

NATHALIE NICOLAY

## **Grammatische Abweichungen in der Lyrik? Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zur Deviationspoetik**

Punktem ciężkości niniejszego artykułu jest pytanie, do jakiego stopnia z językoznawczego punktu widzenia zasadne jest twierdzenie, iż teksty liryczne charakteryzują się językowymi odstępstwami od normy. Reprezentowany jest pogląd, że szczególne cechy szyku wyrazów w zdaniu odpowiadają naszym oczekiwaniom w stosunku do liryki i tym samym nie powinny być one traktowane jako odbiegające od normy, lecz jako niewzruszające uwagi. Odstępstwa składniowe, zasługujące na to określenie, występują w poszczególnych miejscach i często dostrzec je można w odniesieniu do walencji czasownika. Porównanie z przykładami morfologicznej kreatywności ukazuje ponadto, iż każda płaszczyzna gramatyczna wymaga innego sposobu opisu reguł i struktur, więc także odstępstw od nich.

In diesem Beitrag wird der Frage nachgegangen, inwiefern es aus sprachwissenschaftlicher Sicht sinnvoll ist, anzunehmen, dass lyrische Texte von sprachlichen Abweichungen geprägt sind. Es wird die Ansicht vertreten, dass Besonderheiten der Satzgliedstellung unseren Erwartungen an die Lyrik entsprechen und somit gerade nicht als abweichend, sondern als unauffällig zu gelten haben. Syntaktische Abweichungen, die diese Bezeichnung verdienen, treten punktuell auf und sind oft in Verbindung mit der Verbalenz zu sehen. Der Vergleich mit Beispielen morphologischer Kreativität zeigt außerdem, dass jede grammatische Ebene eine anders geartete Beschreibung von Regularitäten und Strukturen, also auch von Abweichungen erfordert.

This contribution deals with the question what it means from a linguistic point of view to claim that poetic texts are characterized by deviation. It will be argued that peculiarities of word order conform to the readers' expectations and, therefore, should be considered inconspicuous instead of deviant. By contrast, true syntactic deviation often

consists of some isolated violation of argument structure. Moreover, comparison with examples of morphological creativity shows that each grammatical level requires its own specific description of rules and patterns, hence of deviation.

Haben Sie sich schon die Hände gewaschen?  
Nein? Dann wird es aber höchste Zeit.  
Begegnen Sie Dichtung nicht mit der laschen  
Einstellung Ihrer Alltäglichkeit.

AXEL KUTSCH, *Feier des Wortes* (zit. nach CONRADY  
2003:1156)

## 1. Einige Anmerkungen zur Deviationspoetik

Dem Versuch, grammatische Besonderheiten in der Lyrik aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive zu beschreiben, möchte ich – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einige kurze Anmerkungen zu deviationspoetologischen Beiträgen voranstellen. Ich konzentriere mich dafür auf den Aufsatz von LEVIN (1965) sowie die Monographie von FRICKE (1981), und zwar schlicht deshalb, weil diese Beiträge meinem Eindruck nach recht breit rezipiert wurden.

Dass poetische Texte nicht den sprachlichen Normen der (geschriebenen) Standardsprache unterliegen, sondern aus einem besonderen Umgang mit dem sprachlichen Material entstehen, ist eine alte Erkenntnis. Auch die Einwände gegen eine Deviationspoetik sind nicht neu; sie liegen zweifelsohne auch darin begründet, dass das Konzept von Abweichung alles andere als homogen und präzise ist.

Eine zentrale Unterscheidung in LEVIN (1965) ist die zwischen externer und interner Abweichung: Extern ist eine Abweichung, wenn sie Normen widerspricht, die außerhalb des einzelnen poetischen Textes liegen; es kann sich um die Normen der Standardsprache oder um gattungstypische Normen (Reim, Metrum usw.) handeln. Eine interne Abweichung kontrastiert mit der Musterhaftigkeit, mit Regularitäten im betreffenden Einzeltext. Wenn z. B. alle Verse bis auf einen mit Kleinschreibung beginnen, stellt die singuläre Großschreibung eine interne Abweichung dar. Beim Durchspielen einiger Beispiele wird jedoch schnell deutlich, dass das Nebeneinander mehrerer Maßstäbe (Standardsprache, Gattungskonventionen, Einzeltext) problematisch ist: Kann man z. B. einem Gedicht, das von einem bestimmten Metrum geprägt ist, eine externe Abweichung auf der prosodischen Ebene attestieren? Ja, wenn man die Alltags- oder Standardsprache zugrundelegt – nein, wenn man von dem in der Lyrik Erwartbaren ausgeht. Diese Schwierigkeit einer eindeutigen Bewertung

mag erst einmal frustrierend wirken; sie erinnert uns allerdings auch daran, dass Abweichung nicht absolut, sondern relational ist – es handelt sich stets um die Abweichung **von** einem Sprachgebrauch, der in einem bestimmten Kontext als erwartbar gilt.

Andererseits entspricht die Festlegung eines sprachlichen Maßstabs zwecks Identifizierung von Abweichungen überhaupt nicht dem Prozess der Textrezeption. Wenn LUDWIG (2005:165) schreibt, es sei „im Einzelfall schwierig [...], die externe Norm festzulegen, gegen die solche Abweichungen zu bewerten sind“, so zäumt er gewissermaßen das Pferd von hinten auf: Als Hörer oder Leser sind uns sprachliche Normen selten bewusst, vielmehr erkennen wir sie erst, wenn wir eine Form oder Konstruktion als abweichend empfinden und darüber ins Grübeln geraten. Dabei macht es keinen großen Unterschied, ob wir in einem Gedicht über ein Wort wie „Maschentausendabertausendweit“ (LASKER-SCHÜLER, zit. nach CONRADY 2003:576) stolpern oder unser Gegenüber eine uns nicht vertraute Konstruktion verwendet. Solange wir nicht stutzig werden und unsere Aufmerksamkeit zumindest für einen Moment auf die sprachliche Form richten, ist die Frage nach sprachlichen Normen für uns irrelevant. Umgekehrt wird einem aber auch ein unprofessioneller Leser recht schnell sagen können, ob ihm eine bestimmte Abweichung auffällt, weil ‚man sonst nicht so redet‘ oder weil sie ‚untypisch für Gedichte‘ ist.

Wie wenig klar umrissen der Abweichungsbegriff bei Levin ist, zeigt sich deutlich an seiner Diskussion syntaktischer Beispiele. Werden auf S. 231 noch Imperative oder Fragesätze, die einmalig in einem von Aussagesätzen geprägten Text erscheinen, als Beispiele interner Deviation aufgeführt, so werden nur zwei Seiten später syntaktische Abweichungen als ungrammatisch bezeichnet („the fair assumption that syntactic deviation and ungrammaticalness are the same thing“; LEVIN 1965:233); es liegt auf der Hand, dass beide Aussagen sich widersprechen. Im Anschluss daran präzisiert er zwar, dass Grammatikalität wohl eine graduelle Eigenschaft sei, es also mehr oder weniger grammatische Konstruktionen gebe; der Differenzierungsversuch läuft allerdings ins Leere angesichts der Varianten, die er für einen abweichenden Satz annimmt: Dieser könne nur „a wrong word order“, „a wrong word selection“ oder beides gleichzeitig aufweisen (LEVIN 1965:234). – Ich komme weiter unten noch einmal auf diesen Punkt zurück.

Fricke's Konzept poetischer Abweichungen ist enger als das von Levin; er umschreibt sie in seiner Monographie als „gesellschaftlich akzeptierte [...] Verletzungen geltender Sprachnormen“ (FRICKE 1981:84), und auch die zahlreichen Beispiele legen nahe, dass er als einzigen Maßstab die (geschriebene)

Standardsprache zugrunde legt. Diese Abweichungen würden von der Sprachgemeinschaft deshalb nicht getadelt, weil der Text erkennen lasse, dass sie eine Funktion erfüllen (vgl. FRICKE 1981:87). Damit grenzt Fricke sie nicht nur von Akten „destruktiver sprachlicher Willkür“ (FRICKE 1981:87), sondern implizit auch von schlichten Fehlern ab. Was die möglichen Funktionen angeht, so unterscheidet Fricke zwischen einer externen und einer internen: Bei einer externen Funktion wird die Aufmerksamkeit auf einen außerhalb des Textes liegenden Sachverhalt gelenkt, die besondere Form verweist also auf einen bestimmten Zustand oder Vorgang in der Welt. Eine interne Funktion hat die sprachliche Besonderheit, wenn sie dazu beiträgt, im Text Beziehungen von Ähnlichkeit oder Kontrast herzustellen. (Es handelt sich hier um eine typisch strukturalistische Sichtweise, die an JAKOBSONS (2007) Prinzip des Parallelismus erinnert.)

Solange man nicht davon ausgeht, dass grammatische Abweichungen ein notwendiges Merkmal von Lyrik seien, sind Frickes Ansichten sicher plausibel. Lediglich in zwei Punkten ist das soeben Zusammengefasste zu relativieren: Zum einen verläuft die Rezeption sicher nicht so, dass wir die Abweichung erst akzeptieren, wenn wir eine Funktion ermittelt haben; vielmehr unterstellen wir bis auf Weiteres, dass eine oder mehrere Funktionen vorhanden sind, auch wenn sie alles andere als offensichtlich sind – schon allein deshalb, weil wir von einer langen Planungszeit und mehreren Überarbeitungsschritten ausgehen. Erst wenn Interpretationsversuche nicht plausibel erscheinen, tendieren wir (widerstrebend) dazu, dem Autor fehlendes Geschick oder eine Unachtsamkeit vorzuwerfen, aber im Zweifelsfall werden wir den Text eher als ‚mehrdeutig‘, ‚hermetisch‘ oder Ähnliches bezeichnen.

Zum anderen ist die Unterscheidung von interner und externer Funktion wohl eher eine heuristische und keine, mit der man die sprachlichen Abweichungen in zwei Gruppen aufteilen kann. Anders gesagt: Man kann davon ausgehen, dass rein formale Spielereien ohne semantischen bzw. referentiellen ‚Mehrwert‘ ebenso selten sind wie ‚kunstlose‘ Darstellungen außersprachlicher Sachverhalte. Zumindest für den interessierten Laien scheint mir ein zentraler Aspekt der Lyrikrezeption gerade der zu sein, dass der Gegensatz zwischen Form und Inhalt aufgehoben ist und dass eine sprachliche Abweichung dem, ‚was gesagt werden soll‘, näher kommt als der entsprechende normgerechte Ausdruck. Die abweichende Satzgliedstellung in Goethes *Sah ein Knab ein Röslein stehn*, die FRICKE (1981:91) zur Illustration der internen Funktion heranzieht, hilft eben nicht nur, „Parallelismen, Verse und Endreime zu erzeugen“ (FRICKE 1981:91), sie führt uns gleichzeitig *medias in res*, verdeutlicht

das Drängen und die Ungeduld des ‚Knaben‘ und deutet durch die Adjazenz von Subjekt und Objekt bereits die Konfrontation an. – Der im zitierten Vers vorliegende Satzbau wird in der Sprachwissenschaft übrigens als eigentliche Verb-Erststellung bezeichnet (vgl. DUDENREDAKTION 2005:1221f.); diese gilt als typisch für mündliche Erzählungen, in denen Ereignisse besonders lebhaft und verdichtet dargestellt werden.

## **2. Normabweichungen aus sprachwissenschaftlicher Sicht**

In der Sprachwissenschaft, die ja seit langem deskriptiv geprägt ist, hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass Varietäten ihre eigenen Normen haben und es verfehlt wäre, den geschriebenen Standard als Maß aller Dinge anzusetzen. Aus soziolinguistischer Sicht stellt sich das als korrekt dar, was in einer Kommunikationssituation angemessen ist; BARBOUR / STEVENSON (1998:145) heben hervor, dass Standarddeutsch nicht in jeder Situation die akzeptabelste Sprachform ist,<sup>1</sup> und LABOV (1966) stellt dem overtten Prestige von Standardvarietäten das kovertte (unbewusste) Prestige von Dialekten und gruppenspezifischen Sprechstilen gegenüber, die ein geringes ‚offizielles‘ Ansehen genießen, aber wichtig für die Identität und Solidarität innerhalb von Gruppen sein können. Bei der Erkenntnis, dass der geschriebene Standard, wie man ihn z. B. aus Schulbüchern und Nachschlagewerken kennt, nicht das universelle Korrektheitsmaß sein kann, hat in den vergangenen Jahrzehnten die Erforschung der gesprochenen Sprache eine große Rolle gespielt; inzwischen weiß man, dass diese ihre eigenen syntaktischen Muster aufweist, die den Bedingungen der Face-to-Face-Kommunikation angepasst und insofern funktional sind.

Die Vorstellungen vieler Sprachbenutzer von Abweichungen sind durch den traditionell eher normativ orientierten Unterricht geprägt, der kaum zwischen Norm- und Systemfehlern unterscheidet. Dabei handelt es sich um eine wichtige Unterscheidung, denn nur Systemfehler widersprechen dem grammatischen System einer Sprache; ein kompetenter Sprecher kann ihn erkennen und korrigieren (vgl. EISENBERG / VOIGT 1990). Normfehler hingegen fußen

---

<sup>1</sup> Es wäre sicher ein interessantes Experiment, sich einen Monat lang, unabhängig von der jeweiligen Kommunikationssituation, ausschließlich der konzeptionell schriftlichen Standardsprache zu bedienen und dabei die Reaktionen der Kommunikationspartner aufzuzeichnen. Es wäre nicht erstaunlich, wenn der Freundes- und Bekanntenkreis sich am Ende verkleinert hätte.

oft auf subjektiven Geschmacksurteilen und lassen sich dementsprechend schwierig begründen; die betreffenden Konstruktionen überleben trotz ihrer Stigmatisierung manchmal gerade deshalb, weil sie so gut ins System passen. Dies gilt z. B. für *wegen* + Dativ: Da etablierte Präpositionen im Deutschen keinen Genitiv regieren, zeigt die Verwendung des Dativs, dass die Sprachbenutzer *wegen* inzwischen längst als Präposition abgespeichert haben (vgl. DAVIES / LANGER 2006).

Die Frage, welche Formen und Konstruktionen als normgerecht zu gelten haben, lässt sich jeweils nur für eine Varietät sinnvoll beantworten. Entscheidend ist der *Usus* (vgl. EISENBERG 2009; SCHNEIDER 2013): Normgerecht sind Ausdrucksweisen, die gebräuchlich und deshalb unauffällig sind. Diese sind nicht notgedrungen deckungsgleich mit dem, was die Schulgrammatik lehrt. Zum Beispiel ist in der gesprochenen, informellen Sprache *das* als Relativpronomen heutzutage eher unüblich, stattdessen wird *was* benutzt: *Kenntst du das Kind, was da vorne steht und weint?* Vielen Sprachbenutzern ist nicht einmal bewusst, dass sie solch eine ‚inoffizielle‘ Konstruktion verwenden; gebräuchliche Normen sind oft implizit.

### 3. Syntaktische Besonderheiten in der Lyrik

#### 3.1. Thesen

Inwiefern lässt sich das skizzierte sprachwissenschaftliche Verständnis sprachlicher Normen nun auf die Lyrik übertragen? Meine erste, wenig überraschende These lautet: Was unauffällig ist, kann im gegebenen Kontext keine Abweichung darstellen. Dies betrifft zum Beispiel Satzbau und Prosodie vieler, wenn nicht der meisten Gedichte; wer mit Gedichten nicht völlig unvertraut ist, wird Umstellungen von Satzgliedern und metrische Effekte, die in der Alltagsrede kaum vorkommen, als erwartbar und lyriktypisch empfinden. LAMPING (2007:145) hat natürlich recht mit seinem Einwand gegen die Deviationspoetik, es gebe keine eigene „Gedichtsprache“; trotzdem sind wir als Leser sozusagen ‚doppelt literalisiert‘: Wir haben andere Erwartungen an ein Gedicht als an einen Gebrauchstext, und diese Erwartungen legen fest, welche Verwendung von Sprache wir als überraschend, als auffällig – eben als abweichend empfinden.

Die zweite These lautet: Gerade die Syntax, die bekanntlich von vielen als der Kernbereich der Grammatik angesehen wird, ist in der Lyrik oftmals unauffällig; sie liefert einen mehr oder weniger stabilen Rahmen, einen Hintergrund,

vor dem sich Mehrdeutigkeiten entfalten können oder Abweichungen anderer Ebenen zum Tragen kommen. Das Enjambement zum Beispiel, ein wichtiges Mittel etwa zur Erzeugung einer rhythmischen Struktur oder einer strukturellen Ambiguität (bei der zwei Konstituentenstrukturen konkurrieren), wäre ohne einen halbwegs konventionellen Satzbau gar nicht möglich. Abweichungen können in orthographischen Unregelmäßigkeiten etwa zur Imitation von gesprochener Sprache bestehen: „Ich wank an deina Bungalow Wand lang und sing nen / Sting Song“ (BASTIAN BÖTTCHER, *Kleine Einladung*, zit. nach CONRADY 2003:1253).<sup>2</sup> Es kann sich aber auch um einen auffälligen Gebrauch morphologischer Mittel handeln wie bei August Stramm, der eine Vorliebe für den Wortbildungstyp der Konversion hatte:

Stäbe flehen kreuze Arme  
Schrift zagt blasses Unbekannt  
Blumen frechen  
Staube schüchtern.

(STRAMM, *Krieggrab*, V. 1-4, zit. nach RÜHMKORF 1976:145)

Dass hier und in ähnlichen Versen von Stramm systematisch mit der Konversion, d.h. einem Wortartwechsel ohne Hinzufügung von Morphemen gearbeitet wird, dass *kreuze* ein aus einem Substantiv gebildetes Adjektiv ist, *frechen* sehr wahrscheinlich ein Verb usw. – diese Beobachtungen sind nur möglich, wenn man einen konventionellen Satzbau unterstellt. LEVIN (1965:234) erkennt diesen Wortbildungstyp, wenn er ihn als eine Spielart syntaktischer Abweichung betrachtet, nachdem er kurz zuvor (LEVIN 1965:229) behauptet hat, die Morphologie sei in puncto Abweichung eher uninteressant.

Aber wie steht es mit den Besonderheiten der Wortstellung, mit den unterschiedlichen Inversionen und Umstellungen in Gedichten? Wie weiter oben erwähnt, betrachtet LEVIN (1965:233) diese doch als Paradebeispiel für syntaktische Abweichungen. Nach dem oben Gesagten vertrete ich jedoch – als dritte These – die Ansicht, dass es sich um ein gattungstypisches und somit erwartbares Gestaltungsmittel der Lyrik handelt, dessen Varianten zudem überschaubar sind. Rhetorische Termini wie Hyperbaton, Tmesis usw. belegen, wie üblich und unauffällig Umstellungen im lyrischen Satzbau seit langem sind. Sie als Abweichungen zu bezeichnen, wäre so unrealistisch und eine so einseitige Sicht durch die ‚Standardsprachbrille‘, als würde man eine gesprochensprachliche Ellipse (*Danke, hab schon*) als unvollständigen Satz

---

<sup>2</sup> Ich bitte um Nachsicht seitens der Literaturwissenschaftler, wenn ich der Einfachheit halber den Großteil der Beispiele aus der umfangreichen Sammlung von CONRADY (2003) zitiere.

ansehen. Syntaktische Abweichungen, die als solche im Text auffallen, sind dagegen punktuell und haben ihren Ursprung meist in der Verletzung eines Valenzmusters.

Im Folgenden möchte ich erst einen genaueren Blick auf die ‚lyriktypische‘ Satzgliedstellung werfen, um anschließend in 3.2. Beispiele zu beschreiben, die die Voraussetzungen für echte syntaktische Abweichungen erfüllen. Da die Beobachtungen zur Satzgliedstellung sich nicht auf Gedichte übertragen lassen, die ohne Sätze auskommen, möchte ich in 3.3. der Frage nachgehen, ob satzlose Gedichte in syntaktischer Hinsicht überhaupt interpretierbar sind.

Zur Auswahl der hier besprochenen Texte ist zu sagen, dass sie bewusst sehr breit angelegt ist, um dem Eindruck zuvorzukommen, die sprachlichen Besonderheiten beschränkten sich auf eine bestimmte Epoche oder Stilrichtung. Sie sollen allgemeine, stilübergreifende Tendenzen des poetischen Sprachgebrauchs illustrieren; intendiert ist also nicht, die Grenzen der sprachlichen Abweichung auszuloten.<sup>3</sup> Wichtig ist allerdings, dass ich mich überwiegend auf die Lyrik nach 1800 konzentriere, um nicht jedes Mal die syntaktischen Verhältnisse älterer Sprachstufen einbeziehen zu müssen; der Leser kann also nach eigenem Gutdünken seine sprachliche Intuition zu Rate ziehen.

### 3.2. Satzgliedstellung

Die Satzgliedstellung ist im Deutschen recht flexibel, und dies ist vermutlich ein Grund dafür, warum sie (im Deutschen und in vergleichbaren Sprachen) eine bevorzugte Domäne für Abweichungen vom geschriebenen Standard darstellt. Hinzu kommt natürlich das vielfältige Zusammenspiel mit Versgestaltung und Rhythmus; es wurde schon so häufig beschrieben, dass an dieser Stelle nichts mehr dazu gesagt werden muss (vgl. etwa KÜPER 1988). Die in der Lyrik anzutreffenden Varianten sind überschaubar und lassen sich in vier Gruppen zusammenfassen.

Zwei Wortstellungsvarianten treten in der Lyrik ebenso häufig auf wie in der gesprochenen Sprache; es handelt sich um die Links- und die Rechtsversetzung. Zunächst zu Letzterer: Rechtsversetzungen bzw. Ausklammerungen dienen in der gesprochenen Sprache häufig dazu, fehlende Informationen nachzutragen, wenn etwa der Adressat Unverständnis signalisiert, oder etwas Gesagtes zu korrigieren (vgl. SCHWITALLA 2006:115f.). Im Unterschied zu

---

<sup>3</sup> Dass sich z. B. in der Konkreten Poesie etwa ab 1960 weitaus gewagtere Sprachexperimente als die in diesem Beitrag zitierten finden lassen, liegt auf der Hand; vgl. GOMRINGER (2001).

vergleichbaren Beispielen aus der Lyrik folgen solche Zusätze in der gesprochenen Sprache meist auf potentiell abgeschlossene Äußerungen wie im folgenden Beispiel, in dem die Ausklammerung hervorgehoben ist:

„man müsste jetzt wirklich untersuchungen anstellen **über die verschiedenen rassen [...]**“  
(SCHWITALLA 2006:117).

In lyrischen Texten sind zudem ganz andere Funktionen der Rechtsversetzung festzustellen, so etwa in einem 1986 veröffentlichten Gedicht von Peter Waterhouse; die sechste und letzte Strophe von *Der gemeinte Mensch* lautet folgendermaßen:

Zunächst unbemerkt hat begonnen die versprochene Rückkehr. Diese ist so vorzustellen: Der Schrei wurde um die Seele gedreht. Wenn die Tür aufgeht, steht unter einem neuen Hut schon wieder frisch erworben der gemeinte Mensch. Zunächst drehen wir uns mit  
(WATERHOUSE 1986:25)

Eine Ausklammerung liegt hier vor, weil das Subjekt „die versprochene Rückkehr“ erst nach der rechten Verbklammer auftaucht. Dadurch wird nicht nur ein Verzögerungseffekt erzielt; in Verbindung mit der modalen *ist*-Konstruktion und dem Passivsatz entsteht der Eindruck einer in sachlichem, unpersönlichem Stil gehaltenen und strukturierten Darstellung.

Etwas anders, nämlich wie die Pointe des gesamten Gedichts, liest sich die Ausklammerung in einem weiteren Waterhouse-Gedicht *Die Erweiterung der Geschichte* (zit. nach CONRADY 2003:1214). Nach zwei längeren Strophen heißt es in der letzten:

Wir warten. Wir warten den Wurm ab. Danach lautet der Garten  
Feld, Wald, Tal, Welt. In den Zentren  
bleiben die Würmer zurück. Der Wartende denkt:  
Es könnte werden die Erweiterung der Geschichte.

Der letzte Vers zitiert den Gedichtstitel, der vorher nur angeklungen ist, etwa im zweiten Vers: „Weit ist die Welt.“ (zit. nach CONRADY 2003:1214). Ganz am Ende, am Ende des Wartens landet der Leser also wieder am Anfang, was eine etwas paradoxe Schleife darstellt, ist doch die Perspektive nach vorne gerichtet auf das, was kommen könnte.

In der gesprochenen Sprache wird vor der Formulierung einer Aussage häufig erst ein Redegegenstand benannt, wie zum Beispiel in „aber **die jungs** die sind äh wirklich dahinter her“ (SCHWITALLA 2006:112; Hervorhebung N.N.). Solche ‚Linksversetzungen‘ gelten als typisches Merkmal der Mündlichkeit; eine mehrerer Spielarten ist die sog. Referenz-Aussage-Struktur (vgl. DUDEN-

REDAKTION 2005:1210), bei der ein referierender Ausdruck vorangestellt wird und den Gegenstand fokussiert, während die nachfolgende Äußerung mittels einer Anapher auf ihn zurückverweist. Ein Beispiel, das dem eben zitierten ähnelt, finden wir in Heiner Müllers *Wohin?*:

Dein Vater sollt marschieren.  
Dein Vater ist marschiert.  
Dein Vater – er ließ sich führen.  
Sie haben ihn geführt.  
(MÜLLER 1998:10)

Vielleicht noch stärker als die Rekurrenz von „Dein Vater“ rückt die Referenz-Aussage-Struktur den Vater ins Rampenlicht, und zwar als jemanden, der ausnahmslos tut, was von ihm erwartet wird. Gleichzeitig wird der Gegensatz zum nicht näher bestimmten „[s]ie“ betont. Der Gleichklang von Anweisung und Befolgung wird besonders durch die Wiederholung der Verben deutlich. Zu Beginn der zweiten Strophe dient eine weitere Referenz-Aussage-Struktur zudem der Kontrastierung von Vater und Adressat:

Und heut sollst du marschieren.  
Dein Vater – der ist marschiert.  
(MÜLLER 1998:10)

In *Alba* von Durs Grünbein, erschienen 1994, beginnt die vierte Strophe mit einer Referenz-Aussage-Struktur, die „das Neue“ besonders unvermittelt und bedrohlich erscheinen lässt:

Und das Neue, gefährlich und über Nacht  
Ist es Welt geworden.  
(GRÜNBEIN, zit. nach CONRADY 2003:1241)

Typisch für die gesprochene Sprache sind auch sogenannte Operator-Skopus-Strukturen (s. DUDENREDAKTION 2005:1213-1216): Der als Operator bezeichnete Ausdruck ist nicht in die Äußerung integriert, sondern erscheint im Vorfeld; er kündigt an, wie die folgende Äußerung zu interpretieren ist (z. B. als subjektive Meinung, Zusammenfassung oder Versprechen), lenkt so das Verständnis des Rezipienten und trägt zur Gliederung des Beitrags bei. Eine recht typische Operator-Skopus-Struktur findet sich in Mascha Kalékos *Kinder reicher Leute* (zit. nach CONRADY 2003:640):

Mit vierzehn finden sie, der Armen Los  
Sei zwar nicht gut. Doch werde übertrieben – –.  
Mit vierzehn schon! – Wenn sie noch vierzehn blieben.  
Jedoch die Kinder werden einmal groß...

Das Konjunkionaladverb *jedoch* wurde im letzten Vers der potentiell selbständigen Äußerung, d.h. dem Skopus vorangestellt; es kündigt einen Einwand an

und betont so die zwar nicht ausformulierte, aber doch unmissverständliche Botschaft: Von solchen Kindern ist später, wenn sie ihren Einfluss in der Gesellschaft geltend machen, keinerlei Mitgefühl oder Solidarität zu erwarten. Der Duktus stellt übrigens eine eigenartige Mischung aus Mündlichkeit und Schriftlichkeit dar: Einerseits treten drei Konjunktivformen und ein altertümlich wirkendes vorangestelltes Genitivattribut („der Armen Los“) auf, andererseits wirken die Operator-Skopus-Struktur, der Ausruf sowie die phatische Ellipse – dem Konditionalsatz fehlt das Konsequens – eine Zeile vorher konzeptionell mündlich.<sup>4</sup>

In den Gedichten von Georg Trakl findet sich mehrmals eine formal sehr ähnliche Konstruktion, die aber einen völlig anderen Eindruck erweckt als entsprechende Beispiele der (konzeptionellen) Mündlichkeit. So lautet die erste Strophe von *Ein Winterabend* (verfasst 1913, zit. nach CONRADY 2003:598):

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,  
Lang die Abendglocke läutet,  
Vielen ist der Tisch bereitet  
Und das Haus ist wohlbestellt.

Abermals steht eine Konstituente, die sich syntaktisch integrieren ließe, vor der ersten Position im Satz, also dem Vorfeld, das hier durch „Vielen“, ein substantiviertes Adjektiv im Dativus commodi, besetzt wird. Untypisch für die Operator-Skopus-Konstruktion ist jedoch der Umfang der vorangestellten Konstituente, handelt es sich doch um zwei koordinierte Nebensätze; Operatoren sind demgegenüber meist kurz und floskelhaft (vgl. DUDENREDAKTION 2005:1213). Eine Gemeinsamkeit besteht darin, dass der Operator eine Erwartungshaltung erzeugt, dies gilt natürlich umso mehr für eine Hypotaxe mit temporal-konditionaler Bedeutung („wenn“). Davon abgesehen ist der primäre Effekt hier der einer ‚Verselbständigung‘ der Nebensätze, die so quasi auf eine Ebene mit den folgenden Matrixsätzen treten. Die Gegenüberstellung von Außen („Schnee“, „Abendglocke“) und Innen („Tisch“, „Haus“) wird durch weitere grammatische Kontraste verstärkt; anders als die Nebensätze sind die Matrixsätze syndetisch (mittels „und“) verbunden und enthalten jeweils ein aus *sein* + Zustandsausdruck gebildetes Prädikat.

Eine ähnliche Konstruktion findet sich in Trakls *Grodek*, Verse 11 und 12:

---

<sup>4</sup> Zur konzeptionellen Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit vgl. KOCH/OESTERREICHER (1985); zur phatischen Ellipse vgl. ZIFONUN et alii (1997:409-442).

Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain  
(TRAKL, zit. nach CONRADY 2003:600)

Auch hier erscheint im Vor-Vorfeld eine Umstandsangabe, die sozusagen die Kulisse für die folgende Szenerie präsentiert. In grammatischer Hinsicht ungewöhnlich ist, dass darauf ein Vorfeld-*es* folgt, dessen Hauptfunktion in der Vermeidung einer Verb-Erststellung besteht (*Schwankt der Schwester Schatten* wäre kein korrekter Aussagesatz), wenn das Subjekt (hier: „der Schwester Schatten“) weiter hinten positioniert wird. Dasselbe hätte Trakl durch die Positionierung der Lokalangabe im Vorfeld erreichen können; dass er stattdessen die bekannte Lösung gewählt hat, betont die Zweigliedrigkeit der Struktur, hat aber gleichzeitig rhythmische Gründe.

Mindestens ebenso üblich ist die Umstellung von Teilen, meist Attributen, innerhalb einer Konstituente. Obwohl Genitivattribute ihrem Bezugswort schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts eher nach- als vorangestellt werden (vgl. NÜBLING 2006:100), existieren auch in der Lyrik des 20. Jahrhunderts zahllose Beispiele für vorangestellte Attribute; s. die zitierten Verse von Kaléko und Trakl. Eine mögliche Funktion ist sicher die, einen feierlichen oder auch antikisierenden Duktus zu erzielen. Ein weiterer Effekt kann in der Erzeugung paralleler Strukturen oder, umgekehrt, eines Chiasmus bestehen, wie in den folgenden Versen von Stefan George:

Ist es vom berg ein unsichtbares wasser  
Ist es ein vogel der sein schlaflied lallt?  
(GEORGE, *Der hügel wo wir wandeln*; zit. nach CONRADY 2003:554)

Das Präpositionalattribut ist dem Bezugswort *wasser* vorangestellt, während das zweite Attribut, ein Relativsatz, seinem folgt.

Bei allen bislang besprochenen Fällen ist davon auszugehen, dass die Verbstellung unverändert bleibt. Anders verhält es sich, wenn man auf eine Verb-Erst- oder Verb-Letzstellung stößt, die sich nicht unmittelbar durch den Satztyp begründen lässt. Ich werde weiter unten in Zusammenhang mit den Partikelverben noch einmal darauf zurückkommen; an dieser Stelle soll ein Beispiel aus *Die neue Syntax* von JOHANNES R. BECHER (1916:78) genügen. In einem Enjambement von der zweiten zur dritten Strophe schreibt er:

[...] Die Kett  
Der Straßenbogenlampen ineinander splintern.  
Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.  
Ein junger Dichter sich Subjekte kittet.  
Bohrt des Objekts Tunnel [...]

„Die Kett[en] / Der Straßenbogenlampen ineinander“ ließe sich zur Not als eine komplexe Konstituente interpretieren, bestehend aus einem Kern und zwei Attributen; dann könnte man für „splittern“ die Verb-Zweitstellung aufrechterhalten. Für „kittet“ ist jedoch nur die Verb-Letzstellung plausibel. Die Annahme einer Verb-Erststellung für „Bohrt“ liegt wiederum in der Interpunktion begründet. Da dies die einzige Stelle im Gedicht ist, an der die Verbstellung auffällt, scheint es fast, als solle hier die Formbarkeit des ‚zu kittenden und zu bohrenden‘ sprachlichen Materials demonstriert werden.

Neben der Umstellung von Konstituenten ist in der Lyrik auch ihre Splittung gängig, wie dies im folgenden Beispiel für das komplexe Subjekt geschieht:

Der Laut haust in der Erde Herzenskammern,  
Darin die Wurzeln frieren und die Knollen.  
(LOERKE, *Die Einzelpappel*; zit. nach RÜHMKORF 1976:132)

Sehr zahlreich sind die Beispiele bei Hölderlin; zu Beginn von *Hälfte des Lebens* werden die Ergänzungen des Adjektivs „voll“ auf zwei Verse verteilt:

Mit gelben Birnen hängt  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See  
(HÖLDERLIN, zit. nach CONRADY 2003:346)

Die Adjektivphrase *voll mit gelben Birnen und mit wilden Rosen* stellt eine Konstituente dar; durch die Aufteilung stehen die „gelben Birnen“ und die „wilden Rosen“ losgelöst im Zentrum jeweils eines Verses.

Die vier skizzierten Konstruktionen – Ausrahmung von Konstituenten, Umstellung von Attributen, Trennung von Konstituenten und syntaktisch nicht begründete Verbstellung – sind, wie gesagt, in der Lyrik seit langem üblich und deshalb recht unauffällig. Im folgenden Abschnitt möchte ich zeigen, welcher Art syntaktische Besonderheiten sein können, die weniger konventionell sind und daher die Bezeichnung Abweichung eher verdienen.

### **3.3. Punktuelle syntaktische Abweichungen**

Die Konstruktionen, um die es im Folgenden geht, treten in der Lyrik nur vereinzelt auf; sie reizen die Grenzen der Syntax aus und sind – um einen in der Wortbildung üblichen Terminus zu gebrauchen – Gelegenheitsbildungen. Das heißt allerdings nicht, dass sie, um mit LEVIN (1965) zu sprechen, immer als interne Abweichung im Gedicht vorkommen müssten, wie die ironische Selbstreflexion von Ivan Tapia Bravo zeigt, in der die mangelnde Grammatikalität zugleich Thema und Konstruktionsprinzip ist:

*Das bin ich mir schuldig*

Bevor ich ein Wort spreche aus  
nachdenke ich gründlich darüber  
Mir soll laufen unter kein Fehler  
damit ich nicht falle auf  
vor einem so erlesenen Publikum  
als unkundiger Trottel  
der sich benimmt immer daneben  
(BRAVO, zit. nach ACKERMANN 1992:227)

Auf dieses schöne Beispiel ‚kunstvoller Inkompetenz‘ möchte ich in Abschnitt 4 weiter eingehen. Vorher soll es um ein nicht unumstrittenes, aber dennoch zentrales Konzept der Syntax gehen, das der Valenz; der Einfachheit halber beschränke ich mich auf die Valenz von Verben. Diese stehen im Satz mit Ergänzungen, die obligatorisch oder fakultativ auftauchen und deren Anzahl, Form und Bedeutung letzten Endes von der Verbbedeutung abhängen. So ist *schenken* zum Beispiel dreistellig, weil zu diesem Vorgang ein Schenkender, ein Beschenkter und ein Geschenk gehören. Ist von einem Handelnden (hier: dem Schenkenden) die Rede, taucht dieser in der Subjektfunktion des Aktivsatzes auf, während ein Empfänger meist durch eine Nominalphrase im Dativ ausgedrückt wird. – Soviel zur Einführung. Wie wird nun in Gedichten mit der Verbvalenz verfahren?

Bei Georg Heym z. B. wirken entsprechende Abweichungen expressiv; man hat den Eindruck, dass die verwendeten Valenzmuster der Schilderung angemessener sind als die normkonformen. Einmal benutzt er in *Ophelia* (Strophe 4, Vers 3 und 4) ein intransitives Verb transitiv, also mit direktem Objekt:

Und eine Weide weint  
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.  
(HEYM, zit. nach CONRADY 2003:587)

Zwei Strophen später tritt das Verb *träumen* mit einem sog. inneren Objekt auf, das (abgesehen vom Umlaut) formal identisch mit dem Verbstamm ist:

Träumt sie von eines Kusses Karmoisin  
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.  
(HEYM, zit. nach CONRADY 2003:587)

Abgesehen von den Rekurrenzen („Träumt“/„Traum“, „ewigen“/„ewigen“) ist an dieser Stelle die Ambiguität zu erwähnen, die durch die Position der *von*-Phrase vor dem Enjambement erzeugt wird: *Sie träumt von* wäre eine konforme Konstruktion, das Verb regiert in der Tat ein Präpositionalobjekt. Da sich aber die adjazente Akkusativ-NP nur als Objekt interpretieren lässt und

*träumen* keine zwei Objekte gleichzeitig zulässt, ist am plausibelsten die Lesart, nach der die Präpositionalphrase ein vorangestelltes Attribut von „Traum“ darstellt (*den ewigen Traum von...*).

In *Der Gott der Stadt* verwendet Heym zwei reflexive Verben ohne die dazugehörigen Reflexivpronomina. Die Verse 3 und 4 lauten:

Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit  
Die letzten Häuser in das Land verirrn.  
(HEYM, zit. nach CONRADY 2003:589)

Die syntaktische Umgebung macht aus „verirrn“ quasi ein Bewegungsverb: *jemand V-t in+Akkusativ*. – In Strophe 4 wird dann das „Haupthaar“ beschrieben als eines, „das im Zorne sträubt“. Geht man vom heutigen Gebrauch des Verbs aus, lässt sich immerhin sagen, dass das Weglassen einer grammatisch notwendigen, aber semantisch leeren Wortform zu einer Verdichtung des Ausdrucks beiträgt. Ein Blick ins Deutsche Wörterbuch von JACOB und WILHELM GRIMM verrät allerdings, dass *sträuben* im Mittelhochdeutschen auch intransitiv, u. a. in der Bedeutung ‚zu Berge stehen, emporstarren‘ benutzt wurde.<sup>5</sup> Der Gebrauch eines veralteten Valenzmusters passt zur Erwähnung eines an vorchristliche Zeiten erinnernden Gottes, der in Vers 5 als „Baal“ bezeichnet wird.

Auch im zweiten Vers von Goethes *Selige Sehnsucht* wird ein obligatorisches Objekt ausgelassen; der Hohn richtet sich (vorläufig) an keinen bestimmten Adressaten, sondern wird als habituelle und somit vorhersehbare Reaktion der „Menge“ dargestellt:

Sagt es niemand, nur den Weisen,  
Weil die Menge gleich verhöhnet,  
Das Lebend'ge will ich preisen  
Das nach Flammentod sich sehnet.  
(GOETHE, zit. nach CONRADY 2003:293)

Eine weitere Art des kreativen Umgangs mit Verbvalenz besteht darin, ein unpersönliches, formales *es* in Subjektposition mit Verben zu gebrauchen, die eigentlich kein solches regieren. So lauten zwei Zeilen in Helmut Heißenbüttels *Oktober mit Eduard Mörike*:

plötzlich an Lilo erinnert Nieselregen vorm Bahnhof Mainz  
Nicolas Borns Pizzeria abends innen weints  
(HEISSENBÜTTEL, zit. nach CONRADY 2003:860)

---

<sup>5</sup> GRIMM, JACOB / GRIMM, WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*: <http://woerterbuch-netz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS51146#XGS51146> (13.07.2016).

Zum einen stellt die Enklise „weints“ einen gewollt komischen Reim auf „Mainz“ her, zum anderen verschmelzt der unpersönliche Gebrauch des Verbs die Vorstellung eines in der Pizzeria weinenden Wesens („Lilo“?) mit dem „Nieselregen“.

Ein formales Subjekt kommt nicht nur mit sog. Wetterverben (*es regnet, schneit* usw.) vor, sondern auch mit Adjektiven wie in *Es ist kalt/dunkel* usw. In *Der neue Ton* von Kerstin Hensel wird eine bedrückende Atmosphäre folgendermaßen beschrieben:

So müde ists hier, daß man vergißt, das Gas  
Aufzudrehen.  
(HENSEL, zit. nach CONRADY 2003:1238)

Die Müdigkeit beschränkt sich nicht auf Einzelpersonen, sondern ist eine Eigenschaft der Umgebung und entzieht sich dem menschlichen Einfluss.

Zumindest theoretisch kann eine syntaktische Abweichung auch aus der unkonventionellen Verwendung von Passivkonstruktionen resultieren, indem z. B. ein Verb ins Passiv gesetzt wird, das laut Kodex nicht passivfähig ist. (In der Alltagssprache sind vereinzelte scherzhafte Bildungen wie *Er wurde gegangen* im Kontext einer Kündigung üblich.) Mir ist in diesem Zusammenhang nur ein Beispiel bekannt; es handelt sich um Erich Frieds Reaktion auf die Brecht'sche Zeile *Wenn die Irrtümer verbraucht sind*. Er fragt nämlich:

Von wem  
sind die Irrtümer verbraucht?  
Von uns oder an uns  
von unseren Feinden  
und Freunden?  
(FRIED, *Fragen eines später Geborenen*, zit. nach SCHUHMANN 1999:148)

Das Besondere am Fragesatz ist, dass ein *sein*-Passiv in der Regel nur dann mit einer *von*-Phrase verträglich ist, wenn diese zur Charakterisierung des Subjektreferenten beiträgt, wie z. B. in „Der Kuchen ist von Mutter gebacken“ (NICOLAY 2007:176). Im vorliegenden Beispiel ist der Effekt eher der, dass der Zustand des Verbrauchtseins nicht statisch und ‚zeitlos‘, sondern als Ergebnis eines Tuns dargestellt wird. Der Fokus geht weg vom Endzustand hin zu den Handlungen, die ihn verursacht haben. Erwähnenswert ist außerdem der Wechsel der Präpositionen in der dritten Zeile: Während die *von*-Phrase üblicherweise das Agens bezeichnet, ist *an* in Passivkonstruktionen unüblich, wird aber auch nicht vom Verb *verbrauchen* regiert (\**verbrauchen an* wäre ungrammatisch). Eine mögliche Interpretation ist die, dass „an uns“ den Adressaten

des Tuns benennt und dieses in einem (monologisch geprägten) kommunikativen Akt besteht (vgl. *sich an jmdn. richten, an jmdn. schreiben* usw.).

Als letzte Spielart syntaktischer Abweichung sollen im Folgenden Strukturen betrachtet werden, die als typisch für die Mündlichkeit gelten und lange Zeit – durch die Brille der Schriftlichkeit betrachtet – als unvollständig angesehen wurden. Die Erforschung der gesprochenen Sprache lässt inzwischen jedoch keinen Zweifel mehr daran, dass sie kommunikativ angemessen und insofern vollständig sind. Es handelt sich um Ellipsen, wie sie in ZIFONUN et alii (1997) beschrieben werden. Als „phatische Ellipse“ (1997:429) bezeichnen die Autoren einen Abbruch der Äußerung, deren Vervollständigung dem Rezipienten überlassen bleibt. Funktionen im Gespräch können die Vermeidung von Tabuausdrücken oder die Einsparung von Selbstverständlichem sein. Ein schönes Beispiel für eine phatische Ellipse findet sich bei Marie Luise Kaschnitz; bezeichnenderweise trägt das Gedicht den Titel *Nicht gesagt*, und so lautet auch die erste Zeile. Das Gedicht endet folgendermaßen:

Den Teufel nicht an die Wand  
Weil ich nicht an ihn glaube  
Gott nicht gelobt  
Aber wer bin ich daß  
(KASCHNITZ, zit. nach CONRADY 2003:772)

Man kann sagen: Die letzte Zeile illustriert, was der Titel metasprachlich kommentiert.

Bei Heißenbüttel findet sich ein ähnlicher Fall. *Erlebnisgedicht Nr. 2 (Rollstuhlexistenz)* beginnt mit den Zeilen:

Alles in Dreiviertelhöhe (es leid sein nur in Dreiviertelhöhe zu sehen)  
Auge in Auge mit Kälbern, Schafen und Pustebäumen  
(Nicht vorstellen können je wieder auf eigenen Beinen)  
Gefahrenwerden von Ida [...]  
(HEISSENBÜTTEL, zit. nach CONRADY 2003:861)

Was der ‚Erlebende‘, auf den übrigens (wieder einmal) im Gedicht kein einziges Mal referiert wird, „je wieder auf eigenen Beinen“ tun könnte, ist offensichtlich und kann nach Belieben ergänzt werden: stehen, gehen, laufen... Doch das einzige Bewegungsverb im ganzen Gedicht erscheint im Infinitiv Passiv: „Gefahrenwerden“.

An dieser Stelle möchte ich es bei den kurzen Anmerkungen zur phatischen Ellipse belassen, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen sind viele ‚Einsparungen‘ – z. B. von den pronominalen Formen *ich* und *das* oder von Formen

des Kopulaverbs – in der Lyrik ebenso üblich und unauffällig wie in der Alltagssprache. Zum anderen ist es bekannterweise problematisch, jedes Mal eine Ellipse zu unterstellen, wenn man einen Satz auf irgendeine Weise als ‚unvollständig‘ empfindet: Sollte man dann nicht auch beim Fehlen fakultativer Ergänzungen eine Ellipse annehmen, oder bei Sätzen ohne Temporal- und Lokalangabe? Es gibt wohl kaum einen Satz, der sich nicht noch expliziter ausformulieren ließe, aber das Ideal einer ‚größtmöglichen Vollständigkeit‘ ist unrealistisch und würde den Ellipsenbegriff bedeutungslos machen.

### 3.4. Satzlose Gedichte

Selbstverständlich gibt es besonders in der Lyrik des 20. Jahrhunderts zahllose Texte, die ganz ohne Sätze auskommen. Sind diese vom grammatischen Standpunkt aus uninterpretierbar? Auf die meisten trifft dies mit Sicherheit nicht zu, vorausgesetzt, sie bedienen sich erkennbar der deutschen (oder einer anderen natürlichen) Sprache. Ich teile demzufolge nicht Frickes Ansicht, wenn er schreibt: „In der Literatur der sprachlich experimentierenden Moderne wird [...] ein syntaktisches Gefüge im normalen Sinne so gut wie vollständig zerbrochen und durch **asyntaktisch** verbundene Sprachelemente ersetzt“ (FRICKE 1981:36; Hervorhebung im Original). Davon abgesehen, dass die Wortwahl („zerbrochen“, „ersetzt“) suggeriert, dass ‚Richtiges zerstört‘ werde und das faktische Gedicht bloß ‚zweite Wahl‘ sei, lässt sich oftmals auch ohne den gewohnten Satzbau eine gewisse Kohärenz herstellen. Beispielhaft möchte ich dies an zwei Konstruktionstypen verdeutlichen:

Strukturen mit infinitiver Verbform sind uns oben bereits bei Heißenbüttel begegnet: „plötzlich an Lilo erinnert“, „es leid sein nur in Dreiviertelhöhe zu sehen“. Unabhängige Infinitivkonstruktionen sind dem Sprachbenutzer z. B. als Ge- und Verbote bzw. Anweisungen (*Von der Bahnsteigkante zurücktreten; eine Auflaufform einfetten*) oder Wünsche (*Einmal mit Delfinen schwimmen!*) vertraut. Konstruktionen mit einem Infinitiv oder Partizip II im Kern sind subjektlos, und gerade dies mag ein Grund für ihre Verwendung im Gedicht sein. Hier ein Beispiel von Tanja Dückers; ihr Gedicht *Networks* beginnt mit den Zeilen „An T-Träger gelehnte / Touristen filmen“. Die vierte und letzte Strophe lautet:

Alleine durch die Friedrichstraße  
krebse den Himmel hellblau  
gekachelt das Quietschen der vielen Schuhsohlen  
unaufhörlich das eigene Gesicht

in den quadratischen Spiegelfassaden gegenüber  
als wäre man mit dabei  
(DÜCKERS, zit. nach CONRADY 2003:1252)

Wer hier agiert, sich durch die Stadt bewegt und ihre Geräusche wahrnimmt, lässt sich nicht ausmachen. „Man“ wird nur als Spiegelung sichtbar, und selbst diese scheint ein Trugbild zu sein, denn – das verdeutlicht der irrealer Vergleichssatz am Ende – wirklich „dabei“ ist man nicht. Festhalten kann man, dass die infiniten Sätze hier absolut funktional und angemessen erscheinen.

Beim zweiten Konstruktionstyp fehlen Verbformen, um die herum sich Ergänzungen und Angaben gruppieren ließen. Dies bedeutet aber noch lange nicht, dass man es mit Gebilden wie „abysmally winked tornado distraught the“ (LEVIN 1965:233) zu tun hätte. Entscheidend ist: Auch satz- und verblose Gedichte bestehen aus Phrasen, die sich den bekannten Kategorien (v.a. Nominal-, Adjektiv-, Präpositionalphrase) zuordnen lassen und unterschiedliche Funktionen erfüllen. Kurz illustrieren möchte ich dies an einigen Ausschnitten aus Anne Dudens *Kammerherz*; die ersten Verse lauten:

Herzaufgänge  
als stünde die Welt  
nur einmal im Laub  
pro Leben.  
Dunstvergötterte  
Silberschrift  
englisch  
über alle Anzeichen  
hinweggeschmiegt  
grasige Weite.  
(DUDEN, zit. nach CONRADY 2003:1155)

Das Nomen „Herzaufgänge“ steht exponiert am Anfang, von ihm hängt ein irrealer Vergleichssatz ab. Die Struktur entspricht also ungefähr der in Dückers‘ *Networks*; hier aber bezeichnet das Substantiv einen Vorgang, denn das Zweitglied des Kompositums, *Aufgang*, ist von einem Bewegungsverb abgeleitet. Folgen wir der Interpunktion, sind die Zeilen 5-10 als Einheit zu lesen. „Dunstvergötterte / Silberschrift / englisch“ lässt sich plausibel als NP mit nachgestelltem Attribut beschreiben. Die Verse 8 bis 10 bestehen aus einer Präpositionalphrase, einem Partizip II und einer weiteren NP. Ihr Verhältnis zueinander ist in mehr als einer Hinsicht ambig: Soll man zum Beispiel „über alle Anzeichen“ als von „hinweggeschmiegt“ abhängiges Adverbial lesen? Es böte sich an, denn Partikelverben mit *hinweg-* als Erstglied sind mit Direktio-

naladverbialen verträglich, zudem stehen *An-* und *hinweg-* in einer Antonymiebeziehung zueinander (usuell ist nur das Verb *anschniegen*); zwingend ist diese Lesart jedoch nicht. Die Abfolge syntaktisch nicht integrierter Phrasen eröffnet also unterschiedliche Bezüge, und es wäre dem Text nicht angemessen, sich jeweils auf einen festlegen zu wollen. Die Nominalphrasen referieren auf außersprachliche Entitäten und präsentieren so eine Abfolge von Einzelbildern oder ‚Momentaufnahmen‘, die Attribute tragen zu deren Charakterisierung bei, und das Partizip ‚hinweggeschmiegt‘ evoziert – indirekt wie das Kompositum *Herzaufgang* – eine Bewegung, allerdings eine, die bereits abgeschlossen ist und in einer bestimmten Position endet.

Dass ein Gedicht ohne verbales Zentrum noch lange nicht ‚zerstückelt‘ und inkohärent wirkt, zeigt sich sehr deutlich an Rainer Maria Rilkes *Römische Fontäne. Borghese*:

Zwei Becken, eins das andre übersteigend  
aus einem alten runden Marmorrand,  
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend  
zum Wasser, welches unten wartend stand,  
dem leise redenden entgegenschweigend  
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,  
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend  
wie einen unbekanntes Gegenstand;  
sich selber ruhig in der schönen Schale  
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,  
nur manchmal träumerisch und tropfenweis  
sich niederlassend an den Moosbehängen  
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis  
von unten lächeln macht mit Übergängen.  
(RILKE, zit. nach CONRADY 2003:562)

Das Sonett besteht aus der Nominalphrase ‚Zwei Becken‘, die das Gedicht eröffnet, und einer Folge von Attributen, deren Bezugswörter nicht immer auf Anheb erkennbar sind. Zwar sind Verbformen vorhanden, doch nur in den attributiven Nebensätzen; die Dynamik erscheint somit gedämpft, zurückgenommen. Da die Attribute ihrerseits Attribute enthalten, sich sozusagen in einer Kaskade entfalten, bilden sie das ab, was sie beschreiben, nämlich die Bewegung des Wassers.

#### 4. Wortbildung in der Lyrik

Abschließend möchte ich, wenn auch recht kurz, auf Besonderheiten der Wortbildung in der Lyrik eingehen, und zwar aus den folgenden Gründen: Erstens wird im Vergleich mit der Syntax deutlich, dass man sich mit jeder grammatischen Ebene auf ihre Art auseinandersetzen muss. In der Wortbildung sind die Möglichkeiten der Kombination sprachlicher Einheiten eindeutiger voneinander abgegrenzt; deshalb lassen sich auch regelwidrige Strukturen besser ausmachen. Zweitens werden neue Lexeme primär auf der Basis bedeutungstragender Morpheme gebildet und eben nicht wie bei Pippi Langstrumpf, die durch Aneinanderreihung von Lauten „ein funkelnagelneues Wort“ erfindet;<sup>6</sup> deshalb ist die Wortbildung die bevorzugte Domäne für sprachliche Kreativität, wie die zahllosen Beispiele lyrischer Gelegenheitsbildungen zeigen. Wortspiele, wie sie z. B. *wien : heldenplatz* und weitere Gedichte von Ernst Jandl prägen, lassen sich ausschließlich mit Kategorien der Wortbildung erfassen.<sup>7</sup>

Als Einstieg in die Analyse ist bei einem neu gebildeten Wort zunächst die Frage angebracht, ob die Bildung regelkonform ist, d.h. sich einem aktiven Wortbildungsmuster zuordnen lässt. So lässt sich präzisieren, inwiefern das komplexe Wort auffällig ist, und über den Versuch einer Paraphrasierung eröffnet sich ggf. ein Zugang zur Wortbedeutung. Einige Beispiele sollen dies illustrieren:

In Friedrich Hölderlins *Die Nacht*, dem ersten Teil der Elegie *Brod und Wein*, findet sich das Substantiv „die Fremdlingin“.

---

<sup>6</sup> Pippi Langstrumpf, Astrid Lindgrens neunjährige, vollkommen emanzipierte Superheldin, verkündet ihren zwei Freunden eines Morgens, ein wunderschönes neues Wort ‚gefunden‘ zu haben, und zwar das Wort ‚Spunk‘. Die Frage nach der Bedeutung dieses Ausdrucks kann sie vorerst nicht beantworten: „Das einzige, was ich weiß, ist, daß es nicht Staubsauger bedeutet.“ Nachdem die Drei sich in diversen Läden und beim Arzt – in der Hoffnung auf Aufklärung – nach einem Spunk erkundigt haben, entdecken sie schließlich einen kleinen Käfer mit grünen Flügeln, dem Pippi etwas sehr ‚Spunkartiges‘ bescheinigt (vgl. LINDGREN 1969:212-218). – FRICKE (1981:31) erwähnt die Geschichte als Beispiel für eine Abweichung auf der lexikalischen Ebene. Zur Pointe von Pippis Vorgehen gehört, dass man sich die Bildung neuer Lexeme landläufig genau umgekehrt vorstellt: Neue Gegenstände oder Sachverhalte erfordern neue Bezeichnungen; bezogen auf das sprachliche Zeichen könnte man sagen: erst die Inhalts-, dann die Ausdrucksseite.

<sup>7</sup> Auf Besonderheiten der Flexion gehe ich aus Platzgründen nicht ein.

Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond  
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,  
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,  
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen  
Über Gebirgeshöhn traurig und prächtig herauf.  
(HÖLDERLIN 2003:48)

Auffällig daran ist, dass an Substantive, die bereits das Suffix *-ling* enthalten, normalerweise kein weiteres Suffix zur Bezeichnung weiblicher Wesen angefügt wird (vgl. *\*Schönlingin*, *\*Zwillingin*). Man kann also vermuten, dass das Genus an dieser Stelle eine besondere Rolle spielt, umso mehr, als „Schwärmerische“ und „Erstaunende“ substantivierte Adjektive sind, also kein festes Genus aufweisen und theoretisch auch mit einem maskulinen Artikel stehen könnten. Legt das Heraufglänzen über „Gebirgeshöhn“ nahe, dass vom Mond die Rede ist, so wird durch die Genuswahl der Bezug auf „die Nacht“ verstärkt. Im bereits erwähnten Gedicht *wien : heldenplatz* sind sowohl regelkonforme Einmalbildungen als auch solche ohne strukturelles Vorbild zahlreich vertreten; die erste Strophe lautet:

der glanze heldenplatz zirka  
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere  
drunter auch frauen die ans maskelknie  
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.  
und brüllzten wesentlich.  
(JANDL 2002:46)

Für das Verb *brüllzen*, das hier in einer Präteritumform auftritt, gibt es zum Beispiel kein passendes Wortbildungsmuster; es ist also ebenfalls als Abweichung einzuordnen. Da man *brüll-* als lexikalisches Morphem identifizieren kann, liegt es nahe, von einer Suffixderivation auszugehen; das Suffix *-ezz(en)* diente im Mittelhochdeutschen zur Derivation von Verben aus Interjektionen (*jauchzen*, *juchzen*; vgl. KLUGE 1999:409), existiert aber im heutigen Deutsch nicht mehr. Etwas anders verhält es sich mit den Verben *würmeln* und *hirscheln*, die in den letzten Versen vorkommen:

pirsch!  
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz  
mit hüinig sprenkem stimmstummel.  
balzerig würmelte es im männechensee  
und den weibern ward so pfingstig ums heil  
zumahn: wenn ein knieender sie hirschelte.  
(JANDL 2002:46)

Die genannten Verben sind zwar ambig, aber auf jeden Fall systemkonform: Es kann sich um Derivate wie (*sich*) *schlängeln* bzw. *menscheln* handeln oder

um Konvertate von Diminutiva, die ihrerseits das in Österreich übliche Suffix *-el* enthalten. Für die zweite Lesart spricht, dass das Diminutivsuffix wohl auch in „gottelbock“ enthalten ist.

Komposita wie „Moschuspflanzenthron“ (ELSE LASKER-SCHÜLER, *Ein alter Tibetteppich*, zit. nach CONRADY 2003:576), „Siebenschläferwort“ (GOTTFRIED BENN, *Zerstörungen*, zit. nach CONRADY 2003:688) und „Kammerherz“, „Mundgewölbe“ (ANNE DUDEN, zit. nach CONRADY 2003:1155) fallen schlicht deshalb auf, weil es sich um Einmalbildungen handelt; ihre Struktur entspricht dem im Deutschen sehr häufigen Muster N+N. Aus morphologischer Perspektive sind sie also keinesfalls als abweichend zu bezeichnen. Das Mehrfachkompositum „Maschentausedabertausendweit“ (LASKER-SCHÜLER, zit. nach CONRADY 2003:576) ist hingegen grenzwertig: Zum einen erschließt sich die Konstituentenstruktur nicht zweifelsfrei; am ehesten interpretierbar ist noch der folgende Aufbau:

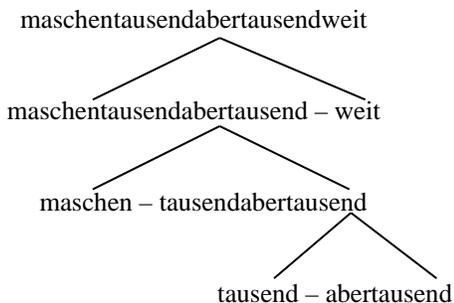


Diagramm 1

Zum anderen gibt es zwar Komposita aus Adj+Adj (vgl. *dunkelgrün*) und N+Adj (vgl. *mausgrau*), aber N+Adj+Adj+Adj dürfte schon seltener vorkommen; vor allem aber lässt sich die Kombination *tausendabertausend* nicht determinativ, sondern nur kopulativ interpretieren (*tausend und abertausend*), wobei die expressive Reduplikation der Intensivierung dient (zu Beispielen wie *pitschepatschenass* vgl. FLEISCHER / BARZ 2012:311).

Bei Oskar Pastior findet sich der Versanfang „Das Grammophon ramonat ratlos“ (*Heißer Abend im alten Tulcea*, zit. nach CONRADY 2003:919). Die Verbform ist offensichtlich eine Substantiv-Verb-Konversion. Das Konversionsmuster ist produktiv, es gibt im Deutschen vereinzelt sogar verbale Konvertate mit einem Familiennamen als Basis (vgl. FLEISCHER / BARZ 2012:436); auch

*merkeln*, ein Jugendwort-Kandidat des Jahres 2015, gehört dazu.<sup>8</sup> *Ramonan* als Verb ist insofern einzigartig, als hier ein Vorname, *Ramona*, die Basis bildet und außerdem die Wortbildungsbedeutung ‚sich wie X verhalten‘ nicht sehr wahrscheinlich ist; vermutlich ist gemeint, dass aus dem Grammophon immer wieder *Ramona*, *Ramona* ertönt.<sup>9</sup>

Unzweifelhaft regelkonform ist das Wortspiel in Jandls *zweierlei handzeichen*: „Ich bekreuzige mich“ liefert das Vorbild für „ich bezwetschkige mich“ (JANDL 2002:170), es handelt sich also um eine Analogiebildung (vgl. auch *be+gnad+ig-*, *be+erd+ig-*). Ähnliches gilt für „deine mondenen Augen“ (TRAKL, *An den Knaben Elis*, zit. nach CONRADY 2003:597); Vorbilder wie *seiden*, *golden* usw. zeigen, dass mit dem Suffix *-en* vor allem Stoffadjektive gebildet werden (vgl. FLEISCHER / BARZ 2012:335). Die Augen des Knaben erinnern also nicht nur an den Mond, sondern scheinen gar aus einer ähnlichen Substanz zu bestehen.

Abschließend soll ein Blick auf die Partikelverbbildung geworfen werden, einen häufigen, aber auch heterogenen Wortbildungstyp an der Grenze zwischen Morphologie und Syntax (vgl. FLEISCHER / BARZ 2012:14). Typisch für Partikelverben sind die syntaktische und die morphologische Trennbarkeit (vgl. *anrufen*: *Er ruft mich an*; *angerufen*), wobei die Grenze zwischen komplexem Wort und Syntagma bei Ausdrücken wie *Auto fahren* oder *volltanken* fließend ist (vgl. die Tests zur Getrennt- und Zusammenschreibung in FUHRHOP 2015). Eine Besonderheit des Gebrauchs von Partikelverben in der Lyrik liegt im Zusammenspiel mit einer Variation der Verbstellung. Deutlich wird dies in dem weiter oben bereits zitierten Gedicht des in Chile geborenen Tapia Bravo vorgeführt:

Bevor ich ein Wort spreche aus  
nachdenke ich gründlich darüber  
Mir soll laufen unter kein Fehler  
damit ich nicht falle auf  
vor einem so erlesenen Publikum  
als unkundiger Trottel  
der sich benimmt immer daneben  
(BRAVO, zit. nach ACKERMANN 1992:227)

---

<sup>8</sup> N.N.: „*Merkeln*“ *über alle Zweifel erhaben*: <https://www.welt.de/kultur/article/148275072/Merkeln-ueber-alle-Zweifel-erhaben.html> (04.10.2016).

<sup>9</sup> Außerdem verhält sich der Frauenname unter Auslassung einiger Buchstaben quasi-anagrammatisch zu „Grammophon“.

Vordergründig handelt es sich beim Sprecher um jemanden, der sich mit dem Deutschen (noch) schwertut; das Sprachspiel besteht also in der Simulation einer Lernervarietät. Es liegen insgesamt betrachtet zwei ‚Fehlertypen‘ vor: Im zweiten Vers wird ein Partikelverb (*denke...nach*) wie ein Präfixverb benutzt, im dritten Vers ist es umgekehrt. In den Versen 1 und 4 wurde zwar ‚erkannt‘, dass es sich um Partikelverben handelt, aber scheinbar nicht, dass die syntaktische Trennung unterbleibt, wenn das Partikelverb in der rechten Klammer steht. Entsprechendes gilt für die Verse 3 (*soll... unterlaufen*) und 7. Die syntaktische Trennbarkeit der Partikelverben, die für Deutschlerner oft eine besondere Schwierigkeit darstellt, wird übergeneralisiert; man könnte von einer Hyperkorrektur sprechen.

Bestimmte Wirkungen entfaltet ein Partikelverb, wenn es am Satzanfang positioniert wird; dies soll abschließend an zwei kurzen Beispielen illustriert werden. *Der römische Brunnen* von Conrad Ferdinand Meyer beginnt folgendermaßen:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt  
Er voll der Marmorschale Rund  
(MEYER, zit. nach CONRADY 2003:494)

Eine Verb-Erststellung ohne syntaktische Trennung von Partikel und Verbstamm ist im Deutschen ausgeschlossen, wie man z. B. an einem Nebensatz wie *Steigt der Strahl auf* oder einem Imperativ wie *Steig auf* erkennen kann. Wir sollten diesen Gedichtbeginn wohl so lesen, dass die Partikel das Vorfeld besetzt und das finite Verb *steigt* an zweiter Stelle steht. Partikeln sind generell nur dann vorfeldfähig, wenn ihnen noch ein minimaler Wortstatus anhaftet (vgl. *\*An rufe ich dich morgen* vs. *Leid tut es mir nicht*). Die Partikel *auf* wird also hier, von der Schreibung einmal abgesehen, wie ein selbständiges Wort benutzt und ist überdies betont; beides zusammen bewirkt einen kraftvollen Auftakt, der die Wasserbewegung imitiert.

Bei Trakl findet sich ein ähnliches Vorgehen; die letzten zwei Verse von *Der Herbst des Einsamen* lauten:

Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen,  
Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden.  
(TRAKL, zit. nach CONRADY 2003:598)

Hier wird durch die Abfolge zweier betonter Silben („Rohr; an-“) die Zäsur und damit der Kontrast zwischen der Herbstidylle und der Todesdrohung verstärkt; durch die (bei Trakl häufige) Positionierung der Subjekte nach den finiten Verben entsteht außerdem ein Parallelismus.

Festhalten kann man, dass in der Wortbildung systemkonforme und abweichende Strukturen recht gut voneinander zu unterscheiden sind. Ein komplexes Wort kann entweder dadurch Aufmerksamkeit erregen, dass es eine Einmalbildung, einen Okkasionalismus darstellt, oder dadurch, dass es keinem gängigen Wortbildungsmuster entspricht. Was die Partikelverben betrifft, so könnte sich eine eingehendere Untersuchung lohnen; Partikelverben bilden den Übergang zwischen Wortbildung und Syntax und ermöglichen deshalb interessante Ambivalenzen.

## 5. Schluss

Ich habe versucht zu skizzieren, in welchen Fällen es sinnvoll sein kann, von einer sprachlichen Abweichung im lyrischen Text auszugehen, und welche Möglichkeiten der Differenzierung sich durch eine sprachwissenschaftlich orientierte Sichtweise ergeben. Bei aller Kritik an Termini wie „Entautomatisierung“ (FRICKE 1981:85) und „Überstrukturiertheit“ (LAMPING 2007:145) bleibt doch festzuhalten, dass wir mit einer bestimmten Leserhaltung an Gedichttexte herangehen: Wir unterstellen, dass das sprachliche Material sorgfältig überarbeitet wurde und so gut wie nichts daran zufällig ist, dass also die Frage angebracht ist, warum der Verfasser eine bestimmte Konstruktion oder Formulierung aus einer Menge von Varianten gewählt hat. Was man als Übertretung sprachlicher Normen ansieht, hängt von den eigenen Erwartungen ab; damit ist aber keinesfalls gesagt, dass diesbezügliche Urteile sich nur subjektiv mit dem eigenen ‚Sprachgefühl‘ begründen ließen. So wie EISENBERG (2009) in Bezug auf die geschriebene Standardsprache bin ich der Meinung, dass sich empirisch ermitteln lässt, welcher Sprachgebrauch als usuell und unauffällig zu gelten hat. Moderne Korpusanalysen, wie man sie in anderen Zusammenhängen zur Ermittlung des Sprachgebrauchs durchführt (vgl. etwa das Projekt ‚Korpusgrammatik‘ des Instituts für deutsche Sprache) und die das hier Skizzierte präzisieren könnten, stehen jedoch meines Wissens noch aus.

## Literatur

ACKERMANN, IRMGARD (ed.) (1992): *In zwei Sprachen leben. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. München.

BARBOUR, STEPHEN / STEVENSON, PATRICK (1998): *Variation im Deutschen. Soziolinguistische Perspektiven*. Berlin / New York.

- BECHER, JOHANNES R. (1916): *An Europa. Neue Gedichte*. Leipzig.
- CONRADY, KARL OTTO (ed.) (2000 / <sup>3</sup>2003): *Der Neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf / Zürich.
- DAVIES, WINIFRED V. / LANGER, NILS (2006): *The Making of Bad Language. Lay Linguistic Stigmatisations in German: Past and Present*. Frankfurt am Main (= *Variolinguua* 28).
- DUDENREDAKTION (ed.) (1959 / <sup>7</sup>2005): *Duden. Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Mannheim.
- EISENBERG, PETER (2009): *Richtig gutes und richtig schlechtes Deutsch*. In: KONOPKA, MAREK / STRECKER, BRUNO (eds.): *Deutsche Grammatik – Regeln, Normen, Sprachgebrauch*. Berlin / New York, 53-70 (= *Jahrbuch des IdS* 2008).
- EISENBERG, PETER / VOIGT, GERHARD (1990): *Grammatikfehler?* In: *Praxis Deutsch* 102:10-15.
- FLEISCHER, WOLFGANG / BARZ, IRMHILD (1992 / <sup>4</sup>2012): *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Unter Mitarbeit von Marianne Schröder. Berlin / Boston.
- FRICKE, HARALD (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München.
- FUHRHOP, NANNA (2005 / <sup>4</sup>2015): *Orthografie*. Heidelberg (= KEGLI 1).
- GOMRINGER, EUGEN (ed.) (2001): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart.
- GRIMM, JACOB / GRIMM, WILHELM: *DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961*. [http://woerterbuch-netz.de/DWB/\(14.07.2016\)](http://woerterbuch-netz.de/DWB/(14.07.2016))
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2003): *Gedichte. Eine Auswahl*. Stuttgart.
- JAKOBSON, ROMAN (2007): *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*. Aus dem Russischen von Sebastian Donat. In: JAKOBSON, ROMAN: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Bd. 1: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung*. Berlin / New York, 257-301.
- JANDL, ERNST (1966 / 2002): *Laut und Luise*. München.
- KLUGE, FRIEDRICH (1883 / <sup>23</sup>1999): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin / New York.
- KOCH, PETER / OESTERREICHER, WULF (1985): *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 36: 15-43.

- KÜPER, CHRISTOPH (1988): *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen.
- LABOV, WILLIAM (1966): *The Social Stratification of English in New York City*. Washington, D.C.
- LAMPING, DIETER (2007): *Lyrikanalyse*. In: ANZ, THOMAS (ed.): *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Band 2: Methoden und Theorien*. Stuttgart / Weimar, 139-155.
- LEVIN, SAMUEL R. (1965): *Internal and External Deviation in Poetry*. In: *Word* 21,2:225-237.
- LINDGREN, ASTRID (1969): *Pippi Langstrumpf*. Mit Bildern von Rolf Rettich. Hamburg.
- LUDWIG, HANS-WERNER (1979 / <sup>5</sup>2005): *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen / Basel.
- MÜLLER, HEINER (1998): *Die Gedichte I*. Frankfurt am Main.
- NICOLAY, NATHALIE (2007): *Aktionsarten im Deutschen: Prozessualität und Stativität*. Tübingen (= *Linguistische Arbeiten* 514).
- N.N.: „Merkeln“ über alle Zweifel erhaben: <https://www.welt.de/kultur/article/148275072/Merkeln-ueber-alle-Zweifel-erhaben.html> (04.10.2016).
- NÜBLING, DAMARIS (2006): *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*. In Zusammenarbeit mit Antje Dammel, Janet Duke und Renata Szczepaniak. Tübingen.
- RÜHMKORF, PETER (ed.) (1976): *131 expressionistische Gedichte*. Berlin.
- SCHNEIDER, JAN GEORG (2013): *Sprachliche ‚Fehler‘ aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. In: *Sprachreport* 1-2:30-37.
- SCHUHMAN, KLAUS (1999): „Ich brauche keinen Grabstein“. *Der Lyriker Bertolt Brecht und seine Nachgeborenen*. In: ARNOLD, HEINZ LUDWIG (ed.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Sonderband Text + Kritik. München, 138-155.
- SCHWITALLA, JOHANNES (1997 / <sup>3</sup>2006): *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin.
- WATERHOUSE, PETER (1986): *passim. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg.
- ZIFONUN, GISELA / HOFFMANN, LUDGER / STRECKER, BRUNO / BALLWEG, JOACHIM (1997): *Grammatik der deutschen Sprache. Band 1*. Berlin / New York.