lange Anrufung, die erst mit dem Ausruf „Liebe Erde“ ihr Ende findet. Der markierte Akzent mit dem tiefen Grenzmotiv wäre hier gewiss angemessen ($\downarrow \setminus$). Die Anrufung „Liebe Erde“ ist das Ziel dieser poetischen Rede, sie dürfte nicht vorher unterbrochen werden. Das lässt sich durch progrediente Intonationsmorpheme sichern ($\uparrow /$). Sie wären als Schluss aller prosodischen Sequenzen außer der letzten sinnvoll. Unter syntaktischem Gesichtspunkt werden dabei **w**einen, **h**inschmilzt, **W**asser, **F**elsen, **W**iesen akzentuiert. Da der letzte Ausruf ganz aus dem syntaktischen Rahmen fällt, würde man diesen Effekt durch eine Pause vielleicht ausdrücklich in Szene setzen können.

Die Stimme des Dichters³⁷ mobilisiert ein erschreckendes und Achtung gebietendes Pathos, aber hier soll es nur um die Frage gehen, wie er seinen langen Satz in der auf dem Papier erscheinenden Versordnung prosodisch gegliedert hat. Das Gedicht hat keine Reime, aber seine abgesetzten Verse sind streng alternierende Vierheber. Unser Ohr erlaubt uns zwar, die Intonationsmorpheme zu erkennen, aber gerade bei stilisierenden Abweichungen ist es unerlässlich, den Gehörseindruck durch das Sonagramm zu kontrollieren. Wir hören, dass Werfel am Ende des Gedichts bei „Erde“ wie erwartet das Schlussmotiv der Rede benutzt ($\downarrow \setminus$). Dass er dabei die betonte erste Silbe feierlich in die Länge zieht und auch die Tonhöhe hält, verstehen wir als emotives Element: das Ende des Gebets ist nicht das Ende des Gefühls!



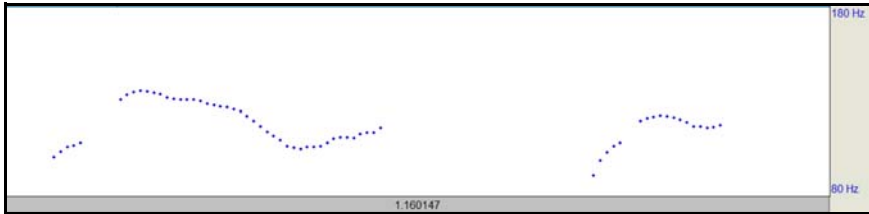
170 269 241
L - - ie - - - - b - e

179 120 105 95 89
E - - r - - - - d - e I,6

³⁷ https://www.alma-mahler.at/deutsch/almas_life/werfel.html, Collorio CD 2, 42.

Alle anderen von uns identifizierten syntaktischen Grenzen (vielleicht außer „tropfe“), die ja mit Werfels Versgrenzen zusammenfallen, werden von ihm selber aber mit steigendem Akzent und einem fallenden, aber verschieden manipulierten Grenzmotiv intoniert. Dass ein solches Intonationsmorphem ($\uparrow \setminus$) nicht die syntaktische und pragmatische Funktion erfüllt, die hier verlangt ist, scheinen wir als Hörer mühelos zu akzeptieren. Wir haben schon beim ersten Motiv erkannt, dass die Intonation hier eine ästhetische Funktion hat, nämlich die Konstituierung von Versen bezweckt, und stellen uns darauf ein. Diese Stilisierung fällt umso mehr auf, als auch unsere hypothetischen rein syntaktisch motivierten progressiven Gliederungszeichen eine Grenze bezeichnen und gleichzeitig Syntax und Versgliederung bedeuten könnten. Man könnte Werfels Wahl hyperästhetisch nennen. Der kniende Wanderer lässt nicht nur die Stimme seiner Empfindung strömen, er lässt sie auch wissen, dass er ein Gedicht aufsagt! Wenn wir das bemerken, drängen sich andere Beobachtungen auf: Er hat ja nicht nur die übliche Tonbewegung des Grenzmotivs stilisiert, sondern seine Rede in einem Register weit oberhalb seines neutralen Stimmtons F_n angesiedelt. Man erhebt die Stimme nicht so hoch über den persönlichen Fundamentalwert, wenn man ein Schlussmotiv intonieren will.

Überdies scheint der Dichter auch das einmal gewählte Intonationsmorphem zusätzlich zu manipulieren. Gleich im ersten Vers trifft der Akzent die Stammsilbe von „weinen“. Er ist steigend, aber nicht sehr ausgeprägt (135 Hz). Bis zu dem Wort „kann“, das zwar keinen syntaktischen Akzent, aber doch eine metrische Hebung bildet, sinkt die Intonation auf der Silbe „-nen“ auf etwa 110 Hz und hat damit eine Schlussfunktion skizziert. Der Anfang der Silbe „kann“ ist noch tiefer (90 Hz). Aber nun steigt die Stimme überraschend noch einmal an, bis 122 Hz. In der von Werfel realisierten Form haben wir als Hörer nach dem Akzent auf „weinen“ und bis zum Beginn von „kann“ bereits die Funktion „Schluss“ interpretiert und wohl auch erkannt oder wenigstens vermutet, dass es sich um den „Verschluss“ handelt. Der Schlenker nach oben hebt die Wirkung „Verschluss“ zwar nicht auf, aber drückt doch aus, was der Dichter mit den drei Punkten nach diesem Vers meinte: sie bedeuten nach aller Konvention, dass eine Fortsetzung imaginiert werden soll, die also auch vom Verschluss nicht unterbunden werden darf.

100 135
wei-122 110
nen90 122
kann

I,1

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass die überwältigende Emotion des knienden Wanderers nicht nachlassen soll. Die angedeutete Hebung der Stimme nach dem schließenden Intonationsmorphem wird dadurch begünstigt, dass dieses „kann“ eine metrische Hebung besetzt. Sie ist ein künstlicher und hier auch künstlerischer Eingriff, ein subtiles Spiel mit der Intonation als gliedernder, syntaktischer, metrischer und emotiver Instanz. Das Gedicht ist reimlos, was den spontanen expressionistischen Gefühlsausdruck fördert, aber der Intonation auch eine formale poetische Funktion überlässt, welche den Vers erschafft und ihn uns Hörerinnen und Hörern in eine ästhetisch und rational erfahrene Spannung zum Satzbau und zur Aussage bringt.

4. Kurt Drawert: Ton oder Text?

Die Liebhaber der Poesie berichten immer wieder, dass ein Gedicht gerade durch seine traditionellen formalen Elemente, durch repetitive Rhythmen und Verse, durch Reime, durch schematisch definierte Strophen und feste Formen wie das Sonett die poetische Botschaft eines Dichters samt seiner ganzen Persönlichkeit spontan erlebbar mache. Aber spätestens seit Klopstock gilt auch das umgekehrte Argument, wonach diese formalen Bedingungen die poetische Botschaft behindern und verfälschen. Für den Reim hat Arno Holz diese Position unübertrefflich formuliert: „Der erste, der auf Sonne Wonne reimte, ... war ein Genie; der tausendste ein Kretin“ (273). Das lässt sich auf Verstypen, auf Versfüße, auf Strophen

und ganze Gedichtformen ausdehnen. Die moderne Poesie verzichtet darum sehr weitgehend auf obligatorische formale Merkmale. Kurt Drawert hat sein Gedicht „Ich liebe Industriegebiete“ in dem Band „Frühjahrskollektion“ (2002) in gedruckter Form und wenig später in der Sammlung „Lyrikstimmen – Bibliothek der Poeten“ in einer Tonaufnahme veröffentlicht (Collorio: CD 9, 6). Es besteht im Layout aus 10 fünfzeiligen Strophen, die Zeilen haben zwischen 7 und 12 Silben; wir nehmen sie für reimlose Verse, die auch auf Takte oder Versfüße oder eine regelmäßige Abfolge von Hebungen und Senkungen verzichten und oft mit einem harten Enjambement einander folgen. Einmal gibt es sogar ein provokatives Strophen-Enjambement von der dritten zur vierten Strophe mit dem forcierten Kompositum „Wirtschafts//wunderanstalten“.

Der Titel ist kein Vers, aber er ist syntaktisch mit dem Gedicht verbunden, und man kann es nicht ohne ihn lesen. Metrisch beginnt es aber mit dem Großbuchstaben des ersten Verses:

Ich liebe Industriegebiete

Nicht tagsüber ...

Das Gedicht ist also nach seinem sichtbaren Anspruch ein Text in unregelmäßigen Versen, wie die Mehrzahl aller modernen Gedichte, die eine eigene Bewegung und einen eigenen Rhythmus suchen und ihre Gestalt doch zuerst als gedruckten Text vorstellen.

Um die Verse eines solchen Gedichts im mündlichen Vortrag hörbar zu machen, gibt es keine andere Instanz als die Intonation. Wie würden wir diese Verse intonieren? Der erste Satz des Gedichts erstreckt sich über vier Strophen; hier blicken wir nur auf den Anfang. Meistens ist das Versende auch ein syntaktischer Einschnitt und kann leicht und natürlich durch ein Intonationsmorphem kenntlich gemacht werden (I,1-2). Ein Enjambement gibt es in I, 2-3; I, 4-5 und ein Strophen-Enjambement zwischen der ersten und der zweiten Strophe. Diese Übergänge könnte man diskret durch wirkliche Pausen (|) kennzeichnen; alle anderen fügen sich zwanglos dem weiterführenden Intonationsmorphem ↑/. Da wir hier nur die Vergrenzen untersuchen, lasse ich den Titel und die innere Gliederung der Verse unbezeichnet:

Ich liebe Industriegebiete

I	Nicht tagsüber, wenn alles kopfunter	↑/
2	mit hochrotem Hals die Kurven	
	der Börse nachzeichnet und jeder,	↑/
4	der noch eins, zwei, drei und bis vier	
	zählen kann, mit seinen zweimal	
II	fünf Fingern im Auftragsbuch raschelt,	↑/
2	als fände er dort, was andere andernorts	↑/
	verlorene Zeit nennen würden, nein,	↑/
4	später	↑\ ...
IV	...	
2	dann, jetzt, in ihrer schwarzen Vollendung	
	liebe ich Industriegebiete.	

Es versteht sich, dass wir auch beim stillen Lesen dank der abgesetzten Verse die rhythmische Wirkung der Kadenzen nachempfinden oder hinzudenken, also z.B. die Betonung und Inszenierung des Attributs „der Börse“, oder die virtuos-ironische Überbietung der Redensart „(nicht) bis drei zählen können“ durch jenes „vier“ als Kadenz und schließlich durch „fünf ...“ nach dem Strophen-Enjambement. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir solche formalen Motive artistisch nennen und verstehen, dass der Dichter zwischen seine Botschaft und den gedruckten Text ein Fenster oder sogar einen Spiegel schiebt, so dass wir ihn nicht nur schreiben und sprechen, sondern dichten sehen.

Kurt Drawert hat sein Gedicht vorgetragen und aufnehmen lassen, so dass wir prüfen können, wie er im Medium seiner Stimme diesen gedruckten poetischen Text intoniert. Wir können ja davon ausgehen, dass diese Tonaufnahme keine Improvisation ist, nicht die Entstehung des Gedichts dokumentiert, sondern eine „Lesung“ darstellt, selbst wenn der Dichter den Text auswendig rezitiert haben sollte. Eine erste und eher allgemeine Überraschung erwartet uns beim Hören: Es scheint unmöglich, die Vers- und Strophenform des Gedichts auf der Grundlage der Intonation nach dem Gehör zu erkennen. Für einen Versuch sind wir vielleicht jetzt befangen, da wir das Gedicht in gedruckter Form intensiv betrachtet haben. Aber da die Sammlung „Lyrikstimmen“ keine Texte enthält, nötigt sie uns beinahe, die Gedichte zu hören, ohne ihre gedruckte

Form vor Augen zu haben. In der Tat rezitiert der Dichter sein Gedicht stark gegliedert mit Intonationsmorphemen und deutlichen Pausen. Ich trage sie in den Text ein, ohne die Zeilen abzusetzen. Wir könnten mit den Intonationsmorphemen und Pausen des rezitierenden Dichters einen Verstext herstellen, etwa so wie der Dichter selber es maliziös in seinem „Gedicht, als Brief angekommen, 15.7.1981“ (2011, 8) getan hat. Auffällig ist vor allem, dass einige deutliche Versgrenzen und die Strophengrenze I-II der Druckfassung vom rezitierenden Dichter ostentativ annulliert werden (I,1-2; I,2-3; I,5-II,1; II,2-3). An anderen Stellen fügt der Rezitator aber Pausen ein, die nicht den Eindruck erwecken, als Versgrenzen gemeint zu sein: „die Kurven der | Börse“ oder: „als fände er | dort“. Ich glaube, dass Kurt Drawert (und schreibe absichtlich nicht „der Dichter“) hier seine eigenen Verse als solche verleugnet.

Ich liebe | Industriegebiete [↑\]

Nicht tagsüber,↑\ wenn alles | kopfunter mit hochrotem Hals ↑/
die Kurven der | Börse nachzeichnet ↑ / und jeder, ↑ / der noch
eins, zwei, drei und bis vier | zählen kann,↑ / mit seinen zweimal
fünf Fingern im Auftragsbuch raschelt, ↑ / als fände er | dort, was
andere andernorts verlorene Zeit nennen würden, ↑ / nein, ↑ /
später ↑ \ ...

Hier spricht der Dichter, und er spricht als Dichter, wenn er den Titel seines Gedichts als solchen intoniert. Dasselbe lässt sich zu der künstlichen Betonung des Wortes „tagsüber“ sagen: sie ist eine Parallele zu dem folgenden „kopfunter“, ein deutlicher Effekt der poetischen Sprachfunktion von Jakobson, die das Interesse von der Aussage ablenkt (sie gar stört) und auf ein Formelement konzentriert, hier deutlich mit ironischem Effekt. Aus der Rezitation geht aber nicht hervor, wo hier eine Versgrenze sein könnte, im Gegenteil: Pausen und Intonationsmorpheme sind offensichtlich dazu da, nicht die Versform, sondern die Aussage zu bekräftigen: „kopfunter mit hochrotem Hals“ verrät in der Diktion Kurt Drawerts nicht, dass der Text des Dichters eine Versgrenze enthält. Umgekehrt hören wir eine deutliche Pause bei „die Kurven der | Börse“. Sie setzt das Wort „Börse“ in Szene, das durch diesen pejorativen Klang fast zum Schimpfwort wird, bestätigt durch die ungliederte ironische Passage „mit seinen

zweimal fünf Fingern im Auftragsbuch raschelt". Es hört sich an, als wollte der Rezitator sich dagegen auflehnen, dass die künstlich-künstlerische poetische Funktion der Verse das persönliche Engagement seiner Aussage kompromittiert. In einem theoretischen Text hat Kurt Drawert als Forderung aufgestellt, dass ein Gedicht einen „Mehrwert“ und ein „Textsubjekt“ enthalten müsse. Was die Handschrift oder die Stimme dieses Dichters kennzeichnet, ist wohl gerade, dass sein Textsubjekt auf sein biographisches Subjekt zurückfällt, dass er das Textsubjekt mit dem biographischen durchtränkt und darin vielleicht den Mehrwert sucht.

5. Ingeborg Bachmann: Verweigert und erzwungen

Der Widerspruch zwischen der Form des gedruckten und der Form des rezitierten Gedichts findet sich auch bei Ingeborg Bachmann, z.B. in ihrem „Curriculum vitae“ (1955, lyrikline.org): Die erste Strophe beginnt und endet mit dem Vers „Lang ist die Nacht“ – das ist das Thema des Gedichts, das mit „Immer die Nacht / Und kein Tag“ endet. Dass dies ein Vers sei, ist nicht zweifelhaft; nach dem Titel erwarten wir nichts anderes. Die gedruckte Verszeile ist abgesetzt, und die Rezitation markiert den Vers mit dem deutlichen weiterführenden Gliederungsmorphem ↑/ und einer Pause. Aber nun übertönt die Dichterin mehrere im Druck verlangte Versgrenzen – man darf vielleicht sagen: hörbar absichtlich – und setzt rein syntaktische Intonationsmorpheme und Pausen, immer progredient, sogar am Strophenschluss, hier in durchgehenden Zeilen wiedergegeben (außer für den ersten und den letzten Vers):

Lang ist die Nacht (↑/ |),
 lang für den Mann, der nicht sterben kann (↑/ |), lang unter Stra-
 ßenlaternen schwankt sein nacktes Aug (↑/) und sein Aug (↑/)
 schnapsatemblind (↑/), und Geruch von nassem Fleisch unter
 seinen Nägeln betäubt ihn nicht immer (↑/), o Gott (↑/),
 lang ist die Nacht (↑/).

Die Druckfassung bietet dagegen neun abgesetzte Verse:

Lang ist die Nacht,
lang für den Mann,
der nicht sterben kann, lang
unter Straßenlaternen schwankt
sein nacktes Aug und sein Aug
schnapsatemplind, und Geruch
von nassem Fleisch unter seinen Nägeln
betäubt ihn nicht immer, o Gott,
lang ist die Nacht.

Selbst wo ein Intonationsmorphem mit einer Verskadenz des gedruckten Textes zusammenfällt (wie nach „und sein Aug“), wird man dies hörend nicht als Versende erkennen oder anerkennen, weil die ästhetische Funktion der Intonationsmorpheme in der Rezitation dieser Strophe offensichtlich aufgehoben ist.

Reinhard Meyer-Kalkus hat unter dem Titel „Ingeborg Bachmanns vokales Self-Fashioning“ die Problematik beschrieben, die sich daraus ergibt, dass die Stimme zwar, nach einem Wort der Dichterin, den „Vorzug des Lebendigen“ besitzt, aber als „Vortragsstimme“ die lebendige Person hinter sich lassen muss. Der Vers als Institution verlangt vom Dichter, Abstand zu nehmen und die Präsenz seiner Person nicht indiskret, sondern mit Bedacht einer anonymen Öffentlichkeit zu vermitteln. Den Dichtern scheint man das bereitwilliger zuzutrauen als den Dichterinnen: seit ihren ersten Lesungen wird der Stimme von Ingeborg Bachmann eine „Aura des Mädchenhaft-Zerbrechlichen“ (27,5b; 27830) zugeschrieben, was Reinhard Meyer-Kalkus sicher zu Recht mit der „Welt tiefer Männerstimmen“ in Zusammenhang bringt, von der sie damals umgeben ist. Vielleicht ist diese „Mädchenstimme“ zum größten Teil überhaupt eine Projektion der Dichterkollegen mit tiefer Männerstimme, und vielleicht gibt es ja mehrere Hörerinnen und Hörer, die wie ich selber nichts Mädchenhaftes in ihr hören. Horchen wir also auf ihre Vortragsstimme: Dass sie ihre gedruckten Verse, zwischen dem ersten und dem gleichlautenden letzten Vers der zitierten Strophe nicht als Verse rezitiert, mutet uns an wie eine Verweigerung. Ingeborg Bachmann ist sich der Unausweichlichkeit des Verses für ihre Dichtung wohl bewusst, aber sie spürt das Wagnis, das sie als Person eingeht, wenn sie Verse schreibt. Vielleicht darf man das einen Zweifel nennen, nicht einen Zweifel am Vers, aber einen Zweifel an der

Dichter-Rolle, die er fordert. Noch öfter bricht sie in diesem Gedicht rezitierend aus dem Gehege des freien Verses aus, aber die letzten beiden Strophen des langen Gedichts pochen hartnäckig auf seine Versform: kein Enjambement, und in der Rezitation wird jeder Vers mit einem eigens stilisierten Intonationsmorphem inszeniert.

Es ist wohl diese dem Vers inhärente Spannung, die sie dazu treibt, in einem ihrer berühmtesten Gedichte die Versform schriftlich und akustisch umso entschlossener und demonstrativ durchzusetzen. Wie in den meisten ihrer Aufnahmen reduziert sie den Tonumfang ihrer natürlichen Stimme auch in:

Die gestundete Zeit

Es kommen härtere Tage.
 Die auf Widerruf gestundete Zeit
 wird sichtbar am Horizont.
 Bald mußst du den Schuh schnüren
 und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
 Denn die Eingeweide der Fische
 sind kalt geworden im Wind.
 Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
 Dein Blick spurt im Nebel:
 die auf Widerruf gestundete Zeit
 wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
 er steigt um ihr wehendes Haar,
 er fällt ihr ins Wort,
 er befiehlt ihr zu schweigen,
 er findet sie sterblich
 und willig dem Abschied
 nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.
 Schnür deinen Schuh.
 Jag die Hunde zurück.
 Wirf die Fische ins Meer.
 Lösche die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.

In dieser Aufnahme (lyrikline.org) liegt er etwa zwischen 90 Hz und 130 Hz (ungefähr eine Quinte), aber die meisten Verse bewegen sich in einem noch engeren Tonraum knapp über 100 Hz.³⁸ Das ist eine ästhetische Stilisierung, die (wie die abgesetzten Verszeilen) noch vor allem Inhalt die Poetizität des Textes behauptet. Alle Verse bilden syntaktische Einheiten und sind durch ein Intonationsmorphem, mehrere auch noch durch eine zusätzliche Pause begrenzt, viele enden mit einem Satzschluss. Die Satzschlüsse der ersten Strophe (außer „... Marschhöfe.“) intoniert die Dichterin mit einem fallenden Akzent und tiefem Grenzton (↓). Das ist ungewöhnlich, denn dieses Intonationsmorphem bedeutet einen markierten Schluss, also den Schluss einer Rede (oder des ganzen Gedichts). Hier bewirkt diese Figur eine Zerstückelung, die verstanden und interpretiert werden möchte. Das ist unüberhörbar in der regelmäßigen Stilisierung dieser Intonationsmorpheme: nachdem sie ihren Tiefton erreicht hat, steigt die Stimme noch einmal um wenige Frequenzen wie zum Beispiel hier:



Dieser poetische Gebrauch wird umso deutlicher, als die zweite Strophe geradezu im Kontrast dazu steht. Alle ihre Verse außer am Strophenschluss sind kurze ganze Sätze und werden durchweg nicht als Satzschlüsse, sondern als weiterführende Kadenzen (↑) intoniert. Die beständige Intervention der Dichterin hört man auch hier in der feinen Stilisierung der hohen Grenzöne: sie gehorchen nicht nur ihrer syntaktischen Aufgabe (wie die schriftliche Gliederung durch Kommasetzung es leistet), sondern sind in ihrer Frequenz so ähnlich, dass sie wie Reime in einer Aufzählung verstanden werden können.

³⁸ Zum Vergleich: Franz Werfel nutzt in unserem zitierten Beispiel einen Tonraum zwischen 90 Hz und 269 Hz, ungefähr eine Duodezime, Günter Grass zwischen 53 Hz und 164 Hz, ebenfalls ungefähr eine Duodezime.

Der Vers als solcher und seine Problematik scheinen in Ingeborg Bachmanns Rezitation zur Botschaft des Gedichts zu gehören. Rezitierend dichtet sie sozusagen weiter an ihrem Text, wenn sie die konventionellen Intonationsmorpheme als Verskonstituenten hörbar macht und so ihre Rolle als Dichterin nicht nur spielt, sondern auch vorführt.