

DAS WORTSPIEL IN MANFRED PETER HEINS GEDICHTEN

Sigita Barniškienė

Dozentin, Lehrstuhl für deutsche und französische Philologie
Vytautas Magnus Universität

Der Begriff des Wortspiels

Das Wortspiel wird im *Lexikon der Sprachwissenschaft* von Hadumod Bußmann als “spielerische” Veränderung eines Wortes zum Zwecke überraschender Wirkung, als rhetorische Figur häufig in manieristischer Literatur und in der Werbesprache” definiert (Bußmann, 858). Es werden folgende Wortspieltypen angeführt: a) Veränderung der Bedeutung durch die Ausnützung von Homonymie und Polysemie; b) durch Veränderung der Wortformen, und zwar durch Umstellung von Lauten; c) durch Kontaminationen wie *Unruhestand*, *Stadtverwaltung*, *Qualverwandtschaften*, *Demokratie*, *almonthst* (*J. Joyce*), *Manitypistin Stenoküre* (*H. M. Enzensberger*). Man verweist auch auf solche “spielerischen” Figuren wie Paronomasie, Polyptoton, Malapropismus, Versprecher (*ebenda*; Plett, 215–221).

Als wichtige Merkmale des Wortspiels betrachten die Forscher den kreativen Umgang mit der Sprache, Verletzung der Sprachnormen, Erzeugung des Unerwarteten: “Das Wortspiel ist als ein Prozess kreativen Sprachverhaltens und experimentierenden Umgangs mit der Sprache anzusehen, der in Widerspruch steht zu festen sprachlichen Normen oder Konventionen des Sprachgebrauchs” (Wowro, 327).

Für die Hauptquelle der Wortspiele wird die Vieldeutigkeit der Wörter gehalten, aber die aktive Rolle des Rezipienten beim Begreifen und Bewerten von Wortspielen wird auch hervorgehoben:

Žodis, kuriuo žaidžiama, kalbos atkarpoje gali būti pavartotas tik vieną kartą, bet jo apsuptis parenkama (ar savaime susidaro) tokia, kad formaliai realizuojama viena reikšmė, o aliuzija daroma į kokią kitą. Tai vėl minties šuolis, vėl komiškumo efektas, jeigu, žinoma, skaitytojas ar klausytojas perpras žaidimo taisyklės – suvoks tą numanomąją reikšmę ir bent šyptels [...] (Miliūnaitė, 119).

Wortspiele bilden oft Basis für Witze und Anekdoten, verschiedene Aspekte sprachlicher Bedeutungen werden in den Dienst der Witztechnik gestellt, zur Witzbildung funktionalisiert (Marfurt, 118).

Die angeführten Definitionen des Wortspiels werfen gleich einige Fragen auf: Was ist das Spiel in/mit der Sprache im Vergleich zu den anderen Spielen? Warum überrascht es den Leser? Warum benutzt man in ganz unterschiedlichen Sphären des Wortgebrauchs wie in der schöngestigen Literatur und in der Werbung die gleiche rhetorische Figur?

Ich versuche, in meinem Beitrag auf diese Fragen einzugehen und nach den Antworten zu suchen.

Warum spielen die Kinder als auch die Erwachsenen? Weil das ihnen Spaß macht, weil sie darauf Lust haben sowie daran Lust und Genuss finden. Wenn man Lust und Sprache, Genuss und Spiel in Zusammenhang zieht, assoziiert man diese Phänomene gleich mit dem Namen des berühmtesten Vertreters der strukturalistischen Literaturwissenschaft Roland Barthes (1915–1980) und seinem Buch *Die Lust am Text*, in dem er die Situation Schriftsteller – Text – Leser unter unterschiedlichen Aspekten beschreibt und dabei auch den Begriff “Spiel” einbezieht:

Wenn ich mit Lust einen Satz, eine Geschichte oder ein Wort lese, so sind in Lust geschrieben worden [...]. Aber umgekehrt? In Lust schreiben, sichert mir das – mir, dem Schriftsteller – die Lust meines Lesers? Keineswegs. Den Leser muß ich erst suchen (ich muß ihn mir “angeln”), *ohne daß ich weiß, wo er ist*. Ein Raum der Wollust wird geschaffen. Nicht die “Person” des anderen brauche ich, sondern den Raum: die Möglichkeit einer Dialektik der Begierde, eines *Nichtvoraussehens* der Wollust: daß das Spiel noch nicht aus ist, daß es zu einem Spiel kommt (Barthes, 10).

Aus diesem Zitat ist ersichtlich, dass das Spiel hier sehr weit, als Beziehung des Schriftstellers zum Leser über den zu kreierenden Text verstanden wird. Für uns ist es wichtig, dass Barthes hier das Spiel mit der (Wol)lust in Verbindung setzt.

Es ist bemerkenswert, dass auch ein anderer Autor, der Sprachwissenschaftler und Übersetzungstheoretiker Frank Heibert, der dem Wortspiel eine Studie gewidmet hat, als wichtigstes Merkmal des Spielbegriffs psychische Befindlichkeit, “den Trieb” hervorhebt:

Zwei Aspekte tauchen jedoch in allen Definitionen des Spielbegriffs auf: einerseits “Spiel” als Haltung, als psychische Befindlichkeit, als Trieb, unterschieden (wenn auch nicht im

völligen Gegensatz) vom “Ernst”, und andererseits “Spiel” als in sich abgeschlossener Vorgang, der im Zusammenhang steht mit dem Begriff der “Regeln”, die ein jeweiliges Spiel regulieren (Heibert, 15).

Obwohl Frank Heibert sich in seinem Wortspielverständnis von dem zweiten Aspekt der Regeln distanziert, indem er darauf hinweist, dass der Wortspielautor die Regeln übertritt und dadurch die Möglichkeiten der Sprache erweitert, muss er zugeben, dass die Regelüberschreitungen auch auf bestimmten regulären Techniken beruhen. Außerdem betont Heibert, dass Spiel und Dichtung besonders eng zusammenhängen, und zitiert Autoren, die außer der poetischen Funktion noch die ludische (spielerische) Funktion der Sprache unterscheiden (Heibert, 17).

Das Wortspiel ist ein besonderes Areal, wo sich die Literaturwissenschaft und die Sprachwissenschaft treffen und einander ergänzen. Roland Barthes schreibt über die “akribische” Lesart, deren die modernen Literaturwerke bedürfen, wobei die Aufmerksamkeit des Lesers im besonderen Maße auf die sprachlichen Eigenschaften des Textes gelenkt werden soll:

Daher ergeben sich zwei Arten der Lektüre: die eine steuert direkt auf die Wendungen der Anekdote zu, sie betrachtet die Ausdehnung des Textes, sie ignoriert die Sprachspiele [...]; die andere Lektüre läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz; wie bei jenem Spiel, wo immer die unterste Hand auf die oberste gelegt wird, geht die Erregung nicht von der Geschwindigkeit des Vorgangs aus, sondern von einer Art vertikalem Charivari (die Vertikalität der Sprache und ihrer Zerstörung); in dem Moment, wo

jede (verschiedene) Hand über die andere springt (und nicht eine *nach* der anderen), entsteht das Loch und reißt das Subjekt des Spiels mit sich fort – das Subjekt des Textes. Paradoxaerweise (so sehr glaubt man nämlich allgemein, man müsse nur *schnell vorwärtsgehen*, um sich nicht zu langweilen) gebührt diese zweite, *akribische* Lektüre dem modernen Text, dem Grenztext (Barthes, 19-20).

Gerade solch eine akribische Lesart habe ich versucht beim Lesen und Analysieren der Gedichte von M. P. Hein anzuwenden.

Manfred Peter Hein – ein deutscher Schriftsteller aus Finnland

M. P. Hein ist zeitgenössischer Dichter, der 1931 in Darkehmen/Ostpreußen geboren ist und seit 1958 in Finnland lebt. Er ist Übersetzer finnischer Literatur, Dichter, Autor eines autobiographischen Romans "Fluchtfährte", Essayist. Für seine Übersetzungen wurde er mit dem finnischen Staatspreis und 1999 mit dem Paul-Scheerbart-Preis für die Lyrikübersetzungen ausgezeichnet, für sein dichterisches Werk erhielt er 1984 den Peter-Huchel-Preis. Das Schaffen M. P. Heins und seinen Platz unter den anderen europäischen Schriftstellern charakterisiert treffend Andreas Kelleat:

Heins Gesamtwerk (Gedichte, Prosa, Essays, Übersetzungen, Editionen) gehört somit weniger in den Kontext der aufs Ganze gesehen denn doch zumeist seicht-karnevalistischen westdeutschen als der aus erheblich bitterer Lebenserfahrung gewonnenen osteuropäischen Poesie, also in die Nachbarschaft von Autoren wie Tadeusz Rozewicz, Johannes Bobrowski, Jan Skacel, Amanda Aizpuriete oder auch – spannt man den Rahmen etwas weiter – von František Halas, von Paul Celan und Ossip Mandelstam" (Kelleat, 139).

Ich betrachte es als meine Aufgabe, ausgewählte Gedichte aus den Gedichtbänden *Hier*

ist gegangen wer. *Gedichte 1993–2000*, Amman Verlag, Zürich, 2001 und *Aufriß des Lichts. Späte Gedichte 2000–2005*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2006 zu analysieren, um die Rolle sowie die Arten des Wortspiels in den Gedichten herauszustreichen.

Typen des Wortspiels in den Gedichten Manfred Peter Heins

Wenn man sich das Gedicht *Sterne* ansieht, merkt man, dass, wie in allen Gedichten Heins, hier kein Reim und keine Interpunktionszeichen vorhanden sind:

STERNE knirschen
zwischen den Zähnen
und
hab ich zuviel gesagt
komm schwing
die Knute
wer du auch seist
schreibs nieder
mir auf die Haut
lesen werd ich
was nicht zu sehn
nicht im Licht
sehen im Dreisprung
Farbsprung Rot Grün Gelb
wie ich geh
streun frag
fragmentar fragmental
Fragment
(Hein, 2001,75)

Das Gedicht ist aber streng strukturiert – es ist in sechs Strophen je drei Zeilen gegliedert. Über den Inhalt des Gedichts lässt sich nicht sehr viel sagen: das lyrische Ich stellt an jemanden die Frage, ob er zuviel gesagt habe. Aus diesem Grund solle der Letztere das lyrische Ich mit der Knute bedrohen und ihm etwas Rätselhaftes auf die Haut schreiben, was nicht im Licht zu sehen ist. Das Gedicht endet mit einem Wortspiel,

dessen Inhalt die Wiederholung des Wortstamms *frag* bildet. Man kann in diesem Falle über die Homonymie sprechen, weil hier zwei unterschiedliche Stämme nebeneinander gestellt werden – der lateinische Stamm vom Verb *frango, fregi, fractum, frangere* (brechen) in den Wörtern *fragmentar* und *Fragment* und der deutsche Stamm *frag* vom Verb *fragen* im Wort *frag* und in der Neubildung *fragmental*, die ein Kompositum ist und dessen zweites Glied vermutlich *mental*, d. h. geistig, in Gedanken bestehend, vgl. *die Mentalität*.

Das Wortspiel mit den genannten homonymischen Stämmen und die Bildung eines neuen Kompositums dient meines Erachtens dazu, den Leser auf den Gedanken zu bringen, das Gedicht sei ein Fragment, Bruchstück geblieben, das nur Fragen gestellt hat.

Auch rein formelles ästhetisches Vergnügen, die Verwirklichung der Funktion des Kunstwerkes *delectare* ist beim Wortspiel nicht zu leugnen.

Originelle, aus einigen Wurzeln bestehende Neubildungen kommen in vielen Gedichten von M. P. Hein vor, wie z. B. *Maultrommelzungenschlag, schiffholzschlaggefegt (Aufriß..., 15), leuchtspureschrieben (Hier ist..., 81), fieberatemklamm, katzbuckeln (Hier ist..., 88), engelbitterzüngig (Hier ist..., 43)*. Der Titel des Gedichtes *Junijuliluft* stellt eine Kontamination, d. h. Wortverschmelzung dar, die semantisch begründet ist, weil es sich im Gedicht um den Besuch der verlorenen Stadt Ostpreußens Königsberg in den Sommermonaten durch den Dichter handelt. In diesem Gedicht gibt es viele neugebildete Komposita, die in einem Wörterbuch nicht fixiert sind: *Wiedergängerschatten, grasvernarbt, Pfahlgründung, Bronzekatzentier, Junijuliluft, das Niewieder (Hier ist..., 94)*.

Frank Heibert nennt solche Neologismen Systemleerstellen-Neologismen, wobei er Systemleerstellen folgenderweise definiert:

“Systemleerstellen sind Fälle von Wortbildung, bei denen ein anderes als das normkonforme Programm angewandt wird (dt. *Erlaubung, frz. *terminir). Sie sind im Zwischenraum von Norm und System angesiedelt” (Heibert, 78). Weiter analysiert er als Beispiel die Ableitung “Stimmthalter”, der das Verb “sich [der Stimme] enthalten” zugrunde liegt und deren semantisch korrekte Form “der sich der Stimme Enthaltende” ist (Heibert, 81).

In Heins Gedichten wird oft ein auf Klangähnlichkeit basierendes Wortspiel – Paronomasie – angewandt. Nach der Definition ist Paronomasie (auch Anominatio) rhetorische Figur der Wiederholung: Wortspiel durch Koppelung klangähnlicher, etymologisch und semantisch unterschiedlicher Wörter (Bußmann, 560).

Das Gedicht *Märkische Elegie* beginnt mit der Paronomasie “herbherber Herbst”, in der noch eine Neubildung durch die Verdoppelung der Wurzel *herb* einbezogen ist.

Im Gedicht *Zerrbild*, dessen Thema wahrscheinlich Kriegserinnerung oder ein Alptraum über den Krieg ist, wird die letzte Strophe auf Paronomasien gebaut:

Sand Knochen Sehnen Knochen Sand
gestern das Gestern
sehen ist Sehen der
Sehnsucht

(Hein, 2001, 12)

Sehnen (Bindegewebe, das die Muskel mit einem Knochen verbindet), sehen (oder Sehen) und Sehnsucht spielen mit der Klangähnlichkeit von Wörtern: das lyrische Ich schaut mit Sehnsucht auf das Gestern, die Vergangenheit, und sieht dort Knochen und Sehnen, verschüttet im Sand.

Paronomasien findet man auch in der Gedichtsammlung *Aufriß des Lichts*, z. B. im Gedicht *Am Pfad*:

April schneegefleckt
aufgeschreckt Vorjahrsblätter
Choreographie

längsseits

Geräuschkulisse
zum täglichen Flugverkehr
Nachtröt Nieder Tracht

Trächtig

Messerschmittgedröhn
gehäutetes Heute im
Luftraum von damals

am Pfad

(Hein, 2006, 97)

Das sind die nebeneinandergereihten Wörter *Nieder Tracht* – *trächtig* und *gehäutetes Heute*. Die erste Paronomasie bezieht sich auf die Vergangenheit, zu deren Isotopiekette *Messerschmittgedröhn* und *Luftraum von damals* auch gehören. *Gehäutetes heute* ist der Ausgangspunkt für die Erinnerungen, Flugverkehr ruft Assoziationen mit den Messerschmittflugzeugen hervor, die, wie bekannt, bei der hitlerfaschistischen Luftwaffe eingesetzt wurden.

Getrennt geschriebenes Wort *Niedertracht* (*boshafte, gemeine, hinterhältige Handlung*) ist die sittliche Einschätzung des 2. Weltkriegs durch den Dichter, dessen gegenwärtiges Leben von dem Vergangenen beeinträchtigt wird, deswegen auch *gehäutetes Heute*. Diese Paronomasie erweckt Assoziationen mit dem Titel des jüngsten Buchs von G. Grass *Beim Häuten der Zwiebel*. Das ist auch eine Metapher der Erinnerungen an das vergangene Leben.

Noch eine sehr wichtige Eigenschaft des Gedichts *Am Pfad* darf nicht unerwähnt bleiben, und zwar, dass die drei Strophen des Gedichts nach dem Bauprinzip des Haikus geschrieben sind: 5-7-5 Silben in jeder Zeile. Das Siebzehn-Silben Gedicht ist eine alte Form der japanischen Lyrik. Über das Haiku schreibt Dietrich Krusche Folgendes:

Ein Haiku ist konkret. Gegenstand des Haiku ist ein Naturgegenstand außerhalb der menschlichen Natur. Abgebildet wird eine einmalige Situation oder ein einmaliges Ereignis. Diese Situation bzw. dieses Ereignis wird als gegenwärtig dargestellt. Im Haiku findet sich ein Bezug zu den Jahreszeiten (Krusche).

Am Pfad entspricht nicht allen Prinzipien der Haikus, weil noch drei Wörter – *längsseits*, *trächtig*, *am Pfad* zwischen den drei Haikus eingestreut sind.

Doch die Formen des Haikus und des Tankas (japanische Gedichtform mit 31 Moren – Maßeinheiten für die Silbe; die Silben sind folgenderweise verteilt: 5-7-5-7-7) verwendet Hein mit Vorliebe, weil sie es ihm erlauben, viel Gewicht auf jedes Wort zu setzen und das Gedicht strukturell zu ordnen.

Als Beispiel des Tankas könnte folgendes Gedicht aus dem Band *Aufriß des Lichts* dienen:

Am UFER DRÜBEN	5
die Risse Zeichen im Fels	7
wessen Ebenbild	5
frag ich im Schlaf mich wälzend	7
auf die andere Seite	7

(Hein, 2006, 10)

Um zu den Paronomasien zurückzukehren, kann man noch einige klangähnliche nebeneinander gestellte Wörter aus den Gedichten Heins anführen, z. B. den Titel des Gedichts *Flucht und Fluch* oder die Zeile aus dem Gedicht *Vor diesem und jenem Denkmal*:

Despot
tritt mir auf alle zehn Zehen
(Hein, 2006, 28)

Der Hang des Dichters zum Wortspiel äußert sich nicht nur in Klangähnlichkeiten, sondern auch in den Abkürzungen, wie z. B. im Gedicht *Schwarze Zitronen*, das von den bitteren Erfahrungen der Menschen aus den Kriegen zwischen Israel und Jordanien handelt. Die letzte Zeile in den folgenden Versen:

das schrieb zu lesen der Bruder
der Assassine unterm Vokalschwund

ans Märtyrer Kreuzfahrer Portal
MRTR MRTR MRTR MRTR

Die letzte Zeile stellt die Wiederholung des Wortes MÄRTYRER ohne Vokale dar. Man kann das mit Recht behaupten, weil der Vokalschwund im Gedicht erwähnt wird und eine Assoziation mit dem hebräischen Alten Testament, das auch ohne Vokale geschrieben worden ist, hervorruft. Auf diese Weise entsteht durch die besondere Art der Abkürzungen ein Zuwachs am Sinn.

Zuletzt kann noch eine Art des Spiels in den Gedichten Heins erwähnt werden – das graphische Bild des ganzen Gedichts. Besonders auffallend ist die Form des Fragezeichens (nur ohne Punkt, wie alle Gedichte von Hein), die durch die Platzierung von Wörtern im Gedicht *Steine* entsteht:

Steine
 an denen die Katze
entlangstreicht im Nirgendwo
 der Toten
 lies deinen Namen hier
verschluck Buchstaben Silben
sprich
 ihn nicht aus
sag
 sag
 mit dem Toten wohin

(Hein, 2006, 18)

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland, 1974: *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Bußmann, Hadumod, 1990: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Heibert, Frank, 1993: *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Hein, Manfred Peter, 2001: *Hier ist gegangen wer. Gedichte 1993–2000*, Zürich: Amman Verlag.

Schlussfolgerungen

In meinem Beitrag habe ich versucht, das Wortspiel als literarisches und sprachliches Phänomen vorzustellen und einige Typen des Wortspiels in den Gedichten M. P. Heins zu analysieren.

Meines Erachtens, kann man in den Gedichten Heins semantische Wortspiele (Homonyme), Klangspiele (Paronomasien), Wortbildungsspiele (neugebildete Komposita), Abkürzungsspiele, grafische Spiele feststellen.

Haikus und Tankas zeugen von besonderer Aufmerksamkeit, die der Dichter der formellen Seite seiner Gedichte schenkt.

Das Wortspiel kann man nur bei der genauen, „akribischen“ Lektüre bemerken, so dass es eine intellektuelle Herausforderung an den Rezipienten bedeutet. Die Entdeckung von Fällen des spielerischen Umgangs mit der Sprache ruft im Leser ein Freude- oder Überraschungsgefühl hervor, was der Aufgabe der Kunst, ästhetisches, intellektuelles, emotionelles Vergnügen dem Publikum zu bereiten, völlig entspricht.

Wenn man einen Ausblick am Ende der Untersuchung wagen darf, so sollte man annehmen, dass die Verwendung des Wortspiels in den Werbeslogans auch ähnliche Wortspieltypen aufweist und die Verwirklichung der Appellfunktion der Sprache darstellt. Es könnte eine spannende Aufgabe sein, Wortspiele in der modernen Poesie und in der gegenwärtigen kunstvollen Werbesprache zu vergleichen.

Hein, Manfred Peter, 2006: *Aufriß des Lichts. Späte Gedichte 2000–2005*, Göttingen: Wallstein Verlag.

Kelletat, Andreas F., 2006: „unterwegs mit zehn Fingern“. *Manfred Peter Hein. Lyrik, Prosa, Übersetzung*, Köln: Saxa Verlag.

Krusche, Dietrich (Hrsg.), 2002: *Haiku. Japanische Gedichte*, München: Dtv. <http://de.wikipedia.org/wiki/Haiku>

Marfurt, Bernhard, 1977: *Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsortenbestimmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Miliūnaitė, Rita, 2006: „Žodžių žaismas“, *Rita Miliūnaitė, Apie kalbą ir mus. Straipsniai ir pokalbiai*, Vilnius: Lietuvių kalbos instituto leidykla.

Plett, Heinrich F., 1975: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg: Quelle und Meyer.

Wowro, Iwona, 2004: “Deutsche Kalt- und Warmduschersprüche als Sprachspielkreationen”, *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 2004, 325–337.

Adrese der Verfasserin:

Lehrstuhl für deutsche und französische Philologie

Vytautas Magnus Universität

K. Donelaičio str. 52, 44248 Kaunas

Email: *s.barniskiene@hmf.vdu.lt*