

*Andreas F. Kelletat*

„Als wäre, zwischen Bimm und Baum, / Das Leben ein  
verschollner Traum.“

Metrik, Morphologie, Wortbildung, Lautsymbolik und translatorisch-  
russischer Hintergrund des Gedichts „Generation“ von Richard Pietraß<sup>1</sup>

bim!!bam!!bum!!  
so läuten des geistes glocken –  
(Chlebnikov 1972: 50)

*Für Karl-Heinz Stoll in Germersheim*

Fragt man deutsche Germanisten, die sich ein wenig in Russland umschauen konnten, nach ihren ersten Eindrücken von der russischen Variante unseres Faches, so werden oft zuallererst die ganz hervorragenden Deutsch-Kenntnisse der russischen Studenten gerühmt, der auch „im multinationalen Vergleich [...] erfreulich hohe Kenntnisstand in Bezug auf [...] sprachliche Fertigkeiten“ (Katzschmann Hrsg. 2003: 176-177 und 194). Ist der deutsche Russland-Reisende von Haus aus Literaturwissenschaftler, so wird er freilich auch beklagen, dass von der deutschen Literatur an den Deutsch-„Lehrstühlen“ mitunter nur wenig zu bemerken ist. Und wenn die Studenten doch etwas von Literatur und Kultur wüssten, dann sei es auswendig gelerntes Faktenwissen, ohne Bezug zu konkreter und intensiver eigener Auseinandersetzung mit einzelnen Werken bzw. Texten. Ich will die mit solchen Beobachtungen deutscher Gäste verbundenen Abschätzungen der russischen Germanistik und das manchmal auch recht unverhohlen geäußerte deutsche Überlegenheitsgefühl hier nicht gründlicher kommentieren, will aber doch zugeben, dass es mir mit russischen Studenten, die zu uns an die Universität Mainz/Germersheim kommen, oft ähnlich ergeht. Ich bestaune deren wunderbare Deutsch-Kenntnisse und beobachte zugleich immer wieder, wie sie sich in Lehrveranstaltungen oder auch in Prüfungen vor dem zu besprechenden einzelnen Text (ob es nun ein literarischer ist oder ein publizistischer) beinahe wegducken, wie es ihnen besonders unangenehm zu sein scheint, zu

---

<sup>1</sup> Eine erste Analyse des Gedichts habe ich im Mai 1989 im Rahmen einer Lehrprobe am Germanistischen Institut der Universität Helsinki vorgetragen. In arg breitgetretener Form finden sich meine Überlegungen zur „linguistisch-literaturwissenschaftlichen Textanalyse von Gedichten“ in Kelletat (1991).

einem konkreten Text eine eigene Meinung äußern, eine eigene Haltung einnehmen zu sollen. Das unterscheidet russische Studenten von ihren Kommilitonen aus Süd- und Westeuropa (von der arabischen Welt zu schweigen!): Die äußern zu allem ihre eigene Meinung, auch wenn sie das nur in sehr fehlerhaftem Deutsch können. Doch auch hier will ich jetzt nicht genauer nachfragen, woher solche Scheu zu persönlicher Stellungnahme rühren könnte. Ich möchte vielmehr gleich den nächsten Schritt tun – mit der Frage, wie sich die hohe fremdsprachliche Kompetenz der russischen Studenten und ihre ausgebreiteten Kenntnisse im Bereich der normativ-deskriptiven Beschreibung des Deutschen, seiner Grammatik, der Phonetik, Morphologie, Lexik, Phraseologie, Syntax usw., wie sich das alles also nutzen ließe für die Analyse literarischer Texte und für deren (hermeneutische) Interpretation eben auch. Grundgedanke ist dabei, dass man Studenten methodisch-didaktisch dort abholen muss, wo sie sind, wo sie traditionell ihre Stärken haben. An einem kleinen literarischen Text, an dem 1978 entstandenen, 1982 erschienenen Gedicht „Generation“ von Richard Pietraß, habe ich das Ende der 80er Jahre mit finnischen und 2006 erneut mit Studenten der Staatlichen Linguistischen Universität Moskau (MGLU) versucht – und es ist so gut gegangen, dass ich das Verfahren vorführen und zu Nachahmung und Adaption empfehlen möchte. Der Text lautet:

		Generation Für Welimir Chlebnikow	
I	1	Ausgeschlupft.	
	2	Schlupfgehupft.	
II	3	Hupfgebuttert.	
	4	Buttbemuttert.	
III	5	Muttgeschaffen.	
	6	Schaffgeschlaffen.	
IV	7	Schlaffgeflippt.	
	8	Flippgestrippt.	
V	9	Stripbegradigt.	
	10	Gradbegradigt.	
VI	11	Gnadverkalkt.	
	12	Kalkgewalkt.	
VII	13	Walkhinieden.	
	14	Niedgeschieden.	
VIII	15	Schiedgehimmelt.	
	16	Himmelgebimmelt. (Pietraß 1982: 26)	

Was ist das für ein Text? Was ist sein „Inhalt“? Darüber kann das Gespräch mit den Studenten vielleicht beginnen. Die Überschrift verrät ihnen, worum es in den 16 Zeilen geht: Berichtet wird von einer Generation. Jede Zeile des Gedichts,

jeder Vers, könnte für einen Abschnitt im Leben dieser Generation stehen. Vers 1 spricht von der Geburt – vom „ausschlupfen“, so wie die Küken aus den Eiern der Henne schlüpfen. In Vers 2 lässt sich im „gehupft“ das Verb „hüpfen“ (springen) erkennen. Wie schon in Vers 1 verzichtet Pietraß auf den in der Standardsprache obligatorischen Umlaut – als sei die Sache „gehupft wie gesprungen“, als sei sie egal. Die Generation ist also geboren und bewegt sich nun hupfend, hüpfend in die Welt hinaus. Damit wäre der Inhalt der ersten Strophe halbwegs erfasst. Verbinden lässt sich diese Annäherung an den „Inhalt“ mit ersten simplen Beobachtungen zur Form des Gedichts, etwa dass die erste Strophe sehr kurz ist, aus nur zwei Versen bestehend, und auch diese Verse sind ihrerseits sehr kurz, sie umfassen jeweils nur drei Silben. Etwas umfangreicher werden die Verse in der zweiten Strophe: „hüpfgebüttert / büttbemüttert“, da ist am Ende der beiden Wörter jeweils eine Silbe hinzugekommen, eine unbetonte allerdings. Aus der Standardsprache bekannt ist den Studenten (wie den deutschen Lesern) vermutlich wieder allenfalls der zweite Teil dieser Partizipien: „gebüttert“ und „bemüttert“. Da geht es um die Butter, die aufs Brot gestrichen wird, wir sprechen aber auch vom „Buttern“, wenn es um die Herstellung von Butter geht – oder gar: „er hat sein ganzes Vermögen in das Unternehmen gebüttert“, sein ganzes Geld verloren. „Bemüttern“ – das meint das Verhalten der Mutter, die ihr Kind, ihren Sohn nicht erwachsen werden lassen will, ihn immer noch umsorgt und bekocht und ihm Hemden und Hosen wäscht und bügelt und ausbessert, dass er nur ja nicht selbständig wird und sie dann allein zurücklässt. „Bemüttert“ werden kann man nicht nur von der leiblichen Mutter, sondern auch von anderen, sogar vom Staat und seinen fürsorglichen Institutionen. Die Mehrdeutigkeit lässt sich nicht aufheben, sie ist offenbar vom Autor gewollt, bewusst konstruiert. Und so geht es in zeitlicher Folge weiter, zum (an „Muttersöhnchen“ erinnernden?) „muttgeschaffen“ und zum „schlaff“ werden, das kommt schon früh, schon in Vers 6; man ist schon „schlaff“, ohne Energie und eigenen Willen, „flipp“ aber trotzdem ein wenig herum, ohne freilich auszuflippen – ohne sich von den Normen der Gesellschaft wirklich radikal zu lösen. Denn da kommt gleich ein „stripp“ in den Weg, wobei die Studenten nicht nur an die ins Sexuelle spielende Bedeutung („Striptease“) denken sollten, sondern auch an das Wort „Strippe“ wie vormalig in „Telefonstrippe“ („Ich hab den grad an der Strippe“ – so redete man in der Zeit vor dem Aufkommen des Handys), also an „Schnur“, „Bindfaden“, „Seil“ und dergleichen. An Strippen hängen die leblos zappelnden Marionetten, die Puppen, die nicht vom eigenen Willen, sondern vom Strippenzieher bewegt werden. Strophe V unterstützt solche Lesart, denn da ist vom „Stripbegradigen“ die Rede: Eine Generation wird begradigt, wie man einen Bach, einen Fluss oder auch eine gefährlich kurvenreiche Straße begradigt, alle Ausbuchtungen, Abschweifungen beseitigt. Nur in schnurgerader Richtung darf es gehen. Und derart „begradigt“ empfängt die Generation schließlich die „Gnade“, die Milde (derer, die an den Strippen ziehen?). Ein kurzer, schmerzhafter Prozess. Die letzten drei Strophen, die Verse 11 bis 16, sprechen schon vom Ende der Generation, von ihrem „Verkalken“, ihrem „Walkhineden“ – das klingt biblisch, wie bei Luther formuliert:

„wir werden [...] weggeruckt gen himmel, und alles hie nidden lassen“ (DW IV, II: 1312). Vers 14 bringt das Sterben, den Tod, das verhüllend ausgedrückte Verscheiden („niedgeschieden“) der Generation. Und die letzte Strophe intoniert mit dünnen, hellen i-Vokalen das Läuten des Sterbeglöckchens, das Bimbim des In-den-Himmel-gebimmelt-werdens.

So in etwa dürfte sich der Inhalt des Gedichts nach erster wiederholter Lektüre den Studenten darstellen (lassen). Im Telegrammstil, in lauter Ein-Wort-Sätzen, wird eine ganze Generation vom Autor in den Blick genommen, von der Geburt bis zum Tod, von der Wiege bis zur Bahre. Es scheint sich dabei – das ist schon ein erster Schritt zur Kontextualisierung bzw. Interpretation – um eine nicht besonders sympathische Menschengruppe zu handeln, um eher „schlaaffe“ Leute, die sich „begradigen“ lassen und für die der Prozess des Alterns und Verkalkens, Vergessens eine „Gnade“ ist. Nichts hat da stattgefunden zwischen Kindheit und Alter, ein bisschen Herumflippen, sonst nur Anpasserei, Mitlaufen, Opportunismus. Keinen schönen Anblick bieten diese Leute, über die Pietraß in seinem Gedicht berichtet. Es lassen sich nun natürlich gleich Fragen anschließen nach der Intention des 1946 in Sachsen – damals zur Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) gehörend – geborenen und in die DDR hineingewachsenen Autors, nach seiner Stellung im literarischen und gesellschaftlich-politischen Leben der DDR der 70er und frühen 80er Jahre, oder noch biographisch-intimer: Was mag im Leben des Richard Pietraß passiert sein, dass er ein so unerquickliches Bild seiner (?) Generation entwirft? *Freiheitsmuseum* heißt der Band des Aufbau-Verlages (Berlin und Weimar), in dem das Gedicht 1982 veröffentlicht wurde (vgl. Böthig 1984, Emmerich 1986, Wichner/Wiesner Hrsg. 1991: 181-183, Rehfeld 2000).

Doch so rasch soll für einmal nicht aus dem Text selbst fortgelaufen und in dessen biographischen, zeitgeschichtlichen oder epochencharakteristischen Kontexten nach gesichertem Faktenwissen gesucht werden. Auch das Interesse am „Sinn“ des Textes, an der Frage nach dem „was meint das Ganze überhaupt?“, soll zunächst zurückgestellt werden und stattdessen soll die Aufmerksamkeit stärker auf das Eigenartige, das Befremdende des Textes gerichtet werden, auf seine poetische Machart. Die bei genauestem Hinsehen vielleicht sogar (zumindest bei einigen Studenten) Faszination auslösen kann – dank ihrer raffinierten metrischen, morphologischen und lautsymbolischen Struktur sowie durch die Parallelität und Spannung, die Pietraß zwischen diesen drei Strukturebenen hergestellt hat. Schauen wir zunächst auf die metrischen Verhältnisse (vgl. Kelletat 1992).

Der Text ist – Überschrift und Widmung nicht mitgerechnet – in 16 Zeilen gegliedert, die auf acht Strophen verteilt sind. Festgehalten wurde schon, dass diese Verse sehr kurz sind, in Strophe I je dreisilbig, in Strophe II je viersilbig und so geht es weiter, mal drei Silben, mal vier je Vers. Von dieser Festlegung der Anzahl der Silben wird nur ein einziges Mal abgewichen: Der letzte Vers lautet „himmelgebimmelt“, das sind plötzlich fünf Silben, und diese Überlänge signalisiert so bereits rein akustisch: Hier geht's nicht weiter, der Text ist zu Ende! Noch etwas fällt sofort auf, wenn die Verse skandierend gelesen werden, nämlich

dass immer die erste Silbe betont ist, die nächste unbetont und die nächste wieder betont. Wird für die Hebungen, für die betonten Silben, ein waagrechter Strich (-) notiert, und für die Senkungen, für die unbetonten Silben, ein Häkchen (v), so ergibt sich folgendes metrisches Schema:

I	1	Ausgeschlupft.	- v -
	2	Schlupfgehupft.	- v -
II	3	Hupfgebuttert.	- v - v
	4	Buttbemuttert.	- v - v
III	5	Muttgeschaffen.	- v - v
	6	Schaffgeschlaffen.	- v - v
IV	7	Schlaffgeflippt.	- v -
	8	Flippgestrippt.	- v -
[...]			

Die völlig regelmäßige Abfolge betonter und unbetonter Silben wird an keiner Stelle des Gedichts durchbrochen, wieder mit einer Ausnahme: Zeile 16, in der plötzlich *zwei* unbetonte Silben zwischen den Betonungen stehen. Die oben erwähnte Abweichung der letzten Zeile durch „Überlänge“ wird also noch durch eine Abweichung in der metrischen Struktur ergänzt. Wir geraten beim Lesen gewissermaßen ins Stolpern, denn an die Stelle der gleichförmigen Trochäen (- v), die die Verseingänge in den Zeilen 1 bis 15 bestimmen, tritt plötzlich ein Daktylus (- v v):

VIII	15	Schiedgehimmelt.	- v - v
	16	Himmelgebimmelt.	- v v - v

Das skandierende Lesen erlaubt eine Bestimmung des Versmaßes bzw. Metrums, das Richard Pietraß für seinen Text gewählt hat. Damit ist allerdings noch nichts über den individuellen Bewegungsverlauf der einzelnen Verse gesagt, noch nichts über ihren Rhythmus. Hierfür ist es notwendig, sich den Schweregrad, das „Gewicht“ der einzelnen Silben genauer anzuschauen, mit denen das metrische Schema, das „abstrakte Bewegungsgerüst“ (Kelletat 1974: 500) gefüllt wird.

Zur Bestimmung dieses Schweregrades benutze ich die von Christian Wagenknecht (2007: 36-37) in Anlehnung an Untersuchungen Paul Kiparskys vorgeschlagene vierstufige Skala. Ein Wort wie „Sprachgemeinschaft“ erhält die Werte 4-1-3-2. Der höchste Wert (4) ist für die „Tonsilben ‘lexikalischer’ Mehrsilber sowie ‘lexikalischer’ Einsilber“ reserviert („Sprach-“), der Wert 3 für „Tonsilben ‘nichtlexikalischer’ (etwa pronominaler) Mehrsilber“, für „Einsilber hilfsverbaler (oder auch adverbialer) Art“ sowie für „nebetonige Silben in substantivischen oder verbalen Komposita“ („-mein-“); „eher leicht (Grad 2) sind dann – außer gewissen Prä- und Suffixen wie ‘miß-’ und ‘-keit’ – die Einsilber präpositionaler und pronominaler Art“ („-schaft“); am unteren Ende der Skala

(Grad 1) stehen die noch nicht zugeordneten Einheiten in mehrsilbigen Wörtern – „zumal solche auf ‘e’“ (Wagenknecht 2007: 36).

Lässt man diese vierstufige Einteilung der Schweregrade von den Studenten auf Pietraß’ „Generation“ übertragen, so ergibt sich für sie vermutlich durchgehend ein Problem bei der exakten Zuordnung der Akzente, genauer: des Haupt- (´) und Nebentons (˘) innerhalb der komplexen Wortgebilde. Heißt es „ausgeschlüpft“ (4-1-3) oder „aüsgeschlüpft“ (3-1-4)? Heißt es „schlüpfgehüpft“ (4-1-3) oder „schlüpfgehüpft“ (3-1-4)? In der Standardsprache gibt es beide Möglichkeiten, wobei die Akzentverhältnisse bei deutschen Verben mit den Regeln über die Trennbarkeit und die Flexion verknüpft sind. „Übersetzen kann jeder, auch ohne Sprachkenntnisse“ ist derzeit (Frühjahr 2007) auf Werbeplakaten zu lesen und erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass es um Reklame für Fährverbindungen zwischen Rostock und Helsinki geht, so dass man also das „übersetzen“ nicht mit den Schweregraden 3-1-4-1 sondern 4-1-3-1 betonen muss: „Übersetzen kann jeder“, und wenn er es mit der Fähre getan hat, so hat er „übergesetzt“. Das Schiff „setzt über“, der Text hingegen wird „übersetzt“. Da in der Standardsprache die Partizip-Perfekt-Bildung mit bzw. ohne „ge“ („übersesetzt“ versus „übersetzt“) mit der Festlegung des Akzents gekoppelt ist, lässt sich analog schließen, dass im Text „Generation“ der Hauptton jeweils auf der ersten Silbe liegen muss, der Silbe vor dem „ge“. Aus dieser Analogie ergibt sich freilich auch die Trennbarkeit der Pietraß’schen Wörter, deren Überführung in die Standardsprache dann so kuriose Sätze hervorbringt wie „Die Generation hüpft schlupf“ neben dem vergleichsweise akzeptablen „Die Generation schlupft aus“. Doch dazu später. Die Zusammenstellung der für die Charakterisierung des Rhythmus’ zunächst interessierenden Schweregrade ergibt folgendes Bild:

I	1	Ausgeschlüpft.	- v -	4 1 3
	2	Schlupfgehüpft.	- v -	4 1 3
II	3	Hupfgebuttert.	- v - v	4 1 3 1
	4	Buttbemuttert.	- v - v	4 1 3 1
III	5	Muttgeschaffen.	- v - v	4 1 3 1
	6	Schaffgeschlaffen.	- v - v	4 1 3 1
IV	7	Schlaffgeflippt.	- v -	4 1 3
	8	Flippgestrippt.	- v -	4 1 3
[...]				

Der Befund ist denkbar schlicht: An keiner Stelle der 16 Zeilen kommt es zu einer Spannung zwischen Wortakzent und Versakzent. Es gibt keine versetzte oder schwebende Betonung. In jeder vom Metrum vorgesehenen Hebung steht eine stark (3) bzw. sehr stark (4) betonte Silbe, in jeder Senkung steht eine Silbe mit dem schwächsten Schweregrad (1). Wie rhythmisch starr das Gedicht konstruiert ist, wird auch weniger musikalischen Ohren gewiss hörbar, wenn es mit einem anderen Text verglichen wird, der gleichfalls mit sehr kurzen Versen und Strophen arbeitet (nach Horst Joachim Frank – 1980: 26 – handelt es sich um die

„kleinste Strophe“ überhaupt), mit Else Lasker-Schülers „Klein Sterbelied“ (1986: 211):

I	1	So still ich bin,	v - v -	2 4 2 3
	2	All Blut rinnt hin.	v - v -	3 4 4 2
II	3	Wie weich umher.	v - v -	2 4 1 3
	4	Nichts weiß ich mehr.	v - v -	3 4 2 3
III	5	Mein Herz noch klein.	v - v -	3 4 2 4
	6	Starb leis an Pein.	v - v -	4 4 2 4
IV	7	War blau und fromm!	v - v -	3 4 2 4
	8	O Himmel, komm.	v - v -	3 4 1 4
V	9	Ein tiefer Schall –	v - v -	2 4 1 4
	10	Nacht überall.	v - v -	4 3 1 4

Diese (jambischen) Verse zeigen einen wesentlich abwechslungsreicheren Bewegungsverlauf als Pietraß' „Generation“. Starke und sehr starke Tonsilben rückt Lasker-Schüler immer wieder an jene Stellen, an denen das Metrum eigentlich eine unbetonte Silbe verlangt („All“, „Nichts“, „Starb“, „Nacht“ usw.). Gerade an den Verseingängen entsteht so eine den Lesefluss spürbar verlangsamende schwebende Betonung. Solche kunstvollen Spannungen zwischen Vers- und Sinnakzent, aber auch jene Zwischentöne, die in Lasker-Schülers „Klein Sterbelied“ vor allem durch Pronomina eingebracht werden, kennt Pietraß' Text überhaupt nicht. Die regelmäßige starke Akzentuierung führt bei ihm zu einer hundertprozentigen Übereinstimmung zwischen Wort- und Versakzent. Mit Wolfgang Kayser (1971: 104-105) kann von einem „metrischen Rhythmus“ gesprochen werden. Solche Eintönigkeit durch sture Regelmäßigkeit gilt der Verskritik als mangelndes poetisches Gespür des Verseschmieds. Aber der Gesamteindruck des metrischen Rhythmus beruht bei Pietraß gewiss nicht auf schlechtem Gehör oder mangelndem Können. Die hölzerne (oder gar: bleierne) Starre wird von ihm ganz bewusst erzeugt. Gerade der Verzicht auf einen abwechslungsreicheren Rhythmus verleiht dem Gedicht seine Spannung. Brutal eintönig und konsequent vorhersagbar ist der Bewegungsverlauf der Verse und Strophen – und genau so verhält es sich auch mit dem Lebenslauf der in den Versen geschilderten Generation. Die dieser Einschätzung zugrunde liegende Annahme, dass der metrische Rhythmus ganz gezielt eingesetzt wird, um eine Kongruenz zwischen Form und Inhalt zu erzeugen, lässt sich von Studenten wieder am einfachsten an einem Extrem-Beispiel erkennen, z. B. an Christoph Meckels „Lied zur Pauke“. Dort stehen in den vom Metrum (vierhebiger Trochäus) geforderten Senkungen fast ausschließlich Silben mit einem unbetonten e-Laut, in den Hebungen hingegen nur Silben mit dem Schweregrad 3 oder 4. Beim lauten Lesen dürften die Studenten automatisch ins Skandieren geraten, die Silben werden zu dumpfen, alternierenden Schlägen auf der Pauke und die Vers- und Strophensprünge befördern noch das gleichförmig Vorwärtsdrängende (Meckel 1962: 25):

Laut verlacht verlaust verloren	-v-v-v-v	4 1 4 1 4 1 4 1
Blut geschluckt und Kopf geschoren	-v-v-v-v	4 1 4 2 4 1 4 1
abgetan und ausverkauft und	-v-v-v-v	4 1 3 2 4 1 3 2
quergelegt und Haar gerauft und	-v-v-v-v	4 1 3 2 4 2 4 2
angepfahl und abgeschlacht und	-v-v-v-v	4 1 3 2 4 1 4 2
alle Knochen klein gemacht und	-v-v-v-v	4 1 4 1 4 1 4 2
übern Kopf die Haut gezogen	-v-v-v-v	3 1 4 2 4 1 4 1
und mit Eisen aufgewogen	-v-v-v-v	2 1 4 1 4 1 3 1
[...]		

Metrum und Rhythmus werden in Richard Pietraß' Gedicht durch ein weiteres Geflecht klanglicher Entsprechungen ergänzt, durch Reime nämlich – und dies in einer Fülle, dass es dem Leser und Hörer regelrecht in den Ohren zu jucken beginnen muss. Die kurzen Verse sind zunächst durch Endreime paarig verbunden, wie wir es aus aberundabertausend Gedichten gewohnt sind:

I	1	Ausgeschlupft.	a
	2	Schlupfgehupft.	a
II	3	Hupfgebuttert.	b
	4	Buttbemuttert.	b
III	5	Muttgeschaffen.	c
	6	Schaffgeschlaffen.	c

Je nach Ausgang des Versendes entstehen männliche („schlupft“ / „hupft“) bzw. weibliche Reime („schaffen“ / „schlaffen“). Paarig gereimt sind – und das findet man in deutschen Verstexten schon erheblich seltener – auch die Versanfänge mit Ausnahme von Zeile 1 und Zeile 16. Der Reim überspringt also jeweils die Strophen­grenze und verbindet dadurch die Strophen I und II, II und III, III und IV usw. untereinander. Innerhalb jeder zweiten Zeile finden wir ferner einen Binnenreim. Und schließlich reimt jeder Versschluss mit der Anfangsilbe des folgenden Verses, bei betontem (männlichem) Versausgang entstehen dadurch nahezu identische Reime: Vers 2/3 „hupft“ – „hupft“, Vers 7/8 „flipp“ – „flipp“ usw.

			I	II	III	IV
I	1	Ausgeschlupft.	x	x x	a	männlich
	2	Schlupfgehupft.	a	a a	a	männlich
II	3	Hupfgebuttert.	a	x x	b	weiblich
	4	Buttbemuttert.	b	b b	b	weiblich
III	5	Muttgeschaffen.	b	x x	c	weiblich
	6	Schaffgeschlaffen.	c	c c	c	weiblich
IV	7	Schlaffgeflippt.	c	x x	d	männlich
		[...]				



VII	13	Walkhinieden.	f	x x	g	weiblich
	14	Niedgeschieden.	g	g g	g	weiblich
VIII	15	Schiedgehimmelt.	g	x x	h	weiblich
	16	Himmelgebimmelt.	x	h h	h	weiblich

Das Besondere an Pietraß' Versen ist, dass die sonst in der Regel isoliert auftretenden Reimtechniken bei ihm auf allerengstem Raum, in der denkbar kleinsten Strophenform, kombiniert werden, so dass am Ende *jede* betonte Silbe seines Gedichts (mit Ausnahme des „aus“ im ersten Vers) mindestens einen Reimpartner hat. Nimmt man die vier Reimtechniken des Textes zusammen, so hört man, wie sich die akzentuierten Silben bzw. Laute „au-u-a-i-a-ie-i“ wie eine Spirale durch den gesamten Text bewegen, wobei das stets unbetonte „e“ die feste Achse bildet, um die die übrigen Vokale und Diphthonge kreisen:

```

au
 e
  u
u
 e
  u
u
 e
  u
u
 e
  a
[...] i
i
 e
  i
i
 e

```

Der metrische Aufbau des Gedichts zeigt also ein spiralförmiges Weiterreichen identischer Lauteinheiten vom Versende zum Versanfang, von dort wieder zum Versende und zum folgenden Vers- und Strophenanfang. Beginn und Ausklang des Gedichts sind durch Abweichungen deutlich markiert, in der Zahl der Silben, der Abfolge betonter und unbetonter Einheiten sowie durch fehlenden Anfangsreim in den Versen 1 und 2 („aus“ – „schlupf“) sowie 15 und 16 („schied“ – „himmel“); am Anfang und Ende stehen – in der Sprache der Verslehre – „Waisen“. Ein höchst kunstvoller Automatismus beherrscht diese metrische Struktur.

Eine parallele Struktur finden wir, wenn wir nun noch einmal die Wörter des Gedichts etwas genauer anschauen. Jede der 16 Zeilen enthält nur ein Wort. Am Ende jeder Zeile steht ein Punkt, so dass der Autor sie als selbständige Einheiten, als äußerst verknappte Sätze gelesen wissen will. All diese Ein-Wort-Sätze bestehen aus komplexen Verben bzw. Partizip-Perfekt-Formen – eine Ausnahme mag das dunkle „Walkhinieden“ in Vers 13 bilden. Aber auch bei den übrigen Wörtern gerät der Leser ins Staunen. Was sind das für Wörter? Was sollen sie bedeuten? Außer dem ersten Wort „ausgeschlupft“ sind alle anderen höchst sonderbar. Keines ist uns früher begegnet, weder in der Alltagssprache noch in literarischen

Texten, kein noch so umfangreiches Wörterbuch verzeichnet sie und die Google-Suchmaschine liefert exakt einen Beleg für die Wörter – Pietraß' Gedicht selbst. Müssen wir also sagen: dies ist gar kein deutschsprachiger Text? Seine Wörter stammen nicht aus dem Lexikon des Deutschen? Dagegen spricht, dass wir das aus 16 Wörtern aufgebaute Gedicht ja verstehen – zumindest „irgendwie“ – als Text über eine Generation, ihren Weg von der Wiege bis zur Bahre. Der Autor hat jedoch etwas mit seinem sprachlichen Material angestellt, was man nach unserem Sprachempfinden, nach den von uns intuitiv befolgten Regeln, nicht machen darf – wenn man Wert darauf legt, problemlos verstanden zu werden. Aber „problemlos verstanden zu werden“ war wohl noch nie das Hauptanliegen der Schriftsteller.

Was also passiert in den 16 Zeilen genau? Wir könnten als erste Vermutung formulieren, dass Pietraß jeweils die letzte betonte Silbe einer Zeile am Anfang der folgenden wiederholt – ein Spiel mit Silben also, wie wir es aus der Kindersprache kennen. Schauen wir uns die ersten drei Strophen bzw. sechs Wörter und ihre Silbenstruktur noch einmal an:

I	1	Ausgeschlupft.	aus	ge	schlupft	
	2	Schlupfgehupft.	schlupf	ge	hupft	
II	3	Hupfgebuttert.	hupf	ge	but	tert
	4	Buttbemuttert.	butt	be	mut	tert
III	5	Muttgeschaffen.	mutt	ge	schaf	fen
	6	Schaffgeschlaffen.	schaff	ge	schlaf	fen

Der genauere Blick zeigt, dass es sich in „Generation“ nicht um ein Abtrennen und Weiterreichen der Silben vom jeweiligen Wortende zum nächsten Wortanfang handelt. Denn bei „aus+ge+schlupft“ lautet die letzte Silbe „schlupft“, das auslautende „t“ findet sich jedoch im folgenden Wort nicht mehr. Noch deutlicher ist die Abweichung bei „hupf+ge+but+tert“, denn in Zeile 4 ist nun sogar die scharfe Silbengrenze verwischt: „butt“ wird zur ersten Silbe des folgenden Wortes. Der für die literaturwissenschaftliche bzw. metrische Analyse brauchbare Silbenbegriff ist für die Beschreibung der Pietraß'schen Wortzerlegungen und Wortzusammenfügungen demnach untauglich. Spätestens an diesem Punkt muss sich der Literaturwissenschaftler nach einem anderen Instrumentarium umsehen. Er findet es in jenem Bereich der Sprachwissenschaft, der sich mit den kleinsten bedeutungstragenden Bauelementen von Wörtern beschäftigt, in der Morphologie.

Zur Erinnerung ganz kurz: Je nach ihrer Funktion lassen sich bei der morphologischen Analyse von Wörtern zwei verschiedene Morpheme erkennen, lexikalische und grammatische. Ein Satz wie „Das Küken schlüpft aus“ besteht demnach aus fünf Bauelementen:

1	2	3	4	5
das	Küken	schlüpf	t	aus

Den Unterschied zwischen Morphem und Silbe erkennen die Studenten bei den Nummern 2 und 3, 4: „Küken“ besteht aus zwei Silben, aber nur aus einem Morphem, „schlüpft“ hingegen aus zwei Morphemen, aber nur einer Silbe. Die Zuordnung der fünf Morpheme zu den Kategorien „lexikalisch“ bzw. „grammatisch“ lässt sich durch einen simplen Test ermitteln: Tauschen wir Nr. 1 gegen „die“ aus und Nr. 4 gegen „en“, so ändert sich lediglich die grammatische Information, statt Singular erhalten wir Plural:

1	2	3	4	5
die	Küken	schlüpf	en	aus

Dass das Wort „Küken“ von der Pluraltransformation unberührt bleibt, ist eher Zufall, bei der Pluralform des Wortes „Generation / Generationen“ hätten wir ein grammatisches Morphem mehr. Manche Linguisten setzen für den „Küken“-Plural daher ein „Nullmorphem“ an, wir hätten es dann mit sechs statt mit fünf Morphemen zu tun. Vertauschen wir im Ausgangsbeispiel Nr. 2, also „Küken“, durch das Wort „Generation“, so ändert sich die lexikalische Seite, der „Inhalt“ des Satzes. Nr. 1 und Nr. 4 sind also grammatische, Nr. 2, 3 und 5 dagegen lexikalische Morpheme. Diese Unterscheidung zwischen Silbe und lexikalischem bzw. grammatischem Morphem (LM bzw. GM) ermöglicht eine präzisere Beschreibung der beim Aufbau des Gedichts „Generation“ verwendeten Technik: Nicht die jeweils letzte betonte Silbe einer Zeile wird an den Anfang der folgenden gerückt, sondern das jeweils letzte lexikalische Morphem, die grammatischen Morpheme hingegen werden getilgt:

			LM	GM	LM	GM
I	1	Ausgeschlüpft.	aus	ge	schlüpf	t
	2	Schlupfgehupft.	schlüpf	ge	hupf	t

Analog wird in den folgenden 14 Gedichtzeilen verfahren. An einigen Stellen jedoch stimmt Pietraß' Zerlegung eines Wortes nicht mit dem intuitiven Wissen der Studenten über dessen morphologischen Aufbau in der Standardsprache überein. Ein Wort wie „hupfgebuttert“ z. B. würden sie – wenn es ihnen ohne jeden Kontext zur Analyse vorgelegt würde – in zwei lexikalische und zwei grammatische Morpheme gliedern (hupf-ge+butter+t), da sie „gebuttert“ als Partizip Perfekt des (ihnen wahrscheinlich nicht auf Anhieb vertrauten) Verbs „buttern“ erkennen, das sie wiederum auf das Substantiv „Butter“ beziehen würden. Nach Pietraß' Text ist das Wort jedoch anders zu zerlegen, nämlich in fünf statt in vier Morpheme:

			LM	GM	LM	GM	GM
II	3	Hupfgebuttert.	hupf	ge	butt	er	t
	4	Buttbemuttert	butt	be	mutt	er	t

Das Gedicht isoliert also ein lexikalisches Morphem „butt“, das das Derivationsmorphem „-ern“ als Suffix erhält. Ungewöhnlich ist dieses Suffix im Deutschen

nicht, die Studenten kennen es aus Wörtern wie „bibb+ern“, „blubb+ern“, „plapp+ern“, „steig+ern“ usw. Was aber soll „butt“ als Basis des Verbs „butt+ern“ bedeuten? Der Germanist wird zuerst an den 1977 erschienenen Roman von Günter Grass denken, auf dessen Umschlag Grassens eigene Zeichnung dieses Plattfisches zu sehen ist. Müssen wir „butt+ern“ also zu Derivationen aus Tierbezeichnungen rücken, zu Formen wie „aal+en“, „hamster+n“, „igel+n“, „kalb+en“ oder „schläng+eln“? Den durch ungewöhnliche Wortneubildungen, durch poetische Okkasionalismen, ausgelösten Zwang zum etymologischen Denken hat der russische Philologe Roman Jakobson 1925 (in seinem Prager Essay „Schluß mit der dichterischen Kleinkrämerei“) als Bereicherung unseres Umgangs mit Sprache gepriesen. Dass die Bedeutung eines „dichterischen Neologismus“ unklar bleiben kann, dass er sogar als Element der „Gegenstandslosigkeit“ auftritt, hat Jakobson ebenfalls als „wichtige Möglichkeit“ gesehen: „Das Gesetz der dichterischen Etymologie wirkt, die innere wie die äußere Form des Wortes werden erlebt, aber der Bezug auf den Gegenstand kann fehlen“ (Jakobson 1988: 203).

Etwas weniger befremdend ist für die Studenten vermutlich der Übergang aus Zeile 4 in Zeile 5, wo aus dem Wort „buttbemuttert“ das Morphem „mutt“ isoliert wird und nicht – wie intuitiv zu erwarten wäre – die Form „mutter“. Freilich ist „mutt“ in deutschen Diminutivbildungen wie „Mutt+chen“ zu finden, das Morphem kann also als Allomorph zu „Mutter“ angesehen werden und es muss nicht über eine möglicherweise veränderte Bedeutung spekuliert werden.

			I	II	III	IV	V
I	1	Ausgeschlupft.	aus	ge	schlupf		t
	2	Schlupfgehupft.	schlupf	ge	hupf		t
II	3	Hupfgebuttert.	hupf	ge	butt	er	t
	4	Buttbemuttert.	butt	be	mutt	er	t
III	5	Muttgeschaffen.	mutt	ge	schaff		en
	6	Schaffgeschlaffen.	schaff	ge	schlaff		en
IV	7	Schlaffgeflippt.	schlaff	ge	flipp		t
	8	Flippgestriipt.	flipp	ge	striip		t
V	9	Stripbegradigt.	strip	be	grad	ig	t
	10	Gradbegnadigt.	grad	be	gnad	ig	t
VI	11	Gnadverkalkt.	gnad	ver	kalk		t
	12	Kalkgewalkt.	kalk	ge	walk		t
VII	13	Walkhinieden.	walk	hi	nied		en
	14	Niedgeschieden.	nied	ge	schied		en
VIII	15	Schiedgehimmelt.	schied	ge	himm	el	t
	16	Himmelgebimmelt.	himmel	ge	bimmel		t

In Spalte I und III stehen ausschließlich lexikalische Morpheme, in den Spalten II, IV und V grammatische. Bei den grammatischen Morphemen lassen sich abermals zwei Gruppen erkennen, zum einen Elemente, die etwas mit der Flexion der 16 Verben zu tun haben (Partizip-Perfekt-Morpheme), zum anderen Elemente, mit deren Hilfe aus bereits vorhandenen Wörtern neue gebildet werden können, also Derivationsmorpheme. Nimmt man die morphologische Struktur

aller 16 Wörter in den Blick, so erkennt man zunächst die lexikalische Verket-  
tung der Wörter. Jedes Wort enthält zwei lexikalische Elemente, und das jeweils  
zweite tritt beim Aufbau des nächsten Wortes an die erste Stelle:

X + A  
A + B  
B + C  
C + D  
D + E  
[...]  
M + N  
N + O  
O + X

Diese Technik erinnert einmal mehr an Wortspiele beim Kindergeburtstag, wenn  
zum Kompositum „Rosenhecke“ die „Heckenschere“ erraten werden muss und  
dann der „Scherenschleifer“ usw. – oder auch die anspruchsvollere Variante, bei  
der zu „Geldschein“, der „Scheinwerfer“ gefunden werden muss, so dass man  
einen lustigen „Geldscheinwerfer“ bekommt oder einen „Rosenheckenschützen“,  
einen „Lesestoffwechsel“ oder eine „Wortschatztruhe“. Pietraß' Worterzeugungs-  
methode unterscheidet sich nun jedoch von solchen Kinderspielwörtern dadurch,  
dass er für sein Gedicht keine leicht und schier endlos kombinierbaren Substan-  
tive bzw. Substantivstämme gewählt und dass er außerdem eine zusätzliche Be-  
stimmung eingeführt hat – und auch diese werden die Studenten selbst mühelos  
herausfinden und benennen können: Die Regel besagt, dass im Text „Generation“  
die lexikalischen Morpheme immer nur aus exakt einer Silbe bestehen dürfen,  
unabhängig von ihrer Verwendung in der deutschen Standardsprache. Alles, was  
darüber hinausgeht, wird abgetrennt und erhält den Status von grammatischen  
Morphemen. Diese Regel wird erst im Übergang der Schlusszeilen durchbrochen,  
wo der Leser zunächst aus dem Wort „schiedgehimmelt“ das einsilbige lexikali-  
sche Morphem „himm“ isoliert – wie es der in Zeile 2 bis 15 eingehaltenen  
Regel entspricht –, wo dann aber plötzlich ein zweisilbiges Morphem („himmel“)  
für den Aufbau des letzten Wortes genutzt wird. Die an der Standardsprache  
orientierte intuitive Aufteilung in Morpheme wird wieder zur Deckung mit der im  
poetischen Text erzwungenen gebracht. Der Prozess rein mechanischer Segmen-  
tierung kommt zum Stehen, die Struktur von „himmel+ge+bimmel+t“ ist fast so  
vertraut wie das „aus+ge+schlupf+t“ der ersten Zeile. Die morphologische  
Struktur des Gedichts wiederholt somit in Vers 1 und 16 die bereits bei der Ana-  
lyse der Silben- und Lautstruktur beobachteten Besonderheiten. Nach der aus  
ihren sprachwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen vertrauten Einteilung in  
lexikalische und (für Flexion bzw. Derivation zuständige) grammatische Mor-  
pheme können die Studenten nunmehr das Morpheminventar für die 16 Wörter  
des Gedichts „Generation“ erstellen und sich die Wortbildungsmechanismen  
klarzumachen versuchen:

grammatische Morpheme: be-, -en, ge-, hi-, -ig, -t, ver-  
lexikalische Morpheme: aus, bimmel, butt, flipp, gnad, grad, himmel, hupf, kalk, mutt,  
nied, schaff, schied, schlaff, schlupf, strip, stripp, walk

Vergleichen die Studenten dieses Inventar mit dem Lexikon der deutschen Standardsprache, so werden sie nur ein Morphem finden, das dort nicht vorkommt, das grammatische Morphem „hi-“. Die grammatischen Morpheme bilden in der Standardsprache eine sehr kleine und geschlossene Klasse. Dass dem deutschen Autor in seinem Gedicht „Generation“ eine Erweiterung dieser Morphemgruppe gelungen ist, kann als besondere sprachschöpferische Leistung gewürdigt werden. Bei genauerer linguistischer Analyse dürften die Studenten herausfinden: Die lexikalischen Morpheme sind alle auch in der deutschen Standardsprache vertreten, sei es als Substantive bzw. Substantivstämme wie „die Bimmel“, „der Butt“, „die Gnade“, „der Himmel“, „der Kalk“ usw., sei es als Verbstämme wie „flipp“ in „aus+flipp+en“, „schaff“ in „schaff+en“, „walk“ in „walk+en“ (hier wird für die Bedeutungsbestimmung u. U. ein Blick ins Wörterbuch nötig sein!) oder als unikale Morpheme wie „nied“ in „nied+lich“ oder „schied“ in „Schied+s+richter“. Dass der Text auch nach mehrmals wiederholter Lektüre ziemlich fremdartig anmutet, kann also nicht an seinen kleinsten bedeutungstragenden Einheiten liegen, aus denen er aufgebaut ist (denn die stammen alle aus der deutschen Standardsprache), sondern es muss durch die Art und Weise verursacht sein, in der diese Einheiten von Pietraß verknüpft worden sind. Die erste Absonderlichkeit ergibt sich, wenn wir beobachten, wie konsequent in „Generation“ sämtliche lexikalischen Morpheme zu Verbstämmen modelliert werden, obwohl sie im Standarddeutschen einer anderen Wortart angehören. Das „schlaff“ in „schlaffgeflippft“ etwa würden die Studenten außerhalb des Gedichtkontextes als Adjektiv identifizieren. Da es ihnen nun aber nur eine Sprechsekunde zuvor bereits in dem Partizip-Perfekt „schaffgeschlaffen“ begegnet ist, aus dem sie notgedrungen ein Verb „schlaff+en“ herauslesen müssen (das dann an geläufige Bildungen wie „abschlaffen“ erinnert), fassen sie es nun als Verbstamm auf und müssen an dieser Lesart dann auch beim folgenden Wort festhalten. Ein Morphem, das der Leser am Ende von Vers 5 nach einiger Überwindung als Verbstamm akzeptiert hat, wird er zu Beginn von Vers 6 nicht als Substantiv- oder Adjektivstamm ansprechen wollen. Das ist allenfalls bei Vers 8/9 denkbar, wo statt des „stripp“ (mit Doppel-p) plötzlich nur noch „strip“ steht. Die veränderte Orthographie ermöglicht es eher, für die beiden Formen unterschiedliche Stämme (Verb- bzw. Substantivstamm) anzusetzen. In allen übrigen Fällen aber entstehen mitunter höchst sonderbare Verbstämme. Der Prozess ihrer mechanischen Erzeugung, ihrer Hervortreibung aus bereits Vorhandenem, erinnert an jenes Übergenerieren, das die Linguistik an der Sprache von Kindern beobachtet oder auch Lernern des Deutschen als Fremdsprache. Spätestens an dieser Stelle der Textanalyse werden die Studenten auf den Gedanken kommen, dass der Titel des Gedichts noch etwas anderes bezeichnen könnte als eine Menschengruppe ungefähr gleichen Alters und ähnlicher sozialer Orientierung. „Generation“ soll – wie im Begriff der „Generativen Grammatik“ – auch auf den regelhaften Worterzeugungsprozess verweisen. Einmal mehr werden Form und Inhalt vom Autor durch Mehrdeutigkeit zur Deckung gebracht – woraus sich ein Übersetzungsproblem erster Güte ergeben kann, da nicht in jeder Sprache der soziologische

und der linguistische Fachbegriff „Generation“ so verbandelt sein dürfte wie im Deutschen.

Durch eine distributionalistische Analyse der 16 Wörter (etwa nach Wolfgang Fleischer) können die Studenten den Prozess der Übergenerierung exakt darstellen und dann die jeweiligen Infinitive zu den Partizip-Perfekt-Formen (re)konstruieren. Es ergeben sich dann die Formen:

ausschlupfen, schlupfhupfen, hupfbuttern, buttbemuttern, muttschaffen, schaffschlaffen, schlaffflippen, flippstrippen, stripbegradigen, gradbegnadigen, gnadverkalken, kalkwalken, walknieden, niedschieden, schiedhimmeln, himmelbimmeln.

Dieser Worterzeugungsmechanismus stimmt offenkundig nicht mit den Regeln überein, die im Deutschen sonst bei der Bildung neuer Wörter beachtet werden. Wenn die Studenten nun in ihren sprachwissenschaftlichen Standardwerken nachschauen, was das denn exakt für Regeln sind, die die ständige Produktion neuer Wörter im Deutschen ermöglichen und steuern, welche Morpheme also unter welchen Bedingungen miteinander zu neuen Wörtern verknüpft werden dürfen, so werden sie vermutlich keine allzu exakten Auskünfte finden. Die traditionelle Wortbildungslehre (z. B. Wolfgang Fleischer oder Johannes Erben) beschäftigt sich primär mit bereits vertrauten, in Wörterbüchern oft schon seit langem lemmatisierten Wortbildungskonstruktionen, also mit usuellen Wörtern. Jene Linguisten hingegen, die im Anschluss an Chomsky an einer generativen Wortbildungstheorie arbeiten, haben zwar besonders den kreativen Aspekt der lexikalischen Prozesse im Auge, also okkasionelle und potenzielle Wortbildungskonstruktionen, aber sie sind von einer umfassenden Beschreibung der Regeln der Wortbildung noch ein gutes Stück entfernt. Beim Thema Komposition heißt es immerhin, dass Verbkomposita mit einem Verbstamm an Erststelle einen „echten Verstoß gegen die Kompositionsregel dar[stellen]“ (Wunderlich 1987: 100). Woran es letztlich liegt, dass wir z. B. gleichzeitig schreiben und sprechen können, eine Form wie „schreibsprechen“ in der deutschen „Schriftsprache“ aber nicht anzutreffen ist, wäre auch für Studenten eine vielleicht ganz reizvolle Denksportaufgabe. Für die Textanalyse genügt indes der Befund, dass es sich bei dem von Pietraß verwendeten Wortbildungstyp (Verbstamm + Verbstamm) offenbar um eine Lücke im Wortbildungssystem handelt. Ob die Entdeckung und Füllung solcher Lücken im sprachlichen System mit dem Terminus „Regelverstoß“ am glücklichsten gekennzeichnet ist, könnte abermals mit den Studenten diskutiert werden. Im Jargon eines Linguisten mag solch negativ klingende Bezeichnung Sinn machen, zumal dort „Kreativität“ als jene Fähigkeit definiert wird, nach bestimmten Regeln grammatisch korrekte Äußerungen zu produzieren.

Die in der Wortbildungsliteratur vorgenommene Einteilung in usuelle, okkasionelle und potenzielle Wortbildungen erfasst nicht die Wörter aus Pietraß' „Generation“. Für sie könnte man den Terminus „innovative Wortbildungen“ vorschlagen, womit dann jene Wortbildungen zu bezeichnen wären, die durch einen „echten Verstoß“ gegen die Regeln der Standardsprache entstanden sind. Dass Lücken im sprachlichen System für Schriftsteller eine besondere Anziehungskraft besitzen, hat schon Aristoteles bemerkt, im 21. und 22. Kapitel seiner *Poetik* mit

den Ausführungen zu „Wortzusammensetzungen“ und „Abweichungen von der Normalsprache“. Dichterische Texte, die „nur aus den gemeinüblichen Wörtern“ bestehen, seien zwar in ihrer Aussage deutlich, aber sie „wirken flach“, sagt Aristoteles. Und er empfiehlt daher, auch „fremdartige Wörter“ zu verwenden: Dialektausdrücke sowie

Metaphern, Dehnungen und alles, was dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zuwiderläuft. [...] Aber wenn jemand alles aus solchen Wörtern bestehen lässt, gibt es ein Rätsel [...] Man muß also mischen. Dann wird durch den einen Bestandteil vermieden, daß der Ausdruck gewöhnlich und flach ist, nämlich durch ungewohnte Wörter. [...] Der andere Bestandteil, die gewöhnlichen Wörter, bewirkt die Deutlichkeit. (Aristoteles 1979: 77-83)

Aristoteles geht es mit dieser ästhetischen Ur-Theorie von Norm und Abweichung vor allem um eine Rechtfertigung für den Gebrauch von Metaphern, aber was er zur Wirkung der „Verkürzungen und Umwandlungen“ von Wörtern schreibt, kann ohne weiteres auf die 16 Wörter des Gedichts „Generation“ übertragen werden:

Dadurch daß sie einen Unterschied zur normalen Rede schaffen und dem Gebräuchlichen zuwiderlaufen, bewirken sie, daß der Ausdruck ungewöhnlich ist; da sie aber zugleich auch am Normalen Anteil haben, wird es auch nicht an Deutlichkeit fehlen. (Aristoteles 1979: 83)

Natürlich ist Richard Pietraß nicht der erste deutsche Autor, der die beschriebene Lücke im Wortbildungssystem des Deutschen für innovative Wortbildungen genutzt hat. Wolfgang Fleischer nennt für das Zusammenfügen von zwei Verbstämmen Beispiele aus dem *Phantasia* des Arno Holz („grinskeuchen“, „stöhn-schnappen“, „zuckschlingern“ und „schnaufwitern“) oder auch das „fluchbetete“ aus Max von der Grüns *Irrlicht und Feuer*, womit ein Beten gemeint sein soll, in das viele Flüche eingeflochten werden (vgl. Fleischer 1982: 306-307). Fleischers Beispiele lassen sich kaum vermehren (vgl. Donalies 2007: 58, Lohde 2006: 225-226). Selbst bei einem Wortakrobaten wie Christian Morgenstern, dem die deutsche Sprache so originelle Wörter wie „schwansinnig“, „mitternächtigen“, „schildkrötplump“ oder „Kurhauskonzertbierterrassenereignis“ verdanken, findet sich kein einziges Kompositum aus zwei Verbstämmen (vgl. Palm 1983: 181-202). Das gleiche Ergebnis zeigt Anna Britta Blaus Liste „lexikalischer Abweichungen“ bei Detlev von Liliencron. Unter seinen „eigentlichen Neuprägungen“ (Blau 1978: 27) finden sich zahlreiche Verben in Kopfposition („anzornen“, „auslümmeln“, „herantöfföffen“, „niedergrauen“, „verrattern“ usw.) oder desubstantivische Bildungen wie „mühsalen“ (ebd. 31), aber keine Kompositionen à la „schlupfhupfen“, „schaffschlafen“ oder „flipstripfen“. Es ist also der Reichtum an Konstruktionen eines bestimmten, nämlich innovativen Wortbildungstyps, der Richard Pietraß' Gedicht „Generation“ von vergleichbaren Wort- und Morphemzerlegungsexperimenten anderer deutscher Autoren unterscheidet. Die regel-sprengende Kreativität steht dabei in augenfälligstem Kontrast zum „Inhalt“ des Textes, zu jenen Eigenschaften des Schlaffen und Nicht-Kreativen, die der Generation zugesprochen werden. Das Gedicht aber erschöpft sich nicht im Benennen des Negativen. Durch die genaue Analyse der Art der Formulierung



der Kritik können die Studenten daher nicht nur begreifen, sondern sprach-sinnlich erfahren, dass ein anderes, nicht-angepasstes und den einmal aufgestellten Regeln stur folgendes Leben eben doch möglich ist. Ein Leben, in der man sich weder verbiegt noch geradebiegen lässt.

Diese aus lauter Einzelbetrachtungen gewonnene hermeneutische Einsicht in den Sinn des Textganzen können die Studenten durch eine letzte Beobachtung zur Struktur des Gedichts „Generation“ absichern: durch genaues Abhören seiner Lautstruktur. Schon bei der metrischen Analyse war aufgefallen, dass sich die Laute „spiralförmig“ durch die 16 Zeilen winden. Als betonte, akzentuierte Laute treten dabei nur [au], [u], [a:], [a], [i:] und [i] auf, der Diphthong [au] dabei nur in der ersten Silbe. Vereinfacht ergibt sich die Abfolge u-a-i, das jeden Germanistik-Studenten natürlich sofort an jene Phonetik-Stunde erinnert, in der es um die Artikulationsstellen, die Zungenstellung bzw. den Mundöffnungsgrad zur Erzeugung der Monophthonge ging und um Karl Viëtors Vokaldreieck, an dessen Spitzen die Laute [i], [a] und [u] platziert sind: Über das Verhältnis des [a] zu den beiden anderen Lauten schreibt Jacob Grimm 1852 im ersten Artikel seines *Deutschen Wörterbuchs*:

*a* hält die mitte zwischen *i* und *u*, in welche beide es geschwächt werden kann, welchen beiden es sich vielfach annähert. Vorgeschichte und geschichte unserer sprache verkünden solche übergänge allenthalben [...] unsern ablauf sehen wir häufig aus *i* in *u*, aus *a* in *i* springen: *finden fand funden*. ahd. läuft *anti* in *inti* und *unti*. (DWI: 2)

Den drei Lauten begegnen wir nicht nur in den von Grimm erwähnten Verbparadigmen wie „springen / sprang / gesprungen“ sondern häufig auch in onomatopoeischen Doppel- und Dreifachformen wie „klipp klapp“, „Krimskrams“, „Mischmasch“, „Singsang“ oder „rirarutsch“, „piff paff puff“, „Bi-Ba-Butzemann“ usw. (vgl. Kelletat 1991: 77-85). Dass die „mittleren“ Laute des Dreiecks, also [e], [ö] und [o], in Pietraß' Gedicht gar nicht vorkommen und er sich auf u-a-i beschränkt, wird man also so wenig als Zufall werten können wie das ausschließliche Vorkommen des [o]-Lauts in Ernst Jandls Klassiker über „ottos mops“, jenen hund, der „trotzt“ und „hopst“ und „klopft“ und „kommt“ und „kotzt“ – „ogottogott“ (Jandl 1990, I: 422). Schon ein oberflächlichster Vergleich der „Generations“-Laute mit dem Phoneminventar der deutschen Standardsprache lässt das Gewollte der Auswahl also erkennen – nur was hat diese Abweichung von der Zufallsverteilung der Laute in unseren Alltagssätzen zu bedeuten? Welchen Sinn kann der Hermeneut hinter der Beschränkung auf die Vokalreihe u-a-i erkennen? Können Laute überhaupt einen „Sinn“, eine „Bedeutung“ haben?

Die Studenten werden unschwer herausfinden, dass diese Frage so alt ist wie unser Nachdenken über Sprache überhaupt. In Platons Kratylos-Dialog wird sie aufgeworfen und in neuerer Zeit sind ihr mit ganz gegensätzlichen Positionen z. B. Georg von der Gabelentz, Saussure, Jespersen, Sapir, Roman Jakobson und Jurij M. Lotman nachgegangen (vgl. Jakobson/Waugh 1986: 195-214). Den Weg der Forschung mit ihren vielen, auch empirisch anspruchsvollen Untersuchungen können die Studenten selbständig recherchieren. Auf Hinweise ihrer Dozenten

sind sie eher angewiesen, wenn es um Beispiele dafür geht, was einzelne Schriftsteller selbst zur Frage nach der Bedeutung der Laute gesagt haben, etwa Rimbaud in seinem 1872 entstandenen Sonett auf die Vokale, das jedem einen eigenen Farbwert zuordnet, wobei seine synästhetischen Gleichungen für das Französische durchgehen mögen. Für das Deutsche hat Ernst Jünger in *Lob der Vokale* 1934 andere Relationen postuliert, die nicht nur auf die durch Vokale evozierten Farbwerte zielen, sondern sich dem Phänomen auch – wie mit Peter Rühmkorfs *Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven agar agar - zaurzaurim* gespottet werden darf – „unter symbolisch verzogenen Gesichtswinkeln nähern“ (1981: 87):

Das A bedeutet die Höhe und Weite, das O die Höhe und Tiefe, das E die Leere und das Erhabene, das I das Leben und die Verwesung, das U die Zeugung und den Tod. Im A rufen wir die Macht, im O das Licht, im E den Geist, im I das Fleisch und im U die mütterliche Erde an. (Jünger 1979: 76-77)

Jeder Anhänger der Saussure'schen Arbitraritätsthese wird Jüngers Charakterisierung der Laute als reines Gespinnst abtun müssen (und entsprechende widerspruchsfreudige Diskussionen unter Studenten sollten leicht zu initiieren sein), aber es lassen sich dann doch wieder Texte beibringen, in denen einzelne Laute zwar keine auf eine simple Gleichung zu bringende Bedeutung haben, in denen ihnen aber von den Autoren ganz offensichtlich bestimmte symbolische Valeurs zugesprochen werden, etwa in Hanns Cibulkas Gedicht „Vokale“ von 1973:

In der Finsternis / leuchtest du auf, / väterliches A / über dem Schattenland, / blau, / ein Adler / unter den Vokalen [...] // Mütterliches U, / dunkelste / unter den fünf Schwestern, / sag, wie viel Himmel / braucht der Mensch / für seine Grube? (*Sprichwenndukannst* 1989: 199-200)

*Ex negativo* dürfte der Sachverhalt eindeutiger zu beurteilen sein: Ein fröhliches Voranschreiten wird ein Schriftsteller nicht mit Wörtern beschreiben, deren Tonsilben primär auf [u] lauten, und in einer überzeugenden Schilderung einer grufttiefdunklen Todesstunde wird man keine Dominanz lustig klingender i-Laute antreffen. Oder wie es in Lotmans Studie *Die Struktur des literarischen Textes* nüchtern heißt:

Im realen poetischen Text haben wir es jedoch nicht nur mit sporadischen Wiederholungen irgendeines Lautes zu tun, sondern auch damit, dass das ganze Lautsystem des Verses sich als ein Feld komplexer Relationen erweist. (Lotman 1973: 225)

Prüfen wir also mit unseren Studenten noch ein paar weitere poetische Texte, die mit den Lauten [i], [a] und [u] operieren. In wahrhafter Reinkultur begegnet uns dieses Mini-Lautinventar in einem 1970 veröffentlichten Text Gerhard Rühms mit dem Titel „curriculum vitae“, also „Lebenslauf“:

curriculum vitae

bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 5 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 10 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 bim bim  
 15 bim bim  
 bim bim  
 bim bam  
 bim bim  
 bim bim  
 20 bim bim  
 bim bam  
 bim bam  
 bim bim  
 bim bim  
 25 bim bam  
 bim bam  
 bim bam  
 bim bim  
 bim bam  
 30 bim bam  
 bim bam  
 bim bam  
 bum

(Rühm 1970: 179)

In den 33 Versen kommt kein einziges Wort der deutschen Standardsprache vor, es werden lediglich 65 Silben aneinandergereiht, von denen 54 auf „bim“ entfallen, 10 auf „bam“ und eine auf „bum“. Anders als bei Pietraß scheint Rühms „bim“ nicht für den eintönig hellen Klang der Friedhofsglocke zu stehen, sondern es ist ein heiteres „bim bim“, das wohl auf unbeschwert sorgenfreie Lebensjahre verweisen will, bis das erste „bam“ eintritt (in Vers 17), das uns an „bam“ in der Wendung „Bammel vor etwas haben“ erinnert, an Unangenehmes also, an Furcht: der erste Beinbruch, die erste schwere Krankheit, der erste Karriereknick – der Leser kann einsetzen, was er mag. Schließlich folgen immer mehr „bams“ und in der Schlusszeile markiert das dunkle „bum“ die Todesstunde.

So offenkundig in Rühms „curriculum vitae“ die Zuordnung der drei Silben „bim“, „bam“ und „bum“ zu den Lebensstationen ist, so klar wird freilich bei etwas weiterem Umherschauen auch, dass diese Zuordnung zu einer zeitlichen Dimension keineswegs zwingend ist. Eine ganz andere (und auch wieder platt

naheliegende) Bedeutung nehmen sie in Christian Morgensterns Gedicht aus den *Galgenliedern* von 1905 an. Hier wird der Gegensatz männlich-weiblich auf die drei Silben projiziert:

Bim, Bam, Bum

Ein Glockenton fliegt durch die Nacht,  
als hätt er Vogelflügel;  
er fliegt in römischer Kirchentracht  
wohl über Tal und Hügel.

Er sucht die Glockentönn BIM,  
die ihm vorausgeflogen;  
d. h. die Sache ist sehr schlimm,  
sie hat ihn nämlich betrogen.

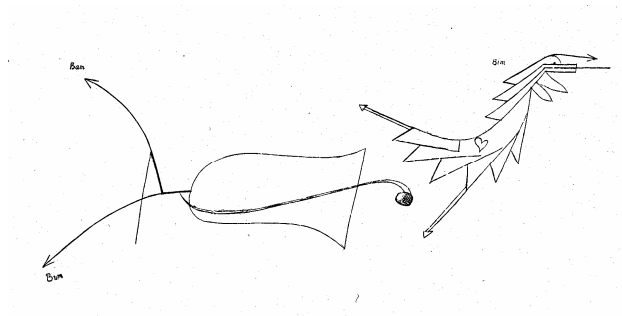
„O komm“, so ruft er, „komm, dein BAM  
erwartet dich voll Schmerzen.  
Komm wieder, BIM, geliebtes Lamm,  
dein BAM liebt dich von Herzen!“

Doch BIM, daß ihrs nur alle wißt,  
hat sich dem BUM ergeben;  
der ist zwar auch ein guter Christ,  
allein das ist es eben.

Der BAM fliegt weiter durch die Nacht  
wohl über Wald und Lichtung.  
Doch, ach, er fliegt umsonst! Das macht,  
er fliegt in falscher Richtung.

(Morgenstern 1983: 24-25)

Dieses Morgenstern-Gedicht wiederum hat Paul Klee 1922, als er z. B. mit dem Aquarell „Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber“ am synästhetischen Thema der Vokalfarben arbeitete (vgl. Kersten 2002), zu seiner Zeichnung „Glockentönn Bim“ inspiriert, die heute im *Museum of Modern Art* in New York aufbewahrt wird, eine intersemiotische und zugleich verfremdend-korrigierende Übersetzung des Gedichts (Abbildung in Klee 1953: Tafel 14).



Zu beiden Kunstwerken, zu Morgensterns Dreiecks-Gedicht und zu Klees Zeichnung, hat meine Germersheimer Kollegin Susanne Hagemann, eine ausgewiesene Expertin für Gender-Fragen, 2002 den Kürzest-Essay „Paul Klee und Christian Morgenstern, ins Feministische übersetzt“ verfasst, den ich nicht raffend referieren, sondern nur vollständig zitieren kann:

Morgensterns Gedicht handelt natürlich nicht von der Glockentönnin BIM, sondern vom Glockenton BAM. Mit diesem beginnt und endet das Gedicht; er ist der Aktive, der Suchende, der Held, sie lediglich das Ziel, der erhoffte Lohn seiner Suche. Die Beziehung zwischen den beiden wird hauptsächlich aus BAMs Perspektive dargestellt, und wir hören auch nur ihn sprechen – BIM bleibt abwesend und stumm. BIMs Rolle ist stereotyp weiblich, ebenso ihr Verhalten: *La donna è mobile*, sie hat einen andern, den BUM. Den hat sie sich allerdings nicht aktiv genommen, sondern sie hat sich ihm, wiederum brav passiv-weiblich, „ergeben“. Wieso BUM und nicht BAM, das erfahren wir nicht. Wir können nur annehmen, dass eine Frau eben nicht ohne Mann sein kann – wenn nicht BAM, dann halt BUM; und was kann BAM schon anderes erwarten, wenn er BIM vorausfliegen lässt? Der einzige Lichtblick in patriarchalischer Finsternis ist das Eingeständnis am Ende, dass männliche Aktivität auch sinnlosen Aktionismus bedeuten kann: BAM fliegt in der falschen Richtung. BIM entkommt ihm. Der Preis fürs Entkommen ist allerdings BUM.

Bei Klee ist der Preis erfreulicherweise *nicht* BUM. Die Pfeile deuten es an: BIM bewegt sich von BAM und BUM weg. Zwischen BAM und BUM war schon bei Morgenstern kein großer Unterschied erkennbar, außer dass der eine BIM hat und der andere nicht. Bei Klee gibt es vollends keinen Unterschied mehr – es ist beides dieselbe Glocke. Dafür ist ein umso größerer Unterschied zwischen BAMBUM und BIM – jede Radikalfeministin könnte glücklich sein über diese Illustration der These, dass alle Männer gleich sind und Frauen etwas völlig anderes. Genauer gesagt: etwas Besseres. Denn BIM hat Auge, Gesicht und Persönlichkeit; sie schwebt aufrecht und geradlinig in Vorwärtsrichtung. BAMBUM, liegend, hat weder Auge noch Gesicht, sondern nur einen freudianisch peinlich eindeutigen Klöppel, der allerdings etwas schlaff herunterhängt. Das mögliche Objekt des Begehrens, durch das Herzchen deutlich unterhalb von BIMs Herzgegend angedeutet, wird wohl nicht erreicht – soll es wohl auch nicht, denn die Pfeile ziehen BAMBUM in die entgegengesetzte Richtung. Anders als der wortgewaltige BAM bei Morgenstern bleibt Klees BAMBUM stumm, denn der Klöppel ist für die Glocke offensichtlich viel zu lang. Der Preis des Strebens nach Länge ist der Verlust der Sprache. Und wenn sich der Klöppel nicht schleunigst aus BIMs Reichweite zurückzieht, sieht es ganz danach aus, dass BIMs Feder-Schere zuschnappt.

Feministisches Fazit: Morgenstern eher schwach, volle Punktzahl für Klee. (Hagemann 2002)<sup>2</sup>

Hagemanns komparatistische Text-Bild-Analyse kann den Studenten klar machen, dass es eben nicht eine einzige festgelegte Bedeutung für die einzelnen Laute gibt, sondern dass je nach gewähltem Kontext unterschiedliche symbolische Zuordnungen der Laute möglich sind. Bei Gerhard Rühm müssen wir sagen, dass i, a und u in seinem Gedicht für bestimmte Lebensstationen stehen, das i markiert Kleinheit und Frühe, das a die mittleren Jahre und das u – der dunkelste Laut – steht für das Ende, so wie es auch Ernst Jünger und Hanns Cibulka formuliert haben. Die Möglichkeit einer lebensgeschichtlichen Zuordnung der drei Laute wird natürlich auch von Goethe genutzt, in einem Passus seines *Faust II*, in dem Mephisto klagt (Vers 11263-11268):

<sup>2</sup> Die Veröffentlichung des Textes erfolgt mit freundlichem Einverständnis der Autorin.

Und das verfluchte Bim-Baum-Bimmel  
 Umnebelnd heitern Abendhimmel,  
 Mischt sich in jegliches Begebnis,  
 Vom ersten Bad bis zum Begräbnis,  
 Als wäre, zwischen Bimm und Baum,  
 Das Leben ein verschollner Traum. (Goethe 1999: 435)

Linguistisch interessant ist an Goethes Versen u. a., wie das Wort „Baum“ von ihm desemantisiert wird, indem das „erste Bad“ – und damit meint Mephisto gewiss die Taufe – dem „Bimm“ zugeordnet wird und das Begräbnis dem „Baum“, womit dann ja keineswegs nur das Holzgewächs mit festem Stamm gemeint sein kann (aus dem der Sarg geschreinert wird), sondern mehr noch das, was Rühm in dem noch stärker vertieften Klang „bum“ ausdrückt. Auch im *Faust* also findet sich die absteigende Klangfolge i-a-u, wenn es um die Intonierung eines ganzen Lebensverlaufs geht, von der Wiege bis zur Bahre, von der Taufe bis zur Aussegnung. Rühms „curriculum vitae“ ist eine extreme Verknappung. Dieser lautmalerische Lebenslauf lässt sich auf jeden Menschen beziehen – er ließe sich problemlos in jede Sprache übersetzen, wenn denn in jeder Sprache eine analoge Zuordnung der i-a-u-Folge möglich ist (noch ein Thema für die Studenten: die Frage nach sprachlich-phonetischen und lautsymbolischen Universalien!). So unverbindlich allgemein hat es Pietraß in seinem Gedicht nicht sagen wollen – er hat bestimmte Menschen und eine bestimmte Generation und deren Verhalten vor Augen. Die Umkehrung der für Lebensbeschreibungen typischen, ihrer quasi „natürlichen“ Lautfolge i-a-u in u-a-i muss somit als weitere Botschaft des Textes gedeutet werden: Das Leben dieser Generation läuft verkehrt. Und nochmals: Pietraß vermittelt diese Botschaft, indem er die Möglichkeit eines anderen Lebens durch seinen befreit kreativen Umgang mit Sprache sinnlich erfahrbar werden lässt. Dieser Umgang mit dem Material Sprache erinnert mich an Roman Jakobsons schon erwähnten Aufsatz „Schluss mit der dichterischen Kleinkrämerei“ von 1925, in dem Jakobson mit Nachdruck die Freiheit der Dichtung verteidigt, das „Recht der Dichter auf unbegrenzte Wortschöpfung“. Über das ästhetische Potenzial der poetischen Neologismen heißt es:

Der Neologismus bereichert die Dichtung in den folgenden Punkten: Er erzeugt einen Farbtupfer, währenddessen alte Wörter auch phonetisch verblassen, von der häufigen Benutzung abgegriffen sind und ihr Lautbestand lediglich zum Teil wahrgenommen wird. Die Form der Wörter hört in der praktischen Sprache leicht auf, wahrgenommen zu werden, sie stirbt ab, versteinert, während wir unabwendbar gezwungen sind, die Form des dichterischen Neologismus wahrzunehmen, die fast *in statu nascendi* gegeben ist. Die Bedeutung der Neologismen ist in einem hohen Maß durch den Kontext bestimmt, ist dynamischer und zwingt den Leser zum etymologischen Denken. [...] Weiterhin sind produktive Experimente durch Zerlegung des Wortes in seine Bestandteile möglich. (Jakobson 1988: 203).

Als bedeutendsten „Wortzerlegungskünstler“ hat Jakobson immer wieder den Dichter Velimir Chlebnikov (1885-1922) genannt. Und in der Tat. Wie kein anderer Autor vor und nach ihm hat Chlebnikov einzelne Wörter als Material verwendet, das sich in kleinere Einheiten, in Silben, Morpheme und Phoneme zergliedern lässt, aus denen dann neue Wörter und ganze Texte komponiert

werden können – oder wie es in Majakovskijs Nachruf von 1922 heißt: „Seine philologische Arbeit brachte Chlebnikov zu Versen, die das lyrische Thema aus einem einzigen Wort entwickeln“ (zit. nach Chlebnikov 1972: 11). Das vielleicht berühmteste Beispiel für diese „philologische Arbeit“ des russischen Dichters, für sein „Periodensystem“, mit dem er u. a. die Notwendigkeit des Auftauchens neuer Wörter bewies, ist seine 1910 erstmals veröffentlichte „Beschwörung durch Lachen“:

## Zakljatie smečom

O, rassmejtes', smečači!  
 O, zasmějtes', smečači!  
 Čto smejuťsja smečami, čto smejanstvujut smeja'no.  
 O, zasmějtes' usmeja'no!  
 O, rassmešišč nadsmeja'nnych – smeč usmejnych smečačej!  
 O, issmejsja rassmeja'no, smeč nadsmejnych smejačej!  
 Smejevo, smejevo,  
 Usmej, osmej, smešiki, smešiki,  
 Smejunčiki, smejučiki,  
 O, rassmejtes', smečači!  
 O, zasmějtes', smečači! (Chlebnikov 1972: 23)

## Beschwörung durch Lachen

Ihr Lacherer, schlagt die Lache an!  
 Ihr Lacherer schlagt an die Lacherei!  
 Die ihr vor Lachen lacht und lachhaftig lachen macht;  
 schlagt lacherlich eure Lache auf!  
 Lachen verlachender Lachmacher! Ungeschlachtet Gelacher!  
 Lachen lacherlicher Lachler, lach und zerlach dich!  
 Gelach und Gelacher,  
 lach aus, lach ein, Lachelei, Lachelau,  
 Lacherich, Lacherach.  
 Ihr Lacherer, schlagt die Lache an!  
 Ihr Lacherer, schlagt an die Lacherei!<sup>3</sup>

Der große Übersetzer und Vermittler russischer Literatur Peter Urban hat 1972 Chlebnikovs Werke in zwei Bänden in einer mustergültigen Edition im Rowohlt-Verlag vorgestellt. Einzelne Gedichte wurden umfassend philologisch kommentiert und dann von drei oder sogar sechs deutschen Schriftstellern übersetzt bzw. nachgedichtet, von Hans Magnus Enzensberger, Franz Mon, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Oskar Pastior u. a. An diesen sehr unterschiedlichen Fassungen habe ich als des Russischen unkundiger Leser eine Ahnung davon bekommen, was die russischen Originale an Potenzial alles enthalten müssen. 1976, kurz vor seinem Weggang aus der DDR in der Folge der Biermann-Affäre, stellte der Lyriker Bernd Jentsch in der von ihm begründeten Reihe *Poesiealbum* einem breiten

<sup>3</sup> Übersetzung von Hans Magnus Enzensberger, in: Chlebnikov (1972: 19) und Chlebnikov (1976: 13).

Publikum in der DDR Chlebnikov vor (auf dem Umschlag sind Vor- und Nachname mit „W“ geschrieben), darunter auch „Zakljatie smechem“ in den Nachdichtungen von Enzensberger und Rühm (Chlebnikow 1976: 12-13). Als Jentzsch die DDR verlassen hatte, folgte ihm als Herausgeber der in Ost und West hoch angesehenen Lyrikreihe Richard Pietraß – der fast zeitgleich als Redakteur der Avantgarde-Zeitschrift *Temperamente* entlassen wurde (Wichner/Wiesner Hrsg. 1991: 175-176). Sein „Welimir Chlebnikow“ gewidmetes Gedicht „Generation“ entstand in dieser Zeit (1978) der heftigen Konflikte zwischen DDR-Staatsführung und immer aufmüpfiger werdender Literatur- und Künstlerszene, die sich vor allem gegen den „Kollektivzwang im Vormundschaftsstaat“ (Schwartz 1997) wehrt. Auch ganz konkret also kann man das Gedicht „Generation“ auf die DDR beziehen, auf die gesellschafts- und literaturpolitische Situation der späten 70er Jahre und der frühen 80er, in denen Richard Pietraß zwar nicht zu den prominent beachteten Oppositionellen gehörte, in denen jedoch auch seine Gedicht-Typoskripte von den Herrschenden skeptisch beäugt wurden. „Pessimismus und Fatalismus“ lautete einer der Vorwürfe in einem der (natürlich stets geheimen) Zensurverfahren zu einem der Pietraß'schen Gedichtbände. Und dann hieß es dort:

Überhaupt: das Menschenbild. Der Mensch dieser Gedichte ist ausgeliefert, entfremdet, nicht sozial aktiv, kein Mensch mit sozialistischen (oder gar kommunistischen) Positionen. Allerdings muß man auch – der Gerechtigkeit wegen – sagen, daß keine antisozialistischen Positionen artikuliert werden. (Wichner/Wiesner Hrsg. 1991: 182)

Die Behinderung der Literatur, die Zensur, hat die Schriftsteller der DDR (das zumindest sagte mir Richard Pietraß in einem Gespräch in Finnland 1991) aber auch gestärkt – und damit mag Pietraß ihre gesellschaftliche Bedeutung gemeint haben oder auch den ästhetischen Mehrwert, der durch den staatlichen Druck erzeugt wurde (vgl. Kaiser/Petzold 1997). Das Gedicht „Generation“ kann als Beleg für diesen Kunsterzeugungsmechanismus gelesen werden. Die Widmung „Für Welimir Chlebnikow“ lässt sich auf das poetische Verfahren des Generierens von Wörtern beziehen, das Pietraß dem russischen Dichter abgeschaut hat, das also als eine Übersetzung aus dem Russischen, als Übersetzung einer literarischen Technik, verstanden werden muss.

Ein russischer Leser des Pietraß'schen Gedichts „Generation“ aus dem Band *Freiheitsmuseum* mag bei der Chlebnikov-Widmung freilich auch an ganz anderes denken als an die kultur- und gesellschaftspolitische Situation im späten Honecker-Staat, z. B. an die Chlebnikov-Generation der russischen Avantgarde, der Formalisten und Futuristen, denen – nach Majakovskijs Freitod im April 1930 – Roman Jakobson einen immer noch bewegenden Nachruf geschrieben hat, unter dem Titel „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“. 1931 erschien dieser Aufsatz in Berlin. Gegen den literaturwissenschaftlichen Antibio-graphismus ruft Jakobson Majakovskijs Feststellung in Erinnerung, dass „Chlebnikovs Biographie seinen glänzenden Wortkompositionen (gleich). Sie ist ein Beispiel für Dichter und ein Vorwurf für dichtende Geschäftemacher“ (Jakobson 1979: 181). Das Scheitern der Majakovskij/Chlebnikov-Generation, das „Ersticken der



Geschichte“ konstatiert er 1930 nüchtern und zornig. Sein Aufsatz schließt mit der trostlosen Feststellung:

Wenn die Sänger ermordet sind und man das Lied ins Museum schiebt und an das Gestern heftet, wird diese Generation noch verwüsteter, verwaist und ruhelos, ein Habenichtes im wahrsten Sinn des Wortes. (Jakobson 1979: 190)

Mit den Studenten sollte abschließend auch über die Qualität des Gedichts „Generation“ diskutiert werden. Ist es ein gutes, ein gelungenes Gedicht? Und welche Kriterien könnten für solches Urteil taugen? Akzeptiert man als Maßstab für ästhetische Qualität z. B. Jan Mukařovskýs Satz, dass der „Wert des Werks als Ganzes sich danach bestimmt, in welchem Maße das strukturelle Prinzip, auf dem das Werk gründet, im Werk realisiert wird“ (Mukařovský 1986: 113), so muss man Pietraß' Text recht hoch ansiedeln. Um die Qualität beurteilen zu können, reicht m. E. freilich ein noch so intensiver Blick auf die 16 Zeilen und 16 Wörter nicht aus. Es muss wohl auch gefragt werden, in welcher Tradition, in welchem zeitgenössischen und historischen Kontext das Gedicht steht. Wir müssen fragen, ob auch andere Autoren über ein ähnliches Thema geschrieben haben. Gibt es in der Lyrik weitere Beispiele für den Versuch, den Verlauf eines ganzen Lebens in einem einzigen Gedicht darzustellen? Einen Text habe ich schon vorgestellt, Rühms „curriculum vitae“. Die weitere Suche führt stracks auf eines der berühmtesten Gedichte der deutschen Literatur überhaupt, auf Matthias Claudius' „Der Mensch“ von 1783. In nur 18 Zeilen wird das rastlose Tun des Menschen zwischen Geburt und Tod beschrieben, fast dreißig Verben drängt Claudius in sein Gedicht – und am Ende steht als Bilanz die Vergeblichkeit. Von Claudius aus kann die kulturgeschichtliche Linie weiter weit zurückverfolgt werden, bis zu den Klagen Hiobs im Alten Testament und zum 90. Psalm. „Der Mensch“, heißt es bei Hiob (14,1 und 11-12),

vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht. [...] Wie Wasser ausläuft aus dem See, und wie ein Strom versiegt und vertrocknet, so ist ein Mensch, wenn er sich niederlegt, er wird nicht wieder aufstehen.

Und der 90. Psalm sagt über die Vergänglichkeit:

Darum fahren alle unsre Tage dahin durch deinen Zorn, wir bringen unsre Jahre zu wie ein Geschwätz. Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und was daran köstlich scheint, ist doch nur vergebliche Mühe; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon.

Fast scheu ich mich, in diese Tradition auch Gedichte wie das von Richard Pietraß zu rücken, aber die thematische Nähe ist nicht zu leugnen. Der Unterschied zwischen Claudius' „Der Mensch“, Gerhard Rühms „curriculum vitae“ und Richard Pietraß' „Generation“ zeigt jedoch deutlich, dass das Schreiben auch eine der im Alten Testament bzw. bei Claudius erwähnten rastlosen Tätigkeiten ist. Wir können es an die Stelle des überdrüssigen „etc.“ in Vers 18 setzen. Dass die Qual des Schreibens, des Gedichtemachens, freilich nicht immer vergeblich

ist – das können die Studenten, die jungen Leute, und wir Älteren aber auch, an Claudius' Gedicht immer wieder neu lernen:

Der Mensch

Empfangen und genähret  
 Vom Weibe wunderbar  
 Kömmt er und sieht und höret,  
 Und nimmt des Trugs nicht wahr;  
 Gelüstet und begehret,  
 Und bringt sein Tränlein dar;  
 Verachtet und verehret;  
 Hat Freude, und Gefahr;  
 Glaubt, zweifelt, wähnt und lehret,  
 Hält nichts und alles wahr;  
 Erbauet, und zerstöret;  
 Und quält sich immerdar;  
 Schläft, wachet, wächst, und zehret;  
 Trägt braun und graues Haar etc.  
 Und dieses alles währet,  
 Wenn's hoch kommt, achtzig Jahr.  
 Dann legt er sich zu seinen Vätern nieder,  
 Und er kömmt nimmer wieder. (Claudius 1980: 248)

## Literatur

### Primärtexte

- Chlebnikov, Velimir (1972): *Werke 1. Poesie. Werke 2. Prosa, Schriften, Briefe.* Hrsg. von Peter Urban. Reinbek bei Hamburg.
- Chlebnikow, Welemir (1976): *Gedichte.* Auswahl von Bernd Jentzsch. Berlin (DDR).
- Claudius, Matthias (1980): *Sämtliche Werke.* Redaktion: Klaus Perfahl. Darmstadt.
- Goethe (1999): *Faust. Texte.* Sonderausgabe. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main. [= 4. Aufl. von Bd. 7/I der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages].
- Jandl, Ernst (1985): *Gesammelte Werke in 3 Bänden.* Hrsg. von Klaus Siblewski. Frankfurt am Main.
- Klee, Paul (1953): *Handzeichnungen.* (Insel-Bücherei, Nr. 294). Wiesbaden.
- Lasker-Schüler, Else (1986): *Gesammelte Gedichte in acht Bänden.* München.
- Meckel, Christoph (1962): *Wildnisse. Gedichte.* Frankfurt am Main.

- Morgenstern, Christian (1983): *Galgenlieder, Palmström und andere Grotesken* [1905]. Hrsg. von Clemens Heselhaus. 3. Aufl. München / Zürich.
- Pietraß, Richard (1982): *Freiheitsmuseum. Gedichte*. Berlin und Weimar.
- Pietraß, Richard (1987): *Spielball. Gedichte*. Berlin und Weimar.
- Rühm, Gerhard (1970): *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*. Reinbek bei Hamburg.
- Sprichwenndukannst* (1989): *Schriftsteller über Sprache*. Ausgewählt von Ulla Fix und Horst Nalewski. Leipzig und Weimar.

#### Sekundärliteratur

- Aristoteles (1979): *Poetik*. Griechisch und deutsch. Übersetzung von Walter Schönherr. Leipzig.
- Blau, Anna Britta (1978): *Stil und Abweichung*. Uppsala.
- Böthig, Peter (1984): Richard Pietraß: *Freiheitsmuseum*, in: *Weimarer Beiträge* 30, 1984, H. 9; 1546-1553.
- Donalies, Elke (2007): *Basiswissen deutsche Wortbildung*. Tübingen und Basel.
- DW = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig 1854-1971.
- Emmerich, Wolfgang (1986): Richard Pietraß. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. 24. Nachlieferung. München.
- Fleischer, Wolfgang (1982): *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. 5. Aufl. Tübingen.
- Frank, Horst Joachim (1980): *Handbuch der deutschen Strophenformen*. München und Wien.
- Hagemann, Susanne (2002): Paul Klee und Christian Morgenstern, ins Feministische übersetzt. Germersheim. [Unveröffentlichtes Typoskript].
- Jakobson, Roman (1979): Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat [1930]. Aus dem Russischen von Iris Knoop. In: Jakobson, Roman (1979): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main. 158-191.
- Jakobson, Roman (1988): Schluß mit der dichterischen Kleinkrämerei [1925]. Aus dem Tschechischen von Jindřich Toman. In: Jakobson, Roman (1988): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main. 196-205.

- Jakobson, Roman / Waugh, Linda R. (1986): *Die Lautgestalt der Sprache*. Aus dem Englischen (1979) von Christine Shannon und Thomas F. Shannon. Berlin und New York.
- Jünger, Ernst (1979): *Lob der Vokale* [1934]. Zürich.
- Kaiser, Paul / Petzold, Claudia (1997): *Bohème und Diktatur. Gruppen, Konflikte, Quartiere, 1970-1989*. Berlin.
- Katzschmann, Helga (Hrsg.) (2003): *Zehn Jahre Germanistische Institutspartnerschaften zur Förderung der deutschen Sprache in den Ländern Mittel- und Osteuropas und in den Staaten der GUS. 1993 bis 2003*. Bonn.
- Kayser, Wolfgang (1971) [1946]: *Kleine deutsche Versschule*. 15. Aufl. Bern.
- Kelletat, Alfred (1974): Rhythmus. Verslehre. In: *Handlexikon der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Diether Krywalski. München. 418-419 und 499-507.
- Kelletat, Andreas F. (1991): *Aus der Wortschatztruhe des Richard Pietraß. Zu einigen Fragen linguistisch-literaturwissenschaftlicher Textanalyse am Beispiel von Gedichten*. Frankfurt am Main.
- Kelletat, Andreas F. (1992): Mit Pa-Pam durch die Geschichte des Verses. Zu Eske Bockelmanns Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen. In: *Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa*, 11. Hesiuki. 368-372.
- Kelletat, Andreas F. (2007): VOM DEUTSCHEN LEBEN (IV). Eher unsystematische Anmerkungen zur deutsch-russischen Germanistik und zur Germanistik in Russland. [im Druck].
- Kersten, Wolfgang (2002): „A schwarz, E weiss, U grün, O blau.“ Ein Bildrezept in Paul Klees *Skizzenbuch Bürgi*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. November / 1. Dezember 2002.
- Lohde, Michael (2006): *Wortbildung des modernen Deutschen*. Tübingen.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des literarischen Textes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt am Main.
- Mukařovský, Jan (1986): *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Hrsg. und übersetzt von Holger Siegel. Tübingen.
- Palm, Christine (1983): *Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern*. Uppsala.
- Rehfeld, Thomas (2000): Richard Pietraß – vom Lyrikclub Pankow ins Schriftstellerlexikon. In: *Der Lyrikclub Pankow. Literarische Zirkel in der DDR*. Hrsg. von Roland Berbig. Berlin. 151-176.
- Rühmkorf, Peter (1981): *agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*. Reinbek bei Hamburg.

- Schwartz, Claudia (1997): Fluchtwege Flugversuche. Bohème und Diktatur in der DDR, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8./9. November 1997.
- Wagenknecht, Christian (2007) [1981]: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 5., erw. Aufl. München.
- Wichner, Ernest / Wiesner, Herbert (Hrsg.) (1991): *Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und „Ästhetik“ der Behinderung von Literatur*. Berlin.
- Wunderlich, Dieter (1987): Schriftstellern ist mutmaßen, ist hochstapeln, ist Regeln missachten. Über komplexe Verben im Deutschen. In: *Neuere Forschungen zur Wortbildung und Historiographie der Linguistik*. Hrsg. von Brigitte Asbach-Schnitker und Johannes Roggenhofer. Tübingen. 91-107.