

# WARUM SICH FEE UND BRAUSE REIMEN

Dichtung ist ein Spiel mit Sprache, das auf die Wahrhaftigkeit lebendiger Erfahrung zielt. Dies zeigte der Schriftsteller JAN KONEFFKE\* an der SIKJM-Jahrestagung 2011 in Murten in seinem Vortrag über die Freiheit poetischer Sprach-Spiele, den wir hier abdrucken.

Entgegen der landläufigen Auffassung, dass der Dichter dem Leser ein X für ein U vormache, die lyrischen Worte also eine Aussage lediglich poetisch «verkläusulieren», sollte man, gerade in der Poesie, die Worte wörtlich nehmen. So will ich es auch mit dem Titel meines Beitrags halten, laut dem sich die Worte «Fee» und «Brause» reimen, was ja nicht unbedingt auf der Hand, oder besser: im Ohr liegt. Ich werde also versuchen, Ihnen auf diese Behauptung einen Reim zu machen.

Für meinen Band «Trippeltrappeltreppe» mit Gedichten für Kinder habe ich ein Rätselgedicht verfasst, das die Kinder in Versuchung führen soll, mitzudichten: «Beim Zwiebelschneiden schnitt Frau Krause/ sich tief ins K/ und das tat weh/ verband sich da/ mit einem B/ von nun an war sie eine ... Brause.» Nun geschieht es aber immer wieder, dass die ratenden Kinder, statt «Brause» zu antworten, spontan ausrufen: «Fee.» Nicht schwer zu erraten, warum. Sie lassen die letzten Reimwörter in einem Endreim ausklingen, kommen von «weh» und «B» zu «Fee». Diese letzten Reimwörter sind offenbar verführerischer als das entfernte «Krause» am Gedichtanfang, weil sie «zeitlich» näher liegen, dem Gedächtnis präsenter sind.

## Lustvoll über die «Trippeltrappeltreppe»

Hieraus lässt sich ersehen, dass der Reim, also die musikalische Logik des Gedichts, gegenüber der stofflichen Logik die Oberhand behält. Und trotzdem fehlt es dem Reimwort «Fee» keineswegs an semantischer Schlüssigkeit. Denn das Rätselgedicht erzählt ja von einer Verwandlung, und Verwandlungen gehören unmittelbar ins Reich des Märchens, in dem die Kinder (noch) zu Hause sind. Nun verwandeln sie, zum Mitdichten aufgefordert, das Gedicht selbst auf überaus kreative Weise, indem sie das erwachsene Bewusstsein des Verfassers, das auf die logische Bedeutung zielt, unterlaufen. Jüngst haben der empirische Psychologe Arthur Jacobs und der Dich-

ter Raoul Schrott das Buch «Gehirn und Gedicht» vorgelegt, das zeigt, wie die poetische Sprache «Bedingtheiten (folgt), die auf unserer Sensomotorik und den Parametern unserer Wahrnehmung beruhen» bzw. auf sie einwirken. So ist heute belegbar, dass schon Säuglinge den Wechsel von unbetonten und betonten Silben wahrnehmen, und zwar: lustvoll. Unsere Reaktion auf rhythmische Sprache ist also biologisch verankert, leitet sich nicht zuletzt aus dem Umstand her, dass wir körperliche Wesen sind. Meine Tochter Annalena, die gerade an der Mutterbrust trank, unterbrach diese lustvolle Tätigkeit für eine volle Minute, als ich meine «Trippeltrappeltreppe» vortrug, weil der rhythmische Reiz der Gedichtsprache offenbar höher lag als der des Trinkens. Sie drehte mir den Kopf zu und staunte mich an: «Diese Trippeltrappeltreppe/ diese Trippeltrappeltreppe/ trippeltrappel/ trippeltrappel/ Tritte Tritte/ Schritte Schritte/ Hacken Hacken (...)»

Gedichte sprechen uns also auf mehreren Ebenen an. Zu den elementarsten gehört die gleichmässig rhythmische Struktur, die uns auf unmittelbare, geradezu somatische Weise affiziert. Freilich gibt es Gedichte, die diese Struktur nicht aufweisen bzw. verweigern. Brecht sprach sich für «reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen» aus, und hätte ich meiner Tochter eine seiner «Bukower Elegien» vorgelesen, hätte sie ihr lustvolles Geschäft bestimmt nicht unterbrochen.

## Klangevidenz

Gerade diese ästhetische Verweigerung aber kennzeichnet das moderne Gedicht. Sie belegt eine Abkoppelung von der lyrischen Tradition, eine Emanzipation von herkömmlichen Formen, die freilich auch zur Marginalisierung lyrischen Sprechens führt und letztlich dem Muster gesellschaftlicher Spezialisierung folgt. Die lyrischen Gebilde werden immer komplexer und sind für Nicht-Spezialisten mitunter so wenig zu «verstehen» wie zeitgenössische Kunst oder moderne Musik. In ihnen wird die Sprache geradezu zur Fremd-Sprache. Das hat beim «artistischen Volkssänger» Peter Rühmkorf, dem man Modernität gewiss nicht absprechen kann, zum Unbehagen an der – lyrischen – Kultur geführt. Er beschwerte sich

\*JAN KONEFFKE schreibt Lyrik und Prosa für Kinder und Erwachsene und verfasst Essays, Rundfunk- und Zeitungsbeiträge. Er hat bisher 15 Bücher veröffentlicht, zuletzt «Die sieben Leben des Felix Kannmacher» (DuMont 2011), «Paul Schatz im Uhrenkasten» (DuMont 2010/2000) und «Trippeltrappeltreppe. Kindergedichte» (Boje 2009). Er lebt in Wien und Bukarest.



## Gedicht in Gnosprache

Hurch zu du Gnu!  
Hurch zu du Gnu!

Wus wullst dunn du?  
Uch hurch ju zu!

Du hust du unen Fluh, du Gnu!

Nu buttul!  
Uch mun Fluh hurcht zu!

Gedichte sind Ergebnisse lustvoller Sprach-Spiele, die das Sprachmaterial ohne Rücksicht auf Korrektheit formen dürfen.

darüber, dass sich kaum einer der gegenwärtigen Verse dem Lesebewusstsein mehr einprägen.

Ich will diese komplizierte Diskussion hier nicht fortführen, und spinne meinen roten Faden anhand des Stichworts «Einprägsamkeit» weiter. Denn zur Einprägsamkeit des Gedichts gehört neben seiner gleichmässig rhythmischen und metrischen Struktur die des Reims. Auch sie besitzt musikalischen Charakter, den die gebundene Sprache des Gedichts durch andere Klangelemente wie Alliteration, Anapher, Assonanz oder Lautmalerei noch verstärkt. Die Merkbarkeit könnte man entsprechend als «Klangevidenz» bezeichnen. Sie stellt sich – siehe «Fee und Brause» – über die musikalische Logik her. Und das Wort «Evidenz» ist ganz wörtlich zu nehmen: Wie experimentell bewiesen wurde, sprechen Menschen gereimten Aphorismen einen höheren Wahrheitsgehalt zu als ungereimten. Die Klangevidenz hat also psychologische Auswirkungen auf die Rezeption der Logik des Gedichts.

Die Zauberkraft des Reims liegt in besagter Klangevidenz, die wiederum zur Einprägsamkeit beiträgt. Kein Wunder, dass Volks- und Kinderverse, wie sie etwa Rühmkorf in seiner beispielhaften Anthologie mit dem doppeldeutigen Titel «Über das Volksvermögen» versammelte, so gut wie nie auf den –witzigen bis derben, reinen bis ungewaschenen – Reim verzichten, nicht zuletzt ihrer oralen Tradierbarkeit zuliebe.

Wie wir alle wissen, hat sich auch die Werbung stets der Merkbarkeit des Reims und anderer lyrischer Klangelemente bedient, um Einprägsamkeit zu erzeugen. Wir sind im Alltag unablässig von lyrischen Schwundformen umgeben – was ein nicht zu unterschätzender Grund dafür ist, dass die zeitgenössische Poesie gegen die Einprägsamkeitskultur die lyrischen Stacheln aufgestellt und sich eingeeigelt hat. Alle diese, durchaus erfinderischen, lyrischen Versatzstücke bis zu «Bigger better Burger-King» sind so grell, vulgär und schlagfertig wie sonst nur käufliche Damen. Dass sie die Sprache bedürftig und vernutzen, um im Menschen den Kunden zu verführen, ist selbst dem letzten Dussel klar. Sie stellen die Sprache in den Dienst eines äusseren, in diesem Fall: kommerziellen, Zwecks, und verkehren den autonomen Charakter der Poesie

ins Gegenteil. Denn Literatur im Allgemeinen und Poesie im Besonderen bestehen zwar, nicht anders als die kommunikative Sprache, aus Begriffen, doch sind sie nicht auf Mitteilung aus. Literatur bedient sich nicht der Sprache, sie ist Sprache.

### Paradoxe Freiheit

Wie zum Beispiel im Gedicht «Das ästhetische Wiesel» von Christian Morgenstern: «Ein Wiesel/ sass auf einem Kiesel/ inmitten Bachgeriesel// Wisst ihr/ weshalb?// Das Mondkalb/ verriet es mir/ im Stillen:// Das raffinier-/ te Tier/ tat's um des Reimes willen.» Dieses letztlich poetologische Gedicht von Christian Morgenstern führt, seinerseits spielerisch, vor, wie sich die Gedichtssprache in paradoxer Freiheit aus sich selbst generiert. Denn das Gedicht benutzt ja die Regeln des Reims, um in den ersten drei Versen ein zunächst ganz und gar willkürliches, zweifellos komisches Bild aufzubauen, das des Wiesels auf einem Kiesel im Bachgeriesel. In der zweiten Strophe wendet sich der lyrische Sprecher – quasi als Platzhalter des traditionellen lyrischen Ich – an die Leser, die er augenzwinkernd anredet und die man sich unschwer als seine Spielgefährten vorstellen kann. In der dritten Strophe teilt er ihnen und uns ein Geheimnis mit (Geheimnisse sind das Salz in der Suppe des Spiels), das er darüber hinaus durch ein ominöses Mondkalb erfahren haben will, also durch einen Dummerjan, ein Windei, eine Missgeburt, die ihre Entstellung dem ungünstigen Einfluss des Mondes verdankt, womit Morgenstern auch noch der mondsüchtigen Poesietradition der Romantik gegen das Schien-, oder besser das Spiel-, wenn nicht gar das Stand-Bein tritt. Warum also sitzt das Wiesel auf dem Kiesel? Um des puren Vergnügens, und das heisst in diesem poetischen Fall: Um des Reimes willen. Morgensterns Gedicht entzieht sich damit nicht nur auf listig-lustige Weise der bei Poesie immer verkehrten Frage, was uns der Dichter wohl sagen möchte. Tatsächlich klingt es wie ein fernes, poetisch verspieltes Echo auf Friederich Schillers «Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts». Schiller zufolge verwirklicht sich das persönliche Glück im ästhetischen

Spiel. Emphatisch formulierte er: «Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt». Unser «ästhetisches Wiesel» führt uns also die Freiheit poetischer Sprach-Spiele vor, aber nicht, indem es sie illustriert, sondern indem es ist, was es ist.

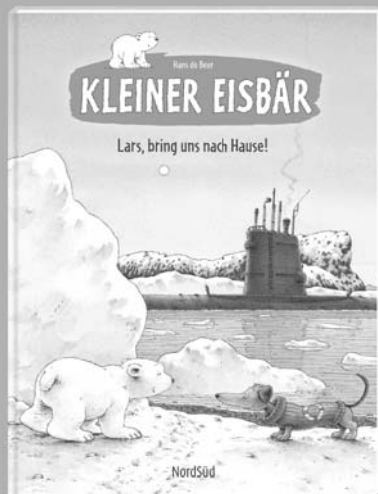
Doch sprach ich vorhin von der paradoxen Freiheit, die darin liegt, dass das Gedicht ja nicht ohne Regeln auskommt und sich an ihnen abarbeitet, von Rhythmus und Metrik zu Reim und Klang, nicht zuletzt an seinen rhetorischen Figuren wie Metapher und Metonymie, ja, am Regelwerk der Sprache selbst, wobei dieses Abarbeiten als zweckfreies Spiel betrieben wird. Das Spiel mit dem Regelwerk ist ein lustvolles Erlebnis, das Erkenntnis nicht ausschliesst, wie Ernst Jandls berühmtes Gedicht «lichtung» belegt: «manche meinen/ lechts und links/ kann man nicht velwechsern/ werch ein illtum.»

Spielen kann man bekanntlich auf vielerlei Weise: Und wenn ich hier vom poetischen Sprach-Spiel rede, meine ich nicht nur Gedichte, die bereits auf der Oberfläche erkennbar verspielt sind. Es gibt auch das durch und durch ernste Spiel, den Zustand des ins Spiel-Vertieft-Seins, wie es uns viel häufiger in der Poesie begegnet. Dazu zwei Strophen aus meinem

Gedicht «Deutsche Einheit»: «Ach Deutsche Einheit die mein Vater rauchte/ pro Kiste kostete sie zwanzig Mark/ im Qualm der seine Zimmerluft verbrauchte/ kam mir mein Vater gross vor – gross und stark// (...) ach Deutsche Einheit die ich wiederfand/ ein letzter Rest von Tabakduft nicht mehr/ er blieb mir bis ans Ende unbekannt/ zerbrochener Mensch Zigarrenkiste leer».

Auf den ersten Blick mag man dieses Gedicht, das ich nach dem Tod meines Vaters schrieb, kaum für ein Sprach-Spiel halten, jedenfalls dann, wenn man den Begriff sehr eng fasst und das Spiel als unseriöse, kindliche bis kindische Tätigkeit betrachtet. Und trotzdem spielt es – ernst, ja ohne seine Trauer zu verleugnen – von Anfang an mit dem historisch aufgeladenen, geradezu pathetischen Begriffspaar der «Deutschen Einheit», das es ironisch von seinem Podest holt und zum Markennamen einer Zigarrensorte verkleinert, die ich als Kind sogar für meinen Vater im Laden besorgte. Ich sagte zum Tabakhändler: «Einmal 'Deutsche Einheit', bitte», was mir nicht einmal komisch vorkam, denn für mich, der ich zur Nachkriegsgeneration gehörte und wie selbstverständlich im geteilten Land lebte, handelte es sich um einen unschuldigen

INSERAT



## Drollige Eiszeit

Hans de Beer  
**Kleiner Eisbär**  
**Lars, bring uns nach Hause!**  
 32 Seiten, inkl. Hörbuch  
 21.90 CHF (UVP)  
 ISBN: 978-3-314-10028-4

Lars liebt es, im Schnee herumzutollen. Dabei entdeckt er ein grosses U-Boot und macht Bekanntschaft mit Dackel Fredi. Fredis Herrchen sind Forscher, die im Polarmeer nachmessen, wieviel Eis bereits weggeschmolzen ist. Dabei haben sie zwei kleine Eisbär-Findelkinder gefunden. Lars beschliesst, die beiden zurück zu ihren Eltern zu bringen.



NordSüd

Markennamen. Im Gedicht wird er zur Metapher des falschen Scheins, der über dem zerbrochenen Einzelleben liegt, zur kritischen Metapher für die Ideologie offizieller Geschichtsschreibung gegenüber der Individualgeschichte. «Ach Deutsche Einheit die ich wiederfand/ ein letzter Rest von Tabakduft nicht mehr.» In diesem Spiel mit der Sprache zielt das Gedicht nicht auf eine abstrakte und fixe Wahrheit, sondern auf die Wahrhaftigkeit lebendiger, sinnlicher Erfahrung. So kann Dichtung zu jenem «utopischen Raum» werden, der Peter Rühmkorf vorschwebte, «in dem freier geatmet, inniger empfunden, radikaler gedacht und dennoch zusammenhängender gefühlt werden kann als in der sogenannten wirklichen Welt».

### Den Echoraum der Sprache ausloten

Wenn ich auf dem Gedicht als Sprach-Spiel beharre, hat das auch mit einem weit verbreiteten Missverständnis zu tun, nämlich dem, Poesie sei Gefühl. Das ist sie aber ebenso wenig wie die Musik. Gewiss können beide in besonderem Masse das Gemüt erregen und Emotivität erzeugen. Dennoch erreichen sie das Gefühl von Leser bzw. Hörer nur im Durchgang durch ihr Material und seine Formen.

Ich betone das nicht, um die technische Seite, das jeweilige ästhetische Verfahren in den Vordergrund zu stellen und den Gedichtlesern und -hörern den Affekt auszureden oder gar den Spass zu verderben. Doch bleibt es dabei: Poesie ist aus Sprache gemacht, nicht aus Gefühlen, was auch in der Dichtung selbst immer wieder Thema ist. Gerade die Romantik war darauf aus, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben und ihre harte Münze, die Worte, zu Gunsten sinnlicher Unmittelbarkeit einzuschmelzen. So heisst es bei Mörike über den jungen Dichter: «Froh begeistert, leicht gefiedert/ Flieg ich aus der Dichtung engen/ Rosenbanden, dass ich nur/ Noch in ihrem reinen Dufte,/ Als im Elemente, lebe.» Die Sprache selbst, aber auch die Formen der Poesie, ihre Tradition, werden von Mörike hier als «enge Bande», also Fesseln, beschrieben, denen sich der junge Dichter entwinden will, um nur noch in ihrem «reinen Dufte», der schönen Vergänglichkeit des Lebens, zu schwelgen. Er empfindet das Regelwerk der Sprache als enges Korsett, wählt aber als Metapher die «Rosenbande», womit er nicht nur einen poetisch schlüssigen Übergang zur Metapher des Duftes stiftet. Die Rosenbande stehen auch für die sinnliche, gleichwohl stachelige Lust beim Sprach-Spiel ein.

Ich sagte: Gedichte sind nicht aus Gefühlen, sondern aus Sprache gemacht. Sie sind Ergebnis des Sprach-Spiels – weshalb sie gerade für Kinder so attraktiv sind, weil das Material der Sprache hier noch geknetet werden kann, ohne dass der Vorwurf ihres fehlerhaften Gebrauchs greifen würde. Wie in meinem «Gedicht in Gnusprache»: «Hurch zu, du Gnu!/ «Hurch zu, du Gnu!/ Wus wullst dunn du?/ Uch hurch ju zu!»

Doch selbst wenn Gedichte aus Sprache, nicht aus Gefühlen und erst recht nicht aus Aussagen gemacht sind – sonst wären sie nur die Illustration eines abstrakten Bedeutungskerns, und das ist nur bei misslungenen Gedichten der Fall – bleibt die Frage: Woraus ist die Sprache gemacht? Gedichte beugen sich gerade nicht dem Diktum des Sprachphilosophen Wittgenstein: «Wovon man nicht reden kann, darüber sollte man schweigen.» Das eigentliche Telos der Sprachkunst Dichtung besteht gerade darin, zur Sprache zu bringen, was eben nicht sprachlich, was unbegrifflich, meist unbegriffen, wenn nicht sogar unbegreifbar ist. Poesie lauscht den Worten eben das ab, was sie nicht benennen, nicht benennen können. Sie horcht in der Sprache auf das, was normalerweise verborgen bleibt, zumal in der redundanten Alltagsrede, und doch in ihr enthalten ist: leibhaftige Erfahrungen, sedimentierte Geschichte. Im Gegensatz zur kommunikativen Sprache, die sich den Worten als Mittel zur Verständigung bedient, lotet Dichtung den Echoraum der Sprache aus. Sie horcht auf das Innere der Worte und in den nächtlichen Hof ihrer geheimen Bedeutungen. Oder um es mit einer Strophe aus einem Gedicht zu sagen, das ich kürzlich für die 80-jährige rumänische Dichterin Nora Iuga schrieb: «im Wohnblock zwischen Mann und Maus es riecht/ von Stock zu Stock nach Weisskohl Schnaps und Harn/ um Mitternacht spinnt sie aus dem was schiecht und kriecht/ vor Lust und Lebenswillen: Dichtergarn (...)» In diesem Sinne sind die Worte der Dichtung wörtlich, ja wortwörtlich zu nehmen, indem sie sich qua Sprache um das drehen, was der Sprache innewohnt und sie übersteigt. Und deshalb kann in und mit ihr, die nicht aus Gefühlen gemacht ist, dennoch «inniger empfunden» und «zusammenhängender gefühlt werden als in der sogenannten wirklichen Welt», wie es Peter Rühmkorf formulierte. Damit ist die Dichtung der begrifflosen Musik verwandt. Kein Wunder, dass beide in ihren Anfängen eine Einheit bildeten und die gebundene Sprache der Dichtung Gesang war – der erste mythische Dichter, Orpheus, steht für diese innige Verbindung ein.