

Christoph Hönig

Stilmittel

Wirkstoffe der
ästhetischen Kommunikation
in Beispielen



Königshausen & Neumann

Christoph Hönig
—
Stilmittel

Der Autor

Christoph Hönig, Studium der Philosophie, der Germanistik, der Geschichte, der Publizistik, Dr. phil. mit einer Dissertation über Robert Musil, war Studiendirektor und Fachbereichsleiter an einem Berliner Gymnasium, im Studienseminar Fachleiter für Deutsch sowie Lehrbeauftragter an der Freien Universität Berlin.

Christoph Hönig

Stilmittel

Wirkstoffe der ästhetischen Kommunikation
in Beispielen

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Pegasos

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6181-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Denn edlen Seelen vorzufühlen
Ist wünschenswertester Beruf.
(Goethe: *Vermächtnis*)

TODESVERS
Bis im Anschau ewiger Liebe
Wir verschweben, wir verschwinden.
(Goethe: *Höheres und Höchstes*)

Für Mouia

Mit Dank für fachkundigen Rat an den gelehrten Freund
Klaus-Jürgen Grundner.

Dank auch an **Hartmut Wittchen,**
den selbstlosen und allwissenden Helfer am PC.

Inhaltsverzeichnis

A. *FORMALE STILMITTEL:* KLANG UND STRUKTUR

(1.) Rhythmus	36
(2.) Klang.....	112
(3.) Stellung.....	157
(4.) Zusammenstellung	250

B. *SEMANTISCHE STILMITTEL:* BEDEUTUNGSVERSCHIEBUNG UND -VERDICHTUNG

(5.) Bildlichkeit: Verschiebung und Verdichtung bildlicher Bedeutungen.....	328
(6.) Wortersetzung: Verschiebung und Verdichtung nichtbildlicher Bedeutungen.....	527
(7.) Abwandlung: Verschiebung der angemessenen Aussage in eine andere Tonlage.....	588
(8.) Gegensatz: Kombination entgegengesetzter Bedeutungen.....	609
(9.) Komik: Erheiterung	664

ÜBERSICHT

ZUNÄCHST EINMAL...	11
--------------------	----

A. FORMALE STILMITTEL: KLANG UND STRUKTUR

(1.) Rhythmus

01. Der Rhythmus. <i>Das Schwingungsprinzip – alles in allem.</i>	36
02. Der Prosarhythmus. <i>Wohlgefügte Prosa.</i>	47
03. Das Metrum / Das Versmaß. <i>Im Gleichmaß.</i>	55
04. Die Zäsur / Der Texteschnitt. <i>Einschneidende Maßnahmen.</i>	96

(2.) Klang

05. Der Endreim und der Stabreim. <i>Gleichklang am Ende oder am Anfang.</i>	112
06. Die Assonanz. <i>Anklang finden.</i>	126
07. Die Lautmalerei / Der Wortklang. <i>Worte als Klangkörper.</i>	130

(3.) Stellung

08. Die Wortstellung / Der Satzbau. <i>Positionseffekte.</i>	157
09. Die Kürze / Die Brevitas. <i>Kurz und gut.</i>	189
10. Die Wortwiederholung. <i>Wieder und wieder.</i>	223
11. Die Anfangswiederholung. <i>Gleicher Anfang.</i>	238
12. Die Überkreuzstellung. <i>Kreuzweise.</i>	245

(4.) Zusammenstellung

13. Die Doppelaussage. <i>Doppelt genäht hält besser.</i>	250
14. Die Tautologie. <i>Zweimal dasselbe.</i>	255
15. Der Pleonasmus. <i>Doppelt gemoppelt.</i>	259
16. Die Wortabwandlung. <i>Zwei Wörter aus gleicher Wurzel.</i>	262
17. Die Paarformel. <i>Zweimal Gleichartiges.</i>	264
18. Der Gleichlauf der Satzglieder / Der Parallelismus membrorum. <i>Zweigleisig.</i>	270
19. Das Kompositum. <i>Aus zwei mach eins.</i>	279
20. Die Kontamination. <i>Verschmelzung zweier Wörter.</i>	295
21. Die Trias. <i>Aller guten Dinge sind drei.</i>	297
22. Die Steigerung. <i>Zum Ersten – zum Zweiten – zum Dritten.</i>	308
23. Die Aufzählung. <i>Und so weiter.</i>	312

**B. SEMANTISCHE STILMITTEL:
BEDEUTUNGSVERSCHIEBUNG UND -VERDICHTUNG**

(5.) Bildlichkeit: Verschiebung und Verdichtung

bildlicher Bedeutungen

24. Das sprachliche Bild. <i>Bildlich gesprochen</i>	328
25. Das Symbol / Das Sinnbild. <i>Sinnbildlich gesprochen</i>	348
26. Der Vergleich. <i>Vergleichsweise</i>	375
27. Das Gleichnis / Die Parabel. <i>Didaktisches Erzählen in Bildern</i>	401
28. Die Metapher. <i>Im übertragenen Sinn</i>	436
29. Das Klischee. <i>Wie man so sagt</i>	466
30. Die Allegorie. <i>Verschlüsseltes Sinnbild</i>	470
31. Die Personifikation. <i>Der/die/das in Person</i>	497

(6.) Wortersetzung: Verschiebung und Verdichtung

nichtbildlicher Bedeutungen

32. Das Neuwort. ... <i>da stellt ein neues Wort sich ein</i>	527
33. Der Euphemismus vs. Das Skándalon. <i>Die Beschönigung und Verschleierung</i>	535
34. Die Chiffre. <i>Verschlüsselt gesprochen</i>	570

(7.) Abwandlung: Verschiebung der angemessenen Aussage

in eine andere Tonlage

35. Die Übertreibung. <i>Hochjubeln</i>	588
36. Die Untertreibung / Das Understatement. <i>Herunterspielen</i>	599
37. Die Litótes. <i>Die Verneinung des Gegenteils</i>	603

(8.) Gegensatz: Kombination entgegengesetzter Bedeutungen

38. Der Gegensatz. <i>Gegensätze ziehen sich an</i>	609
39. Das Paradox. <i>Das ist doch widersinnig</i>	642
40. Das Oxýmoron. <i>Unvereinbares vereinen</i>	664

(9.) Komik: Erheiterung

41. Die Komik – Die Satire, Der Humor, Die Ironie.

<i>Um die Ecke herum treffen</i>	669
42. Die Parodie und Die Imitation. <i>Mit fremden Federn</i>	710
43. Die Stilblüte. <i>Was blüht denn da?</i>	718
44. Das Wortspiel. <i>Worte als Spielmaterial</i>	729
45. Die Pointe. <i>Das war's. War's das?</i>	747

ZUNÄCHST EINMAL ...

Die Sprache ist die Herrin der Dinge.
(Nach *Stoa und Stoiker*. Zürich 1964, S. 207)

Das wandelt unsterblich hallend fort,
wenn einer etwas gut gesagt hat.
(Pindar: *Isthmia* IV, Vers 44 f.)

Der Stil ist die Physiognomie des Geistes.
(Arthur Schopenhauer:
Über Schriftstellerei und Stil. 1851. § 282)

Wir sitzen gemütlich am Mittagstisch. Auf den Tellern präsentieren sich grüne Bohnen, Salzkartoffeln, ein Stückchen Fleisch, und daneben steht ein Glas Bier. Mein Tischnachbar sagt beiläufig: „Weißt du denn, was du hier eigentlich isst? Du verzehrst gerade Kohlehydrate, Eiweiß, Fett, Ballaststoffe und Alkohol.“ Ich erwidere: „Willst du mir etwa den Appetit verderben? Das mag ja alles stimmen. Aber muss man das denn wissen?“ „Vielleicht nicht. Doch ist es nicht auch interessant, sich mal damit zu beschäftigen, was da – wissenschaftlich gesehen – überhaupt drinsteckt? Welche verschiedenen Nährstoffe, Wirkstoffe, Geschmacksstoffe tatsächlich enthalten sind in dem, was wir uns mit Genuss einverleiben? Das interessiert doch heutzutage viele. Man muss ja nicht bei jeder Mahlzeit jeden Bissen analysieren und terminologisch benennen. Aber man kann doch auch seinen Wissensdurst stillen beim genaueren Blick auf die Geheimnisse dessen, was uns körperlich am Leben erhält.“ Mir fällt dazu ein: „Andererseits könnte man sich ja sogar auch einmal fragen: Welche Wirkstoffe verbirgt unser sprachliches Leben? Daran sind natürlich weit weniger Mitmenschen interessiert.“

Unsere alltäglichen Nahrungsmittel enthalten *Wirk-* und *Geschmacksstoffe*, von denen wir leben und die wir genießen. In vergleichbarer Weise verbergen sich in unserer Alltagssprache, insbesondere aber in der Sprache der Dichtung, *Signalsubstanzen* und *Wirkstoffe*, welche die Informationen, die wir artikulieren wollen, anreichern und auf diese Weise wirksam gestalten können und würzen. Sie sind als *Stilmittel* bekannt – und zugleich kaum bekannt, denn wir gehen fast immer unbewusst mit ihnen um. Fixiert sind wir offenbar auf Inhalte – auf den leckeren Braten, nicht auf die Kalorienzahl. Die Sprache aber bringt darüber hinaus Informationen mit sich, die man den *ästhetischen Mehrwert* nennen kann. Wer Texte – gleich ob gebrauchssprach-

liche oder poetische – genauer liest oder gar analysiert, wird *ästhetische Botenstoffe* entdecken können, die dem Text zur *Wirkung* verhelfen und seinen *Stil* prägen. So kann man ein reichhaltiges und vielgestaltiges Arsenal *verbaler Wirksubstanzen* beobachten, die sich schon im täglichen Gerede finden und die insbesondere die geschliffene Rede wie die poetische Sprache prägen – in der *ästhetischen Kommunikation*.

Sind nicht eigentlich jedem Sprechenden, Schreibenden und Lesenden allerlei *Stilmittel* irgendwie geläufig? Man realisiert sie ja ständig beim Sprechen und Hören, Schreiben und Lesen. Aber sie bleiben für fast alle Sprachbenutzer unterschwellig – so wie auch die *Grammatik*, der gemäß wir doch alle reden und schreiben, in Wirklichkeit fast ganz automatisch angewandt wird. Man spricht grammatikkonform und denkt dabei nicht nach über Begriffe wie *Substantiv, Kasus, Verb, Konjugation* etc. Ebenso verwendet man auch hie und da gewisse *Stilmittel* und merkt das gar nicht oder kaum. Man hat dabei sicher nicht das geringste Bedürfnis, sie mit Fachbegriffen wie *Metapher, Tautologie* oder *Euphemismus* zu benennen. Nur manchmal spürt man sie wohl, wenn man das eine oder andere *Stilmittel* einmal mehr oder weniger bewusst einsetzt: wie z.B. einen originellen Vergleich, eine ironische Spitze oder dergleichen. Dabei empfindet man vielleicht ein kleines sprachliches Vergnügen. Und das können wohl alle *Stilmittel*, zumal wenn man sie erst einmal kennt, beim Sprecher wie beim Rezipienten bewirken.

Was nehmen wir nicht täglich zu uns und was verwenden wir nicht alles, ohne uns im einzelnen Gedanken darüber zu machen, auch wenn es lebenswichtig für uns ist. Eben deshalb ist es selbstverständlich, das heißt: in den prozeduralen Speichern des Gehirns unbewusst – „un-bedacht“ – verfügbar. Konkret: Fast alle nehmen wir z.B. irgendwelche Medikamente ein, und alle müssen wir täglich etwas essen. All dies nennen wir auch einerseits HeilMITTEL, andererseits LebensMITTEL. Selbstverständlich muss es heutzutage Fachleute geben, z.B. spezialisierte Chemiker, die diese MITTEL jeweils analysieren und auf ihre Wirkungen hin untersuchen. Und unser KommunikationsMITTEL Sprache, das ebenso lebenswichtig ist wie die beiden zuvor genannten? Wer freilich während des Redens selbst über seinen Wortschatz und die Syntax nachdächte, bekäme kaum einen simplen Satz über die Lippen. Doch Sprachwissenschaftler können und sollen, wie z.B. die Chemiker auf *ihren* Forschungsgebieten, unsere ästhetischen KommunikationsMITTEL, d.h. unsere StilMITTEL, untersuchen.

Auch der Autofahrer wird nicht ständig daran denken, wie viele Zylinder sein Motor hat und wie das Getriebe im Einzelnen funktioniert. Womöglich weiß er es gar nicht. Manche aber klappen gern die Motorhaube auf, denn es interessiert sie durchaus, was darunter steckt und das Ganze in Bewegung bringt. Gilt Entsprechendes nicht ebenfalls für uns Sprachbenutzer?

Wer sich denkend oder gar wissenschaftlich forschend der Sprache und des Sprechens bewusst wird, will und muss sogar die komplizierte *Grammatik* seiner eigenen oder einer fremden Sprache bewusst wahrnehmen, sie systematisch verstehen und korrekt anwenden. Und so ist es auch mit den unterbewusst im Sprechen und Schreiben verwendeten *Stilmitteln*. Manche Menschen wollen es genauer wissen: Welche Stilmittel gibt es? Was können sie bewirken? Wie benennt man sie? Eine *Xenie* von Schiller/Goethe weist freilich darauf hin, dass dies gar nicht so leicht ist.

Was ist das Schwerste von allem? Was dir das Leichteste dünket:
Mit den Augen zu sehn, was vor den Augen dir liegt.

Wir alle kennen ja, wenn es uns auch kaum präsent ist, manche Stilmittel wie z.B. *Vergleiche* und *Metaphern*. Sie liegen uns eigentlich allen vor Augen. Doch man muss erst ein Auge dafür bekommen, um sie im Text zu sehen und zu identifizieren. Und beim Erkennen müsste man sie eventuell benennen können, um ihre Wirkungen zu beobachten und zu nutzen.

Ja, manche wollen es eben wirklich wissen: Wie kann mein Sprechen Effekt erzielen? Welche Stilmittel verwenden die erfolgreichen *Redner*, die *Schriftsteller* und die *Dichter*, um Sprache zur Wirkung zu bringen? Dies geschieht – ganz unbeachtet – zunächst schon in der verborgenen Weisheit unserer *Alltagssprache* wie dann auf besondere, gekonnte Weise im gelungenen *Journalismus*, in der eloquenten öffentlichen *Rede*, vor allem aber in der geheimnisvollen Welt der *Poesie*.

Zu einer Unzahl von Stilmitteln gibt es seit langem und natürlich auch neuerdings Spezialuntersuchungen und umfangreiche Bücher. Die Fachliteratur komplett aufzulisten, dürfte kaum möglich und im Zeitalter des *Internets* überflüssig sein. Nur auf die folgenden Nachschlagewerke sei hier hingewiesen.

Stilmittel sind als sprachliche Ausdrucksformen und Wirkfaktoren von Alters her bekannt und seither in der Sprachwissenschaft weiterhin detailliert beschrieben worden. Lange galt das *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München 1960, 3. Auflage 1990) von Heinrich Lausberg als erschöpfendes rhetorisches Inventar. Basierend auf der griechisch-lateinischen Terminologie wird in ungezählten Paragraphen (wie im Strafgesetzbuch) der „Bestand an traditionellen gedanklich-sprachlichen Funktionsträgern“ enzyklopädisch registriert und thesauriert.

Als „Kompendium unseres gesamten aktuellen Wissens über die Rhetorik“ erschien das *Historische Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, 10 Bände, 1992-2013, Registerband, Bibliographie 2014. Über 1.300 Artikel bieten, wie es heißt, die gesamte rhetorische Nomenklatur sowie neuere interdisziplinäre Begriffe aus der Theorie und Praxis der klassi-

schen und zeitgenössischen Rhetorik. So steht vor uns nun nicht nur eine Schatztruhe, sondern ein Schatzhaus, angefüllt mit der durch fein zisierte Unterscheidungskunst sortierten und explizierten Terminologie der Redekunst schlechthin. Ein enzyklopädisches opus magnum, erschöpfend im Sinne der bewundernswerten Vollständigkeit wie auch der Ermüdung. Wer unternehmungsfreudig darin blättert, gerät alsbald in einen Märchenwald wundersamer Begriffsgewächse mit an die anderthalb tausend alphabetisch sortierten exotischen Namen wie *Synekdоче*, *Anadiplose*, *Metalepse* et cetera pp. Wird ein solide gebildeter, staunender Zeitgenosse das Gesuchte oder zufällig Entdecktes verstehend erfassen und dann als sprachlich Interessierter gar praktisch anwenden können? Oder sieht er – Bildschnitt – als ein Werk der stille Ehrfurcht gebietenden Sepulkralkultur prächtige Sarkophage vor sich mit zahllosen wundertätigen Reliquien unterm Buchdeckel? Gleichviel, hätte Kleist wohl einst gesagt.

Hans Magnus Enzensberger, auf vielen Feldern als Literat erprobt, als Lyriker selbst die zeitgenössische Poesie mitprägend und erfahren in der Weltsprache der modernen Verskunst als Herausgeber eines *Museums der modernen Poesie* (Frankfurt a.M. 1960; dtv 1964 u.ö.), lehrt seine Leser auch *das Vergnügen, Gedichte zu lesen* unter dem Titel *Das Wasserzeichen der Poesie* (Frankfurt a.M. 1997). Ein wenig versteckt unter dem Pseudonym Andreas Thalmayr, will er den „über zweitausend Jahre lang mit dem größten Eifer“ verfassten, längst aber „verstaubten“ Werken wie *Handbuch der literarischen Rhetorik* (der weidlich ausgeschlachtete Verfasser Heinrich Lausberg wird verschwiegen) so etwas entgegensetzen wie ein ganz neues „Lehrbuch der Poetik“ (a.a.O., S. VI f.). Den munter angesprochenen Leser empfängt ein fünfzehnteiliges *Räsonierendes Inhaltsverzeichnis*, das schiere 140 „Spielarten“ avisiert. Der Poet und Poetologe schreckt dabei schon in den Kapitelüberschriften keineswegs zurück vor rätselhaften Lemmata wie z.B. *VIII. Meiosis*, *LIX. Cento*, *LXXI. Paragoge*, *CXIII. Chiasmage*, *CXXXIX. Ibolithisch* ... Hinzu kommen zahlreiche repräsentative, bewusst auch kuriose Textbeispiele. Kultiviert hier der Lehrbuchverfasser seinen persönlichen Spaß als Wortkünstler, so wie etwa ein Archäologe stolz Hieroglyphen präsentiert?

Fast oder ganz unverständliche alte oder neue *Fachsprachen* gibt es natürlich in vielen Bereichen, und es muss sie zweifellos aus wissenschaftsimmanenten Gründen sowie wegen der Internationalität geben, z.B. bekanntermaßen in der *Medizin*. Auch die zahlreichen, gern gesehenen Arztserien im Fernsehen geben dem Zuschauer als blutigem Laien eine Menge medizinischer Termini wie *Thorax*, *Defibrillation*, *Aneurysma* usw. zu schlucken, die freilich nicht immer verdaulich gemacht werden. Zur Aura der „Halbgötter in Weiß“ trägt das rätselhaft-fremde Vokabular manches bei. Das bekannte

Klinische Wörterbuch von Pschyrembel bietet immerhin über 20.000 Stichwörter. Wer nun z.B. einen ordinären Schnupfen hat, fühlt sich gleich gut behandelt, wenn er aus berufenem Munde erfährt, dass es eine veritable *Rhinitis* ist. So erinnert die medizinische Nomenklatur ein wenig an die handlungsbegleitenden geheimen Zaubersprüche der Schamanen und auch an die weltweit zu findenden Sakralsprachen. Im Gegensatz dazu wirkt die nüchtern-deskriptive griechisch-lateinische *Terminologie der literarischen Rhetorik und Stilistik* auf Nichtspezialisten wohl nicht bezaubernd, sondern vermutlich eher befremdlich oder gar abschreckend. Die Terminologie ist jedenfalls selbst ein eigenes Stilphänomen und –problem, das eine eigene Untersuchung verdiente. Meist handelt es sich um eine elitäre Kunstsprache, die als Berufsvoraussetzung im Sinne des Zunftzwangs erlernt werden muss.

Exklusiv, und eben darum auch inklusiv, sind freilich alle (gruppenbezogenen) *Soziolekte* ebenso wie die (geographisch bedingten) *Dialekte*. Wenn in der weiten Welt sich zufällig ein paar einander wildfremde Kölner oder gar Deutsch-Schweizer begegnen, stiftet der jeweils gemeinsame *Dialekt* sogleich heimelige Vertrautheit. Was aber die einen intuitiv verbindet, schließt die anderen (die vielleicht zur gleichen Reisegruppe gehören) aus. Was man hier den „Stallgeruch“ nennen kann, gilt auch für den Soziolekt der Fachsprachen. Schon zwei, drei einschlägige Floskeln oder Termini *technici* signalisieren die Zugehörigkeit zum kommunikativen Kartell. Was verbindet, schließt zugleich (sicher nicht unbeabsichtigt) Nicht-Mitglieder des heute oft unsichtbar abgegrenzten Zirkels vom Verständnis und damit vom Mitreden aus. Im Namen der Egalität mag man das als Arroganz tadeln. Doch nur die immer differenziertere Arbeitsteilung ermöglicht die einem einstigen *uomo universale* unvorstellbare Spezialisierung. Die unabdingbare (moderne) Professionalität ist auch im Begriffsapparat auf elitäre Exklusivität angelegt und angewiesen. Sie erst ermöglicht gesicherte Abläufe und routinierte Effizienz. Inzwischen breitet sich die neue *Netzkultur* zunehmend aus, und der szenetypische „Tech-Talk“ exkludiert seinerseits z.B. auch viele Eltern und Ältere.

Könnte es sein, dass gerade die entlegensten Termini *technici* besonders eifrig verwendet werden von Zeitgenossen, die im Griechischen und Lateinischen nicht zu Hause sind? Denn wer die aus den toten Sprachen zum akademischen Leben erweckten Kunstwörter tatsächlich versteht, muss oft enttäuscht sein wegen der nicht gerade erhellenden und sogar kuriosen wörtlichen Bedeutung. Schließlich aber ist nicht so wesentlich, was auf dem Etikett steht, als was da für ein Pharmakon (= „Heil- und Zaubermittel“) drin ist.

In einem Buch wie diesem, das weniger dem Nachschlagen als vielmehr dem Lesen und Lernen dienen möchte, muss man auch entscheiden, wie die auszuwählenden Stilmittel benannt werden sollten. Es stehen bislang zahlrei-

che Fremdenführer bereit, die kenntnisreich durch die Hinterlassenschaften der antiken Begriffswelt der Eloquenz lotsen.

In der Rhetorikgeschichte hat sich, langfristig betrachtet, in erster Linie die nomenklatorische Richtung durchgesetzt. Dies hat mit der Verankerung der Rhetorik im Schulbetrieb zu tun. Die Folge ist eine gewisse Übersystematisierung [...]. Bis heute werden im Schulunterricht, vor allem im Lateinunterricht, solche Listen mit rhetorischen Figuren auswendig gelernt. Ihr Nutzen für den Redner ist, so wäre mit Cicero zu konstatieren, durchaus zweifelhaft.

(D. Till, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, a.a.O., Spalte 1373f. Stichwort: Wiederholung)

Man ging im Schulunterricht stets „stark nomenklatorisch“ vor, und zwar im „Dreischritt von Terminus, Definition und Beispiel“. Dieser „didaktische Pedantismus“ wurde schon im 18. Jahrhundert „scharf kritisiert“ (a.a.O.). Selbst Goethe verspottete die Pedanterie der

Philologen: Apollo Sauroktonos, immer mit dem spitzen Griffelchen in der Hand aufpassend, eine Eidechse zu spießen.

(*Maximen und Reflexionen* 1025. HA 12, S. 510)

Ja, man kann also (nach Plinius) selbst den strahlenden göttlichen Anführer der Musen zum „Eidechsentöter“ schrumpfen lassen, der Präparate für eine systematische Auflistung poetologischer Termini aufspießt. Hier trennen sich die Wege der Begriffsfetischisten von denen, die vorwiegend das Verständnis all derer anregen und fördern wollen, die sich aufgeschlossen zeigen für die in der ästhetischen Kommunikation verborgenen *Wirkstoffe*. Bei etwas so spezifisch Humanem wie der Sprache und ihrem gekonnt-kunstgerechten Gebrauch reicht die Inanspruchnahme der Großhirnrinde nicht aus. Es muss zugleich, ja eigentlich zuerst unser „emotionales Gehirn“, das limbische System im Zentrum, angesprochen werden. Warum? Sprache selbst ist nicht rein rational, sondern zugleich emotional. Es war wohl Augustinus, der es auf den Punkt bringt:

Res tantum cognoscitur, quantum diligitur.

Man versteht etwas nur in dem Maße, in dem man es liebt.

Seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden die antiken Termini in unseren Deutsch-Schulbüchern reihenweise als Lernfutter neu aufgelistet. In der Unterrichtspraxis haben sie sich erfahrungsgemäß als sehr schwer versteh- und merkbar erwiesen und beim obligaten Analysieren von Poesie oder Gebrauchstexten als heuristisch kaum anwendbar gezeigt. Anstelle solcher „Fremdenführer“ wären nun endlich Begleiter angesagt, die

gemeinsam mit uns Zeitgenossen zwar auch gern voll Respekt auf Vergangenes zurückblicken, sich bald aber genauer umblicken im eigenen Sprachraum. Ich nenne als negative Exempel drei der regelmäßig in heutigen Lernlisten angeführten Begriffe. (Im Folgenden zitiere ich der Einfachheit und Kürze halber aus dem weit verbreiteten Handbuch von Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 8. erw. Aufl. 2001.)

Onomatopöie soll die Schallnachahmung durch Wörter bezeichnen. Das griechische Wort bedeutet tatsächlich aber sinnloserweise „Namenmachung“. Stattdessen gibt es den klar verständlichen deutschen Ausdruck: *Laut-* oder *Klangmalerei*. Diesen bevorzuge ich und verzichte, um der Heuristik und Pragmatik willen, auf die akademische Imponiervokabel. (Die *Onomatopöie* erscheint für Liebhaber in Klammern.)

Der ebenfalls aus dem Griechischen stammende Begriff *Katachrese* bedeutet wörtlich „Missbrauch“, soll aber, laut Wilpert, tatsächlich ganz unterschiedliche Phänomene bezeichnen: 1. Die „notwendige Metapher“, und zwar metaphorisch in okkasioneller, oder metonymisch in habitueller Verwendung, z.B. „Bart“ eines Schlüssels. 2. Die „Bildermengung“ (*Kakózelon* = „schlecht Nachahmendes“), als meist unfreiwilliger und lächerlich wirkender „Stilfehler“ bzw. als „Stilblüte“; „in kühnen Stilformen und gewollten Disharmonien bis zum *Oxýmoron* gesteigert“, z.B. „welches Licht“. 3. Die „schlechthin fehlerhafte Verwendung von dem Sinn nicht genau entsprechenden Ausdrücken“. Wer auch immer den Terminus „Katachrese“ benutzt, bietet dem Verständnis suchenden Leser und Lerner ganz verschiedene Stilphänomene im Dreierpack an – zum Rätseln oder zum Imponieren.

Der griechische Begriff *Trope* heißt wörtlich bloß pauschal „die Wendung“. Er soll aber hier jede Form des Gesagten bezeichnen, die das Gemeinte nicht unmittelbar durch das lexikalische Wort ausspricht und stattdessen zur künstlichen Ausschmückung durch etwas anderes im übertragenen Sinne dient, etwa „Bacchus“ statt „Wein“. Zu den *Tropen* gehören laut Wilpert tatsächlich 16 mitgemeinte Unterbegriffe wie z.B. *Allegorie*, *Metapher*, *Ironie* etc. Hinzu kommt, dass unter dem Plural *Tropen* heute jedermann „heiße Zonen zwischen den Wendekreisen“ versteht. Kann ein Wissbegieriger daraus klug werden?

Als Fachbegriffe sind durchaus auch deutsche Wörter geeignet. Oft sind sie sogar trennschärfer als die alten griechisch-lateinischen, und sie sind verständlich (was manchem Spezialisten freilich als Einwand gelten mag). Ich nenne hier nur drei Beispiele: *Gegensatz*, statt Antithese; *Überkreuzstellung*, statt Chiasmus; *Steigerung*, statt Klimax. Für das häufige Stilmittel *Vergleich* hat sich bei uns merkwürdigerweise kein altsprachlicher Terminus eingebürgert. *Analogie* ist als Stilbegriff kaum geläufig. Im Englischen wäre es das aus dem Lateinischen bezogene *Simile*. Natürlich gibt es auch zahlreiche alte

griechische Begriffe, die sich fest eingebürgert haben und unübersetzbar, also auch unersetzbar sind, wie z.B. *Metapher*, *Symbol*, *Ironie*.

Sind Stilfragen nicht bloß Geschmacksfragen, die zumal heutzutage jeder nach eigenem Gusto mal so, mal so beantworten mag? Schon vor Zeiten hieß es ja: *De gustibus non est disputandum*: Über Geschmack lässt sich nicht streiten. Weinkenner z.B. würden sich zunächst auf ihre Geschmacks-sicherheit berufen. Doch der Winzer will und muss über dieses Genussmittel Genaueres wissen als der stille Genießer. Was die Weinkarten in ihrer art-eigenen Poesie blumig anpreisen, wird der moderne Önologe in der Gustatorik und durch chemische Analyse wissenschaftlich untersuchen. Die Wein-aromen sind das Resultat komplexer Vorgänge. Immerhin liegt die Zahl der bis-lang identifizierten Aromen bei über 500 (laut *Wikipedia*).

Wer hat die Sprache, die doch für Kenner gleichfalls ein Genussmittel sein dürfte, annähernd so genau auf ihre Wirkstoffe hin untersucht? Keiner muss natürlich alle Aromen seiner Sprache sensorisch abschmecken und gar fachlich korrekt benennen. Wie aber beim uralten Kulturgut Wein wird wohl nur der, der etwas davon versteht, zum wahren Kenner und glücklichen Ge-nießer. Wer mag, kann die Stilmittel als die Aromen (griechisch: „die Wür-ze“) der Sprache identifizieren und goutieren. So könnte man auf den Ge-schmack kommen und gar zum Wort-Gourmet werden.

Außerhalb der Kulturwissenschaften verdoppelt sich das Wissen jeweils in wenigen Jahren. Und diese Fortschritte sind in der Regel verbunden mit der Entwicklung entsprechender Terminologien. Man denke nur an die „Computer-Sprache“. *Der Normausschuss Terminologie (NAT)* am *Deut-schen Institut für Normung e.V. (DIN)* formuliert auch Grundsätze für die Normung und Definition von Fachbegriffen, arbeitet jedoch nicht die Fach-terminologie für einzelne Gebiete aus. Das Expertenwissen wird in einer terminologischen Datenbank gespeichert. Hier wird auch an Problemen der sprachlichen Koordination und der Übersetzungen gefeilt.

Was für die Sprache der Technik (im weitesten Sinne) erarbeitet wird, wäre für die Terminologien der eigenwilligen Geisteswissenschaften aller-dings schwerlich denkbar. Hier muss der Lexikograph auf die oft weit über zweitausendjährige Begriffstradition zurückgreifen. Im Namen der Wissen-schaft wird er in der Regel auf Änderungen verzichten und das Inventar nur beharrlich weiterführend anreichern. Bedeutet das ehrenwerte Postulat des gewissenhaften Tradierens vielleicht nicht allzu häufig nur kontinuierliches Abschreiben? Und wie oft erweisen sich museale literarische Begriffe, kaum dass man sie zur Hand nehmen will, selbst als Problem! Viele als altherrwür-dig geltende Begriffe sind, wie oben an drei Exempeln demonstriert, tatsäch-lich unfassbar vieldeutig und als veraltete Spezialistensprache unverständlich. Während die Naturwissenschaften ihre Fachbegriffe durch Konvention eng

und streng begrenzen, tendieren die Termini technici im Bereich der Rhetorik und Stilistik in verwirrender Weise zur Eskalation statt zur erforderlichen Begrenzung. Das lateinische Wort „terminus“ aber benennt den Stein, der die Grenze fixiert; „definitio“ heißt „Abgrenzung“; und unser Wort „Begriff“ verspricht, etwas in den Griff zu bekommen, griffig und handhabbar zu machen durch ein Präzisions-Werkzeug, das geeignet ist, ein Phänomen oder ein Problem sachgerecht anzupacken. Ist all dies bloße Wortklauberei? Doch nicht nur Bertolt Brecht weiß:

Die Begriffe, die man sich von etwas macht, sind sehr wichtig. Sie sind die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann.
(*Flüchtlingsgespräche*. Bibliothek Suhrkamp 63, S. 110f.)

Keine Wissenschaft ohne eigene Begrifflichkeit! Alexander Gottlieb Baumgarten begründet in Deutschland die *Ästhetik* und führt diesen Begriff ein (1750/58), Kant untersucht ihn erkenntniskritisch in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790), Schiller folgt mit seiner umfangreichen Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795/1801). Hier wünscht er, „die wirksamste aller Triebfedern des menschlichen Geistes, die seelenbildende Kunst, zum Rang einer philosophischen Wissenschaft“ zu erheben. (*Sämtliche Werke*. München 1967 u.ö., Bd. 5, S. 1136) Ja, er möchte geradezu ein „Gesetzbuch für die ästhetische Welt“ schaffen. Doch die „technische Form, welche die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wieder dem Gefühl“ (a.a.O., S. 571). Im Gegensatz zu den reinen Theoretikern stößt er als Kunst-Schaffender auf ein Problem. Im Blick auf die nüchtern-abstrakte Begrifflichkeit seines Vorbilds Kant erkennt er einen Widerspruch zwischen dem normativen *Begriffsapparat* einerseits und dem „seelenbildenden“ *ästhetischen Empfinden* andererseits: „Denn leider muss der Verstand das Objekt des inneren Sinns erst zerstören“, bevor er diesen „inneren Sinn“ begrifflich erfassen kann:

Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muss er sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren.
(A.a.O., S. 571)

Die „technischen“ oder „schulgerechten“ Regeln sind das Werkzeug des „Scheidekünstlers“ und „Analysten“ (S. 570f.). „Análisis“ bedeutet in der Tat ursprünglich „Auflösung, Ende, Tod“. Was dem Dichter und Denker wie eine „flüchtige Erscheinung“ oder als ein „schöner Körper“ vorkommt, wird der „Analyt“ zerlegen, zergliedern oder gar „zerfleischen“, sodass von dem wohlgeformten lebendigen Körper nur ein dürftiges Gerippe aus Begriffen übrigbleibt, das den „inneren Sinn“ und den „lebendigen Geist“ des „Schö-

nen“ schwerlich „aufbewahren“ kann. Gewiss ist heutzutage zu bedenken: Schiller spricht von „*seelenbildender Kunst*“. Von Freud haben wir freilich bloß noch eine *Psyche* verordnet bekommen, und zwar eine ganz vertrackte. Dieser aber entspricht nun eine gänzlich andere „ästhetische Welt“! Die geistgeborene *Seele* birgt Sinn und Substanz, ein Ewigkeitspotenzial. Die moderne *Psyche* dagegen ist ein Etwas mit komplizierten Komplexen und eine Art Treibhaus, in dem Neurosen blühen, die gern zu zeitgenössischer Literatur verschriftlicht werden. An die Stelle der ewigen „höheren Wahrheiten“ treten die Niederungen unserer unzähligen, kleinteiligen Realitäten. Und während Schiller „unsere Glückseligkeit“ und geistiges „*Vergnügen*“ erstrebt, gibt es heute vorherrschend *Spaß* als Dauerzustand der kommerzbierten Bespaßung.

Dennoch sind auch in der Welt des Ästhetischen, wie auch immer man es seit Platon zu erhaschen, zu erfassen versucht hat, *Begriffe* als rationale *Zugriffe* erforderlich. Doch speziell hier, im engen Bereich der sprachlichen Stilmittel, kommt es ganz wesentlich an auf ein Remedium, wohl das einzig wirksame gegen die Dürftigkeit der „Wortgerippe“ unserer Lexikondefinitionen: Repräsentative *Exempel* bestimmter ästhetischer Phänomene – hier sind es 45 ausgewählte, heuristisch wirksame Stilmittel – sollen für sich selbst sprechen. Auf diese Weise könnten auch *Stilmittel als Wirkstoffe der ästhetischen Kommunikation* sich in Schillers Sinne frei entfalten.

Frei nenne ich dasjenige Vergnügen, wobei die Gemütskräfte nach ihren eigenen Gesetzen affiziert werden und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird [...]. (A.a.O., S. 1105)

Gewiss, *hier* soll es nur um einige Elementarteilchen von Sprache und deren Wirkungsmöglichkeiten gehen. Doch auch sie, wenngleich weniger beachtlich, vermögen es, „Gemütskräfte“ zu affizieren und „Empfindung durch eine Vorstellung“ zu erzeugen. Darum kann es also nicht allein um korrekte philologische Floskeln und Formeln, um „Wortgerippe“, gehen. Zu zeigen ist darüber hinaus: Die Begriffe für Stilmittel stammen erst sekundär aus der Werkstatt der Philologen; ursprünglich erwachsen sie aus dem Wesen der menschlichen Weltwahrnehmung („Ästhetik“ ist ein Verbalnomen zum griechischen „*aisthánesthai*“ = „wahrnehmen“). Sie gründen im „sensorium commune“ (Herder). Die so häufigen sprachlichen *Bilder* z.B. sind ein geistiges Erzeugnis unserer Augen, denn wir alle sind „Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt“ (*Faust II*, V. 11288 f.). Auch der sprachliche *Vergleich* wurzelt, wie gezeigt werden wird, schon in einer lebensnotwendigen Fähigkeit selbst einfachster Tiere. Und erst der *Rhythmus*! Er konstituiert generell alles: vom Atom bis ins All, unseren ganzen lebendigen Körper, unser Sprechen, die Erfindung von Versen in frühester Zeit, Werbesprüche ...

Im Blick auf die Stilmittel geht es zudem um einen weiteren Begriff Schillers, der von Lexikographen wohl als unseriös beiseite gelassen wird. Es ist die dem Menschen eigene *Freude am ästhetischen Spiel mit Worten!* Als eine höchste Maxime seiner „ästhetischen Erziehung“ hat Schillers Satz zu gelten: Der Mensch „ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“. (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 15. Brief. A.a.O. Bd. 5, S. 618) Auch unsere sprachlichen *Stilmittel* können und sollten als *Spielmittel* jeweils ein „Grund des Vergnügens“ sein.

Wie existenziell verletzend der Riss zwischen Begrifflichkeit und Wirklichkeit erlebt werden kann, hört man im *Nacht*-Monolog von Goethes *Faust*. Der Allround-Professor, vom Burn-out-Syndrom gebeutelt, wünscht sich, „von allem Wissensqualm entladen“ zu sein, endlich „nicht mehr in Worten kramen“ zu müssen und stattdessen „alle Wirkenskraft und Samen“ zu erforschen und zu schauen (V. 384-396). Und ganz in Goethes Sinne doziert Mephistopheles, verkleidet im Professorentalar:

Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Teile in der Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band. (V. 1936-1939)

Doch Faust, der über den Eröffnungs-Akkord des *Johannes-Evangeliums*: „Im Anfang war das Wort“ grübelt (V. 1224ff.), weiß sehr wohl – ebenso wie sein Dichter – von der geheimen und großen „Wirkenskraft“ des Wortes und den *Wirkstoffen* der poetisch gehobenen Worte zumal. Fausts Schattenbild ist sein Assistent Wagner als der Stubengelehrte, akademische Wissensverwalter und Begriffshuber.

Reicht es vor einem solchen Hintergrund also doch nicht ganz, bloß eine zweckmäßige Auswahl als ein überschaubares Inventar von Stilmitteln aufzulisten, mit Definitionen zu versehen und mit älteren und neueren Beispielen zu illustrieren? Nicht erst seit Darwin sind wir gewohnt, die Evolution alles Lebendigen in einem *Stammbaum* mit vielerlei Ästen und Zweigen zu sehen. Den gewachsenen Bestand an *gedanklich-sprachlichen Funktionsträgern*, rhetorische und stilistische Figuren genannt, erfasst man dagegen in einem „erschöpfenden Inventar“ (Lausberg). Könnte man sie aber nicht desgleichen im naturwüchsigen *Bild des Baumes* erkennen? Dass alles von irgendwoher „stammt“ und irgendwo „wurzelt“, weiß doch schon unser alltäglicher Wortschatz. Die Rhetorik zeichnet und verzeichnet die *Elemente der literarischen Rhetorik* (Lausberg) in der Tat ohnehin schon in kaum vorstellbaren Verzweigungen und feinsten Verästelungen. So weit, so bekannt. Doch hat nicht jedes Geäst zudem sein spiegelbildliches Gegenstück? Im Verborgenen, unter der Erdoberfläche, breiten sich ja ebenfalls Verzweigungen aus:

Die *Wurzeln* erst verankern das Ganze im „Grunde“; und so ist es „verwurzelt“. Droben, im grünen Laub, wird Lebensenergie aus dem Sonnenlicht gewonnen; drunten wird aus dem dunklen Wurzelboden Lebenskraft gesaugt und osmotisch hinauf bis in die Blattspitzen befördert. Beide Bereiche sind lebensnotwendig und – wenn auch für uns nicht sichtbar – miteinander verbunden. Wer die Baumkrone in ihren Verzweigungen betrachtet und bewundert, der sollte den Wurzelgrund nicht übersehen, weil er unsichtbar ist, denn den Verästelungen in der freien Luft müssen – naturgegeben – Verwurzlungen in der festen Erde entsprechen. So wird man als den „Humus“ der Stilmittel – von der Stilistik in der Regel übersehen – die *Alltagssprache* erkennen, beachten und betrachten, denn aus diesem fruchtbaren Erdreich erwächst doch, bei genauerem Hinsehen, die elaborierte und stilisierte Sprache der Medien und der Schriftsteller.

Blickt man hinauf zur Skyline der hohen Poesie der Völker, bleibt unsere Alltagssprache unter Niveau. Doch schon Dante Alighieri schrieb seine später als *divina* gerühmte Weltichtung *La Commedia* in der italienischen „lingua volgare“. Das Latein galt seinerzeit selbstverständlich als die Hochkultursprache der vorbildlichen römischen Dichter, der abendländischen Wissenschaft und der römischen Weltkirche. Und dennoch erkannte und pries er in seiner lateinischen Schrift *De vulgari eloquentia* (1303/04) die Ausdruckskraft der Volkssprache, die er auf diese Weise literaturfähig machte. Später erklärte der Schöpfer der frühneuhochdeutschen Sprache, D. Martin Luther, in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530):

man mus die mutter jm hause, die kinder auff der gassen, den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, [...] so verstehen sie es den und mercken, das man Deutsch mit jn redet.

Die „Klassiker“ Goethe und Schiller bemerkten: Es ist eine „gebildete Sprache, / Die für dich dichtet und denkt [...]“. (*Tabulae votivae*. Schiller: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 1, S. 313) Sie alle schreiben also kein poetisches Esperanto. Wer das sprachliche Kunstwerk in der Höhenluft der großen Dichtung bewundert, darf sich auch darüber wundern, was der sagenhafte sogenannte Volksmund in den Ebenen im Laufe der Jahrhunderte zur Sprache zu bringen vermag. Während die antike Rhetorik zunächst am *ornatus*, am *decus orationis*, also am glänzenden Redeschmuck interessiert war, wurden im Laufe von Jahrhunderten Gefühlsintensitäten, Sinnerschließungen und Welterkenntnisse durch partielle Sprachschöpfungen erschlossen. Die Alltagssprache erfand und erfindet zahllose *Stilmittel*, wie z.B. kuriose oder gar geniale Vergleiche („du schaust ja drein wie sieben Tage Regenwetter“), phantasievolle Metaphern („heut hängt der Himmel voller Geigen“), oder

gewitzte Wendungen („er macht aus seinem Herzen keine Mördergrube“). Über welche kreative Kraft die Alltagssprache im Gestalten von allen möglichen Stilmitteln verfügt, kann nur ad oculos et aures demonstrieren, wer sehr viele und vielerlei Exempel sammelt und sinnvoll sortiert.

Ohne *Wurzeln* keine entsprechenden *Zweige*. Doch auch ohne *weltweite Grundphänomene* keine sprachlichen Stilmittel. In der Geschichte der vielen Reflexionen über Sprache seit Platon gilt sie generell als das eigentliche Mittel des Menschen zur geistigen Aneignung von Weltwirklichkeit und zur Ermöglichung und Gestaltung des menschlichen Zusammenlebens. Heute wird durch die Hirnforschung z.B. die Kenntnis vieler Sprachvorgänge (vorwiegend in den beiden Sprachzentren) zum Teil erst verständlich. Auch unsere *Stilmittel* sind durchaus keine philologischen Hirngespinnste, sondern Wort gewordene Wahrnehmungs- und Denkmuster: Bildworte, Metaphern, Antithesen, Doppelungen etc. Da sie zur Weltwahrnehmung des Menschen gehören, finden sie sich seit den frühesten Textzeugnissen in den Sprachen der Welt. Deshalb gebe ich im Folgenden Hinweise auf manches, was aus den Natur- und Humanwissenschaften inzwischen zur früher so genannten Allgemeinbildung geworden ist – mit Bedacht, aber ohne allzu große Scheu vor den bisweilen noch verpönten „Grenzüberschreitungen“.

Wer *Stilmittel* weniger zum lexikalischen Nachschlagen als zum stimulierenden Lesen und nutzbringenden Lernen darbieten möchte, kann und sollte die erwünschte Textrezeption als unterbewussten Prozess bedenken und befördern. Professionelle Zunftsprachen wird man *auswendig* lernen müssen. Hier nun dürfte es darum gehen, etwas *inwendig* zu „verdauen“. Nur eine gängige umgangssprachliche *Metapher*? Viele verbergen eine in generationenlanger Erfahrung erworbene (Volks-)Weisheit, die sich als aufschlussreich erweisen kann. Der in diesem Buch gebotene Lese-*Stoff* sollte nicht zum wörtlichen Wiedergeben im Gedächtnis abgelegt und griffbereit gelagert werden. Initiiert wird stattdessen, so ist zu hoffen, wie bei der Verdauung, ein *Stoff-Wechsel*: ein *Metabolismus*. Um die vielen vitalen Körperfunktionen anzutreiben, muss er in allen biochemischen Vorgängen ablaufen. Der seinerzeit führende Experimentalphysiker und bis heute bewunderte Aphoristiker Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) notiert:

Ich vergesse das meiste, was ich gelesen habe, so wie das, was ich gegessen habe. Ich weiß aber so viel: Beides trägt nichtsdestoweniger zur Erhaltung meines Geistes und meines Leibes bei.

(*Aphorismen, Essays, Briefe*. Hrsg. von Kurt Batt. Leipzig 1970, S. 155)

In unserem Körper werden die Speisen, die wir zu uns genommen haben, natürlich nicht wie in einem Kühlschrank oder Regal aufbewahrt, sondern in einem komplizierten Prozess durch unsere im Innern verborgenen Organe

umgewandelt. Entsprechendes könnte im Gehirn mit unserer geistigen Nahrung geschehen. Auch sie bleibt nicht unverändert präsent und auf Abruf verfügbar wie eine Konserve oder ein Lexikonartikel. Der neuronale Speicherprozess erfolgt natürlich nicht alphabetisch oder numerisch systematisiert, sondern auf letztlich kaum durchschaubare Weise: *assoziativ*. Was könnte daraus für eine lerneffiziente Darstellung folgen?

Der „Stoff“, der nicht zum angelernten Repetiertwerden, sondern zum „Stoffwechsel“ befördert werden soll, müsste also weniger aus begrifflichen Abstraktionen, d.h. aus den von Schiller angeprangerten „dürftigen Wortgerippen“, bestehen, als vielmehr mit „innerem Sinn“ und „lebendigem Geist“ verbunden sein (Schiller: a.a.O., S. 571). Die höchst folgenreiche moderne *Hirnforschung* (siehe hierzu Hans Günter Gassen: *Das Gehirn*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008) kann die „Gemütskräfte“ auf neue Weise präzisieren, z.B. durch Hinweise auf unsere „Assoziationsfelder im Cortex“, die beim Menschen den „weitaus größten Raum der Großhirnrinde“ einnehmen (S. 32). In ihnen wird auch „unser Sprachwissen“ verarbeitet und gespeichert (S. 57 ff.). Für die „emotionale Bewertung“ und dementsprechend für die Gedächtnisfunktion ist der „limbische Assoziationscortex“ zuständig (S. 33). Was heute „das limbische System“ oder unser „emotionales Gehirn“ heißt (S. 38), spricht Schiller auf seine Weise an als den „innern Sinn“ und die „seelenbildenden“ ästhetischen Empfindungen. Heute gilt:

Die Entstehung und Leitung neuronaler Informationen ist im Prinzip bekannt, nur wissen wir bei ca. zehn Milliarden Nervenzellen mit je einigen Tausend Kontakten untereinander nicht, wie komplexe Bot-schaften im Gehirngefüge entstehen. (Gassen, a.a.O., S. 8)

Die Naturwissenschaften können die Entstehung von Kreativität nicht nachweisen. Doch man weiß, dass unsere Gehirne die gespeicherten Informationen „auf ihre Werthaltigkeit überprüfen“ (S. 8). Bekannt ist auch die „Verarbeitung von Sprache im Gehirn“ (S.109f.), die „Dominanz von Emotionen“ (S. 72), und vor allem das Prinzip der „Assoziationsfelder“ (S. 32).

Für die „inventio“ bietet die Rhetorik altbewährte Suchschemata an. Die „Einfälle“ sollen durch geschickte Erinnerungstechniken bewirkt werden, die im Gedächtnis gespeicherte halb- oder unbewusste Gedanken und Worte hervorrufen können. Man glaubt hier einen schöpferischen Vorgang zu erkennen. Meist wird der Einfall als unvermittelt und plötzlich, als Gedankenblitz von oben erlebt. So gilt die ästhetische Erfindungskraft nicht selten als „genial“ oder gar als göttliche *creatio ex nihilo*. *Wie* der kreative Prozess „gezündet“ wird, bleibt bislang ein Gegenstand von Spekulationen. *Wo* er entsteht, weiß man heute: in unserem cerebralen Neuronennetz aus ca. zehn Milliarden Nervenzellen mit jeweils über tausend feuernden Synapsen. In den unabsehbaren

Assoziationsfeldern können sich, je nach cerebraler Potenz, viele, ja extrem viele *Denkmuster* bilden, natürlich auch sprachlicher Art. Zu ihnen gehören nicht zuletzt die spezifischen verbalen Wirkstoffe, die wir *Stilmittel* nennen.

Weshalb und auf welchem Wege fallen sie uns – unversehens – in Rede- und Schreibvorgängen an passender Stelle ein? Wir sagen nicht zufällig: Mir geht da *irgendetwas* durch den Kopf. *Es* fällt mir etwas ein. In der Tat: Mein *Ich* kann Einfälle nicht willentlich herbeidenken, so wie man nachblättert in der Nomenklatur eines einschlägigen Handbuchs. Es sind gespeicherte *Assoziationen*, die da spontan zutage treten. Und diese haben sich im Laufe eines erfahrungsreichen Lebens assoziiert, das heißt: einander ungezwungen „beigesellt“, spontan angeschlossen. Unzählige derartige Verbindungen bilden sich, beeinflusst vom limbischen System, also in unserem „emotionalen Gehirn“, ohne dessen Mitwirkung überhaupt kaum Gedächtnisinhalte gespeichert und weitergegeben werden können. In seinem höchst aufschlussreichen Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* bemerkt schon Kleist im Hinblick auf die „Definitionen“ als die „Zusammenfassung der Begriffe“:

[...] nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.

(*Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. Darmstadt 1961, Zweiter Band, S. 323. Hervorhebung von Kleist.)

Natürlich ist dem Dichter klar, dass dieser „gewisse *Zustand*“ nicht allein „Gedanken“, sondern auch deren stilistische Sprachwerdung „weiß“. Wer sich beim Reden oder Schreiben etwa eine originelle Metapher einfallen lässt, der verfertigt sie jedenfalls nicht anhand der erlernten Regel gemäß einer einschlägigen lexikalischen Definition. Nein. In unseren corticalen *Assoziationsfeldern* müssen – vom limbischen System positiv aufgeladen – *Exempel* von *Stilmitteln* bereitliegen, die sich hier im Verlaufe eines langen, wohl wortbegeisterten Hörens und Lesens unbewusst angesammelt haben. Nur dann hat man vermutlich eine ausreichend große Anzahl passender Textbausteine im kreativen Prozess parat, um sie selbst spontan zu gestalten und effektiv in eigene Texte zu integrieren. Auf der anderen Seite geschieht auch das hermeneutische Analysieren von *Stilmitteln* in zu interpretierenden Texten zunächst assoziativ.

Was kann also ein Buch wie das vorliegende bewirken im Hinblick auf das gedächtnismäßige Speichern einerseits und die kreative Verfügbarkeit von *Stilmitteln* andererseits? In beiden Fällen geschieht dies ja nach dem Prinzip der *Assoziation*. Es geht also erst in zweiter Linie um streng Begriffliches, sondern erstrangig um sich emotional Zusammenfügendes, spontan Spielerisches, vielleicht um etwas in Schillers „lebendigem Geiste“ Inspiriertes.

Wer Stilmittel sammelt – ähnelt der nicht einem Käfersammler? (Man denke an die Sammlungen des Schriftstellers Ernst Jünger.) Die Formenvielfalt und bunt glänzende Schönheit so vieler Sammlerstücke präsentiert sich in sorgfältig aufgereihten und aufgespießten toten Präparaten – ohne ihr Biotop. Kann Gesammeltes dergestalt in Schillers Sinne die ästhetischen „Gemütskräfte“ affizieren, den „lebendigen Geist“, aus dem sie doch erwachsen sind, wach halten oder wecken? Wie könnte man die auf unseren neuronalen Assoziationsfeldern gereiften und geernteten Stilmittel fruchten lassen?

Nachschlagewerke erschließen Sachgebiete mit Hilfe alphabetisch geordneter Stichwörter. Sie wollen Kenntnis anbieten. Dieses Buch will zudem Verständnis anregen. Natürlich geht es hier auch um Informationen, vor allem jedoch um Funktionen. *Ästhetische Kommunikation* soll lebendig erfahrbar werden, nicht zuletzt durch eine Vielzahl von *Beispielen*. Oft vermittelt ein Stilmittel mehr als *viele* einfach so dahin gesagte Worte. Welches Bedeutungspotential konzentriert sich z.B. in einem der zahllosen metaphorischen Komposita. Man vergegenwärtige sich z.B. nur zwei gewagte Neuschöpfungen wie „Blüenträume“ (Goethe) oder „Götterfunken“ (Schiller)!

Was liegt nicht alles in unseren Sprachschatz-Truhen! Manches freilich liegt auch noch auf der Straße und lässt sich im Vorübergehen am Rande auflesen. Da geht es nicht zuvörderst um das traditionelle *Woher*, sondern um das gegenwärtige *Wozu*, um die immanenten *Wirkstoffe*. Für deren sozusagen chemische Analyse bedarf es eines ausreichenden Beobachtungsmaterials.

Hier wird für jedes der dargestellten Stilmittel eine Beispielsammlung angeboten. Natürlich ist das einzelne Item aus seinem Kontext herausgelöst und so des Zusammenhangs beraubt, den ich oft knapp skizziere. In der Zusammenstellung aber entsteht ein neuer Kontext, wie ihn z.B. jeder Münzensammler kennt: Überschaubar werden jetzt Variationsmöglichkeiten des Sammelgebiets, die einzelnen Stücke beleuchten sich gegenseitig und verstärken den Eindruck. Lexika begnügen sich in der Regel mit einem Beispiel. Wer meine Wortkollektionen für überflüssig erachtet, könnte eben eine solche – überraschenderweise – schon bei Goethe finden. In seinen *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans* zitiert er einen ungenannten Orientalisten, der erklärt: Es sei Jean Paul, ein „Talent von Wert“ und ein „Mensch von Würde“, der den großen orientalischen Dichtern am ehesten gleichkomme. „Um nun den Gegensatz zwischen der Umgebung eines Beduinen und unseres Autors [Jean Paul] mit wenigem anschaulich zu machen“, zitiert Goethe 29 einzelne Wörter aus dem seinerzeit (1795) weithin berühmten Roman *Hesperus*, 10. *Hundsposttag*:

Barrierentraktat, Extrablätter, Kardinäle, Nebenrecess, Billard, Bierkrüge, Reichsbänke, Sessionsstühle, Prinzipalkommissarius [...].
(HA 2, S. 184 f.)

Die in unserem Zusammenhang gebotenen Beispielreihen können zunächst für sich selbst sprechen: Sie zeigen von sich aus auch ihre Wirkungsbereiche. Manche wirken nur spezifisch, andere generell. Das übliche *eine* Beispiel gibt sozusagen nur *einen* Ton her. Viele Items dürften wie in einem kleinen Chor mehrstimmig eine besondere Klangwirkung entfalten. Der kollektive Effekt sollte dann dadurch ergänzt werden, dass das eine oder andere Einzelbeispiel als repräsentativ interpretiert wird und eventuell kurz in seinen Funktionszusammenhang, seinen Kontext, gestellt wird. So kann man ja eine Blume abschneiden oder auch einmal mit ihrem Wurzelballen mitnehmen (wie Goethe in seinem Gedicht *Gefunden*).

Um so etwas wie *Stil* und seinen Ausdruckswert wahrzunehmen, sollte man einen *wiederholt* erkennbaren Gestaltungswillen beobachten können, der sich bis zu einem gewissen Grade von der gängigen Ausdrucksweise abhebt. Bei manchen Dichtern erkennt man den Individualstil schon nach wenigen Sätzen. Für alle, die weniger an Begriffsgeschichte als generell an Sprache und *heutiger Wirkungsästhetik* interessiert sind, kommt es nun darauf an, hier *die* Stilmittel auszuwählen und möglichst präzise und allgemeinverständlich zu benennen, die sich in der vielfach geübten Textanalyse und -interpretation heuristisch bewährt haben. Und das heißt zugleich, auf zahlreiche uneindeutige, unverständlich und unbrauchbar gewordene Begriffe zu verzichten, bzw. sie nur registrierend zu nennen. Denn heutzutage geht es wohl vielen Sprachinteressierten darum, aus den einst systematisch erfassten, *überwältigend vielen sprachlichen Funktionsträgern* eine Reihe der offensichtlich *anwendbaren Stilmittel* in einem modernen Sprachlabor neu zu systematisieren, zu exemplifizieren und in ihren Wirkungen zu analysieren. Ein pragmatisch bewährter deutscher oder antiker Name für ein Stilmittel wird als Überschrift über die Monographien gestellt.

Viele der hier darzustellenden Stilmittel-Begriffe – ja, wohl alle, mehr oder minder – sind definitorisch nicht so *randscharf* festzulegen, wie es die Nachschlagewerke erscheinen lassen und zum Gebrauch vorschreiben. Trotz der Fixierungsbemühungen liegt das offenbar im Wesen der historisch gewachsenen natürlichen Sprache im Gegensatz zu den konventionalisierten künstlichen Fachsprachen etwa in der Technik und der Medizin. Doch auch in den hermeneutischen Wissenschaften ist es zweckdienlich, Fachbegriffe zu definieren, das heißt zu „begrenzen“, also auch gegen andere, verwandte abzudichten, und zwar unter texterschließenden Gesichtspunkten.

Oft glaubt man einen lexikalisch registrierten und definierten Stilbegriff in der Hand zu haben, wie z.B. „Ironie“. Doch bald muss man zusehen, wie er sich im Gebrauch der unterschiedlichen Benutzer geradezu auflöst. Der bekannte Fachbegriff erweist sich als eine Art Quecksilber (*Hg*), dem eine geringe (Metall-)Bindung eigen ist. Rasch zerfließt alles in viele glitzernde

Kügelchen, die durcheinander kullern und nur mit besonderem Geschick vorläufig wieder zusammenzufassen sind. Die Begriffe für unsere Stilmittel sind nicht zur Gänze rational und rationalisierbar. Sie stammen aus unserem neuronalen Assoziationsfeld, und das ähnelt wohl einem Geröllfeld, in dem sich, wie in den Moränen, das „Geschiebe“ ständig, wenn auch kaum merklich, bewegt: ein assoziatives Durcheinander. Was versteht man nicht alles unter dem Begriff *Das Komische!* (Vgl. hierzu das 41. Kapitel.)

Wer aber könnte Literaturliebhabern, die sich bisweilen einiger Stilbegriffe bedienen, deren Anwendung als Gesetzgeber vorschreiben? Wer dürfte dekretierend korrigieren: Allein *dieser* Begriff ist richtig, ähnliche andere sind falsch? Und wenn man es täte – was änderte das? Wer ließe sich das sagen? Wohl alle, die sich z.B. zu Lessings *Nathan* äußern, sprechen von der zentralen „Ringparabel“. Man kann, wie andernorts und hier geschehen, begründet erklären, dass es sich, fachlich korrekt gesprochen, eindeutig um eine *Allegorie* handelt. Ist das bloß Pedanterie und Besserwisserei? Sinnvoll ist dies nur, wenn man auf diese Weise zeigen kann, inwiefern der korrekte *Begriff* einen besseren *Zugriff* bedeutet. Erst so kann nämlich dieser bedeutsame *allegorische Text* genau und angemessen erschlossen werden. Aus begründeter Scheu, sich begrifflich festzulegen, versuchen manche es auch mit tastenden Doppelungen, wie z.B.: „Das sind Symbole und Metaphern“. Und in einem anderen Fall sagt einer: „Hier handelt es sich um einen schönen Vergleich, eine Metapher, ja, um ein großes Symbol ...“ Wohl fast alle überhaupt an Stilistischem Interessierten empfinden und denken so assoziativ. Nicht zuletzt aus diesem Grunde sind in diesem Buch die Stilmittel nicht etwa alphabetisch (zum praktischen Nachschlagen), sondern bewusst so angeordnet, dass erkennbar wird, wie sich benachbarte Begriffe assoziativ berühren, ja, dass sie sich auch überlappen wie Dachziegel oder Fischschuppen. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis kann als Vorankündigung dieses wohlbedachte Prinzip zeigen.

Doch da wäre zunächst noch eine alte Frage versuchsweise zu klären: *Was ist Stil?* Manche betrachten es schon als Stilfrage, ob einer dieses Wort „Sch-til“ oder – mit Blick auf die lateinische Herkunft – „S-til“ ausspricht. Andere erklären anspruchsvoll mit Buffon (1753): „Le style est l’homme même“, der Stil ist der Mensch selbst. Denn im Stil eines Menschen – und eines Künstlers zumal – wird dessen Individualität, seine persönliche Handschrift erkennbar. Und von der *Handschrift* leitet sich der Begriff ja ab, genauer: vom lateinischen *stilus*, dem Stiel oder Schreibgriffel, der, aus Metall oder Knochen bestehend, im alten Rom zum Schreiben auf der Wachstafel diente. Bei diesem zur Metapher avancierten „stilus“ sollte man nicht übersehen: Am anderen Ende hatte er einen kleinen Schaber, so wie bei uns früher an manchen Bleistiften oben ein Radiergummi befestigt war. Daher ist nicht nur die

Spitze des Griffels metaphorisch. Denn ebenso wichtig für einen guten Stil ist das ständige Wegradieren von Fehlern (*recte*) und Verbessern des Ausdrucks (*bene*). Heute dient dem die wichtige Löschtaste. Jedenfalls rät Horaz in seinen *Satiren*:

Saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint
scripturus [...]. (I 10,80f.)

Öfters drehe den Griffel um, wenn du etwas schreiben willst, das wert ist,
wiederholt gelesen zu werden.

EIN KLEINER EXKURS. Von den Präzeptoren der Kulturmedien so gut wie nicht beachtet, wird an verschiedenen deutschen Schulen den ABC-Schützen nicht mehr das Schreiben mit einem „stilus“ (z.B. einem Kugelschreiber) vermittelt. Was jahrtausendlang als *Handschrift* gepflegt wurde, wird in diesem Falle von vornherein durch das Tippen auf der *elektronischen Tastatur* oder durch das Einüben der gesichtslosen *Hamburger Druckschrift* ersetzt. Barbara Kochan, eine besonders progressive Professorin für Grundschulpädagogik, lehrt z.B.: So werde der unnötige Aufwand für das Training der anspruchsvollen Handmotorik eingespart und frei für das spielerische Tippen der Tasten. Könnte die Medienrevolution also „die zarte Linie der Handschrift“ (oder „die Schnürli-Schrift“, wie die Schweizer sagen) bald beseitigt haben? Dann verschwände in der schönen neuen digitalen Welt immerhin eine ästhetische Ausdrucksmöglichkeit und ein *Stilmittel* der individuellen Persönlichkeit – und nebenbei auch die eigenhändige, unverwechselbare Unterschrift. (Näheres hierzu bei Elisabeth Wagner: *Von Hand mit Liebe*. In *Der Tagesspiegel*, 4.8.2012, S. 27.)

Einst bedeutete der Begriff „Stil“ (im metaphorischen Sinne) die Eigenart der sprachlichen Ausdrucksmittel, dann (in weiterem Sinne) die Einheit der besonderen Ausdrucksformen eines Kunstwerks schlechthin. Wie eine Signatur kennzeichnen *unverwechselbare Grundmuster* das Kunstschaffen, und zwar bei einzelnen Künstlern, Kunstwerken oder -gattungen, historischen Epochen und kulturellen Regionen.

Seit dem 19. Jahrhundert gibt es eine inzwischen kaum noch überschaubare *Stilforschung*. Im ursprünglichen Sinne aber ging es, wie gezeigt, um den konkreten Schreib-Stiel, den Schreib-Griffel, mit dem sich die je eigene, charakteristische Handschrift des Schreibenden in die Wachstafel einprägte, und somit im erweiterten Sinne um die Sprachkunst und ihre äußere und innere Form. Stilanalyse ist daher ein Hauptgeschäft der Literaturwissenschaft, insofern sie zu den sprachformenden Elementen der Dichtung vordringt. In der Antike ging es bei der Verwendung rhetorischer Figuren vornehmlich um Schmuckmittel („*decus*“ oder „*ornatus*“) von Rede und Poesie. Erst seit

dem 18. Jahrhundert begreift man den Stil als tiefer wirkende Formkraft in den Künsten und insbesondere im sprachlichen Kunstwerk. Hier resultiert er nicht zuletzt aus der spezifischen Auswahl des lexikalischen und grammatischen Sprachmaterials. Die *erkennbare Wiederholung und Variation der ausgewählten Stilelemente* bewirkt – wie ja ursprünglich schon in der durch den „stilus“ geformten unverwechselbaren Handschrift – eine gewisse Einheitlichkeit der Stilmerkmale und Stilart. Der charakteristische und übereinstimmende Gebrauch von Ausdrucksmitteln, die sich von der sonstigen Sprachverwendung wiederholt erkennbar abheben, prägt also das Grundmuster von Texten als deren Stil. Die Mittel hierfür sollte man sprachliche *Stilmittel* nennen.

Traditionell sprach man von *Stilfiguren*. Ich vermeide diesen Begriff, da er etwas von Figurentheater an sich hat und suggeriert, es handle sich um allerlei fertig bereitliegende Schablonen. „Mittel“ dagegen bedeutet: Hier befindet sich etwas in der Mitte, und zwar zwischen der gedachten Aussage einerseits und dem Rezipienten andererseits. Es geht demnach um *Vermittlung*. Stilmittel sind nicht die Aussage; sie vermitteln sie, auf ihre je eigene geprägte und prägende Weise.

So sind sie *Wirkstoffe*, wie sie etwa in einer Arznei als *Botenstoffe* bestimmte Wirkungen in Körper und Psyche übermitteln sollen. Und es gibt eine weitere Parallele zu den pharmazeutischen Mitteln: Diese wirken fast immer im Milligrammbereich. Desgleichen ist der Umfang der *Stilmittel*, verglichen mit dem *Textganzen*, meist minimal, er liegt oft nur im Wortbereich. Doch auch ihre Wirkung kann für das Corpus des ganzen Textes stark und belebend sein. Die Medizin kennt auch den Begriff *Adjuvans* als pharmazeutisches Verstärkungsmittel. Man könnte die Wirkung von Stilmitteln zudem mit einem weiteren bekannten, lebensnotwendigen Wirkstoff vergleichen, der ebenfalls in minimalen Dosen wirkt: *Hormone* (wörtlich: „Anreger“) sind bekanntlich *körpereigene* Substanzen, die unsere Lebensvorgänge steuern und regulieren. Und Stilmittel sind *spracheigene* Substanzen, welche die Textaussage steuern und verstärken. In der Chemie sind *Katalysatoren* Bestandteile, die chemische Reaktionen beschleunigen oder überhaupt erst ermöglichen. Entsprechende Substanzen wirken auch im kaum untersuchten verborgenen Interagieren von vielerlei Wortmaterial. Auf jeden Fall entsteht etwas, was man den *ästhetischen Mehrwert* nennen kann oder wenigstens ein *emotionales Plus*.

Dieses Buch konkurriert selbstverständlich keinesfalls mit den anfangs genannten großen Nachschlagewerken zu Rhetorik und Stilistik, und ebenfalls nicht mit einer *Allgemeinen Stilistik* (Herbert Seidler) und weiteren bekannten Werken wie *Grundbegriffe der Poetik* (Emil Staiger) oder *Das sprach-*

liche *Kunstwerk* (Wolfgang Kayser). Hier geht es in aller Bescheidenheit allein um Stil *m i t t e l*.

Im *sprachlichen Kunstwerk* sind Form und Inhalt, Inhalt und Form in Wahrheit eins. Gerade darin erweist sich die poetische Qualität: dass man es nicht anders sagen kann. Meine Erkennungsformel lautet: *Die inhaltliche Funktion der Form*. Darauf verweist auch schon in genialer Kürze Goethes Maxime (HA 12, Nr. 754, S. 471):

Den Stoff sieht jedermann vor sich,
den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat,
und die Form ist ein Geheimnis den meisten.

Ja, was ist der *Stoff* z.B. von Gedichten? Liebe, Tod, Natur, Jahreszeiten, Gedankliches, Religiöses ... Und das kennt eben fast „jedermann“. Was aber ist dessen *Gehalt*? Den finden Heranwachsende oft noch nicht, weil ihnen die Erfahrung von Tod, Natur, Liebe ... noch fehlt. Nur wer aufgrund eigenen Erlebens eine Ahnung davon hat, ist einer, „der etwas dazu zu tun hat“. Erst so erhält der oberflächlich allgemein bekannte „Stoff“ einen konkreten, persönlichen „Gehalt“, erst dann sagt mir der „Stoff“ etwas. Doch wie gelangen „Stoff“ und „Gehalt“ zu mir? Wie können sie mich erreichen? Entweder auf dem Wege der allgemein zugänglichen Welterfahrung oder durch die kunstvolle *Form*, die allein der Dichter dem „Stoff“ und dem „Gehalt“ gibt. Der „Stoff“ ist, wie gesagt, meist generell bekannt, den „Gehalt“ kann nur individuelle Erfahrung erschließen, die „Form“ aber, in der all das gestaltet wird, „ist ein Geheimnis den meisten“. Von ihr muss man, will man Dichtung genießen und verstehen, eben auch etwas verstehen. *Stilmittel* kann man als *Gestaltungsmittel* wahrnehmen. Sie wirken auf halb unbewusste, geheimnisvolle Weise, und so bleiben sie „ein Geheimnis den meisten“. Doch wer sie zu erkennen und womöglich zu handhaben gelernt hat, gehört zu den Wenigen, denen die „Form“ kein undurchschaubares „Geheimnis“ mehr ist. Und so führt das Verstehen der „Form“ und ihrer stilistischen Formungsmittel zum erkennenden Erlebnis von Sprache und Poesie.

Wie aber soll man die ausgewählten sprachlichen Gestaltungsmittel übersichtlich ordnen? In Schulbüchern werden die zusammengestellten Begriffe nicht selten einfach alphabetisch aufgelistet. Oft findet sich auch eine traditionelle dreiteilige Aufgliederung in *Wort-, Satz- und Gedankenfiguren*. Andere ordnen nach vermuteten Wirkungsakzenten: *Mittel der Anschaulichkeit, der Eindringlichkeit, der Spannung, der Kommunikation*. Entsprechend arbiträr wirkt die Trias *Klangfiguren, Sinnfiguren, Bilder*. Man fragt sich demnach,

ob es überhaupt eine überzeugende Einteilung ohne mehr oder minder willkürliche Zuordnungen geben mag.

Will man stilistische Gestaltungsmittel im engeren Sinne sorgfältig darstellen und ausführlich exemplifizieren, müsste man zunächst einmal diese von den hier *nicht* zu behandelnden umfangreicheren *rhetorischen Figuren* oder *Redeteilen* trennen. Um nur einige zu nennen: *Captatio benevolentiae* (Sympathiewerbung durch eine Geste der Bescheidenheit), *Einwand-Vorausnahme*, *Beispiel*, *Ausruf*, *rhetorische Frage*, *Apostrophe* (überraschende Hinwendung des Redners zum Publikum) usw.

Ich gliedere die ausgewählten *Stilmittel* in zwei Gruppen:

A. Formale Stilmittel: Klang und Struktur

B. Semantische Stilmittel: Bedeutungsverschiebung und -verdichtung

In einer *Übersicht* werden hier 45 Stilmittel angeordnet. In dieser Systematisierung ist wohl schließlich ein überschaubares, evidentes und schlüssiges Konzept der Stilmittel-Anordnung gefunden. Dementsprechend werden die einzelnen Stilmittel in *Monographien* behandelt. Selbstverständlich müssen sie korrekt *definiert* werden. Sodann demonstrieren *zahlreiche Beispiele* eine Fülle stilistischer Gestaltungsmöglichkeiten, die zugleich auch zeigen, ob dieses oder jenes Stilmittel exquisit und relativ selten oder aber unübersehbar weit verbreitet ist. Das kleine, aber feine Stilmittel *Oxýmoron* zum Beispiel ist so selten wie Orchideen, das *Sprachliche Bild* dagegen ist fast überall zu finden wie Blumen auf einer bunten Wiese. Erst wenn über tausend Items für alle gewählten Stilmittel gesammelt sind, wird – von der Sprachwirklichkeit her und weniger aufgrund von tradierten Lexikondefinitionen – erweisbar, was sie bedeuten und bewirken können. Die Zusammenstellung von sich gegenseitig bestrahlenden Beispielen kann ihre im alltäglichen Gebrauch vielleicht verwaschene ursprüngliche Bedeutung mit ihren Tiefenschichten sichtbar und hörbar machen. Hier werden also nicht allein Stilmittel der *Poesie* gesammelt, sondern auch viele der *Alltagssprache*; denn diese ist ja keineswegs stillos, sondern oft über lange Zeiträume hin durchaus auch eigen schöpferisch gewachsen. Also muss der Stil-Bewusste und -Interessierte auf beiden Feldern als Jäger und Sammler jahrzehntelang tätig sein, um genügend unterschiedliche Belegstücke für Verwendungsmöglichkeiten präsentieren zu können.

Eben darum wird jedes der ausgewählten Stilmittel mit einer Anzahl von Beispielen versehen: von möglichst frühen Belegen bis zu aktuellen. „Verba docent, exempla trahunt.“ Das kann, auf unseren Fall angewandt, bedeuten: Abstrakte Definitionen belehren, konkrete Beispiele reißen mit. Beispiele aus

literarischen Werken werden, wie gesagt, ergänzt durch Exempel aus der gesprochenen Umgangssprache. Denn auch in ihr leben von jeher zahlreiche Stilmittel wie glitzernde Fische im Fluss der Sprache. Man muss sie nur geduldig fangen und an Land ziehen. Wer als Leser möglichst viele „glänzende“ Beispiele in den Assoziationsfeldern seiner Neuronen unbewusst gespeichert hat, dem dürften ebensolche beim Reden und Schreiben spontan einfallen. Wer aber hätte Lexikondefinitionen augenblicklich parat?

EINIGE HINWEISE ZUR IN DIESEM BUCH ENTWICKELTEN SYSTEMATIK

Stilmittel sind *sprachliche Wirkstoffe*. Ihre Anwendungen und Wirkungen sind in den uns zugänglichen Jahrhunderten der *ästhetischen Kommunikation* gewiss nicht gleich geblieben. Die **Formalen Stilmittel (A)** wie etwa *Metrum* und *Reim* sind z.B. in der zeitgenössischen Lyrik weitgehend geschwunden, ein anderes Stilmittel wie der *Satzbau* ist kurzatmiger und pointierter geworden, und so weiter. Die **Semantischen Stilmittel (B)** haben sich zum Teil noch wesentlicher verändert, insofern sich Bedeutungen verändert haben oder bedeutungsleer geworden sind. **A** und **B** unterscheidet zudem etwas Grundsätzliches.

Der Empfänger der stilistisch gestalteten Mitteilung ist hinsichtlich der beiden Arten der Stilmittel **A** und **B** jeweils in einer anderen Position. Die ästhetischen Wirkstoffe der **Formalen Stilmittel (A)** sind **Klang und Struktur**. Diese werden vorwiegend *passiv* „rezipiert“, d.h. „aufgenommen“. Die ästhetischen Wirkstoffe der **Semantischen Stilmittel (B)** dagegen bewirken **Bedeutungsverschiebung und -verdichtung**. Sie erfordern daher jeweils auf ihre Weise die *aktive* Verständnismitarbeit des „Adressaten“, d.h. des „Angesprochenen“. Er ist es, der die notwendige Verschiebung der Bedeutung zu leisten hat! Erst wenn die immanente Nachricht vom Empfänger sozusagen „geöffnet“ und intentionsgemäß verstanden wird, ist sie angekommen.

Welche Bedeutung ist z.B. im Stilmittel *Sprachliches Bild* verborgen? Was liest der Adressat heraus oder hinein? Einem orientalischen Leser eröffnet sich beim Wort „Lotos“ eine Bedeutungsfülle! Und wie viel bedeutet Persern und Europäern von alters her das Wort „Rose“! Das scheint oder schien jedem bekannt. Doch der oft verständnisinnig zitierte provozierend simple Satz von Gertrude Stein „a rose is a rose is a rose“ postuliert (das belegt auch der Kontext): Der moderne Sprachteilnehmer habe sich bei dem bislang hoch positiv erlebten Sprachbild „Rose“ die weltweit gepriesene Bedeutungsfülle zu verkneifen. Die nackte Identitätsformel wäre demnach „a = a“, „Rose = Rose“, und nichts weiter. Warum? Nihilisten erscheint alles, nicht zuletzt das Schönste, bedeutungslos, nichtssagend, nichts. Denn alles ist bei ihnen seelisch entkernt. Ein Gegenbeispiel könnte es zeigen. Die Rose

gilt Wissenden auch als abendländisches Symbol der unio mystica. Rainer Maria Rilke ersann aus diesem Geiste heraus als seine Grabinschrift:

Rose, o reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern

Die Rose wird hier zur „Chiffre für das Sein und Wesen des toten Dichters“. (Hans Egon Holthusen: *Rainer Maria Rilke*. Hamburg, 1998, 31. Aufl., S. 163)

Die im Teil **B** dargestellten 21 **Semantischen Stilmittel** zeigen: Auf vielfältige, ja raffinierte Weise spielt unsere Sprachgemeinschaft mit *Bedeutungen und deren Verschiebungen* wie auf einer Klaviatur mit vielerlei Registern. Warum? *Semantische Stilmittel* sind als solche, wortwörtlich verstanden, an und für sich, mehr oder weniger *falsche* Aussagen! Allein der *Adressat* kann und muss sie in die gewünschte Richtung rücken! Ein Beispiel: „Das hast du ja wieder mal großartig gemacht!“ Der situative Kontext, der *ironische* Unterton und wohl auch die Mimik nötigen den Betroffenen dazu, die wörtliche Bedeutung der Aussage umzudrehen und – das ist der Trick alltäglicher Ironie – sich selbst sagen zu müssen: „Ich bin ein Versager!“ Dieser Effekt ist wirksamer, als es eine direkte Aussage ohne Nötigung zur *Bedeutungsverschiebung* wäre. Ein weiteres Beispiel. Eine *Metapher* oder ein *Vergleich* kann keine glatte Gleichsetzung bedeuten. Der Adressat hat den Vergleichspunkt herauszuhören und ansonsten das übrige Nichtgleiche zu übergehen. Andernfalls wäre die vorhandene Aussage einfach falsch: „Otto, du bist ein Hornochse!“ Aber: Er ist nun einmal kein Tier der Gattung Rind! Die Stilmittel *Übertreibung*, *Untertreibung*, *Litotes* verschieben ihrerseits die eigentlich angemessene Aussage in eine andere Tonlage. Sie sind also, objektiv betrachtet, Falschaussagen. Der Angesprochene aber hat die Differenz zu durchschauen und zurechtzurücken. Diese Motion wird zur vergnüglichen Emotion – wie andererseits auch bei *Komik*, *Witz* usw.

Und noch eins. Es geht hier auch um das, was als *Werkzeug zur Analyse und Interpretation gebrauchssprachlicher und literarischer Texte* vonnöten und von Nutzen ist. Denn jede Analyse von Texten erfordert eine gewisse Kenntnis des wesentlichen Bestandes an *stilprägenden Funktionsträgern*. Und hierfür wird ein wohlsortierter, übersichtlicher *Werkzeugkasten* der nutzbringenden Stilmittel bereitgestellt.

EIN HINWEIS ZU DEN GELEGENTLICHEN BIBELZITATEN

Seit der Textrevision des *Neuen Testaments* durch Erasmus (*Textus Receptus*) und Luthers Großtat der *Bibel*-Übersetzung ist fast ein halbes Jahrtausend

vergangen. Währenddessen haben Generationen von Spezialisten am Urtext und an wortgetreuen Übersetzungen in die deutsche *Gegenwartssprache* gearbeitet. Für den Zweck dieses Buches sollten die Zitate nicht altertümelnd „poetisch“, sondern so korrekt wie nur möglich sein. Der vielfach geschätzte Luthersche Retro-Charme ist jedenfalls nicht nur eine Geschmacksfrage. Für den Philologen ist das hebräische und griechische Original sakrosankt und die bestmögliche, also moderne Übersetzung in heutiges Deutsch maßgeblich, nicht aber eine noch so hoch geschätzte antiquarische Verdeutschung. (Nach einer Umfrage hält ein Teil der deutschen Bevölkerung Martin Luther für den *Autor* der *Bibel* – vielleicht wegen des altertümlichen sprachlichen „Kostüms“ und wegen des gängigen Namens *Luther-Bibel*.) Die Autoren des *Neuen Testaments* schrieben jedoch, wie man weiß, keineswegs in einem altfränkischen Stil, sondern in der griechischen Gemeinsprache der hellenistischen Welt, der *Koinē*. Die angemessene Sprache der Übersetzung ist also auch eine ernst zu nehmende, wesentliche *Stilfrage*. Ich zitiere daher nach der *Einheitsübersetzung*, herausgegeben von den deutschen [katholischen] Bischöfen und [für die *Psalmen* und das *Neue Testament*] im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche Deutschlands. Stuttgart 1980 u.ö. *Mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*. Freiburg, Basel, Wien 1985.

DIE SCHREIBWEISE DER NAMEN folgt dem *Ökumenischen Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien* (2. Auflage 1981), das von den oben genannten Autoritäten herausgegeben worden ist. Der *Rechtschreib-Duden* verzeichnet diese wissenschaftlich begründeten Namen nach den traditionellen an zweiter Stelle.

Ältere deutsche Texte werden – was manchem als philologisch besonders korrekt gilt – zum Teil in der altertümlichen Orthographie wiedergegeben. Tatsächlich aber trägt dies offenbar nichts bei zu der von den Autoren einst beabsichtigten Aussage. Heute behindert sie jedenfalls den erwünschten Lesefluss oft beträchtlich. Sie ist zudem so gut wie immer nicht der Schreibweise der Verfasser zuzuschreiben, sondern den Marotten der Schriftsetzer geschuldet. Sinnvollerweise werden insbesondere die heutigen Ausgaben z.B. unserer Klassiker (so auch Goethe in der *Hamburger Ausgabe* und in der allerneuesten Ausgabe des *Deutschen Klassiker Verlags*) normalisiert in der Rechtschreibung, wobei der Lautstand erhalten bleibt. So geschieht es auch hier.

01. DER RHYTHMUS

Der Rhythmus hat etwas Zauberisches,
sogar macht er uns glauben, das Erhabene gehöre uns an.
(Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 775, HA 12, S. 474)

Menschen, Pflanzen oder kosmischer Staub –
wir tanzen alle nach einer bestimmten Melodie.
(Albert Einstein, s.u.)

Gibt es etwas in aller Welt, was nicht seinem spezifischen Rhythmus folgt? Von den periodischen Kreisläufen der Himmelskörper bis hin zum wellenmechanischen Atommodell (Schrödinger 1926) und den „Schwingungszuständen“ bzw. dem „Eigendrehimpuls“, dem Spin der Elementarteilchen, erscheinen alle Vorgänge im Gleichmaß gegliederter Bewegungen. Und die bisher als die kleinsten geltenden Elementarteilchen bilden jeweils ein „vibrierendes *Quark*-Bündel“ (nachgewiesen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts). Das Licht, ohne das auf Erden kein Leben existierte, ist bekanntlich eine elektromagnetische Strahlung mit einer bestimmten Wellenlänge und zugleich mit Korpuskeleigenschaften, d.h. mit der „Welle-Teilchen-Komplementarität“ (Bohr). Als philosophische *All-Aussage*, wie hier für das Wort *Rhythmus* behauptet, dürften nur sehr wenige Begriffe gelten. Hans von Bülow erklärte mit biblischem Pathos: „Im Anfang war der Rhythmus.“

Was hat das – vom Rhythmus im All bis zum Atom – mit uns, mit unserer Sprache und speziell mit unseren Stilmitteln zu schaffen? Ist das nicht viel zu weit hergeholt? Weil unsere gesamte Lebenswelt, die äußere wie die innere, überall von wahrnehmbaren und von verborgenen Rhythmen bewegt wird, eben deshalb holen wir seit der Frühe der Menschheit intuitiv unsere Rhythmen in *Tanz*, *Musik* und *Poesie* auch von den kosmischen Rhythmen her. „Wir sind Sternenstaub“, sagt Novalis. Und das ist nicht, wie es seinerzeit scheinen musste, romantische Poesie und Phantasie, denn auch Einstein, wie oben als Motto zitiert, weiß vom kosmischen Tanz und der Weltmelodie:

Menschen, Pflanzen oder kosmischer Staub – wir tanzen alle nach einer bestimmten Melodie [...].

(*Einstein sagt. Zitate, Einfälle, Gedanken.*

Hrsg. von Alice Calaprice. München, Zürich 1997, S. 174)

Seit der griechischen Antike glaubten die Denker an eine *harmonia mundi*, in der alle Teile wie das Ganze in einer irdisch-überirdischen Gesetzmäßigkeit im Einklang schwingen. Die Sphärenharmonie umfasst, so lehren die Pythagoreer und noch Kepler, die mathematisch-musikalische Ordnung des gesamten *Kosmos*. Und dieses Wort, mit dem auch Einstein seine „kosmische Religiosität“ beschreibt, bedeutet im Griechischen mit *einem* Sinn-Akkord: „Ordnung, Schönheit, Weltall“.

Platon nennt den *Rhythmus* „die Ordnung der Bewegung“ (*Nomoi: Die Gesetze* II, 665 A). „Bewegung“ gilt als ein Grundphänomen alles Seienden. Und „ordnen“ bedeutet: diese aus ihren naturgegebenen Zusammenhängen herauszuheben, um sie daran zu hindern, im „Unbegrenzten“ (*Ápeiron*) zu verfließen. Seit Pythagoras gilt ja die Zahl als der Archetypos der Welt, denn sie ist im Wechsel der Erscheinungen als Ordnung stiftendes Zeichen auf das ewig Gleichbleibende gerichtet. Und so gehorchen rhythmisierte Worte, Töne und Schritte den ewigen Gesetzen der Zahl.

Der große Mathematiker und Philosoph Leibniz spricht von der mathematischen Strenge der Harmonie, denn sie sei

exercitium arithmeticae occultum, nescientis se numerare animi:
eine dunkle [d.h. unbewusste] Ausübung der Arithmetik durch einen Geist, der nicht wisse, dass er rechne.

Das heißt:

Die mathematische Ordnung, die in der Musik herrscht, ist nur ein Reflex der Ordnung des Universums, nach einer Konzeption, welche die pythagoreische Zahlentheorie wieder aufnimmt.

(Eric Rohmer: *Von Mozart zu Beethoven*.

Salzburg und Wien 1997, S. 52f.)

Aristoxénos von Tarent (Mitte des 4. Jh.s v.Chr.), ein Schüler von Aristoteles, gilt als der Begründer der Musikwissenschaft. Er unterschied zwischen dem Rhythmus an sich und seinen Substraten: *Sprach*bewegung im Vers, melodische Bewegung im *Gesang* und Körperbewegung im *Tanz*.

Aus den altindischen *Veden* stammt die Sanskrit-Formel *Nada Brahma*: der Klang ist Gott (Brahma), Gott ist Klang. Dabei kann der Gottesname „Brahma“ auch so viel wie „Kosmos“ bedeuten. Joachim-Ernst Berendt, der berühmte Jazz-Kenner, hat (nun mit esoterischer Tendenz) dies in seinem Buch *Nada Brahma. Die Welt ist Klang* (Reinbek 1983/88) dargestellt. Der Indologe H. von Stietencron erklärt: Gott Shivas „vibrierender, rhythmischer Tanz formt die Welt und hält sie in Bewegung, bis er sie schließlich in immer wilderen Rhythmen wieder zerstampft“. (In Hans Küng u.a.: *Christentum und Weltreligionen*. München, Zürich 1984, S. 288.)

In der Tat. Rhythmen sind als myriadenfaches Strukturprinzip von Anfang an das Schwingungsmuster, alles in allem, zumal als Gestalt- und Zeit-Rhythmen, selbst da, wo man es kaum vermutet.

Goethe erinnert daran, man könne sogar „die Architektur eine *verstummte Tonkunst* nennen“. Der Ur-Sänger Orpheus habe ja einst „durch die belebenden Töne seiner Leier“ auch einen „geräumigen Marktplatz um sich her“ erschaffen, wobei sich die Felssteine „in rhythmischen Schichten und Wänden“ anordneten.

Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien [...]. Ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zu gehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.

(*Maximen und Reflexionen*, HA 12, Nr. 776, S. 474)

Man darf hinzufügen: Die katholischen und orthodoxen Gotteshäuser sind zudem seit zwei Jahrtausenden erfüllt von Gesängen und Klängen. Im spanischen Córdoba ist die *Mezquita*, die einstige Hauptmoschee des westlichen Islams, berühmt durch den einmaligen, endlos erscheinenden „Wald“ der in rhythmischer Harmonie aufsteigenden 856 Säulen, die nach oben hinauf in weiß-roten Bögen ausschwingen und zusammenklingen. Beim Durchschreiten scheinen sie sich in erhabenen und zugleich leichten Rhythmen zu regen und zu bewegen. Es bleiben freilich tonlose Rhythmen, da der Islam den jüdisch-christlichen Lobgesang für den einen Gott ebenso wie alle Bilder untersagt. Die filigranen Arabesken und insbesondere die kaligrafischen Schriftzeichen hat Rafik Schami, von Europa her gesehen, „Musik für die Augen“ genannt.

Die klassischen Säulenordnungen griechischer Tempel, die Kreuzgänge und hochstrebenden Rippengewölbe gotischer Kathedralen und so viele weitere Bauten mögen uns wohl eher als harmonische Strukturen und weniger als Rhythmen ins Auge fallen. *Gestalt-Rhythmen* prägen freilich ursprünglich schon alles Lebendige durch Hälftigkeit und axiale Symmetrie. Und das heißt: Gleichmaß, Ebenmaß formt auch fast alle Artefakte in aller Welt, von den Steinzeitwerkzeugen angefangen.

Zeit-Rhythmen sind jedem jederzeit, mehr oder weniger, präsent. Sie strukturieren die gesamte Natur wie auch unser aller Leben wie „Uhren“ – sichtbare und innere. Mit einer Formel Goethes: „Dauer im Wechsel“ (HA 1, S. 247) oder „Wechseldauer“ (*Faust II*, V. 4722) könnte man die rhythmische Wiederkehr des scheinbar Immergleichen in der Natur benennen, die schon die frühesten uns bekannten Naturbeobachter und -Deuter inspirierte:

das periodische Kreisen der Gestirne am Himmel, und auf Erden der rhythmische Wandel der Jahreszeiten, das Wechselspiel von Tag und Nacht, Ebbe und Flut ... „Gestaltung und Umgestaltung“ (eine Formel Goethes) vollzieht sich myriadenfach in der organischen Natur.

Längst ist die *Chronobiologie* ein sich ständig erweiterndes Forschungsgebiet. Seit 3,5 Milliarden Jahren ist alles Leben getaktet durch *Zeit-Rhythmen*: von den Bakterien über die Pflanzen und Tiere bis hin zum Menschen. In unserem Körper agieren geräuschlos und unmerklich Billionen „Uhren“. Alle unsere Moleküle schwingen im Einklang mit der Natur, die ständig von Rhythmen bewegt wird. Jede Zelle schlägt in ihrem eigenen „Grund-Beat“. (So der Biochemiker Urs Albrecht, Freiburg/ Schweiz, der die „Uhren-Gene“ in den menschlichen Zellen entdeckte.) Jeder Fernflug-Reisende bekommt die endogenen Schwingungen der Zeit-Taktgeber als Jetlag zu spüren, der sich erst „mit der Zeit“ wieder synchronisiert.

Eine Zwischenfrage liegt nahe: Was haben alle die zahllosen *Natur-Rhythmen* mit den *Sprach-Rhythmen* zu schaffen? Wer will, darf sich auch hier auf Goethe berufen, der soeben mit bekannten Formeln zitiert wurde und sich seinerseits beruft auf das, „was Plato von Anbeginn gewusst“:

[...] das ist der Natur Gestalt,
Dass außen gilt, was innen galt. (WA 3, S. 355)

Den Naturforscher drängte es, unter anderem in seinen Lehrgedichten über die *Metamorphose der Pflanzen und der Tiere* „das Anschauen der Natur wo nicht poetisch doch wenigstens rhythmisch darzustellen“ (Brief an seinen „Ur-Freund“ Knebel, Ende Juni 1798, zitiert in HA 1, S. 600). Den „freien Blick ins weite Feld der Natur“ (*Metamorphose der Tiere*, HA 1, S. 201ff., V. 3f.) lenkt er immer wieder auch auf deren „höchstes Geschöpf“, den „sittlichen Denker“ und den „dichtenden Künstler“ (V. 54ff.). Denn Natur *und* Kunst, Kunst und Natur haben in ihrem Wesen erkennbar vor allem eines gemeinsam: den „schönen Begriff“ der „beweglichen Ordnung“ (a.a.O., V. 50f.).

Die meisten Menschen mögen das Auge als unser lebenswichtigstes Sinnesorgan betrachten. Hirnphysiologen halten das *Gehör* für das sensibelste. Es ist auch nachts aufnahmefähig und schon pränatal aktiv. Rhythmen werden vorwiegend akustisch erzeugt und wahrgenommen. Unter mehreren tausend Laut gebenden Robben am Strand identifiziert jedes Baby ebenso wie seine säugende Mutter die individuellen Stimmen, die für uns bloß wie Blöcken klingen. Nur so finden sie wieder zueinander: Aufs feinste abgestimmte Tonschwingungen erbringen eine kaum vorstellbare Informationsleistung zur individuellen Lauterkennung unter Tausenden. Ohne diese gäbe es gar keine Robben, denn nur der eigene Säugling wird akzeptiert, weil sonst die

Mutter in der Masse „ausgesaugt“ würde. (An deutschen Küsten kennt man die „Heuler“: Seehundbabys, die dauerhaft den Kontakt zur Mutter verloren haben und ohne Hilfe eingehen müssten.) Entsprechendes gilt generell auch für viele Säugetiere. Einander nahestehende Menschen erkennen sich am Telefon augenblicklich an der Stimme, und sei es nur durch ein anfangs gemurmertes, einsilbiges „Ja“. Inzwischen entdeckte man in unserem Gehirn einen „Kurzzeitmesser“, ohne den bekanntlich z.B. kein Musizierender auskommt: Er muss Sekundenbruchteile der Tondauer hören und steuern. Unser aller Gehör kann – auch ohne dass es uns bewusst ist – unfassbar minimale akustische Schwingungen identifizieren. (Die „Zeitschwelle“ als der kleinste zeitliche Abstand zwischen zwei noch wahrnehmbaren akustischen Reizen beträgt etwa 0,002 Sekunden.) Ja, mit jeder unserer Billionen Zellen sind wir alle „ein schwingungsfähiges System“. Es kann von innen wie von außen her unbewusst zum Schwingen und Mitschwingen bewegt werden. Das ist auch jederzeit zu beobachten in allen möglichen psychophysischen Körper- und Gemütsbewegungen.

Diese erstaunliche und zugleich alltägliche Fähigkeit können sich schon seit der Frühe der Menschheit in aller Welt *Künstler als rhythmische Gestalter* zu eigen machen, etwa in der Ton- und Wortkunst. Novalis notiert in seinen Fragmenten:

Poesie = Gemütererregungskunst.

Die Kunst ist das Komplement der Natur.

Rhythmen können auf allen erdenklichen Ebenen *Bedeutungsträger* sein. Hierfür einige willkürlich gewählte Beispiele, zunächst aus den Informationssystemen im Tierreich. Den stummen Echsen auf den Galápagos-Inseln dient ein inzwischen entschlüsselter Nickmodus zur Mitteilung untereinander. In ihrer 40 Millionen Jahre dauernden Evolutionsgeschichte haben die Bienen ein hochorganisiertes Kommunikationssystem entwickelt: Ihr berühmter „Schwänzeltanz“ dient durch seine Dauer und den Rhythmus als Code u.a. für die Entfernungsweisung zu „Honigblüten“. Schwarzafrikaner verstanden es, sich über große Entfernungen durch die „Trommelsprache“ zu verständigen. Die Rauch- und Lichtzeichensprache entlang der chinesischen Mauer und des römischen Limes setzte sich fort in den codierten Rhythmen der Morse- und Flaggensprache. Unterscheiden sie sich von Natur-Rhythmen durch ihre rational durchdachte Codierung?

Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wurden riesige Radioteleskope auf sogenannte Quasare im Weltraum gerichtet, um sie auf „intelligente Signale“ abzuhorchen, aus denen man hätte schließen können, dass intelligente Lebewesen im Weltraum elektrische Im-

pulse senden. In der Tat empfing man plötzlich Radioimpulse, die sich präzise wiederholten. Aus den Sternbildern Vulpecula und Löwe kamen genaue Wiederholungsfrequenzen. Die Forscher in Cambridge waren überzeugt, Signale intelligenter Lebewesen von fremden Planeten zu empfangen. Intern nannten sie ihre geheimnisvollen Objekte, mit britischem Humor, LGM: „Little green men“. Später nannte man die neu entdeckten Sterntypen „Pulsare“.

(Nach Frank D. Drake: *Intelligent Life in Space*. New York 1962)

Worauf gründete sich die anfängliche Annahme der Astronomen? Rhythmen und im engeren Sinne gleichmäßige Metren gehorchen, wie wir es z.B. auch von unserer Musik und von metrischen Versen her kennen, zählbaren Zeiteinheiten, die als Prinzip offenbar einem „Grund-Rhythmus“ in unserem Gehirn entsprechen. Doch dieses erzeugt für den Transport menschlicher Informationen stets Wiederholungen *mit* Variationen. So kann man auch oft auf den ersten Blick frühe, unbekannte Schriftzeichen von Ornamenten unterscheiden.

Naturwissenschaftliche Erkenntnisse in der Makro- und Mikrowelt müssen einst einmal angefangen haben mit einfachsten Naturbeobachtungen. Von einem der ersten Naturphilosophen, Heraklit von Ephesos (um 500 v.Chr.), wird der Satz überliefert:

Zweimal kannst du nicht in denselben Fluss steigen.
(*Fragment B 91*, Diels-Kranz)

Denn

Panta rhei: Alles fließt.
(Kurzformel nach Aristoteles: *Physik* 8,8. 265 a 2ff.)

Das griechische Verb „rhéin“ ist indogermanischen Ursprungs und heißt „fließen, strömen“. Und nichts anderes als eine Nominalbildung zum Wortstamm „rhéin“ ist das uns geläufige alte Wort „rhythmós“. Dessen Bedeutung führt offenbar von der alltäglichen Beobachtung der fließenden Wasserwellen und ihrem maritimen endlosen Auf und Ab metaphorisch zum *Rhythmus* als gleichmäßig fließende, im Zeitmaß geregelte Bewegung.

Alles fließt, alles bewegt sich in Rhythmen. In allen Organismen steuern Bio-Rhythmen die Lebensvorgänge ab ovo. Unsere inneren Rhythmen: Herzschlag und Atemtakt, initiieren und bewegen unser ganzes Leben, und zwar unser somatisches und unser seelisches gleichzeitig, sozusagen „im gleichen Atemzug“. Diese rhythmischen Frequenzen: das Pulsen des Herzens

wie das Atemhohlen der Lungenflügel, sind *beide* verborgen tief im Inneren unserer Brust, dem von jeher beschworenen *Innenraum unserer Gefühlswelt*.

Was nimmt das werdende Menschenkind im Mutterleib als erste „Mitteilung“ von der Welt wahr? Es ist der mütterliche *Herzschlag*: ununterbrochen, fortwährend. Schon seit dem sechsten Monat hört der Fötus das Mutterherz schlagen – ein Rhythmus, der den Menschen für sein Leben prägt. Und ein zweites nimmt die Leibesfrucht wahr: Es sind die *Sprachlaute* der Mutter, denn nicht nur der Mund, sondern auch ihr Leib dient als Resonanzkörper der beim Sprechen erzeugten Schallwellen. Deshalb erkennt dann das Neugeborene schon in den allerersten Tagen eindeutig die Stimme seiner Mutter – weil es sie ja schon seit Monaten kennt. Lange bevor das Kind etwas von der Welt zu sehen bekommt, ist es also umgeben von einer akustischen Welt: vom unablässigen Rhythmus des lebendigen, das Leben in Bewegung haltenden Pulsschlags sowie vom sporadischen Lautschwall der „Muttersprache“ (im wahren Sinne) und ihrer spezifischen Rhythmen. Ja, das erste Erlebte im Leben eines jeden Menschen sind Rhythmen, das Pulsen des animalischen wie auch des geistigen, sprechenden Lebens: beharrliche, (fast) gleichbleibende Herzschläge und frei schwingende Sprech-Rhythmen.

Wie der Rhythmus des mütterlichen Herzschlags sodann das Neugeborene positiv prägen kann, zeigt eine zufällige Beobachtung in einer amerikanischen Entbindungsklinik. Die Mütter hielten fast ausnahmslos ihre Babys instinktiv im *linken* Arm. Zumal dies auch die Rhesusaffen-Mütter tun, gilt es als angeborenes Verhaltensprogramm. Schließlich fand man, dass die gleiche Seitenbevorzugung auch für fast alle der unzählbaren Darstellungen der Gottesmutter mit dem Jesusknaben im Arm gilt. Offenbar ist der schon im Mutterleib erlebte Rhythmus des Pulsschlags dann für das Neugeborene so etwas wie ein Signal, das ihm das innige Gefühl der kontinuierlichen Geborgenheit schenkt. Auch unsere Sprache weiß davon, wenn man ohne nachzudenken sagt: „Das liegt mir sehr am Herzen.“ Und schon in der ältesten Ästhetik der Welt (ca. 4. Jahrhundert v. Chr.) heißt es *expressis verbis* am Beginn des chinesischen *Yueji*:

Aller Töne Anfang liegt im Herzen der Menschen.
Des Menschen Herz bewegen die Dinge von außen,
So entsteht das Gefühl, das sich in Klängen formt,
Die sich wandeln wie dieses
[...]

Im Augenblick der Geburt aber beginnt ein zweiter, ein neuer Rhythmus: der *Atem* als erste eigene Aktivität, und auf diese Weise wird ein neues Leben frei. Atmen scheint zunächst ein unbewusster Lebensvorgang, der ja, wie der

Herzschlag, auch im Schlaf funktioniert. Doch das vegetative System einerseits und andererseits der emotionale Antrieb sowie die körperliche Aktivität wirken zusammen. An allen Regelkreisen des Organismus hat der Atem teil. Die Sprachen der alten Kulturvölker haben daher im rhythmischen Atem geradezu den wahren psychophysischen Beweggrund gesehen, der den Menschen – als ein Wesen zwischen Tierheit und Gottheit – zum Menschen macht. Das altindische *atmán* (es ist urverwandt mit unserem Wort *Atem*), das hebräische *ruach*, das griechische *pneuma*, das lateinische *anima* oder *spiritus* – sie alle benennen den animalischen Lebenshauch *und* zugleich den göttlichen Geist mit *einem* Wort. Lebenshauch und lebendiger, gar göttlicher Geist sind offenbar seit dem Beginn unseres Auf-der-Welt-Seins zu erleben, und zwar ebenso als äußere wie als innere rhythmische Bewegung. Sprachlaute, klingende, sinntragende Schallwellen, werden über die Stimmorgane hervorgebracht durch den Atem. Er ist der rhythmische Motor, der den Prozess vorantreibt, in dem sich in nicht enträtselbarer Weise Geistiges in klanglich Gesprochenes verwandelt.

Diese beiden Rhythmen sind es, die ursprünglich unser animalisches Leben antreiben, wie sie dann auch unser geistiges Leben bewegen. In Goethes *Entwurf einer Farbenlehre. Erste Abteilung, 38* (HA 13, S. 337) heißt es:

So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt, jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens [...].

Herzschlag und Atemtakt gehören in ihrer jeweils untrennbaren Gegensätzlichkeit als innerste Lebens-Rhythmen zusammen. Hierfür zwei Beispiele.

Nach einem geheimnisvollen Heilschlaf im Hochgebirge erwacht Faust mit den Worten:

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig
[...]. (*Faust II*, V. 4679)

Im *West-östlichen Divan* allegorisiert Goethe den Lebens-Rhythmus des Atems in einem Spruch:

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich presst,
Und dank' ihm, wenn er dich wieder entlässt.
(*Buch des Sängers. Talismane*. HA 2, S. 10)

Dass hörbare Rhythmen uns Menschen körperlich und seelisch stimulieren – vom passiven akustischen Erleben im Mutterleib bis hin zum aktiven phone-

tischen Hervorbringen von Sprachlauten durch den Motor des Atemrhythmus –, das ist also kein Wunder. Oder nicht gerade doch? Ja, es ist in der Tat eine wunderbare *Rückkopplung*. Was uns vom frühesten Menschsein an von Vornherein im Innersten bewegt, das kann uns im Nachhinein – künstlich, kunstvoll, also bewusst gestaltet – in einem höheren, doch immer noch ganzheitlichen Sinne bewegen, und zwar durch die drei ursprünglichen Rhythmus-Künste der Menschheit. Es sind die **Körperhythmen** des *Tanzes*, die **Schallrhythmen** der *Musik* und die **Sprachrhythmen** der *Poesie*. Dass diese drei wiederum ein und denselben Ursprung und somit ebendasselbe Wesen namens *Rhythmus* haben, das zeigen (wie viele alte Kulturen) die Griechen, die für alle drei ursprünglich nur *einen* Namen kennen: Mousikē téchne – die Technik, die Kunst der Musen. Diese Töchter des höchsten Gottes, Zeus, tanzen, musizieren und singen in Versen. Erst seit Aristoteles (im 4. Jh. v.Chr.) löst sich aus diesem anfänglichen rhythmischen Dreiklang durch Ausgrenzung der Begriff der *Musik* als Tonkunst.

Jeder alltäglich dahingeredete Satz hat irgendeinen Rhythmus. In die zufällige Rhythmik der täglichen Rede kann nun die Sprachkunst eine höhere, geistige Ordnung bringen. Dabei bemächtigt sich die Dichtung des Lebensrhythmus als eines Naturprinzips, das im Herzschlag und im Atemtakt das Leben eines jeden Menschen in Bewegung hält. Nun aber verfügt sie ganz bewusst und frei darüber! Die Herz- und Atemfrequenzen sind uns von Natur gegeben, sind nacheinander von Anfang an in uns. Jetzt aber machen wir selbst etwas daraus, das Menschenmögliche – selbstbewusst, mit eigener Wirkung –, doch hervorgezaubert aus unserm Innersten. Daher wirken unsere Tanz-, Musik- und Vers-Rhythmen – ebenso wie Puls und Pneuma – aufs *Vegetativum*, und zugleich bewirken sie *Geist*. Sie atmen Geist, und sie kommen von Herzen; sie gehen zu Herzen, und sie können begeistern.

Der Poet belebt die Wortfolgen mit dem lebendigen Metrum des Herzschlags, und er haucht ihnen den geistigen Rhythmus des Atems ein. So kommt das Metrum des Verses vom variablen Pulsen des Herzens, wie wohl die Wende von einem Vers zum andern aus der Atemwende herkommt. Erwachsen aus den Lebensrhythmen, wurden sie zu selbstgewollten, selbstbewussten animalisch-geistigen Rhythmen: pulsierend, atmend – geistig lebendig. Ossip Mandelstam nennt seine Gedichte „herrliche Atemübungen“. Und Rilke findet die Verse:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
[...] Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.
(*Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil I*)

So wie der Schöpfergott einst Adam, dem „Erdenkloß“, seinen göttlichen „Lebenshauch in die Nase blies“ (*Gen 2,7*), wie Athene den Geschöpfen des Prometheus erst Leben einhauchte, so kann wohl auch der Wortschöpfer seinem Sprachkunstwerk Herzschlag und Atem verleihen – im Rhythmus, zumal im Rhythmus von Versen.

Die Sprachmelodie, der Tonfall, die Prosodie, ist für jede verbale Kommunikation elementar, sie wird jedoch kaum je *bewusst* wahrgenommen. Das gilt zum Beispiel auch für die akustische Analogkommunikation im Verhältnis verschiedener Sprachen untereinander. Die Satzmelodien als solche (ganz abgesehen von den Inhalten) klingen bekanntlich unterschiedlich im Französischen, Deutschen, Chinesischen ..., und durchaus auch bei verschiedenen Einzelpersonen. Wie erwähnt, erkennt das Neugeborene die „Muttersprache“, weil sie schon der Fötus als einmalig und individuell in sich aufgenommen hat. Und als Heinrich Heine nach zwölf Jahre langem Exil in Frankreich zu seiner geliebten alten Mutter reist, hört er schon an der Grenze, mit erstaunlicher Rührung, wieder den Klang seiner Muttersprache:

Und als ich die deutsche Sprache vernahm,
Da ward mir seltsam zumute;
Ich meinte nicht anders, als ob das Herz
Recht angenehm verblute.

(*Deutschland. Ein Wintermärchen*. 1844. Kaput I, 3. Strophe)

Heute weiß die Hirnforschung: „Das Ohr ist das empfindlichste Organ des Menschen.“ (Hans Günter Gassen: *Das Gehirn*. Darmstadt 2008, S. 69) Warum?

Hören und Sprechen sind die wichtigsten Kommunikationsmittel des Menschen. Ohne Gehör hätte sich im Zuge der Evolution kein Sprachvermögen und damit keine Intelligenz entwickeln können. (A.a.O.)

Sprachmelodien und deren *Eigenrhythmen*, dazu auch die *Wortstellung* (vgl. hierzu das 08. Kapitel) sowie der Wortklang und speziell die *Lautmalerei* (vgl. dazu das 07. Kapitel) – kurz: alle Schallereignisse werden zur Hörrinde des auditorischen Cortex geleitet und dort unglaublich schnell und in unvorstellbar feinen Nuancen verarbeitet, bewertet und gespeichert. (Vgl. bei Gassen das Kapitel über *Das Hörsystem*, a.a.O., S. 69-72.) Alle Rhythmen werden speziell in der kreativen, intuitiven *rechten Gehirnhälfte* initiiert und wahrgenommen, genauer gesagt: gespürt, erspürt – meist kaum bewusst.

Eine Welt von Rhythmen – um uns und in uns! Sie werden zu Inspiration und Material für den Menschen, insofern er nicht nur ein hochentwickeltes Geschöpf der *Natur* ist, sondern selbstbewusster Schöpfer von *Kultur* sein kann. Sein eigenes inneres Lebensprinzip nachahmend und neu gestaltend, kann er selbst kreativ werden. Oft zitiert wurde im 18. Jahrhundert Shaftesburys Satz, der Poet sei „a second maker, a just Prometheus under Jove“. Wie im hebräischen und griechischen Schöpfungsmythos der fast überall verfügbare Lehm Menschengestalt annimmt, so kann der im alltäglichen Wortmaterial verborgene Rhythmus vom Poeten (wörtlich: „Macher, Gestalter“) zählbar und eventuell dauerhaft geformt werden: im Gleichmaß, in *Metren*. So wurden und werden – schon vorliterarisch – weltweit Hunderttausende von Vers-Rhythmen jahrtausendlang gesungen und gesprochen. Weit weniger auffällig, doch rhetorisch wirkungsvoll, gestalten seit der Antike Redner und Schreiber ihre „Literatursprachen“ mit *Prosa-Rhythmen*. Beide Gestaltungsmöglichkeiten – in Prosa und Poesie – sollen im Folgenden skizziert werden.

02. DER PROSARHYTHMUS

[...] eine wohlgefügte Prosa
mit ihren so viel feineren und geheimeren
rhythmischen Verpflichtungen [...]
(Thomas Mann, s.u.)

Seit über dreitausend Jahren, seit dem Zwölf-Tafel-Epos *Gilgamesch*, weiß man von einem Rangunterschied der Texte und ihrer Rhythmen. Eine *Ars poetica*, seine Dichtungsästhetik, hat Horaz (etwa 19/17 v.Chr.) in Hexametern verfasst. Sie dekretierte die Kunstregeln und die hohen Ansprüche der Poesie wirkungsvoll selbst für folgende Jahrhunderte. Im Gegensatz zu seinen berühmten *Carmina* nennt er z.B. seine ebenfalls versifizierten *Satiren* und *Episteln* lockere Plaudereien („Sermones“), da sie der Prosa nahestünden. Sie verdanken sich bloß einer „musa pedestris“ (*sat.* II 6,17), das heißt, einer Muse, die zu Fuß daherkommt, statt rituell zu tanzen und feierlich zu singen. Eine entsprechende Vorstellung verbirgt sich z.B. heute noch in zwei konträren Adjektiven. *Prosaisch*, das heißt: bloß alltäglich, trocken, hölzern. Manche sprachen auch abwertend von „prosaischen Naturen“. *Poetisch*, das meint dagegen so etwas wie einen verzaubernden Stimmungsgehalt. Auf ganz eigene Weise lassen sich jedenfalls nur *Vers-Rhythmen*, ähnlich wie Musikakte, skandieren und zahlenmäßig systematisieren, und so gelten sie von jeher als normativer rhythmischer Unterbau „wahrer Poesie“. Wie irritiert Goethe in der „eigentlichen genialen Epoche unsrer Poesie“ über den neuen Begriff „poetische Prosa“ war, beschreibt er in *Dichtung und Wahrheit* (18. Buch. HA 10, S. 121):

[...] und es war keiner, auch nicht der Besten, der nicht augenblicklich irre geworden wäre.

(Vgl. hierzu C. Hönic: *Neue Versschule: Die Erfindung der Freien Rhythmen*, a.a.O., S.113-124.) Und so alteriert sich Goethe in einem Brief an Schiller (vom 25.11.1797) über den Begriff „poetische Prosa“: Derlei sei ein Paradox, bloß etwas „für Liebhaber und Pfuscher, so wie Sümpfe für Amphibien“. Und Schiller bewundert dementsprechend zwar Goethes Roman *Wilhelm Meister*, doch erst die „rein poetische Form“ des Hexameter-Epos *Hermann und Dorothea* versetzt ihn „in eine göttliche Dichterwelt“ (20.10.1797). (In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Herausgegeben von Hans Gerhard Graef und Albert Leitzmann. Frankfurt a.M. 1964, S. 385ff.)

Allzu leicht wird freilich übersehen: In der Kluft zwischen Poesie und Prosa kultivierte die griechische und lateinische Literatur einst ein weites Feld der *Kunstprosa*. In der Antike entwickelten Theoretiker differenzierte Systeme einer *rhythmisierten Literatursprache*, die freilich für aufmerksame Hörer und weniger für silbenzählende Altphilologen bestimmt war. Schon die Anzahl der hierauf spezialisierten antiken Formelsammlungen sowie die neuere (kontroverse) Spezialliteratur verweisen auf die einstige Bedeutung der Prosa-Rhythmen – und im Vergleich dazu auf deren kaum erörterte Rolle heute. Denn auch für humanistisch Gebildete ist eine solche prosodische Sensibilität wohl kaum noch nachvollziehbar.

Muss aber im von Goethe genannten unästhetisch amphibischen Biotop immer nur so etwas wie ein Frosch herumspringen? Vielleicht hüpfert er munter in Freien Rhythmen, statt wie die großen, edlen Tiere gravitatisch und metrisch einherzuschreiten. Und könnte so ein Frosch nicht durch einen Musenkuss seine ovidische Metamorphose erleben? Ja, im deutschen Märchen gibt es sogar einen wachgeküssten Frosch-König. Sollte man also nicht – zumal nach Klopstocks Erfindung der *Freien Rhythmen* (1754), welche seit dem 20. Jahrhundert die metrische Poesie sogar als weitgehend überholt erscheinen lassen – auch *Prosa-Rhythmen* als kunstvolles, ja poetisches Klangbild erkennen und anerkennen?

Thomas Mann, einer der überragenden Prosadichter des 20. Jahrhunderts, möchte im Jahre 1951 ein mittelalterliches Vers-Epos neu erzählen, unter dem Titel *Der Erwählte*. Er glaubt nun – auf seine Weise – begründen zu sollen, warum er es nicht wie seine Quelle, der *Gregorius* des Hartmann von Aue (1187/89), in gereimten Versen tut. Der moderne Schriftsteller ist sogar stolz auf seine „wohlgefügte Prosa mit ihren so viel feineren und geheimeren rhythmischen Verpflichtungen“. Seine „Personifizierung des Geistes der Erzählung“ erklärt daher in einer überlangen, weit geschwungenen rhythmischen Satzperiode zum Abschluss des Einleitungskapitels:

Eines ist gewiss, nämlich dass ich Prosa schreibe und nicht Verselein, für die ich im ganzen keine übertriebene Achtung hege. [...] Ich höre zwar sagen, dass erst Metrum und Reim eine strenge Form abgeben, aber ich möchte wohl wissen, warum das Gehüpf auf drei, vier jambischen Füßen, wobei es obendrein alle Augenblicke zu allerlei daktylischem und anapästischem Gestolper kommt, und ein bisschen spaßige Assonanz der Endwörter die strengere Form darstellen sollten gegen eine wohlgefügte Prosa mit ihren so viel feineren und geheimeren rhythmischen Verpflichtungen, und wenn ich anheben wollte:

Es war ein Fürst, nommé Grimald,
Der Tannewetzel macht ihn kalt.
Der ließ zurück zween Kinder klar,
Ahî, war das ein Sünderpaar!

oder in dieser Art, – ob das die strengere Form wäre als die grammatisch gediegene Prosa, in der ich jetzt sogleich meine Gnadenmär vortragen und sie so musterhaft ausgestalten und gültig darstellen werde, dass viele Spätere noch, Franzosen, Angeln und Deutsche, daraus schöpfen und ihre Rimelein darauf machen mögen.

(*Gesammelte Werke*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1990. Band VII, S.14 f. NB. „Tannewetzel“ = Schlagfluss.)

Jean Paul (1763-1825) zählt zu den Schriftstellern, die auch kenntnis- und gedankenreich über Poetik reflektieren: in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804). (Studienausgabe. Hrsg. von Norbert Miller. München 1963, 2. Aufl. 1974) Manche schätzen, und Kenner (wie auch Thomas Mann) lieben seine humoristisch-kauzigen Romane. Vermutlich, weil er keine Verse schrieb, die doch von alters her als die höchstrangige, wahre Dichtung galten, sucht er als einer der ganz wenigen den *Wohlklang der Prose* [sic] zu beschreiben und zu definieren (§ 86, a.a.O., S. 322-330). Dabei weiß er: „Immer bleibt die Gesetzgebung des Wohlklangs für die ungebunden umherirrende Prose schwierig [...]“ (S. 325). Doch

sogar der Prosaist verlangt und ringt in Begeisterung-Stellen nach dem höchsten Wohlklang, nach Silbenmaß, und er will, wie in dem Frühling, in der Jugend, in der Liebe, in dem warmen Lande, gleich allen diesen ordentlich singen, nicht reden. In der Kälte hustet der Stil sehr und knarrt. – Wie oft war dem Verfasser in der hebenden Stunde so, als müsst’ er sich durchaus ins Metrum stürzen, um nur fliegend fortzuschwimmen. Allein das Silbenmaß ist die *Melodie* des Wohlklangs; und diese entzieht sich der Prose [...]. (S. 322f.)

Abgesehen von der „Melodie“, dem poetischen Stimmungsgehalt der metrischen Sprache, kennt Jean Paul jedoch auch in der „ungebunden umherirrenden“ Prosa „Klingsätze“. Er berichtet, er erinnere „sich noch aus seiner Jünglingzeit der melodischen Gewalt folgender Endworte in Schillers *Kabale und Liebe*:

Willst du – so brich auf, wenn die Glocke den zwölften Streich tut auf dem *Karmeliterurm*. [V, 1]

Man versetze etwas, zumal das Endwort, so verklingt alles. (S. 326)

Wer nun Studenten fragt, ob sie die Begeisterung Jean Pauls für solchen „Redeklang“ des „prosaischen Rhythmus“ teilen können, erntet Schulterzucken. Das gilt nicht zuletzt auch für das, was Jean Paul „Endworte“ nennt. Er bemerkt bewundernd:

Wenige haben so wie Lessing die Tonfälle der Periodenschlüsse berechnet und gesucht. (S. 328)

In der antiken Rhetorik lehrte man im Hinblick auf den Prosa-Rhythmus insbesondere zahlreiche *rhythmische Satzschlüsse*. Die *Clausula*, die *Klausel*, galt hierfür als wirksame Formel, geregelt durch komplizierte Silbenquantitäten. Sie wurden abgelöst vom *Cursus* mit akzentuierten Silben. Wie auch immer: Die klangliche Akzentuierung soll dem Satz- oder Textschluss einen gewissen wirkungsvollen Ausklang, einen rhythmischen Schlussakkord verleihen. Wer noch ein Gehör dafür hat, kann von den vielen vergessenen traditionellen *Cursus* im Deutschen (z.B. oft auch in Werbe-Slogans) heute noch folgende heraushören:

Cursus planus (glatt) :	x ´x x x ´x x	Gott helfe mir! Amen.
Cursus tardus (langsam) :	x ´x x x ´x x x	Es gibt keine bessere!
Cursus velox (schnell) :	´x x x x x ´x x	Bessere gibt es niemals!

Was seit der Antike und teilweise bis in die Neuzeit beachtet und bewundert wurde, wird von heutigen Studenten beim besten Willen nicht mehr wahrgenommen. Ihnen mangelt, was Goethe in diesem Zusammenhang ein „wohlgebildetes Ohr“ nennt. Wer aufgewachsen ist mit dem brutalen Beat z.B. von *Heavy Metal*, der nachweisbar die Gehörnerven irreversibel schädigen kann, für den sind schlichte Wortrhythmen offenbar kaum noch heraushörbar, also ohne ästhetische Wirkung, weil ohne Interesse. Will man heutzutage seinen Text oder seine Rede wirkungsvoll beenden, wird man dies gewiss nicht gewollt rhythmisch, sondern inhaltlich gestalten: durch eine *Pointe* (vgl. hier das 45. Kapitel).

Da Rhythmen uns ja ohnedies intuitiv über den Gehörsinn ansprechen sollen, können einige Beispiele am besten für sich selbst sprechen. Es sind jedoch schwerlich etwa geschwungene *Satzschlüsse*, sondern vielmehr gelungene *Textanfänge*. Denn erste Sätze in Erzählungen sind wie erste Begegnungen mit einem unbekanntem Menschen. Seit langem hat die experimentelle Psychologie nachgewiesen: Der erste, in wenigen Augenblicken gewonnene Eindruck ist – ganz spontan – entscheidend.

In einem erst kürzlich aufgefundenen kleinen Gedicht *Das Lied* fasst *Eichendorff* den schöpferischen Augenblick in die zwei Zeilen:

Halb Worte sind's, halb Melodie,
Was mir durchs Herze zieht
[...].

(Zitiert in Paul Stöcklein: *Joseph von Eichendorff*.
Rowohlt Bildmonographien. Reinbek 1985, S. 90)

Der Zauber der schlichten lyrischen Melodik in vielen seiner Lieder wie aber auch in seiner rhythmisch schwingenden Prosa erklingt im Nachsommer der klassisch-romantischen Dichtung. Die Gefühle der Menschen und eine gottbeseelte Natur sprechen für Eichendorff noch die gleiche Sprache. Doch „gestürzt sind die goldnen Brücken“ (1837). Der Spätromantiker ist – übrigens ebenso wie Mozart – keineswegs unbeschwert heiter und ahnungslos naturseelig. Seinen morgendlich taurischen Ton, den unverwechselbaren hellen Sprachklang, erleben vielleicht noch heute wie damals manche als authentisch, ja als liebenswert. Auch Fontane, Thomas Mann und Adorno preisen die Musikalität, die unbefangene Anmut, das heiter Schwebende seiner Erzählweise, wie sie etwa aufklingt im Rhythmus der Anfangszeilen der kleinen Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826).

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine.

Diese ersten Zeilen zeichnen in fünf unverbundenen, jeweils nur durch Komma oder Semikolon kaum abgesetzten Aussagesätzen mit wenigen schlichten Strichen ein *Beginnen*: das Herkommen des jungen Müllerssohnes, die Jahreszeit des Vorfrühlings, die Tageszeit eines frühen, sonnigen Morgens, die Hauptperson als munteren Ich-Erzähler. So klingt wie in einem arpeggierten Eröffnungsakkord der im leichten Wanderschritt daher kommende Erzählrhythmus, dessen heiter-heller Tonfall wohl jede Episode im *Taugenichts* unverwechselbar macht. Gewiss, Eichendorffs Palette hat (wie die mancher Maler) nur wenige Farben, und fast alle sind hell wie das Licht an einem strahlenden Morgen. Entsprechend beschwingt ist auch schon der rhythmische Auftakt des Romans *Ahnung und Gegenwart* (1815).

Die Sonne war eben prächtig aufgegangen, da fuhr ein Schiff zwischen den grünen Bergen und Wäldern auf der Donau herunter. Auf dem Schiffe befand sich ein lustiges Häufchen Studenten. Sie begleiteten einige Tagereisen weit den jungen Grafen Friedrich, welcher soeben die Universität verlassen hatte, um sich auf Reisen zu begeben.

Rhythmen, auch den leisen Klang von *Prosa-Rhythmen*, kann man durch Analysieren wohl nur zum Verstummen bringen – wie beim Auseinandernehmen des Klangkörpers eines Musikinstruments. Nichtsdestotrotz seien ein paar Hinweise versucht. Wortklänge werden gefühlsmäßig als Wohllaut empfunden, doch so gut wie nie bewusst registriert. Im ersten Satz des *Taugenichts* folgt der helle Laut „a“ viermal als Assonanz nacheinander, gefolgt vom zweimaligen etwas dunkleren Diphthong „au“. Im dritten Satz sind es die weichen Alliterationen „w“ und die Assonanzen „o“. Die Sätze reihen sich unverbunden rasch aneinander, drei Bilder fügen sich zusammen: des Vaters rauschende Mühle, der wegschmelzende Winterschnee und die vergnügt zwitschernden Sperlinge. Der junge Ich-Erzähler sitzt gut ausgeschlafen im frühmorgendlichen Sonnenschein auf der Türschwelle, also zwischen dem Arbeitsplatz drinnen (für den er nicht taugt) und der freien Welt draußen (die ihn lockt). Als er gleich darauf frohgemut ziellos in die weite Welt hinaus wandert, geht es ihm wie ein fröhliches Leitmotiv durch den Sinn:

Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte.

Gleichfalls überaus berühmt und heiß geliebt war seinerzeit das schmale Insel-Bändchen von *Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (geschrieben 1899, überarbeitet 1904 und 1906). Schon der Titel der Erzählung *Die Weise* [...] bedeutet so viel wie „das Lied“. In der Schwebe zwischen Lyrik und Prosa finden sich häufig anaphorische und assonantische, auch gereimte Wortverknüpfungen als Reimprosa. Rückblickend spricht Rilke selbst von „vers-infizierter Prosa“. Die hohe lyrische Emphase dieser Prosadichtung wird nach zwei Weltkriegen zunehmend als fremd und fragwürdig empfunden. (Dieser Absatz entspricht C. Hönic: *Neue Versschule*, a.a.O., S. 124.)

Begeistert, oft auch auswendig, zitierten einst für Poesie Empfängliche die Anfangszeilen, in denen der traumverlorene Rhythmus endlosen Reitens eines „Regiments zu Ross“ aufklingt:

Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.
Reiten, reiten, reiten.

Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß. Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. Fremde Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen. Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild.

Der halluzinatorische Rhythmus dieser Dichtung von Liebesekstase und Heldentod (sie spielt im vierten Türkenkrieg zwischen den Osmanen und den Österreichern) scheint nicht erst heutzutage wie aus der Zeit gefallen.

Walter Benjamin hat in Erinnerung an „Längstgewesenes“ in den Dreißiger-Jahren des vorigen Jahrhunderts Miniaturen aufgezeichnet über seine *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Frankfurt a.M. 1950/1983). Seine empfindsam-genaue Prosa gerät des Öfteren in sanftes rhythmisches Schwingen, womöglich auch unbewusst inspiriert von frühen Wahrnehmungen des Kindes z.B. beim Treppensteigen und beim Takt der Regentropfen.

Die kleinen Treppen, die säulengetragenen Vorhallen, die Friese und Architrave der Tiergartenvillen – von uns zum erstenmal wurden sie beim Wort genommen. Vor allem aber die Treppenhäuser [...]. Die Verse weiß ich noch, die nach der Schule die Intervalle meines Herzschlags füllten, wenn ich im Treppensteigen innehielt. [...] Draußen regnete es vielleicht. Eine der bunten Scheiben stand offen, und beim Takte der Tropfen ging es weiter die Treppe hinauf.

(A.a.O., S. 12f.)

Wer darauf achten mag, könnte sogar passagenweise ungezwungen metrische Verse hören. Ich erlaube mir, für den, der ein wenig skandieren will, im Folgenden (mit didaktischem Zeigefinger) Vers-Zäsuren einzufügen.

KAISERPANORAMA

Es war ein großer Reiz der Reisebilder, / die man im Kaiserpanorama fand, / dass gleichviel galt, / bei welchem man die Runde anfang. / Denn weil die Schauwand mit den Sitzgelegenheiten / davor im Kreis verlief, / passierte jedes sämtliche Stationen, / von denen man durch je ein Fensterpaar / in seine schwachgetönte Ferne sah. / Platz fand man immer. (A.a.O., S.14)

Ein Beispiel für unüberhörbare Effekte von Prosa-Rhythmen bietet *Alfred Kerr*, der drei Jahrzehnte lang (bis 1933) in der Hauptstadt Berlin als Theaterkritiker „herrschte“. Seine gehämmerten, provokativ hingeschleuderten Kurzsätze wirkten wie die eines Scharfrichters: schneidig, knapp, apodiktisch – und damit als Gegensatz zum „Bandwurmstil“ des gleichzeitigen Journalistenstars Maximilian Harden. (Vgl. hierzu auch das 04. Kapitel zum Stilmittel *Die Zäsur*.) In einem *Gastspiel vor der Quarta* zerlegt Kerr einen beliebigen damals im Deutschen üblichen langen Satz in kleingehackte Kurzsätzchen. Dann schlussfolgert er:

Also nur das müsst ihr achten, was in Kürze vieles enthält – und wenn euch dabei schwummrig wird. Wenn euch wird, als ob ihr ein Gedicht lest. Wenn ihr es nachsprecht ... und glaubt, ein Gedicht zu sprechen. Dann ist es richtig.

Also jetzt wisst ihr, was das heißt: etwas ist in Schönheit gesagt. Nämlich, wenn ein gewöhnlicher Satz zugleich ein bissl so ist wie ein Gedicht. Wenn ihr das laut sagt – und es hernach nicht vergessen könnt.
(*Die Welt im Licht*. Hrsg. von Friedrich Luft. Köln, Berlin 1961:
Als Einleitung)

Verständlichkeit, Einprägsamkeit, „Schönheit“ schreibt Kerr als Wirkungsweisen seinen stakkatohaften Prosa-Rhythmen zu. Gilt Ähnliches nicht von jeher, wie oben gezeigt, eigentlich für Rhythmen der Poesie? Auch seine Manier, lange Kritiken in kurze Abschnitte mit römischen Ziffern zu untergliedern, nutzt das Strophenprinzip von Gedichten. Als sehr verkürztes Beispiel sei hier der Beginn eines über drei Seiten langen Verrisses zitiert.

ALFRED DÖBLIN
DIE EHE
I

Jetzt aber Schluss. Dieser Tiefstand einer Nutzdramatik ist nicht mehr unterbietbar. Schauerlich abgedroschenes Zeug vereckelt eine gute Sache. Nieder damit.

[...]

(18.4.1931. In: *Mit Schleuder und Harfe*. München 1985, S. 531-534)

An der Grenze von Vers und Prosa scheinen uns die bis zu dreitausend Jahre alten 150 hebräischen *Psalmen* zu stehen, die vor allem auch im christlichen Gottesdienst bis heute rhythmisch psalmodiert werden. (Vgl. das 18. Kapitel: *Der Gleichlauf der Satzglieder. Der Parallelismus membrorum*.) Wer die klassischen Werke von Platon und Cicero im Original laut lesen oder hören kann, mag ahnen, dass auch Prosa-Rhythmen – zumal in der Rezitation – lange Zeit begeistern konnten. Hölderlins *Hyperion*-Roman – immer wieder in dithyrambischen Rhythmen schwingend, Kleists *Syntax* – in langen, gestaffelten Gliedsätzen vorandrängend, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* – in „hell, luftig, einräumend“ leuchtender Prosa ... Und Johannes R. Becher „reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen“, Bertolt Brecht kreierte und inszenierte seine „gestischen“, „unregelmäßigen Rhythmen“... Ja, es gibt ungezählte „Prosaisten“, deren Texte durchaus nicht nur durch ihre besonderen Inhalte unverwechselbar sind, sondern – unterschwellig – vor allem auch durch ihren rhythmischen *modus dicendi* zur Wirkung kommen. Das heißt: durch die eigenwilligen Rhythmen ihrer auf ganz unterschiedliche Weise „wohlgefügt“en Prosa“, die Thomas Mann, wie oben zitiert, würdigt und dabei zugleich exemplarisch in den eigenen Texten glänzen lässt.

03. DAS METRUM / DAS VERSMASS

Metra müssen begeistern. Eigentliche Poesie.
(Novalis. Aufzeichnungen zur Fortsetzung
des Romans *Heinrich von Ofterdingen*)

Eine *Verslebre* – was hat sie zu bieten? Manche glauben aus trister Erfahrung, hier gehe es um lustlos zu paukende Fremdwörter und Formelkram, eingebläut von unmusischen Schulmeistern. Doch was hat derlei zu tun mit dem poetischen Charme gewisser Gedichte, die manchem irgendwann eigentlich auch einmal so gut gefallen haben, selbst wenn sie dann eventuell im Unterricht unbedarft „durchgenommen“, „heruntergeleiert“ oder kaputtinterpretiert wurden? Seit mindestens drei- bis viertausend Jahren wurden in allen Hochkulturen Verse „geschmiedet“ – und am liebsten gesungen. Warum? Sicher auch, weil ihr Klang, ihr Wohlklang Freude bereitete. Was also war, was ist ihr Geheimnis? Für Interessierte gäbe es da manches zu entdecken. Zum Beispiel in unserem Innersten: in unserem Gehirn.

Mit der Positronen-Emissions-Tomographie (PET) kann man auch das Zählvermögen im Gehirn in Aktion beobachten. Die Zahlen selbst sieht man dabei freilich nicht. Man erkennt nur ein *d a s s* und kein *w a s* und *w i e*. Viel einfacher ist es jederzeit, einmal seinen eigenen unbewussten Umgang mit etwas größeren Zahlen im Alltag zu beobachten, z.B. bei der persönlichen Liste von Telefon-Nummern. Wer sie nicht im Handy gespeichert hat oder über kein fotografisches Gedächtnis verfügt, wird sie sich notieren und im Bedarfsfall nachschlagen. Es könnte freilich sein, dass man in seiner Liste Nummern hat, die man sich kaum notieren musste, so leicht sind sie zu merken. Wir können das testen.

- (A) 74 16 53
- (B) 99 00 11
- (C) 71 71 71
- (D) 33 33 33

Kein Zweifel: Für jeden von uns gilt, dass sich diese vier Telefon-Nummern in der Reihenfolge zunehmend leichter merken lassen. Der Grund ist klar: (D) hat dreimal die gleiche kleine Zahlengruppe, und diese besteht selbst aus lauter Dreien. (C) hat zwar die krumme Zahl 71, doch sie wiederholt sich dreimal. (B) besteht aus drei verschiedenen Zahlengruppen, die aber immer-

hin in sich selbst gleich sind. Nur (A) bietet keine Zahlengruppe, die sich in irgendeiner Weise wiederholt.

Demnach ist etwas, was sich wiederholt, leicht zu behalten. Nicht-Gleichbleibendes dagegen erscheint zunächst fremd, denn der positiv wirkende *Wiedererkennungseffekt* fehlt. Man muss sich an das Unbekannte erst gewöhnen, damit man es sich einprägen kann.

So weit scheint das klar. Aber hätten Sie sich auf Anhieb folgende Zahl gemerkt:

dreihundertdreiunddreißigtausenddreihundertdreiunddreißig?

Es ist natürlich unsere Telefon-Nummer (D), aber statt in portionierten Ziffern nunmehr in Zahlworten ausgeschrieben und ausgesprochen. Also scheint da noch etwas anderes – stillschweigend – unsere zuvor erfreulich mühelose Gedächtnisleistung beeinflusst zu haben. Offenbar sind es die kleinen, durch jeweils einen Leerschritt erzeugten *Zäsuren*, die die lange Zahl als Ziffern paarweise gegliedert und auf diese Weise leicht überschaubar und verfügbar gemacht haben. Diese kleinen Einschnitte sind es, die ein *zweites Prinzip der Wiederholung* bewirken: nun kein inhaltliches (auf die jeweiligen Zahlen selbst bezogenes), sondern ein formales. So legt man sich hier drei gleichgroße, handliche *Portionen* zurecht. Die lange, ausgeschriebene Zahl holpert beim Sprechen langwierig und schwerfällig daher. Aber drei dréi, / drei dréi / drei dréi – das hat mit einemmal Rhythmus und Leichtigkeit! Weshalb? Diese Zahlenfolge gehorcht jetzt einem *Gleichmaß*, einem *Metrum* – ja, sie ist zu einem kleinen *Vers* geworden. Und der sieht, abgesehen vom Inhalt, folgendermaßen aus: da dām / da dām / da dām, oder, formalisiert: x ´x / x ´x / x ´x. Auch wenn es einmal nicht ganz so glatt geht, hört man deutlich den durch die leichten Zäsuren hervorgehobenen Betonungs-Rhythmus in einem *Metrum*. Und das wirkt, wie man sieht, unabhängig vom Inhalt: als Gestalt gebende Form. Daher erscheint auch die krumme Telefon-Nummer (A) erst durch die Zäsuren überschaubar. Auf jeden Fall gilt: Erkennbare *Akzentwiederholung*, das heißt *Rhythmus*, womöglich im Gleichmaß als *Metrum*, macht nicht nur eine Zahlenreihe leicht fassbar und einprägsam, sondern, wie bekannt, auch Texte, und zwar schon seit dem Beginn der mündlichen und schriftlichen Überlieferung.

Längst untersuchen Naturwissenschaftler nicht allein die Natur *um* uns, sondern auch die Natur *in* uns, zumal im komplexesten Gebilde des gesamten Kosmos: im menschlichen Gehirn. Ernst Pöppel gilt als der renommierte Hirnforscher, der auch die hirnhysiologischen Grundlagen der Ästhetik erforscht. Er hat u.a. die zeitliche Segmentierung unserer Spracherfassung durch *Dreisekunden-Intervalle* entdeckt und nachgewiesen. (*Grenzen des Bewusstseins*. Frankfurt a.M. 1997. 9. Kapitel: *Die Zeitstruktur von Gedichten*

– oder: Wie sich das „Jetzt“ in der Kunst bemerkbar macht. S. 81-92.) Das Gehirn arbeitet nicht, wie wir meinen, kontinuierlich, sondern mit einem *zeitlichen Takt*. Zahlreiche Versuche zeigen, dass etwa 3 Sekunden die Grenze sind, über die hinaus wir Informationen nicht mehr zu Wahrnehmungsgestalten zusammenfassen können. Für optische und akustische Ereignisse gibt es jeweils ein *Zeitfenster von 3 Sekunden*. Das gilt auch für das Sprechen: Wir sprechen – in allen Sprachen! – zeitlich gegliedert im Drei-Sekunden-Rhythmus. Das wird hier erstmals als gültig nachgewiesen speziell für Verse, also auch für die *Zeilenbrechungen*, welche die Gedichte in aller Welt auszeichnen.

Die Satzmelodie, die *Prosodie* (das heißt wörtlich: das „Hinzugesungene“), ist ein oft übersehener, aber höchst wichtiger informativer Bestandteil der gesprochenen Sprache. Sie wird „vorwiegend in der rechten Hirnhälfte verarbeitet, also in jenem Bereich, der sich vor allem auf Emotionen konzentriert.“ (Hans Günter Gassen: *Das Gehirn*. Darmstadt WBG, 2008, S. 110.) Daher wirkt sie verborgen *emotional*, nicht aber bewusst *rational*. Wer metrische Verse angemessen sprechen hört, wird sie vermutlich als angenehm klingend *empfinden*. Wer aber wird sogleich skandierend *analysieren* wollen, ob dies nun Jamben, Trochäen oder Daktylen sind? Eine solche akustische Beobachtung und fachgerechte Benennung würde gewiss den vom Dichter erstrebten ästhetischen Wohllaut stören. Mit den metrischen Rhythmen verhält es sich (natürlich auch in der Musik) offenbar wie mit dem Atemtakt und dem Herzschlag: Ohne diese Metren gäbe es für uns kein Leben; sie bewegen uns unablässig und unauffällig im Innersten. Es bedarf aber eines besonderen Anlasses dafür, dass wir etwa durch zählendes Kontrollieren „des Lebens Pulse“ bewusst wahrnehmen wollen, wie dies etwa der Arzt tut.

Die anfangs vorgeführten scheinbaren Zahlenspielereien könnten hinweisen auf unterschwellige Wirkungsmechanismen unseres Wahrnehmungsapparats. Metrisch, das heißt zahlenmäßig geordnete Wortfolgen können den Eindruck vermitteln: *Das ist in Ordnung* – wie unser normaler Pulsschlag ... Seit zu Beginn des Mittelalters der zuvor unbekannte *Endreim* erfunden wurde (siehe zu diesem Stilmittel das 05. Kapitel), wird zudem noch eine weitere, auffälligere Übereinstimmung im *Wortklang* herbeigeführt. Diese beiden *formalen Bindemittel Metrum* und *Reim* haben eine starke *inhaltliche* Wirkung. Das Metrum erzeugt einen gewissen *Gleichschritt*, der Reim erzeugt einen punktuellen *Gleichklang* des zu Sagenden. So ergibt sich aus den beiden Gleichungen ein doppelter *Das-stimmt-so-Effekt*. Die zweifache feste Form bewirkt also, dass in der gebundenen Sprache der Inhalt stabil wird und dass er zu stimmen scheint: *Ja, das ist auf die Reihe gebracht. Alles in Ordnung.*

Die oben genannten einfachen Zahlenbeispiele verweisen auch auf noch Tieferliegendes: Eine der elementaren Ordnungsstrukturen ist das *Alternieren*: plus / minus; an / aus; hell / dunkel; betont / unbetont ... Nach dem denkbar simpelsten Prinzip des binären 0 und 1 funktioniert die als Computer allbekannte höchst komplexe elektronische Universalmaschine, die inzwischen die Welt beherrscht (ohne dass irgendein Benutzer das verborgene binäre System beachtet). Der wiederholte Wechsel hat auch im Alltagsleben – unter bestimmten Bedingungen – eine starke Wirkung auf unsere Wahrnehmung: So klingelt(e) das Telefon, blinken Warnsignale, tönt das Tatütata von Polizei und Feuerwehr ... Der wiederholte rasche und gleichmäßige Reizwechsel, so lehrt uns schon die alltägliche Erfahrung ebenso wie dann die experimentelle Wahrnehmungs-Psychologie, erzeugt einen „orientierenden Reflex“. Viel, viel sanfter wirkt das Auf und Ab, Betont und Unbetont, welches wir, wie oben gezeigt, beim Rhythmisieren der Telefon-Nummern anwenden – und von unseren metrischen Versen her kennen. Hier sind die *akustischen Aufmerksamkeitssignale* längst nicht so grell und zwanghaft. Aufmerksamkeit aber bewirkt das gleichmäßige Auf und Ab im Metrum gleichwohl auf seine Weise. Und mit der *Aufmerksamkeit* erzeugt es zugleich auch die *Merksamkeit*. Die Zahlen- bzw. Wortfolge hat nun eine metrisch geprägte Form gewonnen, und das Geprägte prägt sich dementsprechend leichter ein. Jeder weiß – und die Schulmeister wussten ehemals sehr wohl Gebrauch davon zu machen –, dass das Auf und Ab des Metrums in Merkversen Merksamkeit in unserem Gedächtnis bewirken kann. Warum? Der Grund ist einfach: Unser Gehirn ist selbst insgesamt durch vernetzte, rhythmisch schwingende *Erregungsmuster* geprägt. Es ist daher nachweisbar darauf aus, wo immer möglich, *Muster zu erkennen*, mitunter sogar noch in den sich ständig wandelnden Gebilden der flüchtigen Wolken. Und so reagiert es auf visuelle und akustische Erregungsmuster in besonderer Weise – allerdings ambivalent, das heißt auch: nicht immer nur positiv.

Der Verhaltensforscher Johannes Knäutgen (Bonn) deponierte eine tickende Uhr in einem Aquarium. Nach kurzer Zeit passten die Fische ihren Atemrhythmus dem Ticktack der Uhr an. Dann wurde der Takt so eingestellt, dass er dem Lebensrhythmus der Tiere nicht mehr entsprach. Die Fische gingen zugrunde.

Der Wasserhahn tropft und tropft. Er ist einfach nicht abzustellen. Warum geht mir dieses gleichmäßige Tropfgeräusch so auf die Nerven? Weshalb konnte es in der berüchtigten altchinesischen Folterpraxis, wo man Wassertropfen unablässig auf den rasierten und fixierten Schädel des Delinquenten treffen ließ, sogar zum qualvollen Tode führen? Anscheinend ist es der gleiche Grund wie der für die positiv erlebte Wirkung – nur dass die metrischen Rhythmen als Aufmerksamkeitssignale hier ganz ohne Inhalt, ohne Mittei-

lung bleiben: Sie gehen ins Leere. Die permanent erzeugte Erregung weiß hier weder aus noch ein. Spannung wird aufgebaut, kontinuierlich – für nichts. Das ist Frustration als solche, in reinster, furchtbarer Form.

Anders wirken bisweilen ostinate Metren in der Musik oder heute bedauerlicherweise auch beim Lesen oder Hören epischer Langverse. Diese können vor allem den auf schnell wechselnde Reize konditionierten modernen Menschen auf die Nerven oder, wie der Volksmund metaphorisch sagt, auf den Wecker gehen: Man möchte sie, wie den (einst) dauernd laut tickenden oder gar klingelnden Wecker, abstellen. Aufdringliche Aufmerksamkeitssignale reißen uns aus der emotionalen Mittellage. Dagegen wehrt man sich. Oder man muss eben mitgehen. Wenn man sich aber mitreißen lässt vom „Rhythmus, bei dem jeder mit muss“, dann erlebt man das oft auch körperlich, indem man sich mitwiegt, mitwippt, mitklopft oder mitklatscht. So gleitet man unversehens aus der Alltagsstimmung in einen „anderen Zustand“ (Robert Musil). Es ist, als ob die insistierenden, suggestiven Rhythmen unentwegt stürmisch anklopfen am Tor zu einem meist verschlossenen Bereich in uns. Auch wenn man sich etwa am Spülsaum des Meeres einfach einlässt auf das Hin- und Herfluten der Brandungswellen, kann eine hypnotische Umschaltung geschehen: vom taghellen Oberflächenbewusstsein in dämmerdunkle Tiefenbereiche, die ja dicht unter unserem Bewusstsein liegen. Ein solcher außerwacher Seelenzustand öffnet einen verborgenen Pfad ins Reich des Unterbewussten.

Naturvölker in allen Erdteilen feiern Zeremonien mit stundenlang dröhnenden Perkussions-Rhythmen und sich monoton wiederholenden Gesängen. So erzeugen sie in den Tänzern, die auf diese Weise sich sogar als Medien der Geister erleben können, zunächst ein zunehmendes Zittern des ganzen Körpers. Dann springen sie plötzlich auf und tanzen anscheinend besinnungslos, ganz außer sich. Es ist, als verkörpere sich in ihrem ekstatisch bewegten Leib so etwas wie der metrische Ur-Rhythmus selbst.

Akustische und körperliche Rhythmen vermögen es, – extrem oder sanft – unseren Bewusstseinszustand und unser seelisches Gleichgewicht schrittweise zu verändern. Ein solcher „anderer Zustand“ dürfte sich allerdings auf merkwürdige Weise als ganz unterschiedlich, ja entgegengesetzt erweisen.

Manche metrische Rhythmen können wundersam beruhigen. Alle Mütter der Welt verfügen wohl, ohne dies jemals eigens gelernt zu haben, über die sacht gesprochenen und sanft klingenden Worte im allein richtigen, summend singenden Tonfall, um ihr Kind mit einer ursprünglichen, emotionalen Lautsprache in den Schlaf zu wiegen.

Eia, eia, susani, susani, susani –

so klingt z.B. das „Kindelwiegen“ in einem unserer vielen Weihnachtslieder: sozusagen vom Himmel hoch. Und Clemens Brentano scheint in den schwebenden Rhythmen seines *Wiegenlieds* leise Naturerscheinungen hörbar nachzuahmen.

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied,
Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.
Singt ein Lied so süß gelinde,
Wie die Quelle auf den Kieseln,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.

In Asien und im Abendland psalmodieren Mönchsgemeinden täglich, auch nächtlich, stundenlang, um in eine leichte Trance zu geraten, Tagesbewusstsein auszublenden und geheime Pfade ins Überrationale, ins Transzendente zu beschreiten.

Lebhaft bewegte Rhythmen können dagegen die Vitalsphäre stimulieren, das Lebensgefühl steigern und erhebend wirken – wie so oft auch im Wanderschritt:

Wann wir schreiten Seit' an Seit'
Und die alten Lieder singen
[...].
(Hermann Claudius, 1914.
Ursprünglich ein Lied der Jugendbewegung.)

Wie viele junge Männer hat nicht der harte, durchdringende Trommelschlag des Militärmarschs im Gleichschritt in den Tod oder manchmal auch zum Sieg auf dem Schlachtfeld geführt:

Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.
(Ludwig Uhland: *Der gute Kamerad*. 1808, 1. Strophe, V. 3-5)

In der Antike war sogar ein spezielles Versmaß, der anscheinend vorandrängende *Anapäst*, für den Kriegsmarsch bestimmt. (Auf zwei unbetonte Silben folgt eine betonte, so wie zufällig im Wort „Anap'äst“ selbst. Im Deutschen wird dieser Versfuß so gut wie nie benutzt.)

Von der Antike bis heute (z.B. in Griechenland) war und ist der beschwingte Rhythmus des Reigentanzes beim Feiern beliebt. Durch den Film *Alexis Sorbas* (1964) machte der eigens hierfür von Theodorakis konzipierte

Sirtaki den komplizierten griechischen Volkstanz (in Reihe oder im offenen Kreis gestampft) eine Zeitlang populär.

Nicht nur von Naturvölkern, auch aus dem antiken Griechenland kennen wir dionysische, orgiastische Tänze, bei denen hochgejagte, extrem schnell getaktete Rhythmen in rasende Ekstasen treiben. Die Beat-Generation im heutigen hedonistischen Westen steigert in aggressiven, härtestmöglichen Rhythmen gezielt die Schlagzahl nicht selten über die mit irreversibler Gehörschädigung verbundene Schmerzgrenze hinaus auf 280 beats per minute.

Schlagfolgen bestimmten einst den Rudertakt aller Segelschiffer bei Flaute, der Galeerensklaven auf den großen Kriegsschiffen und heute die Schlagzahl der Sport-Ruderer.

Wohl schon seit Menschengedenken wurde die gemeinsame Arbeit von metrisch getaktetem Gesang begleitet und befördert. Die Arbeiterkolonnen der sozialistischen und nationalsozialistischen Großprojekte wurden im Dauereinsatz zeitweise mit taktbetonter Lautsprechermusik koordiniert und vorangetrieben. So sollte endlose Monotonie rhythmisch in Schwung verwandelt werden. In der westlichen Welt gibt es eigens produzierte *FuMu* (Funktionsmusik) oder *Muzak* (Markenname eines 1934 gegründeten US-amerikanischen Unternehmens für Hintergrundmusik in Hotels und Kaufhäusern sowie am Arbeitsplatz zur Förderung der Produktivität durch melodische Metren). Sie sind, nicht wahrnehmbar, rhythmisch dem Herzschlag angepasst. Diese Gebrauchsmusik wirkt als Doping am Arbeitsplatz durch metrische Berieselung. Erfunden wurden die sanft getakteten Rhythmen zur Steuerung von Bewegungs- und Arbeitsabläufen und schließlich zum konsumfördernden Marketing.

Ein weiteres praxisorientiertes Feld für einen der *Wirkstoffe* des Stilmittels *Metrum* ist die bemerkenswerte *Merkbarkeit*. Sie wurde hier anfangs schon am nicht gerade poetischen Beispiel von Telefon-Nummern gezeigt. Metren heben Texte heraus aus der Beliebigkeit und dem Durcheinander des unablässigen Geredes. Die bewusst kaum merkliche Strukturierung in gleich kleine akustische *Quanten* durch gleich bleibende *Akzentwiederholungen* kann man emotional unterschwellig als permanente Bestätigung empfinden: So ist das in Ordnung. So geht das. Ja, das stimmt so.

Ich nenne zunächst eines der zahllosen metrisch geprägten *Sprichwörter*:

Wer andern eine Grube gräubt, fällt selbst hinein.

(Nach *Sprüche* 26,27) (*Jamben*)

Auch *Buchtitel* müssen einprägsam sein. Bismarcks *Memoiren* sollten anfangs heißen: *Erinnerung und Gedanke* – das holpert. Metrisch gelungen ist der gültige Titel:

Gedanken und Erinnerungen. (Jamben)

In unserer allgegenwärtigen Konsumwelt werden für Millionenbeträge durch Werbeagenturen *Slogans* kreiert. (Siehe das 09. Kapitel zum Stilmittel *Die Kürze*.) Hier ist die Metrifizierung bloß Mittel zum Zweck – offenbar nicht gerade zu einem „höheren“. Kinder und andere Konsumenten können viele Werbesprüche wegen ihrer Einprägsamkeit oft auswendig hersagen – so wie frühere Generationen bewährte Sprichwörter. Wenige Beispiele genügen.

Jamben: Da weiß man, was man hat. – Wer Herz hat, hilft und kann gewinnen.

Trochäen: Ohne Blumen fehlt dir was. – Sonderangebote wie noch nie. – Spiegelleser wissen mehr.

Daktylen: Dahinter steckt immer ein kluger Kopf. – Fanta weil's Spaß macht und schmeckt. – Alles an Bord für die Kreuzfahrt im Schnee.

Der bisherige flüchtige Rundblick zeigt einige sehr unterschiedliche Wirkungsmöglichkeiten des Stilmittels *Metrum*. Dessen *Wirkmächtigkeit* aber könnte den Worten sogar so etwas wie einen Lebensatem und Pulsschlag verleihen, der vielleicht über die Zeiten hin *ewige Dauer* verspricht. Ja, gäbe es so ein „**Zauberwort**“, könnte – nach Eichendorff – „die Welt zu singen“ beginnen. Wo aber wäre eine solche **Weltformel** zu entdecken? Wohl nur verborgen in uns selbst.

- Mit HERZSCHLAG und ATEM TAKT beginnt und endet unser aller Leben. Beide Lebensmotoren bewegen sich in ihren eigenen Taktschlägen, verborgen in unserer Brust: in unserem *Gefühls-Innenraum* – physisch und psychisch wirksam.
- Das METRUM in den Versen entspricht unserem HERZSCHLAG mit Systole und Diastole: auf und ab, auf und ab, auf und ab – ein Leben lang.
- Die VERSZEILEN entsprechen unserem ATEM TAKT: hin und her, hin und her, hin und her – lebenslang.
- Beide: HERZSCHLAG und ATEM TAKT bewegen unser LEBEN.
- Wer also seinen Worten das Auf und Ab von METREN gibt, und wer zugleich seinem Redefluss das Hin und Her von Zeilenbrechungen oder „WENDUNGEN“, d.h. von „VERSEN“ schenkt, verleiht ihnen unsere eigene verborgene LEBENSFORMEL.
- Sind unsere gesprochenen Worte eigentlich nicht bloß Laute, getragen von höchst vergänglichem Lufthauch? Ja. Doch METRISCHE VERSE mit HERZSCHLAG und ATEM TAKT

könnten vielleicht sogar „ewig“ leben – wie die seit Jahrtausenden lebendigen Worte Gilgameschs, Homers sowie die von zahllosen Dichter-Sängern in aller Welt.

Um die verborgene *welthistorische Herkunft* dieses Lebenselixiers zu entdecken, sollte man, angestiftet durch Goethe, „in des Ursprungs Tiefe dringen“, um „im reinen Osten / Patriarchenluft zu kosten“, wo „das Wort so wichtig dort war [...]“. (*West-östlicher Divan: Hegire*. HA 2, S. 7.) Ja, „wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen“ (a.a.O., S. 126). Dabei denkt der deutsche Dichter an den alten Orient, „woher so manches Große, Schöne und Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist“ (a.a.O., S. 128). Und so müsse man „in die früheste Zeit zurückgehen, damit uns dadurch die neuere verständlich werde“ (a.a.O., S. 134). Von *Gilgamesch*, dem frühesten überlieferten Vers-Epos der Welt, konnte er vor dessen Entdeckung (1875) freilich noch nichts wissen.

In der altorientalischen *Megacity Uruk*, der Stadt des halbmythischen Königs Gilgamesch, „erfanden die Sumerer im späten vierten Jahrtausend die Schrift“ (Sallaberger, S. 21). Im Folgenden wage ich nun die Hypothese: Ebenfalls hier wurde das Grundprinzip aller Poesie im engeren Sinne, *die gebundene Rede, das Versmaß*, weltweit erstmals erfunden. Dabei stütze ich mich auf die neueste Literatur zu *Uruk* und *Gilgamesch*, die hier freilich nur minimal zitiert werden kann. (*Uruk. 5000 Jahre Megacity*. Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen zu Berlin 2013. Walther Sallaberger: *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*. München, 2. Aufl. 2013. *Das Gilgamesch-Epos*. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München, 5. Aufl. 2012. Hier zitiert: Tafel I bis XI plus Versangabe.)

Gäbe es nicht nur eine *Archäologie der Welt-Baukunst*, sondern auch eine *Archäologie der Welt-Wortkunst*, würde ein „tiefschürfender“ Philologe zweifellos fündig im „reinen Osten“, da „das Wort so wichtig dort war“. Wer sich einmal nicht für Textbezüge allein interessierte, stieße hier, in der ältesten Literatur der Welt, mit Sicherheit auf *Fundamente der Poesie* schlechthin. Ich gehe aus von einer scheinbar merkwürdigen Fragestellung: Was könnten die gewaltigen Mauern der *Gilgamesch-Stadt* gemeinsam haben mit den Textbausteinen des *Gilgamesch-Epos*? Eine vorläufige Antwort: Beide, die im Gleichmaß geformten Back- oder Natursteine einerseits und die ebenfalls im Gleichmaß metrisch geprägten Wortquanten andererseits, können architektonischen *und* epischen Monumenten Dauer über die Zeiten hin verleihen. Wenige Hinweise müssen genügen.

Was wir heute das *Gilgamesch-Epos* nennen, wurde auf der Grundlage vieler Fragmente aus dem 3. und 2. Jahrtausend im 11. Jahrhundert vor Christus von einem Gelehrten namens Sin-leqi-unnini gedichtet. Diese sogenannte kanonische Fassung hat über dreitausend Verse. Man nennt sie das *Elf- oder Zwölf Tafel-Epos*. Es war länger als ein Jahrtausend in den Schulen Mesopotamiens Pflichtlektüre und auch weit darüber hinaus verbreitet.

Im *Prolog* der 1. *Tafel* werden zwei der Großtaten des Helden genannt:

Gilgamesch, der Weise, der alles gesehen hat, hat seine „Mühsal“ in einer „Steleninschrift“ festgehalten (I 10), er hat die Stadt Uruk und ihre Mauer erbaut (I 11). (Sallaberger, S. 10)

Der Lebensbericht auf einer Stele und die hochberühmte Mauer des Königs von Uruk dürften in einem verborgenen Zusammenhang stehen, auf den auffallend die einzige Stelle im Epos hinweist, in welcher der Dichter den Hörer oder Leser unmittelbar anspricht. Die Verse sind so bedeutend, dass sie im Prolog wie am Schluss, am Ausgangs- wie am Endpunkt des Ganzen, wiederholt werden.

Sieh an die Mauer, die wie Kupfer glänzt!

[...]

Steig doch hinauf! Auf der Mauer von Uruk wandle umher!

Die Fundamente beschaue, und das Ziegelwerk prüfe:

ob ihr Ziegelwerk nicht aus Backstein besteht!

(I 13; 18-20; XI 323-326)

Als Reisender konnte ich die über dreitausend Jahre alte Aufforderung befolgen und in situ feststellen, dass das „Ziegelwerk“, soweit es immer noch zu sehen ist, „aus Backstein besteht“. Doch was bedeutet das? Was ist denn das Außerordentliche daran? Dieses „Ziegelwerk“ besteht aus dem dauerhaftesten Baumaterial! Das heißt: Aus gebrannten Ziegeln, nicht aus luftgetrockneten, die bald zerfallen. Seit 1912 graben deutsche Archäologen in Uruk, dem heutigen Warka im Süd-Irak, die erste Großstadt der Welt aus und legen die 9 km lange „mächtigste Mauer des Alten Orients“ frei, in der an die 300 Millionen gebrannte Ziegeln verbaut worden sein dürften. Sie stammt aus der Zeit um 2800 v.Chr., und es könnte sie durchaus ein König namens Gilgamesch errichtet haben (Maul, S. 16). Doch nicht nur die gigantische turmbewehrte Mauer sollte den Namen des großen Herrschers unsterblich machen! Wer, wie im Epos gefordert, auch „die Fundamente“ beschaute, hätte eine „Schatulle“, entdecken können, die ein „Geheimnis“ barg: eine „Lapislazuli-Tafel“, auf der zu lesen stand „all das, was Gilgamesch durchlebt, all seine Leiden!“ (I 24-28) Tatsächlich ließen altorientalische Könige „solche Tatenberichte in Gründungskapseln“ unter den Fundamenten

vergraben (Maul, S. 154f.), so ähnlich wie wir es ja heute noch bei Grundsteinlegungen zelebrieren. Doch offenbar ging es dem Kulturheros um mehr: um *das ewige Weiterleben* durch das immer wieder neue Lebendigwerden im lesbaren und rezitierbaren *Helden-Epos!*

Die Einleitung des Gilgamesch-Epos schafft die Fiktion, als sei das Epos selbst ein [...] Tatenbericht des Königs (vgl. I 24-28). (Maul, S. 154)

Neben all dem, „was Gilgamesch durchlebt hat“, gibt es für „all seine Leiden“ (I 28) eine historisch erstmalige und einmalige, tief erschütternde *existenzielle Begründung*: das unnennbare Grauen vor dem *Tod*. Und das schlägt um in die unstillbare Suche nach ewigem *Leben*, und sei es wenigstens ein Weiterleben im Heldenlied! Diesem Menschheitsthema ist in aller Kürze nachzugehen.

Ebenfalls erstmalig und einmalig ist die Schilderung der *Herzensfreundschaft* von Gilgamesch, dem jungen König der Großstadt Uruk, mit Enkidu, dem gewaltigen Urmenschen aus der Steppe, mit dem er gemeinsam übermenschliche Abenteuer besteht. Als der Freund plötzlich sterben muss, erhebt Gilgamesch eine verzweifelte, schier endlose, 64 Verse lange Totenklage vor aller Welt (VIII 1-64). Dann berichtet er:

„Enkidu, mein Freund, den ich so sehr liebe,
der zusammen mit mir alle Leiden durchlebte – es legte Hand an ihn
das Schicksal der Menschheit!
Sechs Tage und sieben Nächte habe ich um ihn geweint.
Ich gab ihn nicht her, um ihn zu bestatten,
bis der Wurm ihm aus der Nase fiel.
Da überkam mich die Furcht, dass auch ich sterben könnte.
Ich begann den Tod zu fürchten, und so laufe ich in der Steppe umher.
[...]
Enkidu, mein Freund, den ich liebe, der wurde wieder zu Lehm.
Werde nicht auch ich wie jener sein und mich niederlegen müssen,
auf dass ich nie wieder mich erhebe für immer und ewig?“
(X 56-62; 69-71)

In der altorientalischen Weltvorstellung ist die Existenz in der Unterwelt, im „Land ohne Wiederkehr“ (III 106), dem „Hause des Staubes“ (VII 193), voller Grauen. Im unfassbaren Entsetzen angesichts seiner eigenen Vergänglichkeit irrt Gilgamesch, der „Froh- [und] Wehe-Mann“ (hadi-ua-amīlu [I 234]), ziellos und zerrumpelt in der Steppe umher – bis ans Ende der Welt, das noch kein Mensch erreicht hat, auf der Suche nach Uta-napischti, dem babylonischen Noah:

„Das Geheimnis von Tod und Leben soll er mir offenbaren!“ (IX 77)

Denn nach der Sintflut war ihm und seiner Frau als einzigen Menschen Unsterblichkeit zuteil geworden. Doch letztlich muss die übermenschliche Ewigkeitssuche vergeblich bleiben.

Kein Zweifel: Der Mensch ist das einzige Lebewesen, das von seiner Endlichkeit weiß und als Sterblicher immer erneut mit allen Mitteln versucht, das Todesverhängnis zu überwinden: durch Zeitaufhebung, durch Verewigung. Davon zeugen die zahllosen frühen Grabbeigaben für die Jenseitsreise. Gilgamesch gibt seinem toten Freunde unermessliche Schätze mit, die in 111 Versen (!) beschrieben werden (VIII 92-203). Und es heißt, Gilgamesch sei es gewesen, „der den Brauch einführte, ein kostbares Bild eines königlichen Verstorbenen anzufertigen, um in ihm die Gestalt des Verstorbenen weiterleben zu lassen“ (Maul, S. 175).

Vor einem solchen weiten, tiefen Hintergrund erscheint Gilgamesch vor uns als der erste Mensch, von dem berichtet wird, er sei vor über viertausend Jahren „weite Wege gewandert“, selbst durch „die Wasser des Todes“, bis an „das Ende der Welt“ – als „Ewigkeitssucher“. Die ersehnte Unsterblichkeit konnte er so nicht finden. Wie sein Freund Enkidu würde auch er, der gewaltige Gilgamesch, schließlich für immer und ewig zu Lehm werden (Tafel X 69). Doch – so fragte er sich vielleicht – könnte er nicht gerade durch den allgegenwärtigen *Lehm* sich selbst verewigen? Kann man diesen nicht systematisch zu Bausteinen formen und steinhart brennen zu Jahrtausende lang haltbaren, „wie Kupfer“ glänzenden Lehmziegeln? So errichtet Gilgamesch, der König der ersten Großstadt der Welt, die längste, 9 km lange, heute noch zum Teil erhaltene älteste Stadtmauer der frühesten Hochkultur. Und die – wie aus stabilen Backsteinen gebauten – über 3000 *metrisch gefügten Verse* seines Epos überdauerten desgleichen die Zeiten und lebten in zahllosen Generationen von Menschen weiter, die mitfühlend und nachdenkend sein *Lebensbild* überlieferten und rhythmisch vorlasen.

Aus Gilgameschs Uruk, der größten und „ältesten Großstadt der Welt“, stammt die *früheste Schrift der Menschheit* und *das älteste Epos der Welt*. An dessen Anfang wird, wie gesagt, angedeutet: „All das, was Gilgamesch durchlebt, all seine Leiden“ habe er selbst auf einer Stele festgehalten (I 10; 28). Falls das zutrifft, ist er auch der erste Autobiograph der Welt. Reiht man diese Feststellungen (neben weiteren) aneinander, könnte man auf zahlreiche „erste Plätze“ verweisen. Dazu gehört, wie zu zeigen ist, auch *die Erfindung des Verses*.

Was haben die gewaltigen Mauern der *Gilgamesch-Stadt*, genauer besehen, gemeinsam mit den Text-Bausteinen des *Gilgamesch-Epos*? Ist die Antwort

nicht evident? „Im reinen Osten“ finden sich eben auch als Weltneuheit *verbale Bauelemente!* Was wir als Poesie erleben, ist gebaut aus gleichmäßig geformten Wortfolgen: relativ kurzen Wort-Portionen, die wir *Metrum* nennen. Es sind *rhythmisch* oder in *festen Versmaßen* bemessene quantierte Größen, *Wort-Quanten*. In Mesopotamien werden die zu erzählenden Geschichten erstmals *gedichtet* und *geschichtet*, und zwar aus metrischen *Wort-Bausteinen*, die zu epischen Strukturen aufgetürmt sind. Bei genauerem Hinsehen gleichen die durch Metren stabilisierten *verbalen Bauelemente* den gleichmäßig fest geformten, das heißt hartgebrannten Ziegeln von Uruk und schließlich den *stabilen Bausteinen* von Gebäuden in aller Welt.

Man könnte diese naheliegende, doch, soweit ich sehe, nicht beachtete Parallelität zu veranschaulichen suchen. Da sumerische oder akkadische Texte für Nichtspezialisten nicht nachvollziehbar sind, sei dies demonstriert an den uns geläufigen Sechstaktern aus Daktylen [x x x], den berühmten Hexametern der beiden Ur-Epen Europas. Die Anfangs-Verse von Homers *Odyssee* lauten:

Andra moi	ennepe,	mousa, po	lytropon,	hos mala	polla
planchthe e	pei Troi	es hie	ron ptoli	ethron e	persen.

Nenne mir,	Muse, den	Mann, den	vielge	wandten, der	vielfach
Wurde ver	schlagen, seit	Trojas	heilige	Burg er zer	störte.

(Übersetzt von Roland Hampe.)

Aus *glatt gemeißelten Steinen* oder *steinhart gebrannten Ziegeln* errichtete man allüberall zahllose standfeste Bauwerke. Aus *metrisch gefügten Versen* schichtete man in vielen Sprachen außerordentlich viele Wort-Kunstwerke. Beide Schöpfungen haben (wenn auch jeweils beschädigt) vier oder fünf Jahrtausende überdauert! Wie wir z.B. in Uruk beträchtliche Teile des Mauerwerks aus Backsteinen immer noch *sehen* können, so könnten wir viele der in Keilschrift aufgeschriebenen metrischen Verse prinzipiell heute noch *hören*. (Freilich ist die Lautung der Wortsilben bei allen frühen Sprachen teilweise unsicher.)

Die gängigen literaturwissenschaftlichen Darstellungen interessieren sich extensiv und intensiv und fast exklusiv für *inhaltliche* Details des *Gilgamesch-Zyklus*, weniger aber für die *Versgestaltung*. Zweifelsohne ist sie jedoch unabdingbar konstitutiv für dieses Vers-Epos als *das früheste erhaltene sprachliche Kunstwerk der Menschheit!* Allein so wurde es, um eine Formulierung Benns zu gebrauchen, ein „hinterlassungsfähiges Gebilde“.

Wurden also in Uruk *Metrum und Vers* weltweit erstmals erfunden? Das heißt: Es geht hier um das Stilprinzip, Texte metrisch zu takten und dabei relativ kurze, feste Zeilen zu bilden, um sie jeweils zu unterbrechen und als

„Verse“ zu „wenden“. Man weiß: Zweifellos ist das *Gilgamesch-Epos* „in gebundener Sprache verfasst“ (Maul, S. 11). Die Vers-Enden (die wir heute als Zeilenbrechung *sichtbar* machen) sind regelmäßig trochäisch, d.h., sie enden „mit einem Verfuß, der aus einer langen und einer kurzen Silbe besteht“ (a.a.O.). Und so *hört* man beim Vortragen der erzählenden Sängers „Vers oder Zeile als Grundeinheit“ (Salaberger, S. 103).

Sumerische und akkadische Dichtung ist immer an Zeilen oder Verse gebunden [...]. Mit drei bis vier Hebungen im altbabylonischen, meist vier bis fünf im jungbabylonischen Text sind die Verse etwa gleich lang. [...] Auch bei längeren Sätzen bildet ein Vers eine semantische Einheit. Literarische Stilmittel lassen sich ausgehend vom Vers beschreiben. [...] Zeilen oder Zeilenpaare können völlig parallel oder chiasmisch (überkreuz) konstruiert sein, was gerne mit lautlicher Gestaltung einhergeht und der Bedeutung entspricht. (Salaberger, a.a.O.)

Doch was bewirkt die Vers-Bildung? Die Antwort ist offensichtlich: So kann, wer etwas Besonderes sagen will, in welcher Sprache auch immer, einen hörbaren freien oder metrisch festen Rhythmus unserem alltäglichen „Fließtext“ aufprägen, und das heißt: eine einprägsame, eingängige, stabilisierende *Zeitstruktur*, einen *Ordnungsrahmen*. Die frühe *Kunst*, rhythmisch singbare, also strukturierte Texte hervorzubringen, war allein Menschen gegeben, die man oft als „göttliche Sängers“ verehrte. Deren „technē“: die Versgestaltung, ist von jeher gekennzeichnet durch **zwei Strukturelemente**.

- (1) Das auffallendste, charakteristische Bauprinzip sind die **Vers-Zeilen**. Die *Zeilenbrechung* („Vers“ = „Wendung“) ist *hörbar* durch den geregelten Versschluss und im heutigen Schriftbild insbesondere *sichtbar* im „Flattersatz“ mit rechtsseitigem „Weißraum“. Eine solche Portionierung von Wortgruppen mag künstlich aufgesetzt erscheinen, doch ihr liegt eine Struktur unserer im Gehirn programmierten Wahrnehmungsweise zugrunde. Schon anfangs zitierte ich die Forschungsergebnisse Ernst Pöppels. In *Grenzen des Bewusstseins* (Frankfurt a.M.1997) weist er im Kapitel *Die zeitliche Struktur in Gedichten* (S. 81 ff.) nach, dass unser Sprechen in Drei-Sekunden-Intervallen auch gültig ist für die Zeilenbrechungen in (metrischen) Gedichten.
- (2) Innerhalb jeder Verszeile sind die Worte gleichmäßig angeordnet nach **Vers-Metren**, also nach Silbenlängen und -kürzen (so in der Antike), oder nach Silbenhebungen und -senkungen (z.B. im Deutschen). So formen sich (frei)rhythmische oder (streng) metrisch geordnete Wort-Portionen oder -Quanten. Deren An-

zahl kann unterschiedlich geregelt sein. In jedem Fall aber können metrische Bauelemente dem Wort-Kunstwerk *Stabilität* verleihen, so wie feuergehärtete Lehmziegeln oder Steinquader dem Bauwerk.

Vor etlichen Jahren wies ich darauf hin, was neben der Hirnforschung Gestalt-Psychologie und Verhaltensforschung zum Phänomen des Verses zu sagen haben. (C. Hönic: *Neue Versschule. 1. Lektion: Wozu Versrhythmus und Reim?* A.a.O., S. 31-38.) Hier nur ein Verweis auf Irenäus Eibl-Eibesfeld: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie* (München, 5. Aufl. 2004, S. 72-76). Zu den angeborenen Anlagen unseres Gehirns gehört „das Bedürfnis, Ordnung und Regelmäßigkeiten zu erkennen“. Im Kapitel *Poetik* (S. 947ff.) zeigt der Ethologe biologische Grundlagen der Poesie auf, zu denen auch die metrische „Wiederholung eines Musters“ gehört:

Das Versmaß (poetic meter) beinhaltet also die beiden niederfrequenten Rhythmen der menschlichen Hörwahrnehmung. Die Rhythmen prägen sich ein: Auch wenn man die Worte vergessen hat, behält man den Rhythmus im Ohr. Die rhythmische Wiederholung induziert [...] eine Aktivierung des gesamten Gehirns.

Unterhaltsames prosaisches Erzählen in der Runde gab es vermutlich unter allen Völkern zu allen Zeiten. Irgendwann, wohl mit dem Erwachen der Hochkulturen, erhob sich sodann aber das Erzählen zum *sprachlichen Kunstwerk*: textgenau memoriert, gesanglich rezitiert von professionellen Dichter-Sängern an Königshöfen, und schließlich schriftlich fixiert. Auf diese Weise wurde Alltags-Prosa geadelt und erhoben zu Vers-Poesie – mit dem Anspruch auf ewige Dauer wie die der gleichzeitig erbauten Monumente!

Ein geschichtsbildendes Faktum wird freilich allzu leicht übersehen: Ohne solche zeitüberdauernde Erzählungen, die eben oft durch Vers-Metren fest geprägt und geadelt sind, gäbe es die einst großen, bedeutenden Menschen ja überhaupt nicht mehr im kollektiven Gedächtnis! Das erklärt uns Gottfried von Straßburg in den wohlklingenden Versen seines Prologs zu *Tristan und Isolde*:

Gedæhte man ir ze guote niht,
von den der werlde guot geschiht,

Gedächte man derer nicht
im Guten,
von denen der Welt Gutes
geschieht,

sô wærez allez alse niht,

swaz guotes in der werlde geschiht.

so wære alles, als wære es
nicht,

was Gutes in der Welt ge-
schieht.

(Vers 1, 1-4)

Schiller weiß von der Sterblichkeit auch des Vollkommenen und des Schönen, und er erhebt Klage darüber in seinem ergreifenden Gedicht *Nänie*. Doch er weiß auch von der mythischen Macht des Dichters, „im Lied“ Unsterblichkeit zu verleihen, unter Berufung auf Homers epische Gesänge über Helden wie Achilleus.

Wenn der Leib in Staub zerfallen,

Lebt der große Name noch.

Tapfrer, deines Ruhmes Schimmer

Wird unsterblich sein im Lied;

Denn das irdsche Leben flieht,

Und die Toten dauern immer.

(*Das Siegesfest*. Vers 103-108; 9. Strophe)

Einige durch oft uralte Vers-Erzählungen weitergereichte Namen gegenwärtig zu haben, gehörte bislang zum kulturellen Gedächtnis des Abendlandes. Denn seit unser aller Frühgeschichte übersteigen einige Sterbliche unser kurzes individuelles Dasein nicht zuletzt durch ursprünglich mündlich, später schriftlich tradierte Epen, die im kollektiven Gedächtnis des Stammes oder eines Volkes einst dessen *Identität* dauerhaft mitzukonstituieren vermochten. Auch Statuen und Gebäude können, aus härtestem Material errichtet, über Jahrtausende fortbestehen, und sei es nur noch als Ruinen. Doch „das Lied“, das „den Ruhm der Männer“ im Kreis der Hörer besingt – verfliegt es nicht im Nu mit den Schallwellen in der Luft? Wie könnte denn das frei flotierende Wortmaterial so monumental aufgebaut werden wie etwa die als ewig gerühmten Pyramiden? Eine vermessene Frage. Doch wollten nicht von der Vor-Antike bis in die Neuzeit viele Poeten unbedingt ewig leben – und zwar in ihren höchst kunstvoll und kompliziert gemeißelten durablen Versen?

Ovid (1. Jh. v.Chr. bis etwa 10 n.Chr.) schenkt zur Zeit des Kaisers Augustus seinem Zeitalter und dann der gesamten gebildeten Welt des Abendlandes die *Metamorphosen*. Diese Verwandlungs-Sagen umfassen die Weltgeschichte vom uranfänglichen Chaos bis zum imperialen Kosmos des Römischen Reiches. So steht dieses Groß-Epos neben Vergils etwa gleichzeitigem National-Epos *Aeneis*. Auch die über 12.000 Hexameter Ovids sind für die Ewigkeit gedacht und gemacht. So spricht er schon in der obligaten Götter-

Anrufung am Beginn von seinem „perpetuum carmen“ (1,4), seinem ewigen Lied. Und in den Schluss-Versen resümiert er selbstbewusst:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.

[...]

quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

(XV 870-879)

Habe vollbracht nun ein Werk, das nicht Jupiters Zorn, das nicht
Schwert noch Feuer wird können zerstören und nicht das gefräßige
Alter.

[...]

Wo des Römers Macht auf bezwungenen Landen sich breitet,
wird mich lesen das Volk, und für Jahrhunderte werde
– ist etwas Wahres am Wort der Seher – im Ruhme ich leben.

(Herausgegeben und übersetzt von Erich Rösch.

München 1968, S. 598f.)

Die *Römer-Oden*, die *Carmina* des *Horaz* (65-8 v.Chr.), gelten als eines der Hauptwerke der klassischen Literatur zur Zeit des Kaisers Augustus. Der römische Dichter sieht sich als „Musarum sacerdos“, als Priester der Musen. Im Rückblick auf das *Gilgamesch-Epos* verglich ich zuvor die Erfindung der Dauer versprechenden *metrischen Bauelemente* mit den zeitenüberdauernden *Bausteinen* frühester Großbauten. Kein Geringerer als Horaz ist es, der selbst den Ewigkeitsanspruch seiner Gesänge gleichsetzt mit Bauwerken, mit einem „Monument“, das sogar die damals schon über zwei Jahrtausende alten ägyptischen Pyramiden überragt. So beendet er sein Werk voller Stolz mit den Versen:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens [...].

(*Ode* 3, 30)

Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert,
das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt,
welches nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos
vermag zu zerstören oder unzählbar
der Jahre Folge und der Zeiten Flucht.
Nicht gänzlich werde ich vergehen, ein großer Teil von mir
wird entgehen der Todesgöttin; unaufhörlich werde ich in der Nach-
welt
wachsen im Ruhme jugendfrisch [...].
(Übersetzt von Bernhard Kytzler, in *Horaz: Oden und Epoden*. Stutt-
gart, 5. Aufl. 1981, S.182-185.)

Über diese Ode mit ihren kunstgerechten Vers-Fügungen sagt Hans Peter Syndikus, sie erwecke „den Eindruck, als ob zu ihrem Bau Block auf Block aufeinandergeschichtet sei“. (*Die Lyrik des Horaz*, Bd. II, Darmstadt, 3. Aufl. 2001, S. 259.)

Für den Römer, aber auch noch für Klopstock und den jungen Goethe, ist *Pindar* ein unsterbliches Vorbild. Im 5. Jahrhundert v. Chr. besingt und verewigt er im griechischen Theben mit seinen Preisliedern die Sieger der Wettkämpfe in Olympia, am Isthmos und an anderen heiligen Kampfstätten. In der gesamten Antike galt er als unerreichter Meister des erhabenen Stils. Zurückblickend auf Homers „göttliche Lieder“ singt Pindar selbstbewusst die (hier als Motto zitierten) feierlichen Verse:

Das wandelt unsterblich hallend fort,
Wenn einer etwas gut gesagt hat.
(*Isthmia* IV, Vers 44f.)

So leben nicht wenige Wortschöpfer in den Jahrtausenden von Homer bis Goethe in dem selbstbewussten festen Glauben:

Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche:
[...]
Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen.
(Goethe: *Das Göttliche*. 7. Strophe. HA 1, S. 148)

Wie das beispielsweise geschehen mag, deutet Goethe in *Hegire*, dem Eröffnungsgedicht des *West-östlichen Divans* (*Buch des Sängers*), an. Es schließt mit heiter-ernsten Versen, die das leise metrische Klopfen der „Dichterwor-
te“ droben am Himmelstor beschwören:

[...]
Wisset nur, dass Dichterworte
Um des Paradieses Pforte
Immer leise klopfend schweben,
Sich erbittend ew'ges Leben.
(HA 2, S. 8)

Und so durfte eine Zeit lang auch Hölderlins des Öfteren zitierter Vers Geltung beanspruchen:

Was bleibt aber, stiften die Dichter.
(*Andenken*. Schlussvers)

Wer glaubt, er vermöchte „Unsterbliches“ mit Worten zu erschaffen, beruft sich in seiner Schöpferkraft von jeher auf die „Unsterblichen“, „das Göttliche“, auf die „Gott-Natur“, damit diese „das Geisterzeugte fest bewahre“. (Goethe: *Im ernsten Beinhaus war's*, V. 32ff., HA 1, S. 388f.). Der schöpferische Geist galt von jeher als göttlich. Die Muse, die Homer in den ersten Versen der *Odyssee* anspricht – „Nenne mir, Muse, den Mann [...]“ –, soll *selbst* dessen abenteuerliche Geschichte erzählen, denn der Sänger ist ja nur der Mund der „Tochter des Zeus“ (1, 10). Und *sie* singt *in Versen*, denn diese sind die Redeweise der Götter! Sie parlieren untereinander in Versen singend (vielleicht vergleichbar den Secco-Rezitativen in der Oper, die ihrerseits unter Berufung auf die vormals gesungenen griechischen Dramen im 17. Jahrhundert in Florenz entstand). Und singen nicht auch im christlichen Himmel die Engel? Jedenfalls wird der epische Sänger von Homer selbst „göttlich“ genannt, denn er ist „den Göttern an Stimme vergleichbar“ (*Odyssee* I, 371; IX, 4).

Einst, so heißt es, schenkte der Sänger den Hörern seine Götter- und Heldengeschichten, aber von seinen Hörern bekam er auch etwas zurück! Es war ein begeistertes gegenseitiges Geben und Nehmen. Bei unserem stillen Lesen in der Wohnstube kann es das freilich nicht mehr geben. In diesem Sinne besingt *Schiller* mit seiner in antiken Distichen gestalteten Elegie *Die Sänger der Vorwelt* (1795/1800):

Sagt, wo sind die Vortrefflichen hin, wo find' ich die Sänger,
Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,
Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen
Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds?
Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra
Freudig zu wecken, es fehlt, ach! ein empfangendes Ohr.
Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geschlecht zu Geschlecht, euer empfundenes Wort.

Wie man die Götter empfängt, so begrüßte jeder mit Andacht
Was der Genius ihm, redend und bildend, erschuf.
An der Glut des Gesangs entflammten des Hörers Gefühle,
An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.
Nährt' und reinigte sie! Der Glückliche, dem in des Volkes
Stimme noch hell zurück tönte die Seele des Lieds,
Dem noch von außen erschien, im Leben, die himmlische Gottheit,
Die der Neuere kaum, kaum noch im Herzen vernimmt.

Im tiefen „Brunnen der Vergangenheit“ versunken sind jene Zeiten, in denen, wie der erste europäische Philosoph Thales wusste, „alles voll von Göttern“ war, die also auch stets den Menschen nahe waren. Wenn wir aber noch weiter zurück in vorklassische Zeiten blicken, zeigt sich: Ursprünglich gab es, genau genommen, noch gar keine Dichter in unserem Sinne! Das deutsche Wort „Dichter“ kommt vom lateinischen Verb „dictare“ = diktieren, schreiben. Das Ergebnis ist „Literatur“ = lateinisch „litteratura“ = Buchstaben-schrift, Schrifttum. „Poesie“ dagegen meint etwas ganz anderes. Es kommt vom griechischen Verb „poieîn“ = machen, herstellen. Der Poet ist also einer, der – aus dem Material der täglich gesprochenen Sprache – etwas macht: ein Sprachgestalter.

Die Poesie jedenfalls haben nicht die Schreiber, sondern die Analphabeten erfunden! (Vgl. hierzu C. Hönic: *Zur Wirkungsweise mündlicher Poesie*, in: *Neue Versschule*, a.a.O., S. 203-215.) Die ursprünglichen Formen der Poesie sind alle älter als die Schrift: ob Mythos oder Märchen, Legende oder epische Erzählung, dramatisches Theater, lyrisches Lied oder Götter-Hymnus. Ohne *mündliche* Überlieferung gäbe es keine Poesie! Diese ersten Wortkünstler waren wohl *Nomaden*, die ihre endlosen Erzählungen am Lagerfeuer – live – im Singsang vortrugen, Nacht für Nacht, wie später dann Scheherezade immer weiter und weiter erzählt – „tausend und eine Nacht“ lang. (Das bedeutet für Orientalen einfach: „endlos“.) Und viele der Geschichten waren ja *selbst Nomaden*: Sie wanderten von Ort zu Ort und durch die Zeiten.

Der Analphabet braucht als Medium nichts weiter als Stimme und Ohren. Und für die Ohren (nicht für die Augen) haben offenbar schriftlose Sänger etwas erfunden, was noch heute, besonders im romanischen Sprachraum, gleichbedeutend mit Poesie ist: den *Vers*. Verse sind daher ursprünglich *Klangrede*, nicht in Zeilen gebrochene Texte, nicht, wie die Metriker zu meinen scheinen, mehr oder minder komplizierte Schemata, schlichte oder raffinierte Regeln, eine Sache pedantischen Skandierens und buchhalterischen Zählens von Silben. Nein, sie sind innerlich bewegende Rhythmen, ein Zaubermittel, das älteste Tiefenschichten in uns zum Schwingen bringt, das göttlich inspirierte Bilderwelten evozieren kann. Ja, Verse sind die ureigene