

III

ENTFALTUNG EINES PARADOX

1. Das Deklamatorium

Musikalische Ausbildung unserer Sprache

Herders Fusion von Dichten, Singen und Sprechen erfüllt den Wunsch und rechtfertigt das Selbstverständnis sehr vieler Menschen seines Zeitalters: die Empfindung, ihr Ausdruck, ihre Mitteilbarkeit bekommt einen absoluten Wert. Die Empfindsamkeit ist allumfassend: als religiöses Gefühl, als Leidenschaft, als Gatten-, Eltern-, Kinder-, Tier-, Kunst-, Musik-, Naturliebe; sie ist an keine gesellschaftliche Stellung, kein Geschlecht gebunden, und eines ihrer bevorzugten Medien der öffentlichen Erscheinung ist die Poesie. Empfindsame Seelen und Geister erwandern in der Poesie fremde Gefühlswelten und bauen sich ihre eigene. Dass auch die gesprochene Poesie Gesang sei, erhebt sie wie ein Adelstitel auf eine andere Ebene, ins Reich der freien subjektiven Empfindung. Es scheint sogar, dass Herder hier nachträglich eine theoretische Grundlage für eine nicht mehr ganz neue Kunst schafft: die Deklamation. Als Gustav Freyherr von Seckendorff¹⁰, Doktor und Professor der Philosophie und Aesthetik am Collegio Karolino zu Braunschweig, 1816 seine „Vorlesungen über Deklamation und Mimik“ veröffentlichte, hatte sich die Deklamation neben Oper, Theater und Konzert als kulturelle Veranstaltung in Deutschland fest etabliert. Von Seckendorff, selber ein erfolgreicher Deklamator, will

¹⁰ Eine genauere Beschreibung von des Freiherrn abenteuerlichem Leben gibt Lodewijk Muns: „Gustav Anton Freiherr von Seckendorff, alias Patrik Peale: A Biographical Note“ (2016). Vgl. auch ebd. zur Geschichte der Deklamation: „Schocher’s Ideas and Wötzel’s Words: Notes Along a Sidetrack“ (2016). Den musikgeschichtlichen Zusammenhang stellt er dar in: „Concert Song and Concert Speech around 1800“ (2017).

mit seinen Vorlesungen in vielen deutschen Städten einen theoretischen Grundriss und eine praktische Anleitung geben. Die Begeisterung für diese neue mündliche Kunstausbübung geschieht auch im Geiste von Rousseau, denn es geht um die Wiederbelebung einer verlorenen „lebenswarmen, mündlichen Mittheilung“ (11): „Für die innige Kunstliebe aber unserer gebildeten Stände spricht es sehr, dass man die Deklamatoren so günstig aufnimmt, und an den oftgelesenen, oftgehörten Gedichten den Vortrag – ein eigenes Kunstprodukt schätzt.“ Der Erfolg des neuen Mediums ermutigt den Deklamator, den Vortrag als eigenes Kunstprodukt zu verteidigen, zu propagieren und sowohl theoretisch als auch praktisch zu begründen.

Das ist ihm und seinen Kollegen offensichtlich gelungen, denn die Kunst des Vortrags ist bis heute im literarischen Bewusstsein so präsent, dass Reinhart Meyer-Kalkus (2020) seine monumentale „Geschichte der literarischen Vortragskunst“ schreiben konnte, welche diesem Kunstprodukt rückwärts bis zu den Aöden und vorwärts bis zu den Rappern auf den Fersen bleibt. Gleich in der Einleitung greift er zu einem schönen musikalischen Vergleich: „Die wahlverwandtschaftlichen Beziehungen zur Musik laufen wie das Seitenthema einer Sonate durch das ganze Buch hindurch“ (1,1-514). Die spielerische Formulierung ist ein Hinweis auf ein wesentliches Problem: Die überwältigende Masse von Zeugnissen der Dichter, Hörer, Leser in der langen Geschichte der Vortragskunst kommt nur ganz selten ohne ausdrückliche oder unwillkürliche Anleihen bei der musikalischen Terminologie aus. Das gilt für die Zeit vor der technischen Tonaufnahme ausschließlich, es gilt aber auch bis heute für die Charakterisierung von abhörbaren Tonaufnahmen. Es ist dies wohl die seit zweihundert Jahren konsolidierte Beschreibungs-Sprache, in der wir uns über den künstlerischen Vortrag verständigen können. Reinhart Meyer-Kalkus praktiziert diese Darstellungsweise, spricht beispielsweise selber von „hoher Musikalität“ und „musikalischer Prosodie“. Es gelingt ihm, im Stimmengewirr der Vortragskünstler einem jeden und überdies dem Dichter sein Recht, seine individuelle und vor allem seine historisch begründete Stelle zu lassen. Eine solche „Musikalität“ betrifft aber immer den wirklichen Vortrag als jedesmalige Verlebendigung, nicht eine Versmelodie, und bleibt in hohem Maße metaphorisch: „Solange Dichtungen

nicht auch übers Ohr rezipiert werden, leben sie nicht“, formuliert auch Reinhart Meyer-Kalkus apodiktisch als beredter Verteidiger des literarischen Hörens (20.1-18550). Die Vielfalt von bezeugten und dokumentierten, oft kontroversen Vortragsweisen, deren Verschiedenheit und damit auch Historizität sich in einer Geschichte entfalten lässt, erweist eines ganz unzweifelhaft: die beschriebene Musikalität des Vortrags ist nicht Herders Musikalität des Gedichts.

Auch für den Freiherrn von Seckendorff war erst die mündliche Mitteilung eines Gedichts „lebenswarm“, denn für ihn ist es eben die Kunst, welche uns der verloren gegangenen Natur wieder annähert. Im Namen der Kunst bemüht er sich auf den Spuren Klopstocks um „die musikalische Ausbildung unserer Sprache“ (12). Für unsere Suche nach der Vermelodie ist er ein kostbarer Gewährsmann, denn die Kunst der Deklamation analysiert er nicht direkt als eine Kunst des Wortes, sondern auf einem Umweg ganz und gar metaphorisch im Spiegel einer anderen Kunst, eben der Musik.

Klopstock gebühre das Verdienst, für das Aufblühen der Deklamation den Anstoß gegeben zu haben: „Rhapsodische Deklamatoren, oder Rhapsoden, kannte man, vor Klopstocks Zeiten, in Teutschland nicht. Madame Albrecht ... trat als die erste Deklamatrice auf, und der zweite Gesang der Messiad war es, was sie zum ersten Male sprach“ (14). Der zweite Gesang des Messias ist der äußerst dramatisch ausgemalte Kampf der höllischen Mächte untereinander und gegen die himmlischen, ein wahrhaftiger Krieg der Sterne. Dass die rhapsodische Deklamatrice Madame Albrecht diesen Gesang „sprach“, wird niemanden wundern, denn eine solche Redeweise ist alteingeführt. Aber in unserem Zusammenhang bedeutet es doch auch, dass die alte Metapher Gesang sich auf die Suche nach einer neuen Bedeutung macht. Das Deklamatorium nötigt die Ausführenden und das Publikum zu erneutem Nachdenken über das Verhältnis von Singen und Sprechen, zumal es seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts so populär geworden war, dass von Seckendorff seinen kurzen Abriss zur Geschichte ironisch beschließt: „Seitdem hat sich ein Heer Deklamatoren erhoben, welches alle Gebirge und Ebenen, in denen die teutsche Sprache landüblich ist, zu allen Jahreszeiten durchziehet, Brakteaten giebt, und klingende Münze eintauscht“ (14 f.) – also

schlechte Ware gegen gutes Geld liefert. Von Seckendorffs ganzer Eifer dient der theoretischen Begründung und praktischen Verbesserung dieser „Ware“.

Obwohl es sehr oft ausgebildete und versierte Schauspielerinnen und Schauspieler sind, die auch im deklamatorischen Konzert glänzen, gelingt es ihnen meistens, Mimik und Gestik auf jenes Minimum zu beschränken, das beispielsweise auch Oratoriensänger respektieren. Ebenso wichtig ist es aber, bei der Deklamation Distanz zum Gesang zu wahren. Von Seckendorff spricht von „Annäherung“: „Nicht allein Annäherung der Sprache zum Gesang ist Deklamation. ... Nein, sie gewährt uns ein Konzert des Sprachtons, mit allen seinen Schwingungen, von der einfachsten bis zu der vielfachsten, mit welcher er den Gesang berührt“ (137). Er berührt ihn, aber der Sprachton darf eben kein Gesang werden, denn er ist ja selber schon eine Form von Musik! Von Seckendorff scheint nicht immer der Versuchung widerstanden zu haben, den Sprachton nachzusüßen, um auf diese Weise um so deutlicher seine besondere Musikalität zu demonstrieren. Das schätzen aber nicht alle Zuhörer. Der weitgereiste, mit vielen Musikern und Dichtern seines Zeitalters bekannte und auch von Goethe geschätzte Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) war beeindruckt von der Deklamation von Seckendorffs in Wien (1808/09), fand aber auch „etwas Eintöniges und Singendes, ... welches sich zu dem widerlichen Jammern und Winseln hinneigte, welches uns in früherer Zeit an Ramlers übertriebener Deklamation so zuwider war“.¹¹ Ein solches Zeugnis macht uns auf eine Diskrepanz zwischen der theoretischen Vorstellung und der Praxis dieses Deklamators aufmerksam. Die prinzipielle Beschränkung auf den „Sprachton“ war bei ihm vielleicht doch für den „Gesang“ oder doch wenigstens für die Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Musik durchlässig: sein musikalischer Anhang zeigt, dass er für seine eigene Klavierbegleitung höchst konventionelle Akkordverbindungen gebraucht, und die Noten, welche er zur Darstellung des Sprachtons benutzt, erregen unser Misstrauen. Für seine Geschichte der literarischen Vortragskunst hat Reinhart Meyer-Kalkus den Freiherrn von Seckendorff gewiss richtig eingeschätzt, wenn er seine

¹¹ Zitiert von Mary Helen Dupree in: „From ‚Dark Singing‘ to a Science of the Voice“ (383).

Deklamation „sprechmusikalisch“ nennt. Aber seine Theorie propagiert keineswegs einen solchen singenden Sprechton, sondern bemüht sich geradezu akribisch darum, die Musik in der (gesprochenen!) Sprache selbst aufzusuchen, also genau da, wo Herder sie mit seiner Formulierung verortet, wenn er behauptet, dass Worte Gesang seien, wenn sie gleich nicht gesungen werden. Ich möchte festhalten, dass der Deklamator darauf verzichtet, der Poesie eine moralische oder gar religiöse Botschaft abzuverlangen. Er ist aber überzeugt, dass die bekannten, oftgelesenen und oftgehörten Gedichte im feierlichen Akt der Deklamation auf besonders authentische Weise ihren Geist verströmen und damit so etwas wie eine säkularisierte Liturgie bilden. Das Deklamatorium ist also gewiss auch Ausdruck und Vehikel jenes eigentümlichen Gefühls der Zusammengehörigkeit der Menschen in den Gegenden, wo die deutsche Sprache „landüblich“ ist. Allerdings ist die deutsche Sprache, die von Seckendorff pflegt und die vom Publikum der Deklamatoren und Deklamatrics verehrt wird, nirgends landüblich! Sie ist ein Kulturprodukt mit ästhetischem und ethischem, vielleicht sogar politisch-demokratischem Anspruch (Mary Helen Dupree), weit entfernt von dem, was wir Standardsprache nennen.

Neben dem Deklamatorium entwickelt sich in denselben Jahrzehnten vor und um 1800 auch eine weitere Vortragsart zu einer besonderen künstlerischen Gattung: das Melodram. Nähe und Differenz von Singen und Sprechen ist hier noch stärker als im Deklamatorium Grundlage und Problem gleichzeitig. Dem Sprachgebrauch des Zeitalters, dem auch wir noch ganz nahestehen, erschien jede Abweichung vom Sprechton als „singend“. Das Melodram war den Zeitgenossen darum eine durchaus musikalische Gattung, die auch komponiert und schriftlich niedergelegt, als Werk aufgeführt, wiederholt und von anderen Interpreten vorgetragen werden konnte. Die Deklamation eines Textes, insbesondere eines Vers- oder Gedichtes, hält sich dagegen im Bereich der Improvisation des Vortragenden, so genau er auch seine stimmlichen Effekte planen mag. Jede(r) Vortragende hat darum seine (ihre) eigene Version; es wäre grotesk und parodistisch, wenn beispielsweise unser Freiherr von Seckendorff Schillers Ballade „Der Taucher“ absichtlich in der Art von Elise Bürger oder Sophie Albrecht vortragen würde. Trotz vieler Berührungspunkte von Melodram und deklamiertem Text ist dies ein Unterschied, der für die Frage nach dem Status der Musik in der Sprache entscheidend ist.

Man kann die gesamte theoretische Bemühung des Freiherrn von Seckendorff als einen Versuch interpretieren, Herders Paradox mit Inhalt zu füllen. Er nimmt sich ausdrücklich vor, die inhärente Musikalität der Sprache nicht nur zu entdecken, sondern zu kultivieren. Können wir seinen Überlegungen etwas entnehmen, das uns auf die Spur der Versmelodie setzt?

Selbsteigene Zwecke

Auch Goethe hat in seinen „Regeln für Schauspieler“ einige Bemerkungen zur Musikalität der Sprache gemacht. Sie fassen zusammen, was er als Leiter des Weimarischen Theaters seinen Schauspielern zu vermitteln versuchte, insbesondere an Pius Alexander Wolff und Karl Franz Grüner, mit denen er 1803 „gründliche Didaskalien“ begonnen hatte.¹²

Goethes Absicht ist durchaus praktischer Art; er nennt seine Ratschläge „Regeln“ und betont damit das Künstliche an der Kunst, also das, was man lernen und anwenden kann. Für Schauspieler, und noch mehr für den Deklamator, gilt die Regel, dass die Vortragenden nicht im Affekt handeln oder sprechen dürfen. Das macht ja den Souffleur in den „Lehrjahren“ als Schauspieler untauglich, dass er, nach den Worten Aurelies, „heiße Tränen weint und einige Augenblicke ganz aus der Fassung kommt“ und darüber sogar das Soufflieren vergisst (VII, 303). Bei der Deklamation als gesteigerter Rezitation muss ich „mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich deklamiere, ... so dass ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine.“ Das wichtigste Wort in dieser Regel (§ 20) ist „scheinen“. Um diesen Schein zu erwecken, muss man den richtigen Ton wählen. Hier berührt Goethe unsere Frage nach der Musikalität des Sprechens und gibt fast beiläufig eine scharfsinnige Antwort (§ 21): „Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat.“

¹² Seine Aufzeichnungen blieben unveröffentlicht; 1816 nahm er sie wieder vor, und 1824 ergänzte und redigierte sie Eckermann unter Goethes Aufsicht, aber sie erschienen erst nach Goethes Tod im 4. Band der nachgelassenen Werke: vgl. *Goethes Werke* XII, 252-261 und Anmerkungen 674 f. (mit dem Hinweis auf die „Lehrjahre“).

Die Deklamierkunst liegt zwischen Sprechen und Singen auf der Seite des Sprechens. Goethe versteht ihr Verhältnis zur Tonkunst als Analogie. Die Analogie setzt voraus, dass keine Wesensgleichheit zwischen den beiden Bereichen angenommen wird, dass also ein Drittes aus dem Verstand des Betrachters die Begriffe – auch sie im Verstand des Betrachters – in Beziehung setzt, sie vermittelt.

Goethe begründet seine Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Deklamierkunst, indem er sogleich ihre Differenz benennt, welche ja die andere Voraussetzung für Analogie ist. Die Differenz besteht für ihn darin, dass Musik „selbsteigenen Zwecken“ folgt, die Deklamierkunst dagegen „einem fremden Zwecke unterworfen“ ist. Dieses Kriterium erschien dem Dichter und Theaterdirektor wichtig genug, Musik und Deklamation nicht zu fusionieren. Musik und Deklamation sind aber beide Formen von Kunst. Goethes Klärung betrifft das Verhältnis zweier Kunstformen, nicht auch schon das Verhältnis von Musik und Sprache im allgemeinen, wie Herders *salto vitale*.

Das Gemüth enthüllen

Von Seckendorff und sein ganzes Zeitalter nennen „Melodie“ das, was in gesprochener Sprache „Gemüth“ ausdrückt: „Nur erst durch den Wechsel verschieden hoher Töne wird Gemüthsausdruck und Wirkung auf das Gemüth möglich“ (65 f.). Das gilt schon für den alltäglichen Gebrauch, ganz im Sinne Herders, aber umso stärker gilt es in der Kunst, wo der „Wechsel verschieden hoher Töne“ bewusst als Ausdrucksmittel eingesetzt wird. Aber dieser Kämpfer für den mündlichen Ausdruck weiß, dass Gemüthsausdruck nur eine und vielleicht nicht einmal die entscheidende Komponente des Vortrags ist: „Wie also auch immer der Mensch durch die Melodie, durch die Form von Tönen und Lauten, durch verschiedene Tonstärke das Gemüth zu enthüllen und mitzuthemen vermag, zur Seelen-Entwicklung überhaupt bedarf er noch der Wortsprache, der Sprache des Verstandes, des Urtheils, der Vernunft“ (67). Was bei Herder das Merkmal hieß und zum Wesen der Sprache erhoben wurde, was er eine Kraft in den willkürlichen Zeichen und im Sinn der Worte nannte und zum Wesen der Poesie erklärte, ist bei von Seckendorff die „Wortsprache“, abgekürzt gesagt, die Sprache, die etwas bedeutet.

Gerade deswegen überrascht er uns, wenn er als Richtlinie formuliert: „Sprache als Musik betrachtet“ (79). Wir bemerken die erkenntniskritische Subtilität: er nötigt niemanden, einer Behauptung wie „Sprache ist Musik“ zuzustimmen, sondern lädt zu einem intellektuellen Experiment ein. Der erste Satz dieses Experiments geht darum *medias in res*: „Wenn man die Sprache als Musik betrachtet, so zerfällt sie in drei Haupttheile. Den ersten nenne ich *g r a m m a t i k a l i s c h e*, den zweiten, *p r o s o d i s c h e*, den dritten *d e k l a m a t o r i s c h e* Musik.“ Die grammatikalische, die prosodische und die deklamatorische Musik sind also Metaphern, und die Sprache ist zunächst einmal so wenig Musik wie Achill ein Löwe ist.

Welche Eigenschaften von ‚Musik‘ möchte der Freiherr von Seckendorff nun aber der Sprache zuschreiben, wenn er sie so provozierend als Musik betrachtet? Die grammatikalische und die prosodische Musik sind für ihn zwar nur eine Art von Propädeutik für die deklamatorische Musik, aber sie haben ihre eigene Schönheit: Ein A soll nicht wie O und ein E nicht wie Ä klingen. Es wäre schön, wenn der Brandenburger „Ähre“ sagt – wenn er nur nicht „Ehre“ meinte! Grammatikalische Musik ist also nichts anderes als der fehlerfreie und normgerechte Gebrauch der deutschen Sprache. Darin hat sie ihre Schönheit – wie die Musik sie in reinen Intervallen, richtigen Harmonien und geregelter Bewegung hat.

Die „prosodische Musik“ der deutschen Sprache verdankt ihre Besonderheit der Tatsache, dass es im Deutschen keine proportionierte Silbenlänge gibt. Ihre Schönheit, ja ihr Liebreiz besteht eben darin, „dass sie nicht mit entblößten, sondern mit leicht verhüllten Füßen, deren Form aber lieblich durch die Verhüllung blickt, einher schreitet.“ Die strenge Nachahmung der antiken Metrik im Deutschen würde bedeuten, „griechische Nacktheit d e r Schönheit zu geben, die nur erst durch jene romantische Hülle schön wird.“ Jene romantische Hülle macht „den zarten Uebergang der Längen in Kürzen, den kluftlosen Weg, aber dennoch in geregelten Schritten fühlbar“, und „das Versmaass soll gehört werden, aber als Mittel des Wohllauts, nicht als Zweck für sich“ (118 ff.) – die prosodische Musik ist wie die grammatikalische eine Eigenschaft der gesprochenen Sprache und dient eben keinem selbststeigenen Zweck.

2. Das Konzert auf der Sprachtonleiter

Die Welt in Dur und Moll

Die extravagante grammatikalische und prosodische Musik der deutschen Sprache versteht man gewiss besser, wenn man sie auf den Hintergrund jener „Musik“ projiziert, welche das eigentliche Anliegen des Deklamators ist: „das Konzert nämlich auf der Sprachtonleiter, von der leisesten bis zur stärksten Tonschwingung, welche an den Gesangton grenzt. Dieses Konzert nenne ich die *d e k l a m a t o r i s c h e M u s i k* der Sprache“ (123). Er vergleicht sie zwar mit der „Gesang-Musik“, verliert aber die Differenz zwischen Deklamation und Gesang in keinem Moment aus den Augen: „Wie nahe man also Sprechton und Sington einander bringe, einen Punkt gleichsam giebt es, mit welchem beide an einander grenzen, wo der Sprechton endet und der Gesangton beginnt, und wahrer Uebergang ist unmöglich“ (56). Im ersten Beispiel seiner Musikbeilagen, Seite 2 und 3 des Anhangs, schreibt er allerdings normale diastematische Noten sowohl für den „Gesang“ der ersten Strophe von Schillers „Des Mädchens Klage“ als auch für die „Declamation“ der zweiten. Er macht es seinen Lesern sehr schwer, hier nicht in den Sington zu fallen!

Noch erstaunlicher ist für uns auch, dass er seinem Experiment auf der Sprachtonleiter eine harmonische Begleitung in der Form eines arpeggio beigibt. Es handelt sich um den elementaren Wechsel von Tonika (G in Takt 1 und 4) und Dominante (D in Takt 2 und 3). Auch die Sprachtonleiter schleppt also auf ihren Tönen so etwas wie einen harmonischen Rucksack immer mit sich. Zwar beziehen sich in der Harmonik des beginnenden 19. Jahrhunderts alle Töne auf das immer mitgedachte System der Kadenz I – IV – V – I, freilich in immer subtileren Parallelen und Modulationen, aber gleichzeitig vollzieht die populäre Musik eine spektakuläre Reduktion dieses Systems und beweist damit einen Wandel des Hörverständnisses: Die Entwicklung und explosive Verbreitung der Harmonika-Instrumente ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Mundharmonika mit der Richter-Stimmung und der diatonischen Ziehharmonika, suggeriert und fördert die Vorstellung, dass die Welt der Töne in zwei Reiche geteilt ist, Tonika und Dominante, dass also jeder Ton entweder ein *tonus rectus* oder ein *tonus obliquus*, ein

Ausatmen oder Einatmen, Schieben oder Ziehen ist. Diese Reduktion hat noch einen weiteren Aspekt, denn sie schließt auch die Moll-Tonika aus und verabsolutiert das Dur-Geschlecht oder gibt ihm doch wenigstens die unbestrittene Priorität.

Die Harmonie gehört nicht zu den ausdrücklich genannten Eigenschaften der Töne auf der Sprachtonleiter, aber die Praxis des Deklamators, der seinen Vortrag ja wirklich gern auf dem Klavier untermalte, sucht auch hier eine Verbindung. Wie wenige musikalische Elemente enthält die Dur-Moll-Opposition um 1800 ein semantisches Potential, das von Seckendorff nicht ignorieren durfte, ist sie doch unbestritten dazu geeignet, das Gemüt zu enthüllen.¹³ Seine Interpretation des Moll ist historisch und ästhetisch zugleich, sie ist für ihn und wohl für sein ganzes Zeitalter selbstverständlich: „Der Mensch fand das Moll früher als das Dur, denn der Trieb zum Gesang, der lyrische Zustand ist auf seiner niedern Stufe stets der Zustand der blinden Sehnsucht“ (236). Von Seckendorff geht hier in der Analogie noch ein Stück weiter: Wenn Moll in der Musik das Tongeschlecht der Sehnsucht ist, dann ist ein sehnsüchtiges Gedicht ein Moll-Gedicht. Die Ausdrucksweise der Musik fasziniert ihn derart, dass es ihn nicht zu stören scheint, wenn das Gemüt sich in dieses Entweder-Oder fügen muss. „Wer uns z.B. Göthe's Gedicht an Mignon im Dur-Ton vorlesen wollte, würde uns beleidigen; wer den Handschuh von Schiller in Moll vortragen wollte, ebenfalls.“ Nun zweifelt wohl niemand daran, dass man traurige Texte mit einer traurigen Stimme vortragen kann und soll, nur ist hier der uneigentliche Gebrauch des musikalischen Begriffs besonders deutlich und vielleicht doch auch für den gutwilligen Leser entweder eine Trivialität oder eine Zumutung.

Sein Ohr sagt dem Deklamator aber, dass er auf dem festen Boden des Textes bleiben sollte, denn nicht die Sehnsucht, sondern „Wortfolge giebt Melodie“ (169) und er erkennt als „unumstössliche Wahrheit“: „Wortfolge und Melodie haben überall eines und das nämliche Gesetz. Die

¹³ Die musikwissenschaftliche Beschreibung des Dur-Moll-Gegensatzes ist ein Spielplatz theoretischer Ansätze, abgeschrieben von Peter Benary, jetzt aufgearbeitet und kritisch durchleuchtet in der von H.-J. Hinrichsen und Stefan Keym herausgegebenen kollektiven Synthese *Dur versus Moll*.

Wortfolge kann, bildlich, Melodie des Gedankens, Melodie zusammenhängender Begriffe; und die Melodie hinwiederum kann Zusammenhang der Töne ... mit Recht genannt werden" (172). Unter ‚Wortfolge‘ versteht er klar den ‚Satz‘ als Äußerung und unter ‚Melodie‘ das Verbindende. Damit gelingt ihm eine schöne prälinguistische Formulierung der Propositionalität: „Das Verbinden liegt in etwas Höherem, als in den Begriffen der einzelnen Worte selbst" (170). Die Kunst der Deklamation ist eine wirkliche Kunst, deren Mittel man beherrschen muss und sehr weitgehend auch lernen kann, aber eine Kunst, die in treuen Diensten der Dichtung steht, ihr zum Ausdruck verhilft, sie stützt, sie aus der Starre der Schrift erlöst und sie lebendig macht. Aber ihre tönende „Musik“ verfolgt keinen selbsteigenen Zweck! Auch die Melodie gehört zur „grammatikalischen Musik“ wie die richtige Aussprache des E. Es ist also nicht die Schönheit einer Musik, sondern die Schönheit der „Wortfolge“ des Gedichts, die sich in der Deklamation offenbart.

Mitempfunden

Obwohl von Seckendorff sein Leben der lebendigen Deklamation als Kunst gewidmet hat, stellt er in seiner dritten Vorlesung bemerkenswerte Überlegungen zur Autonomie des Textes an, die seinen Überzeugungen entgegenzuarbeiten scheinen. Mit einem Körnchen Sarkasmus notiert er: „Es ist besonders bei einigen Dichtern Mode geworden, ein musikalisch fehlerhaftes Vorlesen noch höher als wahre Deklamation zu stellen. Das Wort als Wort soll die Empfindung ergreifen.“ Er geht erstaunlicherweise sogar auf dieses Argument ein: „Indess haben jene Dichter auch in so fern Recht, als man sich auch an schlechtes Vorlesen gewöhnen, und dessen ungeachtet wahrhaft mit dem Gedichte empfinden kann“ (134). Er trägt nun einen Gedanken nach, der theoretisch ganz anders begründet werden muss und den ich festhalten möchte: „Hingegen vergessen sie wiederum ganz, dass selbst in dem nicht laut Lesenden die deklamatorische Musik waltet, so bald er wirklich mitzuempfinden beginnt.“ Wir rekapitulieren: die Deklamation zielt im gesamten Werk und in allen seinen Teilen auf den Hörer; die deklamatorische Musik ist die Brücke, auf der die Empfindung aus dem Gedicht in das Gemüt des Hörers gelangt; der Deklamator

ist der geübte Interpret und Vermittler in dieser Kommunikation, an deren Ausgangspunkt der schreibende Dichter stand. Nun aber „waltet“ die deklamatorische Musik auch im stillen Leser, ausgelöst von dessen Mitempfinden!

Wir wollen nicht nur zur Kenntnis nehmen, dass der stille Leser in der Lage ist, die deklamatorische Musik dem stummen gedruckten Text einzuhauchen, sondern dass es sein Empfinden ist, das diesen Hauch möglich macht. Da kein Ton erklingen ist, wenn ein solcher poetischer Vorgang einsetzt, muss der Lesende seine Empfindung aus dem entnommen haben, was er vor Augen hatte. Nicht nur die deklamatorische Musik vermittelt Empfindung an den Empfänger, auch dieser als stummer Leser restituiert aus seiner Empfindung die deklamatorische Musik. Vielleicht sollten wir statt Empfindung besser Empfindsamkeit sagen, um das Paradox dieses Verhältnisses nicht überzubetonen. Sehr einfach gesagt, heißt das ja freilich nur, dass jeder Leser, und nicht nur der professionelle, ein Deklamator ist. Genau genommen macht der stumme Leser das Gedicht, aus dem er seine Empfindung gewonnen hat, nicht körperlich, lässt keinen Ton erklingen, aber „Höhe und Tiefe sind in dem Gebiete der Töne das Körperlichste“ (167)! Dem stummen Leser genügt offensichtlich der Inhalt einer Abstraktion, um seine Empfindung körperlich und geistig zu erleben. Eine Kommunikation dieser Art ist ja nicht so ungewöhnlich, wie unsere diskursive Formulierung zu behaupten scheint: Die bloße Vorstellung, der Gedanke, die Erinnerung löst körperliche Empfindungen aus, die sich oft genug auch körperlich Ausdruck verschaffen wie beim Rotwerden, der Erhöhung des Pulsschlags, dem Zittern der Stimme und einer Rührung bis zu Tränen.

Ich erkenne hier eine bewundernswerte Einsicht in das geistige Wesen der Sprache. So wird verständlich, dass von Seckendorff bei aller Bemühung um die akustische Realisierung der deklamatorischen Musik nie die „Wortsprache“, die „Sprache des Verstandes“ aus dem Ohre verliert. Besonders wichtig ist daran auch, dass sein Ziel immer die Vereinigung beider „Sprachen“ ist, wiewohl er die traditionelle Verteilung in Beschreibung (Wortsprache) und Ausdruck (Melodie) anerkennt. Seine prälinguistische Zeichentheorie sagt das ganz naiv: „Worte sind beschreibende Zeichen, denen der Ausdruck beigefügt wird“ (67 f.), eine zu leistende Vermittlung. Im spontanen Sprechen wählt der Sprecher also

beides in eigener Verantwortung, die Wörter und den Ausdruck; im poetischen Text hat der Dichter zwar auch beides in seiner Verantwortung, aber was er seinen Lesern überreicht, ist ein Text, offensichtlich im Vertrauen darauf, dass sie in der Lage sind, den Ausdruck oder einen angemessenen Ausdruck zu erkennen oder zu imaginieren und die vom Dichter für sich geleistete Vermittlung auch selber zu vollziehen.

Hinzugedacht

Ich scheue mich nun nicht, noch einen kleinen Schritt weiter zu gehen: Vielleicht empfinde ich ja die deklamatorische Musik eines Gedichts bei stummem Lesen sogar tiefer und richtiger, als wenn ich versuche, sie akustisch zu realisieren! Da ich kein geübter und erfahrener Deklamator bin, werde ich bei meinen Deklamationsversuchen unweigerlich viele entstellende Fehler begehen und das, was ich doch bei meiner Lektüre tief empfunden habe, für mich selber und gar noch für andere nicht überzeugend ausdrücken können, ja ganz und gar verderben.

Es ist für uns erstaunlich, dass der Freiherr von Seckendorff, der sich doch mit Begeisterung um die Kunst der Deklamation bemüht, trotz der inflationär gebrauchten Analogie zur Musik eine deutliche Grenze anerkennt, welche den romantischen Höhenflug in die Harmonie höherer Sphären verbietet. Das scheint auch schon die Überzeugung Klopstocks gewesen zu sein, obwohl er 1755 in seiner Vorrede zum zweiten Band des *Messias* („Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen“ 1038-1049) „die Kunst, Gedichte zu lesen“, ausdrücklich verteidigt und dies in einem erst aus dem Nachlass veröffentlichten Fragment bekräftigt: „Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache. Diese ist ohne jene nur eine Bildsäule; keine wirkliche Gestalt. Die Bildsäule kann zu leben scheinen; so auch die Sprache, wenn sie nämlich mit tiefer Kenntnis gebraucht wird: aber sie leben denn doch nicht.“ Aber nun fügt er jenen Gedanken hinzu, den wir gerade bei von Seckendorff mit Erstaunen gelesen haben: „Liest man bloß mit dem Auge, und nicht zugleich mit der Stimme; so wird die Sprache dem Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamation hinzudenkt“ (1049). Das freilich hält er offensichtlich für möglich. Von Seckendorff

würde es als ein Lesen mit Empfindung verstehen. Kein Zweifel, dass nicht nur Lotte und Werther als virtuelle Deklamatoren diese Kunst des Lesens beherrschten, als sie Klopstocks „Frühlingsfeier“ lasen ... und dann ein wirkliches Gewitter in seinem Namen erlebten – ich stelle mir vor, dass alle stumm Lesenden seit jener Zeit sich nicht dumm und mutwillig um das Vergnügen betrogen, ein Gedicht auch als Gedicht zu lesen und gestehe mit hoffentlich entwaffnender Naivität, dass ich so lese und annehme, dass alle Gedichtleserinnen und -leser ebenso verfahren. Wir können also wieder Herder parodieren: Da alles Lesen Deklamation ist, werden Gedichte deklamiert, wenn sie gleich stumm gelesen werden.

So spricht denn der lebendige Geist der Poesie aus dem Gedicht, weil wir ihm denselben einhauchen? Da bietet sich eine weitere Analogie an. Ich habe das Deklamatorium (metaphorisch?) eine Liturgie genannt und kann mich nun dem Gedanken nicht verschließen, dass dies in noch viel höherem Maße zutrifft als nur im Zeremoniell des Vortrags der oftgehörten und oftgelesenen poetischen Texte. Es ist ja das genaue lutherische Verständnis des Sakraments, für das hier geworben wird und das den liturgischen Handlungen (Taufe, Abendmahl) als Pendant den Glauben gegenüberstellt. „Wasser tuts freilich nicht“, „Essen und Trinken tuts freilich nicht“, sagt der Kleine Katechismus, sondern Verheißung und Glaube. Er ist die Hefe, welche der Gläubige mitbringen muss. Ohne sie geht der Teig nicht auf. In der Liturgie des Deklamatoriums (und in der Hausandacht der stummen Gedichtlektüre) heißt die Hefe lebendige Empfindung.

3. Bedeutungsobertöne

Höhere Materialität

Ich habe nachgezeichnet, wie die Zeitgenossen Herders und von Seckendorffs mit dem Sprechen der Dichtung Ernst machen, indem sie der Poesie eine geistige Sphäre einräumen, die einem jeden zugänglich ist – durch sein Empfinden. Da ich diesen Begriff von der Betulichkeit säubern möchte, die ihm heute vielleicht anhaftet, würde ich darunter gern etwas

allgemeiner eine Lebendigkeit verstehen, welche Dichter und Leser, Deklamatoren und Hörer vereint. Herders Sprachregelung scheint bis heute wirksam zu sein, sogar massiver als im 19. Jahrhundert, denn dass der Dichter wirklich spreche, scheint durchaus keine Metapher, sondern eigentliche, bezeichnende Aussage zu sein und damit auch die elementare, sachliche Grundlage eines Begriffs von Dichtung. Trotzdem ist diese Position seit langem auch für den, der sie vertreten möchte, wenn schon unbezweifelt, so doch nicht unproblematisch: „... der Vers, der früher einmal vom Dichter gesprochene, entsteht erst wieder, wenn er abermals gesprochen und gehört wird. ... Versdichtung ist für den mündlichen Vortrag bestimmt“ (3). So sicher Gerhard Storz das hier behauptet, so selten scheint es sich aber zu bewähren, denn der Autor fügt sogleich hinzu: „daran muß heute (1970) im Eingang einer Studie über den Vers eigens erinnert werden“ – und gilt ein halbes Jahrhundert später immer noch. Wer spricht schon noch Verse? Storz denkt an Dichterlesungen und Aufführungen klassischer Theaterstücke; nicht nur der Vollständigkeit halber sollte man die Schule hinzufügen, wo das Auswendiglernen und Aufsagen von Gedichten zwar stark rückläufig, aber doch nicht ganz abgeschafft ist, so dass hier wohl, statistisch gesehen, immer noch die meisten Verse gesprochen werden und Schüler, besonders Grundschüler, wohl auch die einzige zahlenmäßig relevante Bevölkerungskategorie darstellen, die tatsächlich Verse sowohl spricht als auch hört – und noch dazu oft genug mit Lust. Ein leiser, aber deutlicher Vorwurf an sein Heute schwingt mit, wenn Storz den Vers auf mündlichen Vortrag verpflichtet, doch wohl um die Melodie und mit Herder im Sprechen jenen der Dichtung eigenen Gesang zu hören, der also ohne Sprechen und Hören anscheinend nicht wieder entstehen kann.

Nicht ohne ein Körnchen Ironie lässt auch Leif Ludwig Albertsen (1984) seine Leser nicht nur Verse sprechen, sondern hält sie auch zum lauten Skandieren, Takttreten, Stampfen und gar Tangotänzen an, obwohl sein Glaube an das tönende Wesen des Verses im Kern angegriffen scheint: „Seit wir nicht mehr immer laut vorlesen, wird die Forderung nach einem fixierten Vortrag von Versen immer fragwürdiger“. Das soll nun gar für den Dichter selber gelten: „Im 20. Jahrhundert gaben Dichterlesungen für die Interpretation der Gedichte immer weniger her“ (15 f.).

Darin stimmt ihm (1989) auch Alfred Behrmann zu, doch verteidigt er darum nur umso strenger den gesprochenen Vers als „Doppelwesen aus Geist und sinnlich wahrnehmbarer Gestalt“ (154).

Mallarmé und Eliot sind seine Zeugen für eine „Musik der Bedeutungen“ und ein „musikalisches Muster der Bedeutungsobertöne“. In solchen Zeugnissen geheimer Offenbarung ist gewiss immer noch die alte Metapher von Dichtung als Gesang latent vorhanden. Deren Reiz bestand aber gerade in der Durchsichtigkeit des metaphorischen Zusammenhangs, d.h. der Uneigentlichkeit und der nur allegorischen Präsenz. Wer diese Metapher gebrauchte, musste sicher sein, dass sein Hörer und Leser kein Banause ist. Um jedes Missverständnis auszuschließen, wird der Dichter sogar eine Art von Narrensicherung in der Form eines Kommentars einbauen, wie Gottfried von Straßburg, wenn er ein wenig pedantisch bemerkt: „ich meine aber in dem dône / dâ her von Zythêrone ...“ Die hörend-lesenden edelen Herzen mögen mit treuem Augenaufschlag gedacht haben: ja, das hatten wir schon verstanden – wir sprechen doch dieselbe Sprache! Mallarmés und T. S. Eliots Leser sprechen ja vielleicht auch die Sprache dieser Dichter, aber sie verlangt entschieden mehr von ihnen, als nur eine übertragene Bedeutung zu identifizieren. Mit der Musik der Bedeutungen und dem musikalischen Muster der Bedeutungsobertöne wollen die Dichter etwas für sie selber und für ihre Vorstellung von der Dichtung Wesentliches sagen. Sie beschwören etwas, zu dem man sich bekennen, das man aber nicht verstehen kann. Wie in einer Religion ist aber dies prinzipielle Nichtverstehen kein Mangel, sondern die wesentliche Voraussetzung einer Offenbarung: was ich verstehen kann, brauche ich mir nicht offenbaren zu lassen.

Allein die Erfahrung rechtfertigt den nun beinahe technisch zu verstehenden Rat: „Gelingt es, durch Wahl des richtigen Tempos, durch richtig bemessene Pausen und sinnentsprechende Stimmführung die Semantik sich gleichsam entfalten zu lassen, so, dass die Obertöne voll dabei mitschwingen, entfaltet der Klang sich meistens von selbst – da jedenfalls, wo er den Versen eingestaltet und nicht bloß aufgesetzt ist.“ (155). Diese Obertöne haben einen besonderen Klang, sind sie überhaupt hörbar? Es wäre unangemessen, diese Metapher durch den semiotischen Fachausdruck Konnotation zu ersetzen, denn sie wirbt für eine klingende Bedeutung und einen bedeutenden Klang, welche ein Kontinuum der

Transzendenz bilden. Nicht nur Dichter, auch die etwas einfühlsameren Sprachteilnehmer stimmen dem gern zu, denn sie haben den Eindruck, dass die Bedeutung nicht das Ziel, jedenfalls nicht das ganze Ziel der Poesie sein kann. Jürgen Link hat in seiner einst vielbenutzten „programmierten Einführung auf strukturalistischer Basis“ (1974) versucht, die literarische Prosa ebenso wie den Vers aus dieser Bindung an das Mysterium des gesprochenen Vortrags zu befreien. Er gründet seinen Versbegriff einzig und allein auf die uns allen geläufige und heute vorherrschende Erscheinungsform von Versen in gedruckter Form. Der Vers ist danach die „gebräuchlichste Verfremdung“ der Prosa. Diese Verfremdung „besteht in regelmäßigem Auslaufen der Zeile vor Ende der Druckzeile plus Zeilenneuansatz ohne Rücksicht auf Sinneinschnitte. So entsteht *Poesie*. Ihre Einheit heißt *Vers*“ (195). Es ist nicht schwer, eine solche Definition zu belächeln. Erinnern wir uns aber doch, dass der Vers seinen Namen von der geschriebenen Zeile hat und nutzen wir Links masochistisch-strukturalistische Reduktion als Sprungbrett in einen größeren Zusammenhang: Der Vers als Verszeile bezieht sich auf seine (sichtbare) Materialität. Sie ist schon an sich ein Aussagewert, kann man doch mit dem bloßen Blick auf ein Gedicht erkennen, dass es eins ist, sogar wenn es in einer fremden Sprache oder in einer unbekanntenen Schrift gedruckt ist. Jurij N. Tynjanov hat 1924 sogar der Materialität einer fehlenden Verszeile ihre Poetizität bescheinigt und sie ‚Textäquivalent‘ genannt (50). Leif Ludwig Albertsen formuliert zu einem Gedicht von Enzensberger erfrischend: „Wer einmal hinschauen darf, versteht das Gedicht besser, als wer es fünfzigmal hört“ (130). Hervorzuheben bleibt aber, dass im Hinblick auf Stimme, Intonation, Artikulation und Rhythmus die Poesie nicht nur eine allgemein-materielle Dimension hat wie im Druck, sondern dass sie durch einen Sprecher oder eine Sprecherin auch eine individuell körperliche Materialität bekommt. Diese körperliche Dimension ist zwar nicht dieselbe, welche man im 18. Jahrhundert mit den Namen Empfindung, Gemüth, Gesang, Musik umschrieb, aber sie teilt mit ihr den Anspruch, sinnlich zu sein – ein Wort, in dem überdies Sinn und Sinnlichkeit sich begegnen. Das Material dieser Materialität, sei sie graphisch, sei sie akustisch, rechtfertigt sich aber immer erst durch die kommunizierenden Röhren, die es mit einer Bedeutung verbinden.

Endlich bedeutungslos

Die experimentelle konkrete Lautpoesie (sound poetry) setzt dagegen auf die „reine Materialität“, sei es der natürlichen Sprachschallphänomene, sei es ihrer elektronischen Verarbeitung. Michael Lentz hat die materialorientierte Poesie in allen ihren Ausprägungen nach 1945 vorgestellt, erläutert und oft sogar interpretiert. Sein Titel ist selber so etwas wie konkrete Poesie:

POESIE
LAUT
MUSIK

Man könnte ihn von zwei Stimmen gleichzeitig aufsagen lassen, damit die Wörter ‚Poesie‘ und ‚Musik‘ auch wirklich (gemeint ist: hörbar zweistimmig) fusionieren. Seit den ersten programmatischen Experimenten des Dada sind die theoretische Reflexion und die künstlerische Praxis dieser Avantgarden viszeral sprachkritisch und verabscheuen die „verdorbene“ Sprache, wie Hugo Ball, der sich 1916 vornimmt, „auf die konventionelle Sprache zu verzichten“ (Lentz 18). Er und alle die anderen zornigen Dichter sind zutiefst überzeugt, dass sie um ihre eigene persönliche Sprache betrogen und enteignet worden sind. Hundert Jahre später müssen wir den Pionieren der aktiven Sprach- und Poesiekritik für ihre Radikalität Respekt zollen. Ihr Exodus aus dem Gefängnis der Konvention, ihr Verzicht auf Sprache als Bedeutungsträger zugunsten von akustisch-ästhetischen Gebilden aus Sprachmaterial gibt sich zwar oft als lustvolle Respektlosigkeit, ein Heidenspaß, ist jedoch in Wahrheit von Tragik überschattet und mutet einem oftmals an wie Selbstmord aus Angst vor dem Tod.

Wir finden hier eine neue und unerwartete Version der Identifizierung von Sprache und Musik. In der Tat greifen die Dichter, Autoren, Sprachmaschinisten und Sprachtontechniker spontan und ohne die geringste Scheu zur etablierten musikalischen Terminologie, wenn sie ihre experimentelle Arbeit am phonetischen Material benennen oder kommentieren wollen. Aber anders als beim Freiherrn von Seckendorff ist dieser Sprachgebrauch nicht metaphorisch. Henri Chopin, einer der bedeutendsten

Vertreter der ‚Lautpoesie‘, ‚poésie sonore‘, berichtet im Rückblick, dass ihm an seiner Produktion die sinnliche Materialität als das Wesentliche erschienen sei, „der man eher in der Musik begegnet. Es musste also eine Allianz zwischen Poesie und Musik gefunden werden“ (Lentz 20, Anm. 21). Jaap Blonk (1995) spricht über „Klang- bzw. Lautelemente“ und sagt: „da fängt sozusagen Musik schon an“ (Lentz 1056). Michael Lentz hat die verschiedensten künstlerischen und theoretischen Positionen der Laut-poesie/musik untersucht und ihre jeweiligen besonderen Absichten herausgearbeitet. Seit den Anfängen und bis heute müssen sich Künstler und Theoretiker zwar auf Poesie und Musik als verschiedene Künste beziehen, und ihre Arbeiten mögen Anlass geben, sie als Fusion oder Kombination von Verfahrensweisen dieser beiden Künste aufzufassen. Ihre Absichten und meistens auch ihre Produkte zielen allerdings nicht auf eine bloße Inter-Artistik, sondern auf etwas ganz Neues. Die Laut-poesie/musik würde Herders Integration von Musik in Sprache gegenstandslos machen.

Goethes leicht hingeworfene, aber tiefgreifende Bemerkung kann hier weiterhelfen. Er gestand der Dichtung zwar musikalische Eigenschaften zu, aber nur im Verhältnis der Analogie und nannte als wesentliches Kriterium, dass diese Musikalität keinen „selbsteigenen Zweck“ verfolge, sondern im Dienst einer semantischen Aussage stehe. Genau diese Bedingung fällt in der gesamten materialorientierten Laut-poesie/musik entweder ganz fort oder wird zweitrangig. Die Arbeit an und mit dem Lautmaterial ist in der Tat eine Komposition, heute auch und immer häufiger eine Komposition mit modernen technischen Mitteln, und verfolgt ganz gewiss „selbsteigene Zwecke“. Auch wenn wir nun die vertrauten Begriffe Sprache und Musik mit aller Vorsicht gebrauchen und erst einmal so tun, als wüssten wir nicht, was sie bedeuten, hat die Laut-poesie/musik doch einen deutlichen Hang zu dem, was wir gemeinhin Musik nennen, was sich ja auch im spontanen Sprachgebrauch ihrer Adepten niederschlägt. Greifen wir auf die Etymologie zurück, um unsere semantische Phantasie zu beflügeln, so können wir bemerken, dass ποιέω ja lediglich ‚machen‘ bedeutet! Lautpoesie als etwas „aus Sprachlauten Gemachtes“ tritt dann neben alles, was aus irgendwelchen in der Natur, in der Technik existierenden oder künstlich erzeugten Schällen gemacht werden kann, abgekürzt gesagt: konkrete ‚Musik‘, aber eben Musik.

Die künstlerische Praxis der Laut-poesie/musik hat die alte und vielleicht für obsolet gehaltene Diskussion über das Verhältnis traditioneller Poesie und Musik neu angefacht. Wie schon im 18. Jahrhundert beschränkt sich diese Diskussion aber nicht nur auf die Poesie, sondern zieht immer auch die gesamte Sprach- und Musiktheorie in ihren Bann.¹⁴

4. Sprache als Musik

Einladung zur Meditation

Es scheint nämlich so, dass die bloße Analogie von Sprache und Musik auch heute noch zutiefst unbefriedigend bleibt. Gustav von Seckendorff suchte keine andere Beziehung zwischen Poesie und Musik als Analogie, aber sie bedeutete ihm so viel wie eine Generalvollmacht, über die Poesie mit den von der Musik entlehnten Begriffen schrankenlos zu spielen. Im Zeitalter der „Postkonkretheit“ wird aus diesem Spiel bitterer Ernst.

Die Künstler selber und alle, die an ihrem Schaffen teilhaben, erfahren es als eine Art von Befreiung, dass es anscheinend keine legitimen Sparten mehr gibt. Dies bedeutet auch die Möglichkeit einer freudigen Koalition von Literatur- und Musikwissenschaft. Wir können den Koalitionsverhandlungen beiwohnen, indem wir exemplarisch den Medienwissenschaftler Hans Emons (1937-2018) und den Musikwissenschaftler Diether de la Motte (1928-2010) zu Wort kommen lassen. Sie überbieten den Freiherrn von Seckendorff auf subtile Weise. Ihr Ziel ist nicht, das Problem theoretisch zu lösen, sondern eigene Wege ästhetischer Erfahrung zu beschreiten.

Hans Emons schreibt aus der Perspektive jener Bereiche, in denen nicht nur Sprache und Musik, sondern auch bildende Kunst und Film zusammenwirken. Es ist diese ästhetische Erfahrung, die ihn von

¹⁴ Michael Lentz beschließt sein Panorama mit einem Kapitel „Zur Typologisierung der Sprache-Musik-Problematik, 903 ff.

vornherein empfänglich macht für die Annahme eines intimeren Verhältnisses von Musik und (gebundener) Sprache. Er behauptet darum „enge verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Sprache und Musik, die nicht nur die Voraussetzungen dafür bilden, dass Musik als Sprache verstanden werden kann, sondern auch dazu beitragen, dass Sprachkunstwerke zur Musik tendieren können“ (14). Ein ungestilltes Bedürfnis, das niemandem ganz fremd sein dürfte, macht den Autor kühn und führt ihn weiter hinaus in eine geheimnisvolle Weite ontologischer Verwandtschaften: für ihn „sind die aus der Musiklehre vertrauten Begriffe wie Satz, Thema, Periode, Vorder- und Nachsatz, Haupt- und Seitensatz keine bloßen Metaphern, sondern weit eher Teile einer *analogia entis*“. Die Seinsanalogie, ein altes philosophisches Problem, ist im Vierten Laterankonzil von 1215 als theologisches Paradox formuliert worden, das wir hier als eine etwas gewagte, aber sehr treffende Metapher verstehen, mit welcher der Autor eine Formel für Herders Postulat einer Wesenseinheit von Sprache und Gesang gefunden hat. Den Theologen des Konzils ging es um das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Geschöpf. Die Formel, die sie hierfür gefunden haben, kann als Modell für den Umgang mit einem Paradox dienen: *inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda* – „zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann keine so große Ähnlichkeit geltend gemacht werden, dass nicht zwischen ihnen eine (noch) größere Unähnlichkeit geltend gemacht werden kann.“ Die Theologen verschieben die Lösung auf den St. Nimmerleinstag – nicht aus Faul- oder Feigheit, sondern um der inkommensurablen Wahrheit zu dienen und zur Meditation einzuladen. Sie ist in der Tat die Lebensform, welche das Paradox ‚aushält‘ im doppelten Sinn von ‚ertragen‘ und ‚hinausschieben‘, so lange das Leben währt. Auch in ihrer Anwendung auf das Verhältnis von Musik und Vers-Sprache bleibt die *analogia entis* ein Paradox. Die ‚Analogie im Sein‘ sagt also eines und sein Gegenteil: ... dass Worte Gesang sind, wenn sie gleich nicht gesungen wurden, oder mit den Worten von Diether de la Motte: „Gedichte sind Musik“. Das liebenswürdige und sehr persönliche Buch, das diesen Titel trägt, macht keinen Anspruch auf akademische Autorität, es will kein Beitrag zur Wissenschaft sein, nicht zur Musikwissenschaft und nicht zur Literaturwissenschaft: ein Komponist und Musikologe bekennt seine Liebe zur Poesie.

Tonlose Musik

Die Musik ist hier das, was man ein Erlebnismodell nennen könnte. Der Musikwissenschaftler hat ein weites Herz: alles was er schön, bemerkenswert, gelungen findet, ist Musik in seinen Ohren! Gleich im Vorwort zitiert er eine Passage aus Jandls Übersetzung von John Cages „Vortrag über nichts“ mit seiner raffinierten Zerstückelung in Portionen, die er Takte nennt, und fragt, Zustimmung heischend: „Sind wir hier nicht ganz nah an der Zwölftonmusik?“ (12) - ein Spielverderber, wem das nicht einleuchtet! „In all diesen Werken aus dem Zwischenbereich der Künste ist das Kompositorische so deutlich, dass es wirklich keiner musikalischen Analyse bedarf“ (12 f., genannt wurden noch die Ursonate und die Todesfuge). Er interpretiert diese „Musik“ gern ikonisch und setzt sie mit der Thematik des Gedichts in Beziehung, den unregelmäßigen Versbau „wie trunken“ in Mörikes *Auf einer Wanderung* (16), das „Wehn“ des Frühlingswindes im Rhythmus von Hofmannsthals *Vorfrühling* (26 ff.) ... Überall ist das Kompositorische die Brücke zur Musik, die freilich nicht oft als solche wieder Erwähnung findet. Einen direkten Bezug zur Musik im engeren Sinne stellt auch Diether de la Motte nicht her; seine Noten und Notengruppen zur Darstellung von Silben machen zwar verständlich, was er empfindet und damit erklären möchte, erheben aber den analysierten Text nicht dadurch schon zur Musik, dass er bei ihm vergleichbare Emotionen auslöst. Bei der einfühlsamen Interpretation von Matthias Claudius' „Der Tod und das Mädchen“ ergreift ihn ebenso wie uns besonders der Wechsel vom traurigen d-moll zum tröstlichen F-Dur, sowohl in der Rede des Mädchens als auch in der des Todes, beide überhöht, übertönt, überstrahlt vom D-Dur am Schluss (109 f.) ... in Schuberts Komposition! Wir erinnern uns, dass der Freiherr von Seckendorff in der Poesie den Dur- oder Moll-Ton auch ohne Schubert hörte, indem er schlicht jedem traurigen oder sehnsüchtigen Gedicht „das Moll“ und jedem glücklichen oder selbstsicheren „das Dur“ zuschrieb. Nichtsdestoweniger haben die Strophen von Matthias Claudius natürlich nichts mit Moll oder Dur zu tun, aber Diether de la Motte hat natürlich recht, wenn er Schuberts interpretierende Vertonung kongenial und überzeugend findet. Seine Textanalysen betreffen ansonsten solche formale Eigenschaften der Dichtung, die sprachlich oder sprachmetrisch begründet und

hörbar oder sichtbar sind. Fast immer tragen sie dazu bei, eine poetische Aussage auffällig, besser augenfällig, noch besser ohrenfällig zu machen. Gedichte sind Musik – aber diese Musik ist, im strengen Sinne des Wortes, tonlos. Sie setzt aber unbeirrt voraus, dass Gedichte sich als solche nicht genügen und erst als eine Art von Musik zu sich selber finden.

Tongemische und Rauschbänder

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist für Hans Emons die Melodie. Sie galt und gilt als Ort der Konvergenz von Gesang und Sprache. Von der Vorstellung einer *analogia entis* ermutigt, beschreitet er diese Brücke nun ganz konkret, d.h. materiell und physikalisch: „Musikalisch wären die Vokale ... den Klängen (alias ‚Tönen‘) zuzuordnen als harmonischen Proportionsgefügen von Grund- und Obertonschwingungen. ... Der komplexen Welt der Geräusche - durch unregelmäßige, aperiodische Schwingungen erzeugte Schallereignisse - entsprächen die Konsonanten, deren unterschiedliche Gruppen ... sich mit den Begriffen der elektronischen Musik als Tongemische und verschiedenfarbige Rauschbänder bzw. als Impulse beschreiben lassen“ (37). Für den Autor sind solche begrifflichen Fusionen möglich, realisierbar und sinnvoll. Die ontologische Verwandtschaft scheint sich hier materiell zu bestätigen, wenn Vokale als Klänge und Konsonanten als Schallereignisse nicht mehr nur in die Sprache, sondern in die (elektronische) Musik gehören. Das Material ist also musikalisch, und auch seine Bearbeitung ist es, insofern das Kompositorische als musikalische Kategorie aufzufassen ist. Die kompositorische Arbeit mit einem Strukturgitter von Konsonanten, die planvoll gefügt, getrennt, getauscht werden, würde „damit musikalischen Kriterien wie Zusammenklang, Intervallschritt und Umkehrung genügen“ – und sind doch Konsonanten!

Dichter und Lyrikinterpreten, die aus guten Gründen sprachkritisch argumentieren und an der Musik ihre semantische Defizienz bewundern, sehen sich durch die Rehabilitierung des Materials bestätigt. Emons zitiert Helmut Heißenbüttel, der beispielsweise enthusiastisch und überzeugend Gertrude Stein vorstellt: „Inhaltlich bedeutungslose Sprachetüden. Reine Schönheit ohne den Ballast von Bedeutung und Gehalt. Sprache, im Sinne

von Tönen und musikalischen Phrasen verwendet“ (123). Damit verweist Heißenbüttel auf eine Vorstellung von Musik, die er als allgemein und bekannt voraussetzen darf, eben eine tönende Kunst ohne „den Ballast von Bedeutung und Gehalt“.

5. Musik als Sprache

Bedeuten oder anders lebendig sein?

Aber gerade so, wie man an die Musik appelliert, um zu restituieren, was der Sprache zu fehlen scheint, suchte man in der Sprache, was man in der Musik vermissen kann: „Allen Ernstes zählt der Topos von ihrem Sprachcharakter bzw. ihrer Sprachähnlichkeit zum Kernbestand ästhetischer Selbstvergewisserung, spätestens seit dem Jahrhundert der Aufklärung“ (2167), schreibt Christian Kaden. Die beiden Begriffe ‚Sprache‘ und ‚Musik‘ lassen sich allerdings nur schwer in Beziehung setzen, denn sie sind asymmetrisch in Bezug auf eine wesentliche Eigenschaft: Musik, im allgemeinen heutigen Verständnis, ist Kunst; Sprache ist nur als Poesie auch Kunst. Der Kunstcharakter der Sprache betrifft (in sprachwissenschaftlicher Perspektive) nur eine von mehreren Funktionen der Sprache, die poetische. Das Erkenntnisinteresse der Musikforschung und der Literaturwissenschaft beschränkt sich darum in erster Linie auf das Verhältnis zweier Künste, Poesie (Literatur) und Musik; die Frage nach der Sprachlichkeit von Musik bekommt dabei also den Status einer Vorfrage. Die Linguistik sollte zwar für alle Funktionen der Sprache zuständig sein; sie überlässt das Problem der Sprache als Kunst aber gern der Literaturwissenschaft.

Diese Problematik spiegelte sich deutlich in mehreren Beiträgen zu jenem ersten Handbuch mit dem Titel „Literatur und Musik“ (Steven Paul Scher 1984) und setzt sich fort im neuen „Handbuch Literatur und Musik“ (2018). Hier wird das Verhältnis von Sprache und Musik auch wirklich als Vorfrage behandelt. Gunnar Hindrichs bietet in seinem einleitenden Kapitel „Sprache und Musik“ (19-38) kein enzyklopädisches Resümee, sondern eine sehr dichte systematische Reflexion mit einem Ausblick auf

seine eigene Philosophie: Musik wird hier jenseits von „Eigensein“ und „Zeichencharakter“ als „Versuch [...], den göttlichen Namen zu nennen“, selber „Transzendenz“ (35-37). Diese philosophisch-theologische Bestimmung von Musik im Gefolge Adornos, die ihr eine eschatologische Autonomie zuschreibt, erhebt auch selber einen gewissen Anspruch auf Endgültigkeit, aber nicht als wissenschaftliches Resultat, sondern eher als Schritt in den Kreis einer unendlichen Meditation.

Es ist einleuchtend, dass eine solche „Philosophie der Musik“ in wissenschaftlicher Hinsicht zwar Verständnis, aber sogleich auch Kritik erfahren hat (Erkki Huovinen). Das können wir auf sich beruhen lassen, aber für unsere Suche nach der Vermelodie hält diese Philosophie eine überraschende Begegnung bereit: Dürfen wir diese Musik als „Transzendenz“, hinter ihrem philosophischen Schleier, in der dünnen Luft der Abstraktion von aller musikalischen Praxis, nicht wieder als eine Form jenes Gesangs erkennen, der nicht gesungen wird und dessen Spur sich seit seinem ursprünglichen Erklängen verloren zu haben scheint? Die Sprachlichkeit der Musik übt einen ähnlichen Sog aus und hat dasselbe überschwängliche Potential wie die Musikalität der Sprache. Aber selbst wenn wir unser Musik-Erleben in Adornos entmythologisiertem Gebet (Scher 139) und in Gunnar Hindrichs' Transzendenz sistieren, bleibt zu fragen, wie diese Transzendenz ins Sprachkunstwerk gelangt.

Albrecht Wellmer identifiziert in seinem *Versuch über Musik und Sprache* den „Weltbezug der Musik“ mit „ihrem ‚Sprachcharakter‘“ (33). Er hat damit ein gelehrtes Gespräch in Kolloquien und Publikationen¹⁵ ausgelöst. Ein Aspekt des Sprachcharakters von Musik besteht darin, dass sie in ihrer Zeit und Umwelt verständlich ist und dass sie außerhalb ihrer Umwelt und Epoche ihre Verständlichkeit verliert. Wir dürfen sie also gewiss heute in den methodologisch und terminologisch überschaubaren Bahnen der im 20. Jahrhundert ausgearbeiteten modernen Semiotik betrachten, aber ein Zeichen ist nicht schon ein Sprachzeichen, und man darf der Semiotik nicht das letzte Wort lassen, weil es schlechterdings

¹⁵ Namentlich ein Workshop an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Christian Grüny) und ein Symposium der Kunstuniversität Graz (Christian Utz). Albrecht Wellmers Beitrag („Über Musik und Sprache: Variationen und Ergänzungen“) bildet den Schluss der ersten und die noch einmal leicht bearbeitete Einleitung der zweiten Sammlung.

nichts gibt, das nicht ein Zeichen von etwas oder ein Zeichen für etwas, ein Zeichen von jemandem oder ein Zeichen für jemanden ist oder war oder werden kann. Die Semiotik ist eine Art von Panorama-Weitwinkelobjektiv, in dem man immer viel mehr zu sehen bekommt, als man ins Auge fassen kann. Der semiotische Ansatz ist totalisierend: Christian Kaden ist darum erstaunt über das Mysteriöse an der Musik, das jenseits der Aposemiose, der definitiven Verwandlung der Musik in Zeichen, trotzdem weiter rumort: „Umso mehr muss es daher anrühren, dass die Hoffnung auf Verwandlung im Leibhaftigen, die Sehnsucht, nicht nur ‚lebendig‘ zu musizieren, sondern in Musik anders lebendig zu sein, nie aus dem Bewusstsein der abendländischen Kultur gewichen ist.“ (2167) Ist diese Hoffnung, diese Sehnsucht dieselbe, die uns nach der Musik im Gedicht suchen lässt?

Semantische Ablösung

Da Musik in vielen Funktionskontexten existiert, kann sie diese Kontexte semantisch übernehmen und vermitteln. Für Albrecht Wellmer bildet sich der Weltbezug der Musik im Prozess einer gleichzeitigen ‚Semantisierung‘ und ‚Entsemantisierung‘. Für Christian Kaden hat dieser Prozess aber eine Richtung, denn musikalisch im engeren Sinne wird Musik erst in ihrer Ablösung. „Erst wo Musik von beobachtbaren Kontexten sich befreit – oder von Kontexten generell (wie es mit ihrer Säkularisierung und der Entwicklung des Konzertwesens geschehen ist) –, erst dort kann das einst kontextual in ihr Aufgeladene, in ihr Semantisierte sich bedeutungs-voll entladen“ (2173).

Bachs Kantaten sind ein riesiges Überbleibsel einer im Kontext des allsonntäglichen Gottesdienstes randvoll mit Bedeutung beladenen Musik. Seit ein paar Jahrzehnten ist sie, vornehmlich außerhalb des deutschsprachigen und evangelisch-lutherischen Raums, Gegenstand vielfältiger Bemühungen, sie zuerst einmal zu resemantisieren, um sie dann legitim desemantisieren zu dürfen. In meiner eigenen Umwelt zum Beispiel, dem katholischen und französisch sprechenden Québec, haben Bachs Kantaten einen erstaunlichen Boom erlebt, und es ist bemerkenswert, wie sich dieser Musik gegenüber zuerst ein Bedürfnis bemerkbar machte, sie in ihren ursprünglichen Kontext zu stellen. Für die Musikliebhaber mit

anderen Wurzeln ist es faszinierend, den Choral nicht als Komposition, nicht als Satz oder Teil einer Kantate oder Passion, sondern ihn überhaupt erst einmal als präexistierenden musikalischen Fremdkörper wahrzunehmen. Für unsere Frage nach der Bedeutungshaltigkeit von Musik ist in diesem Beispiel bemerkenswert, dass die Lösung der Musik aus ihrem Funktionszusammenhang die Erinnerung an ihn verlangt und ihn sogar künstlich wiederherstellt, wenn er verloren gegangen ist. Aber diese Ablösung ist ein langer Prozess. Man darf wohl sagen, dass nicht nur das Weihnachtsoratorium, sondern auch der größte Teil der klassischen Orgelmusik, dass Messen, Kantaten und Passionen selbst für jene Musikliebhaber, die keine Kirchensteuer mehr zahlen, eigentlich doch (noch) nicht in den Konzertsaal gehören.

Obwohl sich das moderne Konzertwesen also von anderen Kontexten befreit hat, ist es doch selber so etwas wie eine säkularisierte Liturgie geblieben. In den Kathedralen der Musik – Concertgebouw, Carnegie, Philharmonie –, aber auch in jedem bescheideneren Konzertsaal bildet die Musik einen gesellschaftlichen Funktionszusammenhang, der eine Haltung und (immer seltener) auch eine Kleidung verlangt. Wenn man bei einer Liturgie wissen muss, wann man niederkniet, sollte man im Konzert vor allem wissen, wann man nicht applaudiert. Eine radikale semantische Ablösung brachten das Rundfunk-Konzert und die Schallplatte, konnte man doch nun die Berliner Philharmoniker im Wohnzimmer und in der Küche spielen lassen, dazwischenreden und mitsingen. Aber längst bringt eine staunenswerte Aufnahmetechnik den Konzertsaal nun auch visuell ins Wohnzimmer und verändert das Dabeisein. Der Bildschirm wird zu einem Parameter der musikalischen Erscheinungsform; er wurde zwar vom Komponisten nicht mitkomponiert, aber er konditioniert nunmehr eine neue Form abgelöster Inszenierung und Rezeption von Musik. Das fördert durchaus die fachmännische Kenntnis des Gehörten. Besser als ein Partiturlerter sieht und hört ja der Hörer bei einer sorgfältigen Video-Aufzeichnung die Einsätze der Instrumentengruppen und Solopartien. Diese rabiate Führung des Blicks, besonders bei häufigem Wechsel der Perspektive und indiskreter Fokussierung auf einzelne Musikerinnen und Musiker sabotiert freilich auch den eigentlich erstrebten Gesamteindruck eines Werks.

Die Ablösung ist aber immer eine semantische Freisetzung des Hörers: was die Musik für ihn bedeutet, darf und muss er dann selber entscheiden und niemand sonst, nicht einmal der Komponist. Besonders empfindsame Musikliebhaber förderten und fördern diese intrinsische durch Musik stimulierte Bedeutungs- und Erlebnisproduktion dadurch, dass sie die Augen schließen und sich mental aus jedem gesellschaftlichen Funktionszusammenhang, also aus der Kirche, aus dem Konzertsaal und sogar noch aus ihrem Wohnzimmer in einen virtuellen akustischen Raum katapultieren lassen. Unter dem semiotischen Gesichtspunkt von Christian Kaden ist diese „ikonische Generalisierung“ ein Weg, „dem semantisch Endlosen sich anzunähern“ (2173 f.), und das heißt, die Sprache und sogar die „Sprache“ der Musik ganz hinter sich zu lassen. Mit der ihr eigentümlichen Bedeutsamkeit scheint die Musik ihr Bedeuten gleichzeitig zu fliehen und zu suchen.

Wo Musik endet?

Insofern Musik für einen Hörer überhaupt etwas bedeutet, kann man sie als Zeichen betrachten, wenn auch nicht schon als Sprachzeichen. Die wichtigste Eigenschaft jeder Sprache ist eben, nicht nur etwas mit ihr benennen, sondern auch etwas in ihr sagen zu können. Aber propositionale Strukturen „sind, jedenfalls für wortfreie Musik, schlicht und einfach nicht existent.“ (2170 f.) Man kann mit Musik keinen Satz, keine Aussage machen. Dem ist kaum etwas entgegenzuhalten, und in dieser Hinsicht scheint die Musik unheilbar defizient. Aber das Fazit bleibt unbefriedigend, es hinterlässt das beleidigte Gefühl, dass die Musik in diesem Wettbewerb „herabgewürdigt“ werde. Aber warum soll sie sich überhaupt auf diesen Wettbewerb einlassen? Wer etwas sagen will, mag sprechen! Christian Kaden fragt sich, „ob es nicht auch andere Perspektiven gibt“ und findet einen listigen Ausweg, den ja auch Diether de la Motte und Hans Emons beschritten haben: Vielleicht liegt es ja einfach daran, dass die für den Vergleich herangezogene Sprache die falsche ist, und dass alles ganz anders aussieht, „wenn man das Verhältnis der Musik zur Dichtung prüft – und eben nicht zur prosaisch ernüchterten Alltagssprache –, oder auch ihre Bezüglichkeit zu Ekstase, Meditation, zur Erfahrung des

‚Weltlaufs‘, des Zahlhaften – und dessen, was allem Zählen oder Messen entzogen bleibt.“

Albrecht Wellmer findet eine Art von Refugium des Sprachcharakters der Musik in dem höheren Begriff ihres Weltbezugs. Christian Kadens enttäuschende Suche nach der Sprachlichkeit von Musik kehrt sich in seinem semiotischen Ansatz plötzlich geheimnisvoll um in den Verdacht, in die Hypothese, in die Hoffnung und vielleicht sogar in den Glauben, dass wenigstens die poetische Sprache, aber also doch die Sprache, noch geheime Qualitäten haben möchte, welche sie mit der Musik vereint und versöhnt. Aber das war ja gerade das Herzensanliegen der verunsicherten Poeten und Liebhaber der Poesie gewesen, als sie sich aufmachten, das entbehrte Heil der Sprache in der Musik zu suchen.

Kann man also vielleicht doch der poetischen Sprache etwas zutrauen, das sie übersteigt, eben in Richtung des Essentiellen der Musik: eine gegenseitige Ekstasis im etymologischen Sinn des Wortes? Rilke nannte Musik „Sprache, wo Sprachen enden“ – unsere von Christian Kaden geleitete Überlegung mündet geradewegs in die Umkehrung dieser Apostrophe, denn nun dürften wir wenigstens der poetischen Sprache in dem, was allem Zählen und Messen entzogen bleibt, in Anlehnung an Rilke einen neuen Namen geben: „Musik, wo Musik endet“. Sprachlichkeit der Musik und Musikalität der Sprache evozieren in ihrem Mysterium jedenfalls ein Etwas für die Rezipienten: „Allenthalben unterscheiden sich denn auch ‚lebendige‘ Texte vom Buchstaben, der tötet, dadurch, dass sie nicht emotions-neutral einhergehen und noch in der Verschriftlichung sich ‚Intonation‘, auch ‚Temperament‘ bewahren“ (2169).

Temperament ist gewiss in jeder sprachlichen Äußerung erkennbar, am deutlichsten freilich in ihren para- und nichtsprachlichen Aspekten wie willkürlichen und unwillkürlichen Gesten, Mimik und vegetativen Reaktionen, in Tempo und Lautstärke. Als unbestreitbar und ausschließlich musikalisches Element und Refugium der Emotion, ja des Lebendigen in der Sprache bliebe da nur noch: die Intonation – und der in ihr etymologisch versteckte Ton?

Herders lyrische Poesie ohne Lyra lässt sich als das Medium verstehen, in welchem der Mensch sich als vernunft- und sprachbegabtes, schöpferisches Wesen selbst am besten gleichzeitig verwirklicht und ausdrückt. So treffend diese Vorstellung von Poesie Herders humanistische

Religion verkündigt, so anfällig ist sie für andere überschwängliche Träume. Es mag absurd erscheinen, nach Tönen in der poetischen Sprache zu suchen, die aus Worten besteht, welche nicht gesungen werden! Aber das ist es ja gerade, worauf sich Dichter, Liebhaber der Dichtung und sogar Komponisten immer wieder eingelassen haben.