

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01

UDC: 811.112 Ril.632

## ARTEN UND FUNKTIONEN DER KLANGMALEREI IN LYRISCHEN GEDICHTEN VON RAINER MARIA RILKE

© Liliia BEZUGLA, 2022

*Doctor of Science (Philology), Professor at the Department of  
German Philology and Translation  
V. N. Karazin Kharkiv National University  
4 Svobody Sq., 61022 Kharkiv, UKRAINE  
e-mail: [bezugla@daad-alumni.de](mailto:bezugla@daad-alumni.de)  
ORCID: 0000-0002-7102-7337*

© Mariya TKACHIVSKA, 2022

*Doctor of Science (Philology), Associate Professor,  
Head of the Department of Foreign  
Languages and Translation,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Shevchenko Street 57, 76018 Ivano-Frankivsk, UKRAINE  
e-mail: [maria.tkachivska@pnu.edu.ua](mailto:maria.tkachivska@pnu.edu.ua)  
ORCID: 0000-0001-9989-9156*

---

7

### ABSTRACT

In dem Beitrag werden die Besonderheiten der Poesie von dem bekannten deutschen Dichter Rainer Maria Rilke, der sein Leben der Wörterklangkunst gewidmet hat, erörtert. Es wird betont, dass es von linguistischem Interesse sei, welche Arten der Klangmalerei für Rilke typisch sind und welche Funktionen sie haben, d. h. was verschiedene Lautfiguren ins Gedicht mitbringen, wie sie zur Wirkung des Gedichtes beitragen. Wir plädieren dafür, dass die poetischen Mittel inklusive Klangmalereimittel systemhaft, unter der Berücksichtigung der Zusammenwirkung von Form und Funktion untersucht und dargestellt werden sollen.

Es werden die Definition und Eigenschaften der Klangmalerei als eines poetischen Mittels gegeben, der Unterschied der Begriffe *Lautmalerei* und *Klangmalerei* erklärt.

Eine Aufmerksamkeit wird darauf gelenkt, dass sich Rilkes Lyrik durch die Reimreinheit auszeichnet, abgesehen von ungleichbetonten Reimen, die eine starke Endung (mit der Hauptbetonung an der letzten Silbe) mit einer schwachen Endung (wenn die letzte Silbe ein Suffix bzw. ein anderer Teil des Kompositums bilden, die nur eine sekundäre Betonung

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

tragen) verbinden. Es werden die Arten der Klangmalerei in seiner Poesie und ihre Kriterien analysiert.

Nach dem Kriterium des Wiederholungselementes sind in Rilkes Poesie die wichtigsten Arten der Klangmalerei vertreten: Assonanz, Alliteration, Stabreim, Binnenreim und Paronomasie.

Die ästhetischen und ikonischen Funktionen werden an Hand der Beispiele aus Rilkes Poesie illustriert. Zusammenfassende Analyse der Klangmalerei lässt ihn mit Recht *König von Klängen* nennen.

**Schlüsselwörter:** *Poesie von Rilke, Klangmalerei, Lautmalerei, ästhetische Funktion, ikonische Funktion, Eigenschaften, Alliteration, Assonanz, Binnenreim, Paronomasie.*

**EINLEITUNG.** R. M. Rilke als „Prophet der Innerlichkeit und einer neuen Sensibilität“ (Grimm 1981) ist nicht zuletzt durch seine markante Klangmalerei weltberühmt geworden. Es wird auf den Fonozentrismus seines Idiostils (Man 1999: 39) hingewiesen, und zwar auf wohligh sich wiegende Assonanzen und Alliterationen von lyrischen Gedichten Rilkes (Flakowski-Janković 1993; Grimm 1981: 3; Löwenstein 2004: 200; Mönckeberg-Kollmar 1946; Schulz 1970).

Nach der Behauptung Paul de Mans (1999: 44), bestehe die Meinung, dass die erste Periode des Schaffens Rilkes durch eine wichtigere Rolle von Lautfiguren gekennzeichnet ist als die zweite. Das ist durchaus plausibel, weil die Lautfiguren zu Hauptmerkmalen von romantischen, „musikalischen“ Lyrik gehören, so Viktor Zhirmunskij (1975: 281), die die erste Periode von Rilkes Schaffen kennzeichnet. P. de Man vertritt aber die Auffassung, der auch wir völlig zustimmen, dass der Wohlklang von Rilkes Lyrik in der zweiten Periode viel tiefer und wichtiger ist, weil Imperative des Wohlklangs nicht nur die Wortwahl lenken, sondern auch die Figurenwahl (Man 1999: 51). Das könnte durch den Einfluss von Kunstgewerbe erklärt werden. Vilma Mönckeberg-Kollmar schreibt diesbezüglich über die sogenannte Zweidimensionalität von Rilkes Gedichten, die die Dichtkunst mit der Malerei gleichstellt:

„Die weitaus meisten Gedichte leben in anderen Bezirken, fern der Alltagsrede, näher dem Musikalischen oder dem Bildhaften. Meist verbindet sich beides zu einer Einheit. Aber es gibt auch Gedichte, die nur vom Bild leben. Sie sind sozusagen

zweidimensional wie die Malerei“ (Mönckeberg-Kollmar 1946: 26).

Die Zweidimensionalität wird eben durch Klangmalereimittel erreicht. Die Klangmalerei erweist sich wie eine Art von Malerei, indem sie als eine Ausdrucksweise für ikonische Zeichen verstanden wird.

Eines seiner frühen Gedichte beginnt Rilke mit den Worten:

*Ich bin so jung. Ich möchte jedem Klange,  
der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken <...>*

Diese Zeilen zeugen davon, dass Rilke in seiner Lyrik die Klangmalerei als bewusstes Kunstmittel pflegt. Man kann sagen: Er schenkte sich wirklich dem Klange der Wörter und hat sein Leben der Wörterklangkunst gewidmet.

Von linguistischem Interesse soll sein, welche Arten der Klangmalerei für Rilke typisch sind und welche Funktionen sie haben, d. h. was verschiedene Lautfiguren ins Gedicht mitbringen, wie sie zur Wirkung des Gedichtes beitragen. Wir plädieren dafür, dass die poetischen Mittel inklusive Klangmalereimittel systemhaft, unter der Berücksichtigung der Zusammenwirkung von Form und Funktion untersucht und dargestellt werden sollen.

Bevor wir Besonderheiten der Klangmalerei in Rilkes Poesie detailliert unter die Lupe nehmen, behandeln wir Definition und Eigenschaften der Klangmalerei als eines poetischen Mittels.

### **KLANGMALEREI: DEFINITION UND EIGENSCHAFTEN.**

**Klangmalerei** ist Einsatz von Lautfiguren, die auf der Wiederholung von phonologisch äquivalenten Einheiten beruhen, zwecks der Expressivitätsverstärkung der poetischen Rede.

Für diese Erscheinung gibt es eine ganze Reihe von kodifizierten Termini: phonologische Repetition (Küper 1976: 55), Euphonie, phonetische Instrumentierung, Lautmalerei, Lautsymbolik, phonetische Symbolik, Phonosemantik (Groß 1988: 181). Diese Termini sind aber nicht gleichdeutig.

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Am häufigsten ist der Terminus „Lautmalerei“ zu treffen. Die **Lautmalerei** (Onomatopöie, Onomatopoesie) ist der Klangmalerei untergeordnet und bezeichnet Wortbildung durch Schallnachahmung, d. h. schallnachahmende Wortbildung nach dem Naturlaut oder Klang einer Sache. Durch Schallnachahmung gebildete Wörter, die ausschließlich auf ein Geräusch referieren, heißen Onomatopoetika (Onomatopäika, schallnachahmende Wörter, Schallwörter), vgl. (Braak 1980: 56; Conrad 1985: 167; Groß 1988: 173, 243; Strehle 1956: 13f): *Mein kleines Fenster **klirrte** – **kling**; Und unsre Rosse **rauschen** wie ein Regen* u. a.

Die Klangmalerei unterscheidet sich vom Begriff der Lautmalerei dadurch, dass sie nicht nur Schallwörter voraussetzt, sondern auch bestimmte Lautfiguren. Logischerweise sollte es umgekehrt sein: bei der Klangmalerei sollte es um Wörter gehen und bei der Lautmalerei um Laute, aber der Terminus „Lautmalerei“ hat sich in dieser Bedeutung fest etabliert. Deswegen verstehen wir unter der Klangmalerei einen weiteren Begriff. Wir sprechen hier also nicht nur von Wörtern, sondern in erster Linie von Lauten.

Die **Eigenschaften** der Klangmalerei umfassen:

- wiederholten Einsatz von Lauten, Vokalen und deren Kombinationen;
- relative Nähe zwischen den äquivalenten Elementen; die Lautfiguren sind nur dann sinnvoll – wie Küper (1976: 60) mit Recht betont, – wenn sie vom Kurzzeitgedächtnis des Lesers gespeichert werden können;
- deren Einklang mit dem Inhalt des Textes.

An dieser Stelle sei zu betonen, dass zu Lautfiguren, die auf der Wiederholung phonologisch äquivalenter Einheiten beruhen, eigentlich auch der Reim im engeren Sinne bzw. Endreim gehört. Darunter versteht man üblich Silbenäquivalenz am Ende von mindestens zwei Versen, die eine organisatorische Rolle im metrischen Bau des Gedichtes spielt (Kayser 1999: 81).

Rilkes Lyrik zeichnet sich durch die Reimreinheit aus, abgesehen von ungleichbetonten Reimen, die eine starke Endung (mit der Hauptbetonung an der letzten Silbe) mit einer schwachen Endung (wenn die letzte Silbe ein Suffix

bzw. ein anderer Teil des Kompositums bilden, die nur eine sekundäre Betonung tragen) verbinden: *Hérr – Verkúndiger, Wissenschaft – Kráft, wéit – Vergángenheit* u. Ä. (Zhirmunskij 1975: 290). Solche Reime sind aber für die gesamtdeutsche dichterische Tradition typisch, deshalb erscheinen sie in Rilkes Poesie als gesetzmäßig.

Der Endreim bildet jedoch ein Einzelthema, das eine spezielle Behandlung benötigt. Wir konzentrieren uns nun auf nichtkonventionellen phonologischen Repetitionen.

## ARTEN DER KLANGMALEREI IN DER POESIE VON R. M. RILKE

Arten der Klangmalerei können nach verschiedenen Kriterien unterschieden werden: Position der Äquivalenz (Gleichklang), Qualität (totale oder partielle Äquivalenz), Quantität, Häufigkeit der Äquivalenz pro gegebener poetischer Einheit (z. B. Vers oder Strophe), Distribution der äquivalenten Elemente (Küper 1976: 58).

Nach dem Kriterium des Wiederholungselementes sind in Rilkes Poesie die wichtigsten Arten der Klangmalerei vertreten: Assonanz, Alliteration, Stabreim, Binnenreim und Paronomasie.

Die **Assonanz** liegt bei der Vokaläquivalenz zweier oder mehrerer Wörter vor, d. h. sie besteht in dem Gleichklang der Vokale in den betonten (bzw. und den ihnen folgenden Silben) (Kayser 1999: 96; Küper 1976: 61).

Die Assonanz hat in der deutschen Dichtung nicht so eine alte Tradition, wie etwa die Alliteration oder der Reim, im Gegensatz zu der spanischen und französischen Literatur (Küper 1976: 60). Es wird dadurch erklärt, dass sie in alten romanischen Gedichten ein Bindemittel des Verses ist, im Deutschen dagegen ist die bindende Kraft der Assonanzen sehr gering, weil in deutschen unbetonten Silben fast immer das tonlose *e* erscheint, das klanglich nicht wirkt (Kayser 1999: 97).

Rilkes Poesie zeigt aber eine sehr wichtige Rolle der Assonanzen. Sie schaffen den Wohlklang der Verse und gewährleisten Harmonie vom gesamten Klangbild des Gedichtes in enger Verbindung mit den syntaktischen

Strukturen. Darunter zeichnen sich Paarformeln mit der Konjunktion *und*: *Süß und glühend*; *gedrängt und rätselhaft*; *Omen und Orakel*; ganz *grau und aufgelöst*; *strahlend und fatal*; *ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe* u. Ä.

In einem Vers sind oft zwei oder sogar drei nebeneinanderstehende assonierende Wörter vorhanden, die eine syntaktische Einheit bilden:

- *Gondeln wie schwarze Gedanken*;
- *Dunkle ruhlose Luft*;
- *ich neigte mich nach leisem Streit*;
- *mit allen Blicken nur ein leises Keimen*;
- *Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen*;
- *sich drängt und jäh, mit allen Flaggen tagend*;
- *und fließt im Liegen hin gleich einem Bache*;
- *denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen*;
- *Früchte drücken, fordert Spreizen*;
- *Alle Angst ist nur ein Anbeginn*;
- *Der Tod ist groß*;
- *Er ging hinauf unter dem grauen Laub*.

Es kommen auch ganze aus Assonanzen zusammengesetzte Strophen vor, wie z. B. die zweite Strophe des Gedichts „Jeremia“, wo der zweite Vers sechsfache **a**-Repetition aufweist und in allen anderen das **u** drei- bis viermal wiederholt wird:

*Welchen Mund hast du mir zugemutet,  
damals, da ich fast ein Knabe war:  
eine Wund wurde er: nun blutet  
aus ihm Unglücksjahr um Unglücksjahr.*

Typisch für Rilke sind verschiedene Kombinationsmuster von Assonanzen in einer Zeile, und zwar:

- Umrahmung: *beschreiben, seine schön gewölbten Streifen (ei – ei – ö – ö – ei)*; *vielleicht die Tafel in die Nacht hinein (ei – a – a – ei)*; *ein Rufen*

*deines* oder *meines* Munds (**u – ei – ei – u**); *kauen* sie *Graues* (**au – i – au**);

• Wechselfolge: *um deinem Tasten einen Trank zu reichen* (**ei – a – ei – a – ei**); *der leise seine Wunder tut* (**ei – ei – u – u**); *O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund* (**o – u – u – u – e – e – u – u**); *im Feierkleid, im weißen Kleid* (**i – ei – ei – i – ei – ei**).

Die Assonanz kommt nicht nur selbständig vor, sondern im Zusammenwirken mit anderen Lautfiguren, indem sie sie verstärkt, und zwar:

▪ Endreim: *Da weiß kein Blühh vom **Frühlingsstrahl**. / Der Rasen schüchtert **frühfrostfahl**; denselben Wind, den auch die Wolken **fühlen**, / die hellen Flüssen und die **Flügelmühlen**;*

▪ Alliteration und Stabreim: *Ich fühle, wie ich weiße Blüten trage, / wenn aus der **frühen Kühle** dieser **Küsten**; die hellen **Flüsse** und die **Flügelmühlen**; Du **wacher Wald**, inmitten **wehen Wintern** / hast du ein **Frühlingsfühlen** dir **erkühnt**; und steigt aus **betäubenden Träumen** / arm ins **tägliche Tun**; daß durch ihr **meilenweites Weinen**;*

▪ Paronymie: *deinem **erkühnten Gefühl** die **erglühte Gefühlin**; Ich fühle mich an hundert **Stellen** / **schwellen** und **schmerzen**; und drin die Gärten sind auf **gleiche Weise** / **gekleidet** und wie **Waisen gleich** gekämmt.*

Wenn Äquivalenz des Konsonanten bzw. Konsonantenkombinationen zweier oder mehrerer Wörter oder Stämme vorhanden ist, dann sprechen wir von der **Alliteration**.

Es gibt noch einen Terminus für diese Erscheinung – „Stabreim“. Aber es ist wichtig zu betonen, dass die Begriffe „Alliteration“ und „Stabreim“ nur in der deutschsprachigen linguistischen Literatur synonymisch sind. In der Slawistik hingegen wird durch das Wort «аллитерация» („Alliteration“) die Äquivalenz ausschließlich der Konsonanten in verschiedenen Positionen, nicht nur im Anlaut ausgedrückt (Kozhevnikov/Nikolaev 1987: 21). Für die Äquivalenz der Konsonanten samt den darauffolgenden Vokalen gibt es einen anderen Terminus: «словоповтор» („Silbenrepetition“).

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

Diese Diskrepanz ist damit verbunden, dass die moderne deutschsprachige Poesie sich auf dem Alliterationsvers (Stabreimvers, Urvers) von alten Germanen beruht, der in Kultliedern, Zaubersprüchen und Beschwörungsformeln vertreten war, vgl. (Kabell 1978: 7; Kühnel 1978: 330; Zhirmunskij 1975: 379). In alten Versen erfüllt die Alliteration Funktion des entscheidenden Versbindemittels. Sie tritt in Verbindung mit Akzent, so dass nur betonte Wörter bzw. Silben miteinander staben. Das liegt daran, dass Alliterationen schwachtoniger Wörter vom Rezipienten kaum bemerkt werden. Außerdem gilt für den germanischen Alliterationsvers die Bedingung, dass die alliterierenden Wörter relativ dicht beieinanderstehen (Küper 1976: 59). Drei oder zwei von den vier betonten Stammsilben einer Zeile begannen mit dem gleichen Laut (Kayser 1999: 95; Zhirmunskij 1975: 379).

Eine solche strenge Festlegung gibt es nicht in der neueren deutschen Dichtung, sowie nicht in der Poesie Rilkes, da die Alliteration nicht mehr im Betonungsgefüge lebt und also nur als Klangmittel wirkt, vgl. (Kayser 1999: 95; Küper 1976: 59).

In der deutschsprachigen Tradition hat die Alliteration (der Stabreim) drei **Besonderheiten**: 1) die alliterierenden Wörter sollen relativ dicht beieinanderstehen; 2) es geht um Äquivalenz der Anfangskonsonanten, d. h. von solchen, die sich im Anlaut befinden; 3) dabei gelten darauffolgende Vokale ebenfalls grundsätzlich auch als äquivalent.

Der ersten Besonderheit folgt Rilke in seiner Lyrik vollkommend: die alliterierenden Konsonanten befinden sich entweder gleich nebeneinander (Konvergenz) oder innerhalb einer Zeile bzw. Strophe (Divergenz):

- *Ich will nicht **l**angen nach dem **l**auten **L**eben;*
- *und eine **L**inde ist mein **L**iebungsbaum;*
- *Und **s**tammen sich **S**tamm zum **S**tamme;*
- *Da drin: das **t**räge **T**reten ihrer **T**atzen;*
- *Ich bin wie eine **F**ahne von **F**ernen umgeben.*

Die zweite Besonderheit der Alliteration wird von Rilke nicht völlig befolgt, es sind nicht nur im Anlaut platzierte alliterierende Konsonanten zu treffen: *und*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*steinerner und stiller sind die lichten / Gestalten an dem Eingang der Alleen; und steigt aus betäubenden Träumen / arm ins tägliche Tun; nur hoch, wie ein behelmter Hüne.*

Was die dritte Besonderheit betrifft, gilt sie für Rilkes Poesie überhaupt nicht. Wir finden viele Belege, wo es fast nur um den Gleichklang von Konsonanten geht und die begleitenden Vokale keine Äquivalenz zeigen: *Weißes Wasser gehen in stillen Wiesen; dunkel wellen die Wiesen im Winde; die in der Kühle ihre Kelche heben; dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge u. a.*

Bei Rilke spielen nicht nur die relative Nähe zwischen den alliterierenden Elementen eine große Rolle, sondern auch syntaktische Strukturen, wo sie vorkommen. Am häufigsten sind durch Alliteration gebundene Paarformeln, rhythmische Wortpaare mit der Konjunktion *und*, die aus dem alten Alliterationsvers herkommen. Dabei verwendet Rilke nicht nur konventionelle Formeln, die in der Sprache etabliert sind, wie *ganz und gar*, sondern auch originelle: *Darüber hängt der Himmel brach und breit; sie sind starr und stumm; warm und weise; Ich will immer warnen und wehren; und fern ist Staub und Stadt; ganz ohne Lärm und Laut; Du bist der Bittende und Bange; Im Gelärme von Markt und Messe; zwischen Tag und Traum; seine Güte und sein Gewand; Wehmut und Wonne; Menschen und Mächte; Leid und Lust; wie Laub und Lehm; in seiner Macht und Melodie.* Auf solche Weise wird das rhythmische Wirkungspotential von zwei-, drei- oder mehrgliedrigen Wörterfolgen im Spiel gesetzt.

Die mannigfaltige Syntax Rilkes zeigt sich auch durch viele andere Strukturen, die mit der Alliteration zusammenwirken, insbesondere:

– attributive Gefüge: *Schimmernde Schwäne in prahlenden Posen; an den kränklichen Knaben; diese steile Stunde; In den weißen Wiesenquellen; und du warst die schönste Schale; im welken Walde;*

– prädikative Gefüge: *solang ich fühle, wie die Brust sich breitet; Reitet der Ritter in schwarzem Stahl; finden es fade; deine strahlende Stirne stieg;*

– possessive Gefüge: *und greife scheu nach seiner Rosen Röte; in der Stille*

der **Steine**; nur ein **Gast des Golds**; im **Land des Lichts**; die **Wecker eines Winds**; die **Welt der Wirrnis**; im **schrägen Bett der Bäche**; in des **Mantels Melodie**; im **Zwange dieser Zeiten**; mit einer **Masse / von Melissen**; aus **Meilen von Mosaik**;

– Aufzählung: **Mit Mythe, Mai und Meer**; als **Berg**, als **Brand**; Zufälle sind die **Menschen, Stimmen, Stücke**; darin sie lebte, **wachsend, weit und weise**; und dann ein **Rauschen / Und ein Ruf der Ronde**;

– parallele Strukturen mit der lexikalischen Repetition und eventuell mit der Konjunktion **und**: die gleichen **Striche** und die gleichen **Strahlen**; so ohne **Zürnen** und ohne **Zagen**; der Weg ist **schlecht**, der Weg ist **schmal**.

Es sind auch Sätze und Verse zu treffen, wo alle (oder fast alle) Anlaute alliterierend sind: ...und **werden wachsen wie des Waldes Beeren / den Boden bergend**; **Dunkel wellen die Wiesen im Winde**; **solang der Hals / das Haupt ins Horchen hält**; **ich bin der Hirt am Hang der Heiden**; mit meinem **Schweigen nur ein Schauern schenken**; und **schützend soll sie schauen auf sein Schweigen**; **ihr Garten und Gut grenzt gerade an Gott**; und meine **willigen Werke wachsen / von Wiederkehr zu Wiederkehr**.

16

Die Tatsache, dass in Rilkes Gedichten der Gleichklang von Konsonanten nicht unbedingt vom Gleichklang von Vokalen gefolgt wird, lässt uns die Alliteration vom Stabreim unterscheiden.

Unter dem **Stabreim** (Silbenrepetition) verstehen wir also Äquivalenz der Silben bzw. der Kombinationen von Konsonanten und Vokalen zweier oder mehrerer Wörter oder Stämme.

Im Anschluss an Georgij Vekshin (2005), unterschieden wir nach der Reihenfolge der Wiederholungselemente einen equiphonischen und einen metaphonischen Stabreim. Beim **äquiphonischen Stabreim** erfolgt die Wiederholung in der gleichen Reihenfolge, direkt, parallel: **Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge; Zart wie ein zages Birkenbeben; und schaue durch alle Alleen; Du Dunkelheit, aus der ich stamme; Dein Blick, den ich mit meiner Wange / warm, wie mit einem Pfühl, empfangen; Ich will**

dich **leise leiten**.

Beim **metaphonischen Stabreim** ist die Wiederholung invertiert, spiegelhaft. Die Silben und Laute werden umgestellt und in verschiedenen Konfigurationen wiederholt, die Reihenfolge der Laute ändert sich: *die **frommste** aller **Formen** sprang; Denn alles um ihn **irrt** und **rinnt** und **prunkt**; Sie **flattern** bange durch die **Tafelrunde**.*

Unser Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Rilkes Stabreime häufig in Kombination mit Alliteration und nicht unbedingt im Anlaut vorkommen:

- sowohl äquiphonische: *die **Kirschenbäume** und die **Kinder kranken**; Und jeder **Rüstung** bar will ich mich **brüsten**; **Gleiten leise** auf **glänzendem Glatt**; viele **kleine** Glücke, / **verkleidet** schon als Kinder; wie eine **farblose Flamme** / **flattert** sein Bart;*

- als auch metaphonische: *Und **leise rieseln seine** Töne / Dem **schlichten Liede lauschen** sie; Dort **bleibt** der Frühling immer **halb** und **blaß**; Ich liebe **vergessene Flurmadonnen**, / die **ratlos warten** auf irgendwen.*

---

17

Dabei können Kürze und Länge der Vokale vernachlässigt werden, die für Endreime eigentlich als verschiedene Laute gelten:

- *Und dennoch **ruht** (lang) der **runde** (kurz) **Vogelruf** (lang);*
- *in der **Kühle** (lang) anderer **Küste** (kurz);*
- *ohne **rechnen** (kurz) und **reden** (lang);*
- *und mit den kostbaren **Schnäbeln** aus **Jaspis** (kurz) und **Jade** (lang).*

Außerdem zeigt auch der Stabreim eine Gebundenheit an syntaktische Strukturen, darunter:

- Paarformeln mit der Konjunktion **und**: ***Gestalt** und **Gebet**; durch ihr **Vernehmen** und **Verneinen**;*

- attributive Gefüge: ***zuckende Zungen**; **überhäuft** mit **Himmeln**, **überstarke** / **Überlieferte**, die **überstehen**;*

- possessive Gefüge: *in der **Kühle** anderer **Küsten**; aus der **Geschichte** der **Gebärden**; der **Klang** meiner **Klapper**; Was aus der **Mutter Mund** ihm*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*scholl;*

– parallele Strukturen mit der lexikalischen Repetition und der Konjunktion *und*: *Bin dein **Gewand** und dein **Gewerbe**; keine **Geste** und kein **Gebet**;*

– parallele Fragesätze: *Was ist begonnen, und was ist **verflossen**? / Was ist **verschuldet**? Und was ist **verziehn**?;*

– Chiasmus: *Du siehst, ich will **viel**. / **Vielleicht** will ich alles.*

Einen großen klangmalerischen Wert hat in Rilkes Lyrik der **Binnenreim**, der vorliegt, wenn es im Vers Wörter gibt, die entweder mit Endreimen oder miteinander gereimt sind. Binnenreime unterscheiden sich vom allgemein üblichen Reim am Versende dadurch, dass mindestens eines der am Reim beteiligten Wörter im Versinnern steht. Zhirmunskij (1975: 74) nennt den Binnenreim „Erscheinung der abgebildeten Melodik“, da er den Wohlklang des Gedichtes verstärkt.

Rilke setzt alle sechs Unterarten des Binnenreimes nach Gerhard Grümmer (1988: 68 ff.) ein:

▪ **Binnenreim im engeren Sinne**, wenn sich beide Reimwörter innerhalb derselben Verszeile befinden: *Unten **klauben** die **duffen Tauben**, was sie nicht mögen; Du sagtest **leben** laut und **sterben** leise; **Todkrank krallt** das **Gerank** sich an die Mauer;*

▪ **Schlagreim**, wenn die gereimten Wörter unmittelbar aufeinander folgen, d. h. konvergent platziert sind: *Ihm ist, als ob es tausend **Stäbe gäbe**; O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund, / der unerschöpflich **Eines, Reines**, spricht; Mit der **Stirne** auf **Steinen weinen**.*

▪ **Inreim**, wenn sich ein Wort im Versinnern mit dem Wort am Versende reimt: *Denn sieh: sie werden **leben** und sich **mehren**; und werden sie wie / ausgeruhte Hände / erheben, wenn die **Hände** aller **Stände** / und aller Völker müde sind; hell vom Feuerschein aus dem Verlauf / der **Gerichte**, die ihn nie **vernichten**;*

▪ **Zäsureim**, wenn sich das Reimwort im Versinnern vor einem

metrischen Einschnitt (Zäsur) befindet: *er lernte das Schweben*, | *ich lernte das Leben*; *Wir heben* | *und wir drehen* / *eine und eine Figur*;

▪ **Mittenreim**, wenn ein Wort am Versende mit einem Wort im Inneren der vorhergehenden oder der nachfolgenden Zeile gereimt wird: *Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren* / *Und auf die Fluren laß die Winde los*; *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen*, / *die sich über die Dinge ziehn*; *liegen sie nicht wie Werkzeug da und Ding?* / *Ist nicht der Ring selbst schlicht* / *an meiner Hand*; *In diesem Innern, das wie ausgehöhlt* / *sich wölbt* und *wendet in den goldnen Smalten*; *Doch sieghaft, sicher* und *mit einem süßen* / *grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht* / *und stampft es aus mit kleinen Füßen*.

▪ **Kettenreim**, wenn die Reime fortlaufend vom Versende auf die Mitte der folgenden Zeile übergehen; im folgenden Fragment vom Gedicht „Das Rosen-Innere“ prägen zwei Kettenreime den ganzen Text:

*Wo ist zu diesem Innen  
ein Außen? Auf welches Weh  
legt man solches Linnen?  
Welche Himmel spiegeln sich drinnen  
In den Binnensee  
dieser offenen Rosen,  
dieser sorglosen, sieh:  
wie sie lose im Losen  
liegen, als könnte nie  
eine zitternde Hand sie verschütten.*

Eine eindringliche Wirkung erzielt Rilkes **Paronymie** (Paronomasie, paronymische Attraktion), ein Wortspiel mit ähnlich lautenden Wörtern – Paronymen. Dazu zählen sowohl Wörter, die nur eine zufällige Klangähnlichkeit aufweisen, aber weder inhaltlich noch etymologisch zusammengehören, als auch Wörter des gleichen Stammes in verschiedenen Abwandlungen (Grümmer 1988: 122). Bei Rilke stellen die Paronyme gleiche Redeteile dar, die meistens divergent platziert sind:

- *Weit, wie mit dichtem Diamantstaube*
- *bestreut, erscheinen **Flur** und **Flut**;*
- *Dein **Wille** geht wie eine **Welle**;*
- *aber ohne **Ende** ist die **Erde**;*
- *aus den **Ohren** der **Toren**;*
- *So viele Engel suchen dich im Lichte*  
*und stoßen mit den **Stirnen** nach den **Sternen**;*
- *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht,*  
*daß der **Wind** wie ein **Kind** erwacht;*
- *denn dort bin ich **gelogen**, wo ich **gebogen** bin;*
- *Alle, welche dich **suchen**, **versuchen** dich.*  
*Und die, so dich **finden**, **binden** dich.*

Es kommt auch Paronymie von verschiedenen Redeteilen vor, die zur Konvergenz neigen:

- *Aus vollen **Früchten** **flüchtet** sie sich;*
  - *an einer fremden **stillen Stelle**;*
- *Sie haben alle **müde Münde**;*
- *Unsere Worte sind goldene Büsten,*  
*die wir in unsere **Tage tragen**.*

Aus den Beispielen ist ersichtlich, dass die Paronyme sowie Binnenreime auch an syntaktische Strukturen angebunden sind.

## **FUNKTIONEN DER KLANGMALEREI IN DER POESIE VON R. M. RILKE**

Nach dieser allgemeinen Charakteristik des empirischen Materials drängt sich die Frage auf, warum überhaupt Mittel der Klangmalerei eingesetzt werden bzw. worin deren Funktion besteht?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen gibt uns Hans Weis (1941), der sich auf eines der ältesten alliterierenden Zeugnisse beruft, um das Wesen des Stabreimes zu erläutern: auf das althochdeutsche „Hildebrandslied“. Er nennt folgende Gründe, die die Beliebtheit von Alliterationen bei den

deutschsprachigen Autoren erklären: die Nähe zum Gesang und zur Mündlichkeit, die Lust an der Wiederholung, die gleichsam als „Gedächtnisstütze“ fungiert, die menschliche Neigung zur „Ordnung“ und „Bequemlichkeit“ als Ausdruck für das Streben nach sprachkommunikativer Effizienz (Weis 1941: 14 f.). Dies gilt als allgemein gültige Voraussetzungen für die Klangmalerei in deutschsprachigen Texten.

In Bezug auf Rilkes Poesie lassen sich zwei Hauptfunktionen der Klangmalerei unterscheiden: ästhetische (sprachspielerische) und ikonische, die sich in einer wechselwirkenden Beziehung befinden, d. h. sie wirken meistens komplexweise, aber die eine oder die andere Funktion kann in einem konkreten Gedicht überwiegen. Der Begriff „Funktion“ wird hier in der Bedeutung „Aufgabe“ verwendet. Einfach gesagt: die Funktion bestimmt, wozu der Einsatz von der Klangmalerei dient.

**Die ästhetische Funktion** der Klangmalerei ist die Hauptfunktion von jedem poetischen Sprachmittel. Sie besteht in ästhetischer Einwirkung des Gedichtes auf den Leser und ist mit der Sprachspielerei, Wohlklang, Melodik, Komposition, Attraktion, Expressivität und Sprachmagie verbunden. Die Klangmalerei dient also als Wohlklang-, Expressivitäts-, Attraktions- und Gestaltungsmittel des Gedichtes. Rilke nutzt gern die sprachlichen Möglichkeiten, die Mittel der Klangmalerei bieten, um eine Stimmung zu erzeugen, Expressivität zu verstärken sowie Überraschungseffekte, Neugier, Spaß und Vergnügen beim Leser auszulösen.

Indem Rilke klangmalerische Wörter in eine Wörterfolge bringt, lässt er sich meistens nicht von einem bestimmten Sinn leiten, sondern vom Klang der Wörter schlechthin. Er spielt mit Wörtern, und der Sinn entsteht im Prozess des Schaffens, im Prozess der Sprachspiele. Diese spielerische Spezifik der poetischen Sprache führt zur Prärogative der Form vor dem Inhalt, was als Hauptmerkmal der Poesie bestimmt und durch die poetische Funktion der Sprache im Sinne von Roman Jakobson (1981) bedingt wird.

Als erstes Beispiel möchten wir ein kleines Gedicht anführen, das eine weite Palette von Klangmalereimittel demonstriert:

\*\*\*

*Der Bach **h**at leise Melodien.  
Und fern ist **S**taub und **S**tadt.  
Die **W**ipfel **w**inken **h**er und **h**in  
und **m**achen **m**ich so **m**att.  
Der **W**ald ist **w**ild, die **W**elt ist **w**eit,  
mein **H**erz ist **h**ell und groß.  
Es **h**ält die blasse Einsamkeit  
mein **H**aupt in ihrem Schooß.*

Mannigfaltige Assonanzen und Alliterationen verleihen dem Gedicht eine abwechslungsreiche Klangstruktur. Sein Reiz liegt wohl weniger auf der semantischen, sondern eher auf der phonetisch-intonatorischen und ästhetischen Ebene.

In der ersten Strophe dient die Klangmalerei auch dazu, die Unreinheit des Endreimes zu mindern: *Melodien – hin*. Dank der Alliteration fällt die Unreinheit nicht so stark ins Ohr.

22

Obwohl die Endreime in Rilkes Gedichten meistens sehr rein sind, kommen aber ab und zu vokalische oder konsonantische Reimunreinheiten vor. Im Fragment vom XXVI. Gedicht des Zyklus „Träumen“ fällt der Reim **i – ü**, der allgemein als unrein gilt (Kayser 1999: 84 f.), dank der Alliteration nicht so stark ins Ohr:

*Alles **s**chlürft **h**eil an der **S**tille sich. –  
Wie da die Seele sich **s**chwellt,  
daß sie **a**ls **s**chimmernde **H**ülle sich  
legt um das **D**unkel**n** der Welt.*

Das betrifft auch eine Unreine zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten (Kayser 1999: 87). Beispielsweise schwächt die **l**-Alliteration der letzten Strophe vom Gedicht „Wenn es nur einmal so ganz stille wäre“ die Unreine zwischen dem **ng**-Laut und dem **nk**-Laut in den gereimten Wörtern ab:

*Dann könnte ich in einem tausendfachen  
Gedanken bis an deinen Rand dich denken  
und dich besitzen (nur ein **L**ächeln **l**ang),  
um dich an alles Leben zu verschenken  
wie einen **D**ank.*

Der ästhetischen Funktion ist auch die kompositionelle Funktion der Klangmalerei untergegliedert. Die Klangmalerei kann bei Rilke als Gestaltungsmittel des Gedichtes dienen, wie im folgenden Gedicht:

\*\*\*

*Das ist **m**ein **S**treit:  
Sehnsuchtgew**e**ih**t**  
durch alle Tage sch**w**e**i**fen.  
Dann, stark und **b**reit,  
mit tausend Wurzel**s**treifen  
tief in das Leben **g**re**i**fen –  
und durch das **L**e**i**d  
**w**e**i**t aus dem Leben **r**e**i**fen,  
**w**e**i**t aus der **Z**e**i**t!*

---

23

Der sprachspielerische Reiz gründet sich auf einer **ei**-Assonanz als Gestaltungsmittel des Gedichtes. Diese Assonanz verbindet den Stoff des Gedichtes zusammen, trägt zu seiner Architektonik bei, so dass der Inhalt im Klangmalereikorsett realisiert wird. Die Wörter werden nicht nur horizontal, waagrecht, linear – morphologisch und syntaktisch – verbunden (Kohäsion), sondern auch vertikal, senkrecht (Kohärenz), indem Anklänge von Lauten geschaffen werden.

**Die ikonische Funktion** der Klangmalerei besteht darin, dass Laute und Lautkomplexe zu ikonischen Zeichen (Ikonen) werden, die verschiedene Eigenschaften des ausgedrückten Sachverhalts nicht konventionell (wie Symbole, zu denen verbale Zeichen gehören), sondern abbildhaft widerspiegeln, vgl. (Peirce 1998: 307). Vom kognitiven Standpunkt aus stellt ein Ikon Gleichstellung vom Zeichen und seiner mentalen Repräsentation dar,

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

d. h. eines Konzeptes, das im Bewusstsein des Rezipienten aktiviert wird.

Ein Beispiel wäre das Gedicht „Und sieh: ihr Leib ist wie ein Bräutigam“, wo der Leib einer armen Frau geschildert wird. In der zweiten Hälfte des Gedichts kommt der Vokal **a** vierzehnmal vor:

*In seiner Schlankheit sammelt sich das Schwache,  
das Bange, das aus vielen Frauen kam;  
doch sein Geschlecht ist stark und wie ein Drache  
und wartet schlafend in dem Tal der Scham.*

Das Artikelwort *das* könnte nicht in Acht genommen werden, wenn das **a** in jedem Vers nicht zwei- bis viermal wiederholt würde. Dabei wiederholt sich das kurze **a** am Anfang der Verse und das lange **a** am Ende, die Strophe endet mit der dreifachen Repetition des langen **a**, so dass das dauerhafte Warten und Schlafen ikonisch abgebildet werden (wird).

Die ikonische Funktion der Klangmalerei hat **drei** untergegliederte Funktionen: suggestive, onomatopäische und lautsemantische.

**Die suggestive Funktion** der Klangmalerei besteht darin, dass dadurch bestimmte Konzepte bzw. Zustände dem Rezipienten (Leser bzw. Hörer) des Textes eingeflößt werden.

Besonders wirkungsvolle Äquivalenzen in suggestiver Funktion zeigt folgendes Gedicht:

\*\*\*

*Der Abend ist mein Buch. Ihm prangen  
die Deckel purpurn in **D**amast;  
ich **lö**se seine goldnen Spangen  
mit kühlen **H**änden, ohne **H**ast.  
Und **l**ese seine erste **S**eite,  
beglückt durch den vertrauten Ton, –  
und **l**ese leiser seine **z**weite,*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

und **seine** dritte träum ich schon.

Der Abend wird mit einem Buch metaphorisch verglichen, das der Autor (das lyrische Ich) liest, und während des Lesens schläft er ein. Wiederholungen von **ei, s, h** in verschiedenen Kombinationen tragen samt der Anapher (*und*), der lexikalischen Repetition (*lesen*) und den Paronymen (*lösen – lesen*) dazu bei, dass beim Leser ein suggestiver Effekt und der Eindruck des Einschlafens entstehen.

**Die onomatopäische Funktion** sieht Schallwörter (Onomatopäika) als bedeutungstragende Elemente voraus. Sie helfen dem Autor eine Illusion der Lautzuspielung des Gedichtes zu schaffen. So wählt Rilke folgende assoziationsreiche Wörterfolge:

*Abendläuten. Aus den Bergen **hallt** es  
wieder neu zurück in immer mattern  
Tönen. Und ein Lüftchen fühlst du **flattern**  
von dem grünen Talgrund her, ein kaltes.  
In den weißen Wiesenquellen **lallt** es,  
wie ein **Stammeln** kindischen Gebetes <...>*

25

Die Schallwörter *hallen, flattern, stammeln, lallen* tragen dazu bei, dass der Rezipient des Textes begleitende Töne in seinem Bewusstsein „hört“: Glockenklang, einen Windhauch, Kindersprache.

Im Gedicht „Die Stille“ sind zwei markante Beispiele zu finden:

*Hörst du, Geliebte, ich **hebe die Hände** –  
hörst du: es **rauscht**...*

Der Begleitton wird doppelt geschaffen: durch das Schallwort *rauschen* und durch den alliterierenden **h**-Laut. Das Wort *rauschen* ist ikonisch in dem Sinne, dass es ein Geräusch zugleich nennt und imitiert, unterstützt von der **h**-Alliteration. Die zwei Funktionen – onomatopäische und lautsemantische – befinden sich im Zusammenwirken. Auf solche Weise macht der Dichter auf gesteigerte Hörfähigkeit in der Stille aufmerksam.

**Die lautsemantische Funktion** beruht darauf, dass Laute und Lautkomplexe Bedeutung bzw. Bedeutungsmerkmale tragen oder zumindest Assoziationen vermitteln können. Mit anderen Worten: ein Laut oder sogar eine Vokal- oder Konsonantenfolge steht für einen bestimmten Inhalt.

In der Psycholinguistik ist der Versuch unternommen worden, den verschiedenen Phonemen einen absoluten semantischen Wert zuzuschreiben, so ist Lautsemantik bzw. Lautsymbolik entstanden. Beispielsweise verbinden sich düstere Stimmungen (Furcht, Ehrfurcht, Gruseln, Trauer) mit **u, o**, während heitere Gefühle sich an **i** oder **e** anschließen. Für diese Hypothese sprechen psychologische Untersuchungen, die in Bezug auf „helle“ und „dunkle“ Vokale durchgeführt worden sind (Küper 1976: 65 f.). Die Wörter mit dunklen Vokalen **a, o, u** beziehen sich auf größere Referenten, die Wörter mit hellen Vokalen **i, e** beziehen sich auf kleinere Referenten. Laut Ch. Küper (1976: 63) erweisen sich die Lautfiguren als bedeutungstragende Elemente, indem sie durch die phonologische Ähnlichkeit eine semantische Ähnlichkeit oder einen semantischen Unterschied herstellen.

Die Lautsemantik kann vom Dichter verwendet werden, damit der Rezipient bestimmte Inhalte unreflektiert wahrnimmt. Indem wir lautmalerische Gedichte lesen bzw. hören, entsteht in unserem Bewusstsein bzw. Unterbewusstsein unwillkürlich ein Sinn oder ein Konzept – ein bestimmtes mentales Bild. Es ist fraglich, ob der Dichter das bewusst oder intuitiv macht. Aber es ist schließlich nicht so wichtig. Hauptsache ist, dass sehr oft in Rilkes Gedichten Zusammenhänge zwischen Laut und Sinn finden lassen.

Betrachten wir diesbezüglich einige Gedichte Rilkes in Anlehnung an Bedeutungen von Lauten, die Arthur Nowy (1984) und Hermann Strehle (1956) liefern. Repräsentativ sind die ersten Zeilen des 1. Sonettes an Orpheus:

*Da stieg ein Baum. **O** reine Übersteigung!  
**O** Orpheus singt! **O** hoher Baum im **Ohr**!*

Hier wird Bewunderung durch Orpheus Singen geäußert. Die Interjektion **O!** und die **o**-Assonanz verstärken diese Bedeutung, denn für den **o**-Laut steht die Bedeutung ‘Bewunderung, strahlend, schön, groß, wohlgeformt’ (Strehle 1956:

196). Es bleibt nur der Begeisterung Hermann Mörchens durch diese Verse anzuschließen: „welche Vergewaltigung der Anschauung! Welch ein Wagnis, Unsagbares so auszusagen!“ (Mörchen 1958: 48).

Die **w**-Alliteration veranschaulicht der zweite Vers aus dem Gedicht „Das sind die Stunden, da ich mich finde“ *dunkel wellen die Wiesen im Winde*. Der **w**-Laut bezeichnet, so z. B. Nowy, ‘aufwühlende Bewegung, bewegte Hülle, etwas Wechselndes, Wandelndes’ (Nowy 1984: 132), ‘fortbewegend’ (Strehle 1956: 197). Wenn wir diesen Vers lesen oder hören, entsteht in unserem Bewusstsein ein Bild der wellenartigen Bewegung des Grases auf der Wiese.

Während des Lesens des Verses *im Gelärme von Markt und Messe* stellt man Gelärm dank dem hier alliterierenden **m**-Laut sehr klar vor (das Gedicht „Wenn ich einmal im Lebensland“). Er gehört zu den Summ-Lauten und wird qualifiziert als ‘summend abgeschlossen, innendrin, zusammengedrängt’, ‘gehäuft’ (Strehle 1956: 197), ‘zusammen’ (Nowy 1984: 132). Diese Charakteristik entspricht der Semantik der Wörter *Gelärm, Markt und Messe*.

Das Gleiche geschieht mit der Äußerung *an einer fremden stillen Stelle* („Liebeslied“). Dank der **st**-Alliteration wird die Bedeutung des Wortes *still* verstärkt. Nowy beschreibt die Lautkombination **st** als ‘ruhiges, standortgebundenes Geschehen, statisch, unsichtbar’ (Nowy 1984: 131). Bei Strehle finden wir eine ähnliche Charakteristik: ‘zischend, von weg schiebend, ausweitend, formlos, offen, leer’ (Strehle 1956: 196). Die Seme ‘ruhig’ und ‘statisch’ wirken verstärkend für die Aktivierung des Konzeptes *STILLE* im Bewusstsein des Rezipienten.

27

Ein Paradebeispiel für die Lautsemantik bietet das Gedicht „Advent“:

### *ADVENT*

*Es treibt der Wind im Winterwalde  
die Flockenherde wie ein Hirt,  
und manche Tanne ahnt, wie balde  
sie fromm und lichterheilig wird;  
und lauscht hinaus. Den weißen Wegen*

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

*streckt sie die **Z**weige **h**in – bereit,  
und **w**ehrt dem **W**ind und **w**ächst entgegen  
der einen Nacht der **H**errlichkeit.*

Solche Seme des **w**-Lautes wie ‘aufwühlende Bewegung, bewegte Hülle, wechselnd, wandelnd’, so Nowy (1984: 132), ‘windartig, blasend, aufblasend, schwellend, hinweisend, fortbewegend, offen, hohl, leer’, so Strehle (1956: 197), schaffen im Bewusstsein des Rezipienten ein Bild des Schneegestöbers und der schönen windigen Schneelandschaft. Das wird unterstützt durch die rhythmischen Vokalfolgen **a**, **au**, denen bei Strehle solche Seme zugeschrieben werden, wie ‘strahlend, schön, dunkel (unten) Bewunderung, groß, weit, ausgedehnt, offen, hohl, leer, weiblich, rund, ganz, voll, stumpf’ (Strehle 1956: 194). Außerdem aktiviert werden die Konzepte HEILIGKEIT, HEILIGE NACHT dank der alliterierenden **h**-Laut. Bei Strehle steht für den **h**-Laut: ‘leise, hauchend Erleichterung, leicht, schwellend, hinweisend, hohl, hüllend’ (Strehle 1956: 185), bei Nowy: ‘leichte Bewegung, Geisteshauch, Luftzeichen, Atemlaut, Höhe’ und sogar ‘Gott’ (Nowy 1984: 207).

Obwohl Rilkes Lyrik hohe anziehende Kraft aufweist, wird ihm häufig eine Rätselhaftigkeit, Unklarheit bzw. Rede jenseits der Vernunft vorgeworfen. Wie es gezeigt wurde, wird durch die Klangmalerei eine wesentliche ästhetische und ikonische Wirkung von Rilkes Lyrik geschaffen. Die Lautfiguren als bedeutungstragende Elemente leisten einen maßgeblichen Beitrag zur Einheit von Inhalt und Form, was von vielen Rilke-Forschern betont wird, wie z. B. von Hermann Mörchen:

„Inhalt“ und dichterische “Form” sind bei Rilke so völlig zusammengehörig, daß kein Anlaß besteht, aus der etwaigen Diskrepanz von “Denken” und “Dichten” Einwände gegen den Rang dieser Dichtung herzuleiten“ (Mörchen 1958: 20).

Die Einheit von Inhalt und Form hat bei Rilke eine innovative, bahnbrechende Prägung. Deshalb ist er „zukunftsbezogener Künstler der Jahrhundertwende“ (Pagni 1984: 11) geworden und hat Nachfolger in verschiedenen Nationalliteraturen ins Leben gebracht.

**FAZIT.** Im „Stundenbuch“ beschreibt Rilke unter anderem dichterisches Schaffen, indem er sich an Gott wendet:

*In deinen langen Bogengängen  
begegneten die Dichter sich  
und waren Könige von Klängen  
und mild und tief und meisterlich.  
Du bist die sanfte Abendstunde,  
die alle Dichter ähnlich macht;  
du drängst dich dunkel in die Munde,  
und im Gefühl von einem Funde  
umgiebt ein jeder dich mit Pracht.*

Die Analyse der Klangmalerei in der Lyrik Rilkes erlaubt uns, ihn mit Recht *König von Klängen* zu nennen. Wahrhaftig hat *sich der Gott in seinen Mund gedrängt*, um sprachliche Laute mit Schönheit, Sinn und Bedeutung zauberhaft ausstatten zu lassen.

Es dürfte anhand des Belegmaterials demonstriert worden sein, dass Rilke in seinen lyrischen Gedichten eine Fülle unterschiedlicher Mittel der Klangmalerei verwendet, die verschiedene zusammenwirkende Funktionen erfüllen. Durch eine Zusammengruppierung bestimmter Laute kann eine beträchtliche ästhetische und ikonische (incl. suggestive, onomatopäische und lautsemantische) Wirkung erreicht werden.

Die Besonderheiten der Klangmalerei in Rilkes Gedichten können wie folgt zusammengefasst werden:

- sie zeichnet sich durch Platzierung im Anlaut aus, möglich sind aber auch andere Positionen im Wort;
- Vokaldauer wird nicht in Acht genommen;
- bei Alliterationen ist keine dazu gehörige Äquivalenz der Vokale typisch;
- Metathesen und unreine Lautanklänge sind nicht ausgeschlossen;
- innerhalb des Verses, der Strophe und des ganzen Textes kommen sowohl Konvergenz als auch Divergenz von Lautfiguren vor;
- Lautfiguren sind an syntaktische Strukturen gebunden.

Im Großen und Ganzen trägt die kreative und wirkungsvolle Klangmalerei Rilkes zum Wohlklang des Textes sowie zum Inhaltsausdruck gravierend bei.

Von weiterem Interesse soll quantitative Untersuchung von Lautfiguren sowie Analyse vom ikonischen Potential anderer Sprachmittel in lyrischen Texten von Rilke sein.

## REFERENCES

Braak, Ivo (1980) *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*; 6. Aufl. Kiel: Hirt. 324 S.

Conrad, Rudi (1985): *Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini*. Leipzig: Bibliographisches Institut. 281 S.

Flakowski-Janković, Martina (1993): *Klangstrukturen und inhaltliche Aussage in lyrischer Dichtung: Untersuchungen zur Phonostilistik; theoretische Grundlagen und praktische Analyse*. Frankfurt am Main: Hector. 420 S.

Grimm, Reinhold (1981): *Von der Armut und vom Regen: Rilkes Antwort auf die soziale Frage*. Königstein/Ts.: Athenäum. 101 S.

Groß, Michael (1988): *Zur linguistischen Problematisierung des Onomatopoetischen*. Hamburg: Buske. 261 S.

Grümmer, Gerhard (1988): *Spielformen der Poesie*. Leipzig: Bibliographisches Institut. 243 S.

Jakobson, Roman (1981): *Linguistics and Poetics*. In: *Roman Jakobson. Selected writings. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Paris: The Hague / New York: Mouton. P. 18–51.

Kabell, Aage (1978): *Metrische Studien 1: Der Alliterationsvers*. München: Fink. 313 S.

Kayser, Wolfgang (1999) *Kleine deutsche Versschule*. 15. Aufl. Tübingen: Francke. 123 S.

Kozhevnikov, Vadim M. / Nikolaev, Petr A. (Hgg.) (1987): *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar' [= Literaturlexikon]*. Moskva: Sovetskaja enciklopedija. 751 S.

Kühnel, Jürgen (1978) *Untersuchungen zum germanischen Stabreimvers*. Göppingen: Kümmerle. 397 S.

Küper, Christoph (1976): *Linguistische Poetik*. Stuttgart, Berlin [u. a.]: Kohlhammer. 148 S.

Löwenstein, Sascha (2004): *Poetik und dichterisches Selbstverständnis: eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 282 S.

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

- Man, Paul de (1999): *Allegorii chtenija: Figural'nyj jazyk Russo, Nicshe, Ril'ke i Prusta [Allegorien des Lesens: figurative Sprache Rousseaus, Nietzsches, Rilkes und Prousts]: übers. aus dem Englischen*. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. 368 S.
- Mönckeberg-Kollmar, Vilma (1946): *Der Klangleib der Dichtung*. Hamburg: Claassen & Govers. 81 S.
- Mörchen, Hermann (1958): *Rilkes Sonette an Orpheus*. Stuttgart: Kohlhammer. 496 S.
- Nowy, Arthur (1984): *Zauber der Laute unserer Sprache. Feststellungen und Anregungen zum Umgang mit der Sprache*. Stuttgart: Steinkopf. 244 S.
- Pagni, Andrea (1984): *Rilke um 1900. Ästhetik und Selbstverständnis im lyrischen Werk*. Nürnberg: Hans Carl Verl. 182 S.
- Peirce Ch. S. S. (1998): *The Essential Peirce. Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bloomington: Indiana University Press. 624 p.
- Schulz, Hartwig (1970): *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München: Hanser. 160 S.
- Strehle, Hermann (1956): *Vom Geheimnis der Sprache: sprachliche Ausdruckslehre – Sprachpsychologie*. München: Reinhardt. 201 S.
- Vekshin, Georgij V. (2005): *K fonostilistike porozhdenija teksta [Zur Fonostilistik der Textgenerierung]*. In: *Filologicheskie nauki*. № 6. S. 22–31.
- Weis, Hans (1941): *Deutsche Sprachspielereien*. München: Oldenbourg. 114 S.
- Zhirmunskij, Viktor M. (1975): *Teorija stiha [Verstheorie]*. Leningrad: Sovetskij pisatel'. 664 S.

## **TYPES AND FUNCTIONS OF SOUND WRITING IN LYRICAL POEMS BY RAINER MARIA RILKE**

*Liliia BEZUGLA, Mariya TKACHIVSKA*

### **ABSTRACT**

The article deals with the types and functions of sound in the lyrical poetry of Rainer Maria Rilke. The features of his poetry, dedication to the art of sounding words are emphasized. It is noted that the types of sound writing and its functions are important for linguistics in Rilke's poetry. The definition of sound writing as a poetic means is given, the difference between the concepts of Lautmalerei and Klangmalerei is clarified. The attention is focused on the fact that Rilke's poetry is characterized by the purity of rhyme, except for unevenly stressed rhymes, which combine a strong ending (with the main emphasis on the last

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

syllable) with a weak one (when the last syllable forms a suffix or another part of the phrase containing only a secondary emphasis).

Various criteria by which types of sound writing can be distinguished are outlined. It is noted that according to the criterion of a repeating element in Rilke's poetry, the most important types of sound are presented: assonance, alliteration, internal rhyme and paronomasia.

The aesthetic and iconic function of a poetic work is considered. The analysis of the iconic function highlights its three subtypes: suggestive, onomatopoeic and sound semantic. The term "function" is used in the sense of "task". Each of the functions is investigated in the article and illustrated with examples of Rilke's poems. It is found out that the figures of sound in Rilke's poems are characterized by placement in the initial syllable, but can have other positions in the word; vowel length is not taken into account; vowel equivalence is atypical for alliteration; metathesis and uneven consonance are not excluded; both convergence and divergence of phonetic figures occur within the poem, stanza and in the whole text; phonetic figures are tied to syntactic structures. It is emphasized that the creative and effective sound description in the poetry of Rainer Maria Rilke is a significant contribution to the euphony of the text and the expression of its content. As a result, it is proved that Rilke is rightly called the king of sound in poetry.

**Keywords:** *Rilke's poetry, sound writing, aesthetic function, iconic function, alliteration, assonance, internal rhyme, paronomasia.*

## ТИПИ І ФУНКЦІЇ ЗВУКОПИСУ В ЛІРИЧНИХ ВІРШАХ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ

*Лілія БЕЗУГЛА, Марія ТКАЧІВСЬКА*

### АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто типи і функції звукопису в ліричних поезіях Райнера Марії Рільке. Наголошено на особливостях його поезії, присвяті мистецтву звучання слова. Зазначено, що важливими для лінгвістики в поезії Рільке є типи звукопису та його функції. Подано дефініцію звукопису як поетичного засобу, з'ясовано різницю між поняттями *Lautmalerei* та *Klangmalerei*. Акцентовано увагу на тому, що поезії Рільке властива чистота рими, крім нерівномірно наголошених рим, у яких поєднується сильне закінчення (з основним наголосом на останньому складі) зі слабким (коли останній склад утворює суфікс або інша частина словосполучення, що містить лише другорядний наголос).

Окреслено різні критерії, за якими можуть розрізнятися типи звукопису. Зазначено, що за критерієм повторюваного елемента в поезії Рільке представлені найважливіші

© Bezugla L., Tkachivska M., 2022

*This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0*

Bezugla, L., Tkachivska, M. (2022). Arten und Funktionen der Klangmalerei in lyrischen Gedichten von Rainer Maria Rilke. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1 (7). pp. 7-33.

DOI: 10.26565/2521-6481-2022-7-01  
<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

види звукопису: асонанс, алітерація, внутрішня рима та парономазія.

Розглянуто естетичну та іконічну функцію поетичного твору. При аналізі іконічної функції висвітлено три її підвиди: сугестивна, оноματοпеїчна та звукосемантична. Термін «функція» використовується у значенні «завдання». У статті досліджено кожен із функцій та проілюстровано прикладами поезій Рільке. З'ясовано, що фігури звукопису у віршах Рільке характеризуються розміщенням у початковому складі, однак можуть мати й інші позиції в слові; довгота голосних не враховується; для алітерації є нетиповою еквівалентність голосних; не виключені метатези та нерівномірне суголосся; всередині вірша, строфи та в цілому тексті відбувається як зближення, так і розбіжність фонетичних фігур; фонетичні фігури прив'язані до синтаксичних структур. Наголошено, що креативний і дієвий звукопис у поезії Райнера Марії Рільке є значним внеском у евфонію тексту та вираження його змісту. У підсумку засвідчено, що Рільке справедливо називають королем звуку в поезії.

**Ключові слова:** поезія Рільке, звукопис, естетична функція, іконічна функція, алітерація, асонанс, внутрішня рима, парономазія.

Article submitted on 05 September 2022

Accepted on 7 November 2022