

Roman Jakobson Poetik

Ausgewählte Aufsätze
1921-1971

Herausgegeben von
Elmar Holenstein
und Tarcisius Schelbert

Neben die phänomenologische Definition der Dichtung durch die Einstellung des Subjekts (des Produzenten wie des Konsumenten) auf den Ausdruck (Moskau, 1919) bzw. das Zeichen (Prag, 1929) bzw. die message (Cambridge, Mass., 1956) an und für sich, tritt jetzt eine strukturalistische Definition: Eine dichterische Äußerung zeichnet sich aus durch die Projektion des Äquivalenzprinzips (von Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen) von der paradigmatischen Achse der Selektion, für die es allgemein konstitutiv ist, auf die syntagmatische Achse der Kombination. In der älteren Definition wurde das Wesentliche der Dichtung in einem spezifischen Verhältnis des Subjekts zur sprachlichen Äußerung fixiert. In der neuen, zusätzlichen Definition kommt ein objektives Kriterium hinzu. Es gibt doch ein allgemeines Verfahren, das in allen poetischen Texten auszumachen ist und das alle partikulären Verfahren, die für einzelne Kunstgattungen und -stile charakteristisch sind, umfaßt (Alliteration, Reim, Rhythmus, Parallelismus usw.), und/oder sich subordiniert und transformiert. Die Überziehung der syntagmatischen Kontiguitätsrelationen mit Ähnlichkeitsrelationen bewirkt z. B., daß jede Metonymie eine metaphorische und jede Metapher eine metonymische Färbung bekommt. Sie entpuppt sich damit als ein Mechanismus für die vielbewunderte Mehrdeutigkeit der Dichtung. Das Verhältnis Invarianz - Variation, eines der Leitprinzipien der Jakobson'schen Linguistik, das die Sprache in verschiedener Hinsicht prägt, erweist sich mit der neuen Definition auch für die Poesie als konstitutiv. Dasselbe Verhältnis ist als methodologisches Prinzip bei der Aufklärung der Beziehung zwischen Idee und Realisation (z. B. einem allgemeinen Verstyp und einer einzelnen Instanz eines solchen Typs) einerseits und der Produktion und Rezeption eines dichterischen Textes (z. B. dieser einzelnen Versinstanz und ihren verschiedenen Rezitationen) andererseits in Anschlag zu bringen. Jede Variation ist auf dem Hintergrund der sie begrenzenden Invarianten zu sehen. - Als »Closing Statement« für eine Tagung 1958 zum Thema »Stil« verfaßt¹, wurde dieser Aufsatz zu einer der wirksamsten und meistübersetzten Schriften Jakobsons. Er kann als die »Summe« seiner Theorie der Poesie angesehen werden.

Frankfurt/Main 1979

Suhrkamp

Glücklicherweise haben wissenschaftliche und politische Versammlungen nichts gemeinsam. Der Erfolg einer politischen Tagung steht und fällt mit der allgemeinen Zustimmung der Mehrheit oder der Gesamtheit der Teilnehmer. Der Gebrauch von Voten und Vetos hingegen liegt wissenschaftlicher Disputation fern, in der Widerspruch meist fruchtbarer ist als Zustimmung. Widerspruch legt die Antinomien und Spannungen im diskutierten Fachgebiet frei und verlangt nach erneuter gedanklicher Durchdringung. Nicht politische Versammlungen, sondern eher Forschungsreisen in die Antarktis haben mit wissenschaftlichen Tagungen etwas gemein: Fachleute verschiedenster Forschungsrichtungen aus der ganzen Welt versuchen, ein noch unbekanntes Gebiet abzustecken und aufzuzeigen, wo sich dem Forscher die größten Hindernisse, die unbezwingbaren Gipfel und Schründe entgegenstellen. Der Entwurf einer solchen Karte war die Hauptaufgabe unserer Zusammenkunft, und in dieser Hinsicht war unsere Arbeit ein Erfolg. Haben wir nicht realisiert, wo die schwierigsten und umstrittensten Probleme liegen? Haben wir nicht auch gelernt, wie wir unsere Kodes umschalten können, welche Begriffe zu erläutern, welche zu vermeiden sind, um bei anderen Fachleuten mit anderem Fachjargon Mißverständnisse zu verhüten? Solche Fragen sind wohl für die meisten, wenn nicht für alle Teilnehmer heute klarer als vor drei Tagen.

Meine Aufgabe lautet, die Beziehung zwischen Poetik und Linguistik zusammenfassend darzustellen. Die Poetik befaßt sich vorab mit der Frage, *Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?* Da nun das zentrale Thema der Poetik in der *differentia specifica* der Wortkunst zu anderen Künsten und zu anderen Arten verbalen Verhaltens liegt, nimmt die Poetik in der Literaturwissenschaft eine führende Rolle ein.

Die Poetik befaßt sich mit den Problemen der sprachlichen, die Analyse der Malerei mit denen der bildlichen Struktur. Die Linguistik als umfassende Wissenschaft der Struktur der Sprache behandelt die Poetik als einen integralen Bestandteil ihres Forschungsgebietes.

Gegenargumente zu solch einem Anspruch sind sorgfältig zu überprüfen. Viele von der Poetik untersuchte Verfahrensweisen beschränken sich offensichtlich nicht auf die Wortkunst. Es gibt ja zum Beispiel die Möglichkeit, *Wuthering Heights* in einen Film umzuwandeln, mittelalterliche Legenden in Fresken und Miniatur-

ren oder *L'après-midi d'un faune* in Musik, Ballett oder Bild. Auch wenn uns die Idee einer *Ilias* oder *Odyssee* in *comic strips* albern erscheint, bleiben doch gewisse strukturelle Eigenschaften der Handlung trotz des Verschwindens der sprachlichen Form erhalten. Die Frage, ob Blakes Illustrationen der *Divina Commedia* adäquat oder inadäquat sind, beweist die Vergleichbarkeit der verschiedenen Künste. Probleme im Zusammenhang etwa mit barockem oder sonst einem Stil übersteigen den Rahmen einer einzelnen Kunst. Eine Beschäftigung mit der surrealistischen Metapher könnte sich kaum über die Bilder Max Ernsts oder die Filme Luis Buñuels *Der andalusische Hund* oder *Das goldene Zeitalter* hinwegsetzen. Viele Eigenschaften der Dichtung gehören nicht nur zur Sprachwissenschaft, sondern zu einer umfassenden Theorie der Zeichen, also zur allgemeinen Semiotik. Diese Aussage gilt freilich nicht nur für die Wortkunst, sondern auch für alle Formen der Sprache, da sie viele Eigenschaften mit anderen Zeichensystemen, wenn nicht gar mit allen teilt (pansemiotische Eigenschaften).

Auch ein zweiter Entwurf gilt nicht nur der Literatur: die Frage nach den Beziehungen zwischen Wort und Welt geht nicht nur die Wortkunst an, sondern alle Arten des Diskurses. Der Linguistik obliegt vorab die Untersuchung aller möglichen Probleme der Relation zwischen dem Diskurs und dem ›Universum des Diskurses‹: was von diesem Universum von einem gegebenen Diskurs verbalisiert wird und wie es verbalisiert wird. Doch Wahrheitswerte, solange sie – nach den Worten der Logiker – ›außersprachliche Größen‹ sind, überschreiten offensichtlich die Grenzen der Poetik im besonderen und die der Linguistik im allgemeinen.

Man behauptet ab und zu, daß sich die Poetik im Gegensatz zur Linguistik mit Wertungen befaßt. Diese Trennung der beiden Gebiete basiert auf einer gängigen, jedoch irreführenden Interpretation des Kontrastes zwischen der Struktur der Poesie und anderen Typen der Sprachstruktur: diesen wird oft eine ›zufällige, planlose Natur nachgesagt im Gegensatz zum ›nichtzufälligen, zielgerichteten Charakter der poetischen Sprache. In der Tat ist jedes Sprachverhalten zielgerichtet, nur die Zielsetzung ist verschieden, und die Konformität der Mittel, die zu diesem Zweck eingesetzt werden, bildet ein Problem, das den Forscher der mannigfaltigen Arten sprachlicher Kommunikation immer wieder in den Bann zieht. Zwischen der Ausdehnung der linguistischen Phänomene in Raum und Zeit und der räumlich-zeitlichen Ausbreitung literari-

scher Modelle besteht eine enge, oft unterschätzte Beziehung. Sogar ein derart diskontinuierlicher Vorgang wie die Neubelebung vernachlässigter oder vergessener Dichter – zum Beispiel die posthume Entdeckung und spätere Kanonisierung Gerard Manley Hopkins' (1889), der späte Ruhm Lautréamonts (1870) bei surrealistischen Dichtern und der hervorsteckende Einfluß des bis dahin unbeachtet gebliebenen Cyprian Norwid (1883) auf die moderne polnische Dichtung – findet eine Parallele in der Geschichte der Standardsprachen, die empfänglich sind für die Wiederbelebung oft lang vergessener Modelle, wie das literarische Tschechisch, das Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Formen aus dem sechzehnten Jahrhundert neu belebte.

Leider bringt die terminologische Verwirrung von ›Literaturwissenschaft‹ und ›Literaturkritik‹ den Literaturwissenschaftler in die Versuchung, die Beschreibung der eigentlichen Werte eines literarischen Werkes durch ein subjektives, zensierendes Verdikt zu ersetzen. Die Bezeichnung ›Literaturkritiker‹ für einen Literaturwissenschaftler ist ebenso irrig wie etwa der Ausdruck ›grammatischer (oder lexikalischer) Kritiker‹ für einen Linguisten. Syntaktische und morphologische Forschung kann nicht durch eine normative Grammatik verdrängt werden, und ebensowenig kann ein Manifest, in dem der Kritiker seinen Geschmack und seine Meinung der schöpferischen Literatur aufdrängt, eine objektive, wissenschaftliche Analyse des sprachlichen Kunstwerkes ersetzen. Diese Aussage soll nicht für ein quietistisches *laissez faire* gehalten werden, jede Sprachkultur bedingt programmatische, planerische und normative Vorstellungen. Doch weshalb gibt es eine scharfe Trennung zwischen reiner und angewandter Linguistik oder zwischen Phonetik und Orthoepie, nicht aber zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik?

Literaturwissenschaft, mit Poetik als ihrem Zentrum, besteht wie die Linguistik aus zwei Problemkreisen: Synchronie und Diachronie. Die synchronische Beschreibung berücksichtigt nicht nur die literarische Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern auch den Teil der literarischen Tradition, der für diesen Zeitpunkt noch lebendig blieb oder neu belebt wurde. So sind zum Beispiel Shakespeare einerseits und Donne, Marvell, Keats und Emily Dickinson andererseits Teil der heutigen poetischen, englischen Welt, während die Werke von James Thomson und Longfellow momentan nicht zu den lebensfähigen, künstlerischen Werten gehören.

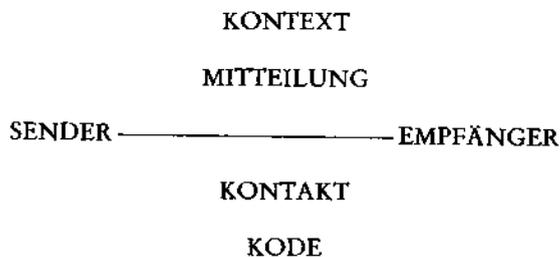
Die Auswahl der Klassiker und ihre neue Deutung durch eine neue Strömung ist ein wesentliches Problem der synchronischen Literaturwissenschaft. Die synchronische Poetik wie die synchronische Linguistik darf nicht mit Statik verwechselt werden; jede Stufe unterscheidet zwischen mehr konservativen oder mehr progressiven Formen. Jedes zeitgenössische Stadium wird in seiner zeitlichen Dynamik empfunden, und andererseits befaßt sich die historische Fragestellung zur Poetik und Linguistik nicht nur mit den wechselnden, sondern auch mit den kontinuierlichen, dauerhaften und statischen Faktoren. Eine gründliche und umfassende historische Poetik oder Sprachgeschichte ist ein Gebäude, das auf einer Reihe von sukzessiven, synchronischen Beschreibungen ruht.

Die hartnäckige Trennung von Linguistik und Poetik kann nur auf Kosten einer krassen Einschränkung des Untersuchungsgebietes der Linguistik erfolgen, etwa wenn einige Linguisten den Satz als die größte zu analysierende Konstruktion proklamieren oder wenn die Linguistik auf Grammatik allein oder nur auf nichtsemantische Fragen der äußeren Form oder auf einem Inventar denotativer Verfahren, ohne Bezugnahme auf freie Varianten, eingeschränkt wird. Voegelin hat auf die beiden wichtigsten, eng zusammenhängenden Probleme der strukturalen Linguistik deutlich hingewiesen, nämlich eine Revision der »monolithischen Hypothese der Sprache« und eine Beschäftigung mit der »Interdependenz der vielfältigen Strukturen innerhalb einer Sprache«. Für eine Sprachgemeinschaft und für einen Sprecher bildet die Sprache selbstverständlich eine Einheit, doch besteht dieser umfassende Kode aus einem System von miteinander verbundenen Subkodes; jede Sprache umfaßt mehrere nebeneinander existierende Systeme, denen alle verschiedene Funktionen zukommen.

Sapir hat recht, daß insgesamt »die Begriffsbildung eine wesentliche Eigenschaft der Sprache darstellt«¹. Doch dürfen wir nicht dazu verleitet werden, »die sekundären Faktoren zu vernachlässigen«. Die emotiven Elemente der Sprache, die nach Joos nicht »mit einer finiten Zahl absoluter Kategorien« beschrieben werden können, werden von ihm »als außersprachliche Elemente einer wirklichen Welt« dargestellt. Und, so schließt er, »bleiben sie für uns vage, proteische und fluktuierende Phänomene, die wir nicht in unserer Wissenschaft dulden können«². Joos ist tatsächlich ein ausgezeichnete Experte in der Reduktion von Experimenten, und seine emphatische Forderung, emotive Elemente aus der Lingui-

stik zu verbannen, ist selbst ein radikales Experiment einer Reduktion – eine *reductio ad absurdum*.

Die Sprache muß in bezug auf die ganze Vielfalt ihrer Funktionen untersucht werden. Bevor wir die poetische Funktion besprechen, müssen wir ihren Standort unter den anderen sprachlichen Funktionen festlegen. Die Skizzierung dieser Funktionen verlangt eine kurze Übersicht der konstitutiven Faktoren in jedem Sprechereignis, in jedem verbalen Kommunikationsakt. Der SENDER macht dem EMPFÄNGER eine MITTEILUNG. Um wirksam zu sein, bedarf die Mitteilung eines KONTEXTS, auf den sie sich bezieht (Referenz in einer andern, etwas mehrdeutigen Nomenklatur), erfaßbar für den Empfänger und verbal oder verbalisierbar; erforderlich ist ferner ein KODE, der ganz oder zumindest teilweise dem Sender und dem Empfänger (oder m. a. W. dem Kodierer und dem Dekodierer der Mitteilung) gemeinsam ist; schließlich bedarf es auch noch eines KONTAKTS, eines physischen Kanals oder einer psychologischen Verbindung zwischen Sender und Empfänger, der es den beiden ermöglicht, in Kommunikation zu treten und zu bleiben. Diese für die sprachliche Kommunikation unabhängigen Faktoren ergeben folgendes Schema:



Jede dieser sechs Komponenten bedingt eine verschiedene sprachliche Funktion. Obwohl wir sechs grundlegende Aspekte der Sprache unterscheiden, gibt es wohl kaum eine sprachliche Mitteilung, die nur eine Funktion erfüllt. Die Vielfalt beruht nicht auf der getrennten Verwirklichung der einzelnen Funktionen, sondern auf ihrer unterschiedlichen hierarchischen Anordnung. Die jeweils dominierende Funktion bestimmt die Struktur der Mitteilung. Obwohl eine Einstellung auf die Referenten, eine Orientierung auf den KONTEXT hin – kurz die sogenannte REFE-

RENTIELLE, ›denotative‹, oder ›kognitive‹ Funktion – die wesentliche Leistung vieler sprachlicher Botschaften ist, darf der Linguist nicht den Anteil anderer Funktionen in solchen Botschaften übersehen.

Die sogenannte EMOTIVE oder ›expressive‹ Funktion, die sich an den SENDER richtet, bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. Sie sucht einen Eindruck über eine bestimmte Emotion, ob wirklich oder fingiert, zu erwecken; deshalb ist der von Marty⁴ vorgeschlagene und entwickelte Begriff ›emotiv‹ dem Ausdruck ›emotional‹ vorzuziehen. Die emotive Schicht der Sprache findet sich am reinsten in den Interjektionen verwirklicht. Sie unterscheiden sich von den referentiellen sprachlichen Mitteln sowohl durch ihren phonischen Bau (eigentümliche Lautfolgen und auch sonst unübliche Laute), als auch durch ihre syntaktische Rolle (sie sind nicht Komponenten, sondern Äquivalente von Sätzen). »*Tut: Tut:* sagte McGinty«: die ganze Äußerung dieser Person Conan Doyles besteht aus zwei Saugschmalzlauten. Die emotive Funktion, die in den Interjektionen besonders zum Ausdruck kommt, färbt bis zu einem gewissen Grade alle unsere Äußerungen auf der phonischen, grammatischen und lexikalischen Ebene. Analysieren wir Sprache vom Standpunkt der übermittelten Information aus, so können wir den Begriff Information nicht allein auf den kognitiven Aspekt der Sprache anwenden. Wenn expressive Eigenschaften eingesetzt werden, um Zorn oder Ironie auszudrücken, so handelt es sich offensichtlich um Information, und ein solches verbales Verhalten kann – trotz Chatmans kühnem Vergleich – nicht mit einer nichtsemiotischen, ernährenden Tätigkeit wie etwa ›Grapefruitessen‹ verglichen werden. Der Unterschied im Englischen zwischen [big] ›groß‹ oder der emphatischen Dehnung des Vokals [bi:ɡ] ist eine konventionelle, kodierte, sprachliche Eigenschaft, gleich wie der Unterschied zwischen dem kurzen und dem langen Vokal in tschechischen Paaren wie [vi] ›du‹ und [vi:] ›er kennt‹; in diesem Paar ist die unterschiedliche Information jedoch phonematisch, während sie in jenem emotiv ist. Solange wir an phonematischen Varianten interessiert sind, erscheinen die englischen /i/ und /i:/ als bloße Varianten ein und desselben Phonems, doch wenn es um emotive Einheiten geht, kehrt sich das Verhältnis zwischen Invarianten und Varianten um: Länge und Kürze sind Invarianten, realisiert durch verschiedene Phoneme. Saportas Behauptung, emotive

Unterschiede seien nichtsprachliche Eigenschaften, die der Ausführung der sprachlichen Botschaft und nicht der Botschaft selbst innewohnen, reduziert willkürlich den Informationsgehalt verbaler Mitteilungen.

Ein ehemaliger Schauspieler von Stanislavskijs Theater in Moskau erzählte mir, wie der berühmte Regisseur beim Vorsprechen von ihm verlangte, aus dem Ausdruck *Segodnja večerom* »heute abend« durch verschiedene Lautschattierungen vierzig verschiedene Mitteilungen zu machen. Er stellte also eine Liste von etwa vierzig emotionalen Situationen zusammen und sprach dann diesen Ausdruck gemäß jeder dieser Situationen, die sein Publikum nur aufgrund des Wechsels im Tonfall der beiden Wörter identifizieren mußte. Wir baten diesen Schauspieler im Zusammenhang mit unserer Darstellung und Analyse des heutigen Standardrussischen (unterstützt von der Rockefeller Foundation), Stanislavskijs Test zu wiederholen. Er notierte sich wiederum etwa fünfzig Situationen für den gleichen elliptischen Satz und sprach etwa fünfzig dazu passende Mitteilungen für eine Tonbandaufzeichnung. Die meisten Mitteilungen wurden von den Moskauern korrekt und situationsgerecht entschlüsselt. Ich möchte hinzufügen, daß all diese emotionalen Ziffern sich ohne weiteres linguistisch analysieren lassen.

Die Ausrichtung auf den EMPFÄNGER, die KONATIVE Funktion, findet ihren reinsten grammatischen Ausdruck im Vokativ und Imperativ, die syntaktisch, morphologisch und oft auch phonetisch von den übrigen nominalen und verbalen Kategorien abweichen. Imperativsätze unterscheiden sich grundsätzlich von Aussagesätzen: diese können einem Wahrheitstest unterworfen werden, jene nicht. Wenn Nano in O'Neills Stück *The Fountain* (in strengem Befehlston) ausruft »*Drink!*«, kann der Imperativ nicht mit der Frage »wahr oder nicht wahr?« gekontert werden, was aber bei Sätzen wie »man trank«, »man wird trinken« und »man würde trinken« ohne weiteres möglich wäre. Im Gegensatz zu Imperativsätzen können deklarative Sätze in Fragesätze umgewandelt werden: »trank man?«, »wird man trinken?« und »würde man trinken?«.

Das traditionelle Sprachmodell, das vor allem Bühler¹ entwickelte, beschränkte sich auf diese drei Funktionen – emotiv, konativ und referentiell – und die drei Grundpfeiler dieses Modells – die erste Person des Senders, die zweite Person des Empfängers und

»die dritte Person«, eigentlich jemand oder etwas, von dem man spricht. Einige zusätzliche sprachliche Funktionen können leicht aus diesem triadischen Modell gewonnen werden. So ist die magische Beschwörungsfunktion hauptsächlich eine Art Umwandlung einer abwesenden oder unbelebten »dritten Person« in einen Empfänger einer konativen Botschaft. »Möge dieses Gerstenkorn eintrocknen, pfui, pfui, pfui, pfui« (litauischer Zauberspruch⁶). »Wasser, Königin Fluß, Morgengrauen! Schick den Gram jenseits des blauen Meeres, auf den Meeresgrund, wie ein grauer Stein, um nie mehr vom Meeresgrund aufzusteigen, möge der Gram nie mehr kommen, um das leichte Herz des Dieners Gottes zu bedrücken, möge der Gram weichen und hinuntersinken« (nordrussische Beschwörung⁷). »Sonne, stehe still zu Gabaon und du, Mond, im Tale von Ajalon. Da stand die Sonne still und der Mond blieb stehen...«⁸. Es gibt jedoch noch drei weitere konstitutive Komponenten in der verbalen Kommunikation und drei ihnen entsprechende sprachliche Funktionen.

Einige sprachliche Botschaften verfolgen in erster Linie den Zweck, Kommunikation zu erstellen, zu verlängern oder zu unterbrechen, zu kontrollieren, ob der Kanal offen ist (»Hallo, können Sie mich hören?«), die Aufmerksamkeit des Angesprochenen auf sich zu lenken oder sich zu vergewissern (»Hören Sie zu?« oder in Shakespeares Worten *Lend me your ears!* – und am anderen Ende des Drahtes »Hm, hm!«). Diese Einstellung auf den KONTAKT, oder im Anschluß an Malinowskis Formulierung, die PHATISCHE Funktion, offenbart sich in einem überschwänglichen Austausch ritualisierter Formeln oder zieht sich durch ganze Dialoge hindurch mit dem bloßen Zweck, Kommunikation zu verlängern. Dorothy Parker zitiert dafür beredete Beispiele: »So«, sagte der junge Mann. »So«, sagte sie. »So, da wären wir also«, sagte er. »Da wären wir also«, sagte sie, »nicht wahr?« »Das meine ich auch«, sagte er, »ja, da wären wir.« »So«, sagte sie. »So«, sagte er, »so.« Das Bestreben, Kommunikation zu erstellen und zu verlängern, ist typisch für sprechende Vögel; die phatische Funktion der Sprache ist so die einzige, die sie mit menschlichen Lebewesen teilen. Sie ist auch die erste, die das Kleinkind erwirbt; es neigt dazu, Kommunikation herzustellen, bevor es informative Kommunikation senden oder empfangen kann.

In der modernen Logik werden zwei Ebenen der Sprache auseinandergehalten, »Objektsprache«, die sich auf außersprachliche

Entitäten bezieht und ›Metasprache‹, die sich auf Sprache bezieht. Doch die Metasprache ist nicht nur ein unabdingbares wissenschaftliches Werkzeug für Logiker und Linguisten; sie spielt auch eine wichtige Rolle in unserer Alltagssprache. So wie Molières Jourdain Prosa benutzte, ohne es zu wissen, setzen wir die Metasprache ein, ohne den metasprachlichen Charakter unserer sprachlichen Tätigkeit zu realisieren. Wenn der Sender und/oder der Empfänger kontrollieren wollen, ob beide denselben Kode gebrauchen, orientiert sich die Rede am KODE: sie vollzieht eine METASPRACHLICHE (d. h. erläuternde) Funktion. »Ich verstehe nicht, was Sie meinen?« fragt der Empfänger, oder in Shakespeares Diktion, *What is't thou say'st?*. Und der Sender, indem er solche Kontrollfragen vorwegnimmt, fragt: »Verstehen Sie, was ich meine?« Man stelle sich folgenden, mühsamen Dialog vor: ›Der Primaner wurde gerupft.‹ ›Aber was ist gerupft?‹ ›Gerupft heißt so viel wie geflogen.‹ ›Und geflogen?‹ ›Geflogen ist beim Examen durchgefallen.‹ ›Und was ist Primaner?‹ beharrt der der studentischen Umgangssprache Unkundige. ›Ein Primaner ist (oder heißt) ein Student der Abschlußklasse.‹ Diese sprachlichen Gleichungen informieren lediglich über den lexikalischen Kode des Deutschen; ihre Funktion ist streng metasprachlich. Jeder Sprachlernprozeß, insbesondere der Spracherwerb beim Kind, macht ausgiebigen Gebrauch solcher metasprachlichen Operationen, und Aphasie kann sehr oft als ein Verlust zur Fähigkeit metasprachlicher Operationen definiert werden.

Wir haben bis jetzt – außer der Botschaft selber – alle sechs Komponenten, die den Sprechvorgang konstituieren, besprochen. Die *Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar. Diese Funktion kann nur nutzbringend untersucht werden, wenn sie einerseits zusammen mit den allgemeinen, sprachlichen Problemen behandelt wird. Andererseits verlangt die Erforschung der Sprache eine gründliche Berücksichtigung der poetischen Funktion. Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung. Die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen andern sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle. Indem sie das Au-

genmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet, vertieft diese Funktion die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte. Aus diesem Grunde darf sich die Linguistik, wenn sie die poetische Funktion untersucht, nicht nur auf das Gebiet der Dichtung beschränken.

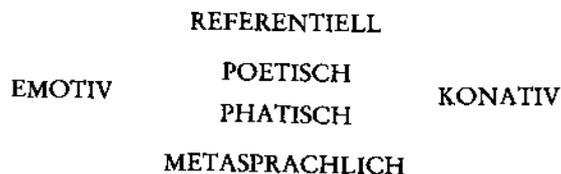
›Warum sagst Du immer Ruth und Hildegard und nie Hildegard und Ruth? Hast Du Ruth etwa lieber als ihre Zwillingsschwester Hildegard?‹ ›Überhaupt nicht, es tönt einfach glatter.‹ Wenn Probleme des Ranges keine Rolle spielen, nimmt der Sprecher bei der Kombination zweier Eigennamen den kürzeren als optimale Anordnung voraus, obwohl er seine Vorliebe nicht erklären kann.

Ein Mädchen pflegte vom ›ekligen Erik‹ zu sprechen. ›Warum eklig?‹ ›Weil ich ihn hasse.‹ ›Aber warum nicht scheußlich, schrecklich, furchtbar, fies?‹ ›Ich weiß nicht wieso, aber eklig paßt besser zu ihm.‹ Intuitiv hielt sie sich an das poetische Verfahren der Paronomasie.

Der Bau des bündigen Wahlslogans *I like Ike* /ay layk ayk/, besteht aus drei Einsilbern und weist dreimal den Diphthong /ay/ auf, der symmetrisch von einem Konsonanten, gefolgt wird, /...l...k...k/. Die Komposition der drei Wörter richtet sich nach dem Prinzip der Variation: keine konsonantischen Phoneme im ersten Wort, zwei umschließen das zweite und ein Konsonant steht am Ende des dritten. Ein ähnlicher dominierender Kern /ay/ entdeckte Hymes in einigen Sonetten von Keats. Beide Kola der dreisilbigen Formel *I like/Ike* reimen sich, und das zweite der beiden Reimwörter ist im ersten vollständig enthalten (Echoreim), /layk/ -- /ayk/, ein paronomastisches Bild eines Gefühls, das sein Objekt vollständig umschließt. Beide Kola alliterieren und das erste der beiden Alliterationswörter ist im zweiten enthalten: /ay/ -- /ayk/, ein paronomastisches Bild des liebenden Subjekts, umfangen vom geliebten Objekt. Die sekundäre poetische Funktion verstärkt die Eindringlichkeit und Wirksamkeit dieses Wahlslogans.

Die linguistische Untersuchung der poetischen Funktion hat also einerseits die Grenzen der Dichtung zu sprengen, und andererseits darf sich die linguistische Untersuchung der Dichtung nicht nur auf die poetische Funktion beschränken. Die Eigenarten der verschiedenen poetischen Genres implizieren eine gestaffelte Teilnahme der anderen sprachlichen Funktionen, an deren Spitze die poetische Funktion steht. In der epischen Dichtung, die sich an der dritten Person orientiert, kommt besonders die referentielle Funk-

tion der Sprache zum Zuge; Lyrik, die sich an die erste Person richtet, ist eng mit der emotiven Funktion verbunden; richtet sich eine Dichtung an die zweite Person, so ist sie von der konativen Funktion durchdrungen und nimmt sich entweder anflehend oder ermahmend aus, je nachdem ob die erste Person der zweiten oder die zweite der ersten untergeordnet ist. Soweit die sechs grundlegenden Faktoren der verbalen Kommunikation. Die ihnen entsprechenden Funktionen ergeben folgendes Schema.



Was ist das empirische linguistische Kriterium der poetischen Funktion? Anders gesagt, worin besteht die unabdingbare Eigenschaft eines Dichtwerks? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns die beiden grundlegenden Operationen vergegenwärtigen, die jedem verbalen Verhalten zugrundeliegen, nämlich Selektion und Kombination. Wenn ›Kind‹ das Thema einer sprachlichen Botschaft bildet, wählt der Sprecher aus den gegebenen, mehr oder weniger ähnlichen Hauptwörtern Kind, Baby, Knirps, Bengel etc., die alle in einer bestimmten Hinsicht gleichwertig sind, eines aus und wählt dann, um das Thema auszuführen, ein semantisch passendes Verb wie schläft, döst, schlummert, etc. Die beiden ausgewählten Wörter werden zu einer Aussage kombiniert. Die Selektion vollzieht sich auf der Grundlage der Äquivalenz, der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, der Synonymie und Antinomie, während der Aufbau der Sequenz auf Kontiguität basiert. *Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.* Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben. In der Dichtung wird eine Silbe einer anderen Silbe derselben Sequenz angeglichen; Wortakzent gleicht Wortakzent, das Fehlen des Akzentes gleicht seinem Fehlen; prosodische Länge gleicht Länge, Kürze gleicht Kürze; Wortgrenze gleicht Wortgrenze, das Fehlen einer Grenze dem Fehlen einer Grenze; syntaktische Pause gleicht syntaktischer Pause, das Fehlen einer Pause gleicht dem Fehlen einer

Pause. Silben wie auch Moren und Betonungen werden in Takteinheiten verwandelt.

Man könnte hier einwenden, daß die Metasprache ebenfalls äquivalente Einheiten zu einer Sequenz kombiniert, wenn synonyme Ausdrücke zu einer Gleichung verbunden werden: $A = A$ (›Stute‹ ist ›ein weibliches Pferd‹). Dichtung und Metasprache sind aber diametral entgegengesetzt: in der Metasprache dient die Sequenz zur Aufstellung einer Gleichung, in der Dichtung hingegen dient die Gleichung zum Bau einer Sequenz.

In der Dichtung und in einem gewissen Ausmaß bei latenten Manifestationen der poetischen Funktion werden durch Wortgrenzen bestimmte Wortfolgen vergleichbar, ob sie nun als isochron oder als gestaffelt empfunden werden. Das Beispiel von *Ruth und Adelheid* zeigte uns das poetische Prinzip der Silbenreihung, also dasselbe Prinzip, das in den Zeilenenden serbischer Volksepen zu einem obligaten Gesetz erhoben wurde¹⁰. Ohne die beiden daktylischen Wörter wäre die Kombination *innocent bystander* kaum zur abgedroschenen Phrase geworden. Die Symmetrie dreier zweisilbiger Verben mit identischem Anlautkonsonant und identischem Auslautvokal verliet Caesars lakonischer Siegesbotschaft zusätzlichen Glanz: *Veni, vidi, vici*. Das Maß der Wortfolgen ist ein Verfahren, das in der Sprache außerhalb der poetischen Funktion keine Anwendung findet. Nur in der Dichtung mit der regelmäßigen Wiederkehr äquivalenter Einheiten wird das Zeitmaß des Redeflusses erfahren, wie auch bei der musikalischen Zeit – um ein anderes semiotisches System anzuführen. Gerard Manley Hopkins, ein hervorragender Erforscher der Wissenschaft der poetischen Sprache, definierte den Vers als Rede, »die ganz oder teilweise die gleiche Klangfigur wiederholt«¹¹. Hopkins' darauffolgende Frage, »aber sind alle Verse Dichtung?« kann endgültig beantwortet werden, sobald die poetische Funktion nicht mehr willkürlich nur auf Dichtung beschränkt wird. Mnemotechnische Zeilen, wie sie von Hopkins zitiert werden (zum Beispiel *Thirty days hath September*), moderne Werbesprüche und mittelalterliche Gesetze in Versform, wie Lotz erwähnt, und schließlich wissenschaftliche Sanskrit-Abhandlungen in Versform, die in der indischen Tradition streng von Dichtung unterschieden werden (*kāvya*) – all diese metrischen Texte bedienen sich der poetischen Funktion, ohne ihr die zwingende, determinierende Rolle zu verleihen, die sie in der Dichtung spielt. So sprengt der Vers tatsäch-

lich die Grenzen der Dichtung und impliziert dennoch immer die poetische Funktion. Anscheinend ignoriert keine menschliche Kultur das Versemachen, während es viele Kulturformen gibt, die keinen angewandten Vers besitzen; und sogar in solchen Kulturen, die den reinen und den angewandten Vers besitzen, scheint dieser zweifellos ein sekundäres, abgeleitetes Phänomen zu sein. Die Adaption poetischer Mittel für einen heterogenen Zweck verbirgt nicht ihr Wesen, genauso wie Elemente der emotiven Rede, wenn sie in der Dichtung zum Einsatz kommen, ihre emotive Färbung immer noch beibehalten. Ein Filibusterer kann *Hiawatha* der Länge wegen rezitieren; dennoch bleibt die Poetizität als Grundabsicht des Textes erhalten. Selbstverständlich trennt die Existenz musikalischer oder bildlicher Werbespots in Versform die Fragen des Verses oder der musikalischen und bildlichen Form in keiner Weise von der Untersuchung der Dichtung, Musik und der bildenden Künste.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Analyse des Verses vollkommen innerhalb der Kompetenz der Poetik liegt, und diese kann als jener Teil der Linguistik definiert werden, welche die poetische Funktion in ihrer Beziehung zu den anderen Funktionen der Sprache untersucht. Im weiteren Sinne des Wortes befaßt sich die Poetik mit der poetischen Funktion nicht nur in der Dichtung, wo sie alle anderen Funktionen dominiert, sondern auch außerhalb der Dichtung, wenn eine andere Funktion der poetischen den Vorrang abnimmt.

Die wiederkehrende »Klangfigur«, die Hopkins zum konstitutiven Prinzip des Verses erklärt, kann weiter spezifiziert werden. Eine solche Figur benützt immer wenigstens einen (oder mehr als einen) binären Kontrast einer relativ hohen und relativ geringen Vorrangstellung, die durch die verschiedenen Abschnitte der phonematischen Sequenz bewirkt werden.

Innerhalb der Silbe ist der vorrangige, als Kern fungierende silbische Teil, der den Silbengipfel bildet, den weniger vorrangigen, marginalen, nichtsilbischen Phonemen entgegengesetzt. Jede Silbe enthält ein silbisches Phonem und das Intervall zwischen zwei sukzessiven Silben wird in einigen Sprachen immer und in anderen überwiegend durch marginale, nichtsilbische Phoneme verwirklicht. In der sogenannten silbischen Verskunst stellt die Zahl der silbischen Phoneme in einer metrisch begrenzten Kette (Zeitfolge) eine Konstante dar, während die Anwesenheit eines nichtsilbi-

schen Phonemes oder eines Bündels zwischen zwei Silben einer metrischen Kette nur in jenen Sprachen konstant ist, die das Vorkommen von nichtsilbischen zwischen silbischen vorschreiben und darüber hinaus noch in jenen Verssystemen, die den Hiatus verbieten. Ein weiterer Ausdruck der Tendenz zu einem uniformen, silbischen Modell offenbart sich in der Meidung geschlossener Silben am Zeilenende, wie es etwa in den serbischen Epen der Fall ist. Der italienische silbische Vers tendiert dahin, eine nicht von einem Konsonanten unterbrochene Vokalfolge als eine einzige metrische Silbe zu zählen¹².

In einigen Verssystemen bildet die Silbe die einzige Konstante des Versmaßes und eine grammatische Grenze ist die einzige konstante Trennungslinie zwischen gemessenen Sequenzen, während in anderen Systemen die Silben ihrerseits in mehr oder weniger vorrangige aufgespalten werden und/oder zwei Ebenen grammatischer Grenzen in ihrer metrischen Funktion unterschieden werden: Wortgrenzen und syntaktische Pausen.

Mit Ausnahme der verschiedenen Formen des sogenannten *vers libre*, der allein auf der Verbindung von Intonationen und Pausen gründet, braucht jedes Metrum die Silbe als Maßeinheit, zumindest in bestimmten Teilen des Verses. So kann in einem rein akzentuierenden Vers, den Hopkins als »Sprungrhythmus« bezeichnet, die Zahl der »schlaffen« Silben in der Senkung schwanken, die Hebung (Iktus) hingegen weist konstant eine einzige Silbe auf.

In jeder Form eines akzentuierten Verses wird der Kontrast zwischen größerem und geringerem Vorrang durch das Zusammenspiel betonter gegenüber unbetonter Silben erzielt. Die meisten akzentuierenden Systeme arbeiten vor allem mit dem Kontrast von Silben mit und ohne Wortbetonung, doch einige Arten des akzentuierenden Verses bauen auf syntaktischen oder phrasenbedingten Betonungen, also jene, die Wimsatt und Beardsley die »primären Akzente der primären Wörter« nennen und die den Vorrang, im Gegensatz zu Silben, ohne eine solche primäre, syntaktische Betonung einnehmen.

Im quantitativen (-chronematischen-) Vers werden lange und kurze Silben als mehr oder weniger vorrangig miteinander kontrastiert. Dieser Kontrast wird meist von Silbenkernen getragen, die phonologisch lang und kurz sind. Doch in metrischen Systemen wie dem klassischen Griechisch und Arabisch, in denen Positionslänge und natürliche Länge gleichgeschaltet werden, kontrastieren

die aus einem konsonantischen Phonem und einem Morenvokal bestehenden Minimalsilben mit Silben, die einen Überschuß haben (eine zweite More oder einen Auslautkonsonanten); sie werden als einfachere und weniger betonte Silben den komplexeren und betonteren gegenübergestellt.

Es ist eine offene Frage, ob neben dem akzentuierenden und chronematischen Vers noch ein ›tonematischer‹ Verstyp in Sprachen vorkommt, in denen Unterschiede in der Silbenintonation Bedeutungsunterschiede bewirken¹³. In der klassischen chinesischen Dichtung¹⁴ stehen modulierte (chinesisch *tse* ›abweichende Töne‹) mit nichtmodulierten Silben (*p'ing* ›ebene Töne‹) in Opposition zueinander, doch liegt diesem Prinzip offenbar ein chronematisches Prinzip zugrunde, wie bereits Polivanov¹⁵ vermutet und Wang Li¹⁶ scharfsinnig dargestellt hat; in der traditionellen chinesischen Metrik werden die ebenen Töne als lange tonale Gipfelsilben mit den abweichenden Tönen als kurze Gipfel kontrastiert, so daß der Vers auf dem Gegensatz von Länge und Kürze beruht.

Joseph Greenberg hat mich auf eine andere Spielart tonematischer Verskunst aufmerksam gemacht: der Vers in Efik-Rätseln beruht auf der Eigenschaft der (Ton-)Ebene. In dem von Simmons¹⁷ angeführten Beispiel bilden Frage und Antwort zwei Achtsilber mit der gleichen Verteilung h(och)- und n(iedrig)toniger Silben; in jedem Halbvers weisen die letzten drei der vier Silben ein identisches tonematisches Muster auf: nhhn/hhnn//nhhn/hhnn//. Während die chinesische Verskunst als eine besondere Spielart des quantitativen Verses erscheint, hält sich der Vers der Efik-Rätsel durch eine Opposition von zwei Graden der Vorrangigkeit (Stärke oder Höhe) des Vokaltones an das Muster des üblichen akzentuierenden Verses. So basiert ein metrisches Verssystem nur auf dem Gegensatz von silbischen Höhen und Tiefen (syllabischer Vers), auf der relativen Höhe der Gipfel (akzentuierender Vers) und auf der relativen Länge der Silbengipfel oder der ganzen Silbe (quantitativer Vers).

In Handbüchern der Literatur begegnet man ab und zu dem Vorurteil, der Syllabismus sei ein rein mechanisches Silbenzählen und der akzentuierende Vers ein lebendiges Pulsieren. Wenn wir aber die binären Metren eines rein silbischen und gleichzeitig akzentuierenden Versbaus untersuchen, können wir zwei homogene Folgen von wellenartigen Höhen und Tälern beobachten. Von diesen beiden wellenförmigen Kurven trägt die silbische die Kernpho-

neme auf dem Gipfel und die Randphoneme gewöhnlich in ihrer Sohle. In der Regel verändert die der silbischen Kurve überlagerte akzentuierende Kurve die betonten und unbetonten Silben je nachdem auf dem Gipfel oder in der Sohle.

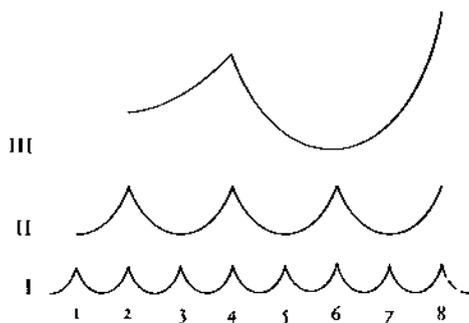
Als Vergleich zum eingehend diskutierten englischen Metrum verweise ich auf gleichartige binäre Versformen im Russischen, die in den letzten fünfzig Jahren eingehend untersucht wurden¹⁸. Der Bau dieser Verse kann mit dem Begriff verketteter Wahrscheinlichkeiten genau beschrieben und interpretiert werden. Neben der obligaten Wortgrenze zwischen den Zeilen, die eine Invariante in allen russischen Metren darstellt, gibt es in den klassischen Systemen des silbisch-akzentuierenden, russischen Verses (›syllabo-tonisch‹ in der Muttersprache) folgende Konstanten: (1) Die Silbenzahl innerhalb einer Zeile ist von ihrem Anfang bis zur letzten Hebung konstant; (2) diese letzte Hebung fällt immer mit einer Wortbetonung zusammen; (3) eine betonte Silbe kann nicht auf eine Senkung fallen, wenn eine Hebung durch eine unbetonte Silbe der gleichen Worteinheit besetzt ist (so daß eine Wortbetonung nur mit einer Senkung zusammenfällt, sofern sie zu einer einsilbigen Worteinheit gehört).

Neben diesen Eigentümlichkeiten, die für jede in einem gegebenen Metrum komponierte Zeile zwingend sind, gibt es Formen, die ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit des Vorkommens aufweisen, ohne ständig präsent zu sein. Neben Signalen, die mit Sicherheit auftreten (›Wahrscheinlichkeit eins‹) gibt es Signale im Metrum, deren Vorkommen wahrscheinlich ist (›Wahrscheinlichkeit geringer als eins‹). In Anlehnung an Cherrys Untersuchung der menschlichen Kommunikation¹⁹ ist zu erwarten, daß der Leser von Dichtung numerische Frequenzen nicht mit den Konstituenten des Metrums verbinden kann, doch wenn er die Versform begreift, bekommt er unwillkürlich eine Ahnung ihrer Rangordnung.

In russischen binären Metren werden, von der letzten Hebung an rückwärts gezählt, alle ungeraden Silben, also alle Senkungen, gewöhnlich durch unbetonte Silben belegt, außer bei betonten Einsilbern, die nur einen kleinen Prozentsatz ausmachen. Alle geraden Silben, wiederum rückwärts von der letzten Hebung aus gezählt, zeigen eine große Vorliebe für Silben mit Wortakzent, doch ist die Wahrscheinlichkeit ihres Vorkommens unter den sukzessiven Hebungen der Zeile ungleich verteilt. Je höher die relative Häufigkeit der Wortakzente bei einer gegebenen Hebung ist, desto geringer

fällt ihre Zahl bei den vorausgehenden Hebungen aus. Da die letzte Hebung stets betont ist, erhält die Penultima den niedrigsten Prozentsatz der Wortbetonungen; in der vorangehenden Hebung ist ihre Anzahl wiederum höher, ohne jedoch das von der letzten Hebung erreichte Maximum aufzuweisen. Die Zahl der Betonungen, eine Hebung weiter in Richtung Zeilenbeginn, sinkt noch mehr, freilich ohne das Minimum der Penultima zu erreichen etc. Die Verteilung der Wortakzente auf die Hebungen einer Zeile, also die Aufteilung in starke und schwache Hebungen, erzeugt eine *regressive, wellenförmige Kurve*, die dem welligen Wechsel von Hebungen und Senkungen überlagert ist. In der Beziehung zwischen den starken Hebungen und Phrasenbetonungen liegt übrigens ein fesselndes Problem.

Die binären, russischen Metren weisen eine geschichtete Anordnung dreier gewellter Kurven auf; (I) einen Wechsel von silbischen Kernen und Randfaktoren, (II) die Aufteilung silbischer Kerne in alternierende Hebungen und Senkungen und (III) den Wechsel von starken und schwachen Hebungen. Männliche, jambische Tetrameter des Russischen des neunzehnten und heutigen Jahrhunderts können zum Beispiel durch Abbildung 1 wiedergegeben werden; eine ähnliche triadische Struktur tritt bei den entsprechenden englischen Formen auf.



Drei von fünf Hebungen sind in Shelleys jambisch abgefaßter Zeile *Laugh with an inextinguishable laughter* ohne Wortakzent. Von sechzehn Hebungen im folgenden Vierzeiler aus Pasternaks jambischen Tetrameter *Zemlja* (»Erde«) weisen sieben keine Akzente auf:

I úlica za panibráta
S okónnicej podslepowótoj,
I béloj nóci i zakátu
Ne razminút'ja u reki.

Da die überwältigende Mehrheit der Hebungen mit den Wortakzenten zusammenfällt, erwartet der Hörer oder Leser russischer Verse mit einer hohen Wahrscheinlichkeit einen Wortakzent in jeder geraden Silbe jambischer Zeilen. Jedoch gleich zu Beginn von Pasternaks Vierzeiler bescheren ihm die vierte, und ein Fuß weiter, die sechste Silbe, in der ersten wie in der folgenden Zeile, eine *frustrierte Erwartung*. Der Grad einer solchen »Frustration« liegt höher, wenn der Akzent in einer starken Hebung fehlt und sticht besonders heraus, wenn auf zwei aufeinanderfolgende Hebungen unbetonte Silben fallen. Die Nichtbetonung zweier anstoßender Hebungen ist weniger wahrscheinlich und sticht am meisten heraus, wenn sie sich auf eine ganze Halbzeile ausbreitet, wie etwa in einer späteren Zeile desselben Gedichts: *Čtoby za gorodskjóu grán'ju* [stobyžəgarackóju grán'ju]. Die Erwartung hängt von der Handhabung einer gegebenen Hebung im Gedicht ab – und allgemein von der ganzen bestehenden metrischen Tradition. In der vorletzten Hebung kann eine Betonung allerdings durch eine Nichtbetonung ersetzt werden. So fällt in diesem Gedicht nur in siebzehn von einundvierzig Zeilen ein Wortakzent auf die sechste Silbe. In einem solchen Fall bewirkt hingegen die Trägheit der akzentuierten geraden Silben, die mit den ungeraden, nicht akzentuierten alternieren, eine gewisse Akzenterwartung auch auf die sechste Silbe des jambischen Tetrameters.

Ganz natürlich ist es Edgar Allan Poe, der Dichter und Theoretiker der niedergeschlagenen Antizipation, der metrisch und psychologisch das menschliche Sensorium für das Unerwartete, das sich von der Erwartung absetzt, zur Geltung brachte. Die beiden sind undenkbar ohne ihr Gegenteil, »sowie das Böse nicht ohne das Gute existieren kann«²⁰. Hier könnte man leicht Robert Frosts Formel aus *The Figure A Poem Makes* anwenden: *The figure is the same as for love*²¹.

Die sogenannten Verschiebungen der Wortbetonung in mehrsilbigen Wörtern von der Hebung auf die Senkung (»umgekehrter Versfuß«), die nicht zu den Standardformen des russischen Verses gehören, erscheinen in englischer Poesie nach einer metrischen und/oder syntaktischen Pause recht häufig. Ein augenfälliges Bei-

spiel dafür ist die rhythmische Variation des gleichen Adjektivs in Miltons *Infinite wrath and infinite despair*. In der Zeile *Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee* fällt die betonte Silbe des gleichen Wortes zweimal auf die Hebung, zuerst zu Beginn des Verses und zum zweitenmal zu Beginn einer Phrase. Diese von Jespersen²² diskutierte und in vielen Sprachen geläufige Freiheit läßt sich durch die besondere Tragweite der Beziehung zwischen einer Senkung und der unmittelbar vorausgehenden Hebung völlig erklären. Wo ein solch unmittelbares Vorausgehen durch eine eingeschobene Pause verhindert wird, wird die Senkung zu einer Art *syllaba anceps*.

Neben den Regeln, die den zwingenden Eigenschaften der Verse unterliegen, wirken die Regeln, die ihre fakultativen Züge bestimmen, auch auf das Metrum. Wir neigen dazu, Phänomene wie Nichtbetonung in den Hebungen und Betonung in den Senkungen als Abweichungen aufzufassen; wir dürfen hingegen nicht vergessen, daß es sich hier um erlaubte Schwankungen handelt, also um Spielräume innerhalb der gesetzlichen Grenzen. In der Ausdrucksweise des britischen Parlaments würde es sich nicht um eine Opposition gegen Seine Majestät das Metrum, sondern um eine Opposition Seiner Majestät handeln. Was die tatsächlichen Verstöße gegen metrische Regeln betrifft, so erinnert uns eine Diskussion solcher Verstöße an Osip Brik, den wohl scharfsinnigsten russischen Formalisten, der die Meinung vertrat, daß politische Verschwörer nur angeklagt und verurteilt werden, wenn ihr Versuch eines gewaltsamen Umsturzes scheiterte, denn im Falle eines erfolgreichen Umsturzes kleiden sie sich selbst in die Rollen der Richter und Staatsanwälte. Setzen sich Verstöße gegen das Metrum durch, so etablieren sie sich selbst zu metrischen Regeln.

Weit davon entfernt, ein abstraktes theoretisches Schema zu sein, liegt das Metrum – oder in einem expliziteren Term der *Verstyp* (*design*) – dem Bau jeder einzelnen Zeile – oder in logischer Terminologie jeder *Versinstanz* – zugrunde. Typ und Instanz sind korrelative Begriffe. Der Verstyp bestimmt die invarianten Eigenschaften der Versinstanz und steckt die Grenzen für die Varianten ab: Ein serbischer Bauer und Erzähler epischer Dichtung memoriert, rezitiert und improvisiert tausende, zum Teil zehntausende Verse, wobei ihm das Metrum lebendig vor Augen schwebt. Ohne daß er die Regeln ausformulieren könnte, bemerkt und tadelt er dennoch die kleinsten Verstöße gegen diese Regeln. Jede Zeile in

den serbischen Epen enthält genau zehn Silben mit einer syntaktischen Pause am Ende. Sie enthält weiter eine obligate Wortgrenze vor der fünften Silbe und ein obligates Fehlen einer Wortgrenze vor der vierten und zehnten Silbe. Überdies besitzt der Vers signifikante, quantitative und akzentbedingte Eigenschaften²³.

Die serbische, epische Zäsur stellt neben vielen anderen ähnlichen Beispielen der vergleichenden Metrik eine eindruckliche Warnung vor dem Irrtum dar, eine Zäsur der syntaktischen Pause gleichzusetzen. Die obligate Wortgrenze muß nicht eine Pause nach sich ziehen; sie soll nicht einmal vom Ohr wahrgenommen werden. Die Analyse von Tonaufnahmen serbischer epischer Lieder beweist, daß es keine zwingenden hörbaren Hinweise auf die Zäsur gibt, und dennoch wird jeder Versuch, die Wortgrenze vor der fünften Silbe durch die leiseste Veränderung der Wortstellung aufzuheben, vom Sänger sofort geahndet. Die grammatische Tatsache, daß die vierten und fünften Silben zu zwei verschiedenen Worteinheiten gehören, genügt für die Anerkennung der Pause.* In dieser Hinsicht übersteigt der Verstyp Fragen der bloßen Lautform; er stellt ein viel umfassenderes linguistisches Phänomen dar, das sich aus keiner isolierten phonetischen Untersuchung erschließen läßt.

Ich sage ›linguistisches Phänomen‹, obwohl nach Chatman »das Metrum als ein System außerhalb der Sprache existiert«. Metrum gibt es selbstverständlich auch in andern Künsten, die dem Zeitablauf unterliegen. Es gibt viele sprachliche Probleme – Syntax zum Beispiel – die gleichfalls die Grenzen der Sprache sprengen und verschiedenen semiotischen Systemen gemeinsam sind. Man kann sogar von einer Grammatik der Verkehrssignale sprechen. Es gibt einen Kode aus Signalen, in dem ein gelbes Licht in Verbindung mit grün die Warnung ankündigt, daß die Phase ›freie Fahrt‹ gleich wechselt, und in Verbindung mit rot, daß der Halt gleich aufgehoben wird: dieses gelbe Lichtsignal bildet eine genaue Analogie zum kompletiven Aspekt des Verbums. Doch weist das poetische Metrum so viele spezifisch sprachliche Eigenheiten auf, daß sich ein rein linguistischer Standpunkt als besonders aufschlußreich erweist.

Es ist wichtig, daß keine sprachliche Eigenschaft des Verstyps unberücksichtigt bleibt. Es wäre zum Beispiel verfehlt, den kon-

* Vgl. die ausführlichere Darstellung unten S. 325 ff. [Hfg.]

stitutiven Wert der Intonation in den englischen Metren zu unterschlagen. Ganz abgesehen von ihrer grundlegenden Rolle etwa bei einem solchen Meister des englischen freien Verses wie Whitman, ist es unmöglich, die metrische Bedeutung der Pausenintonation (*final juncture*), ob ›Kadenz‹ oder ›Antikadenz‹²⁴ in Gedichten wie *The Rape of the Lock*, in dem Zeilensprünge absichtlich vermieden werden, zu übersehen. Selbst eine übermäßige Häufung von Zeilensprüngen verbirgt niemals ihren digressiven variierenden Status; sie kontrastieren stets den normalen Zusammenfall von syntaktischer Pause und Pausenintonation mit der metrischen Grenze. Wie immer sich der Vortrag des Rezitators gestaltet, der Intonationszwang des Gedichts bleibt erhalten. Die intonationsbedingte Kontur eines Gedichts, eines Dichters oder einer ganzen poetischen Richtung gehört zu den bemerkenswertesten Befunden der Russischen Formalisten²⁵.

Der Verstyp wird in Versinstanzen verkörpert. Die freie Variation dieser Instanzen läuft gewöhnlich unter der äquivoken Bezeichnung ›Rhythmus‹. Variationen von *Versinstanzen* in einem bestimmten Gedicht müssen streng von den variablen *Vortragsinstanzen* unterschieden werden. Die Absicht, »eine Verszeile zu beschreiben wie sie tatsächlich gesprochen wird«, hat für die synchrone und historische Analyse der Dichtung eine geringere Bedeutung als für das Studium des Vortrags in Gegenwart oder Vergangenheit. Es steht jedoch fest, daß »es viele Vortragsweisen des gleichen Gedichts gibt, die sich deutlich voneinander unterscheiden. Die Rezitation ist ein Ereignis, doch das Gedicht, wenn es ein Gedicht ist, muß irgendwie ein dauerhaftes Gebilde sein.« Diese kluge Trennung von Wimsatt und Beardsley gehört zweifellos zu den Grundpfeilern moderner Metrik.

In den Versen Shakespeares fällt die zweite, betonte Silbe des Wortes *absurd* gewöhnlich auf die Hebung, doch einmal, und zwar im dritten Akt von *Hamlet*, fällt sie auf eine Senkung: *No, let the candied tongue lick absurd pomp*. Ein Schauspieler mag das Wort *absurd* in diesem Vers mit einer Anfangsbetonung auf der ersten Silbe skandieren oder sich an die Endbetonung des Wortes in der Standardakzentuierung halten. Er kann auch den Wortakzent des Adjektivs der starken syntaktischen Betonung des folgenden Hauptwortes unterordnen, wie es Hill vorschlägt: *Nó, lèt the càndied tóngue lick àbsùrd pómp*²⁶, wie in Hopkins' Darstellung der englischen Antispaste – *regret never*²⁷. Schließlich gibt es die

Möglichkeit einer emphatischen Modifikation sowohl durch die schwebende Betonung, die beide Silben umfaßt, als auch durch ein exklamatorisches Verstärken der ersten Silbe àb-surd. Doch welche Lösung der Schauspieler auch wählt, verdient die Verschiebung des Wortakzentes von der Hebung auf die Senkung ohne vorangehende Pause unsere Aufmerksamkeit, und das Moment der frustrierten Erwartung bleibt erhalten. Gleich wohin der Schauspieler den Akzent setzt, die Diskrepanz zwischen dem englischen Wortakzent auf der zweiten Silbe von *absurd* und der auf die erste Silbe fallenden Hebung setzt sich als eine konstitutive Eigenschaft der Versinstanz durch. Die Spannung zwischen dem Iktus und dem gewöhnlichen Wortakzent ist dieser Verszeile inhärent und unabhängig von den verschiedenen Interpretationen durch Schauspieler oder Leser. Wie es in Gerard Manley Hopkins' Vorwort zu seinen Gedichten heißt, »laufen zwei Rhythmen auf irgendeine Weise zugleich ab«²⁸. Seine Beschreibung eines solchen kontrastischen Ablaufs kann neu interpretiert werden. Die zusätzliche Einführung eines Äquivalenzprinzips in die Wortfolge, anders gesagt, die Montage einer metrischen Form auf die gewöhnliche Sprechform ruft bei jedem, der mit der gegebenen Sprache und mit Versen vertraut ist, den Eindruck einer doppelten, ambivalenten Gestalt hervor. Die konvergierenden wie divergierenden Momente der beiden Formen, erfüllte wie frustrierte Erwartung, schaffen dieses Erlebnis.

Wie eine gegebene Versinstanz in einer Vortragsinstanz ausgeführt wird, hängt vom Vortragstyp des Sprechers ab; vielleicht wählt er einen mehr skandierenden Stil oder eine prosaähnliche Prosodie oder er schwankt zwischen diesen beiden Polen. Wir müssen uns vor einem simplizistischen Binarismus hüten, der zwei Paare auf eine einzige Opposition reduziert, sei es durch das Verwechseln der kardinalen Unterscheidung zwischen Verstyp und Versinstanz (sowie zwischen *Vortragstyp* und *Vortragsinstanz*) oder durch eine irrtümliche Identifikation von Vortragsinstanz und -typ mit Versinstanz und -typ.

»But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?« – »Father, what you buy me I like best.«

Diese beiden Zeilen von Hopkins' *The Handsome Heart* enthalten einen krassen Zeilensprung, der eine Versgrenze vor dem Schluß-Einsilber einer Phrase, eines Satzes, einer Äußerung setzt.

Die Rezitation dieser Pentameter kann streng metrisch mit einer deutlichen Pause zwischen *buy* und *you* und einer unterdrückten Pause nach dem Pronomen verlaufen, oder aber in einer auf Prosa eingestellten Diktion, ohne jegliche Trennung der Wörter *buy you* und mit einer markanten Pausenintonation am Ende der Frage. Keine dieser Vortragsweisen kann hingegen die absichtliche Diskrepanz zwischen metrischer und syntaktischer Einteilung verwischen. Die Versgestalt eines Gedichts bleibt vollkommen unabhängig von ihrer variablen Vortragsweise, was natürlich die von Sievers aufgeworfene fesselnde Frage von Autorenleser und Selbstleser nicht aufhebt²⁹.

Der Vers ist zweifellos primär eine wiederkehrende »Klangfigur«. Primär immer, jedoch nie allein. Alle Versuche, solche poetischen Konventionen wie Metrum, Alliteration oder Reim auf die Lautebene einzuschränken, erweisen sich als empirisch nicht gerechtfertigte Spekulationen. Die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz hat eine viel tiefere und umfassendere Bedeutung. Valéry's Darstellung der Poesie als ein »Zaudern zwischen Laut und Bedeutung«³⁰ ist wesentlich fundierter und wissenschaftlicher als eine Voreingenommenheit für phonetischen Isolationismus.

Auch wenn der Reim definitionsgemäß auf einer regulären Wiederkehr äquivalenter Phoneme oder phonematischer Gruppen basiert, wäre es eine unzulässige Vereinfachung, Reim lediglich vom Standpunkt des Lautes aus zu analysieren. Reim schließt notgedrungen die semantische Beziehung zwischen reimenden Einheiten (»Reim-Genossen«, *rhyme-fellows* bei Hopkins) ein. In der Untersuchung des Reims werden wir mit der Frage konfrontiert, ob es sich um ein Homoioteleuton handelt oder nicht, etwa bei ähnlichen Ableitungs- und/oder Inflexionssuffixen (congratulations – decorations) oder ob die Reimwörter zu denselben oder zu verschiedenen grammatischen Kategorien gehören. So ist zum Beispiel Hopkins' vierfacher Reim eine Übereinstimmung zweier Nomina – *kind* und *mind* – die beide mit dem Adjektiv *blind* und dem Verb *find* kontrastieren. Besteht eine semantische Verwandtschaft, eine Art Vergleich zwischen reimenden, lexikalischen Einheiten wie in *dove-love*, *light-bright*, *place-space*, *name-fame*? Sind die reimenden Glieder Träger der gleichen syntaktischen Funktion? Der Unterschied zwischen der morphologischen Klasse und der syntaktischen Anwendung kann durch den Reim hervorgehoben werden. So sind in Poes Zeilen *While I nodded, nearly*

napping, suddenly there came a tapping, As of someone gently rapping die drei Reimwörter morphologisch gleich, syntaktisch aber verschieden. Sind vollkommen oder teilweise homonyme Reime verpönt, toleriert oder bevorzugt? Oder solche vollständigen Homonyme wie *son-sun*, *I-eye*, *eve-eave* und andererseits Echoreime wie *December-ember*, *infinite-night*, *swarm-warm*, *smiles-miles*? Wie steht es mit zusammengesetzten Reimen (wie etwa Hopkins' *enjoyment-toy meant* oder *began some-ransom*), wo eine Wort-einheit mit einer Wortgruppe übereinstimmt?

Ein Dichter oder eine poetische Richtung mag sich für oder gegen grammatische Reime entscheiden; Reime sind entweder grammatisch oder agrammatisch; ein agrammatischer Reim hingegen, der die Beziehung zwischen Laut und grammatischer Struktur untergräbt, wäre, wie jeder Agrammatismus, etwas Sprachpathologisches. Tendiert ein Dichter dahin, grammatische Reime zu meiden, dann gibt es für ihn nach Hopkins »zwei Elemente für die Schönheit, die der Reim unserem Sinn schenkt, nämlich Gleichheit oder Ähnlichkeit des Lautes und die Ungleichheit oder Differenz der Bedeutung«³¹. Wie auch die Beziehung zwischen Laut und Bedeutung in den verschiedenen Reimtechniken aussehen mag, beide Sphären sind notgedrungen immer einbezogen. Nach Wimsatts aufschlußreichen Untersuchungen der Bedeutungsfülle des Reims³² und nach tieferschürfenden modernen Studien der slavischen Reimsysteme kann ein Poetik-Forscher kaum mehr behaupten, Reim hätte eine nur vage Bedeutungsfunktion.

Der Reim stellt nur einen speziellen, verdichteten Fall eines viel allgemeineren, wenn nicht des fundamentalen Problems der Dichtung dar, nämlich des *Parallelismus*. Auch hier eröffnete Hopkins schon 1865 in seinen studentischen Schriften einen fruchtbaren Einblick in die Struktur der Dichtung:

Die kunstwerkliche (*artificial*) Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk (*artifice*), läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus, angefangen von den – mit dem Fachausdruck auch so bezeichneten – Parallelismen der hebräischen Poesie und der kirchlichen Antiphongesänge bis zu den verflochtenen Versformen griechischer, italienischer oder englischer Dichtung. Doch gibt es notwendigerweise zwei Arten des Parallelismus – einmal die, in der der Gegensatz deutlich gekennzeichnet ist, und dann die, wo es sich mehr um einen transitorischen oder chromatischen Gegensatz handelt. Nur die erste Art, die des deutlich abgesetzten Parallelismus, hat

etwas mit der Struktur des Verses zu tun – sie erscheint im Rhythmus als Wiederkehr einer gewissen Folge von Silben, im Metrum als Wiederkehr einer gewissen Folge von Rhythmen, in der Alliteration, in der Assonanz und im Reim. Nun liegt die Stärke dieser Wiederholung darin, daß sie eine entsprechende Wiederholung oder Parallelführung in den Worten oder Gedanken erzeugt; um es nur ungefähr auszudrücken und mehr die Richtung anzugeben als das unveränderliche Ergebnis, könnte man sagen: ein deutlicherer Parallelismus in der Struktur sowohl der formalen Gliederung wie der Betonung erzeugt auch einen deutlicheren Parallelismus in den Worten und im Sinn... Zu der deutlich abgesetzten oder schroffen Art des Parallelismus gehören die Metapher, der Vergleich, die Parabel usw., bei denen die Wirkung auf der Gleichheit von Dingen beruht, und ebenso die Antithese, der Kontrast usw., wo sie auf der Ungleichheit beruht³³.

Zusammengefaßt heißt das: lautliche Äquivalenz, die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird, zieht unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich, und auf jeder sprachlichen Ebene ruft jede Konstituente einer solchen Sequenz nach einer der beiden korrelativen Erfahrungen, die Hopkins treffend als »Vergleich um der Gleichheit willen« und »Vergleich um der Ungleichheit willen« definierte.

In der Folklore finden sich die am prägnantesten gegliederten und stereotypisierten Formen der Dichtung, die sich besonders für die strukturelle Forschung eignen (wie Sebeok in seinen tscheremissischen Beispielen nachweist). Mündliche Traditionen, die den grammatischen Parallelismus anwenden, um aufeinanderfolgende Zeilen zu verknüpfen – wie zum Beispiel die finnisch-ugrischen Verssysteme³⁴ und in hohem Maße auch die russische Volksdichtung, können auf allen sprachlichen Ebenen aufschlußreich analysiert werden – phonologisch, morphologisch, syntaktisch und lexikalisch: daraus wird ersichtlich, welche Elemente als äquivalent empfunden werden und wie Gleichheit auf bestimmten Ebenen durch auffallende Unterschiede auf anderen Ebenen modifiziert wird. Solche Formen befähigen uns, Ransoms klugen Hinweis zu verifizieren, daß nämlich der »Prozeß von Metrum und Bedeutung der organische Vollzug der Dichtung ist und all ihre wichtigen Eigenheiten einbezieht«³⁵. Diese eindeutigen traditionellen Strukturen könnten Wimsatts Zweifel an der Möglichkeit vertreiben, eine Grammatik zum Wechselspiel zwischen Metrum und Sinn zu verfassen, und ebenso eine Grammatik über die Anordnung der Metaphern. Sobald der Parallelismus zum Kanon erhoben wird, hören das Wechselspiel zwischen Metrum und Bedeutung und die An-

ordnung der Tropen auf, »freie, individuelle und unvorhersagbare Bestandteile der Dichtung« zu sein.

Eine Übersetzung einiger typischer Zeilen aus russischen Hochzeitsliedern über die Ankunft des Bräutigams möge das Gesagte verdeutlichen:

Ein tapfrer Recke kam zum Tor,
Vasilij schritt zum Gut.

Die Übersetzung ist wörtlich: in beiden russischen Sätzen stehen jedoch die Verben am Schluß der Zeile (*Dobroj mólodec k seničkam privoračival, // Vasilij k tēremu pričázival*). Die Verse entsprechen einander syntaktisch und morphologisch vollkommen. Beide prädikative Verben weisen die gleichen Präfixe und Suffixe und denselben alternierenden Vokal im Wortstamm auf; sie decken sich im Aspekt, in der Zeitform, in Numerus und Genus; dazu sind sie synonym. Beide Subjekte, Gattungs- und Eigennamen, beziehen sich auf dieselbe Person und bilden eine Appositionsgruppe. Die Ortsbestimmungen werden durch identische Präpositionalkonstruktionen ausgedrückt, und die erste unterhält eine synekdochische Beziehung zur zweiten.

Diesen Versen kann eine andere Zeile ähnlichen grammatischen (syntaktischen und morphologischen) Baus vorausgehen: »Kein strahlender Falke flog über die Hügel« oder »kein schnaubendes Roß kam im Galopp auf den Hof«. Der »strahlende Falke« und »das schnaubende Roß« dieser Varianten stehen in einem metaphorischen Bezug zu »tapfrer Recke«. Dies ist traditioneller slavischer negativer Parallelismus – die Ablehnung einer metaphorischen Aussage zugunsten eines faktischen Zustandes. Die Negation *ne* kann jedoch ausgelassen werden: *Jasjón sokol zá gory zaljótjval* (ein strahlender Falke flog über die Hügel) oder *Retiv kon' kó dvoru priškákival* (ein schnaubendes Roß kam im Galopp auf den Hof). Im ersten der beiden zitierten Beispiele ist die *metaphorische* Relation bewahrt: ein tapfrer Recke erscheint am Tor wie ein strahlender Falke über den Hügeln. Im zweiten hingegen wird der semantische Bezug doppeldeutig. Der Vergleich zwischen dem erscheinenden Bräutigam und dem galoppierenden Roß liegt auf der Hand, doch gleichzeitig nimmt das Anhalten des Pferdes im Hof den Auftritt des Helden vor dem Haus vorweg. So evoziert das Lied, bevor es den Reiter und das Gut der Verlobten einführt, die kontiguierenden, *metonymischen* Bilder des Pferdes und des

Hofes: Besitz statt Besitzer, und draußen statt drinnen. Der Auftritt des Verlobten vollzieht sich in zwei aufeinanderfolgenden Teilen, ohne jedoch das Pferd für den Reiter zu ersetzen: »Ein tapfrer Recke kam im Galopp auf den Hof, // Vasilij schritt zum Tor«. So figuriert das »schnaubende Roß«, das in der vorangehenden Zeile an einer metrisch und syntaktisch ähnlichen Stelle wie der tapfere Recke auftaucht, gleichzeitig als Gleichheit und als repräsentativer Besitz dieses Mannes, im eigentlichen Sinne – *pars pro toto* für den Reiter. Das Bild des Pferdes bewegt sich auf der Grenzlinie zwischen Metonymie und Synekdoche. Diese suggestiven Konnotationen des »schnaubenden Rosses« ergeben eine metaphorische Synekdoche: in den Hochzeitsliedern und anderen Spielarten des russischen, erotischen Volksgutes wird der maskuline *retiv kon'* zu einem latenten oder sogar patenten Phallussymbol.

Schon im Jahr 1880 wies Potebnja, ein bedeutender Erforscher der slavischen Poetik, darauf hin, daß in der Volksdichtung ein Symbol materialisiert erscheint (*ovesčestolen*), sich also in einen Bestandteil der Umgebung verwandelt. »Obwohl noch Symbol, steht es doch in Bezug zur Handlung. Ein Vergleich erscheint so im Gewand einer zeitlichen Abfolge«. In Potebnjas Beispielen aus der slavischen Folklore dient die Weide, unter der ein Mädchen vorbeiwandelt, zugleich als ihr Bildnis; Baum und Mädchen sind gleichermaßen im selben Bild der Weide gegenwärtig. Ebenso bleibt das Pferd des Liebesliedes nicht nur ein Männlichkeitssymbol, wenn der Bursche das Mädchen bittet, sein Roß zu füttern, sondern auch wenn es gesattelt, in den Stall geführt oder an einen Baum gebunden wird.

In der Dichtung tendiert nicht nur die phonologische Sequenz, sondern überhaupt jede Sequenz semantischer Einheiten dahin, eine Gleichung zu bauen. Ähnlichkeit wird auf Kontiguität überlagert und verleiht der Dichtung ihr durch und durch symbolisches, vielfältiges und polysemantisches Wesen, das Goethe im herrlichen Vers anklingen läßt: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«. Technischer ausgedrückt: Jede Sequenz ist ein Simile. In der Dichtung, wo die Ähnlichkeit die Kontiguität überlagert, ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch gefärbt.

Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung, kurz eine Grundeigen-

schaft der Dichtung. Wie Empson sagt: »Die Mechanik der Mehrdeutigkeit gehört zum Wesen der Dichtung«³⁷. Nicht nur die sprachliche Botschaft selbst, auch Sender und Empfänger werden mehrdeutig. Neben Autor und Leser gibt es ein ›Ich‹ des lyrischen Helden oder des fiktiven Erzählers und das ›Du‹ oder ›Ihr‹ des angesprochenen Empfängers dramatischer Monologe, Fürbitten und Episteln. Zum Beispiel wird das Gedicht *Wrestling Jacob* von seinem Titelhelden an den Erlöser gerichtet und dient zugleich als eine subjektive Mitteilung des Dichters Charles Wesley an seine Leser. Jede poetische Mitteilung ist eigentlich zitierte Rede mit all den eigentümlichen und verwickelten Problemen, welche die »Rede innerhalb der Rede« dem Linguisten auferlegt.

Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.

Die doppeldeutige Botschaft findet ihre Entsprechung in einem geteilten Sender, einem geteilten Empfänger und weiter in einer geteilten Referenz, was besonders in der Eröffnung der Märchen bei den verschiedensten Völkern hervorsteht, zum Beispiel in der üblichen Eröffnung der Erzähler in Mallorca: *Aixo era y no era* (es war und es war nicht)³⁸. Durch die ständige Wiederholung, die aufgrund der Überlagerung des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz entsteht, werden nicht nur die konstituierenden Sequenzen der poetischen Botschaft, sondern auch die ganze Botschaft wiederholbar. Die Möglichkeit der sofortigen oder auch aufgeschobenen Wiederholung, die Verdinglichung einer poetischen Botschaft und ihrer Konstituenten, die Umwandlung einer Botschaft in ein dauerhaftes Ding – sie alle bilden eine immanente und wirkungsvolle Eigenheit der Dichtung.

In einer Sequenz, wo Ähnlichkeit auf Kontiguität projiziert wird, nehmen zwei mehr oder weniger anstoßende, ähnliche phonematische Sequenzen oft eine paronomastische Funktion an. Wörter, die sich in ihrer Lautform gleichen, werden auch nach ihrer Bedeutung zusammengezogen. Die erste Zeile der Schlußstrophe in Poes Gedicht *The Raven* weist, wie Valéry³⁹ bemerkt, viele Alliterationen auf, doch die »überwältigende Wirkung« dieser Zeile und der ganzen Strophe liegt primär im Schwung der poetischen Etymologie.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still is sitting*
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore.

Der Sitz des Raben, *the pallid bust of Pallas*, wird durch die ›tö-
 nende‹ Paronomasie /pæləd/ – /pæləs/ zu einem organischen Gan-
 zen verschmolzen (ähnlich Shelleys durchkomponierte Zeile
Sculptured on alabaster obelisk / sk.lp/ – /l.b.st/ – /b.l.sk/). Die
 beiden konfrontierten Wörter werden schon früher in einem ande-
 ren Epithet der gleichen Büste vermischt – *placid* / plæsd/ – ein
 poetisches Portmanteau, und das Band zwischen dem Sitzenden
 und dem Sitz wurde seinerseits durch eine Paronomasie verfestigt:
Bird or BeaST upon the... BuST. Der Vogel sitzt *On the pallid bust*
of Pallas just above my chamber door, und der Rabe auf seinem
 Sitz, trotz des Befehls des Liebenden, *take thy form from off my*
door, wird durch die Wörter /zast əbʌv/ festgenagelt, die beide in
 /bast/ aufgehen.

Der beharrliche Aufenthalt des grimmigen Gastes vollzieht sich
 in einer Kette genialer, zum Teil inversiver Paronomasien, wie man
 es von einem solch bewußten Experimentator im vorwegnehmen-
 den, regressiven *modus operandi* und einem solchen Meister im
 ›Rückwärtsschreiben‹ wie Edgar Allan Poe gar nicht anders erwar-
 ten könnte. In der Eingangszeile dieser abschließenden Strophe er-
 scheint das Wort *raven*, in Kontiguität mit dem trüben Refrain-
 wort *never*, einmal mehr als verkörpertes Spiegelbild dieses *never*:
 /n.v.r./ – /r.v.n./. Auffällige Paronomasien verklammern beide
 Sinnbilder der ewigen Verzweiflung, zuerst *the Raven, never flit-*
ting zu Beginn der letzten Strophe und dann in den allerletzten
 Verszeilen *that shadow that lies floating on the floor and shall be*
lifted – nevermore: /nevər flitɪŋ/ – /flótɪŋ/ ... /flór/ ... /lɪftəd
 nevər/. Die Alliteration, die Valéry so beeindruckten, bilden eine
 paronomastische Kette: (sti.../ – /sit.../ – /sti.../ – /sit.../. Die
 Invarianz dieser Gruppe wird vor allem durch die Varianz ihrer
 Reihenfolge hervorgehoben. Die beiden Leuchteffekte in dem
 Helldunkel – die *fiery eyes* des schwarzen Vogels und das Lam-
 penlicht, das ›seinen Schatten auf den Boden wirft‹ – unterstrei-
 chen die Düsternis des ganzen Bildes noch mehr und werden wie-
 derum durch wirkungsvolle Paronomasien miteinander verbun-

den: /ɔldə sɪmɪŋ/ ... /dɪmənʒ/ ... /ɪz drɪmɪŋ/ – /ɔrɪm strɪmɪŋ/.
That shadow that lies / layz/ paßt in einem beeindruckend falsch
 plazierten Echoreim zu den Augen, *eyes* / ayz/, des Raben.

In der Dichtung wird jede spürbare Ähnlichkeit in der Lautgestalt
 im Hinblick auf die Ähnlichkeit und/oder die Verschiedenheit in
 der Bedeutung ausgewertet. Doch hinter Popes alliterierendem
 Lehrsatz an die Dichter – *the sound must seem an Echo of the sense*
 – steckt noch mehr. In der referentiellen Sprache basiert die Ver-
 bindung zwischen *signans* und *signatum* vorab auf einer kodifi-
 zierten Kontiguität, die oft irreführend ›Willkürlichkeit des
 sprachlichen Zeichens‹ genannt wird. Die Relevanz des Laut-Bedeu-
 tungs-Nexus ist eine einfache Folge der Überlagerung der
 Ähnlichkeit auf die Kontiguität. Lautsymbolik ist eine unbestreit-
 bar objektive Relation, die auf einer phänomenalen Verbindung
 zwischen verschiedenen sensorischen Modi gründet, besonders auf
 visueller und auditiver Erfahrung. Wenn sich Forschungsergeb-
 nisse auf diesem Gebiet zuweilen vage und widersprüchlich aus-
 nehmen, so ist dies primär einer ungenügenden Sorgfalt in den
 psychologischen und/oder linguistischen Untersuchungsmetho-
 den zuzuschreiben. Der Zusammenhang wurde besonders vom
 linguistischen Standpunkt aus durch die Vernachlässigung des
 phonologischen Aspektes der Sprachlaute oder durch zwangsläuf-
 fig vergebliche Operationen mit komplexen phonematischen Ein-
 heiten, anstatt mit ihren letzten Komponenten, verzerrt darge-
 stellt. Wenn wir beispielsweise beim Testen phonologischer
 Oppositionen wie *dunkel gegen hell fragen*, ob /i/ oder /u/ dunkler
 klingt, dann mag einigen Versuchspersonen diese Frage sinnlos er-
 scheinen; hingegen wird wohl keiner behaupten /i/ sei der dunkel-
 ste der beiden Laute.

Dichtung ist nicht das einzige Gebiet, wo Lautsymbolik verwen-
 det wird; doch handelt es sich hier um einen Bereich, in dem der
 interne Nexus zwischen Laut und Bedeutung von einem latenten
 in einen patenten Zustand übergeht und sich besonders spürbar
 und intensiv manifestiert, wie Hymes in seinem anregenden Referat
 dargelegt hat. Die überdurchschnittliche Häufung einer gewis-
 sen Phonemklasse oder einer kontrastierenden Montage zweier
 gegensätzlicher Klassen in der Lauttextur eines Verses, einer Stro-
 phe oder eines Gedichtes wirkt – in der bildhaften Sprache Poes
 – wie eine ›Unterströmung der Bedeutung‹. In zwei polaren Wör-
 tern mag das phonematische Verhältnis mit der semantischen Op-

position übereinstimmen, wie etwa in den russischen Wörtern /d.en/ ›Tag und /noč/ ›Nacht‹, mit dem hellen Vokal und dem stimmlosen Konsonanten in der Bezeichnung für den Tag und dem entsprechenden dunklen Vokal in der Bezeichnung für Nacht. Eine Verstärkung dieses Kontrastes durch die Einbettung mit hellen und stimmlosen Phonemen im Gegensatz zu einer dunklen phonematischen Umgebung des zweiten Wortes macht den Ton zu einem vollkommenen Echo des Sinnes. Im französischen *jour* ›Tag‹ und *nuît* ›Nacht‹ hingegen ist die Verteilung der dunklen und hellen Vokale umgekehrt, so daß Mallarmés *Divagations* seine Muttersprache einer täuschenden Perversität bezichtigen, weil sie dem Tag ein dunkles Timbre und der Nacht ein helles verleihen⁴⁰. Whorf stellt fest, daß wir ohne weiteres merken, wenn die Lautgestalt eines Wortes eine »akustische Ähnlichkeit mit seiner Bedeutung aufweist..., daß wir aber den umgekehrten Fall vollkommen übersehen«. Poetische Sprache und besonders die französische Dichtung strebt aufgrund der von Mallarmé entdeckten Kollision zwischen Laut und Bedeutung entweder nach einem phonologischen Wechsel einer solchen Diskrepanz und ertränkt die »umgekehrte: Verteilung der vokalischen Eigenschaften, indem sie *nuît* mit dunklen und *jour* mit hellen Vokalen umgibt, oder sie nimmt zu einer semantischen Verschiebung Zuflucht und ersetzt ihre Bildsprache von Tag und Nacht durch andere synästhetische Korrelate der phonematischen Opposition dunkel/hell, indem sie beispielsweise den schweren, warmen Tag mit der kühlen, luftigen Nacht kontrastiert, weil »der Mensch anscheinend die Erfahrung von glänzend, scharf, hart, groß, leicht (im Gewicht), schnell, hoch, eng etc. in einer langen Folge und umgekehrt dunkel, warm, nachgebend, weich, stumpf, niedrig, schwer, langsam, tief, breit etc. in einer anderen Folge miteinander assoziiert«⁴¹.

Wie wirkungsvoll das Schwergewicht auf der dichterischen Wiederholung auch sein mag, die Lauttextur läßt sich überhaupt nicht durch numerische Kunstgriffe einschränken und ein Phonem, das in relevanter Position vor einem kontrastierenden Hintergrund, wenn auch in einem Schlüsselwort, nur einmal erscheint, kann eine verblüffende Wirkung erzielen. Maler formulierten das folgendermaßen: *Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo.*

Jede Analyse der poetischen Lauttextur muß konsequent die phonologische Struktur der gegebenen Sprache einbeziehen und neben dem gesamten Kode auch die Hierarchie der phonologi-

schen Unterschiede in der gegebenen poetischen Konvention berücksichtigen. So lassen die unvollkommenen Reime, von denen die Slaven in der mündlichen, und in einigen Epochen auch in der schriftlichen Tradition Gebrauch machten, ungleiche Konsonanten in den Reimgliedern zu (zum Beispiel Tschechisch *boty, boky, stopy, kosy, sochy*), doch wird nach der Feststellung Nitschs keine wechselseitige Entsprechung zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten zugelassen⁴², so daß die angeführten tschechischen Wörter nicht mit *body, doby, kozy, rohy* reimen können. Nach Herzogs nur teilweise in Druckform erschienenen Untersuchungen⁴³ wird in den Liedern einiger indianischer Stämme, wie in denen der Pima-Papago und Tepecano, die phonologische Unterscheidung zwischen stimmhaften und stimmlosen Plosiven und zwischen diesen und Nasalen durch freie Varianten ersetzt, während der Unterschied zwischen Labialen, Dentalen, Velaren und Palatalen vollkommen bestehen bleibt. In der Dichtung dieser Sprachen verlieren die Konsonanten auf diese Weise zwei ihrer vier distinktiven Eigenschaften, stimmhaft/stimmlos und nasal/oral und bewahren die beiden anderen, hell/dunkel und kompakt/diffus. Selektion und hierarchische Schichtung gültiger Kategorien sind für eine Poetik Faktoren von größter Wichtigkeit, und zwar auf der phonologischen wie grammatischen Ebene.

Literaturtheorien des Altindischen und des mittelalterlichen Latein unterscheiden deutlich zwischen zwei Polen der Wortkunst. Im Sanskrit heißen sie *Pāncālī* und *Vaidarbhī* und im Lateinischen entsprechend *ornatus difficilis* und *ornatus facilis*⁴⁴, wobei der letztere Stil der linguistischen Analyse viel mehr Mühe bereitet, da in solchen literarischen Formen die sprachlichen Mittel unauffällig eingesetzt werden und die Sprache selbst ein fast transparentes Kleid zu sein scheint. Doch müssen wir uns den Worten von Charles Sanders Peirce anschließen: »Man kann sich nie ganz dieser Kleider entledigen, sie werden lediglich durch etwas Durchsichtigeres ersetzt«⁴⁵. »Verslose Komposition«, wie Hopkins die prosaische Spielart der Wortkunst nennt – wo Parallelismen nicht so streng gekennzeichnet und streng regelmäßig sind wie im »durchgehenden Parallelismus«, und wo es keine dominante Klangfigur gibt –, bietet verwickeltere Probleme für die Poetik wie Übergangsphänomene im Sprachlichen überhaupt. In diesem Fall liegt der Übergang zwischen streng poetischer und streng referentieller Sprache. Doch beweist Propps bahnbrechende Monogra-

phie über die Morphologie des Märchens⁴⁶, daß ein rein syntaktischer Ansatz von überragendem Wert selbst für die Klassifikation der traditionellen Fabel und für das Aufspüren der verwirrenden Regeln sein kann, die ihrer Komposition und Selektion zugrunde liegen. Die neueren Arbeiten von Lévi-Strauss⁴⁷ zeigen einen wesentlich gründlicheren, aber im großen und ganzen ähnlichen Zugang zum gleichen Konstruktionsproblem.

Es ist kein bloßer Zufall, daß die metonymischen Strukturen weniger erforscht sind als das Gebiet der Metapher. Ich möchte hier meine frühere Feststellung wiederholen, daß die Erforschung der poetischen Tropen bis jetzt hauptsächlich der Metapher galt und daß die sogenannte realistische, eng mit dem Prinzip des Metonymischen verknüpfte Literatur sich immer noch der Interpretation sperrt; und das, obwohl die gleiche linguistische Methodologie, womit die Poetik den metaphorischen Stil romantischer Poesie analysiert, auf die metonymische Textur realistischer Prosa vollkommen anwendbar ist⁴⁸.

Lehrbücher glauben zwar, daß es Gedichte ohne Bilder gibt, doch in Wirklichkeit wird die Armut an lexikalischen Tropen durch großartige grammatische Tropen und Figuren wettgemacht. Die in der morphologischen und syntaktischen Struktur der Sprache verborgenen Quellen der Poesie, kurz die Poesie der Grammatik und ihr literarisches Produkt, die Grammatik der Poesie, sind den Kritikern selten bekannt, wurden von den Linguisten fast gänzlich übersehen und von schöpferischen Schriftstellern meisterhaft gehandhabt.

Die dramatische Wucht am Anfang der Leichenrede des Antonius für Cäsar wird von Shakespeare durch das Spiel mit grammatischen Kategorien und Konstruktionen erzielt. Mark Antonius verspottet die Rede des Brutus, indem er die vorgeschützten Gründe für Cäsars Ermordung in rein sprachliche Fiktionen verwandelt. Des Brutus Anklage an Cäsar, *as he was ambitious, I slew him*, wird in der Folge mehrfach umgeformt. Als erstes reduziert sie Antonius auf ein bloßes Zitat, das die Verantwortung für das Gesagte dem erwähnten Sprecher zuschreibt, *The noble Brutus! / Hath told you...* In der Wiederholung wird diese Bezugnahme auf Brutus durch ein adverbatives *but* mit den Aussagen des Antonius kontrastiert und im weiteren Verlauf durch ein konzessives *yet* noch mehr abgewertet. Der Hinweis auf die Ehre des Klägers macht dessen Anklage zunichte durch die Substitution des rein kopulati-

ven *and* anstelle des früheren kausalen *for* und zum Schluß durch den böswilligen Einschub eines modalen *sure*:

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.

Das folgende Polyphton – *I speak... Brutus spoke... I am to speak* – stellt die wiederholte Anklage bloß als indirekte Rede und nicht als berichtetes Faktum dar. Die Wirkung liegt, wie die modale Logik sagen würde, in dem obliquen Kontext der angeführten Argumente, der sie zu unbeweisbaren Glaubenssätzen macht:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.

Der wirkungsvollste ironische Kunstgriff des Antonius besteht darin, daß er den *modus obliquus* in der Rede des Brutus in einen *modus rectus* verwandelt, also diese verdinglichten Attribute als sprachliche Fiktionen entlarvt. Die Feststellung des Brutus, *he was ambitious*, wird von Antonius zunächst mit der Umsetzung des Adjektivs vom Agens zur Handlung beantwortet (*Did this in Caesar seem ambitious?*), dann modifiziert er, indem er das Abstraktum *ambition* hervorholt, dieses in das Subjekt einer konkreten Passivkonstruktion, *Ambition should be made of sterner stuff* und in der Folge zum Prädikatsnomen eines Fragesatzes, *Was this ambition?* Der Appell des Brutus, *hear me for my cause*, wird durch das gleiche Nomen, dem hypostasierten Subjekt einer interrogativen Aktivkonstruktion *in recto* beantwortet, *What cause withholds you...?* Während Brutus ruft, *awake your senses, that you may be the better judge*, wird das abstrakte, von *judge* abgeleitete Substantiv im Bericht des Antonius zum apostrophierten Agens: *O judgement, thou art fled to brutish beasts...* Diese Apostrophe mit ihrer mörderischen Paronomasie *Brutus-brutish* erinnert übrigens an Cäsars Ausruf bei seiner Ermordung *Et tu, Brute*: Eigenheiten und Tätigkeiten werden *in recto* enthüllt, während ihre Träger entweder *in obliquo* (*withholds you, to brutish beasts, back to*

me) oder als Subjekte negativer Handlungen (*men have lost, I must pause*) erscheinen:

You all did love him once, not without cause;
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason:

Die beiden letzten Zeilen der Einleitung in der Leichenrede Antonius' offenbaren die scheinbare Unabhängigkeit dieser grammatischen Metonymien. Das stereotype ›Ich trauere um den und den‹ und das bildliche und doch immer noch stereotype ›der und der liegt im Sarg und mein Herz ist bei ihm‹ oder ›geht zu ihm hinaus‹ weicht in der Rede des Antonius einer kühnen Metonymie. Die Trope wird Teil der poetischen Realität:

My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.

In der Dichtung lebt die innere Form eines Namens, das heißt der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf. *Cocktails* können ihre verschüttete Verwandtschaft mit dem Gefieder wieder aufnehmen. Ihre Farben werden in Mac-Hammonds Verse *The ghost of a Bronx pink lady!* / *With orange blossoms afloat in her hair* wieder lebendig, und die etymologische Metapher erfährt ihre Verwirklichung: *O Bloody Mary!* / *The cocktails have crowed not the cocks: (At an Old Fashion Bar in Manhattan)*. Das Gedicht *An Ordinary Evening in New Haven* von Wallace Stevens greift das Titelwort des Stadtnamens zunächst durch eine diskrete Anspielung auf *heaven* und dann durch eine direkte, wortspieltrachtige Konfrontation auf, ähnlich Hopkins' *Heaven – Haven*.

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room...

Das Adjektiv *New* im Stadtnamen wird durch die Verknüpfung von Gegenteiligem bloßgelegt:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by...

Als 1919 im Moskauer Linguistischen Kreis über die Frage diskutiert wurde, wie die *epitheta ornantia* definiert und abgegrenzt werden können, wies uns der Dichter Majakovskij zurecht und

sagte, daß für ihn jedes Adjektiv schon dadurch ein poetisches Attribut sei, daß es in Dichtung stehe; das gelte sogar für ›groß‹ in ›großer Bär‹ oder ›groß‹ und ›klein‹ in Moskauer Straßennamen, wie *Bol'shaja Presnja* und *Malaja Presnja*. Mit anderen Worten: die Poetizität wird nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigelegt, sie besteht vielmehr in einer vollständigen Neubewertung der Rede und aller ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien.

Ein Missionar warf seiner afrikanischen Herde vor, ohne Kleider zu gehen. »Und wie steht es mit dir?« Man zeigte auf sein Gesicht, »Bist nicht auch du irgendwo nackt?« »Ja, aber das ist mein Gesicht.« »Bei uns«, gaben die Eingeborenen zurück, »ist überall Gesicht.« So wird in der Dichtung jedes sprachliche Element in eine Figur dichterischen Sprechens verwandelt.

Diesen Versuch einer Verteidigung von Recht und Pflicht der Linguistik, die Erforschung der Wortkunst in all ihren Aspekten und in ihrem Ausmaß voranzutreiben, möchte ich mit dem gleichen Ausspruch abschließen, der meinen Beitrag in der hier an der Indiana University abgehaltenen Konferenz von 1953 zusammenfaßte: *Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto*⁴⁹. Falls die Aussage des Dichters Ransom stimmt (und sie stimmt), daß »Dichtung eine Art Sprache ist«⁵⁰, dann muß der Linguist, dessen Arbeitsfeld schließlich jede Art von Sprache ist, die Dichtung in seine Forschungen einbeziehen. Diese Tagung hat deutlich gezeigt, daß die Zeiten, in denen Linguisten und Literaturhistoriker den Fragen der poetischen Struktur auswichen, endgültig überwunden sind. Nach Hollander »scheint es keinen Grund dafür zu geben, Fragen der Literatur aus der gesamten Linguistik auszuklamern.« Falls Kritiker immer noch Zweifel an der Kompetenz der Linguistik auf dem Gebiet der Poetik hegen, so meine ich persönlich, daß die Inkompetenz einiger engstirniger Linguisten in poetischen Fragen als eine Unfähigkeit der Linguistik selbst verkannt wird. Denn wir alle begreifen jetzt, daß ein Linguist, der sich gegenüber der poetischen Funktion der Sprache verschließt, und ein Literaturwissenschaftler, der sich über linguistische Fragen und Methoden hinwegsetzt, gleicherweise krasse Anachronismen sind.

Anmerkungen

- 1 »Linguistics and Poetics«, *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York: Wiley, 1960; 350-377; 1971 erstmals deutsch erschienen, gedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlages John Wiley & Sons, New York. Für diese Ausgabe vollständig neu übersetzt von Tarcisus Schelbert [Hg.].
- 2 Sapir, E., *Language*, New York 1921.
- 3 Joos, M., Description of language design, *Journal of the acoustical society of America* 22, 1950, S. 701-708.
- 4 Marty, A., *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Bd. 1, Halle, 1908.
- 5 Bühler, K., Die Axiomatik der Sprachwissenschaft, *Kant-Studien*, 38, 1933, S. 19-90.
- 6 Mansikka, V. T., Litauische Zaubersprüche, *Folklore Fellows Communications* 87, 1929, S. 69.
- 7 Rybnikov, P. N., *Presni*, Vol. 3., Moscow 1910, S. 217f.
- 8 Josh. 10, 12.
- 9 Malinowski, B., The problem of meaning in primitive languages, in: C. K. Ogden and I. A. Richards, *The meaning of meaning*, New York and London, 9. Auflage, 1953, S. 296-336.
- 10 Maretić, T., Metrika narodnij nasih pjesama, *Rad Jugoslavenske Akademije* 168, Zagreb 1907, S. 170.
- 11 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 12 Levi, A., Della versificazione italiana, *Archivum Romanicum* 14, 1930, S. 449-526, secs. VIII-IX.
- 13 Jakobson, R., O češskom stixe preimuščestvenno v sopostavlenu s russkim (= *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, 5), Berlin und Moskau 1923.
- 14 Bishop, J. L., *Prosodic elements in Tang poetry*, Indiana University conference on Oriental-Western literary relations, Chapel Hill 1955.
- 15 Polivanov, E. D., O metričeskom karaktere kitajskogo stixosloženiija, *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija V, S. 156-158, 1924.
- 16 Wang Li, *Hang-yü sbih-lü-hsüeh* (= *Verskunst im Chinesischen*) Shanghai 1958.
- 17 Simmons, D. C., Specimens of Efik folklore, *Folk-Lore* 66, 1955, S. 228.
- 18 Taranovski, K., *Ruski dvoedelni ritmovi*, Belgrad 1955.
- 19 Cherry, C., *On human communication*, New York 1957.
- 20 Poe, E. A., Marginalia, *The works*, Bd. 3, New York, 1857.
- 21 Frost, R., *Collected poems*, New York 1939.
- 22 Jespersen, O., Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique, *Psychologie du langage*, Paris 1933.
- 23 Jakobson, R., Studies in comparative Slavic metrics, *Oxford Slavonic papers* 3, 1952, S. 21-66; -, Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen, *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale* 7-9, 1933, S. 44-53.
- 24 Karcevskij, S., Sur la phonologie de la phrase, *Travaux du cercle linguistique de Prague* 4, 1931, S. 188-223.
- 25 Eichenbaum, B., *Melodika stixa*, Leningrad 1922; Zirmunskij, V., *Voprosy teorii literatury*, Leningrad 1928.
- 26 Hill, A. A., Review, *Language* 29, 1953, S. 549-561.
- 27 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 28 -, *Poems*, W. H. Gardner, Hg., New York und London, 3. Auflage, 1948.
- 29 Sievers, E., *Ziele und Wege der Schallanalyse*, Heidelberg 1924.
- 30 Valéry, P., *The art of poetry*, Bollingen series 45, New York 1958.
- 31 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 32 Wimsatt, W. K., Jr., *The verbal icon*, Lexington 1954.
- 33 Hopkins, G. M., *The journals and papers*, H. House, Hg., London 1959.
- 34 Austerlitz, R., Ob-Ugric metrics, *Folklore Fellows Communications* 174, 1958; Steinitz, W., Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, *Folklore Fellows Communications* 115, 1934.
- 35 Ransom, J. C., *The new criticism*, Norfolk, Conn. 1941.
- 36 Potebnja, A., Ob' 'jasnenija malorusskix i srodnyx: narodnyx pesen, Warschau, 1, 1883, 2, 1887.
- 37 Empson, W., *Seven types of ambiguity*, New York, 3. Auflage 1955.
- 38 Giese, W., Sind Märchen Lügen, *Cahiers S. Puscariu* 1, 1952, S. 137ff.
- 39 Valéry, P., *The art of poetry*, Bollingen series 45, New York 1958.
- 40 Mallarmé, S., *Divagations*, Paris 1899.
- 41 Whorf, B. L., *Language, thought, and reality*, J. B. Carroll, Hg., New York 1956, S. 267f.
- 42 Nitsch, K., Z historii polskich rymów, *Wybór pism polonistycznych* 1.33-37, Wrocław 1954.
- 43 Herzog, G., Some linguistic aspects of American Indian poetry, *Word* 2, 1946, S. 82.
- 44 Arbusow, L., *Colores rhetorici*, Göttingen 1948.
- 45 Peirce, C. S., *Collected papers*, Bd. 1, Cambridge Mass. 1931, S. 171.
- 46 Propp, V., *Morphology of the folktale*, Bloomington 1958. Deutsch: *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a. M. 1975.
- 47 Lévi-Strauss, C., Analyse morphologique des contes russes, *International journal of Slavic linguistics and poetics* 3, 1960; -, *La geste d'Asdrual*, Ecole Pratique des Hautes Études, 1958; -, The structural study of myth, in T. A. Sebeok, Hg., *Myth: A Symposium*, S. 50-66, Philadelphia 1955.
- 48 Jakobson, R., The metaphoric and metonymic poles, *Fundamentals of language*, S. 76-82, 's-Gravenhage, 1956.
- 49 Lévi-Strauss, C., R. Jakobson, C. F. Voegelin und T. A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore 1953.
- 50 Ransom, J., *The world's body*, New York 1938.