

Sprachrhythmus und Persönlichkeit : Vortrag vor der Jahresversammlung des Deutschschweizerischen Sprachvereins am 14. März 1971 im Zentrum Töss zu Winterthur

Autor(en): **Kaiser, Stephan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sprachspiegel : Zweimonatsschrift**

Band (Jahr): **27 (1971)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-422132>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sprachrhythmus und Persönlichkeit

Von Dr. Stephan Kaiser, Tübingen, Verfasser der „Besonderheiten der deutschen Schriftsprache in der Schweiz“

Vortrag vor der Jahresversammlung des Deutschschweizerischen Sprachvereins am 14. März 1971 im Zentrum Töß zu Winterthur

Aus meiner Studentenzeit erinnere ich mich eines Abendhocks im Wohnheim, fünf, sechs Kommilitonen im Gespräch über die mutmaßliche Werbewirksamkeit eines Buchumschlages, der, in seinem Rückgriff auf graphische Vexierspielereien der zwanziger und dreißiger Jahre, offenbar spekulierte auf Kindheitserinnerungen der potentiellen Käufer — auf die Erinnerung an gewisse Käseschachteln etwa oder an bestimmte Stumpfenreklamen: denn er zeigte die Heldin des Romans mit eben diesem Buch in der Hand, auf dessen Umschlag sie ein zweites Mal stand und das gleiche Buch mit dem gleichen Umschlag hielt, wo sie zum drittenmal auftrat mit ihrem Buch, und so weiter.

Dieses Phänomen der sozusagen unendlichen Perspektive, das uns als Kinder fasziniert hatte, animierte einen unter uns, der so simplen wie reizvollen Erscheinung nun mit den Mitteln der Universität zu Leibe zu gehen.

Ein Einziehen des Halses, das Zurücklegen des Kopfes, ein schmaler Blick und ein gepreßtes Luftholen des Studiengenossen genügten, ihn für die Tischrunde in Tübingens dazumal prominentestes Mitglied der Philosophischen Fakultät zu verwandeln — und mit seiner gläsernen Stimme, die allein schon durch ihre scheinbare Zerbrechlichkeit atemlose Stille erzwang, hielt Seine Spektabilität nun dafür, wir vermöchten den auf vorliegendem Schutzumschlag dargestellten Vorgang nur zu verstehen, wenn wir ihn zuvor auf die ihm zugrunde liegende Idee zurückführten, aus der wir ihn dann ableiten könnten. Und nichts anderes geschah denn auch im folgenden vor unseren Ohren und Augen, dieweil unser Geist wie von selbst die Studentenbude, in der wir saßen, zum Festsaal der Universität erweiterte.

Der Unterschied zwischen originalem Professor und parodierendem Studenten war aber der: trat jener mit Konzeption und Konzept vor die Hörer, hatte dieser Sekunden vorher noch keinen Schimmer gehabt von der erstaunlichen Rede, die jetzt aus ihm sprach; und als angehender Chemiker hatte er auch keine hilfreiche Ahnung von den Theorien, die den Philosophen in jedes Lexikon gebracht hatten. Allein das Sprachgebaren des Hochberühmten, das unser Kommilitone bei der Immatrikulationsfeierrede studiert hatte, befähigte ihn in diesem Augenblick, mit dem Ton seines Vorbilds auch einen Hauch seines Geistes zu treffen: denn der Schlußpunkt der imitatorischen Erkenntnisse — jedes Verstehen setze ein Verstandenhaben voraus — war genau jener Biß der Schlange in den eigenen Schwanz, welcher als sogenannter „Zirkel des Verstehens“ tatsächlich mit dem Namen des Imitierten verknüpft war.

In anderen Worten: Der Student — der freilich über eine fast mediale Einfühlungsgabe verfügte — hatte allein dadurch, daß er eine Rolle spielte, auch den dazugehörigen Text gefunden; uns Augenzeugen seiner Schaustellung aber hatte er das (von Erasmus dem Sokrates zugeschriebene) Wort *Loque, ut te videam*, ‚Sprich, daß ich deinen Charakter erkenne‘ verkörpert und uns damit verbildlicht den Zusammenhang von Gestalt und Gehalt, die Identität von Persönlichkeit und Sprache.

So jedenfalls sehe ich es heute — nach zwei Jahrzehnten. Und diese Erkenntnis überwiegt mein Bedauern, daß ich längst vergessen habe, in welcher urkomischer Kreuzung von Tiefsinn und Blödsinn der gespielte Philosophieprofessor die nicht endende Wiedergeburt der Schutzumschlagheldin erklärte — der in seine Maske geschlüpfte Student aber konnte mir bei meinen Rekonstruktionsversuchen am wenigsten helfen, denn er selber hatte nach der Rückverwandlung ins eigene Ich eines positivistischen Naturwissenschaftlers überhaupt keine Erinnerung mehr an das wie in Trance produzierte metaphysische Gedankengespinnst: und das scheint mir die zweite Pointe der Anekdote.

Damals, zu Beginn meines Studiums, hatte mich hinter der verwandlungskünstlerischen Komik nur der Inhalt, die „Bedeutungsform“¹ der gelungenen Vorstellung interessiert — ich war mir nicht bewußt geworden, daß ich gleichzeitig Zeuge gewesen war der spielerischen Reproduktion einer sogenannten „Schallform“¹, der Gesamtheit nämlich der Bestandteile Rhythmus, Melodie, Klangart, Tongestalt, Sprechweise und Sprachschmuck.

Auf die Spur dieser Erscheinung — und damit auf unser heutiges Thema — kam ich erst, als ich im Verlauf der folgenden Semester auf literarische Zeugnisse stieß, deren Kenntnisnahme zwar zum allgemeinen Studienprogramm gehörte, für deren in

diese eine Richtung führende Botschaft aber mir erst die Vorerfahrung jenes Studentenulks Auge und Ohr geöffnet hatte. (Wir erleben ja immer wieder, daß wir einer Sache, die bis dahin überhaupt nicht zu existieren schien, sobald wir sie für uns entdeckt haben, dann auf Schritt und Tritt begegnen.)

Eine erste solche Tatsachenerkenntnis, an der ich — als Zeitgenosse Bert Brechts, in den Tagen der modischen These von der erforderlichen Distanz des Schauspielers zu der von ihm gespielten Rolle — sonst wahrscheinlich achtlos vorbeigegangen wäre, die mit dem Augenblick jedoch, wo meine Sinne programmiert waren für die Erfassung aller auf diesen Sachverhalt bezüglichen Beobachtungen und Gedankengänge, wie eine Offenbarung auf mich wirken mußte, eine solche Erkenntnis fand ich jetzt also im Dritten Stück von Lessings Hamburgischer Dramaturgie (vom 8. Mai 1767), in des Kritikers Erklärung, warum ein Schauspieler auch dort von der innigsten Empfindung beseelt scheinen könne, wo er ursprünglich nichts empfinde. Nämlich: „Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung . . . er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage; wenn er nur die allergrößten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhängen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.“²

Da war also auch die Erfahrung einer Wechselbeziehung von

äußeren Merkmalen und etwas Innerem — nur handelte es sich bei dem von Lessing beobachteten Schauspieler Eckhof nicht, wie bei jener studentischen Parodie, um einen intellektuellen Identifikationsversuch, sondern um eine emotionale Anverwandlung. Nicht nur Gedanken, sondern auch Empfindungen waren also reproduzierbar durch mechanische Nachahmung — was nichts anderes heißt als: der ganze Mensch.

Der letzte, entscheidende Schritt zu unserem Thema stand aber noch aus. Sowohl der Parodist wie der Schauspieler waren nachschaffende Künstler — ihre Erfahrungen schienen, auf den ersten Blick, zwar auch interessant fürs Publikum, es aber doch nicht selbst zu betreffen.

Unmittelbar betroffen fühlte ich mich erst, als mir der (dreizehn Jahre nach Lessings Theaterbericht, am 30. November 1780, unternommene) „Versuch“ Friedrich Schillers „über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ zur Hand kam, womit der Eleve der Hohen Karlsschule zunächst nichts weiter erreichen wollte als den Grad eines Doktors der Medizin — aber mit den entwickelten Gedanken machte er sich (außer zum Wegbereiter der psychosomatischen Heilkunde unserer Tage) auch zum philosophischen Grundlagenforscher der Physiologie des Menschen und seiner gemischten Natur, die uns heute hier — nicht abstrakt, sondern in einer ihrer gewichtigsten konkreten Äußerungen — beschäftigen soll.

Schiller stellt in seiner Dissertation nämlich zwei Fundamentalgesetze von Geist und Körper des Menschen dar, die ich Ihnen jetzt, zu Ende meiner Einleitung, gleichsam als Motto dieser Stunde wiederholen will, weil sie aussprechen, inwiefern wir, das Publikum von Kunstgebilden, uns im Punkte der Einfühlung mit dem Künstler messen müssen, wenn wir das Vergnügen der Kunst mit ihm teilen wollen.

Ich zitiere: „Gesez . . . : Die Thätigkeiten des Körpers entsprechen den Thätigkeiten des Geistes . . . Geistige Lust hat jederzeit eine thierische Lust, geistige Unlust jederzeit eine thierische Unlust zur Begleiterin.“³ — Und: „ . . . was von Uebertragung der geistigen Empfindungen auf thierische gesagt worden, [ist] auch vom umgekehrten Fall, von Uebertragung der thierischen auf die geistige, gültig . . . So ist es also ein zweites Gesez der gemischten Naturen, daß mit der freien Thätigkeit der Organe auch ein freier Fluß der Empfindungen und Ideen, daß mit der Zerrüttung derselbigen auch eine Zerrüttung des Denkens und Empfindens sollte verbunden seyn. Also kürzer: daß die allgemeine Empfindung thierischer Harmonie die Quelle geistiger Lust, und die thierische Unlust die Quelle geistiger Unlust seyn sollte.

Man kann in diesen verschiedenen Rücksichten Seele und Körper

nicht gar unrecht zweien gleichgestimmten Saiteninstrumenten vergleichen, die neben einander gestellt sind. Wenn man eine Saite auf dem einen rühret, und einen gewissen Ton angibt, so wird auf dem andern eben diese Saite freiwillig anschlagen, und eben diesen Ton nur etwas schwächer angeben. So wekt, vergleichungsweise zu reden, die fröhliche Saite des Körpers die fröhliche in der Seele, so der traurige Ton des ersten den traurigen in der zweiten. Diß ist die wunderbare und merkwürdige Sympathie, die die heterogenen Principien des Menschen gleichsam zu Einem Wesen macht, der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen.“³

Meine Damen und Herrn!

Jeder von uns hat seine Lieblingsschriftsteller, seine Lieblingsbücher — wie umgekehrt jeder Werke und Autoren nennen kann, mit denen er nicht warm wird und die er darum meist nach wenigen Seiten weglegt oder erst gar nicht in die Hand nimmt.

Diese Selbstbeschränkung auf einen Kleinteil der Literatur fängt an, sowie wir aus dem ersten Lesealter heraus sind, das heißt: sowie uns nicht mehr allein der Inhalt fesselt, sowie wir — bewußt oder instinktiv — nach einer Lektüre schauen, die uns nicht nur interessiert, sondern auch liegt. Und je älter wir als Leser werden, desto mehr gewöhnen wir uns an diesen Sachverhalt — gedankenlos, als wäre er die natürlichste Sache der Welt. Angesichts des unbewältigbaren Überangebots an Büchern empfinden wir es allenfalls als Segen, daß wir nicht bei jedem, was auf dem Markte ist, das Gefühl haben, wir müßten es lesen. Was wir nicht wissen, macht uns nicht heiß, vielmehr freuen wir uns dessen, was wir kennen, und kultivieren womöglich noch unsere Einseitigkeit. Denn bei der — fast zwanghaften — Neigung des Menschen zur Selbstrechtfertigung seines Seins und Tuns (auch zum Preis des Selbstbetrugs) wird aus der Not des Überforderten unversehens die Tugend des Spezialisten, aus den Lücken der Belesenheit das persönliche Verdienst der gezielten Auswahl — kurzum: am Ende halten wir unsere Beschränktheit gar noch für ein Zeichen kritischen Sachverstands.

Dabei genügte ein vergleichender Blick auf unsere Lieblingsbücher und -autoren, uns zu zeigen, daß unser so erworbenes Bildungsgut durchaus problematisch ist. Stammen meine liebsten Lektüren vom intelligenzentfesselten Kritiker Lessing, vom pathetisch-psychologisierenden Geschichtsschreiber Schiller, vom romantisch-bodenlosen Tragiker Mörike des Romans „Maler Nolten“, vom selbstverliebten, selbstzerstörerischen Sentimentali-

ker und Zyniker Heine des „Buchs Le Grand“ und vom unerbittlichen Realisten Raabe des „Stopfkuchens“ und der „Akten des Vogelsangs“: so frage ich mich wohl zu Recht, wo hier das einigende Band sei. Und ähnlich wird es Ihnen allen gehen, wenn Sie nach dem gemeinsamen Nenner Ihrer Vorlieben suchen — und feststellen müssen, daß er sich weder im Stofflichen noch in der darin ausgedrückten Geisteshaltung ermitteln läßt, daß vielmehr die einzige wurzeltiefe Gemeinsamkeit eben diese Ihre Vorliebe ist, die es zu erklären gälte.

Es ist ganz erstaunlich, ja: kaum glaublich, daß diese Feststellung, die jeder machen muß, sobald er nur darüber nachdenkt, bis heute auf sich beruhen konnte, ohne daß sich, soweit ich sehe, einer derer um Aufklärung bemüht hätte, die von ihrem Pro und Contra in Sachen Literatur leben: Literaturwissenschaftler und Kritiker verkaufen statt dessen nach wie vor ihre Vorlieben und Abneigungen als Werturteile und ihren uneingestandenen Subjektivismus als steif und fest begründete Objektivität.

Als einziger bedeutender Interpret hat Ihr Landsmann Emil Staiger von diesem Sachverhalt wenigstens Kenntnis genommen, indem er in seiner „Kunst der Interpretation“ schreibt: „Wir lesen Verse; sie sprechen uns an. Der Wortlaut mag uns faßlich scheinen. Verstanden haben wir ihn noch nicht. Wir wissen noch kaum, was eigentlich dasteht und wie das Ganze zusammenhängt. Aber die Verse sprechen uns an; wir sind geneigt, sie wieder zu lesen, uns ihren Zauber, ihren dunkel gefühlten Gehalt zu eigen zu machen. Nur rationalistische Theoretiker würden bestreiten, daß dem so ist. Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll. Manchmal findet die Berührung nicht gleich beim ersten Lesen statt. Oft geht uns das Herz überhaupt nicht auf. Dann können wir über den Dichter bestenfalls Angelerntes wiederholen. Doch die Erkenntnis seines Schaffens zu erneuern oder gar zu vertiefen, sind wir nicht berufen.“⁴ Aber diese Einsicht, daß das allersubjektivste Gefühl die Basis der wissenschaftlichen Arbeit abgibt, führt Staiger nicht weiter, im Gegenteil, er resigniert nur bewußt, wo andere es unbewußt tun, wenn er zum Schlusse kommt: „Ich sehe nämlich doch immer nur das, was mir persönlich zu sehen vergönnt, was mir in der ersten echten Begegnung am Kunstwerk aufgegangen ist.“⁴

Nun sind für die Literatur die Literaturwissenschaftler und Kritiker zwar von fast keiner Bedeutung — setzen wir ihrer selbstgewählten Berufsmäßigkeit die Berufung durch den Autor entgegen, die ganz einfach dem Leser, uns allen, gilt. Verhängnisvoll, weil irreführend, wird ihr gelehrtes oder schulmeisterndes Trei-

ben aber dadurch, daß es den Blick — ungeachtet der unerläßlichen totalen Wechselbeziehung zwischen Autor und Leser — vornehmlich auf die Rolle des Literaturproduzenten richtet und die Masse der Konsumenten, wenn überhaupt beachtet, höchstens zum Maßstab nimmt, um die soziologische Relevanz eines Schriftstellers zu ermessen (wie es so unschön und kunstwidrig heißt). Das bedeutet: Im Zeitalter der politischen Demokratie stehen wir literaturwissenschaftlich noch weit hinterm Berg: der anonyme Einzelne, der Leser, an den sich der namhafte Einzelne, der Autor, wendet, ist in seiner Eigenart als Dialogpartner im Kunstgespräch weder hinreichend berücksichtigt noch auch nur zutreffend erkannt.

Wir haben uns also zu fragen: Was entscheidet über den Eindruck, den Werke der Literatur auf uns, die Leser, machen? Woran liegt es, daß uns das eine Werk anzieht, das andere abstößt, das eine uns anspricht, das andere uns fremd anmutet — daß es uns beim einen Buch einfach nicht gelingen will, uns einzulesen, uns mit ihm zu identifizieren, wogegen wir ein anderes vom Blatte lesen, als wär's ein Stück von uns?

Vor nunmehr runden hundert Jahren machte ein als Sänger bei den Oberammergauer Passionsspielen Mitwirkender eine Entdeckung, die — wie alles Geniale — so nahe liegt, daß es verwundert, wieso des Menschen Geist nicht schon viel früher dazu kam. Die Überzeugungskraft — und auch das Ärgernis — des scheinbar Selbstverständlichen, die diese Entdeckung ausstrahlte, schlug zwar die damalige Fachwelt in ihren Bann, hinderte die Zeitgenossen aber auch daran, von ihrem unmittelbaren Gegenstand, dem nachschaffenden Künstler, abzusehen und sie in ihrer elementaren, allgemeinmenschlichen Bedeutung zu durchschauen und weiterzuentwickeln. Ganz unbegreiflich aber ist es, daß die Nachwelt das einmal wenigstens in Teilen erblickte Neuland so weit aus den Augen verlor wie unsere Vorfahren vor Kolumbus das schon einmal entdeckte Amerika: was seit fünfzig Jahren von dem — auf unsere heutige Frage die Antwort enthaltenden — Erfahrungsschatz blieb, ist die in mehr oder minder entlegenen Publikationen fortgeschleppte (und allenfalls noch mit dem Unverstand der Referenten befrachtete) Erinnerung an eine „interessante Theorie“, deren unverändertes Leben und Wirken unter dem Staub der Zeit kaum noch zu erspüren ist — was Wunder, wenn es heute erst recht keinem mehr einfällt, für die Entfaltung und Ausbildung des Ur-Keimlings Sorge zu tragen und ihn endlich auf das ihm anstehende unbegrenzte Feld zu verpflanzen. Zwar läßt sich auch diese Neue Welt nicht in einer einzigen Stunde ein zweites Mal, endgültig, entdecken — aber das Ziel ins Auge fassen können wir.

Die Geschichte der ersten Entdeckung, die wir uns zur Bestimmung unseres eigenen Ausgangspunktes vergegenwärtigen müssen, liest sich wie ein Kriminalroman: Der Sänger Joseph Rutz verlor durch Überanstrengung seine Stimme. Sie wiederzuerlangen und, wo möglich, seine Kunstfertigkeit zu steigern, wurde für den so Reizempfindlichen zum Fall seines Lebens. Er studierte die Technik des Gesanges bei sich und bei andern und verglich die Mängel in Konzertsaal und Theater mit den gelungenen Partien. Welche Spur im dreißigjährigen Versuchsverfahren ihn zu des Rätsels Lösung führte, beschreibt sein Sohn Ottmar Rutz wie folgt: Joseph Rutz „bemerkte, daß auch Sänger, die der Ausbildung ihrer Stimme die größte Sorgfalt hatten angedeihen lassen, gewisse Werke nicht gut singen konnten. Der Vortrag, die musikalische Auffassung waren es nicht, die dem Sänger da Schwierigkeiten bereiteten, sondern das Singen selbst. Hin und wieder aber kam es vor, daß sie solche nicht ‚liegende‘ Werke nach anfänglich schlechter Wiedergabe nach und nach bei erkennbarer vollster seelischer Hingabe an das Werk besser, bis zu vollkommen befriedigender Wiedergabe sangen.

Die Gründe, die zu diesem Wechsel führten, suchte mein Vater festzustellen.

Er beobachtete, daß sich bei der Besserung der Wiedergabe der Klangcharakter der Stimme, ihre instrumentalen Klangeigenschaften von Grund aus änderten: die Stimme wurde heller, während sie vorher dunkler war, sie bekam größeres Volumen, während sie vorher kleiner war, sie wurde glänzend metallisch, während vorher eine übergroße Weichheit herrschte.

Diesen Wechsel im Stimmklang brachte er in Verbindung mit der seelischen Versenkung in den Gehalt des Werkes. Um zu ergründen, ob wirklich ein solcher Zusammenhang bestehe, verlegte er sich darauf, selbst solche Werke zu singen, die ihm bisher nicht ‚lagen‘, und durch möglichste Versenkung in ihren Gehalt und gleichzeitig mit dem Willen, seinen gewohnten Stimmcharakter zu ändern, besser zu singen, bald härtere, bald weichere, hellere, dunklere Nuancen zu finden und während des ganzen Werkes beizubehalten. Er suchte festzustellen, bei welcher Nuancierung die Stimme ein gewisses Werk am besten wiedergab, wobei er besonders auch die Anstrengung beachtete, die die Wiedergabe dem Organ verursachte. Denn er wußte ja, daß die nicht ‚liegenden‘ Werke dem Sänger stets die größten Anstrengungen, häufig sogar Schmerzempfindungen in der Kehle verursachten. Für eine Reihe von Werken prägte er sich den Klangcharakter ein, den die Stimme besitzen mußte, wenn das betreffende Werk bei ihm künstlerisch und zugleich stimmhygienisch am besten wiedergegeben werden sollte, und suchte bei der Wiedergabe

durch möglichst lebhaftere Vorstellung dieses Klanges im Geist ihn auch in Wirklichkeit zu erzielen.

Denn nun wußte er, daß die Versenkung in das Werk, die Autohypnose beim Einsingen, eine unwillkürliche Änderung des Stimmklanges nicht nach Stärke etwa, sondern nach Helligkeit, Härte, Größe bewirke, und daß diese Änderung die Vorbedingung für bessere Wiedergabe sei.

Er erkannte aber endlich auch, daß nicht der Bau des Tonorgans, nicht die Tätigkeit der Kehle, des Mundes, des Ansatzrohrs überhaupt diese Änderung bewirke, auch nicht die Atemtätigkeit, wie er eine Zeitlang annahm, sondern eine — beim Einsingen unbewußt und unwillkürlich eintretende — Einstellung gewisser Rumpfmuskeln, die die ganze Rumpfhaltung, die man sonst gewohnt war, änderte.

Jetzt war der Weg seiner Forschung genauer vorgezeichnet: zunächst Versenkung in den Gehalt des Werkes, um die künstlerisch und stimmhygienisch beste Wiedergabe unwillkürlich zu erreichen, zugleich Beobachtung der Klangänderung, Analyse der einzelnen Klangeigenschaften, dann Beobachtung der Veränderungen der Rumpfdimensionen, der Muskelbewegungen, die unwillkürlich vorgenommen wurden. Endlich, wenn erst die Muskelbewegung festgestellt war, sofortige Vornahme dieser ohne erst sich einzusingen, und Beobachtung, wie der Klang der Stimme dann sei; Vergleichung der Klangeigenschaften, der Muskelbewegungen, der Rumpfhaltungen, Schlüsse von der einen auf die andere, Durchprobieren der Werke in den festgestellten Arten der Tongebung, tausendfältige Wiederholung der Wiedergabe eines Werkes, um diejenige Tongebung festzustellen, die für das Werk die künstlerisch und stimmhygienisch beste ist.“⁵

Die großartige Entdeckung des Joseph Rutz erbrachte also eine doppelte Erkenntnis. Erstens: Man kann mit einem Kunstwerk nicht machen, was man will, wenn seine Reproduktion gelingen soll; vielmehr muß, wer sich des Kunstwerks bemächtigen will, sich seinem Eigenleben anbequemen, indem er der leisen Zwangswirkung, die von ihm ausgeht, nachgibt. Zweitens: Diese Zwangswirkung führt den ihr Nachgebenden unwillkürlich zu bestimmten Muskelbewegungen und Muskelstellungen — sie sind also auch das Mittel, das im Kunstwerk liegende gewisse Etwas, das sein Wesen ausmacht und es von andern Kunstwerken unterscheidet, instinktiv oder bewußt in den Griff zu bekommen. Den Beweis, ob uns dies gelungen ist oder nicht, ob unsere Reaktion richtig oder falsch war, haben wir dann in uns selbst: in einem wohlthuenden Gefühl der Übereinstimmung und Gelöstheit oder in einem unbehaglichen Eindruck des Fremden und Gehemmen.

Meine Damen und Herrn, es wird Ihnen bereits klargeworden sein, daß diese Beobachtungen nicht auf Theorie und Praxis des Gesanges beschränkt sind, sondern für jede Art von klanglicher Reproduktion eines Kunstwerkes gelten. Auch für die von uns meist geübte Form des Lesens, die nur scheinbar stumm ist und sich in dem, was dabei in uns vorgeht, nicht wesentlich, sondern nur gradweise vom artikulierten Singen oder vom lauten Lesen unterscheidet. (Dieses war ja ursprünglich — und die ganze Antike hindurch — überhaupt die herrschende Form der geistigen Anverwandlung, auch wenn man für sich alleine las: so daß etwa der Kirchenvater Ambrosius im Alter wegen eines Kehlkopfleidens aufs Lesen verzichten mußte.) Gehen wir also, mit diesem Bewußtsein, den eingeschlagenen Gedankengang weiter.

Merkwürdig wie der geistesgeschichtlich späte Zeitpunkt der Entdeckung von Joseph Rutz ist nun die Tatsache, daß ihre Idee, einmal gedacht, danach offenbar in der Luft lag. Völlig unabhängig von diesem — erst nach seinem Tod durch die Veröffentlichungen seines Sohnes in die wissenschaftliche Welt eingetretenen — Sänger und 1895 als Zollinspektor Verstorbenen kam der 1850 geborene Germanist und Phonetiker Eduard Sievers vom Sprachlichen her zu ähnlichen grundlegenden Erkenntnissen. Und obwohl dieser Fachgelehrte ebenfalls ein Menschenalter seiner Entdeckung widmete, hat auch er damit keine Schule gemacht, deren Stoff Allgemeingut geworden wäre. Der Grund mutet fast ironisch an: gerade die so stark ausgeprägte motorische Veranlagung und außerordentliche Klangempfindlichkeit, die ihn zu seinen verblüffenden Schallanalysen befähigten, beschränkten seine Lehre auf einen kleinen Kreis Gleichgearteter. Wir aber, denen es nicht wie ihm darum geht, anhand eines Textes den Verfasser zu identifizieren oder der Echtheit oder Einheitlichkeit der Verfasserschaft bestimmter Werke nachzuspüren und dabei die vom Dichter übernommenen Teile oder Änderungen und Überarbeitungsschichten von fremder Hand aufzuzeigen, wir sollten uns doch das eine, uns Betreffende zu eigen machen, was Sievers in zahllosen Versuchen mit gesprochener Dichtung (auf die wir noch kommen werden) erwiesen hat: Jeder Mensch, er sei auch motorisch oder nur akustisch und visuell veranlagt, reagiert — positiv oder negativ — auf die Zwänge, die dem gelesenen Text als Lebenskraft innewohnen — das heißt: ihm vom Autor eingepreßt sind. Mit unserem (wie immer gearteten) Urteil charakterisieren wir also nicht nur den Autor, sondern auch uns selbst.

Beginnen wir nun, um uns die Gründe unserer Sympathien und Antipathien bewußt zu machen, mit der Frage, wie diese Lebenskraft in einen Text hineinkommt und was eigentlich sie ist.

Sobald ein Mensch in Worten zu denken anfängt, tritt in seinem Gehirn eine für diesen besonderen Augenblick typische innere Spannung ein. Diese geistig-seelische Spannung strahlt durch das Nervensystem auf den gesamten Körper aus und ruft in seinen einzelnen Teilen physiologische Spannungen hervor, die in ihrer Eigenart der psychischen Grundspannung genau entsprechen. Das Ergebnis des Denkens und Empfindens äußert sich körperlich in Rede oder Schrift; in den Worten haben wir daher diese Einheit aus seelischer und körperlicher Bewegung hörbar oder sichtbar vor uns.

Die stärkste Anschauung dieses Sachverhalts gibt uns ein Brief Eduard Mörikes an Moritz von Schwind (vom 18. Juli 1868), dem er die Entstehung seiner Ballade „Schön-Rohtraut“ erzählt: „Ich stieß einmal, es war in Cleversulzbach, zufällig in einem Wörterbuch auf den mir bis dahin unbekanntem altdeutschen Frauennamen. Er leuchtete mich an als wie in einer Rosenglut, und mit ihm war auch schon die Königstochter da. Von dieser Vorstellung erwärmt, trat ich aus dem Zimmer zu ebener Erde in den Garten hinaus, ging einmal den breiten Weg bis zur hintersten Laube hinunter und hatte das Gedicht erfunden, fast gleichzeitig damit das Versmaß und die ersten Zeilen, worauf die Ausführung auch wie von selbst erfolgte.“⁶

Das Wort — Rohtraut —, das des Dichters Denken in Gang setzt, führt ihn zu einer besonderen seelischen Spannung — der Empfindung des Leuchtens als wie in einer Rosenglut; die körperliche Spannung, die organisch daraus hervorgeht, drängt zur lösenden Bewegung des Ganges ins Freie — in den Garten hinaus . . . bis zur hintersten Laube — und artikuliert sich im Erfinden des Gedichts, dem — fast gleichzeitig — das Erfinden des Metrums folgt.

Mit dem Erfinden des Gedichts, das Mörike hier vom Erfinden des Metrums (als dem äußerlichen Maß von Zahl und Lage der Hebungen und Senkungen) unterscheidet, ist nun, auch das spricht sich in seinen Worten aus, nicht allein der Inhalt — der Kuß, der dem Jägerbuben zum Schicksal wird — gemeint: denn die ersten den Inhalt bestimmenden Zeilen und seine ihn stufenweise erst schaffende Ausführung — *O daß ich doch ihr Jäger wär'!* / *O daß ich doch ein Königssohn wär'!* / *Und würdest du heute Kaiserin, Mich sollt's nicht kränken!* — folgen ja als letztes: was der Dichter im Augenblick der Konzeption erfand und was seine Ballade so unvergleichlich macht und zum innersten Gefühl des Lesers sprechen läßt, ist gerade der gedanklich nicht faßbare, der nicht auszudeutende Zauber der betroffenen Sprachlosigkeit einer Liebe — *Darauf sie ritten schweigend heim.* Und zu ihr, der Seele des Gedichtes, führt den Dichter und uns allein der Be-

wegungsbogen zwischen dem einen sich durch die Strophen hin wiederholenden, die Unbedingtheit des jugendlichen Gefühls einfangenden Kehrreim *Rohtraut, Schön-Rohtraut* — und jenem darauf antwortenden, seine Unerfüllbarkeit erfassenden *Schweig stille, mein Herze!*⁷

Nicht ein bestimmtes Versmaß also schafft das Gedicht, sondern eine nur ihm eigentümliche innere Spannung und Bewegtheit — die Sprache des Herzens. „Und die Sprache des Herzens ist der Rhythmus“ (Emil Staiger⁸).

Bleiben wir, um uns des Da- und Wieseins dessen, was wir Rhythmus nennen, zu versichern, noch einen Augenblick bei der Poesie, der gebundenen Rede als dem Inbegriff des Rhythmischen in der Sprachkunst. Gerade das Neben- und Ineinander von Metrum und Rhythmus im lyrischen Gedicht erlaubt uns, den Rhythmus zu isolieren, indem wir ihn als über das Metrum Hinausgehendes festhalten.

Jedes Gedicht kann seinem Leser verraten, daß die bloße — in Versfüßen darzustellende — Anordnung der betonten und unbetonten Silben ein äußeres, seelenloses Maß bleibt, wenn der Dichter es nicht überlagert und umspielt mit seinem den sprachlichen Klangstrom durchgliedernden Zeitmaß des persönlichen Rhythmus. Das heißt, wir können hören und sehen, daß es allein der Rhythmus ist — das einzige gliedernde Maß der Prosa, mit der wir es als Leser ja meist zu tun haben —, der die Seele eines Sprachwerkes bestimmt.

Wo also nichts anderes als ein Versmaß erfüllt wird, könnte das durch die Gleichmäßigkeit der Hebungsschweren und die Gleichheit der Hebungsabstände zustandekommende mechanische Geleier auch von einer Dreschmaschine ausgehen, die leeres Stroh drischt:

Deine Stürme, deine Wogen,
Deine ahnungsschwere Lust,
Sicher haben sie betrogen
Manche unschuldsvolle Brust!

Der erhitzte Wahn der Jugend,
Der das Glück sich fern verheißt,
Weiche deiner strengern Tugend,
Weiche deinem größern Geist!

So wenig Eigenton klingt in diesen Versen auf, daß beim ersten Lesen nicht einmal ihre verschiedene Autorschaft durchschlägt — und sich die Poetasterin nicht ohrenfällig vom Poeten unterscheidet: die erste Strophe stammt vom „schlesischen Schwan“ Friederike Kempner⁹, die zweite vom „Verskünstler“ August von Platen¹⁰.

Daß aber Gedichte mit gleichem Metrum (vierhebigen Trochäen), gleichem Reimschema (Kreuzreim) und gleichen Versausgängen (erste und dritte Zeile klingend, zweite und vierte Zeile stumpf) ganz anderen Rhythmus aufweisen können, wenn der unbeseelte Versfuß von einem Dichter belebt wird, hören wir beim Vergleich zweier Kunstgebilde der echten Art:

Schließe mir die Augen beide
Mit den lieben Händen zu!
Geht doch alles, was ich leide,
Unter deiner Hand zur Ruh.

So beginnt Theodor Storm sein Abendlied¹¹. Eine entgegengesetzte seelische Grundstimmung drückt jedoch mit denselben äußern Mitteln Schiller aus:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elisium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, dein Heiligthum.¹²

Was diese metrisch ganz gleichen Verse so verschieden macht, ist ihr Rhythmus. Denn die metrischen Einheiten der Versfüße sind nicht identisch mit den Sinneinheiten, in deren Takten sich der Rhythmus ausspricht. Der Rhythmus wird zwar auch regiert von Pausen und Akzenten, aber im Gegensatz zum starren Metrum liegt nichts fest im lebendigen Fluß der Sprache: Satzbau und Wortstellung können bewirken, daß die Akzente stärker oder schwächer hervortreten, daß die Pausen häufiger oder seltener, kürzer oder länger sind — daß also die Sinneinheiten untereinander verschiedene Breite, Gliederung und Geschwindigkeit haben.

Drei Prosabeispiele sollen die Probe aufs Exempel machen. Das erste findet sich in Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, in den Sätzen: „Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral ‚Dein Lachen endet vor der Morgenröte!‘ erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.“¹³ Das Wunder dieser Sätze läßt sich nicht erklären — aber wir spüren, wie die Atmosphäre, erzeugt vom schaurigen Titel des Chorals, sich verdichtet in den Worten „furchtbar“ und „Totenstille“ und dadurch jäh eine Gegenwärtigkeit erlangt, die wie von selbst aus der raunenden Erzählzeit des Imperfekts ins Präsens

durchbricht, in dem es kein Entrinnen gibt. Und unerbittlich wie der Fall der Töne ist unser Sturz durch diese Worte, herunter durch die blaue Nacht.

Sie könnten einwenden, daß der Rhythmus hier, dem Inhalt angepaßt, weniger prosaischer als viel mehr musikalischer, lyrischer Natur sei. Ein Satz aus Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ (Erste Fassung: 2. Band, 8. Kapitel; Zweite Fassung: 2. Teil, 18. Kapitel), dessen taghell lebendiger und körperwarmer Inhalt dem Mörikeschen geradezu gegenübersteht, offenbart beim einfühlenden Lesen einen ebenso zwingenden Sprachfluß. Beim einfühlenden Lesen: denn die einzigartige Schönheit der Prosa des Realisten Keller sticht — hier wie überhaupt —, anders als beim lyrisch gestimmten Romantiker Mörike, nicht beim ersten Blick in die Augen: „Als ich Anna geküßt, war es gewesen, als ob mein Mund eine wirkliche Rose berührt hätte; jetzt aber küßte ich eben einen heißen, leibhaften Mund, und der geheimnisvolle balsamische Atem aus dem Innern eines schönen und starken Weibes strömte in vollen Zügen in mich über.“¹⁴

Gewann der stürzende Rhythmus bei Mörike seine Gestalt im Raum, gründet und mündet der Rhythmus bei Keller in der Zeit: sein Satz fällt nicht heraus aus dem Erzähltempus des Imperfekts, sondern fließt aus der Vorvergangenheit in sie hinein. Dadurch verdichtet sich der zu schildernde Gegensatz von Anna und Judith in sprachliche Gestalt: *Als ich Anna geküßt / das ist nicht mehr als ein verflogener Augenblick / war es gewesen / eine ferne Erinnerung — woran? / als ob mein Mund / der Ich-Erzähler nur ist der Gebende / eine wirkliche Rose berührt hätte / die Erinnerung daran besteht nur noch in einem Bild, im Als ob einer wirklichen Rose und nicht im lebendigen Eindruck eines Menschen aus Fleisch und Blut, und Keller vermeidet mit seiner Betonung dieses „als ob“ zugleich die rhythmisch und inhaltlich dynamischere Fügungsweise „als hätte mein Mund eine wirkliche Rose berührt“: das hätte nicht nur das Geschehen selbst zu stark vergegenwärtigt, sondern, mit seinem „berührt“ am Ende der Sinneinheit, auch die Berührung festgehalten, die sich im „als ob mein Mund . . . berührt hätte“ leise verflüchtigt / jetzt aber küßte ich eben / der sprachliche Fluß gewinnt unversehens Breite und eine fortdrängende Kraft / einen heißen, leibhaften Mund / die Pause hält diesen Mund, und nichts als ihn fest, und darum fährt Keller nicht in herkömmlicher Fügungsart fort: „und der geheimnisvolle balsamische Atem : strömte aus dem Innern eines schönen und starken Weibes : in vollen Zügen : in mich über“, denn da wären drei Pausen, also vier Sinneinheiten, wo es nur eine einzige sein darf, nein, Keller, der vom zweisilbigen „heißen“ über den dreisilbig steigernden Zusatz „leibhaften“ zum allei-*

nen hingerissen wird, was zählt, zur einen Silbe „Mund“, er setzt den folgenden Kuß, bei dem er der Empfangende ist (so elementar, daß ihm die Geberin nicht mehr als individuelle Verkörperung erscheint, sondern zum Weib schlechthin wird), er setzt diesen Kuß in die Ewigkeit eines einzigen Atemzugs um: / *und der geheimnisvolle balsamische Atem aus dem Innern eines schönen und starken Weibes strömte in vollen Zügen in mich über.*“

Nun haben wir es freilich auch hier, wie bei Mörikes Beispielsatz, mit einer Sprachform zu tun, die man ihres Abstands zur prosaischen Menschenrede wegen „Kunstprosa“ genannt hat. Doch ist die — im Rhythmus sich zu erkennen gebende — Kunst eines Schriftstellers in keiner Weise an einen über den Alltag gehobenen Sprachton gebunden.

„ich spriche äigetlich zimlich starch au wän ich schrybe“, hat Max Frisch einmal geäußert¹⁵ und damit sagen wollen, daß seine Prosakunst in vielem die Züge der gesprochenen Sprache zeigt, wo nicht gar sucht. Der junge Zürcher Germanist Walter Schenker hat diese „Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache“ so glücklich dargestellt, daß dabei auch Vorgänge aufgedeckt werden, die nicht auf Frisch und die Schweizer beschränkt sind, sondern die in unseren Tagen herrschende Schriftstellerart überhaupt kennzeichnen. Wie der Autor, der gesprochener Sprache nahesteht, mit ihren — der sogenannten Hochsprache oft entgegengesetzten — Mitteln die gleiche rhythmische Kunst entfalten kann, die seinem Text die persönliche Eigenart gibt und ihm dadurch auch die Faszination des Lesers sichert, führt Schenker an einem Satz aus dem Roman „Mein Name sei Gantenbein“ vor:

„Langsam gefaßt darauf, daß er jetzt nicht mehr an die Reihe kommt, die städtischen Ämter schließen ein Viertel vor zwölf, soviel er weiß, zwecks Entlastung des Stoßverkehrs, also gefaßt darauf, daß er auf zwei Uhr nachmittags bestellt wird, stopft er sich eine Pfeife, nicht anders als je, eine Verrichtung, die man, ohne hinzublicken, den Fingern überlassen kann, blindlings. . .“¹⁶
„Langsam gefaßt darauf, daß er jetzt nicht mehr an die Reihe kommt / das Wort *darauf* bestimmt das Wort *gefaßt* näher (gefaßt worauf? darauf, daß), Frisch schreibt nicht *Langsam darauf gefaßt*, sondern klammert *darauf* aus, setzt damit das bestimmende Glied hinter das bestimmte Glied und unmittelbar vor seinen Bezug, den *daß*-Satz / *die städtischen Ämter schließen ein Viertel vor zwölf* / das Vorherige wird damit begründet, aber nichts drückt die kausale Beziehung aus, etwa ein *weil* oder *denn* (*daß er nicht mehr an die Reihe kommt, weil*), der Grund wird lose nachgeliefert / *soviel er weiß* / vorsichtige Einschränkung: er hat vielleicht einmal irgendwo gelesen, daß die städtischen Ämter

ein Viertel vor zwölf schließen, aber beschwören könnte er es nicht / *zwecks Entlastung des Stoßverkehrs* / die Unsicherheit wird beschwichtigt, jetzt erinnert er sich sozusagen an die Zeitungsnote und zitiert sie in ihrer amtlichen Formulierung / *also gefaßt darauf* / die ergänzenden und modifizierten Nachträge sind nun so umfangreich geworden, daß der Satz faden zu entgleiten droht, der Erzähler merkt es (*also was wollte ich eigentlich sagen?*) und setzt neu an / *daß er auf zwei Uhr nachmittags bestellt wird* / er setzt neu an und variiert gleichzeitig, indem er eine vorher latente konditionale Beziehung ausführt: *wenn* er jetzt nicht mehr an die Reihe kommt, *dann* wird er auf zwei Uhr nachmittags bestellt / *stopft er sich eine Pfeife, nicht anders als je* / auch da klammert Frisch aus, er bestimmt nachträglich die offene Adverbstelle (wie stopft er seine Pfeife?): nicht anders als vorher, da er noch nicht den Blinden spielte / *eine Verrichtung, die man, ohne hinzublicken, den Fingern überlassen kann* / syntaktisch ist das ganz lose angefügt, man müßte, um die Beziehung formal auszudrücken, zum Kausalsatz ergänzen: obwohl Gantenbein jetzt den Blinden spielt, stopft er sich die Pfeife wie früher, *weil dies eine Verrichtung ist*, die auch ein Blinder ausführen kann / *blindlings* / auch das eine Ausklammerung, sie akzentuiert eine leise Pointe, denn *blindlings* darf hier wörtlich genommen werden.

Max Frisch selber findet für seinen Stil diese Technik des Auseinanderfaltens typisch. Ein individueller Stil realisiert sich im Abstand zur Norm. Subjektive Norm für Frisch ist die traditionelle Schriftsprache. Die Syntax der traditionellen deutschen Schriftsprache verhält sich genau komplementär zur Stiltendenz Frischs, ihr Grundprinzip ist es gerade, die Satzteile ineinander zu verfügen. Traditionell-schriftsprachlich würde man konstruieren: *weil die städtischen Ämter, soviel er weiß, zwecks Entlastung des Stoßverkehrs ein Viertel vor zwölf schließen*. In dieser Konstruktion bilden die Satzteile, die näher bestimmt werden (*weil die städtischen Ämter / ein Viertel vor zwölf schließen*), eine Klammer um die bestimmenden Satzteile (*soviel er weiß / zwecks Entlastung des Stoßverkehrs*). Der ganze Satz steht unter dem einen Bogen: er kann erst vom Ende her verstanden werden, ohne seinen letzten Teil ist er unvollständig. Im Stellungstyp dagegen, den Frisch bevorzugt, kann der letzte Teil weggelassen werden, ohne daß der Satz unvollständig wird. Und da man im spontanen Gespräch meist assoziativ formuliert, steht Frischs Stellungstyp der gesprochenen Sprache näher. Die Ausklammerungen machen die Sprache Max Frischs gesprochen. ¹⁷

Ein Rückblick auf unser Mörrike-Beispiel zeigt: auch dort, in der reinen Höhenluft sogenannter Hochsprache, überwältigt der

Ausdruck des Herzens die Gesetze der Grammatik — die Töne fallen nicht, wie das Papier es befiehlt, durch die blaue Nacht herunter, sie fallen, sprachgewordene Wirklichkeit, herunter durch die blaue Nacht.

Ziehen wir die Schlüsse — mit dem entscheidenden Schritt über die andern, die nur von Sängern und Sprechern reden, hinaus: indem wir an uns, die Leser, denken.

In unseren Lyrik- wie Prosabeispielen ist jeweils auf andere Art, aber jedesmal im Kern dasselbe geschehen: die Persönlichkeit des Autors hat sich den ihr gemäßen Sprachrhythmus geschaffen; der Sprachrhythmus ist sein Identitätsausweis.

Im Sprachrhythmus des Autors finden also wir, die Leser, den geraden Weg zu seinem Herzen, seiner Seele. Er kann, wie wir aus täglicher Erfahrung wissen, aber auch zur Sprachgrenze zwischen ihm und uns werden. Wie kommt das — und was können wir tun, um sie zu überschreiten?

Eduard Sievers, der Begründer und Meister der Schallanalyse, hat in seinen an nachgesprochener Sprache durchgeführten psychisch-physiologischen Reaktionsversuchen ermittelt, inwieweit jeder Mensch, Autor oder Sprecher (und uns ist klar: auch der Leser), in seinen sprachlichen Verhaltensweisen auf ein bestimmtes Ausdrucks- und Eindrucksgelände konzentriert ist. Bei gemeinsamen Untersuchungen über Taktstrukturen in der Musik hatte der Musikwissenschaftler Gustav Becking entdeckt, daß sich der seelische Spannungsablauf, der allem Handeln des Menschen zugrunde liegt, in einer ihm eigentümlichen Taktschlagfigur aufzeigen läßt: die Schlagfiguren machen den Rhythmus sichtbar. Sievers übertrug diese Beobachtung von der Musik auf die Sprache und fand bestätigt, daß es auch da die drei typischen Arten von Beckingkurven gibt: „Über sie“, sagt Sievers, „scheint mir durch meine Untersuchungen einwandfrei festgestellt zu sein, daß sie das Konstanteste sind, was es überhaupt beim denkenden und handelnden Menschen gibt: wenigstens ist mir trotz mehrjährigem Suchen kein Fall bekannt geworden, daß ein Individuum beim eigenen Produzieren über mehr als eine Beckingkurve frei verfügte, mag es auch sonst noch so reich sein an klanglicher Variabilität. Selbst ein Mann wie Goethe, der an klanglichem Reichtum weitaus alles übertrifft, was mir sonst bekannt geworden ist, bleibt von Anfang bis zu Ende seines Lebens seiner einen Beckingkurve getreu. Es läßt sich auch nicht bezweifeln, daß die Beckingkurve zum angeborenen Besitz des Individuums gehört (wie ich bei Neugeborenen habe feststellen können), und daß bei ihrer Übertragung von Individuum zu Individuum die üblichen Allgemeingesetze der Vererbung eine große, wenn auch nicht die allein ausschlaggebende Rolle spielen. So

ist es auch allein zu verstehen, wenn ganze Stämme oder gar Völker sich manchmal fast bis zur Ausschließlichkeit nur einer und derselben Beckingkurve bedienen.“¹⁸

Schon diese General- oder Personalkurven (die an jedem Menschen haften, so daß sie sich in allen seinen Handlungen, in aller seiner Rede zeigen) weisen aber beim Einzelnen bedeutende — gestaltliche und dynamische — Unterschiede auf: Sievers hat achtzehn Möglichkeiten der Ausbildung gefunden.

Zu diesen Grundformen, dem Gesamtrahmen der Persönlichkeit, ihrem Rhythmus, kommen nun davon unabhängige Spezialkurven, die an den einzelnen Handlungen des Menschen und an den einzelnen Teilen seiner Rede haften — an einem Vers, einer Strophe oder einem Gedicht, an einem Satz, einem Abschnitt oder einem ganzen Prosastück: je nach Augenblicksstimmung oder Lebensalter (womit sich also auch die verschiedenen Stilmerkmale desselben Schriftstellers erklären: die bebenden Herztöne in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ oder der bodenständige Auftritt seines „Fähnleins der sieben Aufrechten“ ebenso wie der jugendliche Ur-Heinrich oder der reife „Salander“). Auch diese Spezialkurven hat Sievers experimentell nachgewiesen: in Poesie und Prosa gleichermaßen als eine Vielzahl von „Signalkurven“ für die qualitativen Abstufungen des Klanges, in denen sich der Rhythmus äußert (und in denen die Entdeckung des Sängers Joseph Rutz weitergeführt ist) — wozu in versifizierter Rede noch eine zusätzliche Vielzahl von „Taktfüllkurven“ kommen.

Damit steht fest: Es gibt, alles in allem, eine Unzahl verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten, deren jeweils allein zutreffende Möglichkeit der Kunstsprecher — und wir haben erkannt: auch der stumme Leser — beim Reproduzieren finden muß, wenn er den besonderen Rhythmus und Klang eines Dichterwortes in sich zum Leben erwecken und seine Seele aufschließen will. Und jeder in einer deutschen Mundart Verwurzelte hat zudem ein weiteres Hemmnis vor sich, wenn er das Werk eines Autors aus dem entgegengesetzten Sprachraum in sich zu reproduzieren sucht: unser hochdeutsches Intonationssystem unterscheidet sich nach Sievers' Beobachtungen vom niederdeutschen dadurch, daß „alles, was beim Niederdeutschen hoch liegt, beim Hochdeutschen als tief erscheint, und daß, wo der Niederdeutsche von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort usw. mit der Stimme steigt, der Hochdeutsche einen Fallschritt macht, und umgekehrt. Die Kurven für niederdeutsche und hochdeutsche Intonationen und Satzmelodien verhalten sich also im allgemeinen wie zwei Spiegelbilder zueinander“¹⁹: ein niederdeutscher Autor, der seinen Worten, ehe er sie zu Papier bringt, nachlauscht, hört ihren Rhythmus also in

ganz anderen Tonschritten gehen, als der hochdeutsche Leser sie in sich zum Klingen bringt.

Meine Damen und Herrn! Ich habe lange nach einem überzeugenden Bild gesucht, mit dem ich jetzt, zum Schluß meines Vortrags, die Möglichkeit veranschaulichen kann, wie wir, die Leser, unseren eigenen Rhythmus, unsere eigene Persönlichkeit mit Sprachrhythmus und Persönlichkeit des Autors, er heiße, wie er wolle, in Übereinstimmung bringen können ohne die intellektuellen Verwandlungskünste jenes parodierenden Studenten oder die emotionalen Anverwandlungsmittel des nachäffenden Lessingschen Schauspielers — und auch ohne die akustische Probiermethode des Sängers Rutz oder die motorische Figurenmethode von Eduard Sievers.

Ich habe dieses Bild in Goethes „Wahlverwandtschaften“ (1. Teil, 12. Kapitel) gefunden. Es zeigt den uns allen gangbaren Weg, durch die körperliche Annäherung an den Rhythmus des andern auch in unserem Geist seine Nähe zu finden, in der allgemeinen Empfindung körperlicher Harmonie zur Quelle geistiger Lust zu gelangen und also jene wunderbare und merkwürdige Sympathie des Körpers und der Seele zu spüren, von der Schiller in unserem Motto gesprochen hat und die unser Wunschziel ist, wenn wir einem anderen Menschen — persönlich oder in einem Buch — begegnen.

Ottolie, ein eigenhändiges Manuskript Eduards kopierend, kommt beim selbstvergessenen Nachvollzug der Schreibvorlage auch ihrem Urheber immer näher: „Das Gefühl, etwas für den Freund gethan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. Wollen wir collationiren? sagte sie lächelnd. Eduard wußte nicht was er erwidern sollte. Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden: aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! Um Gottes willen! rief er aus, was ist das? Das ist meine Hand! Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz als wenn er ihn selbst geschrieben hätte.“²⁰

Dies ist der äußerste Fall der Liebe. Aber wir selber haben oft erfahren, daß der in seiner Handschrift sich spiegelnde Sprachrhythmus eines Menschen uns nur dort unleserlich erscheint, wo wir nicht vorbehaltlos bereit sind, uns auf den Schreiber einzustellen. Die Schrift — und das gedruckte Wort — eines Menschen, in dessen Rhythmus wir uns aufmerksam einschwingen, ist uns ein offenes Buch.

„Man lebt wirklich nur unterm Auge des uns Liebenden“, faßt

Hugo von Hofmannsthal in den Aufzeichnungen und Entwürfen zum „Andreas“ den Kerngedanken des geistigen Wegleiters Sacramozo zusammen. Ich schließe mit des Malteserritters folgenden Worten, die von Autor zu Leser ebenso gelten wie von Mensch zu Mensch: „Aufmerksamkeit ist soviel wie Liebe. — Ich bitte Sie, daß Sie meine Seele mit Aufmerksamkeit behandeln. Wer ist aufmerksam? . . . keiner genug. Jenes Wort ‚ich habe nichts vernachlässigt‘ — wer darf es von sich mit gutem Gewissen sagen.“²¹

Zitatnachweise

- ¹ Franz Saran, Deutsche Verslehre. Handbuch des deutschen Unterrichts an Höheren Schulen. Hg. von Adolf Matthias. Dritter Band. Dritter Teil. München 1907. S. 2.
- ² Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von Paul Rilla. Sechster Band. Berlin und Weimar 1968. S. 22 f.
- ³ Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften, Erster Teil. Weimar 1962. S. 56 f. und S. 63 f.
- ⁴ Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955. S. 12 und S. 32.
- ⁵ Ottmar Rutz, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München 1908. S. 135 f.
- ⁶ Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moriz v. Schwind. Hg. von Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart o. J. (1914). S. 126.
- ⁷ Mörikes Werke. Hg. von Harry Maync. Erster Band. Leipzig und Wien o. J. (2. Aufl. 1914). S. 50.
- ⁸ Emil Staiger, Entstellte Zitate (1945. In: Die Kunst der Interpretation: s. o. 4). S. 167.
- ⁹ Die sämtlichen Gedichte der Friederike Kempner. Sammlung Dieterich. Band 291. Bremen 1964. S. 166.
- ¹⁰ Gesammelte Werke des Grafen August von Platen. In fünf Bänden. Erster Band. Stuttgart und Augsburg 1856. S. 32.
- ¹¹ Theodor Storm, Sämtliche Werke in zwei Bänden. Zweiter Band. Berlin o. J. (1930). S. 776.
- ¹² Schillers Werke. Nationalausgabe. Erster Band. Gedichte 1776—1799. Weimar 1943. S. 169.
- ¹³ Mörikes Werke. Hg. von Harry Maync. Dritter Band. Leipzig und Wien o. J. (2. Aufl. 1914). S. 270.
- ¹⁴ Gottfried Keller, Der Grüne Heinrich. Erste Fassung. Die Fischer Bibliothek der hundert Bücher. Hg. von Walther Killy. Exempla Classica 39. Frankfurt a. M. 1961. S. 288.
- ¹⁵ Walter Schenker, Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache. Quellen und Forschungen zur Sprache und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. Hg. von Hermann Kunisch, Stefan Sonderegger und Thomas Finkenstaedt. 31 (155). Berlin 1969. S. 36.
- ¹⁶ Max Frisch, Mein Name sei Gantenbein. 46.—65. Tausend. Frankfurt a. M. 1964. S. 65.
- ¹⁷ Walter Schenker, Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache (s. o. 15). S. 37 f.

- ¹⁸ Eduard Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge. In: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für Wilhelm Streitberg. S. 65—111. Heidelberg 1924. S. 74.
- ¹⁹ Eduard Sievers, Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik (1903). In: Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Germanische Bibliothek. Hg. von Wilhelm Streitberg. Zweite Abteilung: Untersuchungen und Texte. Fünfter Band. Heidelberg 1912. S. 87.
- ²⁰ Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung. 20. Band. Weimar 1892. S. 135 f.
- ²¹ Hofmannsthal, Andreas oder Die Vereinigten. Die Fischer Bibliothek der hundert Bücher. Hg. von Walther Killy. Exempla Classica 20. Frankfurt a. M. 1961. S. 94.

Verdienstliches Ringen mit der Sprachschranke

Von Dr. R. Bernhard, Lausanne

Im welschen Verlagswesen, das in den letzten Jahren zunehmende Rührigkeit entfaltet, nimmt die Buchreihe der „Livres du mois“, des monatlich erscheinenden Roman-, Novellen- oder Abhandlungsbandes der „Société de la Feuille d’Avis de Lausanne“ und der „Imprimeries Réunies SA“ in Lausanne eine besondere Stellung ein. Diese industriell hergestellten und doch gepflegt wirkenden Publikationen, die von Jean-Jacques Huber verwaltet und von Bertil Galland literarisch betreut werden, erreichen, wie gewisse Veröffentlichungen der Lausanner „Editions Rencontre“, breiteste Kreise, vom einfachen, anspruchslosen Leser bis zum Kenner. Für den Deutschschweizer sind sie ebenfalls sowohl eine Fundgrube weiter zurückliegenden, längst vergriffenen, ja zum Teil dem Drucke bisher entzogen gewesenen schriftstellerischen Schaffens welscher Mitbürger als auch ein Greifbarmachen zeitgenössischer Arbeiten. Mit der Aufnahme von Texten Max Frischs, Robert Walsers und Meinrad Inglins in die Sammlung wird von welscher Seite auch eine Bresche in die Sprachschranke geschlagen, eine Bresche, die um so bemerkenswerter und wertvoller ist, als der tonangebende Lektor in anderer Beziehung aus seinen Vorbehalten gegenüber der Deutschschweiz kein Hehl macht.

Das Problem der „kodifizierten“ und der Umgangssprache

Die Herausgabe von Robert Walsers Werk „Der Gehülfe“ als 15. Monatsbuch hat das Problem der Sprachschranke besonders deutlich werden lassen. Dem „L’Homme à tout faire“ überschrie-