



Gerhard Kurz

Die Poesie unter der Poesie*

Mit dieser Abschiedsvorlesung beende ich auch meine Vorlesung über „Was ist Literatur und wie wird sie interpretiert?“ Dabei haben uns unterschiedliche Aspekte von Literatur wie kommunikative Handlung, Mimesis, Fiktion beschäftigt. Die Aspekte, auf die ich heute in gebotener Kürze eingehen möchte, werden gegenüber der Bedeutungsdimension von Poesie oder Literatur weniger behandelt, manchmal vernachlässigt, weil sie einfach und evident erscheinen. Aber wie so oft ist auch hier das Einfache nicht so einfach zu beschreiben. Meine Überlegungen beruhen auf der These oder Überzeugung, dass das über Jahrtausende und über ganz unterschiedliche Kulturen sich hinziehende Interesse der Menschen an so etwas auf den ersten Blick handfest Zwecklosem wie Poesie oder Literatur keineswegs selbstverständlich ist, sondern nur erklärbar durch ihre Haftung im Grund, im Untergrund der Alltagspoesie, dem poetischen „Volksvermögen“, wie es Peter Rühmkorf so trefflich doppeldeutig genannt hat.

Im Titel habe ich den Begriff *Poesie* etwas plakativ, mehr nach dem allgemeinen als dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch, verwendet. Die Begriffe *Poesie*, *Dichtung*, *Dichtkunst*, *Literatur* haben eine komplizierte, z. T. spezifisch deutsche Konkurrenzgeschichte. Daher werden sie teils als synonyme, teils als nicht-synonyme oder als teilsynonyme Ausdrücke gebraucht.

Der Begriff der Poesie leitet sich von dem griechischen Wort *Poiesis* ab, das so viel wie Machen, Tätigkeit, Schöpfen, vor allem das Schaffen des Dichters meint. *Poiesis* beruht auf Kunstfertigkeit und zielt auf ein Werk. Der Gegenbegriff der Praxis dagegen beruht auf Tu-

gend und zielt auf die Handlung. In den antiken Dichtungstheorien schon kann *Poiesis* auch das Werk selbst bezeichnen. Diese Doppelbedeutung, Machen und Gemachtes, schöpferische Produktion und Produkt, wahrt der Begriff der Poesie bis heute. Seit dem 18. Jahrhundert bedeutet Poesie die Gesamtheit der Produkte, im Bedeutungsmerkmal des Machens wird das Sprachschöpferische und die „schaffende Wirksamkeit der Phantasie“ (so A. W. Schlegel) akzentuiert. In der Konkurrenz mit dem siegreichen Literaturbegriff, der Literatur als ein umfassenderes schriftliches und gesellschaftlich institutionalisiertes Medium fasst, verengte sich der Begriff der Poesie auf Gedichte, wird dem Begriff der Prosa entgegengesetzt, und bedeutet soviel wie Lyrik, da wir Gedichte intuitiv als besonders sprachschöpferische Gebilde verstehen. (Wir haben im Gedächtnis, dass gegenwärtig im öffentlichen Jargon Lyrik all das heißt, was keine Rendite bringt.) Die allgemeinere Bedeutung mit der Akzentuierung des Sprachschöpferischen, der Akzentuierung der Sprache als Substanz und als Mittel ging jedoch nicht ganz verloren. Unter dem Begriff der Poetik schließlich wurde seit der Antike eine zuerst normative, in der Neuzeit dann zunehmend deskriptive Reflexion auf die Prinzipien und Verfahren des Dichtens allgemein verstanden.

Bei der Titelformulierung habe ich mir die Uneindeutigkeit des Begriffs der Poesie zunutze gemacht. Poesie bedeutet dabei einmal den schöpferischen, durchaus kunstvollen Umgang mit Sprache, dann die Werke, die unter den allgemeinen Begriff der Poesie oder der Literatur gefasst werden. Im Unterschied zum Begriff der Literatur akzentuiert der Begriff der Poesie die Merkmale der Mündlichkeit und des Wohlklangs. Poesie ist jedoch nicht nur eine besondere Erzeugung von Sprachklängen, sondern auch eine besondere Erzeugung von Bedeu-

* Der Text entspricht der Abschiedsvorlesung des Verfassers, gehalten am 11. 2. 2008

tungen. Um 1800 hat man diese Bedeutung umschrieben mit „aufgeregtem“, d. h. regsam gemachtem „Geist“ (Goethe), „Begeisterung“ (Hölderlin) oder „Phantasie“ (A. W. Schlegel). Der Begriff der Dichtung bietet keine Alternative, da er durch seine Geschichte ideologisch belastet ist. Auch der Begriff der Literatur bietet keine Alternative, da er ein schriftliches Medium und ein literarisches Bewusstsein voraussetzt, ein Literaturwollen sozusagen. Mir kommt es aber gerade darauf an, was man um 1800 die „unbewusste“ (Schelling) poetische Produktion nannte, d.h. die spontanen oder mehr oder weniger kalkulierten poetischen Formen im kommunikativen Haushalt der Gesellschaft. Proto-poesie könnte man sie auch nennen. Also: Die Poesie, die Poesie des Alltags, unter der Poesie, der Poesie als Dichtkunst.

Es gibt eine Poesie unter und auch neben der Poesie der Werke. Die Werbung hat diesen Zusammenhang längst entdeckt und ausgebeutet.

Vor Jahren freuten wir uns an einem Wort wie *Elchtest* – ein Wort, das nicht so schnell in den Sprachverkehr aufgenommen worden wäre, wenn es nicht, neben der damit verbundenen Schadenfreude an misslungenen Autotests im hohen Norden, eine spezifisch poetische Struktur aufwies: zwei Silben, die eine lautliche und rhythmische Gestalt bilden, metrisch gesprochen ein Spondeus, eine spezifische Intonation, die Wiederholung des Vokals e in einer unterschiedlichen lautlichen Umgebung, einmal in einer Kopfstellung, einmal in einer Binnenstellung, also Wiederholung mit Variation, schließlich die umschließende Wiederholung des Konsonanten t in der zweiten Silbe. Vor wenigen Wochen, ein zufälliger Fund, war zu lesen, dass einer der leitenden Funktionäre von Bayern München intern *Killer-Kalle* gerufen wird. Der Ausdruck realisiert wieder das elementare, vor uns Sprachteilhabern als ästhetisch befriedigend empfundene Muster: Wiederholung und Variation: *Killer-Kalle*. Die stimmliche Anspannung, mit der der Stimmapparat den Laut i hervorbringt, löst und entspannt sich in der Öffnung zum e und zum a. Die Laute i und a wechseln nach dem festen Muster des Ablauts. Die Spracherwerbsforschung vermutet den ers-

ten vokalischen Gegensatz zwischen dem breiten, offenen Vokal a und dem engen, hellen Vokal i oder e. Diesem Muster folgen z. B. auch so wohlbekannte Ausdrücke wie *Tingeltangel*, *Mischmasch*, *Ticktack*, *Bimbam*, *Krimskrams*, *Hickhack*, *Pitschpatsch*. Dass der Ausdruck *multikulti* so häufig verwendet wird, hat nicht nur mit einem ernstem gesellschaftlichen Problem, sondern auch mit seiner spezifischen Lautform zu tun: ein Binnenreim, lautliche Übereinstimmung ab dem letzten betonten Vokal, Variation des anlautenden Konsonanten. Die Komposition macht sich die gegenwärtig so überaus produktive Kürzungsbildung mit dem Suffix -i zunutze, wie z. B. in *Studi*, *Wessi*, *Ossi*. In der Berichterstattung über die Auseinandersetzungen zwischen der Bahn und der Gewerkschaft der Lokführer in den letzten Wochen war eine Tendenz zu beobachten, den Namen der Gewerkschaft *GdL* und den Namen ihres Vorsitzenden, *Schell*, in einer Kollokation, in einer festen Zusammenstellung zu verwenden. Auch dieses Phänomen hat nicht nur einen sachlichen, sondern auch einen lautlichen, poetischen Grund: Es sind die heimlichen Verführer Assonanz, Reim und Rhythmus, die zu dieser Zusammenstellung *Schell-GdL* führen. Empirische Gesprächsanalysen haben gezeigt, wie ein Wort andere Wörter mittels Assonanzen und Alliterationen nach sich ziehen kann. Solche Lautrekurrenzen wirken als effiziente sprachliche Kohäsionsmittel, gerade weil sie eine Äußerungskette unterschwellig mitbestimmen.

Sprachliche Zeichen bilden das, was sie bezeichnen, nicht ab. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist arbiträr, allerdings auch notwendig, festgelegt wird sie durch Konvention. Dennoch verhalten wir uns im Umgang mit Sprache wie Kratylus im gleichnamigen platonischen Dialog: Wir gehen mit Wörtern oft im Bewusstsein um, als hätten sie eine mimetische Kraft. Von dem französischen Wort *table* für Tisch wurde einmal gesagt, dass es doch sehr gut den Eindruck einer ebenen Fläche, die auf vier Beinen ruht, vermittelt. Man fragt sich dann, welchen Eindruck der deutsche Ausdruck *Tisch* vermittelt? Ein Beispiel ist der Name einer Firma für Erotika, an der ich auf

dem Weg zu unserem Institut vorbeikomme. Ihn hätte man besser nicht erfinden können, nämlich *Beate Uhse*. Ein Name auch mit einer eingängigen rhythmischen Gestalt. Im System der deutschen Vornamen assoziieren wir wohl alle mit dem Vornamen Beate eher etwas Brav-Biederer, wir können noch denken, dass der Name die Trägerin als eine Glückliche identifiziert – bei *Uhse* stürzen wir in den Abgrund der Verruchtheit. Es versteht sich: Das *u* ist durchaus kein verruchter Laut, erst im spezifischen Kontext werden über den tiefen Artikulationsort Assoziationen freigesetzt.

Der Ort und die Weise der Artikulation im Stimmapparat – oben, unten, hinten, vorne, gespannt, entspannt, eng, weit usw. – markieren in unserem Sprachbewusstsein die Laute mit einem räumlichen und affektiven Index, dessen semantisches Potential kontextspezifisch entfaltet werden kann. Von *Beate Uhse* ein Seitensprung zu Goethe, zu einem der berühmtesten Gedichte deutscher Literatur: *Wandrer's Nachtlied*. Ein kleines, einfaches Gedicht, 24 Wörter nur, mit reichen rhythmischen und lautlichen Effekten, mit Assonanzen, Alliterationen und Endreimen. In diesem Gedicht wird semantisch eine Bewegung von oben nach unten vollzogen: *Über allen Gipfeln – in allen Wipfeln – im Walde*. Im determinierenden Kontext des Gedichts wird die potentielle räumliche Markierung der Vokale *i* und *u* genutzt, um diese Bewegung von oben nach unten in einer lautlichen Mimesis, d. h. in einer körperlichen Wahrnehmung, mitzuvollziehen. Zusammen mit den letzten Versen „Warte nur, balde / Ruhest du auch“ deutet diese Bewegung vom *i* zum *u* beziehungsweise vom *i* über das *a* zum *u* das Ruhen als ein Ruhen in der Erde. Eine lautmimetische Funktion erhält auch der Reim *Hauch – auch*. Das Wort *Hauch* exemplifiziert lautlich, wovon es redet.

In der Vorlesung bin ich ausführlicher darauf eingegangen, was der Sprachwissenschaftler Roman Jakobson die poetische Funktion nannte. Jakobson unterscheidet verschiedene Funktionen eines Sprechaktes, genauer: in einem Sprechakt, unter anderem eine expressive, eine appellative, eine referentielle und eben eine poetische. Diese Funktionen kommen in jedem

Sprechakt vor, sie werden je nach Intention und Aufmerksamkeitseinstellung in den Vordergrund oder in den Hintergrund gesetzt. Im alltäglichen Hören nehmen wir die Hintergrundfunktionen nur unterschwellig wahr. Aber wir nehmen sie wahr. Normalerweise achten wir z. B. nicht auf die rhythmische Gestalt einer Äußerung. Ihre Verständlichkeit leidet jedoch sofort, kommt es nicht zu einer rhythmischen Gestalt, auch wenn sie für unsere Aufmerksamkeit nur im Hintergrund wirkt.

Also: *Jeder* Sprechakt enthält daher auch einen poetischen Anteil, eine poetische Funktion. Gemeint sind damit nicht nur rhythmische und lautliche Strukturen, gemeint ist damit auch die Sprachlichkeit eines Ausdrucks als solchem. Wie fungieren oder interagieren Laut und Bedeutung, wie wird Bedeutung erzeugt?

Jakobson hat in diesem Zusammenhang angemerkt, dass jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtkunst zu reduzieren oder Dichtkunst auf die poetische Funktion einzuschränken, eine trügerische Vereinfachung ist. Eine – völlig zutreffende! – Anmerkung, die manchen hochfliegenden literaturwissenschaftlichen Theorien den Garaus macht. Das Poetische ist kein Alleinstellungsmerkmal der Poesie als Dichtkunst. Die poetische Funktion tilgt auch nicht die übrigen Funktionen des Sprechaktes wie die referentielle, die expressive oder die appellative Funktion. Auch die in letzter Zeit häufig angeführte selbstbezügliche (selbstreferentielle) Funktion taugt nicht als Kriterium der Differenz von Poesie beziehungsweise Literatur zum alltäglichen Sprechen, wie häufig behauptet wird. Jeder Sprechakt ist auch selbstbezüglich: Eine Frage z. B. bezieht sich auf Fragliches und präsentiert sich zugleich *als* Frage.

Formuliert wird mit diesem – anthropologischen – Ansatz ein weiter und zugleich, gegen die Sakralisierung der Poesie oder Literatur zumal in der Moderne, ein bescheidener, gewissermaßen demokratischer Begriff von Poesie.

Nicht nur die Poesie als poetische Kunst, auch das theatrale Spiel und das Erzählen kann von solchen elementaren Formen und Handlungen des kommunikativen Haushalts der Gesellschaft abgeleitet werden. Wenn ein Kind ein

Holzklötzchen in die Hand nimmt und mit lautem Brumm, Brumm so tut, als sei das Klötzchen ein Auto, so handelt es sich, wie die Entwicklungspsychologie gezeigt hat, in diesem Spiel des *als ob* schon um Vorformen eines Fiktions- und Symbolbewusstseins. Dass wir im Alltag, also im Ernst, auch Rollen spielen, uns inszenieren nach dem theatralen Muster A spielt B für C, wobei B und C gerade auch A selbst sein können, der Spieler sein eigenes Stück und sein eigenes Publikum, dies haben Ethnologen, Soziologen und Literaturwissenschaftler hinreichend nachgewiesen. Für Freud gab es bekanntlich klare Übergänge vom egozentrischen „Privattheater“ der Tagträume zum dichterischen Phantasieren. Zur Politik gehörten schon immer, nicht erst im Medienzeitalter, Inszenierungen und Dramatisierungen. Fußballspiele werden schon längst als theatrale Spiele für die ganze Polis veranstaltet. Das Spiel ist eine Komödie oder eine Tragödie, je nachdem, wer gewonnen oder wer verloren hat. Natürlich „spielen“ die Spieler für das Publikum nach der Regie von Trainern und psychologischen Beratern. Alles ist kalkuliert. So gehören Formen des Tanzes oder des Gottesdienstes, das Auf-dem-Bauch-auf-das-Publikum-Zurutschen nach dem siegreichen Spiel, eine Proskynese, zur Inszenierung. Ein Element des Fußballdramas entzieht sich aber, wenn ich es richtig sehe, dem inszenatorischen Kalkül. Nach einem Tor kommt es regelmäßig zu folgender Szene: Der Torschütze läuft in einen freien Raum, weg von seinen Mitspielern, damit er von allen gesehen werde. Seine Mitspieler laufen hinter ihm her, um ihn körperlich, mit Umarmungen, Auf-ihn-Draufspringen, Zuboden-Reißen zu feiern. Meist wehrt der Torschütze seine hinter ihm her- oder auf ihn zulaufenden Mitspieler ab, um sich möglichst lange den Zuschauern und den Kameras zu zeigen. Auf den ersten Blick ein Bild einer körperlich expressiven, ausgelassenen Freude. Schaut man genauer hin, enthüllt es eine dramatische Auseinandersetzung, die auch die antike Tragödie fundiert: Der Kampf zwischen Individuum und Gruppe bzw. Gesellschaft, die Forderung der Gesellschaft, dass sich der Einzelne ihr unterordne, sich ihr opfere. Der Einzelne wird

eingeholt und im Jubelknäuel der Spieler triumphiert die Mannschaft, die Gruppe, die Gesellschaft, nicht der Einzelne. In diesem Knäuel wird er in die Gruppe wirklich eingeholt. Also immer noch: Der Einzelne hat sich der Gesellschaft zu opfern.

Um eine Gesprächsteilnahme wirklich zu einer Teilnahme zu machen, wenden wir in Alltagsgesprächen alle die Mittel an, die wir aus der Poesie beziehungsweise der Literatur kennen, z. B. Rahmungen der Kommunikation, Spannungserzeugungen, Rhythmisierungen, Wiederholungen, Variationen, sprachliche Bilder, direkte, indirekte, elliptische, zitierte Reden, die Erzeugung imaginativer Szenen – alles Verfahren, die eine kognitive und emotionale Teilnahme erzeugen sollen. Das *docere*, *movere* und *delectare*, Wissensvermittlung, Gefühlsregung, Erzeugung von Teilnahme, Erzeugung von Vergnügen, seit alters die Ziele der Poesie, gelten auch für die Gespräche und Erzählungen im Alltag.

Alltagserzählungen sind funktional, komplex und kunstvoll. Wir haben ein ziemlich genaues Gespür für gelungene und misslungene Erzählungen. Erzählt wird am Familientisch, auf dem Flur und dem Pausenhof, in der Cafeteria, vor Gericht und auf der Couch, erzählt werden Geschichten aus der Familie und der Schule, erzählt werden Erlebnisse im Krieg, erzählt werden schwankhafte, sagenhafte Geschichten, Anekdoten und Witze. Wir freuen uns an gelungenen Formulierungen, an treffenden Ausdrücken. Literarisches Erzählen ist insofern elaboriertes Alltagserzählen. Das Erzählen von sich, das Erzählen von anderen, das Erzählen anderer von einem stellen veritable Identitätsressourcen dar. Wir klatschen, d. h. wir erzählen Geschichten von den privaten Geheimnissen anderer. Klatschgeschichten haben ein hohes literarisches Potential: Erzählt wird eine nichtalltägliche, un-erhörte, gegen moralische oder soziale Regeln verstoßende Handlung, erzählt wird emotional engagiert, mit Glaubwürdigkeitsbeteuerungen, maliziösen Bewertungen und Thematisierungen der Klatscherzählung selbst, also selbstreflexiv, aufgebaut wird eine Spannung, die bis in eine narrative Inszenierung gehen kann.

Kein Geringerer als Goethe hat sich das literarische Potential des Klatsches zunutze gemacht. Seine bekannte Bestimmung der Novelle – wörtlich: kleine Neuigkeit – ließe sich auch auf den Klatsch übertragen: „Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“. Im Januar 1831 notierte Goethe in sein Tagebuch: „Mittag Ottilie [die Schwiegertochter]. Allen Stadtklatsch durchgearbeitet, wobei denn doch gar hübsche novellenartige Verhältnisse zum Vorschein kamen.“

In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ von 1795 hatte Goethe schon die Figur des Geschichten erzählenden Alten – eine Figuration seiner selbst – den unwiderstehlichen ästhetischen und moralischen Reiz des Klatsches gegen anspruchsvolle Erzählungen ausspielen lassen: „Ich habe selten bei einer Lektüre, bei irgendeiner Darstellung einer interessanten Materie, die Geist und Herz beleben sollten, einen Zirkel so aufmerksam und die Seelenkräfte so tätig gesehen, als wenn irgend etwas Neues, und zwar eben etwas, das einen Mitbürger oder eine Mitbürgerin heruntersetzt, vorgetragen wurde (...) was gibt einer Begebenheit den Reiz? Nicht ihre Wichtigkeit, nicht der Einfluss, den sie hat, sondern die Neuheit.“ Seine eigenen Geschichten will der Alte freilich nicht als Klatsch verstanden wissen. Ihre Beschreibungen behandeln den Klatsch jedoch als ihre Vorform, sie selbst als eine Sublimation des Klatsches. Sie erzählen von dem, wovon der Klatsch meist auch erzählt: „Sie behandeln (...) gewöhnlich die Empfindungen, wodurch Männer und Frauen verbunden oder entzweit, glücklich oder unglücklich gemacht, öfter aber verwirrt als aufgeklärt werden.“ Die Geschichten des Alten stellen auch keine Erfindungen dar, sondern Weitererzählungen von „Privatgeschichten“: „Zur Übersicht der großen Geschichte“, sagt er, „fühle ich weder Kraft noch Mut, und die einzelnen Weltbegebenheiten verwirren mich; aber unter den vielen Privatgeschichten, wahren und falschen, gibt es manche, die noch einen reineren, schöneren Reiz haben als der Reiz der Neuheit, manche, die durch eine geistreiche Wendung uns immer zu erheitern Anspruch machen, manche, die uns die menschliche Natur und ihre in-

neren Verborgenen auf einen Augenblick eröffnen, andere wieder, deren sonderbare Albernheit uns ergetzen.“ Der europäische Roman seit dem 18. Jahrhundert, ein in hohem Maße psychologischer Roman, kann gelesen werden und wird gelesen in einer strukturellen Affinität zur diskreten Indiskretion des Klatsches, insofern er eben „uns die menschliche Natur und ihre inneren Verborgenen auf einen Augenblick“ eröffnet.

Zwischen Alltagsformen und Kunstformen, mündlichen und schriftlichen Traditionen gibt es natürlich einen Austausch. So wie Alltagsformen in Kunstformen, können Kunstformen in Alltagsformen übergehen. Ganze Lebensentwürfe und Lebensführungen können sich an literarischen Modellen orientieren, z.B. nach dem Modell des Künstler- oder des Liebesromans. Mit guten Gründen wird daher der Beginn der modernen Literatur in Cervantes Roman „Don Quijote“ aus dem frühen 17. Jahrhundert gesehen. Der Leser Alonso Quijano nimmt die Welt der Ritterromane, die er gelesen hat, für bare Realität und zieht als Ritter Don Quijote in den Kampf. Dieses Sujet der Identifikation mit literarischen Rollen, später von so weltliterarisch großen Romanen wie Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ oder Flauberts „Madame Bovary“ wieder durchgespielt, setzt die Trennung einer Fiktions- oder Imaginationswelt von einer Alltagswelt voraus, freilich mit einer ganz durchlässigen Grenze, wie der zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit. Gerade diese durchlässige Grenze zwischen Literatur und Alltagswelt hat jüngst das höchste deutsche Gericht im Fall „Esra“ beschäftigt. In Form einer Präsentation haben Studenten in der Vorlesung die einzelnen Positionen des Urteils und ihre Begründung vorgeführt. Vor der Präsentation war die übergroße Mehrheit der Studenten gegen das Verbot des Romans, nach der Präsentation war die übergroße Mehrheit für das Verbot.

Ich möchte sogleich anmerken, dass nicht behauptet wird, Fiktion sei das entscheidende Kriterium von Literatur. Leicht wird übersehen, dass, aufs Ganze gesehen, Zweckliteratur, z. B. erbauliche, didaktische, komische Literatur, also in hohem Maße nichtfiktionale Literatur, einen

großen, vermutlich den größten Kontinent der Literatur ausmacht. Dieser anthropologische Ansatz ist keineswegs neu, er ist vielmehr einer der ältesten im Nachdenken über Poesie. „Allgemein“, schreibt Aristoteles in seiner „Poetik“, „scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Tatsachen. Denn sowohl das Nachahmen (Mimesis) selbst ist dem Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“ (Die Übersetzung stammt von Manfred Fuhrmann. Die Bedeutung von Mimesis changiert bekanntlich von Nachahmung zu Darstellung.) Die Biologen würden heute natürlich der Lehre, dass sich der Mensch durch Nachahmung von anderen Lebewesen in besonderem Maße unterscheidet, widersprechen. Allen Primaten ist die Fähigkeit zur Nachahmung eigen. Darüber hinaus findet sie sich auch bei anderen Tieren, z. B. im Gesang der Vögel. Wenig später führt Aristoteles noch eine dritte naturgegebene Ursache an, nämlich Melodie und Rhythmus: „Da das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus – denn dass die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig – haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht.“

Im 18. Jahrhundert hat Herder im „Journal meiner Reise im Jahr 1769“ am Beispiel der fabulösen Geschichten der Seeleute erwogen, wie eine „genetische Erklärung“ des Dichtungsvermögens und der Dichtung aussehen könnte. In den Lügengerzählungen des Seefahrers Odysseus hat man in jüngster Zeit Archetypen des Romanerzählens herausgearbeitet. Im Ansatz vergleichbar verfahren Schiller und Friedrich Schlegel. In den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ behandelt Schiller den Schmuck und die Mode, die Neigung zu Putz und Spiel schon als ein ästhetisches Verhalten zu sich und zur Welt, und für

Schlegel geht die „eigentliche Kunst“ aus den „Elementen“ der gesellschaftlichen „Naturpoesie“, wie z. B. dem Spiel mit Puppen, hervor. Über das Verhältnis von „Naturpoesie“ und „Kunstpoesie“ kam es in der Romantik zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim zu einem berühmten Disput, in dem Arnim darauf bestand, dass es zwischen beiden zwar Unterschiede, aber keine Gegensätze gebe. Arnim konnte nur einen graduellen Unterschied erkennen.

In der Vorlesung habe ich die Diskussion wesentlicher Aspekte der Literatur beendet mit der Diskussion der Gießener Habilitationsschrift meines ehemaligen Mitarbeiters Wolfgang Braungart über die Affinität von Literatur und Ritual, die 1996 erschienen ist. Darin wird nachgewiesen, wie die Literatur auf das Alltagsbedürfnis nach Ritualen reagiert, indem sie selbst rituelle oder ritualanaloge Formen, wie z. B. im Rhythmus eines Gedichts, in der Form des Dramas, ausbildet.

Erwähnt habe ich die Formen des Reims und des Rhythmus. Wir reimen auch im Alltag, z. B. in Sprichwörtern, weil Reime ihrer Lehre eine bündige Evidenz mitgeben und weil sie, wie der Rhythmus, auch Erinnerungsstützen sind: *Trau, schau, wem; qui vivra, verra*. Alliteration und Assonanz, Kohäsionsmittel auch des alltäglichen Sprechens, bereiten den Reim vor. Rhythmus schließlich trägt und gliedert auf eine fundamentale Weise menschliches Handeln und Sprechen. Rhythmus verbinden wir mit Lebendigkeit. In unseren Äußerungen orientieren wir uns an als ästhetisch befriedigend empfundenen rhythmischen Mustern, z. B. an dem Muster, das der Gießener Sprachwissenschaftler Otto Behaghel weiland das „Gesetz der wachsenden Glieder“ nannte. (Eine eigentümliche Formulierung!) Befriedigend finden wir das Muster *Max und Moritz* und nicht *Moritz und Max*, *Götter, Gräber und Gelehrte* und nicht *Gelehrte, Gräber und Götter*. Faszinierend der Nachweis des Kognitionspsychologen Ernst Pöppel, dass eine rhythmische Einheit von zwei bis drei Sekunden, wie sie häufig in Versen vorliegt, als besonders befriedigend empfunden wird. Der Rhythmus, schreibt August Wilhelm Schlegel in seinen „Briefen über

Poesie, Silbenmaß und Sprache“ von 1795, gründet sich auf ein körperliches und geistiges „Bedürfnis“ der menschlichen Natur. Daher ist auch der „rhythmische Gang der Poesie“ dem Menschen natürlich: „Überall, wo nur Menschen atmeten und lebten, empfanden und sprachen, da dichteten und sangen sie auch.“ Reim und Rhythmus basieren auf Wiederholungsformen, genauer auf Wiederholung und Variation. Einen Rhythmus ohne jede Variation empfinden wir als monoton, als unlebendig. Systematisch durchgeführt wie in einem Gedicht setzen beide Formen semantisch Ungleiches gleich, oder vorsichtiger semantisch Unähnliches ähnlich: Der Rhythmus akzentuiert und intoniert semantisch unterschiedliche Wörter gleich, der Reim setzt zwei Wörter semantisch auseinander und lautlich und rhythmisch gleich. Als demonstrative Wiederholung hat auch der Reim die Tendenz, das Sprechen zu ritualisieren.

Der Reim ist nur auf den ersten Blick von einfacher Struktur: Bei zwei sich reimenden Wörtern, sagen wir in Erinnerung an Goethes Gedicht *Gipfel – Wipfel*, wird nicht nur die Lautgruppe ab dem letzten betonten Vokal wiederholt. Die Wiederholung einer Lautgruppe allein macht noch keinen Reim. Es variiert auch der konsonantische Laut vor diesem Vokal. Reime, in denen dieser Laut nicht variiert, sogenannte identische Reime, werden in der westlichen poetischen Kultur vermieden, in anderen Kulturen, z. B. in der arabischen, hingegen gepflegt. Und der Reim variiert auch die Bedeutung. Er verbindet nicht nur lautliche Dissonanz und Konsonanz, sondern auch eine semantische Differenz – *Gipfel / Wipfel* –, suggeriert aber durch die Lautgleichheit auch eine Angleichung des semantisch Verschiedenen.

Intuitiv verbinden wir mit Gedichten, trotz aller Idiosynkrasie gegenüber dem Reim in der Moderne, immer noch die Vorstellung, dass sie gereimt und rhythmisch geregelt zu sein haben, dass sie, wie es in der Frühen Neuzeit hieß, *orationes ligatae*, gebundene Reden sind – ein schöner Ausdruck: Wir sollen nicht nur an das Festlegen, gar Fesseln der Redeelemente, sondern durchaus auch an einen zusammengebundenen Redestrauch denken.

In den letzten Jahren ist eine erstaunliche Renaissance des Reims zu beobachten, man denke nur an den enormen Erfolg der kunstvoll gereimten Gedichte Robert Gernhardts. Bedenkt man die ganze lyrische Praxis, also auch die Gelegenheitsdichtung, die Gedichte bei familiären Feiern z. B., die Rap-Texte der Jugendkultur, die religiös-erbauliche, die komische Lyrik, gab und gibt es ohnehin mehr gereimte als nicht gereimte Gedichte.

In der poetischen Kultur der Kinder gelten Reim und geregelter Rhythmus als Gesetze. Diese mündliche Kinderpoesie ist ein Beispiel dafür, was „Naturpoesie“, oder, wie Rühmkorf sie auch nennt, Umgangspoesie, heißen kann. Als Teil von Handlungen, im Aufsagen meist begleitet von körperlichen, rhythmischen Bewegungen, haben sie einen ganz augenscheinlichen „Sitz im Leben“. In mehreren Seminaren haben Studenten in teilnehmender Beobachtung, belehrt auch durch die Arbeiten meines Gießener Kollegen Friedrich Vahle, in mittelhessischen Kindergärten und Schulen Kinderverse aufgenommen und ihre kreative Sprachlust untersucht, ihren verfremdenden, parodistischen, provokativen Witz. Diese Sprachlust geht bis zur Erprobung von Unsinnformen, in denen Kinder sich der Beherrschung der Sprache versichern, und sie verbindet sich mit einer Lust, Erziehungstabus verbal zu durchbrechen:

*Alle meine Entchen
tanzen im Spinat,
rutschen übers Spiegelei,
landen im Salat.*

Wie es zur Erfindung der europäischen Endreimdichtung in der lateinischen Sprache und in den Volkssprachen im 8. und 9. Jh. kam, ist noch nicht befriedigend geklärt, ist vielleicht auch wegen der Quellenlage nicht befriedigend zu klären. Quellen sind die antike Kunstprosa mit Satzparallelismen und Assonanzen, dem sog. Homoioteleuton, das in den Predigten der Patristik gepflegt wurde; der Predigtstil in der spätantiken Synagoge, die arabische Dichtung, die lateinische und volkssprachige christliche Hymnendichtung irischer Mönche, die missionarisch in ganz Europa unterwegs waren; die

nordische Skaldenpoesie, nicht zuletzt die Tradition einheimischer volkssprachiger Poesie mit ihrem Formengemisch von Stabreimen und Endreimen. Um 870 verfasste dann Otrifrid von Weißenburg seine Evangelienharmonie, in der er durchgängig Reime mit einem Gleichklang ab dem letzten betonten Vokal anstrebte. Seit der um 1100 beginnenden provenzalischen Troubadourichtung gehört der Endreim zum selbstverständlichen Bestandteil der europäischen volkssprachigen Dichtung. Freilich wurden über die Jahrhunderte immer auch Stimmen laut, der Reim sei „barbarisch“.

Wie schon Schiller bemerkte, verdankt der Reim „seinen Ursprung einer Sprache“. Die Zahl der Phoneme einer Sprache ist begrenzt. Durchschnittlich haben Sprachen etwa 30 Phoneme, das Deutsche etwa 35 Phoneme. Die vielen, unabsehbar vielen Wörter der Sprache werden gebildet aus Kombinationen der wenigen Phoneme. Daher sind Gleichklänge unvermeidlich. Im alltäglichen Sprechen sind sie uns nur kaum bewusst. Sie wirken im Hintergrund. Der zweite Ursprung liegt in dem, wofür Karl Bühler in den 20er Jahren den Begriff der „Funktionslust“ einführte, was man aber besser Sprachlust nennen sollte. Sprachlust betrifft nicht nur die Lust am gelingenden körperlichen und praktischen Funktionieren des Sprechens, sondern auch die Lust an einem spielerischen, d. h. auch freien Umgang mit der Sprache, ihren Bedeutungen und ihren Klängen. Diese Sprachlust kann als ein anthropologisches Faktum gelten. Ihr Ursprung liegt, wie die Sprachenerwerbsforschung erwiesen hat, wie jeder Umgang mit Kindern erweist, im frühkindlichen Spracherwerb.

Nur wenige Hinweise: Der Weg vom ersten Schrei zur sinntragenden Äußerung führt über das Gurren von Kontaktlauten, Unmutslauten, Trinklauten, Wohligkeitslauten, Schlaflauten und das Plappern von Silben. Das Spiel mit der Stimme setzt etwa mit dem dritten Lebensmonat ein. Laute entstehen und werden dann ausprobiert. Der geäußerte Laut erfüllt eine doppelte Funktion, er ist, wie Gehlen es formuliert, ein „motorischer Vollzug des Sprechwerkzeuges“ und „selbstgehörter, zurückgegebener Klang“. Es entwickelt sich ein, wieder Gehlen,

„Selbstgefühl der eigenen Tätigkeit“ – eine Basis von Selbstbewusstsein. In Hölderlins Hymne „Am Quell der Donau“ wird die Stimme eine „Erweckerin“ und „menschenbildend“ genannt.

Mit einer spezifischen Elternsprache stimmen sich die Eltern auf diese Lautäußerungen ein und entwickeln sie in der Kommunikation mit dem Kind fort. Es wiederholt Laute zu lustvoll erlebten Silbenketten und Silbenkombinationen in einem rhythmischen Singsang, ebenso lustvoll wird dieser rhythmische Singsang verändert. In der Wiederholung oder schon Selbstnachahmung erhalten die Laute eine Kontur. Silbenwiederholungen verfestigen sich in der sprachlichen Interaktion von Kind und Eltern: *mama, dada, papa, mimi, hamham, gagack*. Lustvoll wird auch erlebt, dass Laute etwas bewirken. Lautmalereien, die sogenannten Onomatopoeitika, stellen Lautgruppen auf dem Wege zur Konzeptbildung dar. Sie sind mimetische Abstraktionen. Kein Hund bellt *wauwau*, kein Hahn kräht *kikeriki*. Ihre Form wird auch vom System der Muttersprache mitbestimmt. Im Deutschen kräht der Hahn *kikeriki*, im Niederländischen *kükelekü*. Mit Beginn des zweiten Lebensjahres treten zeitgleich das Als-ob-Spiel oder Symbolspiel und die ersten Wörter auf – erste Wörter, d. h. spontan gebrauchte, als Einwortäußerung erkennbare Wörter.

Dieses lustvoll erlebte, klanglich-rhythmische Spiel mit den Lauten verliert sich, wie alle Erfahrung lehrt, in der weiteren Ausbildung der Sprache zu einer grammatischen Sprache nicht und trägt auch die Lust am sprachlichen Rhythmus und am Reim.

In der Kinderpoesie wird nicht nur der Reim voll ausgebildet, also mit Konsonanz ab dem letzten betonten Vokal und mit Dissonanz der anlautenden Konsonanten, und zusammen mit dem Rhythmus als Gesetz genau befolgt, mit ihm wird auch, bis zur Unsinnspoesie, sprachlich kreativ gespielt: *Ilse – bilse, Renate – Tomate*.

In dieser Lust am Reim liegt nicht nur eine Lust am klanglich-rhythmischen Wiederholen von Lauten, sondern auch eine Lust, deren Quelle im Spiel mit der knappen Ressource der Laute, also in der Überwindung eines Mangels, eines Wiederholungszwangs liegt. Mit diesem

Zwang der phonetischen Ressourcen geht der Reim frei und kalkuliert um. Er macht aus der Not eine Tugend, indem er diesen Zwang als poetisches Verfahren einsetzt. Ist der Reim einmal eingeführt, werden wir von der Erwartung geleitet, dass und wie er eingelöst wird. Als gelungen gelten Reime, wenn sie ein Überras-

chungsmoment enthalten, wenn der Zwang zwanglos eingelöst, wenn der Mangel in Reichtum überführt wird. Insofern bringt der Reim auf den lautlichen Punkt, was zum Sprachumgang allgemein gehört: ein freier, schöpferischer Umgang mit den Elementen, den Regeln und Konventionen der Sprache.*

* Gekürzt um den persönlichen Teil der Vorlesung mit dem Dank an die Universitätsverwaltung, die Kolleginnen und Kollegen und die Studenten.