

IX

DER POETISCHE GEIST

1. Die vierte Instanz

Ist das nun die Versmelodie, welche erklingt, wenn sie gleich nicht gesungen wird? Wir spüren, wie unangemessen diese Frage ist. Wir müssen wohl zugeben, dass die in Hz messbare Tonhöhe in der Musik und in der Sprache eine wichtige Rolle spielt, aber unsere Textschrift ignoriert sie. Die Sprache kennt ja auch keine Töne, denn wenn sie Töne hervorbringt, dann singt sie! Aber die Tonhöhe ist das, wovon man am ehesten geglaubt hat und noch glauben möchte, dass es Sprache und Musik vereint.

Warum wollen wir das so begierig glauben? Weil ein uneingestandenes Bedürfnis nach Transzendenz uns dazu nötigt? Was geschieht denn, wenn wir annehmen, dass die Sprache samt ihren Bewegungen der Tonhöhe nicht in musikalischer, sondern in rein sprachlicher Perspektive betrachtet werden kann? Und wenn das möglich ist, dann ist es doch auch nötig? Die Intonationsforschung als Teil der Linguistik ist dazu jedenfalls verpflichtet. Wer aber überzeugt ist, die Sprach-, Sprech-, Versmelodie zu hören – und wir haben gesehen, wie sie sich in immer neue vielversprechende Bereiche wie Stimme, Stimmlichkeit und Rhythmus ergießt –, wird die linguistische Perspektive für ein Vorurteil halten, welches dem Musikalischen in der Sprache (und mehr noch im Vers) von vornherein keine Chance lasse und uns gar um seinen Sinn betrüge. Die moderne Intonationsforschung geht auf dieses Syndrom berechtigterweise nicht ein, denn die Verssprache gehört in den Bereich der Kunst. In diesem Bereich ist die linguistische Perspektive zwar nicht adäquat, aber heuristisch doch außerordentlich fruchtbar: die linguistische Erforschung beispielsweise

des Akzents oder der Silbenlänge erleichtert die poetische Definition von Hebungen und Versfüßen, ja macht sie vielleicht überhaupt erst möglich. Darum müssen wir auch die elementaren sprachlichen Formen und Funktionen der intonatorischen Einheiten kennen, wenn wir ihren möglichen poetischen Gebrauch identifizieren wollen.

Ich habe mich bemüht, mit einem stark reduzierten Instrumentarium einige Proben gesprochener Verse mit der Intonation der deutschen Standardsprache zu kontrastieren. Daniel Bresson hat die intonatorischen Ausdrucksmittel der deutschen Standardsprache konsequent auf Akzentuierung und Gliederung der Rede konzentriert. Das macht seinen Zugriff für meine Frage nach der Versintonation interessant, denn die Verssprache verlangt ja eine besondere Akzentuierung (Hebungen) und eine besondere Gliederung (Kadenzen), welche in der spontanen Rede fehlen. Die intonatorischen Ausdrucksmittel der gesprochenen Standardsprache beschreibt Bresson zudem konsequent unter dem Gesichtspunkt des Sprachzeichens. Sie müssen also Zeichen aus *signifiant* und *signifié* bilden. Auf der Seite des *signifié* findet er nur Hervorhebung und Gliederung, auf der Seite des *signifiant* findet er 4 oder 5 Intonationsmorpheme (der unmarkierte \uparrow und der markierte \downarrow Akzent, ein steigendes / und ein fallendes \ Tonmotiv und, mehr oder weniger fakultativ, die Pause |). Sie realisieren und signalisieren in Kombination eine prosodische Sequenz. Sie sind darum für den Sinn einer Aussage wesentlich, denn sie definieren das Rhema und den Aussagewert einer Äußerung. Man kann sich darüber wundern, dass die geschriebene Sprache die Intonationsmorpheme nicht eigens bezeichnet. Für die Fokussierung und Rhema-Identifizierung ist das manchmal ein wirklicher Mangel, während die Gliederung im geschriebenen Text durch die Interpunktion ziemlich deutlich gemacht werden kann. Sobald ein Text aber gesprochen werden soll, müssen die Intonationsmorpheme restituiert werden. Einen Text vorlesen, heißt darum vor allem, seine Gliederung und in jedem Satz sein Rhema zu erkennen. Wenn das misslingt, beispielsweise am Teleprompter, wirkt der Absturz erheblich störender als ein bloßer Lapsus, weil der Eindruck entsteht, dass die sprechende Person nicht versteht, was sie sagt. Die prosodische Sequenz ähnelt jener Einheit, die in anderen Forschungen Intonationsphrase, Tonstrecke, phonologisches Wort, Spannbogen heißt oder hieß. Sie ist eine durch prosodische Mittel

begrenzte Texteinheit und orientiert sich also mehr am Sinnzusammenhang als an der syntaktischen Struktur. Wie zu erwarten, enthüllt die linguistische Analyse von Daniel Bresson weder eine Melodie der Sprache noch melodische Motive in der Aussage oder im Satz; sie erweist aber die Intonationsmorpheme als selbständige sprachliche Einheiten, eben als phonetisch-akustische Sprachzeichen mit einer sehr weiten, aber konsistenten und obligatorischen Funktionsbedeutung.

Daniel Bressons Darstellung wird in der deutschen Intonationsforschung nirgends erwähnt. Mit wenigen Korrekturen erscheint sie mir aber am geeignetsten, den Kontrast zwischen sprachlicher und poetischer Funktion konkret zu zeigen und verständlich zu machen.³⁹ In der Rezitation von Benn, Grass, Werfel, Drawert und Ingeborg Bachmann habe ich die poetische Funktion der Intonationsmorpheme zunächst nur dort identifiziert, wo das Intonationsmorphem auch in seiner Form vom Standard abweicht. Aber auch ein sprachlich erfordertes und normal realisiertes Intonationsmorphem am Ende eines Verses oder einer Strophe bekommt neben seiner syntaktischen eine ästhetische Qualität. Die Intonationsmorpheme übernehmen im Verstext eine Funktion, die in der spontanen Rede und in gelesener Prosa fehlt: sie signalisieren die formale Aufteilung des Textes in Verse. Wie wir gehört haben, können sie zu diesem Zweck manipuliert oder, freundlicher gesagt, stilisiert werden. Eine typische Stilisierung ähnelt jenen Fällen in der Umgangssprache, in denen die Intonation ein Zögern oder eine Unsicherheit des Sprechenden signalisieren soll. Aber diese Ähnlichkeit ist für unsere Frage eher irreführend, denn beim Vortrag eines Gedichts, dessen Wortlaut ja festliegt, bedeutet eine Stilisierung natürlich keine Unsicherheit in der Formulierung, sondern ausschließlich die formale Grenze des Verses.

Es scheint, dass diese Doppelfunktion der Intonationsmorpheme und ihre Anfälligkeit für verschiedene konventionelle und beliebig viele individuelle Manipulationen den Sprachteilnehmern vom Kindesalter an geläufig und verständlich ist. Das verpönte Leiern beruht ja darauf, dass im Vortrag mehr Rücksicht auf die formale Gliederung als auf den

³⁹ Die wichtigste Korrektur betrifft die sogenannte Frage-Intonation. Sie wird zur *Fata Morgana*, wenn wir Bressons Ansatz streng anwenden.

Sinnzusammenhang genommen wird. Die vier Dichter und Ingeborg Bachmann, deren Intonation wir beobachtet haben, verhalten sich bei der Rezitation sehr verschieden, aber ihr Vortrag nimmt immer Bezug auf die sprachlich konventionalisierten Formen. Es scheint nicht schwer, die eigentümliche Intonation der Vortragenden sozusagen zweigleisig zu hören: wir verstehen den syntaktischen und semantischen Sinnzusammenhang und erfahren gleichzeitig den formalen Ablauf des Textes nach künstlichen Abschnitten, eben Versen. Wie in allen Fällen von Homonymie entsteht aber auch hier ein Risiko: man kann die Funktionen verwechseln und ein Satzende im Vers für eine Versgrenze halten oder durch ein Intonationsmorphem am Versende den syntaktischen Zusammenhang verfehlen. Kurt Drawerts Rezitation schien uns die Versstruktur als solche zugunsten individueller Fokussierung aufzuheben.

Die Stilisierungen und individuellen Manipulationen der Intonationsmorpheme in der Verssprache sind nicht vorgeschrieben, und wir wissen dank Reinhart Meyer-Kalkus (2020) jetzt besser denn je, dass der poetische Geschmack sich ändert. Wir reagieren heute gewiss empfindlicher auf Pathos und kräftige Eingriffe in die Normalintonation als unsere Vorfahren vor hundert Jahren. Aber auch mit moderner Zurückhaltung lassen sich Verse als solche vortragen: Die syntaktisch gliedernden normalen Intonationsmorpheme können gleichzeitig als Vers-Signal fungieren, und die neutrale Pause kann die Versgliederung auch für Ohren hörbar machen, die auf Stilisierung der Intonation allergisch reagieren. Kurt Drawerts Rezitation macht auf ein Grundproblem aufmerksam. Seine Rezitation verwirklicht etwas, das wir „Nichtvers“ nennen könnten. Die Intonation scheint sich bei ihm zu sträuben; sie verweigert geradezu, Verse zu signalisieren, die der Dichter doch schriftlich als solche deklariert hat. Ist das eine Infragestellung des Verses schlechthin? Ingeborg Bachmann scheint in der Spannung von Vers und Nichtvers ein poetisch-philosophisches Grundproblem zu umkreisen.

Christian Wagenknecht (2007, 30 ff.) hat drei Instanzen metrischer Prosodie ausgemacht, auf denen die metrischen Bedingungen beruhen, nach denen Verse in einer bestimmten Sprache und poetischen Tradition gebildet werden können. Mit ihnen lassen sich theoretisch sieben verschiedene metrische Verstypen generieren, und es gibt sie wirklich!

Die drei Instanzen beruhen auf der Art und Weise, wie eine Sprache ihre Silben behandelt. Verse können so

	1. nach Silben gezählt,	2. nach Größen geordnet,	3. nach Reimen gebunden werden.
(1)	+	–	–
(2)	–	+	–
(3)	–	–	+
(4)	+	+	–
(5)	+	–	+
(6)	–	+	+
(7)	+	+	+

Der französische Alexandriner würde beispielsweise zum Typ 5, Hölderlins alkäische Strophe zum Typ 4, die Nibelungenstrophe zum Typ 6, der Hexameter zum Typ 2 gehören. Bemerkenswert an diesem Paradigma ist seine Basis, die Silbe. Sie ist spontan jedem Sprecher einer Sprache von Kindesbeinen an bekannt, ja selbstverständlich, denn sonderbarerweise braucht sie nicht verstanden um erkannt zu werden! Während der Laut und das Wort erst als Phonem und als Lexem zu sich selbst finden, verzichtet die Silbe auf eine vergleichbare semantische Fixierung. Die Silbe scheint also vorrangig oder sogar ausschließlich die formale Kleingliederung der Rede zu betreffen. Sie tut das nach sehr subtilen Regeln, ist aber kein Zeichen, sondern eine Form, besser eine erkennbare Figur mit einer konventionell festgelegten Gestalt, aber ohne einen Zeicheninhalt. Anders als Sprachlaute und Wörter kann sie darum Träger eines Rhythmus werden. Wenn man Rhythmen produzieren will, kann man das nicht nur klopfend mit der Hand oder dem Fuß, sondern auch mit der Artikulation von Silben bewerkstelligen, die dann weder Morpheme noch Wörter bilden: „la la la“. Als rein formale rhythmische Elemente stehen sie auf der Grenze zur Musik.

Es ist diese exklusive nichtsprachliche, formale, rhythmische, ästhetische Natur der Silbe, die sie sozusagen freistellt für eine Sonderrolle in Gedicht und Gesang. Zählen, Messen, Ordnen, Binden sind keine sprachlichen Funktionen in engerem Sinne. Nur der Reim gibt ein Indiz, das dem Hörer beim Vortrag von Versen deren Grenzen hörbar mitliefert. Die erste

Funktion von Reimen ist aber, Verse zu binden, die als solche schon konstituiert sind, wobei dem Hörer die Ausdehnung des Verses dann sozusagen als ästhetischer Bonus vermittelt wird.

Wenn man die Zahl für die Identifikation von Verstypen verantwortlich macht, und das scheint ja für die Di-, Tri-, Tetra-, Penta-, Hexa ... meter, die 5-, 6-, 7-, Acht ... silbler, die 3-, 4-, Fünf .. heber weithin zu gelten, ignoriert man eine wesentliche Eigenschaft des Verses: eben nicht nur abstrakt durch Zählen von ausgewählten Eigenschaften, sondern intrinsisch begrenzt zu sein. Obwohl das Zählen von Silben oder Silbentypen außer in gereimten Versen kaum einen hörbaren Hinweis auf deren Ausdehnung vorsieht, erscheint es uns wie selbstverständlich, dass Verse eine Gestalt bilden, dass sie einen Anfang und einen Schluss haben, der als Kadenz sogar einen (aus der Musik entlehnten) Namen hat, dass sie als äquivalente Redeabschnitte, eben als Verse identifizierbar sein müssen und darum auch Gruppen (Strophen) bilden können. Ein Blick zurück auf die Versgeschichte bestätigt die Selbstverständlichkeit dieser Gestalt, denn der Sprech- und Leservers unserer poetischen und literarischen Tradition ist aus dem Sangvers hervorgegangen. Er besaß eine vierte rein formale Instanz, eine charakteristische Tonfolge als textunabhängige aufschreibbare und getrennt memorierbare Gestalt. Der Sangvers war also nicht nur, in seiner jeweiligen poetischen Tradition, nach Silben gezählt, nach Größen geordnet, nach Reimen gebunden, sondern in jedem Fall auch noch durch Melodieabschnitte, Distinktionen konstituiert. In der jahrhundertealten Vorstellung, dass der Sprechvers auch nach seiner Emanzipation von der Melodie noch eine Melodie besitze, suchte man aber offensichtlich nicht diese formale Funktion, sondern eine zusätzliche Ausdrucksebene, einen die „bloße“ Wortsprache transzendierenden mysteriösen, vom Text verschwiegenen Inhalt.

Wenn wir diese Suche abbrechen und mindestens vorläufig Poetizität unter rein sprachlichem Vorzeichen betrachten, dürfen und müssen wir aber doch das Paradigma der Arten von Versifikation durch eine Bedingung erweitern:

„4. durch Intonationsmorpheme gebildet (konstituiert)“.

Diese Bedingung betrifft nun nicht nur eine weitere Instanz, die auch fehlen könnte wie der Reim in der antiken Metrik oder die Ordnung nach Größen in der französischen. In der Tafel Christian Wagenknechts müsste in einer vierten Spalte „durch Intonationsmorpheme gebildet“ jeder der sieben Typen ein + bekommen!

Der Reim konstituiert in erster Linie keine Verse, sondern Strophen – auch Reimpaarverse sind rudimentäre Strophen – und signalisiert das Versende mehr beiläufig; die Definition „nach Reimen gebunden“ sagt das auch deutlich. Das formal gebrauchte Intonationsmorphem dagegen bedeutet und ist nur dies eine: Grenze. Diese Instanz ist nun in Christian Wagenknechts Tafel nicht etwa vergessen: was er die „Pausierung am Vers-Ende“ nennt, gilt aber in seinem Paradigma nicht als Vers-Instanz, sondern als ‚delivery design‘ (16) und also als etwas Fakultatives oder virtuell Selbstverständliches. Wenn wir dagegen dem intonatorischen Vers-Schluss eine phonetische Realität und eine formale Funktion einräumen, dann ergibt sich ein achter Verstyp, eben ein Vers, der weder nach Silben gezählt noch nach Größen geordnet noch nach Reimen gebunden und lediglich (akustisch) durch Intonationsmorpheme gebildet wird. Das ist unser freier Vers.

2. Wie frei ist der freie Vers?

Christian Wagenknecht bemerkt treffend, dass moderne freie Verse sich gerade von jeder metrischen Bindung befreien wollten. Wir berühren hier ein Dilemma. Würde man den Dichtern raten, sich nicht weiter zu zieren und prosaische Lyrik oder (poetische) Prosa zu schreiben, wäre das nicht nur banausisch, sondern auch unrealistisch, weil die Dichter nun über ein Jahrhundert lang diesen Ausweg verschmäht haben. Es bleibt aber dabei, dass dem Vers als solchem eine theoretische Basis fehlt, wenn wir uns zu seiner Definition und Beschreibung auf Silben, Größen, Reime beschränken. Das ist wohl der tiefere Grund dafür, dass man auch in der traditionellen Metrik immer versucht hat, ein Etwas zu greifen, das nicht nur gezählt, sondern als Figur direkt und spontan wahrgenommen, ja erfahren, gespürt und erlebt werden kann.

Der achte Typ von Versen wird also durch Intonationsmorpheme gebildet. Ich habe das Verb ‚bilden‘ hier in bewusster Anlehnung an Christoph Küpers „abbilden“ (9) gewählt. Damit ist natürlich die Grundbedeutung „konstituieren“ nicht aufgehoben, sondern genauer umschrieben. Versuchen wir, Christoph Küpers Unterscheidung von sprachlichen und metrischen Einheiten auch hier zu präzisieren: die Intonationsmorpheme haben, rein sprachlich gesehen, gliedernde Funktion. In dieser Hinsicht lassen sie sich als sprachliche Zeichen auffassen. Syntaktische Gliederung heißt, dass die in der Zeit ausgedehnte Kette nach ihrem signalisierten Abschluss „verstanden“ werden kann, d.h. aus der Zeit abstrahiert, zeit- und raumlos wird. Wer eine längere Aussage macht und seinen Partner fragt: Hast du verstanden? erwartet nicht, dass dieser seine Rede wiederholt, sondern „ja“ (oder „nein“) sagt, also den zeit- und raumlosen abstrakten Inhalt der Rede für sich hergestellt hat und ihn bestätigt. Wie wir zu zeigen versucht haben, werden die Intonationsmorpheme beim Vortrag von Versen stilisiert oder besser ästhetisiert. Der Begriff Ästhetisierung soll hier mitumfassen, dass auch syntaktisch effiziente Intonationsmorpheme in doppelter (syntaktischer und formaler) Funktion auftreten. Die stilisierten, ästhetisierten, umfunktionierten Intonationsmorpheme gliedern also formal und sagen dem Hörer, dass er einen Vers hört. Das ist nun etwas grundsätzlich anderes als die syntaktische Gliederung, denn nun wird dem Hörer nicht eine Abstraktion abverlangt oder zugemutet, sondern ein Erlebnis geschenkt.

Das Intonationsmorphem als Verskadenz bekommt eine Qualität. Seine syntaktische Irrelevanz konstituiert den Vers als solchen. Das Intonationsmorphem weckt den Wunsch nach einer Gestalt, vielleicht nach einer Melodie. Sprecherinnen und Sprecher, oft auch die Dichterinnen und Dichter selber, folgen diesem Sog und bemühen sich, nicht nur richtig, sondern auch noch „schön“ und jedenfalls nicht alltäglich zu artikulieren, wenn sie ein Gedicht aufsagen. Mir geht es hier vordringlich darum, den Vers ganz im Sinne des Abbilds oder Modells eines Elements der natürlichen Sprache zu verstehen. Da Intonationsmorpheme entscheidend dafür sorgen, syntaktische Einheiten und in erster Linie den als Äußerung verstandenen Satz zu identifizieren, interpretiere ich den Vers mit seinen künstlichen, künstlerischen, ästhetischen Intonationsmorphemen als Abbild und Modell des Satzes. Diese Identifikation enthält den typischen

logischen Abstand, der einen Gegenstand von seinem Abbild trennt und ihn gleichwohl damit verbindet.

Wenden wir Jakobsons Begriff der poetischen Funktion der Sprache auf die Prosodie und speziell auf die Intonationsmorpheme an, dann wäre ihr poetischer Gebrauch eben dadurch charakterisiert, dass sie nicht in ihrer semantischen, sondern in ihrer phonetischen, materialen Realität gemeint sind und auch so rezipiert werden sollen. Die entscheidende ästhetische Funktion der poetisch verstandenen Intonationsmorpheme ist also die Realisierung von Versen, während die semantisch und syntaktisch begründete Funktion der Intonationsmorpheme die Realisierung einer Äußerung ist. Roman Jakobson (1979) hat die „prosodische Struktur“ bereits 1935 mit der „Versform“ identifiziert. Dazu hat ihn der „moderne, freie Vers“ im Tschechischen bewogen, für den „weder der Rhythmus noch ein silbisches Verfahren obligat ist; statt dessen besteht die obligate Komponente in einer Intonationsintegrität“ (213). Der Vers ist das Abbild des Satzes!

Muss man das so umständlich beschreiben? Der Gedanke ist ja so einfach, dass jedermann glauben darf, ihn längst zu kennen. Geläufige Begriffe der Verslehre, insbesondere das Enjambement, nehmen wie selbstverständlich Bezug darauf. Christoph Küper erklärt, wie wir sahen, das Verhältnis von Sprache und Metrik mit den einleuchtenden Beispielen von Hebung und Akzent – und beiläufig, aber darum nicht weniger treffend – Vers und Satz (37). Er trifft die Gegenüberstellung von „natürlicher Sprache“ und „poetischem Text“, um den poetischen Text in semiotischer Perspektive und im Sinne Jurij Lotmans „als einmaliges, ad hoc konstruiertes Zeichen eines besonderen Inhalts“ zu begreifen (61). Ich folge ihm nicht bis dahin und beharre darauf, den Zeichenbegriff enger zu fassen, so dass weder der Satz (als Äußerung) noch der poetische noch irgendein Text ein (Sprach-)Zeichen ist.

Als Abbild des Satzes ist der Vers aber eine metrische, eine formale, eine ästhetische Einheit. Christoph Küper hat dieser Entsprechung keinen theoretischen Status eingeräumt und konsequenterweise den freien Vers mit keinem einzigen Wort erwähnt. Es trifft allerdings zu, dass Satz und Vers auf einer höheren Ebene korrespondieren als alle anderen metrisch relevanten Einheiten. Ich will versuchen, diese Besonderheit zu entfalten.

Mit Dieter Lamping (1993) können wir sagen, dass nicht die Sprache, sondern die Form des Gedichts „spezifisch poetisch“ ist. „Insofern hat die Versrede immer schon eine ästhetische Funktion“ (40), heißt es bei ihm – und das klingt so tautologisch wie Jakobsons Ironie „Vers ist Vers“ (1979, 212) und meine eigene und Christoph Küpers Formulierung des Verses als Abbild des Satzes. Die vierte metrische Instanz, das Intonationsmorphem, ist in meinem Verständnis die einzige unverzichtbare Instanz des gesprochenen Verses. Sie hat ihre Relevanz auch für die drei anderen Versifikationsarten, denn eine Reihung von Silben oder Hebungen oder Füßen bildet Rhythmen und vielleicht etwas, das so klingt wie Verse, aber weder Anfang noch Ende hat und also keinen Vers „bildet“. Vielleicht finde ich Zustimmung, wenn ich behaupte, dass eine solche Reihung bei einem Hörer die Erwartung auslöst, dass sie sich als Verstext entpuppen möchte. Für den gesprochenen freien Vers ist das Intonationsmorphem i.w.S. dagegen allein konstituierend.

Roman Jakobson hat in seiner bahnbrechenden Studie „Linguistik und Poetik“ von 1960 im Rahmen seiner Ausarbeitung der poetischen (ästhetischen) Funktion der Sprache diese grundlegende Funktion der Intonation für den freien Vers erneut bekräftigt (1979, 97). Die Versgliederung kontrastiert „stets den normalen Zusammenfall von syntaktischer Pause und Pausenintonation mit der metrischen Grenze“ (104). Diese Sicht lässt sich noch verschärfen: da das Intonationsmorphem i.w.S. notwendig und hinreichend ist, um den Vers (als Abbild des Satzes) zu konstituieren, erscheint der freie Vers geradezu als Vers par excellence. Diese Ansicht vertritt überzeugend auch Dieter Lamping (1993, 27 f.), wenn er den freien Vers „als die Grundform des Verses“ definiert. Die „besondere Art der Segmentierung oder Rhythmisierung“ bedeutet aber für ihn keine Metrisierung. Diese Abgrenzung korrespondiert mit der Tatsache, dass die Aussage als Vorbild des Verses kein sprachliches Formelement wie die Silbe darstellt. Christian Wagenknecht hat zur Erläuterung der freien Verse (im Register) diese vorsichtige Formulierung gebraucht: „Unverkennbar aber bleibt (anders als in der Prosaischen Lyrik) die freilich gelockerte Beziehung auf die traditionelle Metrik im ganzen.“ Dem ist auch in meiner Perspektive zuzustimmen: die Beziehung zur „traditionellen Metrik im ganzen“ ist eher noch bestärkt, insofern der

Vers selber als ästhetische Einheit durch eine aus der natürlichen Sprache entlehnte Gestalt gebildet wird, welche auch jeder Vers der traditionellen Metrik schon besaß.

Der freie Vers ist der Vers des zwanzigsten Jahrhunderts, wie umstritten er auch immer von Anfang an gewesen und bis heute geblieben ist. Für alle freien Verse scheint zu gelten, dass sie dem gesamten formalen Regelwerk der dichterischen Tradition die Gefolgschaft aufkündigen. Aber durch das Abbild-Verhältnis zwischen Satz und Vers scheint mir der freie Vers viel fester in der Tradition verankert, als wir annehmen, wenn wir ihm eine solche Traditionsfeindschaft unterstellen. Der freie Vers als Grundform des Verses stellt allerdings umso schärfer die Frage nach dem Sinn des Phänomens Vers überhaupt.

Fast schon gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts fand die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung den freien Vers immer noch interessant genug, ihn zum Gegenstand ihrer Preisfrage vom Jahr 1979 zu machen: „Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?“ Wie zum Beweis dafür, dass der freie Vers sich nicht leicht fassen lässt, wurde der Preis gleich zwei Einsendern zugesprochen, dem bekannten Zürcher Komparatisten Hans-Jost Frey (geb. 1933) und dem damals unbekanntem cand. phil. Otto Lorenz (geb. 1951), der gerade sein Magisterexamen abgelegt hatte. Schon im Titel deuten beide Autoren an, dass der freie Vers nach ihrer Vorstellung wohl vor sich selber flieht: „Verszerfall“ und „Poesie fürs Auge“. Für Hans-Jost Frey ist der freie Vers selber eine Art von anonymer Botschaft: „Der Verszerfall geschieht gegen die Verfestigung und um der Auflösung willen“ (78). Damit die Rede nicht zum toten Gebilde erstarrt, müsse sie dauernd in Bewegung bleiben, „muss sie ihrer eigenen Neigung zur Beruhigung in der Gestalt ständig die Gewalt der Zersetzung entgegensetzen.“ Eine letzte Stufe dieses heilvollen Zerfalls der rhythmischen Vollzugsordnung der Rede wäre die Schrift: „letzte Überlebensform des Verses“ (58). Sie erinnert zwar nur an die Ordnung der Versrede, aber „dieser Verweischarakter des schriftlichen Verses ist seine Positivität“ (60). Der geheime Grenzverkehr zwischen Rede und Schrift in Paul Celans „Engführung“ ist augenfällig in jenem „Gras. Gras, Auseinandergeschrieben“. Seine Gedichte „sind die Grenze zwischen dem – meistens – freien und dem nur noch schriftlichen Vers“ (72 f.). Aber auch diesem Zerfall entkommt beinahe überraschend ein

Positives, für das Paul Celan selber als Zeuge aufgerufen werden kann, wenn er sagt: „das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst.“

Die „abgesetzte Druckanordnung“ (89) materialisiert auch für Otto Lorenz das oberste Gesetz freier Verse, die Herrschaft der „Pause“ in der Form des sichtbaren Zwischenraums zwischen den Wörtern, und, fügen wir hinzu, doch gewiss auch zwischen den Versen: „Der Ort des Subjekts ist die Leerstelle zwischen den Worten“ (110). Otto Lorenz interpretiert hier Rilke; uns soll daran aber nur der gedankliche Zugriff selbst interessieren. Seine Interpretation schwelgt in Dialektik und mündet in den Satz: „Die unartikulierte Eigentlichkeit des Schweigens ersetzt schließlich die artikulierte Uneigentlichkeit jeden Redens“ (111). Das zeichenhafte Ausparen in der Schrift betrifft „das durch Sprache angezeigte Andere der Sprache: die Einheit des Subjekts.“ Erstaunlich sicher wird hier das doch so geheimnisvolle Andere der Sprache handfest benannt. Wir erinnern uns, dass Henri Meschonnic zu demselben Ziel vorgestoßen ist, als er im Rhythmus dieses Andere der Sprache entdeckte, eben als Rhythmus-Subjekt (*sujet-rythme*). Wir erinnern uns auch, dass Rilke das Andere der Sprache nicht nur in der Eigentlichkeit des Schweigens, sondern in der Musik zu finden glaubte, als er sie anrief als „Sprache, wo Sprachen enden“. Sprachen enden auch, und radikaler, in der unartikulierten Eigentlichkeit des Schweigens für Otto Lorenz und im schmerzhaften, aber stimulierenden „Zerfall“ für Hans-Jost Frey.

Wir bemerken, dass der freie Vers als Krise, sozusagen als Dekonstrukt, nun beinahe triumphierend trotz allem das traditionelle Hauptanliegen der Poesie erfüllt: das Andere der Sprache! Es ist uns als Gesang, Melodie, Rhythmus, Stimmlichkeit begegnet, immer mit dem unwiderstehlichen Trieb zum Überschwänglichen. Fast zögere ich, diese Vorstellung nun traditionell zu nennen. Ist sie nicht über alle Tradition erhaben und einfach nur die Wahrheit? Einer der erfahrensten traditionellen Kenner des Verses, Gerhard Storz, repräsentiert wohl bestens diese Tradition, wenn er im Vers jene Form erkennt, welche dem lyrischen Gedicht ein anderes, ein verstärktes, ein mächtigeres Sprechen erlaube: „das Verlangen nach Unmittelbarkeit des Sagens“ (213).

Immer handelt es sich um jenen Mechanismus, den Jakobson beinahe respektlos als poetische Sprachfunktion definiert hat, bei welcher die sprachlichen Mittel zur Schau gestellt anstatt zur Mitteilung gebraucht

werden. Das ist in der Tat für die Silben- und Klangordnung der drei Versinstanzen (nach Silben gezählt, nach Größen geordnet, nach Reimen gebunden) zutreffend.

Die vierte Versinstanz betrifft im Gegensatz zu den drei genannten nicht die an sich bedeutungslose, aber rhythmisch relevante Silbe. Sie nutzt eine Eigenschaft der natürlichen Sprache, um den Satz, besser die Äußerung abzubilden. Es ist wichtig, die akustische Realität dieser Versinstanz hervorzuheben, wenn sie auch seit jeher graphisch (durch abgesetzte Zeilen) repräsentiert wird. Man wird zugeben müssen, dass die uns geläufige graphische Wiedergabe der Verszeile den Vers als Einheit besser charakterisiert als die Intonationsmorpheme und die Pause es können: Das Absetzen der Zeilen bezeichnet das Versende und nichts anderes, während Intonationsmorpheme und Pausen auch noch im Inneren des Verses erscheinen und zudem die formale und die syntaktische Funktion kumulieren können. Allerdings haben die poetisch gebrauchten Intonationsmorpheme den abgesetzten Verszeilen gegenüber auch viel voraus: ihre Manipulation und vielfältige Umfunktionierung gibt dem Vortragenden eine Fülle von Ausdrucksmitteln, also einen poetischen Überschuss, dessen einzelne Manifestationen aber vom Dichter nicht geplant sind und von denen wir absehen müssen, wenn wir nach der Funktion oder Bedeutung des Verses als solchen fragen.

Die schriftliche Erscheinungsform des freien Verses ist unter dem Gesichtspunkt des Zerfalls und der Poesie fürs Auge als letzte Überlebensform des Phänomens Vers reklamiert worden. Der Vers als eigene akustische und graphische ästhetische Instanz und Abbild des Satzes gewinnt also noch an Plausibilität, wenn wir die Tatsache ernst nehmen, dass seine graphische Form heute das einzige Merkmal darstellt, welches die poetische Funktion der Sprache eines poetischen Textes den Leserinnen und Lesern vermittelt.

3. Lob des Phemas

Was heißt „Abbild des Satzes“ nun aber für den Vers, für die Poesie und für die Sprache? Wir suchen ja nicht nach einer gültigen linguistischen Definition dieses Begriffs, sondern bemühen uns zu verstehen, dass der

Satz dem Vers als Vorbild gedient haben soll – und warum. Eine Antwort auf diese Frage scheint möglich, wenn wir den Satz als Äußerung verstehen. Er ist dann keine Einheit der Sprache (wie das Phonem, die Silbe, das Morphem, das Lexem und sogar noch das Syntagma oder die abhängige Verbalgruppe, die wir Nebensatz nennen), sondern die grundlegende und konstitutive Einheit der Rede. Der Satz als Äußerung ist kein Sprachzeichen, behauptet Émile Benveniste (1974, 223 f.). Das Lexem hat eine Bedeutung, der geäußerte Satz hat Sinn. Den Sinn hat ihm jemand gegeben, indem er sich durch das Mittel seines Satzes geäußert hat.

Henri Meschonnic hat den Sinn der Rede in der Semantisierung aller ihrer Elemente gesucht. Er will uns überzeugen, dass der Rhythmus das sprechende Subjekt mit seiner Körperlichkeit und allen seinen historischen Bedingungen repräsentiere und ausdrücke, dass der Rhythmus der Ort des Sinns sei. Die alltägliche Umgangssprache ist davon zwar nicht ausgeschlossen, aber ernsthaft und emphatisch gilt es ihm erst für die Poesie. Streiten sich Rhythmus und Satz also um die Ehre, Ort des Sinns zu heißen? Habe ich nicht gerade, auf der Suche nach dem sprachlichen Vorbild des Verses, im Satz als Äußerung den Ort des Sinns gefunden? Ich folgte damit den Spuren eines anderen Sinnsuchers, Jean-Marie Zemb (1928-2007). Der erste Satz in seinem Büchlein „Satz Wort Rede – Semantische Strukturen des deutschen Satzes“, zehn Jahre vor Henri Meschonnic's „Critique du rythme“ 1972 erschienen, heißt: „Der Ort des Sinnes ist der Satz“ (9).

Die europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts hat sich hart in die Biographie der beiden Gelehrten eingepreßt: Meschonnic wurde als Kind jüdischer Eltern russischer Herkunft im Krieg versteckt gehalten, Zemb wurde als Elsässer, ein jugendlicher „malgré-nous“, zwangsverpflichtet und diente bei der deutschen Luftabwehr. Wenn Meschonnic trotz Jürgen Trabants und Hans Löseners Vermittlung in Deutschland zu wenig bekannt geworden ist, so liegt es nicht zuletzt daran, dass seine französischen Bücher keine Übersetzer gefunden haben – und er sich mit den oft rabiat formulierten Ansichten zur zeitgenössischen Linguistik und Philosophie (nicht nur zu Heidegger) keine Freunde gemacht hat. Dass auch Zemb in Deutschland zu wenig bekannt geworden ist, liegt nicht an

der Sprache: mehrere wichtige Arbeiten sind auf deutsch verfasst, und seine zweisprachige „Vergleichende Grammatik Französisch – Deutsch“ kann sich mit dem Namen Duden brüsten. Auch er stellt der modernen Linguistik kritische Fragen und will die Sprache in die Obhut der Sprechenden geben, auch ihn hat man wie Meschonnic gern einen Querulanten genannt. Bei ihm liest man: „Das Sprechen ohne Sagen ist ein Kauen ohne Brot“ (106). Hinter einem solchen *Aperçu* steht eben die Überzeugung von Émile Benveniste, dass der Satz kein Zeichen sei.

Haben der Sinn des Rhythmus und der Sinn des Satzes einen gemeinsamen Nenner? Beide berufen sich auf eine Vorstellung von der Sprache, welche dem sprechenden Subjekt die Hauptrolle einräumt. Im Rhythmus von Meschonnic ist das Subjekt auf geheimnisvolle und diffuse Weise immer anwesend. Besonders im Gedicht ist es figuriert wie das Antlitz Jesu in der *vera ikon* der Veronika, aber wie das Antlitz Jesu ist das Subjekt nur als Abdruck, als Spur erkennbar. Kann man sich ein Ich, ein Subjekt vorstellen, das die Stimme erhebt, das Wort ergreift, sich vornimmt, etwas zu sagen – und es sagt? Geschieht das nicht in allen Sprachen der Welt?

Das Deutsche macht da keine Ausnahme, aber es scheint uns zu nötigen, die Rolle eines solchen Subjekts zu präzisieren. Das ist die wichtige Entdeckung von Jean-Marie Zemb, welche in der deutschen Linguistik seinerzeit wenig Gehör gefunden hat. In der Tat drückt sich die im Prager Strukturalismus inaugurierte Gliederung der Aussage in Thema und Rhema im Deutschen nicht pragmatisch, sondern grammatisch aus. Die sprechende Person hat hier das Sagen und greift der Wirklichkeit sprachlich in die Speichen. Jean-Marie Zemb (1994) rehabilitiert unter den Mitspielern der funktionalen Satzperspektive die okkultierte dritte Instanz: den Prädikator. In Anlehnung an Thema und Rhema hat Zemb dieser dritten Instanz, von Charles S. Peirce inspiriert, den Namen Phema gegeben (86). Sie ist ja in Wirklichkeit die erste, eben sprachlicher Ort des Individuums, das sich vornimmt, etwas zu sagen. Das Wort ‚Phema‘ passt nun sehr gut zu seinem Inhalt, denn es ist abgeleitet von φημί „mit Worten bekannt machen, sagen“. Der logische, grammatische und pragmatische Gewinn des Phemas besteht in seiner Emanzipation: es ist eben keine Umstandsbestimmung und in gewissem Sinne kein Satzteil,

insofern es den Satz erst auslöst.⁴⁰ Es hat schlicht weder mit dem Thema noch mit dem Rhema etwas zu tun, sondern ist das Mittel ihrer Vermittlung. Es ist vor allem weiteren semantischen Inhalt der Ort dessen, der etwas sagt. Mit dem Phema stellt der Sprecher zwischen Thema und Rhema eine Verbindung her, er vermittelt beide.

Jemand sagt also das(s): *die Erde [ist] rund ist*. Wollen wir ihm widersprechen, sagen wir das(s): *die Erde [ist] nicht rund ist*. In unserer Sprache hat das kleine Wort ‚nicht‘ als Negator und Prädikator (hier: des Rundseins) nicht nur einen logischen Wert, sondern auch seinen logischen Platz! Es steht (in der wahrheitswertneutralen Grundordnung des deutschen Satzes) notwendig zwischen dem Thema und dem Rhema – notwendig und ohne Ausnahme, nicht obligatorisch, nicht regelmäßig, nicht meistens, weil die sprechende Person mit dem Phema ihr Rhema als solches überhaupt erst dazu macht. Im ersten Satz ist der positive Prädikator als Null-Element ausgespart, man kann ihn aber immer auch ergänzen und sagen, dass *die Erde ja rund ist*. Die grammatisch bestimmte Stelle des Phemas, besonders als affirmatives, bereitet fremdsprachigen Deutschlernern darum auch immer erhebliche Schwierigkeiten. Was nun den „Sinn“ ihres Satzes, ihrer Äußerung betrifft, hat die sprechende Person hier wirklich die Sprachmacht: sie selbst und nur sie selbst trifft die Entscheidung, ob sie einem Thema ein Rhema zuspricht oder ob sie es ihm abspricht, ob sie ja oder nein sagt, aber auch wie und unter welchen Bedingungen. So wesentlich die geheime Verwurzelung unseres Geistes und unserer Person in unserem Körper, in unserer Umwelt, in unserer Geschichte auch sein mag, zwischen ja und nein hat das Kontinuierliche einen schweren Stand. Aber der Sprecher kann seine Prädikation prinzipiell unbegrenzt nuancieren oder neuen Bedingungen unterwerfen. Die stupende Polyvalenz der Ausdrucksmittel erlaubt ihm sogar, das Phema zu einem eigenen eingeschobenen Satz zu expandieren, der

⁴⁰ Wenn Herder auch den Ursprung der Sprache im Wort erspürt, stand ihm das metaphysische Potential des Prädikators doch so deutlich vor Augen, dass er ihm seinen Gottesbeweis anlastete: „Zwischen dem Subjekt und Prädikat stehen ein Ist und Ist nicht und dies Ist ..., das bloße Zeichen = ist meine Demonstration von Gott“; vgl. Marion Heinz (HH 259).

natürlich selber wieder ein Phema braucht. Nur die Ungeduld der Hörer und die begrenzte Lebensdauer des Sprechers würden diesem Hirsebrei ein gewaltsames, kein logisches Ende machen.

Zehn Jahre nach seinem Tod hat ein Kolloquium Jean-Marie Zemb, den Philosophen unter den Grammatikern, auf die einzige Weise geehrt, die ihm angemessen und seiner würdig ist: seine philosophische Grammatik weiterzudenken.⁴¹ Dazu gehört gewiss auch die Suche nach Gemeinsamkeiten mit anderen theoretischen Ansätzen, vor allem aber die Entfaltung des Phemas in seiner Vielschichtigkeit, insbesondere seine Rolle für die „sprachbasierte Genese humanspezifischer Kognition“ und die „Geburt der Proposition aus dem Geiste der Prädikation“.⁴² In beiden geht es um die logische Basis sprachlicher Strukturen. „Die Sprache ist nicht unlogisch“, bemerkte Jean-Marie Zemb (1972, 106), aber damit nicht genug: die gründliche Erkundung des Phemas und gerade seiner Fächerung richtet die Perspektive zurück, von der Kopula auf das Vermitteln, von der Proposition auf die Prädikation, und damit auch auf jemanden, der hinter dem Marionettentheater die Fäden führt, kunst- und absichtsvoll! Das bestärkt mich in der Absicht, das Sagen zum Ausgangspunkt meiner Anschauung vom Vers zu machen.

Es versteht sich, dass die Operation des Sagens in allen Sprachen vollzogen wird, aber dass ihre besondere grammatische Ausprägung im Deutschen entdeckt werden musste, dass das Phema neben dem Thema und dem Rhema bis heute keinen Eingang in die Duden-Grammatik gefunden hat und sich in vielen Verkleidungen der funktionalen

⁴¹ Jean-Marie Zembs intellektueller Habitus war selber ein Weiterdenken: die von Plato und Klopstock inspirierte altmodische Form des gelehrten Dialogs ist keine Marotte, sondern stellt jeden Gedanken so dar, dass er eine Antwort fordert oder erlaubt und gönnt auch dem verworfenen seinen Ausdruck. Zembs Ausführungen, schon in den Beiratsitzungen des Instituts für deutsche Sprache der siebziger Jahre, sind darum öfter missverstanden worden.

⁴² Zwei dem Phema gewidmete Beiträge leisten das: Elisabeth Leiss: „Das Phema bei Jean-Marie Zemb im Rahmen einer Theorie der Kopula“ (57-69) und Pierre-Yves Modicom: „Die Geburt der Proposition aus dem Geiste der Prädikation: Spielarten des Phemas und Wesen der Proposition in einer reformierten Zemb-Grammatik“ (71-84), in: Thérèse Robin (2018).

Satzperspektive als Modalpartikel, Satzadverbiale, Negationspartikel, Kommentar verbirgt oder wie der Neumond ganz verschwindet, liegt einfach daran, dass die deutsche Syntax jahrhundertlang nach dem Vorbild der lateinischen, seit der Aufklärung nach dem Vorbild der französischen und nun in der Perspektive einer rechtshändigen Linguistik nach dem Vorbild der englischen Schulgrammatik konzipiert worden ist. Daneben muss die deutsche Syntax kapriziös erscheinen.

4. Geist von unserem Geiste

Alle natürlichen Sprachen haben ihr Ziel in der „Propositionalität“. Darunter wollen wir also hier verstehen, dass es sie nur als Prädikation, als Sagen, als Aktion wirklich gibt. Das heißt, sie geben einem jeden die Möglichkeit, sich selbst und der Welt gegenüber eine eigene Position einzunehmen und sie den Mitmenschen mitzuteilen. Wir empfinden dies als ein Menschenrecht, welches der homo sapiens von der Natur erkämpft hat, als er zu sprechen anfang. Leider und nur zu oft kann es mit sanfter oder roher Gewalt gebrochen werden. Vielleicht dürfen wir so weit gehen und in der Äußerung jenen Vorgang erkennen, durch den ein Subjekt sich als solches, als ein Bewusstsein artikuliert, ja sich erst und immer wieder erschafft. Eine Äußerung muss verantwortet werden. So gesehen ist es wohl wichtig zu behaupten, dass die Menschwerdung in der Sprache geschieht. Der Satz als Äußerung bekommt so eine metaphysische Qualität, der man mit Ehrfurcht begegnen muss. Ich glaube, dass die Ästhetisierung des Satzes, der Vers, eine uralte Geste der Erkenntnis und der Bewusstwerdung ist und dass deswegen keine menschliche Kultur das Verse-machen ignoriert, wie Roman Jakobson vermutet (1960, 96). Ich sehe eine wesentliche Funktion des Verses also nicht darin, die in ihm benannten Dinge und Emotionen besser, vollkommener, genauer, ja vielleicht gar unmittelbar auszudrücken und sie mit einer überschwänglichen Aura zu umgeben, sondern unablässig als Ab- und Schaubild der Aussage an jenes Wunder zu erinnern, das allein darin besteht, dass wir etwas sagen können. Nicht was wir sagen, zelebriert der Vers, sondern dass wir sagen

können. So ist der Vers denn seine eigene Theorie und gleichzeitig eine Theorie der Sprache.

Das Wort Theorie möchte ich beim Wort nehmen: seine Etymologie bezieht sich auf das Anschauen. Es steht für den Oberbegriff der sinnlichen Wahrnehmung. Roman Jakobson hat mit dem Begriff der poetischen Sprachfunktion diesen Aspekt der Sprache auf den Punkt gebracht. Das mathematische Schibboleth, das er dafür bemüht, „die Projektion des Prinzips der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“ (94), macht den einfachen Grundgedanken aber komplizierter, als er ist. Kurz vorher äußert er ihn in dieser einfachen Form und sagt auch gleich noch, wozu das gut ist: Indem sie „sich auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet, vertieft diese Funktion die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte.“ (1960, S.93) Diese Dichotomie nimmt einen Gedanken wieder auf, den Jakobson bereits 1934 (S. 79) ausgeführt hatte und der ihm unter den Verehrern der Poesie keine Freunde machen konnte: „Doch wozu dies alles? Weshalb ist es nötig, darauf hinzuweisen, dass das Zeichen nicht mit dem bezeichneten Gegenstand verschmilzt?“ Das Pochen auf diese Dichotomie, auf die „Desautomatisierung“ des Verhältnisses von Objekt und Zeichen, soll hier der Zweck der Poesie sein, „denn ohne Widerspruch gibt es keine Bewegung der Begriffe, keine Bewegung der Zeichen, ... das Geschehen kommt zum Stillstand, das Realitätsbewusstsein stirbt ab.“ Wir bemerken, dass Jakobson hier den „Zeicheninhalt“ abkürzend und etwas zu locker mit „Objekt“ wiedergibt, und dass er nicht die Propositionalität, also das Sagen im Blick hat, sondern die Zeichenhaftigkeit der Sprache, das Sprachzeichen. Der poetischen Funktion, also der „Spürbarkeit“ des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, bürdet er eine Leistung auf, die sich auch rein linguistisch erbringen lässt und die erbracht worden ist, wenn man das Wort in seiner natürlichen Dynamik, also im Sinne von Zemb (1972, 100 ff.) als Ergebnis des Satzes und also der Aussage versteht. Aber Jakobsons Gedanke – er wird ihn später nicht mehr so radikal vertreten – kann weitergedacht werden, eben in Bezug auf den Vers und sein Vorbild, den Satz.

Der Vers spielt unter allen Elementen der poetischen Sprachfunktion eine eigene und unersetzbare Rolle. Er ist für keine innersprachliche und keine außersprachliche Realität ikonisch, er ist das Abbild der Rede selbst,

eines Vorgangs, den eine Person dank ihrer Energie auslösen und meistern kann. Wer Verse schreibt, gesteht die Virtualität, die Relativität, vor allem aber auch die Kreativität seiner Rede ein, er macht seine Aussage als solche interpretierbar und interpretationsbedürftig und tritt als Subjekt hinter sie zurück.

Harald Hartung (2001) äußerte in einem Akademie-Vortrag ganz am Anfang unseres Jahrhunderts: „Der Vers ist offenbar doch ein archaisches Medium“ (6). Archaisch am Vers ist gewiss seine geheime Bindung an die Stimme: das Intonationsmorphem ist sein einziges notwendiges Formmoment. Aber wie alle anderen Formmomente beruht seine ästhetische Funktion auf Willkür, und diese hat sich nie mit der akustischen Erscheinungsform der Poesie abgefunden. Man stilisierte nicht nur die Ausdrucksseite der gesprochenen Sprache im Vers, sondern auch die materielle Erscheinungsform der geschriebenen Sprache in der Zeile: Bild- und Figurengedichte, geometrische Verse, konkrete Poesie. Auch der nur noch nach stilisierten Zeilen umbrochene Text zeigt mit seiner graphischen Form eine ästhetische Absicht des Dichters. Die Dichter, die auch heute noch Verse schreiben, selbst wenn es nur mehr Augenverse sein sollten, trauen diesem Medium immer noch etwas zu, was kein anderes Medium leistet.

Aber haben Dichter und Liebhaber der Dichtung sich nicht seit Jahrzehnten die Ohren verstopft vor einer exponentiell wachsenden Produktion von populären Songs, die ja eben nicht nur Popmusik, sondern auch Pop-Poesie sind? Unser kulturelles Establishment hat den Produzenten dieser Poesie den Namen „Dichter“ vorenthalten und nennt sie „composer-singer-songwriter“. Ihre Zahl ist Legion, ihre Konzerte sind Massenveranstaltungen, ihre Hörerschaft geht in die Milliarden, ja man kann wohl annehmen, dass es nur wenige Zeitgenossen unter der Erdbevölkerung gibt, die einige der berühmtesten Hits, freiwillig oder unfreiwillig, nicht gehört haben. Ihre Texte sind Verse. Man kann sie zwar mit oder ohne ihre Melodien aufschreiben, aber sie haben keine schriftliche künstlerische Existenz. Bob Dylan, der überraschende und überraschte Nobelpreisträger für Literatur, fragt sich selber, was sein Songwriting mit Literatur zu tun habe und betont den Unterschied mehr als die Gemeinsamkeit: „But songs are unlike literature. They’re meant to be sung, not read.“ Der Popsong

hebt die Intonation auf und ersetzt sie durch eine Melodie oder besser: er räumt dem Vers als künstlichem Syntagma oder Satz durch die Melodie einen absoluten Vorrang ein. Der Popsong ist aber kein vertontes Gedicht, selbst wenn ‚songwriter‘ und ‚composer‘ verschiedene Personen sein sollten: es gibt ihn nur als Song.

Wir haben bemerkt, dass Roman Jakobson in der poetischen Funktion der Sprache jene Instanz sah, welche die Dichotomie von Objekt und Zeichen erkennbar macht. Dazu benötigt die poetische Funktion aber keine Verse. Der Vers macht in unserer Sicht eine andere Dichotomie erkennbar: die Dichotomie des Subjekts und seiner Aussage. Der Popsong-Vers kehrt in dieser Eigenschaft zum wirklich archaischen Sangvers zurück. Es gehört zu seinem Wesen, dass der/die Vortragende in der Performanz persönlich mit seiner/ihrer Stimme anwesend ist und dass diese Stimme seine/ihre Rolle und nicht seine/ihre Privatperson verkörpert, aber beide vermittelt. Das gilt auch für Rap und Slam. Gerade diese Eigenschaft macht es möglich, dass auch Gruppen stellvertretend das lyrische Ich singen können. Die doppelte Präsenz des Vortragenden, als Person und als Rolle, macht beide Pole erst real und bewusst; sie reproduziert sich beim Publikum, wo jede Hörerin und jeder Hörer sich als Person und Rolle erfährt, im Dabeisein. Der extravagante Nobelpreis hat also gewiss das Verdienst, eine poetologische Diskussion ausgelöst zu haben. Im Popsong erlebt der Vers eine massive Auferstehung.

Trotzdem besteht wenig Anlass, das Verschwinden des modernen auf seine Grundfunktion reduzierten Sprech- und Leseverses zu befürchten oder seine Obsoleszenz zu beklagen: er ist keinesfalls von allen poetischen Geistern verlassen. Harald Hartung experimentiert mit einer Versform, welche scheinbar hinter den freien Vers zurückweicht, in Wahrheit aber die Distanz zwischen Form und Aussage verschärft und die Aufgabe ihrer Vermittlung umso begieriger übernimmt: „Es geht um eine bestimmte Regelung der Verszeile, die man nicht hören kann, von der ich aber hoffe, dass sie sich dennoch auf irgendeine Weise dem Hörer mitteilt.“ Etwas später sagt er: „Je mechanischer, willkürlicher und rigider diese Regel, um so größer die Hoffnung des Autors darauf, dass durch sie der poetische Geist sich freisetzt. Man könnte auch sagen: das Calcul ist die Ersatzhandlung, die diesen Geist hervorrufen möchte“ (2001, 18f.). Harald Hartung

schreibt für meine Augen, meine Ohren und mein Verständnis sehr schöne Gedichte. Wenn es die rigide Regel ist, welche den poetischen Geist freigesetzt hat, dann soll sie mir so willkommen sein wie ihm selber. Sein Bekenntnis ist ironisch gewürzt, aber es lautet doch wie jenes des heiligen Anselm: *Credo quia absurdum*. Bei der mysteriösen Regel handelt es sich um einen streng silbenzählenden Vers. Sein „*langsames Gedicht*“ (2005, 128 f., „Ich mag das Wort *langsam* ...“) präsentiert sich in Achtsilblern:

...
 Ich mag das Wort, die Unruhe
 lässt es manchmal erzittern wie
 jetzt das dröhnende Flugzeug die
 Fenster, friedliches Friedenau
 Um wieviel ich älter werde
 zwischen zwei Zeilen weiß ich nicht

 Es ist eine langsame Kunst.

Diese Verse sind Zeilen und sagen es ja selber, sie bremsen die Lektüre und sind selber die langsame Kunst, von der sie sprechen. Man kann die Regel der acht Silben nicht hören, aber man kann sie auch nicht sehen, und wenn die Verse sich einem Hörer mitteilen sollen, dann nicht anders als freie Verse seit jeher: der Vortragende muss die archaischen Intonationsmorpheme, vielleicht als bloße Pausen, hörbar machen. Wenn man dieses Gedicht stumm liest, sieht man dagegen sofort, dass es Verse sind – wenn die Silbenzahl auch so wenig ins Auge wie ins Ohr springt. Aber schon das Sprechen und Hören scheint hier nur eine Art von restaurativem Umgang mit der Dichtung zu sein. Die graphisch realisierten Verse vermitteln prägnant ihren ästhetischen Sinn als Abbild der Aussage, frei von aller Affektation. Sind sie nicht schöner, wenn man sie still liest und sich die lautlichen, rhythmischen und intonatorischen Wirkungen diskret und ohne virtuose Absichten „hinzudenkt“ wie einst schon Klopstock? Mit seiner rigiden individuellen poetischen Regel verstellt der Dichter jedem poetischen Überschuss den Weg, der sich mit der Wahl eines Metrums zwangsläufig einstellt; er desavouiert aber auch die unterschwellige Erwartung, dass der freie Vers schon von sich aus der spontane und damit wahrhaftigste Ausdruck des dichterischen Gedankens

sei. Der Dichter ist präsent in der künstlichen, ästhetischen, artistischen Form seines Gedichts, das so jene vielfältige Vermittlung leistet – zwischen ihm in seiner Welt und uns in der unsrigen. Ich spüre darin mehr als in den meisten anderen als poetisch geltenden Merkmalen der Dichtung den aufgerufenen poetischen Geist, den Geist der Vermittlung als Prinzip des Lebens selbst: Vermittlung – vom Stoffwechsel bis zum Gespräch.

Der Vers, in welcher Form auch immer, ist im etymologischen Sinne des Wortes *sub-vers-iv*. Er unterwandert als ihr Gewissen die sogenannte natürliche Sprache und macht ihr Fundament sichtbar, auf dem sie ruht: es ist weder göttlich noch natürlich noch körperlich, sondern geistig, künstlich, menschlich.

