

Zur Gliederung der Satzmelodie

VON IVAN FÓNAGY

0. Wir studierten in den vergangenen Jahren im Sprachwissenschaftlichen Institut der Ung. Ak. Wiss. mit meiner Kollegin Dr. *Klara Magdi* auf Grund eines mannigfaltigen Materials (Theaterstücke, spontane Gespräche, Vorlesungen usw.) Form und Funktion der ungarischen Satzmelodie. Statt Teilergebnisse vorzuführen, möchte ich jetzt die seltene Gelegenheit ergreifen, einige Streitfragen in Gegenwart von hervorragenden Vertretern der verschiedensten Gebiete der Phonetik zur Diskussion zu stellen. Die syntagmatische und paradigmatische *Gliederung der Satzmelodie* liegt im Brennpunkt dieser Fragen.

1.1 In bezug der horizontalen, *syntagmatischen* Teilung der Sprechmelodie herrscht Unstimmigkeit. Einige behaupten, der Sprechtakt (*Palmer*, S. 13; *Kuhlman*, S. 11; *Pike*, S. 24) bzw. eine durch zwei Pausen begrenzte Lautreihe (*Jassem*, S. 46; *Hockett*, S. 44) sei die kleinste melische Einheit, andere erblicken sie im einfachen Satz (z.B. *Schubiger*, S. 9) oder im konstanten Tonschritt am Satzende (*Buning*, S. 91), wieder andere im «rhetorischen Syntagma» das oft länger als der Satz ist (*v. Essen*, S. 29). Manche behaupten, die Sprechmelodie sei unzerlegbar (*Buysens*, S. 426).

Die gegensätzlichen Ansichten lassen sich gleichermaßen rechtfertigen. Denn: wäre das «rhetorische Syntagma», z.B. die Melodie einer Tirade, nicht einheitlich, wie könnte sie die Tirade als Einheit kennzeichnen? Wäre jedoch das «rhetorische Syntagma» eine homogene Einheit, wie könnte die Sprechmelodie die inbegriffenen Sätze und Wortgruppen begrenzen und kennzeichnen? Diese Betrachtungen führen uns zur Folgerung, daß die melische Einheit weitere Einheiten enthalte, daß sie daher eine *gegliederte Einheit* sei.

Die Schwierigkeiten und Widersprüche entstehen meines Erachtens auf Grund einer falschen Analogie zwischen phonematischer und melodischer Gliederung. Die konkreten Sprechlaute vertreten im wesentlichen einzelne Phoneme und tragen höchstens zur Kennzeichnung der Nachbarlaute bei. Eine Phonemreihe realisiert sich in einer entsprechenden Reihe von Sprechlauten. Im vollen Gegen-

satz zu dieser relativ klaren *Nebenordnung* steht die durchaus verwickelte *Hierarchie der Melodieformen* im Redeakt. Die konkrete Melodie einer Redeeinheit entsteht aus der Summierung von *ineinander-greifenden* und *überlagerten Melodieformen*. Die Gliederung der konkreten Sprechmelodie hat eine Art «Fourier-Analyse», die Auflösung der scheinbar einheitlichen Melodie in einzelne Komponenten zur Voraussetzung. Das Ergebnis dieser Analyse kann nur mit Hilfe eines *mehrschichtigen* Modells dargestellt werden (Abb. 1 und 2). Die einzelnen Melodieformen können sich auf eine Silbe beschränken oder



Abb. 1. Teilung der Lautreihe auf Grund einer verhältnismäßig einfachen Entsprechung der Sprechlaute und der Sprachlaute.

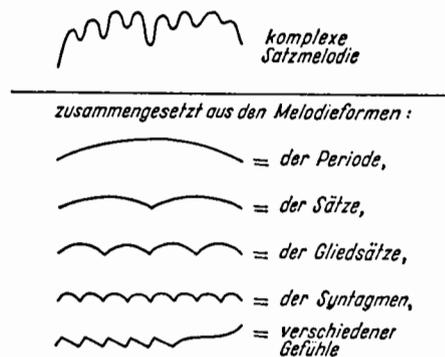


Abb. 2. Die konkrete Satzmelodie als ein Komplex von aufeinandergeprägten Melodieformen. Der hierarchische Aufbau der Redemelodie verhindert ihre unmittelbare Gliederung.

die ganze Redeeinheit erfassen. Ein Abschnitt dieser Redeeinheit ist infolgedessen Repräsentant einer einzelnen Melodieform und zugleich ein Teilvertreter anderer Melodieformen, die über diesen Abschnitt hinausreichen.

1.2 Die Melodie einer Redeeinheit (oder eines Abschnittes dieser Einheit) entsteht oft durch *Interferenz* von inhaltlich verschiedenen (modalen oder emotionellen) Melodieformen. Die konkrete Sprechmelodie des ungarischen Satzes: *Ott voltatok tegnap?* 'Wart

ihr gestern dort?' das als Frage und zugleich als ein Ausrufssatz empfunden wird, entsteht aus der Kreuzung der Frageform und der Melodieform des erstaunten Ausrufs (Abb. 3). Die Interferenz verschiedener Melodieformen ist durchaus kein Ausnahmefall. Das *Aufeinanderprägen* verschiedener Formen ist besonders für den künstlerischen Vortrag kennzeichnend (Abb. 4) (vgl. *Fónagy-Magdiacs*, S. 27–39)¹.

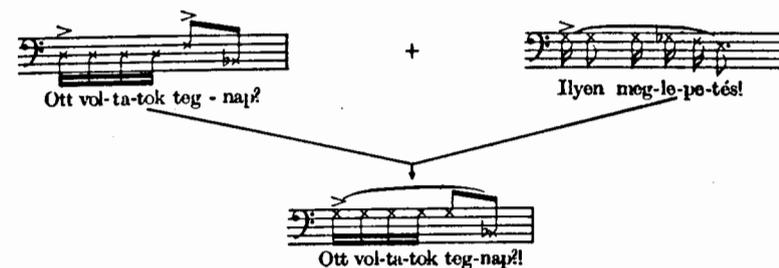


Abb. 3. Interferenz von einfachen Melodieformen: a) *Ott voltatok tegnap?* 'Wart ihr gestern dort?' (einfache Frage), b) *Ilyen meglepetés!* 'Solch eine Überraschung!' (Ausruf). Resultante: *Ott voltatok tegnap?!* 'Wart ihr gestern dort?!'.

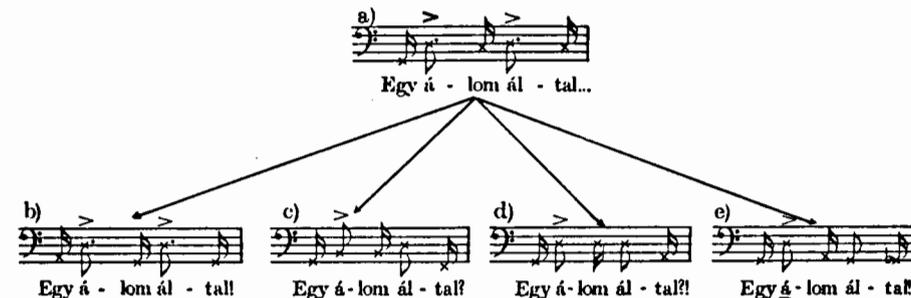


Abb. 4. Zerlegung einer kunstmäßigen Komplexform aus dem Hamlet-Monolog: a) «*Egy álom által...*» («und zu wissen, daß ein Schlaf...»); b) «Aber das ist ja reiner Unsinn!» Zurede; c) «Wäre es nur ein Traum?» Frage; d) «Ist das denn möglich?!» erstaunte Nachfrage; e) «Es ist bloß ein Traum» Hervorhebung.

1.3 Der Informationswert der Satzmelodie ist andererseits durch die *melischen Metaphern*, d.h. mittels der Vertretung einer Melodie-

¹ 20 Versuchspersonen verglichen unabhängig voneinander Satz für Satz den Hamlet-Monolog in der Interpretation von drei berühmten ungarischen Schauspielern und deuteten semantisch die als verschieden empfundenen Ausdrucksformen. Sie versuchten dabei den gehörten Satz formgetreu zu wiederholen, dies gelang aber nur im Fall von relativ einfachen, typischen Satzmelodien. An die Stelle der komplexen, künstlerischen Intonation traten stets die entsprechenden einfachen Formen. Die komplexe Satzmelodie wurde dadurch unwillkürlich in ihre Bestandteile zerlegt.

form durch eine andere erhöht. In Budapest verbreiteten sich neuerdings mit Fragemelodie gesprochene Aufrufssätze.

Einen gewissen Zunftcharakter verleiht dieser Metapher der Umstand, daß sie besonders für das Verkehrswesen typisch ist. So im Aufruf: *Tessék beljebb fáradni!* 'Bitte nur einwärts!' (Abb. 5). Die melische Metapher ist stets komplex: die konkrete Satzmelodie vertritt in solchen Fällen außer der tatsächlich realisierten Melodieform auch die erwartete, fehlende. Der Wert einer Metapher wird auf jeder sprachlichen Ebene durch den implizierten Zusammenhang des ersetzten und des ersetzenden Zeichens bestimmt (vgl. Abb. 6). In unserem Fall ergibt sich der Dynamik entsprechend die Bedeutung: «Bitte, ich frage ja nur eben» oder vielmehr: «Na wird's denn oder nicht?».

Tes - sék bel - jebb fá - radni → *Tes - sék beljebb fá - rad ni*

Abb. 5. *Tessék beljebb fáradni!* 'Bitte nur einwärts!'. Ein Aufrufssatz als Frage intoniert. Melische Metapher, die sich besonders im ungarischen Verkehrswesen allmählich verbreitet.

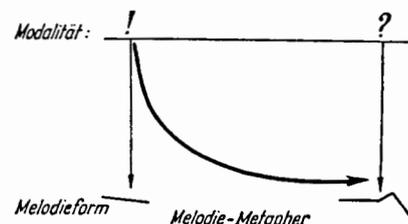


Abb. 6. Modell einer melischen Metapher (vgl. Abb. 5). Die Aufrufsform wird durch die Frageform vertreten.

2.1 Die Gliederung der Sprechmelodie ist in monotonischen Sprachen zugleich durch die unvollkommene *paradigmatische Gliederung* der Melodieformen erschwert. Das Phonemsystem besteht aus diskreten Einheiten, dies ermöglicht eben das Zerlegen der Redekette in Sprechlaute. Herrscht Unsicherheit in der Frage, ob eine gegebene Sprache Diphthonge hat, so wird auch die Gliederung der Lautreihe [auto] unbestimmt.

2.2 Der Melodieschatz wurde wiederholt als ein *Kontinuum* aufgefaßt, die Möglichkeit der paradigmatischen Gliederung bezweifelt (Bolinger; Ebeling, S. 54; Martinet, S. 30 ff.). Die Frage, ob der ungarische Melodieschatz aus diskreten Einheiten bestehe (d.h. ob überhaupt von einem Melodiesystem die Rede sein kann), läßt sich nur mit einem *ja-nein* beantworten. Das Steigen der Melodie am Satzende verleiht der ungarischen Aussage ein affektives Gepräge. Es spiegelt je nach dem Grad des Aufstieges verschiedene Gefühle

(Staunen, Selbstrechtfertigung, Empörung usw.). Jedem wahrnehmbaren Stufenunterschied entspricht ein verschiedener emotioneller Gehalt. Insofern bestätigen auch unsere Ergebnisse *Bolingers* Behauptungen (S. 249)².

2.3 Hingegen ist der Gegensatz der morphematisch nicht gekennzeichneten Fragesätze einerseits, der übrigen Sätze andererseits, ganz eindeutig. Ähnliche Dichotomie der Melodieformen begegnet uns auch außerhalb des Gebietes der Modalität (*Fónagy-Magdics*, S. 17–22; vgl. *Bally*, S. 35 ff.; *Lee*, S. 346; *Schubiger*, S. 90 ff.).

Ja selbst im Kontinuum der emotionalen Melodieformen lassen sich Verdichtungspunkte, *Ansätze zur Gliederung* des Kontinuums aufweisen. Die statistische Verteilung der Intervalle der emotionalen Entscheidungsfragen ist höchst ungleich. Es lassen sich seltene und häufige, typische Intervalle unterscheiden.

So ist für die erstaunte Frage der Quint-Sprung besonders kennzeichnend, für die Verantwortlichmachung die verminderte Terz (vgl. Abb. 7 a und b). Die mittleren Intervalle sind möglich, doch weniger wahrscheinlich. Dies ermöglicht eine beiläufige Unterscheidung von Typen und Varianten (*A. Martinet*, S. 37).

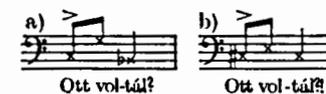


Abb. 7. a) *Ott voltál?* 'Warst du dort?' Verwunderte Frage. b) Verantwortlichmachende Frage.

3.1 Diese Ambivalenz der Melodieformen läßt sich auf einen grundlegenden Widerspruch zurückführen. Die Melodieformen der monotonischen Sprachen sind *konventionell* jedoch *nicht beliebig* (*Fónagy* 1956), sie sind sprachlich kodiert und beruhen gleichzeitig auf einem symptomatisch-symbolischen «natürlichen» Kode. Als «Lautgebärde» (*Martinet* «Gesturing with the glottis», S. 28) trägt die emotionelle Satzmelodie *ihre Bedeutung in sich*. Jede Melodieform ist auf Grund des kausalen Zusammenhanges von Ausdruck und Inhalt sinnvoll. Die natürlichen Anzeichen (Symptome und Symbole) bilden notwendigerweise ein Kontinuum, im Gegensatz zu den willkürlichen Zeichen, die ihre Bedeutung einzig und allein einer Übereinkunft verdanken (vgl. *Fónagy* 1956, *Meyer-Eppler*, *Ebeling*). Die willkürlichen Melodieformen der polytonischen Sprachen sind be-

² There is nothing in the nature of one pitch that distinguishes it from another, in the manner in which *m* is distinguished from *n* (p. 249).

grenzt an Zahl, und in den monotonischen Sprachen sind es stets die mehr willkürlichen Melodieformen, die zur Dichotomie neigen. Dem binären Gegensatz der Frage und Aussage steht die bunte Mannigfaltigkeit der emotionellen Ausrufssätze gegenüber (*Kaiser*, S. 293).

3.2 Das System der Melodieformen ist ein *System im Werden*, es steht auf einer Mittelstufe zwischen einer natürlichen Ausdruckssprache und einer beliebigen Zeichensprache («far periphery of the field of language», *Martinet*, S. 28). Sie eignet sich eben durch ihre Unvollkommenheit zur Mitteilung von seelischen Inhalten, die das Niveau des begrifflichen Denkens nicht oder kaum erreichen. Die menschliche Rede verdankt ihre Plastizität der Symbiose so verschiedener Kommunikationsmittel, wie das Phonemsystem und die Sprachmelodie.

Literatur

- Bally, Ch.*: Intonation et syntaxe. Cahiers Saussure 1 (1941).
Bolinger, D. L.: Intonation and analysis. Word 5 (1949).
Buning, E. J. and *Schooneveld, C. H. van*: The sentence intonation of contemporary standard Russian, as a linguistic structure (s'Gravenhage 1961).
Buysens, E.: Development of speech in mankind. Manual of Phonetics, ed. *L. Kaiser* (Amsterdam 1957).
Ebeling, C. L.: Linguistic units (s'Gravenhage 1960).
Essen, O. von: Grundzüge der hochdeutschen Satzintonation (Ratingen 1956).
Fónagy, I.: Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens. Lingua 6: 67–88 (1956).
Fónagy, I. und *Magdiés, Kl.*: Das Paradoxon der Sprechmelodie. Uralaltaische Jahrbücher 35 (1963).
Hockett, Ch. F.: A manual of phonology (Baltimore 1955).
Jassem, W.: Intonation of conversational English (Wroclaw 1952).
Kaiser, L.: Psychologic and linguistic value of melody. Acta Psychologica 9: 288–293 (1953).
Kuhlmann, W.: Tonhöhenbewegung im Englischen. Z. Phon. 5: 203–224 (1951).
Lee, W. R.: English intonation: A new approach. Lingua 5: 345–371 (1955–56).
Martinet, A.: Functional view of language (Oxford 1962).
Meyer-Eppler, W.: Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie (Berlin 1959).
Palmer, E.: A grammar of spoken English (Cambridge 1929).
Pike, K.: Intonation of American English (Ann Arbor 1953).
Schubiger, M.: English intonation, its form and function (Tübingen 1958).

Adresse des Autors: Ivan Fónagy, II Gábor Áron u. 1/b, Budapest (Ungarn).