

II

GESANG DER GEISTER ÜBER DEN VERSEN

1. Tönende Melodie und heiliger Geist

uersiclin

Das Wort ‚Vers‘ ist im Deutschen ein Fremdwort geblieben, obwohl es uns schon im achten Jahrhundert schriftlich begegnet: auf der Seite 111 des ältesten deutschen Buches, wie man die *Abrogans*-Handschrift der Stiftsbibliothek St. Gallen *cum grano salis* wohl nennen darf, steht das Wort *uersiclin* als Verdeutschung für das lateinische *uersicoli*. Mit seiner Stammbetonung und seinem deutschen Verkleinerungssuffix mag das hübsche Diminutiv kaum noch lateinisch geklungen haben. Was hat der Glossator unter den *uersicoli-uersiclin* wohl verstanden? Waren sie musikalisch, hatten sie eine oder viele Melodien? Wahrscheinlich waren sie für ihn Psalmverse, die in der Liturgie im Wechsel gesungen oder singend rezitiert wurden. Ob man zumindest das deutsche Wörtchen auch noch für anderes, vielleicht gar für volkssprachliche poetische Formen verwenden konnte, ist eine Frage, die wir an diese Quelle nicht stellen dürfen: ihre Welt ist durch die Klostermauern hermetisch abgeschlossen. Vermuten dürfen wir aber mit Rainer Patzlaff (101 ff.), dass *versiclin* = *versicoli* synonym mit dem lateinischen *versus* ist, und dass *versus* unter dem Einfluss der liturgischen Lektion und des gregorianischen Gesanges, besonders der ins Lateinische übersetzten Psalmen, eine Bedeutungserweiterung erfahren hatte, so dass es nur noch in gelehrtem Zusammenhang den metrischen lateinischen Vers, im viel alltäglicheren liturgischen Zusammenhang aber eben den nach einem melodischen Modell und in Responsion gesungenen Psalmvers bezeichnete.

Dieser Gesang ist also das Medium einer liturgischen Praxis. Die irdischen Singenden gesellen sich singend zu den himmlischen im gemeinsamen Gotteslob. Er ist nicht Musik, die von einem Hörer oder einem

Publikum rezipiert werden soll. Er hat keine Metrik und keinen Takt, zählt und misst weder Silben noch Füße und hat doch eine klar erkennbare und leicht realisierbare Gestalt durch die ständig wiederholte, aber in ihrer Länge nur durch die Syntax des Textes bestimmte diatonische Melodie aus *Initium*, *Repercussa*, *Mediatio* und *Punctum*. Es versteht sich von selbst, dass diese ‚Rezitation‘ mit der Singstimme ausgeführt wird und dass der Ton ihr Material und das Intervall ihr Element ist.

canendi donum

Nicht sehr viel früher als die Glossierung des Wortes *uersicoli* durch das deutsche *uersiclin* erzählt Beda Venerabilis (731) in der Kirchengeschichte der Angelsachsen (Lehnert 118-127) die wunderbare Legende des alternden Rinderhirten Cædmon, der im Wirtshaus weder beim Trinken noch beim Singen zur Harfe richtig mithalten konnte und oft vorzeitig nach Hause zu gehen pflegte. Einmal, als er zur Bewachung der Rinder im Stall schlief, wurde er im Traum von einem Mann aufgefordert, ihm etwas vorzusingen („*canta mihi aliquid*“). Er antwortet: „Ich kann ja nicht singen; deswegen bin ich auch von der Gesellschaft fort und hierher gekommen, weil ich nicht singen konnte.“ Der Mann drängt ihn weiter, und auf die Frage, was er denn singen solle, befiehlt ihm der Mann, den Anfang der Kreaturen („*principium creaturarum*“) zu singen: „und sogleich begann er zum Lobe Gottes des Schöpfers diese Verse (*versus*) zu singen, die er nie gehört hatte und deren Inhalt (*sensus*) dieser ist: Nun sollen wir des Himmelreiches Wächter preisen ...“ Was Cædmon singt, sind nordhumbrische Stabreimverse der reinsten germanischen Tradition. Nach Bedas Bericht hat Cædmon das, was er schlafend gesungen hatte, nach dem Erwachen rekapituliert und „in derselben Weise“ (*in eundem modum*: vielleicht ‚auf dieselbe Melodie‘) noch weitere Wörter hinzugefügt. Die Äbtissin und gelehrte Männer erkennen, dass ihm diese himmlische Gabe vom Herrn selber verliehen sei. Man unterrichtet ihn in der Heilsgeschichte, „und alles, was er hörend hatte lernen können, behielt er im Gedächtnis und verwandelte es gleichsam wie ein reines Tier wiederkäuend in das süßeste Lied.“ Beda legt Wert darauf, dass „er keineswegs von den Menschen noch durch einen Menschen unterwiesen die Kunst des Singens (*canendi artem*) erlernte“, sondern „dank göttlicher Hilfe empfing er die Gabe des Gesangs“ (*canendi donum*) – darum ist es ihm auch unmöglich, Frivolitäten über die Lippen zu bringen. Es ist

deutlich, dass Cædmon singend dichtet und dichtend singt. Dass es sich beim Singen nicht um eine Metapher handelt, sondern um die Singstimme, lässt sich zweifelsfrei aus der Erzählung schließen: Cædmon kann jetzt singen, vordem konnte er es nicht.

Es ist bemerkenswert, dass die göttliche Inspiration hier durchaus poetologischer Natur ist: außer dem allerersten geträumten Schöpfungshymnus empfängt Cædmon keine inhaltliche Eingebung mehr. Er muss mit der Hilfe von Gelehrten den Inhalt der heiligen Schriften studieren, d.h. auswendig lernen, ehe seine Gottesgabe in Aktion tritt. Sie besteht also ausschließlich in der Kunst, wohlklingende nordhumbrische Stabreimverse zu machen und vorzutragen, eine Kunst, welche vor und neben Cædmon bei vorausgesetzter Begabung auch ohne himmlische Einwirkung erlernt werden konnte - wenn es ihm später auch keiner der Sänger im geistlichen Fache gleichtat! Beda bezeichnet die germanischen Stabreimverse mit dem lateinischen Fachausdruck *versus*, und er hält mit seiner Bewunderung der poetischen Qualität dieser Verse nicht zurück: nachdem er den Inhalt in lateinische Prosa übersetzt hat, fügt er eigens hinzu: „Dies ist der Sinn, nicht aber die Form (*ordo*) der Wörter, welche er schlafend sang; es können nämlich Lieder, so gut sie auch komponiert sein mögen (*carmina quamvis optime composita*), nicht wörtlich ohne Verlust an Schönheit und Würde von einer in die andere Sprache übertragen werden.“

Die heimische und heidnische poetische Tradition bekommt so durch eine Gründungslegende in England ihre geistliche Weihe, während sie im Bereich der hochdeutschen Sprache anscheinend gänzlich verpönt war und nur zu spärlichen Versuchen geistlicher Dichtung Anlass gegeben hat (im *Muspilli* und im *Wessobrunner Gebet*). Ein gutes Jahrhundert später wird unter König Alfred (871-900) eine (alt)englische Übersetzung der Kirchengeschichte Bedas hergestellt. Sein lateinisches Wort *versus* für Cædmons Stabreimverse erscheint dort als *fers*. Der Übersetzer präzisiert allerdings Bedas *versus* durch eine Doppelformel: *tha fers ond tha word*, „die Verse und die Wörter“. Diese Präzisierung legt nahe, dass ‚Vers‘ hier tatsächlich die Versform, das Metrum (und die Melodie?!), betrifft, in welcher die ‚Wörter‘ zum Vortrag kommen. Cædmons ‚Dichtung‘ ist Gesang – ein anderes Wort kommt Beda bei seiner Erzählung nicht in den Sinn. Leider hat er nichts über die Melodie(n) dieses Gesangs gesagt. Man vermutet, dass er sehr einfach und repetitiv gewesen sei. Er enthält aber in besonders schöner Form und in Versen die Heilsgeschichte, wie sie dem

Dichter durch gelehrte Theologen nach biblischen Texten vermittelt worden ist. Umso bemerkenswerter erscheint darum die Tatsache, dass die göttliche Weisheit für ihr neuerliches Erscheinen einen auserwählten Sänger lediglich mit der traditionellen Sangeskunst seines Volkes durch Inspiration ausrüstet und den Theologen des Klosters Streoneshalh (Whitby in Yorkshire) vertrauensvoll anheimstellt, dem Sänger das inhaltliche Futter für seine wiederkäuende Gesangskunst zu liefern. Da hier einmal Vortrag und Inhalt genetisch getrennt erscheinen, lässt sich auch behaupten, dass der stabreimende Gesang, als solcher und seiner heidnischen Vergangenheit ohngeachtet, die Aura oder besser das Echo des Heils verbreitet. Die frohe Botschaft selber liegt aber schon vor, materialisiert in der Klosterbibliothek; der Gesang Cædmons ist nicht Gotteslob wie der Gesang der Psalmodie, sondern Verkündigung, Kerygma des Inhalts dieser Botschaft.

waz thaz fers singe

Otfrid von Weißenburg hat für sein Evangelienbuch (datierbar zwischen 863 und 871) die poetische Verkündigung seiner angelsächsischen Vorgänger und sächsischen Zeitgenossen nicht zum Vorbild genommen. Kein Traum gibt ihm seine mühevollen Endreimverse ein, er ist ein *Scriptor*, und als solcher bittet er Gott um Beistand bei seinem Werk: *Invocatio scriptoris ad deum* überschreibt er das zweite Kapitel seines ersten Buches. Aber das Bild, in dem er sich dann selbst darstellt, ist nicht ein schreibender Evangelist, wie sie karolingische Evangeliare schmücken, sondern das des singenden Psalmisten: „Deinen Finger lege auf meinen Mund, berühre mit deiner Hand meine Zunge, daß ich dein Lob ertönen lasse“ (I, ii, 3-5).

Vorbild des Schriftstellers Otfrid sind zwar die bewunderten Griechen und Römer, die er ausführlich rühmt, weil sie in „schlichter Prosa“ und in „zierlichem Metrum“ sowohl ihre eigenen Taten dargestellt als auch die Bibel schriftlich bearbeitet haben. Das Bild, das ihm für diese Tätigkeit einfällt, ist die Elfenbeinschnitzerei und mit ihr in einem Atemzug das Messen, Zählen, Wägen, Reinigen jener als zierliche Werkstücke vorgestellten poetischen Elemente Metrum, Füße, Silben, Quantitäten, Längen und Kürzen. Wenn jedoch von der Verkündigung des Heils in fränkischer Sprache die Rede sein soll, verwandelt sich die Schrift der Vorgänger für Otfrid augenblicklich in Gesang: „Wenn nun so mancher in seiner Sprache

schreibt, ... warum sollen da die Franken allein zurückstehen, in fränkischer Sprache Gottes Lob zu **singen**?“ (I, i, 31-34) Allerdings finden sich in der handschriftlichen Überlieferung des Evangelienbuches tatsächlich Tonzeichen (Neumen) und Vortragsbuchstaben (c und t, sogenannte Romanusbuchstaben), und in einem lateinischen Otfrid-Autograph stehen solche Romanusbuchstaben von seiner eigenen Hand! Unzweifelhaft ist das Evangelienbuch also als ‚Lesung‘ mit der Singstimme vorgetragen worden (Kleiber 234 ff.). Auch ohne die (metrischen und grammatischen) Regeln der Griechen und Römer soll der fränkische Dichter – und damit müsste Otfrid ja wohl in erster Linie sich selbst meinen – auf einen besonderen ‚Wohlklang‘ achten, damit Gottes Gesetz auf schöne Weise ertöne (*gilute*) und erschalle (*helle*). Diesen besonderen Wohlklang kann man also hören, aber er ist doch eigentlich eine geistliche Eigenschaft, denn göttlicher Lebenswandel ist die wahre Dichtung! Das ist eine Allegorisierung, wie Otfrid sie unablässig vornimmt und die prinzipiell grenzenlos ist: Denen, die Gott lieben, müssen alle Dinge zum Besten dienen! Das Medium des Gesangs scheint aber darüber hinaus auch seiner Natur nach der Erhebung in die Sphäre geistlicher Bedeutungen besonders günstig zu sein: nach Otfrid ‚sangen‘ (I, i, 53) sogar jene Jünger, die uns die Worte Christi überliefert haben, obwohl es doch deutlich genug ist, dass die Evangelisten nicht sangen, sondern Prosa schrieben. Der Gesang ist als ein angestammtes Medium geistlicher Vermittlung im Evangelium selbst wie ein Sakrament eingesetzt: es ist das *Gloria in excelsis* der himmlischen Heerscharen, das auf den Feldern von Bethlehem ein einziges Mal für Menschen hörbar erklingt. In seiner Deutung des Evangelienberichts sagt Otfrid: „Im Herzen bedenke, was der Vers singt“ (I,xij,26) wobei er eben jenen Versikel des „Gloria“ meint, den wir nun „üben“, d.h. nachsingen sollen, weil wir damit Gott näher kommen. Im Paradies sind der Gesang und die Instrumentalmusik der Engel das Zeichen der Gottnähe: Die Herrlichkeit des Gesanges besteht ausdrücklich darin, dass Gott selbst ihn „anschaut“ (V, xxiiij, 178), und was die Musik dort „singt“, durch alle Instrumente, ist deswegen so bedeutungsvoll und überschwänglich, unaussprechbar, weil es eben, wie Otfrids Allegorese, geistlich zu genießen ist. Auch das allerletzte Bild des Evangelienbuchs vereint im „ewigen Gesang“ Engel und Menschen. Wie bei Cædmon und im althochdeutschen *versiclin* ist aber der Gesang immer beides: an die Singstimme gebundene, tönende Melodie und Echo, Medium, Kerygma des heiligen Geistes.

Für Otfrid besteht der eigentliche Zweck der dichterischen Arbeit darin, den mehrfachen Schriftsinn als Verstehens- und Heilsprozess in Wirkung zu setzen; nach seiner Überzeugung sind seine Allegorien pneumatisch, und in jedes buchstäblich erzählte Ereignis klingt die Transzendenz des geistlichen Zwecks schon hinein.⁵ Otfrids Begriffe von der Dichtung, vom Schreiben, vom Vers und vom Gesang stehen in dieser fließenden Transzendenz. Aber anders als bei Cædmon ist die technische Seite von Dichtung und Gesang nicht eine Gabe Gottes, sondern menschlicher Beitrag zu seinem Lob. Als Prophet fühlt sich Otfrid nicht, sondern als Vermittler, der wie die christlich-lateinischen Dichter seine Aufgabe darin sieht, Christi Worte und Taten in angemessener Weise auszuschmücken (*decenter ornare*, Ad Liutbertum 19). Seinen höchsten geistlichen Zweck, die Erhebung der Seele in die geistliche Sphäre, verfolgt er mittels der allegorischen Methode. Darin ist er und sein Dichten auch den klassischen heidnischen Vorbildern überlegen, die das „Ausschmücken von Taten“ allerdings vorbildlich beherrschten. Für ihn sind Vergil, Lukan und Ovid *gentilium vates* (14f.), womit er ihnen nicht nur handwerkliche Meisterschaft, sondern auch eine hohe Würde und religiöse Funktion zuschreibt, wenn ihr Selbstverständnis sich auch auf die falschen Götter gründete.

Aber der Geist der alten Götter kam auch schon als Gesang auf die Erde. Die *vates* gab es nach Livius (I, 45) zur Zeit des sagenhaften sechsten römischen Königs Servius Tullius (6. Jh. v. Chr.) als prophetische Sänger. Die religiöse Überhöhung der Dichterrolle gehörte dann in der augusteischen Zeit zur Restauration altrömischer Ideale. Properz stilisiert sich selbst als Opferpriester, indem er dichtet: *sacra facit vates* (Elegie IV, 6). Horaz nimmt die Rolle eines von den Musen erwählten *vates* programmatisch für sich in Anspruch (Oden I, 1, 29-36 und III, 4, 1-4). Hierfür würde freilich die metaphorische Bedeutung von Gesang vollauf genügen, doch scheint das Singen in durchaus eigentlicher Bedeutung eine besondere Auszeichnung, ja Konsekration des poetischen Werks bedeutet zu haben: sein *Carmen saeculare* wird im Jahre 17 v. Chr. von Knaben und Mädchen als Kultlied und Höhepunkt der Opferzeremonie vor Kaiser Augustus gesungen (Kiessling 466 ff.). Auch lateinische Hexameter konnte man singen, aber Vergils „Arma virumque cano“

⁵ Otfrid vertritt eine pneumatische Übersetzungstheorie, die ihm ermöglicht, nicht Texte, sondern durch Texte den Geist aus der Sphäre des Göttlichen in die menschliche Seele zu übertragen, vgl. meine Studie „Les barbarismes d’Otfrid de Wissembourg“.

(Äneis) und „canere incipiam“ (Georgicon I,5) sind keine Zeugnisse zur Aufführungspraxis, sondern eine metaphorische, poetische Geste nach griechischem Vorbild. Sie kann sich auf die ehrwürdige homerische Überlieferung berufen, wo z.B. der (blinde) Sänger Demodokus ‚gottbegeistert‘, ja ‚göttlich‘ heißt, ein Vertrauter der Muse, die ihm nicht nur die Gabe des Gesanges verleiht, sondern ihm auch seinen Inhalt offenbart: Odysseus, der sich noch nicht zu erkennen gegeben hat, kann prüfen, ob die Muse den Aöden gut unterrichtet, singt er doch dessen eigene Geschichte „zum Erstaunen genau“ und „als hättest du selbst es gesehen“ (VIII, 491): dieser Aöde ist auch für Homer schon archaisch, aber die göttliche Begeisterung und Inspiration der Dichter ist auch vier Jahrhunderte später ungebrochen, selbst wenn sie inzwischen außer dem Singen auch Schreiben gelernt haben, wie Demokrit (gest. um 370 v.Chr.) bezeugt: „Was immer ein Dichter vom Gotte und dem heiligen Geiste getrieben **schreibt**, das ist gewiß schön“ (394).

in dem dône dâ her von Zythêrone

Das Echo der Transzendenz, das in der Antike und im christlichen Mittelalter die mit der Singstimme vorgetragene und als Gesang aufgefasste Dichtung begleitete, war in beiden Fällen auf religiöse Voraussetzungen gegründet. Während man an den Gesang der Engel nun so lange glauben kann wie an die Engel selber, sind die Musen schon spätestens seit dem Sieg der christlichen Religion über die heidnischen Kulte auf ein metaphorisches Altenteil gesetzt worden. Erstaunlicherweise beeinträchtigt das aber ihre transzendente Brauchbarkeit überhaupt nicht; es scheint eher so, dass sie im Zeichen des Gesangs umso dringender als Anwälte eines Unaussprechlich-Höheren in Anspruch genommen werden können.⁶ Dabei findet in Bezug auf das Singen eine eigenartige Spaltung statt, deren Grundlage aber auch bei Otfrids Allegorese schon wirksam war. Diese Spaltung könnte man paradox als die Emanzipation des Echos vom

⁶ Aage A. Hansen-Löve hat die Musen bis in die letzten Winkel ihres Ursprungs verfolgt und ihre Metamorphosen und Inkarnationen als Quellen der Inspiration nachgezeichnet, um sie in seinem Begriff des „antigenerischen Schreibens“ für unser Jahrhundert wiederum – fruchtbar zu machen. Stimme und Gesang sind für die Botschaft der Musen wesentlich, der αοιδός, vates, Sänger hat dies dem ποιητής, poeta, Dichter voraus und wird dessen mythisches Vorbild bleiben (22 ff.).

Gesang beschreiben. Gottfried von Straßburg wirft z.B. in seinem sogenannten Literaturkatalog ein musikalisches Metaphernnetz über jene „organierende“ Meisterin der Nachtigallen „von der Vogelweide“. Walthers Gesang verdient diesen Namen nun tatsächlich auch im eigentlichen Sinne, denn wie alle Minnesänger erfand er nicht nur die Texte und Melodien seiner Lieder, sondern trug sie auch mit eigener Stimme seinem Publikum vor. Und doch ist es nicht dies, was des feinsinnigen Tristan-dichters Metaphernwahl steuert, fügt er doch eigens hinzu:

| | |
|--|--|
| <i>ich meine aber in dem dône</i> | <i>ich meine aber in der Melodie,</i> |
| <i>dâ her von Zythêrône,</i> | <i>die vom Kythäron herkommt,</i> |
| <i>dâ diu gotinne Minne</i> | <i>auf dem und in dem die Göttin Minne</i> |
| <i>gebiutet ûf und inne (4807-10).</i> | <i>gebietet.</i> |

Kythäron ist, neben Parnass und Helikon, ein Berg der Musen (dass hier auch die Göttin Minne ihn bewohnt, beruht auf einer fruchtbaren Verwechslung mit der Insel Kythera, an deren Gestade die schaumgeborene Aphrodite festen Boden betrat). Weder Aufführungspraxis noch Kompositions- und Vortragstalent Walthers sind für Gottfried also von Interesse, sein Ruhm besteht allein darin, *der minnen melodie* (4815) zu kennen. Dieser „dôn“ ist also noch etwas anderes als die wirklich komponierte und vorgetragene Melodie, er ist eine poetische Metapher für ein Reich, in dem geheimnisvolle Wesenheiten wie Musen, Engel und eben die Göttin Minne zu Hause sind. Als göttlich ist diese Minne anzusehen, weil sie offenbar Macht über die Menschen ausübt, die ihr schutzlos ausgeliefert sind.

So heftet sich an die Metapher der Dichtung als Gesang ein ganz eigentümliches und überzeitliches Einvernehmen in der Frage nach der besonderen Qualität des Poetischen; wirkliche Sanglichkeit und ihre ästhetischen Eigenschaften können beim Gebrauch dieser Metapher berücksichtigt werden oder weitgehend unberührt bleiben. Derselbe Gottfried bittet z.B. in seinem langen Anruf Apolls und eben der Musen (4861 ff.), die über die „Melodie der Minne“ verfügen, ausschließlich um die Meisterschaft der Rede, welche für ihn von den Dimensionen „Wort“ und „Sinn“ ausgemessen wird, aber für „Gesang“ jedenfalls hier keinen Bedarf zu haben scheint. Und schon den Dichtern des Demokrit bewegte ja die heilige Eingebung nicht ausschließlich die Zunge, sondern auch den Griffel. Was die Poesie auszeichnet, ist also das emanzipierte Echo oder die Aura einer jenseitigen, geistlichen, geistigen Macht.

o sante muse!

Ernst Robert Curtius hat über den Topos ‚Dichten als Singen‘ kein eigenes Kapitel vorgesehen, hat ihn aber häufig in seinem Kapitel über *Die Musen* berührt. Er zählt sie zu „den ‚konkreten‘ Formkonstanten der literarischen Tradition“ (235). Curtius sieht in der Tatsache der ursprünglichen religiösen Bedeutung der Musen den tiefsten Grund dafür, dass sie im frühen Christentum auf Ablehnung stoßen. Ihr Erscheinen oder ihre Bekämpfung in christlicher Dichtung kann demnach als eine Art von Gradmesser auf einer Skala angesehen werden, die von moralisch-dogmatischem Rigorismus bis zu einem toleranten Humanismus reicht. Gottfrieds von Straßburg Haltung um 1200 erscheint in dieser Hinsicht durchaus als humanistisch: Apoll und die Musen sind seine Inspirationsquelle für ein Werk, in welchem die Gegenwart der Minne durch die Lektüre selber bewirkt werden soll, in einer Gemeinde edler Herzen, wie ja auch die Vereinigung der Liebenden in der Minnegrotte sich darin verwirklicht, dass sie sich die Geschichten berühmter unglücklicher Liebespaare erzählen. Die erotische Stimulierung im Dichten und Lesen geschieht durchaus in einer Parallele zu Otfrid, der davon überzeugt sein durfte, dass die Lektüre seines Evangelienbuchs gerade jenen Einbruch des Geistes in die Seele provozieren könne, der die Gemeinde der Heiligen begründet. Dante wird dann mit der ihm eigenen großen Geste auch die Musen ins Reich Gottes und in die Gemeinschaft der Heiligen heimholen. Er ruft sie im Eingang eines jeden der drei großen Teile seiner Göttlichen Komödie an, jedoch immer in selbstverständlichem Einklang mit dem Heilsplan Gottes: O Muse, o alto ingegno (I, 2, 7), o sante Muse, poi che vostro sono (II, 1, 8), o buono Apollo (III, 1, 13). Die christliche Legitimierung der gesamten heidnischen Mythologie und mit ihr auch der Musen entfaltet sich dann vollständig in Calderons *El Divino Orfeo*. Curtius fasst das in wenige Sätze: „Christus ist der göttliche Orpheus. Seine Leier ist das Kreuzesholz. Er zieht durch seinen Gesang die menschliche Natur zu sich“ (251). Die christliche Wahrheit hat sozusagen die Figuren der Antike restlos aufgesogen; sie können ihre poetische Rolle spielen, da sie durch eine Konsonanz aller Welten, der materiellen und der geistigen, der kosmischen und der mikrokosmischen, der gegenwärtigen und der vergangenen gemeinsam immer nur Zeugen der ewigen Wahrheit sein können. Es ist entscheidend, dass der geistliche Zusammenhang der einzige wirkliche ist; er macht den „Gesang“ des Dichters zur Verkündigung.

Aber wenn dann die christliche Religion, die sich die klassische Mythologie einverleibt hatte und in deren Schoß auch die Musen Zuflucht fanden, ihren Alleinvertretungsanspruch verliert, verwaisen die Musen ein zweites Mal, sitzen gelassen von Apollo, sitzen gelassen von Christus. Und was geschieht mit ihrem Gesang? Er klingt weiter zu uns; in der Stimme der Poeten können wir ihn hören, wie wir das Licht erloschener Sterne sehen können. Aber seine metaphorische Qualität als Botschaft Gottes, der Götter oder anderer mysteriöser Kräfte wird sang- und klanglos, man kann sie allen Versdichtungen zuschreiben, ob sie nun gesprochen, gelesen oder vertont existieren. Damit nicht genug: die ausschließlich metaphorische Qualität des Gesangs bekommt, wenigstens im Deutschen, einen neuen Namen: das Lyrische. Dieses Wort macht noch eine ehrfürchtige Verneigung vor Orpheus und David mit der darin etymologisch versteckten Lyra oder Leier, lässt aber keinen Zweifel daran, dass gerade wirkliche Sanglichkeit nicht ‚lyrisch‘ ist.

2. Schrei der Natur und erstes Merkmal

Die Melodie der Empfindung

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg gibt uns dafür ein beredtes Zeugnis in seinem zwanzigsten Brief über Merkwürdigkeiten der Literatur (gedruckt 1766). Sein Gewährsmann fragt, fast unwillig: „Können Sie noch in dem Wahne beharren, dass etwas dadurch lyrisch werde, weil man es singt?“ (43) Zu einer radikalen Ablehnung von Melodien zu Gedichten ringt er sich allerdings nicht durch, wenn er dafür eine Forderung aufstellt, von der er wohl ahnt, dass sie nicht erfüllbar ist: „merken Sie aber zugleich, dass ich den Gesang, der ein bloßer Ausbruch der Empfindung ist, von melodischen Gängen unterscheide, die nur ein rhythmisches und wohlklingendes Schema der Rezitation und Deklamation enthalten“ (41). Solche Melodien, die sich dem bloßen Ausbruch der Empfindung verdanken, erträumte auch Jean Jacques Rousseau. Sie waren ihm sogar Quelle und Ursprung der menschlichen Sprache und der Musik. In seinem *Versuch über den Ursprung der Sprachen, worin von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist*, der zwar über ein Jahrzehnt vor

Gerstenbergs Brief entstand (1753), aber erst postum 1781 veröffentlicht worden ist, behauptet er, dass nur die Leidenschaften und nicht materielle Bedürfnisse den Menschen die Sprache gelehrt hätten. Es waren Menschen in ferner Vergangenheit, in südlichen Landstrichen (89f.), welche ihre Gefühle, Abneigung und Wut, Zärtlichkeit und Begehren ihrer Stimme anvertrauten. Das Wort, das Rousseau hier gebraucht, ist „voix“. Jean Starobinski merkt an, dass es damals sowohl Stimme als Sprachlaut bedeuten kann (219) und diese Gleichsetzung begünstigt Rousseaus eiligen Schluss: „darum waren die ersten Sprachen singend und leidenschaftlich“ (67).

Den Tonhöhen der Ursprache schreibt er einen „accent musical déterminé“, also Distinktivität und Bedeutung zu und zieht daraus einen scharfsinnigen Schluss: Dass man die Tonbewegungen der Intonation in unseren modernen Sprachen durch beliebige Melodien ersetzen kann, zeigt nur, dass unsere Sprachen mit der Urmelodie ihre wichtigste Eigenschaft verloren haben, eben der unverfälschte Ausdruck der Empfindung zu sein. Der Verfall habe mit der Artikulation, d.h. den Konsonanten begonnen und sich verschärft mit der Schrift, welche der Sprache den letzten Lebenshauch abschnürt. Aber auch die Musik, also der tönende Anteil der Ursprache, sei degeneriert. Er beschreibt diese Entartung im Kapitel XIX „Wie die Musik entartete“: Indem die Melodie sich von der Sprache trenne, werde sie ausdruckslos und nehme Zuflucht zur Harmonie und zur Polyphonie, verliere also das Wesentliche, denn sie ist nicht mehr die Stimme der Natur. Darum schaden die Musiker ihrer Kunst (Kapitel XVII), wenn sie ihr, wie Rameau, die Harmonielehre zugrunde legen, anstatt die Melodie auch in ihrem gegenwärtigen Exil wenigstens versuchsweise wiederzubeleben, wie der immerhin kompromissbereite Rousseau selber. Wir halten fest, dass nach seiner Überzeugung die Melodie das Herzstück der Sprache ist und dass es ein Zeitalter gegeben haben muss, in dem Sprache Melodie war.

Rousseaus Essai war nicht erschienen, als Johann Gottfried Herder⁷ sich daran machte, die Preisfrage der Berliner Akademie von 1769 zu beantworten. In seiner *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen*

⁷ Das 2016 erschienene *Herder Handbuch* (HH) ist ein unentbehrlicher Beitrag zur interdisziplinären Forschung und zur heutigen Lektüre und Beurteilung von Herders Philosophie.

der *Ungleichheit unter den Menschen* (1755) hatte Rousseau auch den Ursprung der Sprache berührt und die erste Sprache „cri de la nature“, den „Schrei der Natur“ genannt. Das konnte Herder zum Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegung nutzen, denn Schrei der Natur heißt ja nichts anderes als Herders erster Satz der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (5 ff. und 141): „Schon als Tier hat der Mensch Sprache.“ Für sein Ziel, nämlich nachzuweisen, dass die Sprache keinen göttlichen, sondern einen rein menschlichen Ursprung habe, ist diese erste Behauptung wesentlich. „Es gibt also eine Sprache der Empfindung, die unmittelbares Naturgesetz ist.“ Aber diese Sprache ist noch viel tiefer in der Natur verankert als in empfindsamen Wesen: die geschlagene Saite ist „zu einer Äußerung auf andre Geschöpfe gerichtet, ... sie ruft einer gleichfühlenden Echo, selbst wenn keine da ist.“ Später, in seinen Untersuchungen zur Ästhetik *Kalligone* von 1800, bekräftigt er diese „Mechanik fühlender Körper“; diese Sprache als physikalischer Schall bleibt für ihn die „Sprache“ der unbelebten Natur: „denn jeder Schall ist a u s d r ü c k e n d, also mehr als a n d e u t e n d. Er drückt ein Inneres aus. Er bewegt ein Inneres“ (62). Jeder Körper hat so eine eigene „Sprache“: „Anders tönt das geschlagene Metall, anders die gerührte Saite. Anders lispelt das Rohr, anders ruft die geläutete Glocke, anders die Tuba.“ Und der Gesprächspartner fällt ein: „Und alle doch unsrer Mitempfindung verständlich“ (63). Diese Mitempfindung ist eine Zutat des Zeitalters der Empfindsamkeit; mit ihr geht die Vorstellung über das hinaus, was seit Pythagoras von der Sphärenharmonie in kosmischer, mathematischer, musikalisch-akustischer Hinsicht gedacht worden ist. Herder beschwört hier einen neuen Zusammenhang zwischen der Natur, der unbelebten und der belebten, und dem Menschen. Er gibt dem Schall selber resolut eine empfindsame Qualität, wenn er ihn „ausdrückend“ nennt. Damit sind zwei Dimensionen angesprochen, insofern der Schall nicht nur ein „Inneres“ der klingenden Materie äußert, sondern auch das „Innere“ einer anderen Materie bewegen kann, so wie Schallwellen eine ungedämpfte Saite in Schwingung setzen. Es wundert uns kaum, dass ihm in solchem Zusammenhang der Schall zur Stimme und zum Gesang wird: „Die Luft, der Wald ist voll Gesanges, und jeder Aufmerksame vernimmt sie.“ Wir bemerken, wie kreativ Herder mit dem Wort Gesang umgeht. Zwar verwirft der Theologe den göttlichen Ursprung der Sprache, aber seine Natur hat mit dem Gott der Frommen doch wenigstens dies gemein, sich dem Menschen zu offenbaren. Das hat

für Herder nichts Magisches, denn es stellt sich auf rein sinnlicher und körperlicher, akustischer Basis her. In seiner „Ontotheologie“ bedeutet das Körperliche das Geistige, und das Geistige kann sich nur auf vielfältige Weise nicht anders als körperlich äußern.⁸

Das Merkmal einer deutlichen Besinnung

So unbestreitbar für Herder die Sprache in der Natur wurzelt, schon im Schall selber, aber konzentriert im tierischen Ausdruck von Lebenssignalen, so entschieden besteht er in der *Abhandlung* darauf, dass dieser Ausdruck eben nicht schon die menschliche Sprache ist: „Alle Tiere, bis auf den stummen Fisch, tönen ihre Empfindung: deswegen aber hat doch kein Tier ... den geringsten, eigentlichen Anfang zu einer menschlichen Sprache. Man bilde und verfeinere und organisiere dies Geschrei, wie man wolle; wenn kein Verstand dazu kommt, diesen Ton mit Absicht zu brauchen, so sehe ich nicht, wie ... je menschliche, willkürliche Sprache werde. Kinder sprechen Schälle der Empfindung, wie die Tiere; ist aber die Sprache, die sie von Menschen lernen, nicht ganz eine andere Sprache?“ (16f.) Das Wesen dieser anderen Sprache findet er im „Merkmal“, umkreist es als Merkwort, gefasstes Zeichen, sinnliches Zeichen und erkennt, dass auch „nicht das simpelste Urteil einer menschlichen Besonnenheit ohne Merkmal möglich sei; denn der Unterschied von Zween läßt sich nur immer durch ein Drittes erkennen. Eben dies Dritte, dies Merkmal, wird mithin inneres Merkwort“ (36). Das Merkmal faltet er etwas später auseinander: „Das erste Merkmal, was ich erfasse, ist Merkwort für mich, und Mitteilungswort für andere!“ Das unterstreicht eine weitere wesentliche Eigenschaft der anderen Sprache: „Ich kann nicht den ersten menschlichen Gedanken denken, ... ohne dass ich in meiner Seele dialogiere oder zu dialogieren strebe“ (43).

Herders Entwurf zu dieser anderen Sprache, also der eigentlichen und einzigen, welche diesen Namen verdient, macht ihn zu einem Pionier der Sprachwissenschaft bis in unsere Zeit. Verstand, Merkmal, Willkür,

⁸ Die Grundlage von Herders Welt- und Selbstverständnis, insbesondere die Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand, erläutert Marion Heinz in den Kommentaren zur „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“ (HH 266-284, besd. 274 ff.) und (mit Stephan Nachtsheim) zur „Kalligone“ (HH 284-317, besd. 291).

Zeichen, Dialog - daran können wir große Namen der Sprachwissenschaft bis in unsere Gegenwart heften, und dem heutigen Leser scheint es, als hätte Herder schon einen „linguistic turn“ und sogar schon einen „expressivist turn“ (Charles Taylor) der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften vorausgenommen und Wahrheiten geäußert, die jetzt erst virulent werden.

Ferdinand de Saussures Mysterium

Dazu gehört auch Ferdinand de Saussures Bestimmung des Sprachzeichens als gewollte Verbindung von signifié und signifiant. Das lässt sich auf Herders Merkmal und Merkwort projizieren, aber für Herder wird das Wesen des tönenden Sprachzeichens niemals zweitrangig sein („secondaire“ 26) wie für Ferdinand de Saussure. Wir bemerken jedoch, dass dieses Wesen des Sprachzeichens auch für de Saussure ein Tabu bleibt, über das man nicht oder allenfalls in Negationen sprechen kann: im Sprachzeichen finde „weder Materialisierung der Gedanken noch Spiritualisierung der Laute“ statt (156). Den Zusammenfall von Gedanke und Laut im Sprachzeichen nennt er darum zu Recht „irgendwie mysteriös“ („en quelque sorte mystérieux“). In dieses Mysterium vertieft sich Herder, wenn er versucht, Sprachwerdung als Menschwerdung zu begreifen: „Überhaupt gehen uns hier noch die äußern Schälle der Worte nicht an; wir reden von *der innern, notwendigen Genesis eines Worts, als dem Merkmal einer deutlichen Besinnung*“ (42). Was de Saussure mysteriös nennt und wofür er weder eine Erklärung noch eine Herleitung sucht, ist die mentale Vermittlung zwischen dem Merkmal der deutlichen Besinnung, das wir auch Zeicheninhalt nennen könnten, und dem („lautbaren“) Merkmal des Schalls im äußeren Wort, das wir auch Zeichenkörper nennen könnten. Die Verbindung geschieht auch bei de Saussure nie direkt, sondern zwischen dem Konzept und dem Lautbild, beides Abstraktionen. Herder kann nicht darauf verzichten, diese Verbindung menschlich und natürlich zu erklären, denn sonst würden die Verteidiger göttlicher Hilfestellung sofort in diese Bresche springen. Seine Lösung geht von der Vorstellung aus, dass erstens „*alle Sinne nichts als Vorstellungsarten der Seele sind*“, dass also die menschliche Wahrnehmung selber den materiellen sinnlichen Reiz durch Aneignung als solchen schon humanisiert. Der Verstand muss aber nun hinzutreten und dank der Konzeption eines

Merkmals eine deutliche Vorstellung produzieren: das ist die „innere Sprache“. Zweitens sind „alle Sinne ... nichts als *Gefühlsarten einer Seele*“, und da in der tierischen Natur, auch der des Menschen, „alles Gefühl ... *unmittelbar seinen Laut hat*, so werde dies Gefühl nur zum *Deutlichen* eines Merkmals erhöht, so ist das *Wort zur äußern Sprache da*“ (57).

Wir dürfen gewiss auch diese Herleitung noch mysteriös nennen, aber Herder präzisiert und bestätigt sie in der 1799 erschienenen ausführlichen „Metakritik der Kritik der reinen Vernunft“. Marion Heinz hat auf der Basis ihrer eigenen und früherer Forschungen Herders Paradox „tönende Gedankenbilder“ als adäquaten Ausdruck seiner Philosophie verstanden, in welcher Sinnlichkeit und Verstand eine „lebendige Einheit“ bilden (274 ff.). Allerdings ist diese Einheit nie gegeben und schon gar nicht vorgegeben, sondern muss im Prozess des Lebens, im Sagen jedesmalig hergestellt werden. Sie ist auch keine Fusion, kein Übergang des einen in das andere, sondern Aktion der Vermittlung. Marion Heinz beschreibt diese Vermittlung als „Gedankenbilder, die tönen und Töne, die Gedankenbilder hervorrufen“, geht dann aber in ihrem Fazit wohl ohne Absicht zu weit, wenn sie darin „eine Versinnlichung des Geistigen und eine Vergeistigung des Sinnlichen“ erkennen möchte (280). Gedankenbilder und Töne sind auf einander angewiesen, aber keine Natur und kein Gott hat sie für einander bestimmt, und sie bleiben in jedem Gebrauch, was sie sind. Ich möchte Ferdinand de Saussures Mysterium festhalten, keine Versinnlichung des Geistigen und keine Vergeistigung des Sinnlichen im Sprachzeichen beschwören, sondern im Sinne Herders, auch für den Stand unserer heutigen Erkenntnis, in jeder sprachlichen Äußerung einen kreativen Akt von Vermittlung sehen, wofür sich der Fachausdruck „Sprachspiel“ (Wittgenstein) anbietet.

homo creator

Herders Überzeugung, dass Vernunft und Sprache gleichursprünglich seien, enthält ein radikal humanistisches Bekenntnis, das er nicht ausdrücklich enthüllt, sondern strategisch in ein überschwängliches Gotteslob verkleidet: „Der höhere Ursprung ist, so fromm er scheine, *durchaus ungöttlich*. Bei jedem Schritte verkleinert er Gott durch die niedrigsten, unvollkommensten Anthropomorphien. Der menschliche [Ursprung] zeigt Gott im größten Lichte: *sein Werk, eine menschliche Seele, durch sich*

selbst eine Sprache schaffend und fortschaffend, weil sie sein Werk, eine menschliche Seele ist. Sie bauet sich diesen Sinn der Vernunft als eine Schöpferin, als ein Bild seines [Gottes] Wesens. Der Ursprung der Sprache wird also nur auf eine würdige Art göttlich, sofern er menschlich ist“ (123). Diese rhetorische Formulierung lässt dem Kirchenglauben einen Ausschluss, indem sie Gottes Irrelevanz für den Ursprung der Sprache als Größe verehrt. Aber unversehens wird der doch von Gott geschaffenen Seele jenes eine deutliche Merkmal zugesprochen, welches das innere Wort Gott ausmacht: Schöpfertum.

Herder ist knapp 23 Jahre alt, als er in Riga neben seinem Amt als Hilfslehrer im Juli 1767 auf eigenen Wunsch als Pastor adjunctus ordiniert wird (Renner 4). Heute besteht sein Lebenslauf für uns in erster Linie aus der Reihe seiner Schriften und der darin entwickelten eigenwilligen Philosophie, aber seine berufliche Karriere war die eines lutherischen Kirchenmannes: Konsistorialrat und Hofprediger in Bückeburg, Generalsuperintendent in Weimar. Seine philosophischen und theologischen Veröffentlichungen haben ihm früh und anhaltend den Ruf eines Freigeistes mit unorthodoxen Ideen eingebracht. Es ist darum alles andere als ehrenrührig, wenn wir in seinen Formulierungen auch Rücksicht auf diesen „berufsbiographischen Kontext“ (Markus Buntfuß HH 345) bemerken. Ein Professor wie Kant oder ein Schriftsteller wie Lessing konnte und durfte über Gott und die Welt anders sprechen als der oberste Beamte einer Landeskirche.⁹

Herders These vom menschlichen Ursprung der Sprache befreit Gott aus seinem ungastlichen himmlischen Exil und führt ihn nach Hause in die Seele des Menschen. Für Leser ohne orthodoxe Skrupel zeigt sich Gott als abstrakte Extrapolation der menschlichen Vernunft, Sprache und Schöpferkraft. An der Natur dagegen hat der Mensch unmittelbar Anteil, auch er ist Materie und Tier. Mit ihnen teilt er auch die erste „Sprache“ und Rousseaus Schrei der Natur.

⁹ Auf diesem Hintergrund gewinnen Herders „anthropologische Theologie“ (Christoph Bultmann HH 336), sein „sensualistischer Idealismus“ (Marion Heinz HH 58), seine „Anthropologie des Ausdrucks“ (Charles Taylor HH 14) – lauter Bezeichnungen mit einem provokanten inneren Widerspruch – außer ihrer damaligen Brisanz bis heute eine Faszination als Lebens- und Denkmodelle von Vermittlung.

3. Lyrik ohne Lyra

Die Tonleiter der menschlichen Stimme

Aber Rousseau benutzt diesen Ausdruck nicht wieder, wenn er über die Entstehung der Sprache nachdenkt. Bedürfnisse des Zusammenlebens, der Sitte und der Leidenschaften, also Liebe, Hass, Mitleid, Wut haben den Menschen die ersten „Stimmöne“ abverlangt. Auch Herder ist überzeugt, dass jedes Lebewesen seine Empfindungen, besonders die heftigen, durch die Stimme ausdrückt, aber er nennt dies abschätzig „Geschrei der Empfindungen“ (16), das aber erst Sprache wird, wenn Verstand dazu kommt (17), also das Merkmal. Diese semiotische Bedingung würde freilich auch Gesten zur Sprache tauglich machen, und auch Rousseau hat im Anfang seines Essais beide Möglichkeiten erwähnt, die sichtbare Bewegung und die hörbare Stimme. Aber nur diese drückt für ihn Gefühl und Leidenschaft aus und bringt Sprache hervor. Herders Fixierung der Sprache auf die Stimme gründet sich zudem auf eine Natur, die den Schall als Ausdruck pflegt. Das Medium, in dem die „äußere Sprache“ ihr Wesen treibt, ist für ihn darum der Schall: *„Der Mensch erfand sich selbst Sprache! – aus Tönen lebender Natur! – zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes!“* (46) Die erste Sprache, für welche die Töne der Natur abgelauscht und „vom Verstande in Laute gedichtet“ worden sind, erhebe sich zur Dichtung: *„Denn was war diese erste Sprache als eine Sammlung von Elementen der Poesie?“* Der nächste Gedanke wird nicht aus der Natur abgeleitet, sondern aus der Tradition des Altertums, die da sagt, *„die erste Sprache des menschlichen Geschlechts sei Gesang gewesen.“* Eine Sprache aus musikalischen Tönen traut er jenen Pionieren der Sprache nicht zu (Rousseau ist da optimistischer), aber da nun schon einmal feststehen soll, dass die erste Menschensprache Gesang war, kann es nur ein solcher Gesang gewesen sein, der dem Menschen natürlich und angemessen war – „eben unsere tönende Sprache“ (50-53). Zwar drehen wir uns hier im Kreise, aber die Aussage wird durch einen weiteren metaphorischen Schritt gestützt: *„Es ward Gesang, aber weder Nachtigallenlied noch Leibnizens musikalische Sprache, noch ein bloßes Empfindungsgeschrei der Tiere: Ausdruck der Sprache aller Geschöpfe, innerhalb der natürlichen Tonleiter der menschlichen Stimme!“* Herder nimmt an, dass die erste Sprache „später mehr regelmäßig, eintönig und gereiht wurde“,

also an melodischer Ausdruckskraft verlor, aber sie blieb für ihn „noch immer eine Gattung Gesang“, wenn auch die älteste überlieferte Poesie nur „Reste dieser sprachsingenden Zeiten“ konserviert.

Überhaupt war ja die Poesie irgendwie immer mit auf der Bühne, wenn es um die Musikalität der Sprache ging. In der *Abhandlung* stand die Poesie nicht im Mittelpunkt des Interesses, aber wenn Herder sich ein Vierteljahrhundert später „von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst“ Rechenschaft geben will, dann gibt er diesem Werk provokativ den Titel „Die Lyra“. Das ist zwar ein Musikinstrument, aber den Zeitgenossen Herders und ihm selbst fast so fern wie die sprachsingenden Zeiten.

Herders Salto vitale

Aber auch Herder empfindet die Irritation von Gerstenbergs, wenn er der Poesie eine intrinsische Musikalität zuschreibt, denn er beginnt seine Untersuchung mit Fragen, die immer noch gestellt werden können: „In ihnen ist manchem so manches fremde; Gesänge ohne wirklichen Gesang, wiederkehrende Strophen ohne eine wiederkehrende Melodie nach unserer Weise, eine lyrische Muse ohne Lyra“ (119f.). Andere denken, die Kunst lyrischer Gesänge habe vielleicht ihre Berechtigung in rohen Zeiten der Magie gehabt, aber „für gebildete Jahrhunderte sei dieser Zauber dahin!“

Das ist die Aufgabe, die Herder sich nun stellt: der Poesie einen anderen, neuen Zauber zu verleihen oder besser, den in ihr verborgenen, aber schon immer wirkenden Zauber zu enthüllen, den sie auf den Menschen ausübt: „Denn ihm gab der Schöpfer nicht nur *Stimme*, sondern auch *Sprache*. Da jede Sprache nun, schon ihrer Natur nach, Musik ist: so war, auch ohne Lyra und Zither, dem Menschen mit ihr das Werkzeug einer *lyrischen Poesie* gegeben“ (124). Zur Lyra gesellt sich hier die Zither, nicht weniger extravagant als jene, mit ähnlich ehrenvoller Etymologie, aber genau so marginal wie die Leier – im Zeitalter Mozarts! Wir bemerken auch, dass der Schöpfer dem Menschen nicht nur Stimme, sondern auch Sprache gegeben habe, was die *Abhandlung* 1772 so einleuchtend wie vehement bestritten hatte. Wir nehmen den Schöpfer nicht für bare Münze, versuchen aber Herders Überzeugung zu folgen, dass die Poesie eine besondere Art von Musikalität besitze, welche sich schon in

statu nascendi in der Sprache selbst versteckt: „Wie einst Interjektionen zu Worten wurden, so formen sich die Worte nach dem Akzent, dem Rhythmus, dem Intervall der Empfindung. Dieses Wort steigt, jenes sinket. Dies tritt in mehreren starken Silben einher, jenes verändert die Töne.“ Was wir hier festhalten, ist Herders Unbeirrbarkeit, die Sprache und über sie hinaus die Poesie vom bloßen „Laut der Empfindung“ ins „Intervall der Empfindung“ zu verwandeln, also einem abstrakten Ton-system anzuvertrauen, denn Empfindungen bringen selber weder Intervalle noch Tonleitern mit. Eine ähnliche Übertragung arrangiert Herder zwischen den bereits als Metaphern benutzten Instrumenten nun auch für die „Sprachorgane“. Sie sind „ihrem Baue nach, selbst *Lyra* und *Flöte*“ (125). Herders Wertschätzung der Poesie findet ihren Ausdruck schließlich in einem weiteren Paradox. Er hat es so ausführlich vorbereitet, dass es wie selbstverständlich anmutet: „Was ist Gesang? ... Erhebung unsrer Stimme zum angenehmsten, zum kräftigsten Tonausdruck der Worte. Kann also durch den Gesang auch ohne Instrumente die Sprache ein solcher *Ausdruck der Empfindungen*, eine solche *Bezeichnung lebendiger Bilder und Gesinnungen*, im *reinsten Umriß*, im *schönsten Wohllaut* werden, so sind Worte Gesang, wenn sie gleich nicht gesungen wurden; gnug, dass eine *Musik der Empfindungen, der Bilder, der Sprache* ihr Körper und Geist ist“ (126). Es gelingt ihm damit etwas, das ich einen Salto vitale nennen möchte. Denn nun muss man verstehen, dass die Lyrik dank ihrer „Musik“ nicht nur ausdrückt, sondern auch offenbart: „sie verwalte ihr edles Amt; in ihr spricht nicht die Person des Dichters, sondern ein Gottbegeisterter, ein Priester der Muse, also aus ihm *die Muse, der Gott selbst*.“ (127f.)

Der Generalsuperintendent gebraucht hier Worte, die in seiner lutherischen Welt einen fremden Klang haben. Der in Luthers Kleinem Katechismus zu jedem Konfirmanden sagt: „Ich bin der Herr, dein Gott“, kann weder mit dem bestimmten (der Gott) noch mit dem unbestimmten Artikel (ein Gott) bezeichnet werden. Der Gott, welcher aus dem Dichter spricht, ist also ein anderer als der des Kleinen Katechismus, und da dieser fortfährt: „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“, müssen wir diesen Gott der Dichter wohl in ein milderes, eben uneigentliches, metaphorisches Licht hüllen. Noch deutlicher ist dies beim Priester. In Wittenberg und in Weimar beschäftigt Gott keine Priester, sondern Pastoren. Ein Priester ist entweder katholisch oder metaphorisch, wie hier,

wo er nicht dem wiederauferstandenen Christus, sondern der wiederauferstandenen Muse dient. Doch was heißt das? Der dithyrambische Aufschwung behauptet ja, dass „die Person des Dichters“ lediglich das Sprachrohr, die Verkleidung eines jenseitigen Geistes und seiner Muse sei! Und wenn er wirklich „in eigener Person“ spricht, dann verlangt die Muse von ihm, „dass er uns einen reichen Schatz edel öffne“, und dieser Schatz ist wieder „lyrische Verkündigung der Stimme der Musen“ (128). Dann wären also die Empfindungen, die lebendigen Bilder, der schönste Wohllaut, kurz das Lyrische, einer „Eingebung“ geschuldet? Wir möchten das nicht für strengen Ernst nehmen und Herder gegen diesen Aöden in ihm verteidigen, den er hier spielt: war es nicht seine Überzeugung, dass die menschliche Sprache von Menschen erschaffen wurde, die dabei überhaupt erst Menschen wurden, und dass die Poesie eben der reinste Ausdruck von Empfindungen des sprach- und vernunftbegabten Menschen sei? Die Poesie, ihr „Körper und Geist“ ist „*Musik der Empfindungen, der Bilder, der Sprache*“!

Doppelte Transzendenz

Schließt sich hier der Kreis? Es sieht ja so aus, als kämen wir wieder zurück zu der traditionellen antiken und christlichen Metapher, welche das Singen als emanzipiertes Echo von der akustischen Realität ablöste, zugunsten seines geistigen Wesens. Das ist aber nicht der Fall. Die Verschiebung, die Herder vornimmt, schreibt ja die akustische Realität des Singens ausdrücklich auch dem Sprechen zu. Der Schall als solcher ist ja für ihn nicht nur andeutend, sondern ausdrückend! Obwohl die Bedeutungen von ‚Sprechen‘ und ‚Singen‘ auch in der deutschen Sprache des 18. Jahrhunderts schon zur Unterscheidung jener beiden Arten lautlicher Hervorbringung dienen, die wir noch heute so benennen, werden sie bei Herder synonym. Der Zweck dieser Fusion ist es, dem Dichter, dem antiken, dem christlichen, dem neuzeitlichen, eine Aura zu geben. Für Herder ist es wohl die Aura der Humanität, die als Bestimmung des Menschen nun einen religiösen Sinn bekommt. Die Metapher des poetischen Gesangs kehrt wie ein Wiedergänger ins Konkrete zurück, von dem sie einst abstrahiert worden war. Geschützt wird diese missverständliche Transzendenz dadurch, dass Herder nicht nur die Poesie mit Gesang, sondern bereits oberhalb dieser künstlerischen Ebene „jede Sprache“ mit „Musik“

gleichsetzt. Dieses „Sprechen“ bedeutet also immer auch noch mehr und anderes, es ist selber eine Metapher mit einem unüberschaubar großen Leck, in das jede metaphysische Welle hineinschlagen kann, sie ist sozusagen ein Anspruch auf Erfüllung.

Herders Übertragung von „Gesang“ und „Musik“ auf Sprache konnte und musste als eine strategische Meisterleistung im Kampf ums Transzendente erscheinen: Wenn das Sprechen unter die Oberherrschaft des Singens gestellt werden kann, dann lässt sich das Sprechen auch für die selbst metaphorische, geglaubte, transzendente Bedeutung des Gesangs annekieren. Die Frage nach den Musen oder dem Gotte, der hinter dieser neuen Metapher sinnstiftend herrscht, lässt sich beantworten und ist fürs erste unverfänglich: es ist das Subjekt in seiner Empfindung. Als poetologisches Prinzip ist diese Verschiebung der Metapher vom Gesang auf das Sprechen verführerisch und befriedigt ein damals deutlich empfundenes Bedürfnis, eine unterschwellige Überzeugung, für die Herder die Formel findet. Wer den natürlichen Ausdruck der Empfindung in der Poesie sucht, muss Opernarien und Strophenmelodien als „eine bloß willkürliche Begleitung“ (von Gerstenberg) empfinden und zur Rettung der Poesie auf den wirklichen Gesang verzichten. Wenn Dichter ihre Werke ganz offensichtlich nicht mehr singen und dafür zwingende poetische Gründe haben, dann genügt es also hinfort, sie dieselben sprechen zu lassen oder nachschaffend zu rezitieren, ohne der Qualität des Gesangs Abbruch zu tun: sie besteht nun im Ausdruck des Subjekts, das sich in diesem Schöpfungsakt aber auch selbst erschafft.

Herder scheint in seiner Begeisterung für die rein menschliche poetische Schöpferkraft nicht behaupten zu wollen, dass dieser „Gesang“ in Worten, die doch nicht gesungen wurden, eine überschwängliche Botschaft enthalten könnte, dass er wie Rilkes Musik da beginnt, wo Sprachen enden. Seine poetische Sprache ist ihm nicht mangelhaft, sie endet nicht vor dem Ziel, sie ist ja „Erhebung unserer Stimme zum ... Tonausdruck der Worte“, auch als „Gesang“! In seinem Ersten Wäldchen („Herrn Leßings Laokoon gewidmet“) führte er schon 1769 aus, dass die Poesie durch willkürliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirke, also nicht durch geheimnisvolle Töne! Was diese Wirkung hervorbringt, ist eine Kraft, „die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch Phantasie und Erinnerung wirkt: sie ist das Wesen der Poesie.“ Und er bekräftigt noch einmal, „daß in diesem

Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, so fern sie natürliche Laute sind" (III, 139 ff., vgl. HH 450). Sagen wir's verschärft: die Kraft der Poesie liegt in der Folge der Töne und Worte nur, sofern sie keine natürlichen, sondern bedeutende Laute sind! Wenn er diese Kraft in den Worten trotzdem „Gesang" und „Musik" nennt, dann spricht er nicht von „wirklicher" Musik, von der er eine durchaus eigene und andere Vorstellung hat: Töne und Melodien bewegen und erregen Empfindungen, aber eben ohne Worte: „Dies ist Musik, nichts anders" (HH 307).

Im Gegensatz zur metaphorischen Vorstellung der Dichtung als Gesang im antiken und christlichen Sinn scheint es sich bei der Vorstellung von gesprochenener Dichtung als Gesang aber nicht um eine Metapher, sondern um die poetische Realität im eigentlichen Sinne zu handeln. So ist die Transzendenz des Gedichts, die in der Metapher des Gesanges als solche erkennbar war, gleichsam konkret in die gesprochene Sprache eingesickert und nunmehr in ihr enthalten.

Herders Rückführung des Gesangs auf Sprache hat aber nicht nur diese erste Konsequenz, der gesprochenen Sprache selbst jene Aura aufzubürden, die in die Metapher des Gesangs gebannt war, sondern auch eine zweite, nämlich das Dichten bewusst und konsequent dem Sprechen, also dem lautsprachlichen Ausdruck unterzuordnen. Diese Identifikation von Poesie und Sprechen ist umso beständiger, als ihr sachlicher Grund, die angenommene Musikalität, von nun an ein Geheimnis wird, das sich dem Tabu nähert.