

Switlana Iwanenko (*Kiew*)

## Wechselbeziehungen Stilistik – Poetik. Musikalität eines literarischen Werkes

209

✦ **Кључне речи:**  
*Stilistik, Poetik, Musikalität.*

Poetik ist einer der ältesten Termini, der auch heute noch aktiv im Umlauf ist. Dieser Begriff wird seit Aristoteles diskutiert und unterschiedlich ausgelegt. Die Literaturwissenschaft betrachtet Poetik oft als Literaturtheorie oder als einen Teil der Literaturtheorie, der sich mit Struktur literarischer Werke, Metrum, poetischer Sprache, also mit den Fragen der Form literarischer Werke beschäftigt, sowie als künstlerische Methode eines einzelnen Schriftstellers bzw. einer literarischen Richtung oder eines literarischen Genres (vgl. Кузьменко 1997: 185, Галич 2001: 10).

Die ersten ukrainischen Theoretiker, die über Poetik geschrieben haben, waren Lawrentij Sysanij (1596), F. Prokopowytsch (1705), später H. Slowynskij und H. Kony-

У овом чланку аутор проучава узајамне везе између поетике и стилистике и њихово место у савременој лингвистици. Поред тога, аутор даје кратак преглед литературе посвећене овој теми, бавећи се при томе анализом поетике у оквиру стилистике језика, стилистике текста и функционалне стилистике.

skyj. Im XIX. Jahrhundert war dies O. Potebnja. In seinem Werk *Мысль и язык* (Der Gedanke und die Sprache), das 1862 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, ist er, auf den philosophischen Grundsätzen von Humboldt aufbauend, zu Schlußfolgerungen vorgedrungen, die auch heute Grundsätze der Stilistik bilden. Dies bezieht sich vor allem auf die Struktur eines literarischen Werkes, die er als eine Synthese von drei Elementen sah, und zwar äußere Form, innere Form und Inhalt. Er hat auf dieser Grundlage die Theorie der poetischen Gestalt aufgebaut, wobei von ihm betont wurde, dass die Beziehung der Gestalt zur Idee in der Poesie nicht bewiesen, sondern als unmittelbare Forderung des Geistes behauptet wird. Demnach hat Potebnja die



Poesie der wissenschaftlichen Prosa gegenübergestellt. Er hat dabei unterstrichen, dass in der Wissenschaft Gesetze regieren und dass diese Gesetzmäßigkeiten erst durch das Anordnen von Tatsachen nachgewiesen werden können, und die Beweiskraft ist dabei als Maß der Wahrheit zu betrachten. In der Beweisführung sah er eine Analyse (Zergliederung) der Ausgangsdaten. Im Gegensatz dazu ist eine poetische Gestalt innerhalb ihrer ästhetischen Wirkung nicht zu zergliedern. Emotionale Ausdruckskraft einer poetischen Gestalt entsteht aufgrund der Überwindung des begrifflichen Charakters eines sprachlichen Ausdrucks in ihr. Im Wort und in der Poesie sah Potebnja die Verkörperung des gesamten ästhetischen Lebens eines Volkes (Потебня 1993: 137-140). Nach der Meinung von Muratow hat Potebnja als erster die Frage über die Verortung von Stilistik zwischen Literaturtheorie und Sprachwissenschaft aufgeworfen (Муратов 1983: 285), die später von Vinogradov, Riesel u.a. aufgegriffen wurde.

Etwas anders wurden die Aufgaben der Poetik von B.W. Tomaschewskij betrachtet. Poetik identifizierte er mit der Literaturtheorie, deswegen sah er die Aufgabe der Poetik in der Erforschung der Prinzipien, nach denen literarische Werke aufgebaut sind. Als Forschungsobjekt der Poetik bestimmte er die schöne Literatur und als Forschungsmethoden – die Beschreibung und die Klassifikation von Erscheinungen sowie ihre Deutung. Stilistik betrachtete Tomaschewskij als einen einleitenden Teil zur Poetik, weil sie alle Begleiterscheinungen untersucht, die den Ausdruck präzisieren (Томашевский 1925: 3-9).

In derselben Zeit vertrat auch Shyrmunskij eine ähnliche Meinung. Bei ihm war Stilistik ein Bestandteil der Poetik neben den anderen Bestandteilen, und zwar

der Metrik, der Thematik (Behandlung des Themenkreises eines literarischen Textes) und der Komposition (Жирмунский 1977: 30-31).

Die Geschichte der wissenschaftlichen Entwicklung hat gezeigt, dass viele Ansätze von Potebnja einen bleibenden Wert haben und auch in Zukunft nicht an Aktualität verlieren. So lobt J. S. Stepanow die Hinwendung der russischen Imagenisten zur ursprünglichen Gestalt des Wortes (z.B. bei Scherschenjewitsch), wie Potebnja es verstand. Stepanow geht in seinen Betrachtungen über die Sprache der Imagenisten auch von der Dreidimensionalität aus: Semantik (konstanter Bestandteil), Syntaktik (Klang und Gestalt als zwei variable Größen) und Pragmatik (als Dominanz des persönlichen Ichs eines Dichters). Die Poetik betrachtet er in der Relation: „Poesie ist Praxis, das Schaffen selbst, Poetik ist eine Lehre, Doktrin, Theorie, die von den Autoren selbst geschaffen wird, die über ihr Schaffen reflektieren; Semiotik der Poesie ist die Theorie der Wissenschaftler“ (Степанов 1985: 66). Dabei hebt er hervor, dass die Semiotik über ein größeres Abstraktionsvermögen verfügt.

Margarita Koshyna schreibt auch die Aufgabe der Erforschung des Individualstils eines Autors der Poetik zu. Auf diese Art und Weise wird der Individualstil des Autors aus dem Aufgabenbereich der Stilistik ausgeschlossen (Кожина 2000: 406).

Lubomír Doležel plädiert für eine integrative Theorie der poetischen Sprache, deren Kern er in der semantischen Spezifik sieht, die in der Aktualisierung unterschiedlichen Wahrheitsbezugs und in charakteristischen Wegen der Sinnproduktion besteht (...a semantic specificity consisting in distinctive truth-conditions and characteristic ways of sense production (Doležel 2000: 24).

Die Beziehungen zwischen Poetik und Stilistik kann man auch vom Standpunkt der Differenzierung verschiedener Arten der Stilistik betrachten. Marek Ruzkowski (2000: 417) macht dies zum Teil, indem er die Begriffe „literaturwissenschaftliche Stilistik“ und „sprachwissenschaftliche Stilistik“ erläutert. Dabei führt er neben Bally, Dąbbska-Prokop, Fonagy, Gajda, Kurkowska, Milewski, Paszek, Pisarkowa, Sandig, Skorupka, Sorokin u.a. die Interpretation dieser Begriffe von W. Górný an in der Triade: sprachwissenschaftliche Stilistik, Textstilistik, literaturwissenschaftliche Stilistik. Dies ist ein wichtiger Ansatz, wobei betont werden muss, dass eine andere Triade, und zwar Linguostilistik, Funktionalstilistik und Textstilistik, diesen Gegenstand etwas genauer differenziert. Dabei untersucht die Linguostilistik nach E. Riesel (1975: 11) das stilistische Potential der Phonologie/Phonetik, der Morphologie, der Wortbildung, der Lexikologie/Phraseologie und der Syntax, d.h. unter dem paradigmatischen Aspekt. Genauso unter dem paradigmatischen Aspekt werden die Besonderheiten der Funktionalstile (den literarischen Funktionalstil inbegriffen) im Rahmen der Funktionalstilistik unterschieden. Und im Rahmen der Textstilistik untersucht man unter dem paradigmatischen Aspekt die Gesetzmäßigkeiten im Textaufbau, die auf eine bestimmte Wirkung zielen, und unter dem syntagmatischen Aspekt die Textinterpretation, insbesondere von literarischen Texten. Demnach fällt der Aufgabenkreis der Poetik in die Funktionalstilistik, wo neben den anderen Funktionalstilen auch der Funktionalstil der schönen Literatur untersucht wird und auch in die Textstilistik, wobei unbedingt betont werden muss, dass die Grundlage der Poetik das stilistische Potential der Linguistik bildet. Daraus folgt, dass die Poetik

einen Teil der Stilistik bildet, der sich mit der Erforschung

- der Besonderheiten der Sprache der schönen Literatur,
- der Gattungsspezifika literarischer Gattungen und ihrer Übergangsformen,
- der funktionalen Spezifika literarischer Textsorten und ihrer Übergangsformen,
- des Individualstils des Autors,
- holistischer Interpretation literarischer Texte beschäftigt.

211

Dies beinhaltet eine breite Palette von Forschungsgegenständen, z.B. der Versuch, das lyrische Gedicht von den anderen Arten des Gedichts zu unterscheiden. Lamping nennt zwei grundlegende Merkmale, die seiner Meinung nach als Minimaldefinition eines lyrischen Gedichts dienen. Dies sind Versgliederung und Einzelrede (Lamping 2000: 63). Die poetische Rede schlägt er vor durch das Vorhandensein von drei Faktoren zu unterscheiden: *Anzahl der Äußerungen*, *Anzahl der Situationen* und *Anzahl der Sprecher*. Und wenn man diese Faktoren miteinander verrechnet, dann ergeben sich nach der Meinung von Lamping drei elementare Typen poetischer Rede: Einzelrede, Wechselrede und vermittelnde Rede (Lamping 2000: 88f.). Wenn man das Merkmal *Versgliederung* nicht heranzieht, so sind diese Kriterien auch auf die Prosa anwendbar. Dies ist ein Beispiel dafür, wie nahe auf der kognitiven Ebene die Poesie der Prosa steht. Als ein integratives Merkmal der Prosa und der Poesie sah Klopstock noch im XVIII. Jh. die Harmonie, die auf „nur sechs verschiedene Füße“ zurückzuführen ist, und zwar

- lange Silbe + lange Silbe
- lange Silbe + kurze Silbe (2 Arten: kurz+lang; lang+kurz)
- lange Silbe + zwei kurze Silben (3 Arten: lang+kurz+kurz, kurz+kurz+lang, kurz+lang+kurz) (Klopstock 1974: 262).

Wobei er unterstreicht, dass die poetische Rede höher eingestuft werden sollte: „Wenn man alle Stufen des prosaischen Ausdrucks hinaufgestiegen ist, so kommt man an die unterste des poetischen“ (Klopstock 1974: 235). Die Aufgaben der Poetik sah er in der Erforschung der Dichtarten und ihrer Wirkung (Klopstock 1974: 271). Dabei grenzte er die Prosa und die Dramatik aus und vertrat im Grunde eine engere Deutung des Begriffs „Poetik“, ungeachtet dessen, dass er die Harmonie aufgrund gleicher rhythmischer Besonderheiten feststellte. Von einem ähnlichen Ansatz gehe ich aus, indem ich von der Musikalität der Prosa spreche. Die Musikalität ist eines der Merkmale des Rhythmus sowie das Merkmal des Textklanges und deshalb korreliert sie im Rahmen des Rhythmusparadigmas mit der Bildhaftigkeit. Also kann sie als Rhythmusmerkmal Bestandteil der Bildhaftigkeit sein, und als Klangmerkmal markiert sie den Ton.

Die harmonischste Rhythmusform ist eine der Erscheinungsformen der Musikalität, die auch durch die Melodie und den Klang verstärkt wird. Dabei kann der Rhythmus

— apriori durch den Rhythmus der Gefühle, Emotionen und Emotinstöne bestimmt werden, die die Einstellung des Sprechers zum Sachverhalt wiedergeben;

— durch den Rhythmus des Genres einer musikalischen Form mittelbar gemacht werden, die auch dominante Emotionserscheinungen verkörpert;

— durch den Rhythmus der Muster poetischer Sprache einer bestimmten Tradition, in erster Linie der Antike, aber auch anderer Traditionen, die mit einer bestimmten literarischen Richtung verbunden sind und die auch bestimmte Emotionserscheinungen signalisieren.

Die erste These ist durch Forschungen auf dem Gebiet der Psychologie begründet,

die K. Stanislawski in seiner Meisterklasse schon am Anfang des xx. Jahrhunderts angewendet hat. Die zweite These beruht auf den Zugeständnissen der Autoren selbst hinsichtlich ihres Schaffens. Es ist z.B. eine bekannte Tatsache, dass Heinrich von Kleist die meisten seiner Werke in der Periode ihrer Entstehung mit den musikalischen Genres assoziiert hat. Die dritte These fußt auch auf den Feststellungen in Bezug auf das schriftstellerische Schaffen; Herder z.B. hebt hervor, dass Klopstock besonders erfolgreich Hexameter angewendet hat, obwohl nach Herders Meinung die deutsche Sprache „selbst im Hexameter Prose bleibt“ (Herder 1767: 178). Die „Hexameter-Mode“ hat dazu geführt, dass er in verschiedenen poetischen Genres sowie in Briefen angewendet wurde. Das andere Zeugnis für die Wirkung des Metrums in der Prosa sind Prosawerke von Schriftstellern, die auch Dichter sind. Sie schaffen Werke, die sich durch besondere Musikalität auszeichnen: Goethe, Schiller, Rilke, Brecht, Bachmann und viele andere. Dies führt zu der Konstellation, dass die Grenzen zwischen den einzelnen literarischen Gattungen fließend sind. Dieses Grenzfeld beim Übergang von der Prosa in die Lyrik ist ein Zeugnis dafür, dass die Textmusikalität zum Merkmal eines hohen künstlerischen Könnens der Schriftsteller geworden ist.

Wir wollen diese Ausführungen am Beispiel von Robert Walsers Erzählung „Basta“ illustrieren (Robert Walser gilt als einer der brilliantesten Schweizer Erzähler des xx. Jahrhunderts).

Zum Inbegriff des Deutschtums eines deutschen Spießers ist in verschiedenen Kunstarten (Kino, Musik, Literatur) die Marschmusik geworden. Auch der Rhythmus der Erzählung von R. Walser erinnert an einen Marsch, weil für den Marsch der gerade Takt typisch ist, und dieser Text

zeichnet sich durch die Relevanz ( $\approx 96,7\%$ ) der Takte von einer bis vier Silben aus. Die Gruppe der Zweisilber beträgt  $\approx 41,1\%$ . Dies ist auch an der Angabe der Silbendurchschnittszahl (2,5 Silben) des Textes zu sehen. Die Ähnlichkeit des geraden Takts in der Musik mit der Effizienz der Zweisilber im Rahmen der viersilbigen Schwankungsamplitude des Textrhythmus entspricht der Absicht des Autors, die typischsten Züge eines deutschsprachigen Spießers mittels der Sprache wiederzugeben.

Dazu kommt noch, dass die Wiederholung der gleichmäßigen Elemente der metrisch-rhythmischen Struktur sowohl den Marsch als auch den Text von R. Walser konstituiert. Der Autor simuliert die Textsorte „Arbeitszeugnis“, deren Besonderheit in der Aufzählung von Arbeitsstellen und der von dem Arbeitnehmer im Laufe des Lebens ausgeübten Berufe besteht. Sie macht zwei Drittel des Textes aus. Die Aufzählung gehört nach E. Riesel (Riesel, Schendels 1975: 245) zur Wiederholung und ist ihre Abart in der Kontaktstellung. Durch den Gebrauch der Wiederholung schafft R. Walser die Illusion, als ob dies ein Arbeitszeugnis, ein Amtsdokument, ist. Gerade die Simulation der Genreform wird zum Inbegriff der ironisch-sarkastischen Einstellung des Autors zum von ihm dargestellten Philister. Der Autor nutzt dabei alle möglichen Arten der Wiederholung aus: wortwörtliche, variierte, den grammatischen Parallelismus, Epipher, Anapher, Ringwiederholung sowie Aufzählung.

Eine Eigentümlichkeit des Textes von R. Walser ist die Wiederholung in jedem Satz von Takten der gleichen Länge. Dies sind Ein-, Zwei-, Drei- und Viersilber. Es kommen noch Kombinationen von bestimmten Takten dazu:

2+3+2, 2+1+2, 4+2, 2+4, 3+2, 3+2, 3+4.

Nº	Der Takttyp, der wiederholt wird	Die Zahl der Wiederholungen im Text
1.	11	21
2.	111	4
3.	1111	1
4.	22	28
5.	222	18
6.	2222	3
7.	22222	3
8.	222222	1
9.	2222222	2
10.	22222222	1
11.	33	18
12.	333	4
13.	3333	1
14.	44	6
15.	55	1

213

Die Taktgleichmäßigkeit dieses Textes beträgt 99%. Darunter wurden Takte verstanden, die minimal zweimal im Text vorgekommen sind. Dies ist eine hohe Kennziffer ungeachtet dessen, dass dieser Text aus 34 Sätzen besteht und die Möglichkeiten für eine Wiederholung der gleichen Takte reichlicher sind im Vergleich zu Texten, die z.B. aus zehn Sätzen bestehen. Bezeichnend bleibt die Angabe der Schwankungsamplitude der Taktlänge und die Gebrauchsfrequenz solcher Takte im Text, die in % berechnet wird. Diese Angaben illustrieren die Taktgleichmäßigkeit detaillierter.

R. Walser nutzt meisterhaft den stabreimähnlichen Rhythmus der Zwillingenformen. Er wiederholt die von ihm gebildeten Zwillingenformen mehrmals, rhythmisiert damit den Text auf eine besondere Weise und verleiht somit seinem marschähnlichen Rhythmus Vollendung: *Dichten und Denken* (dreimal), *Schnarchen und Schlafen / schnarchen und schlafen* (fünfmal), *blau und grün* (dreimal), *Kopfanstrengung und Kopfzerbrechen, kopflos und gedankenlos, Absichten und Meinungen* (jeweils einmal). Außerdem

ahmt der Autor den Rhythmus der Zwillingsformen in den wortwörtlichen Wiederholungen nach: *dann und dann* (viermal), *dort und dort* (viermal), *das und das* (zweimal), *so und so* (fünfmal), *da und da*, *den und den* (jeweils einmal). Dasselbe bezieht sich auch auf Wiederholungen von Adjektiven: *scharfes und kopferbrechendes*, *solides und unbedeutendes*, *leitende und lenkende* (jeweils ein Vorkommen im Text).

214

Wenn in der Lyrik eines der Kennzeichen eines bestimmten Typs der Musikalität der Reim oder sein Fehlen ist, so erfüllt diese Funktion in der Prosa die Art der Klauseln. Als eines der Merkmale einer vollendeten rhythmischen Form wird von vielen Stilisten oxytone bzw. paroxytone Klausel (männliche bzw. weibliche Kadenz) betrachtet. Unerwünscht bleibt nach wie vor das Vorhandensein von mehreren unbetonten Silben am Ende des Satzes. Der Text „Basta“ weist in 65,1% der Sätze weibliche Kadenz und in 26,5% der Sätze männliche Kadenz auf. Dies ist ein zusätzliches Indiz für die Vollkommenheit der rhythmischen Form des Textes sowie für seine Musikalität.

Der ironisch-sarkastische Ton des Textes findet, wie bereits erörtert wurde, im marschähnlichen Rhythmus seinen Ausdruck. Außerdem wird in der Lautung eine gewisse Nachahmung der Klänge von Blasinstrumenten deutlich, mit deren Hilfe Märsche vorgetragen werden, die in der Effizienz von stimmlosen Konsonanten und Geräuschlauten (46% aller Konsonanten des Textes) zum Ausdruck kommen. In einem Drittel aller Sätze des Textes überwiegen stimmlose Konsonanten zusammen mit den Geräuschlauten. Ein weiteres Indiz dafür ist auch die Relation zwischen den Vokalen und Konsonanten des Textes: 1:4,2.

Zusammenfassend kann man unterstreichen, dass die Musikalität der Prosa in

erster Linie im Rhythmus festzustellen ist, der zugleich als Träger der Expressivität auf der Ebene der Komposition (syntaktische Gliederung des Textes, die in der Zusammensetzung aller Kompositionsformen des Textes präsent ist) auftritt. Zu den Kennzeichen des Rhythmus mit dem dominanten Merkmal „Musikalität“ gehören eine enge Schwankungsamplitude der Taktlänge von 1 bis 4 Silben, die hohe Stufe der Taktgleichmäßigkeit des Textes mit der Dominanz der Zweisilber, beachtliche Dominanz männlicher und weiblicher Kadenz, und was den Klang anbetrifft, so spielt hier die Dominanz von Konsonanten bestimmter Art, die den Ton des Textes auf der Klangebene realisieren und dabei den symbolhaften Inhalt der jeweiligen Konsonanzensammensetzung präsentieren, eine wichtige Rolle. Die sozusagen materielle Grundlage schafft dafür eine bemerkenswerte Prävalenz der Konsonanten, die für deutschsprachige Texte bezeichnend ist.

Die Beachtung des Rhythmus ist insbesondere für die Übersetzung literarischer Texte wichtig, weil dabei nicht einfach Inhalte übersetzt werden, sondern auch Gestalten im weitesten Sinne, so wie es seinerzeit Potebnja formuliert hat. Dies wird am Beispiel meiner Übersetzung eines Gedichts von einem bekannten ukrainischen Dichter der 60er Generation, Mykola Worobjow, gezeigt. Das Bild eines traurigen Liebesgefühls wird nicht nur mit Hilfe der Lexik wiedergegeben, sondern auch durch Rhythmus und Reim, wobei unter dem Bild das verstanden wird, was Potebnja seinerzeit als *die Gestalt* definiert hat. Das Liebesgefühl wird in einem lyrischen Gedicht in Bildern objektiviert, die meistens einen symbolhaften Charakter haben. Deshalb ist es bei der Übersetzung in die Zielsprache wichtig, nicht nur lexisch präzise zu bleiben, sondern auch bildernah, wenn dies



durch die Ressourcen der Kultur sowie der Sprachkultur des jeweiligen Landes gewährleistet werden kann. In seinem Werk *Grundlagen der Poetik* (1910) hat Potebnja geschrieben, dass „bei der Übersetzung eines poetischen Werkes nur Gesamtumrisse bleiben. Der Gehalt des Gedankens ändert sich mehr, als es bei einer Zeichnung der Fall ist, die ein Ölgemälde kopiert; die Farben sind weg, es bleiben nur Licht- und Schattenübergänge, Gesamtumrisse; bei der Übersetzung ist es schwierig und oft unmöglich diese Umrisse festzuhalten“ (Потебня 1973: 238). Im Grunde bleiben diese Worte von Potebnja auch heute aktuell. Das Einzige, was man hinzufügen muss, ist die Tatsache, dass sich verschiedene Welten in den letzten hundert Jahren einander sehr angeglichen haben, und deswegen ist die Sprache der Symbole klarer geworden. Zusammen mit der enormen Bereicherung der

Lexik, die in den Sprachen mit dem Status „einer literarischen Sprache“ erfolgt ist, führt die Klarheit der Symbole dazu, dass man heute über mehr Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks verfügt, um nicht nur Bilder, sondern auch den Rhythmus und verschiedenste Arten des Reims bei der Übersetzung festzuhalten. Dabei muss man unbedingt betonen, dass eine hundertprozentige Entsprechung nur ein Idealfall sein kann, der nie Wirklichkeit wird, aber beim Streben nach diesem Ideal erreicht man die größtmögliche Ähnlichkeit. Bei der Rhythmuswiedergabe ist es wichtig, die Zahl der Takte, nach Möglichkeit auch Silbenzahl, Reim bzw. Assonanz beizubehalten.

Das Gedicht von Mykola Worobjow beinhaltet die für deutschsprachige Leser verständlichen Bilder, um das Gefühl einer traurigen Liebe, einer Liebe, die keinen Widerhall findet, darzustellen.

215

Відсунеш ти стіл,  
відсунеш ти квіти,  
поставиш дзеркало,  
як білду стіну.

Бліда стіна у тріщинах,  
І не замазати білим,  
а посміхнутись печально  
до зачинених дверей.

Ліхтар із жовтого скла  
то світиться, то погаса...  
(Воробйов 1993: 101).

Den Tisch schiebst du weg,  
die Blumen schiebst du weg,  
den Spiegel stellst du hin,  
wie eine blasse Wand.

Die blasse Wand mit Rissen,  
die nicht zu übertünchen sind,  
du kannst nur lächeln traurig  
zu der geschlossenen Tür.

Die Laterne aus gelbem Glas  
bald leuchtet sie, bald glimmt sie matt...  
(Worobjow 1993: 101).

Neun von zehn Zeilen haben die gleiche Zahl von Betonungen und demnach auch die gleiche Zahl von Takten, fünf Zeilen weisen dieselbe Silbenzahl nach, eine Zeile hat identische Taktstruktur, sechs Zeilen stimmen in Kadenz überein und die Assonanz der letzten Silben ist in zwei Zeilen am Schluß des Gedichts völlig gleich. Die

Assonanz der ersten zwei Zeilen wird mit dem Reim wiedergegeben und die Assonanz der dritten Zeile in der ersten und in der zweiten Strophe wird mit der Assonanz wiedergegeben, die durch andere Vokale besetzt ist: e, a, o→e, u, i/e, au, i. Dazu kommt auch die Angabe der Gleichheit der Syntagmen- und Satzszahl.

Die Gesamtheit der aufgezählten Merkmale macht die Musikalität dieses poetischen Werkes und seiner Übersetzung aus, die annähernd gleiche Größen sind.

Die angeführten Beispiele zeugen einerseits von den Unterschieden in der Gesamtheit der jeweils relevanten Merkmale und andererseits von der Ähnlichkeit in der Relevanz des Merkmals, Taktgleichmäßigkeit sowie der gleichen Zahl von Syntagmen und Sätzen.

216

Robert Walser  
Basta

*Ich kam dann und dann zur Welt, wurde dort und dort erzogen, ging ordentlich zur Schule, bin das und das und heiße so und so und denke nicht viel. Geschlechteswegen bin ich ein Mann, staateswegen bin ich ein guter Bürger und rangeshalber gehöre ich zur besseren Gesellschaft. Ich bin ein säuberliches, stilles, nettes Mitglied der menschlichen Gesellschaft, ein sogenannter guter Bürger, trinke gern mein Glas Bier in aller Vernunft und denke nicht viel. Auf der Hand liegt, daß ich mit Vorliebe gut esse, und ebenso liegt auf der Hand, daß mir Ideen fern liegen. Scharfes Denken liegt mir gänzlich fern; Ideen liegen mir vollständig fern, und deshalb bin ich ein guter Bürger, denn ein guter Bürger denkt nicht viel. Ein guter Bürger ißt sein Essen, und damit basta!*

*Den Kopf strenge ich nicht sonderlich an, ich überlasse das anderen Leuten. Wer den Kopf anstrengt, macht sich verhaßt; wer viel denkt, gilt als ungemütlicher Mensch. Schon Julius Cäsar deutete mit dem dicken Finger auf den mageren hohläugigen Cassius, vor dem er sich fürchtete, weil er Ideen bei ihm vermutete. Ein guter Bürger darf nicht Furcht und Verdacht einflößen; vieles Denken ist nicht seine Sache. Wer viel denkt, macht sich unbeliebt, und es ist vollständig überflüssig, sich unbeliebt zu machen. Schnarchen und*

*Schlafen ist besser als Dichten und Denken. Ich kam dann und dann zur Welt, ging dort und dort zur Schule, lese gelegentlich die und die Zeitung, treibe den und den Beruf, bin so und so alt, scheine ein guter Bürger zu sein und scheine gern gut zu essen. Den Kopf strenge ich nicht sonderlich an, da ich das anderen Leuten überlasse. Vieles Kopfzerbrechen ist nicht meine Sache, denn wer viel denkt, dem tut der Kopf weh, und Kopfweh ist vollständig überflüssig. Schlafen und Schnarchen ist besser als Kopfzerbrechen, und ein Glas Bier in aller Vernunft ist weitaus besser als Dichten und Denken. Ideen liegen mir vollständig fern, und den Kopf will ich mir unter keinen Umständen zerbrechen, ich überlasse das leitenden Staatsmännern. Dafür bin ich ja ein guter Bürger, damit ich Ruhe habe, damit ich den Kopf nicht anzustrengen brauche, damit mir Ideen völlig fern liegen und damit ich mich vor zu vielem Denken ängstlich fürchten darf. Vor scharfem Denken habe ich Angst. Wenn ich scharf denke, wird es mir ganz blau und grün vor den Augen. Ich trinke lieber ein gutes Glas Bier und überlasse jedwedem scharfes Denken leitenden Staatslenkern. Staatsmänner können meinetwegen so scharf denken wie sie wollen und so lang, bis ihnen die Köpfe brechen. Mir wird immer ganz blau und grün vor den Augen, wenn ich den Kopf anstrengte, und das ist nicht gut, und deshalb strenge ich den Kopf so wenig wie möglich an und bleibe hübsch kopflos und gedankenlos. Wenn nur leitende Staatsmänner denken, bis es ihnen grün und blau vor den Augen wird und bis ihnen der Kopf zerspringt, so ist alles in Ordnung, und unser-eins kann ruhig sein Glas Bier in aller Vernunft trinken, mit Vorliebe gut essen und nachts sanft schlafen und schnarchen, in der Annahme, daß Schnarchen und Schlafen besser seien als Kopfzerbrechen und besser als Dichten und Denken. Wer den Kopf anstrengt, macht sich nur verhaßt, und wer Absichten*

 mza 2002



*und Meinungen bekundet, gilt als ungemütlicher Mensch, aber ein guter Bürger soll kein ungemütlicher, sondern ein gemütlicher Mensch sein. Ich überlasse in aller Seelenruhe scharfes und kopfzerbrechendes Denken leitenden Staatsmännern, denn unsereins ist ja doch nur ein solides und unbedeutendes Mitglied der menschlichen Gesellschaft und ein sogenannter Bürger oder Spießbürger, der gern sein Glas Bier in aller Vernunft trinkt und gern sein möglichst gutes fettes nettes Essen isst und damit basta!*

*Staatsmänner sollen denken, bis sie gestehen, daß es ihnen grün und blau vor den Augen ist und daß sie Kopfweg haben. Ein guter Bürger soll nie Kopfweg haben, vielmehr soll ihm immer sein gutes Glas Bier in aller gesunden Vernunft schmecken, und er soll des Nachts sanft schnarchen und schlafen. Ich heiße so und so, kam dann und dann zur Welt, wurde dort und dort ordentlich und pflichtgemäß in die Schule gejagt, lese gelegentlich die und die Zeitung, bin von Beruf das und das, zähle so und so viele Jahre und verzichte darauf, viel und angestrengt zu denken, weil ich Kopfanstrengung und Kopfzerbrechen mit Vergnügen leitenden und lenkenden Köpfen überlasse, die sich verant-*

*wortlich fühlen. Unsereins fühlt weder hinten noch vorn Verantwortung, denn unsereins trinkt sein Glas Bier in aller Vernunft und denkt nicht viel, sondern überläßt dieses sehr eigenartige Vergnügen Köpfen, die Verantwortung tragen. Ich ging da und da zur Schule, wo ich genötigt wurde, den Kopf anzustrengen, den ich seither nie mehr wieder einigermassen angestrengt und in Anspruch genommen habe. Geboren bin ich dann und dann, trage den und den Namen, habe keine Verantwortung und bin keineswegs einzig in meiner Art. Glücklicherweise gibt es recht viele, die sich, wie ich, ihr Glas Bier in aller Vernunft schmecken lassen, die ebenso wenig denken und es ebenso wenig lieben, sich den Kopf zu zerbrechen wie ich, die das lieber andern Leuten, z.B. Staatsmännern, freudig überlassen. Scharfes Denken liegt mir stillem Mitglied der menschlichen Gesellschaft gänzlich fern und glücklicherweise nicht nur mir, sondern Legionen von solchen, die, wie ich, mit Vorliebe gut essen und nicht viel denken, so und so viele Jahre alt sind, dort und dort erzogen worden sind, säuberliche Mitglieder der Gesellschaft sind wie ich, und gute Bürger sind wie ich, und denen scharfes Denken ebenso fern liegt wie mir und damit basta!*

217

## резюме

### Σ **Взаимосвязь стилистики и поэтики. Музыкальность художественного произведения**

В статье рассматривается взаимосвязь между поэтикой и стилистикой и их место в современной лингвистике, подается краткий обзор научной литературы на эту тему, подчеркивается анализ поэтики в рамках триады: стилистика языка, стилистика текста, функциональная стилистика, а также демонстрируется исследование одного из маркеров художественного текста – „музыкальности“, на материале произведения Роберта Вальзера „Баста“ и личного перевода на немецкий язык стихотворения Миколы Воробьева „Отодвинешь ты стол“.

**Literatur**

- Воробйов 1993: **Воробйов, М.** *Искри в слідах*. – Київ.
- Галич 2001: **Галич, О., Назарець, В., Васильєв, Є.** *Теорія літератури*. – Київ.
- Жирмунский 1977: **Жирмунский, В. М.** *Теория литературы. Поэтика Стилистика*. – Ленинград.
- Кожина 2000: **Кожина, М. Н.** *Стилистика и риторика в их взаимоотношении*. – In: *Stylistyka*. – 1X. – С. 389–415.
- Кузьменко 1997: **Кузьменко, В. І.** *Словник літературознавчих термінів*. – Київ.
- Муратов 1983: **Муратов, А.Б.** *Проблемы стилистики в научном наследии Б. В. Томашевского*. – In: *Томашевский Б. В., Стилистика*. – Ленинград. – С. 284–288.
- 218** Потєбня 1973: **Потєбня А. А.** *Основы поэтики [Влияние грамматики на мышление]*. – In: *Хрестоматия по истории русского языкознания*. – Москва. – С. 237–239.
- Потєбня 1993: **Потєбня, А. А.** *Мысль и язык*. – Киев.
- Степанов 1985: **Степанов Ю. С.** *О трехмерном пространстве языка*. – Москва.
- Томашевский 1925: **Томашевский Б. В.** *Теория литературы. Поэтика*. – Москва – Ленинград.
- Doležel 2000: **Doležel, L.** *The Idea of Poetic Language: Wordsworth, Coleridge, Frege*. – In: *Stylistyka*. – 1X. – S. 11–31.
- Klopstock 1974: **Klopstock, F. G.** *Gedanken über die Natur der Poesie*. – In: *Klopstocks Werke in einem Band, Berlin und Weimar*. – S. 258–263.
- Klopstock 1974: **Klopstock, F. G.** *Von der Sprache der Poesie*. – In: *Klopstocks Werke in einem Band, Berlin und Weimar*. – S. 233–242.
- Klopstock 1974: **Klopstock, F. G.** *Zur Poetik*. – In: *Klopstocks Werke in einem Band, Berlin und Weimar*. – S. 269–272.
- Lamping 2000: **Lamping, D.** *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. – 3. Aufl. – Göttingen.
- Riesel, Schendels 1975: **Riesel, E., Schendels, E.** *Deutsche Stilistik*. – Moskau.
- Ruszkowski 2000: **Ruszkowski, M.** *Stylistyka literaturoznawcza – stylistykajzykoznawsca (przeгляд stanowisk)*. – In: *Stylistyka*. – 1X. – S. 417–421.