

I

DAS HEIL'GE, DAS GEDICHT

Das berühmteste deutsche Gedicht ist ein Lied

„Der Mond ist aufgegangen“ von Mathias Claudius soll das berühmteste deutsche Gedicht sein: häufiger als irgendein anderes wurde es in Anthologien verbreitet.¹ Aber es schläft nicht nur zwischen Buchdeckeln, es besetzt auch ohne Zweifel einen festen Platz im Gedächtnis aller, die mit der deutschen Sprache groß geworden sind. Nur: ist es eigentlich ein Gedicht?

Schon im Originaldruck, im Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1779, hieß der Titel „Abendlied“, und Johann Gottfried Herder fügte es umgehend als letztes dem zweiten Band seiner „Volkslieder“ hinzu, „einen Wink zu geben, welches Inhalts die besten Volkslieder seyn und bleiben werden.“² Wer sich an den Text der ersten Strophe und vielleicht auch weiterer erinnern möchte, dem wird das leichter fallen, wenn er die Melodie mitsummt, denn es ist ja ein Lied! Und was ist ein Lied? Ein Wörterbuch sagt: ein sangbares, vertontes Gedicht. Damit sagt es auch, dass ein Gedicht zunächst einmal nicht sangbar, jedenfalls nicht vertont ist, eben ein „literarisches Kunstwerk in Versen“. Dann wäre also ein Lied

¹ Dieter Lamping (2014) hat es unter diesem Gesichtspunkt in einer Glosse kurz „besichtigt“.

² Weder Claudius noch Herder hatten zwar eine Melodie mitgeliefert, aber das erübrigte sich auch, denn die von Paul Gerhards „Nun ruhen alle Wälder“ (1647), nach der Melodie von „O Welt ich muss dich lassen“ (1555), die selber schon von dem noch einmal ein halbes Jahrhundert älteren „Innsbruck, ich muss dich lassen“ stammt, passt so gut, dass August Hermann Niemeyer 1781 in seiner kleinen Auswahl „Lieder für das Volk und andre Gedichte von Matthias Claudius genannt Asmus“ einfach „Mel. Nun ruhen alle Wälder“ dazusetzte. Seine eigene Melodie bekam es später (1790) durch Johann Abraham Peter Schulz, und sie ist bis heute in aller Munde.

immer auch ein Gedicht ... gewesen, denn mein Sprachgefühl sagt mir, dass man den Text besonders bekannter und verbreiteter Lieder nur zögernd ein Gedicht nennen möchte. Hat die Melodie unseres Abendlieds das Gedicht nicht ganz in ihren Besitz genommen?

Die Dichter sprechen freilich auch, in uneigentlichem Sinne, fast unentwegt über ihre Kunst, als ob sie musikalisch wäre: Ergreifend bittet der Sänger die Parzen um einen Sommer und einen Herbst „zu reifem Gesange“, ehe er, „vom süßen Spiele gesättiget“, sein „Saitenspiel“ zufrieden aus der Hand legen will:

An die Parzen

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
 Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
 Daß williger mein Herz, vom süßen
 Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
 Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
 Doch ist mir einst das Heil'ge, das am
 Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen;

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinabgeleitet; Einmal
 Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

An seine besorgte Mutter schrieb Hölderlin am 8. Juli 1799 (Brief Nr. 185, 344): „Wegen meiner Gesundheit können Sie sich nun völlig beruhigen ... Das Gedichtchen hätte Sie nicht beunruhigen sollen, teuerste Mutter. Es sollte nichts weiter heißen, als wie sehr ich wünsche einmal eine ruhige Zeit zu haben, um das zu erfüllen, wozu mich die Natur bestimmt zu haben schien. Überhaupt, liebste Mutter! muß ich Sie bitten, nicht alles für strengen Ernst zu nehmen, was Sie von mir lesen.“ Nicht nur die Aussicht auf die Stille der Schattenwelt, auch den Gesang und das Saitenspiel dürfen wir nicht für strengen Ernst nehmen. Die Anleihen bei der Antike und bei der Musik folgen einem poetischen Ritual, das einen Raum für „das Heilige“ absteckt. „Gesang“ ist eine (uralte) Metapher für das Heilige, welches der Dichter für sich reklamiert und sogleich auch direkt beim Namen nennt: „das Gedicht“. Er ist ja auch kein Sänger, und

er hat es weder zu einer Melodie gesungen noch mit der Harfe oder auf dem Klavier begleitet, sondern in kunstvollen Verszeilen und (alkäischen) Strophen niedergeschrieben und im *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung, auf das Jahr 1799* von C.L. Neuffer drucken lassen. Ist da noch irgendetwas Musikalisches?

In der Einleitung zu seinem Handbuch, in der Steven Paul Scher 1984 von einer „überwältigenden Vielfalt von Berührungspunkten zwischen Literatur und Musik“ sprach, wehrte er heftig die Vorstellung von etwas spezifisch Musikalischem in der Dichtung ab: „Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden“ (12). Das betonte er natürlich gerade, weil man etwas eigentlich Musikalisches trotzdem seit jeher in der Sprache, vor allem in der poetischen Sprache des Verses gesucht und gefunden hat, in ihrem „Klang“, ihrer „Melodie“, ihrem „Ton“, ihren „Stimmen“, ihrer „Harmonie“, in ihrem „Rhythmus“, in ihrem „Takt“... Alle diese Ausdrücke darf man also in Bezug auf die Dichtung nicht in ihrem musikalischen Sinn verstehen. Wie der Gesang für das ganze Gedicht, sind diese musikalischen Eigenschaften konventionelle Metaphern, mit denen wir uns verständigen können, wenn wir mit Versen, mit Literatur, mit Sprache umgehen. Allerdings gibt es keine unschuldigen Metaphern. Wenn sie also schon nichts eigentlich Musikalisches ansprechen, so enthalten sie doch mindestens den Ansporn, die Ohren zu spitzen und auf das zu horchen, was sie so geschickt verhüllen. Enthält die metaphorische Musikalität nicht eine metaphysische Verlockung? Bringt sie nicht gar das Unaussprechliche zur Sprache? Rainer Maria Rilke traut genau das der Musik zu, wenn er sie in „nicht mehr anschaulichen, ja absoluten Metaphern“ (Dieter Lamping 1991, 89), als ein Du direkt anspricht, aber eben nicht mit ihrem eigentlichen Namen: „Du Sprache, wo Sprachen enden“ („An die Musik“ II 158, 552 ff.). Die Musikalität wäre dann also der Zauberstab, welcher die Sprache eine Sprache lehrt, die über ihren eigenen Schatten springt?

Der Kaiser ist nackt!

„Aber er hat ja gar nichts an!“ sagt das kleine Kind im Märchen „Des Kaisers neue Kleider“ von Hans Christian Andersen, und dann sagt es auch das ganze Volk, und der Kaiser ist betroffen über seine eigene Leichtgläubigkeit – aber tapfer erträgt er's und lässt sich die phantomatische Schleppe tragen, bis das Fest zu Ende ist. Er ist nackt, das ist wahr – aber

er ist der Kaiser, das ist auch wahr, und er bleibt es, auch wenn er nackt ist! Will sagen: Was hat der Vers denn in sich, wenn er schon keine eigentliche Musikalität³ an sich hat?

Der Suche nach dieser uneigentlichen Musikalität sind die Kapitel zwei und drei gewidmet. In einem lockeren Bogen bewegt sie sich von der durchsichtigen archaischen Metapher ‚Gesang‘ zunächst bis zu Rousseau und Herder. Er ist es, der formuliert, was sein Zeitalter ersehnt, dass Sprache Musik sei. Nun erhebt der Sprechvers, von jeder Melodie entblößt, Anspruch auf Musikalität und macht sich anheischig, in seinem Gesang eine überschwängliche Kraft zu besitzen, eben genau Rilkes Sprache, wo Sprachen enden! Dieses Paradox beherrscht die Rede über den Vers und seine Musikalität, von der „deklamatorischen Musik“ des Freiherrn von Seckendorff bis zur materialorientierten „Laut-poesie/musik“ und bis in die wissenschaftlichen Diskussionen der Musiksemiotik. Meine Probebohrungen auf diesem Terrain bleiben skizzenhaft und wollen keine Geschichte des Paradoxes entwerfen, aber doch darauf aufmerksam machen, dass es seit den Anfängen um 1800 bis heute seine Sprengkraft nicht verloren hat.

Macht der Ton den Vers?

Bei der Musikalität von Versen geht es keinesfalls um Vertonungen und also auch nicht um Lieder. Eine Melodie oder eine mehrstimmige Vertonung eines Gedichts, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, erweitert und verändert zwar die Ausdrucksmöglichkeiten, reduziert aber auch drastisch die spracheigenen Dimensionen des Gedichts. Metrik und Versrhythmus werden bei einer Vertonung durch den Takt ersetzt, eine wie immer enthaltene Versmelodie wird durch eine Tonfolge erstickt. Wenn die Sprechverse von Goethes „Erlkönig“ also irgendeine innere Versmelodie besitzen, dann hat Franz Schubert sie jedenfalls gründlich entfernt, um Platz zu machen für seine eigene Melodie und eine invasive, höchst ausdrucksvolle Klavierbegleitung. Goethes Misstrauen gegen

³ Die Verse der Troubadours, Trouvères und Minnesänger besaßen eine solche Musikalität. Sie können nicht, sie müssen gesungen werden! Karl Bertau hat hierfür den Namen ‚Sangverslyrik‘ geprägt; vgl. meinen Versuch einer Synthese: *Hat die Melodie im Sangvers etwas zu bedeuten?* (2018 <http://umontreal.academia.edu/HansHerbertRäkel>).

Vertonungen trifft genau dies: „Töne durch Töne zu malen“ ist ihm „detestabel“!⁴ Ein Lied besteht also in seinem musikalisch erweiterten Raum zwar immer auch aus Versen – wir könnten sie Melodieverse nennen –, sie haben aber keine Versmelodie. Über die hypothetische Versmelodie des Sprechverses und seine Musikalität wird uns denn auch kein Minne- oder Meisterlied, kein Volks-, Gesellschafts-, Chor- oder Kunstlied, keine Opernarie, kein Chanson, kein Popsong und kein Rap unterrichten können.

Erstaunlich, ja verstörend ist es nun, dass viele unserer berufenen Vorfahren und Zeitgenossen in der Musikalität des Verses eine Art von Offenbarung suchen. Wenn ich hier den allgemeineren Begriff Musikalität statt Melodie benutze, möchte ich darauf Rücksicht nehmen, dass es sich ja nie um die in Musiknoten kodifizierbare „eigentliche“ Musikalität handelt.

Die uneigentliche Musikalität der Poesie verkündet ihre geheime Botschaft nun aber immer nur in verschiedenen Teilaspekten. Drei wesentliche musikalische Teilaspekte oder Eigenschaften haben sich als besonders geeignet erwiesen, die Musikalität von Versen zu inkarnieren und damit auch eine geheime, nicht direkt benennbare Botschaft zu versprechen: der Ton, die Stimme und der Rhythmus. Ihnen sind die Kapitel vier bis sechs gewidmet. Als Zeugen für eine solche Nobilitierung einer musikalischen Eigenschaft wende ich mich insbesondere an den Komponisten und Musiktheoretiker Jakob Ullmann (für den Ton), den Philologen und Pionier der Erforschung mündlicher Dichtung Paul Zumthor (für die Stimme) und den Philosophen und Dichter Henri Meschonnic (für den Rhythmus). Ein jeder von ihnen erhebt eine besondere musikalische Eigenschaft der Dichtung zur Quelle einer Botschaft. Ihrem Engagement, ihrer poetischen Begeisterung, ihrem schriftstellerischen Talent gelingt es, uns für sie einzunehmen – wenn wir ihnen auch, mit einem gewissen Bedauern, nicht überallhin folgen können. Es geht natürlich nicht darum, das Werk dieser Gelehrten als solches zu würdigen, sondern zu verfolgen, wie sie einem Sog ins Überschwängliche nachgeben und dem Ton, der Stimme und dem Rhythmus eine Apotheose widerfahren lassen. Sie befriedigen damit ein Bedürfnis, das ich respektieren, aber auch besser verstehen möchte.

⁴ In einem Brief an Zelter vom 2.5.1820.

Die Melodie: beim Wort genommen!

Bis dahin lässt meine Suche immer klarer vermuten, dass die Melodie des Verses, allgemeiner gesagt die Musikalität, eine Wunschphantasie sein könnte, die unser künstlerisches Erlebnis beim Lesen, Rezitieren oder Hören eines Gedichts konkretisieren soll. Das künstlerische Erlebnis selber bleibt ja unbezweifelt und wirklich, aber brauchen wir die Musik, um seiner teilhaftig zu werden? Fast wider besseres Wissen lasse ich mich nun in den Kapiteln sieben bis neun darauf ein, die Vers- und Sprachmelodie nicht als geheimen Hort des Unausprechlichen zu imaginieren, sondern sie dort zu suchen, wo sie einer Melodie am nächsten kommt: in den Bewegungen der Tonhöhe beim Sprechen. Das ist eine Entgleisung, eine gewagte, denn für die Tonhöhe beim Sprechen ist keine musikalische Ästhetik, sondern eine Teildisziplin der Linguistik zuständig, die Phonetik, die Lehre von den Sprachlauten. Sie hat freilich auf die Frage nach der Versmelodie auch keine Antwort parat, aber dank der Intonationsforschung habe ich gefunden, was sie und ich selber nicht gesucht hatten: die Intonation als Vers-Instanz.

Dies eine neue Verstheorie zu nennen, wäre nicht ganz falsch, aber auch etwas anmaßend, weil fast alle meine Pfade durch dieses weite Feld seit langer Zeit begangen werden und weil wohl jeder Mensch einen direkten Zugang zur Poesie besitzt. Alle Überlegungen dazu betreffen immer auch etwas, das wir eigentlich schon immer wussten. Das gilt auch für die Intonation als Vers-Instanz samt ihren sprachphilosophischen und sprachethischen Konsequenzen. Die theoretische Kenntnis dieser Vers-Instanz ist darum nicht vonnöten, um ein Gedicht zu lieben und zu verstehen, aber hilfreich für den verantwortungsvollen Umgang mit Sprache. Willkommen, wenn mich jemand auf dem Weg dahin begleiten möchte!