

# V

## APOTHEOSE DER STIMME

### 1. Stimme als Eros

#### *Körperlichkeit*

Die Stimme ist Organ des unendlichen Seufzens der Kreatur und der Erlösungsnostalgie der ganzen Schöpfung, ja, aber sie ist auch das überschwängliche Gegenteil, Organ des frenetischen Jubels derselben Kreatur im Gefühl, mit dem ganzen Universum eins zu sein, hier und jetzt und immer. Denn meine Stimme gehört mir. Die Stimme gehört dem Körper; dank ihrer Körperlichkeit nimmt sie teil an der „unmittelbaren“, besser: nicht-verbale Kommunikation. Für viele Sinnsucher verspricht nun die Körperlichkeit eine Offenbarung, welche die traditionellen Verwalter der Transzendenz, Philosophien und Religionen, schuldig zu bleiben scheinen. Beispielsweise wirbt die anthropophile Initiative „Weg des Körpers“ für eine Erdmystik und einen neuen Menschen und erinnert daran, dass es Studien gebe, welche bewiesen, dass ein Anteil von nur 7% aller stattfindenden Kommunikation (unter Menschen) verbaler Natur sei. Die Rehabilitation des Körpers in einer Heilslehre der Körperlichkeit antwortet auf ein Bedürfnis, das allerdings nicht anthropologisch, sondern biologisch begründet ist, denn die nichtverbale Kommunikation zwischen Lebewesen verbindet natürlich auch den Menschen mit all denen, die zu 100 % darauf angewiesen sind.

Ohne die sogenannten Körpersprachen und die körperliche Kommunikation im geringsten abzuwerten, müssen wir jedoch jene restlichen 7% von verbaler Kommunikation, wenn sie denn wirklich zutreffend geschätzt worden sind, unter anthropologischem Gesichtspunkt betrachten, denn ist es nicht gerade diese Kommunikation, welche den anderen

Kreaturen zu fehlen scheint? Für die Heilslehre der Körperlichkeit ist diese Frage falsch gestellt, denn auch diese 7 % sind körperlich, da sie die Stimme als ihr Medium brauchen. Die Stimme scheint das zu garantieren, was seit der Aufklärung als Wunsch und Ideal hinter der Sprache gesucht wurde, die Unmittelbarkeit des subjektiven Ausdrucks, der, im Gegensatz zum toten Buchstaben, als Gesang direkt aus einer Seele in eine andere gelangt. Stimme und Gesang sind in dieser Funktion kongruent, und mit Herder haben wir uns daran gewöhnt, dass dank der Stimme auch der gesprochenen Sprache Musikalität in der Form von Sprach- und Sprechmelodie eignet.

In seiner Stimme ist das Individuum gegenwärtig, an der Stimme erkennen wir uns so gut wie am Gesicht. Dichter und Liebhaber der Dichtung sind sich sicher, dass die Stimme sich geradezu anbietet, auch jenes kostbare Geheimnis ertönen zu lassen, welches im Gedicht ohne sie stumm bleibt. Die Stimme in all ihrer Körperlichkeit ist gleichzeitig ein Ruf der Natur, hinreißend wie nur die Sirenen und eminent erotisch. Paul Zumthor (1915-1995) hat sich vorgenommen, das Unrecht wenigstens teilweise wieder gutzumachen, das die Schrift der Stimme angetan hat.<sup>19</sup> Obwohl unsere Stimme die Sprache nicht entbehren kann, genießt sie ihr gegenüber doch eine fast vollkommene Freiheit, da sie „im Gesang kulminiert“ (10, 10)<sup>20</sup>.

Paul Zumthor unterhält zur menschlichen Stimme ein durch und durch erotisches Verhältnis, und es gelingt ihm oft genug, seine Leserinnen und Leser in diese Intimität hineinzuziehen. Dieses lange Plädoyer ist eine Antwort, ja ein Protest gegen unsere zweitausendjährige Schriftkultur. Zumthor bemüht sich, die Dichtung der Sprache zu entreißen, um sie ganz und gar der Stimme einzuverleiben: „Seit ihren frühesten Anfängen strebt die Dichtung nach einer Art Idealzustand. Indem sie sich

---

<sup>19</sup> Eine klärende Übersicht gibt Sybille Krämer (2003). Sie stellt Paul Zumthor in eine Reihe mit Julia Kristevas und Roland Barthes' Geno- und Phänotext bzw. Geno- und Phänogesang und hält selber an einer „implizite(n) Musikalität der Stimmlichkeit“ (12) fest, eine Voraussetzung, die ich mich zu prüfen bemühe.

<sup>20</sup> Kursiv die Seitenzahlen der französischen Ausgabe.

von den semantischen Zwängen reinigt, versucht sie, aus der Sprache auszubrechen, einer Vollkommenheit entgegen, in der alles verschwindet, was nicht reine Präsenz ist" (144f., 161). Die wahre Poesie befreit sich von der Sprache, in einem sehr konkreten Sinn, beispielsweise in den *field hollars* der Plantagenarbeiter im Mississippi-Delta. Auch anderswo hilft die Natur nach, durch Einsamkeit und Reinheit der Luft im Hochgebirge, und – nicht ohne Schweizer Ironie – auch durch Lederhosen: Ist das Jodeln nicht „wie die emblematische Verwirklichung eines totalen Gedichts, außerhalb der Sprache?“ Es ist bemerkenswert, dass diese Beispiele auf der Stimmlichkeit, der Vokalität bestehen und auch den Schritt zum Gesang noch nicht leisten.

Wir erinnern uns, dass Rousseau einst von einer Sprache aus Melodien träumte und auch Leibniz und schließlich Assafjew eine prälinguistische musikalische Sprache, eine Intonationssprache imaginiert haben. Aber die hier gefeierte Selbstgenügsamkeit der Stimme hat in Wahrheit eine zweite Dimension, insofern sie nicht nur geäußert, sondern auch gehört wird. Dabei enthält die so hergestellte Verbindung von Sender und Empfänger (gemeint ist das Gedicht) keine Spur von Referenz: „Was dem Gedicht an beziehender Kraft bleibt, liegt an seiner Konzentration auf den Kontakt zwischen den in der Aufführung körperlich anwesenden Subjekten: zwischen dem, dessen Stimme trägt und dem, der sie empfängt. Die Enge dieses Kontakts würde allein schon ausreichen, einen Sinn zu geben, wie in der Liebe“ – „L'étroitesse de ce contact suffirait à faire sens, comme dans l'amour" (144, 160). Die Stimme streift allen Zwang des toten Buchstabens ab. „Letztendlich hat die Bedeutung der Wörter kein Gewicht mehr: durch die Selbstbeherrschung, die sie zeigt, ist die Stimme allein imstande zu verführen (...); sie kann ein unruhiges Tier besänftigen oder ein kleines Kind, das der Sprache noch nicht mächtig ist" (16,16).

### ***Stimme ohne Worte***

Wie macht die Stimme das? Durch die Selbstbeherrschung, meint Zumthor und versteht darunter wohl nicht schon die zutiefst humane Kulturleistung, Herders „Geschrei der Empfindung“ zu Tönen, Tonsystemen, zu Gesang und Musik zu bekehren. Aber aus diesem prälingualen Paradies wird die Stimme vertrieben, wenn sie sich zum Vehikel der

Sprache hergeben muss. Als Vehikel der Sprache muss die Stimme für Zumthor vergewaltigt werden. „Le symbolique envahira l’imaginaire – das Symbolische besetzt das Imaginäre“. Wie ein Trost bleibt die Erinnerung an einen Urbetrug erhalten (17) und damit an ein Paradies des pränatalen Lebens: „In dem Maße, in dem der wohlige pränatale Nicht-Ort zurückbleibt und ein instrumentales Körpergefühl Gestalt gewinnt, unterwirft sich auch die Stimme der Sprache“ – aber hier ist der Satz nicht zu Ende, sondern gesteht diesem Vorgang doch zaghaft eine erfreuliche Perspektive zu: „... in Aussicht auf eine neue Freiheit.“<sup>21</sup>

Ist diese andere Freiheit nun nicht überhaupt erst das, was man Freiheit nennen dürfte? Unbeirrbar versucht Paul Zumthor, die Sprache dorthin zu treiben, wo Sprache noch nicht angefangen hat: „In utero schwamm das Kind schon im lebendigen Wort, nahm die Stimmen wahr, die tiefen besser als die hohen, heißt es – ein akustisches Privileg des Vaters“ (17). In der Formulierung „Parole vivante“ – lebendiges Wort – schreibt er wie ein Missionar das Wort ‚parole‘ mit einem Großbuchstaben und erhebt es damit auf die Ebene des Göttlichen, ausdrücklich in dithyrambischen Formulierungen: „C’est pourquoi la voix est parole sans paroles, épurée, filet vocal qui fragilement nous relie à l’Unique“ – „Daher ist die Stimme Wort ohne Worte, gereinigt, ein dünner Faden, der uns locker mit dem Einzigem verbindet“ (13,13), auch er mit der Majuskel der Heiligkeit. Weniger geheimnisvoll als Rilke sehnt sich aber auch Paul Zumthor nach der Sprache, wo Sprachen enden, und er geht nicht anders vor als Herder, indem seine ‚Stimme‘ nun spricht, wenn sie auch nur tönt. Für Paul Zumthor erstreckt sich die Stimme natürlich in den Gesang, und es ist der Gesang, der das gesprochene Wort (parole) als Poesie und Lied aus dem Exil der Sprache und noch mehr aus dem der Schrift in seine eigentliche Heimat zurückführt. Die Stimme stehe in engster Verbindung mit den Emotionen. Der Schrei als spontaner Ausdruck von Schmerz und Lust strebe mit aller Gewalt danach, Gesang zu werden („de toute sa force aspire à se faire chant“), behauptet Zumthor: „Fülle der Stimme, Zurückweisung jeder Redundanz, Explosion des Seins in Richtung auf den

---

<sup>21</sup> Paul Zumthor hat den Schluss des einleitenden Kapitels „Présence de la voix“ für die deutsche Ausgabe gekürzt, vgl. die Anm. 9 von Irene Selle, S. 251.

verlorenen Ursprung – zur Zeit der Stimme ohne Worte.“ Man kann in diesen Lobgesang einstimmen, aber dass der Schrei mit aller Gewalt Gesang werden möchte, ist eine Wendung, die mit faszinierten und verführbaren Leserinnen und Lesern rechnet, die sich nur zu gern blenden lassen und tatsächlich ‚Gesang‘ nur noch als Metonymie, ja vielleicht als Synonym für den Naturton der Stimme nehmen.

Die Vergöttlichung der Stimme offenbart ein Bedürfnis, dem Paul Zumthor Ausdruck verleiht. Sie ist wohl eine Antwort auf eine verknöcherte Kultur und Moral, welche eine neue junge Generation nach dem Zweiten Weltkrieg als Disziplinierung, ja Unterdrückung des Eros empfand. Es ist dieses Bedürfnis, dessen Berechtigung wir nicht in Zweifel ziehen, welches den Kurzschluss in der Apotheose der Stimme erklären mag. Folgen wir wieder dem Beispiel Herders, können wir Paul Zumthor vielleicht sagen lassen: Die Stimme singt, wenn sie gleich schreit, stöhnt, röchelt, schnurrt, jubelt, lacht! Trotz aller Kunst und Selbstbeherrschung bezöge der Gesang der Stimme seine Transzendenz unmittelbar aus seiner Körperlichkeit, der Naturlaut wäre sein innerstes Wesen, ein Naturereignis.

### ***Gezähmte Natur***

Kein Mythos steht hinter dieser Stimme, sondern ein gleichzeitig physisches und metaphysisches Erleben, das aller Begrifflichkeit entzogen ist. Und so wie Jakob Ullmann in der Spur des Seufzens aller Kreatur ein Versprechen ahnt, möchte Paul Zumthor glauben, dass die Stimme jedes Wort zu einer Verheißung erhebt (*la figure d'une promesse*). Jede Silbe sei Atem (*souffle*), vom Puls rhythmisiert, „und die Energie dieses Atems, mit dem Optimismus der Materie, verwandelt die Frage in Ankündigung, die Erinnerung in Prophezeiung“.

Selbst wenn wir Begriffe wie Prophezeiung, Verheißung, Optimismus der Materie als Umschreibungen eines Lebensgefühls, als vorsichtige Metaphern verstehen, bezeugen sie den machtvollen Sog ins Überschwängliche. Er gründet sich nicht mehr auf religiöse Überzeugungen, sondern auf eine erlebte Körperlichkeit in einer als materiell verstandenen Welt. Man kann dieser Suche ihre Berechtigung nicht absprechen, weil es die

heuchlerische Körperfeindlichkeit der abendländischen Zivilisation gegeben hat und immer noch gibt. Die Rehabilitierung des Körpers und mit ihm der Stimme bestrickt auch noch eine Generation später und möchte sie überzeugen, dass der wahre Mensch unterhalb der Vernunft und des Bewusstseins zu Hause ist.<sup>22</sup>

Ich habe anlässlich der Überlegung zum Status des Tons in der Musik bei dem kritischen Albrecht Wellmer darauf aufmerksam gemacht, dass Ton und Geräusch durch eine Welt getrennt sind: der Ton und jedes Tonsystem hat sein Wesen nicht in der akustischen Materie, sondern in deren willkürlicher Aufbereitung und Gliederung, einer Art von initialer rationaler und kollektiver Intonation im Assafjewschen Sinn. Albrecht Wellmer können wir nicht mehr für diesen Gedanken gewinnen, aber er drängt sich auch für die Interpretation der Stimme auf: wir verstehen und begrüßen die vehemente Parteinahme für Sinnlichkeit, Körper und das Subversionspotential reiner Lust in dem Beitrag, den Elfie Miklautz zum „Versuch über Musik und Sprache“ verfasst hat. Sollten wir aber nicht auch nennen, wodurch „Stimme“ und „Musik“ sich unterscheiden? Die menschliche Stimme besitzt ohne Zweifel zoologische Qualitäten, nur scheint mir, dass wir „Singen“ auf keinen Fall mit den Adjektiven „undomestiziert“ und „tierisch“ verbinden dürfen: „Wenn die singende Stimme sich zugunsten des Ausdrucks von Unsagbarem des semantischen Gehalts der Worte entledigt, nicht mehr bezeichnet, sondern sich als reiner Klang darbietet, wird sie bedrohlich, erotisch, verführerisch, unheilvoll, undomestiziert, tierisch – ein unmittelbarer Ausdruck von Lust oder Schmerz“ (Grüny 106).

---

<sup>22</sup> In seiner kulturkritischen Untersuchung der Sprechkünste im 20. Jahrhundert wagt sich Reinhart Meyer-Kalkus weit hinaus auf das Feld einer historischen Anthropologie der Stimme und warnt vor einer Nostalgie der Unmittelbarkeit im Namen der Rückkehr des Körpers in die Kulturwissenschaften (46). Besonders das achte Kapitel („Psychoanalyse: Die Triebtheorie der Stimme“) konzentriert sich auf die Stimme jenseits der Sprechkünste, des Sprechens und des Singens und macht auch besser verstehbar, dass man in einer mit der Stimme identifizierten Musikalität, seit es Sprechkünste gibt und bis heute, das Andere der Sprache sucht: „Die Sprechmelodie bleibt letztlich ein Arcanum und wird es immer bleiben“, notiert der Autor fast ein wenig unwillig anlässlich von Schönbergs „Pierrot Lunaire“ (307).

Was wir der Stimme zutrauen können und müssen, lässt sich nicht auch für das Singen geltend machen: es ist ja äußerst domestiziert und verlangt von der Person, die singen will, den totalen Respekt einer kollektiven Norm. Hätte sich der unmittelbare Ausdruck von Lust oder Schmerz je an die in Ganz- und Halbtöne zerstückelte Oktave gehalten? Die Königin der Nacht entsemantisiert nicht einmal die Wörter, die sie singt, aber ihr Gesang instrumentalisiert ihre Stimme, entreißt sie jedem noch so kleinen Effekt unmittelbaren Ausdrucks von Lust und Schmerz, macht sie ganz und gar künstlich dank jahrelangem Studium, rigoroser Stimmbildung und Praxis in einem Normenkanon, der seinesgleichen sucht. Ein konventionell erwünschtes Stimmorgan ist die Basis, das Material einer künstlerischen Arbeit, die sich manchmal der Dressur nähert. Aber so wie Pygmalion sich nicht ins Elfenbein verliebte, sondern in ein Geschöpf seines Geistes, berührt uns in Tönen, Klängen und Rhythmen nicht ein Material, und wär's eine biologische Stimme, nicht die Natur, sondern eine vom Menschen geschaffene und mit Genie kultivierte geordnete Welt.

## **2. Stimmlichkeit**

### *Stimme als etwas Sprachliches*

Paul Zumthor konnte zuhören, nicht nur der Stimme lebendiger Menschen, auch den stummen Stimmen längst verstorbener Dichter. Seine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit in der Poesie ging nicht vom Glauben an höhere Mächte aus, erklärte aber die überwältigende Erfahrung körperlicher Präsenz in der Erotik selber als höhere Macht. Führt uns Zumthors Apotheose der Stimme nun nicht, in einem Wachtraum der Suche nach Unmittelbarkeit, aus der Dichtung, ja aus unserer heimatlichen Sprache hinaus wie der Pfeifer die Kinder aus Hameln? Sollte uns die Stimme nicht zuerst einmal in die Sprache und in die Dichtung hineinführen können? Kinder sprechen spontan und mit Vergnügen Verse, suchen Reimwörter, lernen gute und schlechte Gedichte mit wenig Mühe auswendig; sie haben auch eine ganz genaue Vorstellung von einer Geschichte

oder einem Gedicht und werden nicht müde, sich immer wieder dasselbe erzählen zu lassen. Unter didaktischem Gesichtspunkt bietet der Umgang mit Gedichten eine vorzügliche Einführung ins bewusste Sprechen und verständige Lesen, vor allem aber in den Umgang mit Erzeugnissen der menschlichen Kreativität, welche sich über den Augenblick erheben.

„Tatsächlich gibt es eine enge Verbindung zwischen dem Gedicht und der Stimmlichkeit“ (188), schreibt Hans Lösener (2015). Er stimmt ein in den Chor der Verteidiger des Gedichtesprechens: „Gedichte müssen gehört und gesprochen werden, damit ihr Wirkungspotential erfahrbar wird, was nichts anderes bedeutet, als dass sie in ihrer Stimmlichkeit erlebt werden müssen“ (193). Lesenlernen (und erst Schreibenlernen!) ist die schulalltägliche kreative Arbeit, welche Schriftlichkeit und Stimmlichkeit in den kleinen Köpfen verbinden soll, ein Abenteuer, Fortsetzung jenes anderen, bei dem der kleine Mensch in kaum zwei Jahren nach seinem ersten unartikulierten Schrei der Natur seine Stimme zum Träger seiner Rede macht, und das ganz ohne Schule. Was Lösener für den Zugang zum Gedicht bemerkt: dass die Stimme in der Sprache zur Konfiguration eines Ich werde, gilt ja auch und zuerst einmal für das Sprechenlernen selbst, bei dem „die Stimme als etwas Sprachliches erfahren wird“ (185), die gehörten Stimmen der engeren Umwelt, gleichzeitig aber auch die eigene ganz ungebildete Stimme.

„Stimmlichkeit“ ist ein Neologismus, den anscheinend bisher keines der gebräuchlichen Wörterbücher der deutschen Sprache aufgenommen hat und der natürlich auch in keinem der großen älteren enthalten ist (der e-Duden möchte uns entgegenkommen und fragt: „oder meinten Sie Heimlichkeit?“). Auch Stichproben im Urwald des Internet stoßen auf dieses Wort erst in den neunziger Jahren. Obwohl es leicht zu bilden und, einmal gebildet, auch verständlich ist, scheint bis dahin kein Bedarf dafür vorhanden gewesen zu sein.<sup>23</sup> Ich bemerke, dass ich es selber damals ganz unreflektiert für Paul Zumthors ‚vocalité‘ gebraucht habe und bin erstaunt und ein wenig enttäuscht, dass Irene Selle, die Übersetzerin von Zumthors

---

<sup>23</sup> Auch Hans Lösener selber kommt in seiner Dissertation (1999) noch ganz ohne ‚Stimmlichkeit‘ aus. Reinhart Meyer-Kalkus (2020; 1,4 – 1236) übersetzt Paul Zumthors Vokalität ebenfalls mit Stimmlichkeit, versteht aber darunter vor allem den Inbegriff performativer Hinweise im (mittelalterlichen) Text.



Buch, ‚vocalité‘ nur als ‚Vokalität‘ verdeutscht hat. ‚Vocalité‘ ist nun auch selber ein Neologismus, eben von Zumthor in Anlehnung an ‚oralité‘ (‚Mündlichkeit‘) erfunden, um die Stimme in ihren weitesten Funktionen, insbesondere den transzendenten, und nicht nur als Trägerin der Sprache zu würdigen.

Der *Fonds Paul Zumthor* an der Université de Montréal trifft etwas Richtiges, wenn er im Begriff der Stimmlichkeit so etwas wie eine emblematische Verdichtung von Zumthors Lebenswerk findet: „il a fait bénéficier la réflexion contemporaine d’un regard neuf sur le fait textuel, par la prise en compte notamment d’une dimension promise à un grand retentissement, celle de la vocalité consubstantielle à l’écrit.”<sup>24</sup> – „Er hat das zeitgenössische Denken um einen neuen Blick auf das Faktum Text bereichert, insbesondere durch die Einbeziehung einer zu großem Ruhm bestimmten Dimension, eben der Wesensgleichheit von Stimmlichkeit und Geschriebenem.”

Das Adjektiv ‚consubstantiel‘ lässt hier aufhorchen. Es stammt ja aus der lateinischen Fassung des Nicänisch-Konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnisses und betrifft, neben dem Vater und dem Heiligen Geist, die zweite Person der Trinität, den Sohn: ‚consubstantialem patri‘. Es wurde bis 2002 regelmäßig in der Messe und neben dem apostolischen zu besonderen Anlässen auch im evangelischen Gottesdienst gebetet und ist ein Hauptstück des Dogmas von der Dreieinigkeit. Im Französischen wird das ältere ‚consubstantiel au père‘ heute durch die heftig umstrittene Formel ‚de même nature [que le père]‘ ersetzt, im Deutschen hieß es schon immer ‚eines Wesens [mit dem Vater]‘, in der ersten deutschen Messe von Thomas Münzer in berühmter Nachahmung des griechischen ὁμοούσιον ‚homo-ousion‘ sogar: „eins gleichen wesens mit dem vater“. Das französische Wort steht in der Aura seines dogmatischen Ursprungs und bekennt auch hier mit der Konsubstantialität von Stimmlichkeit und Geschriebenem ein Mysterium, das Paul Zumthor beharrlich umwarb.

---

<sup>24</sup> Die Homepage des Fonds Paul Zumthor wurde unlängst gekürzt; der Text dieser Würdigung findet sich aber weiterhin auf S. 1 in: *Le Fonds documentaire Paul-Zumthor. Catalogue typologique*. Université de Montréal, Direction des bibliothèques, Bibliothèque des livres rares et collections spéciales, Montréal 2009 [https://www.yumpu.com/fr/document/view/16637171].

## ***Hörbarkeit der Schrift***

Löseners didaktische Absicht ist zunächst alles andere als mysteriös: ein Erzähler kann mehrere Stimmen auftreten lassen, und man kann eine Rede vom Sprech-Ereignis trennen, indem man sie aufschreibt. Die Stimmlichkeit schlägt sich also im Text nieder und steckt dann in ihm. „Stimmlichkeit ... ist eine sprachliche Modalität, die sich auf die Ebene der konkreten Äußerung bezieht und personale Wirkungen des Sprechens im Gesprochenen oder im Geschriebenen erfahrbar macht“ (188). Diese sprachliche Modalität der Stimme steht allerdings in einem gewissen Widerspruch zu ihrer bio- und anthropologischen Natur, denn für das Neugeborene sind Stimme und Person untrennbar. Das ist ganz im Sinne Zumthors, der die früheste Erfahrung der Mutter- und Vaterstimme gewiss zu Recht sogar bereits in der intrauterinen Lebensphase ansetzt. Lassen wir uns auf diese Phantasien des Ursprungs noch etwas weiter ein: Die Geburt als für beide Teile schmerzhafteste Trennung eines bis dahin bestehenden Kontinuums gibt dem Säugling nicht nur den eigenen Atem, sondern auch eine eigene Stimme, und was für eine! Was das Baby da beim Schreien selber zu hören bekommt, wird es wohl schnell unterscheiden lernen von dem beruhigenden Babytalk der mütterlichen Stimme, schon weil das eine aktiv und mit Anstrengung und das andere passiv und ohne eigenes Zutun geschieht. Das wäre dann ein erster Riesenschritt der Individuation. Spätestens nach wenigen Tagen kann das Individuum in spe die Stimme der Mutter identifizieren. Das Kontinuum von Stimme und Person ist ein biologisches Faktum. Erkennen und Wiedererkennen eines individuellen Stimmtons müssen wir auch Tieren zugestehen, wenn wir Herders blökendem Schaf ein paar Lämmer beigegeben. Diese biologische Eigenschaft wird aber immer durch eine spezifisch menschliche überboten, eben die Modalität der Stimmlichkeit, die es uns erlaubt, die Stimme zu instrumentalisieren und sogar eine andere als unsere eigene Stimme hörbar zu machen. Als Stimmzitat hat die Stimme eine dramatische Funktion, ist sie ein Kostüm.

Die biologische und anthropologische Untrennbarkeit von Person und Stimme ist also die glückliche Voraussetzung dafür, dass man sie planvoll und mit Kunstverstand strategisch trennen kann. Jeder kann ja seine Stimme verstellen, mit oder ohne Kreide, mit guten oder bösen

Absichten wie Rotkäppchens Wolf – ein unerschöpfliches literarisches und dramatisches Motiv.

In den Beispielen fiktionaler Rede, beim Vorlesen von Geschichten und auf dem Theater ist die inszenierte Stimmlichkeit ein wichtiges distinktives Element, an welchem Zuhörer und Zuschauer die dargestellten Personen erkennen. Alle Wirkungsaspekte werden zu diesem Zweck also kunstvoll gewählt und geübt; beim stummen Lesen eines Romans fällt diese Aufgabe den Lesenden zu. Der Leser wird für den Eigenbedarf an Verständnis die Stimmlichkeit des Textes weniger sorgfältig eruieren, als wenn er den Text vorlesen müsste. Alle Manipulationen der Stimmlichkeit beruhen freilich auf ihrer ersten anthropologischen Funktion, welche Lösener „Individuation der Sprache im Text“ und „Sichtbarmachen des Subjekts in seiner Rede“ nennt. Stimmlichkeit wird ein kräftiges Zauberwort, welches auch Zumthors Mysterium umfängt: „Auf diese Weise modelliert das Zusammenspiel der verschiedenen Aspekte der Stimmlichkeit ein Subjekt im Text, das für den Leser über die Hörbarkeit der Schrift erfahrbar wird“ (191). Die „Hörbarkeit der Schrift“ ist Hans Löseners Formulierung für das, was wir in Paul Zumthors Traum als Konsubstantialität von Stimmlichkeit und Geschriebenem bezeichnet fanden. Ich will dies nicht unbedingt einen Glaubensartikel nennen, aber es erinnert doch auf verblüffende Weise an Herders Strategie, den wir also wieder parodieren könnten und sagen: „die Schrift spricht, ob sie gleich stumm ist.“ Das war es ja auch, was Paul Zumthor bewogen hatte, den Begriff ‚vocalité‘ einzuführen, welcher dazu einlädt, für Stimmlichkeit und Schrift ein gleiches Wesen im Sinne der Konsubstantialität des Nicänums zu bekennen.

### ***3. Haec est enim vox***

#### ***L'air de la chanson***

Stimmlichkeit ist also immer auch das, was von der tönenden Stimme übrigbleibt, wenn sie verstummt. Die Stimmlichkeit ist zu ungezählten Zwecken so modulier-, transferier- und manipulierbar, dass wir ihren

hehren Ursprung aus den Ohren verlieren, der ja in der Untrennbarkeit von Stimme und Person bestand, wobei Körperlichkeit schlechthin und Körperlichkeit der Stimme auch Körperlichkeit der Sprache bedeutet. So verstanden, ist die Stimme nun aber kein Ausdrucksmittel. „In der Sprache wird die Stimme zur Konfiguration eines Ich. Dies erklärt, warum Lyriker immer wieder von der Stimme sprechen, wenn sie auf die unverwechselbare Sprache eines Dichters hinweisen“, bemerkt Hans Lösener (187). Das kann man wieder als Metapher, als uneigentlichen Gebrauch des Wortes Stimme verstehen. Von Proust weiß man, dass er beim Lesen unter den Wörtern „die Melodie des Liedes“ hörte, die bei jedem Schriftsteller anders ist als bei allen anderen: „Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l’air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu’il est chez tous les autres“<sup>25</sup>. Wenn Proust das Wort schon gekannt hätte, wäre ihm vielleicht zu diesem Bekenntnis nicht „air de la chanson“ sondern ‚Stimmlichkeit‘ oder ‚sound‘ eingefallen. Hans Lösener zitiert hierzu sehr einleuchtend einen Satz von Paul Celan: „Das Sinnliche, Sinnfällige der Sprache ist das Geheimnis der Gegenwart einer Stimme (Person).“ Was uns aufmerken lässt, ist die Klammer. Celan erläutert die Metapher ‚Stimme‘ durch ‚Person‘ und bestätigt durch diese Erklärung auch, dass er ‚Stimme‘ hier uneigentlich gebraucht hatte. Im täglichen Umgang von Menschen miteinander ist die Gegenwart einer Person als Körper und Stimme durchaus kein Geheimnis; Celan meint hier wie Lösener, der ihn zitiert, mit dem Sinnlichen, Sinnfälligen der Sprache etwas anderes als die ephemere Kommunikation von sprechenden Personen. Kurz gesagt, meint er einen Text und noch eher ein Gedicht.

Das Geheimnis der Gegenwart einer Stimme (Person) im Gedicht ist ein Geheimnis nur, weil die Person samt ihrer Stimme in einem trivialen Sinn abwesend ist. Das Geheimnis der Gegenwart der Stimme (Person) des Dichters in seinem Gedicht ist nicht mit der Stimme einer bekannten Person zu vergleichen, an die wir uns erinnern, sie ist auch nicht mit der Stimme zu vergleichen, die wir aus der Prosa eines Romans erraten und einer Romanfigur geben. Natürlich verstehen wir sofort, was Celan mit diesem Satz auszudrücken versucht, aber im Gedicht, dem gedruckten so

---

<sup>25</sup> Schluss von *Contre Sainte-Beuve*, zitiert von Peter F. Ganz (68).

wenig wie in dem auswendig gewussten, ist nichtsdestoweniger auf einer ersten, sagen wir literalen, Ebene keine Stimme zu hören; wenn man es gutwillig nicht leise, sondern laut liest oder aus dem Gedächtnis rezitiert, ist einem selber oder mithörenden Personen die Gegenwart einer Stimme offenbar, aber es ist natürlich nicht die Stimme des Gedichts, auch nicht die Stimme des Dichters. Es kann auch nicht verlangt sein, dass ein solcher Gedichtspracher die Stimme Celans nachahmt.

### ***Paul Celans Stimme***

Ich könnte das immerhin versuchen, denn ich kann mich sehr gut an sie erinnern, wie sie in einem überfüllten Saal der Pädagogischen Hochschule Göttingen (wohl am 18. Juni 1963) unter anderem „An den langen Tischen der Zeit ...“ vortrug. Das Sinnfällige, Sinnliche an diesem Vortrag war eindrucksvoll, gegenwärtig mit dem lesenden Dichter. Dank der technischen Reproduzierbarkeit können wir Celans Stimme mit diesem Gedicht augenblicklich abrufen. Ich habe das getan, es aber auch bedauert, denn diese Stimme – ich erkenne sie als die Stimme Paul Celans –, ein paar Zentimeter vor dem Mikrophon, abgefüllt in eine Konserve, entbehrt natürlich jener erlebten Gegenwart nicht nur seiner Stimme vorn am Tisch, sie entbehrt auch der Menge von Zuhörern und deren gespannter und feierlicher Aufmerksamkeit, über deren Köpfe hinweg ich den Dichter manchmal sehen konnte. So wenig ich dieses Erlebnis missen möchte, so wenig werde ich es für kanonisch erklären. Ich habe Celans Stimme später auch im alltäglichen Gespräch gehört und mit meiner eigenen geantwortet; er sprach natürlich ohne die invasive Stilisierung der Rezitation. Die Kongruenz von Stimme und Subjekt scheint im spontanen Austausch selbstverständlich und jedenfalls enger zu sein als in der Rezitation eines Gedichts. Wenn das Gedicht an die Stimme des Dichters gebunden wäre, dann wäre sie das einzige Medium, sein Gedicht authentisch zu vermitteln. Celan manipuliert seine Stimme sehr stark, wenn er ein Gedicht rezitiert. Wir müssen annehmen, dass er ihm mit seiner Stimme auch eine große Portion Stimmlichkeit mitgeben möchte. Aber nun stellt sich unabweisbar die Frage: ist die Person des Dichters die Botschaft oder ist es das Gedicht? So subjektiv seine Person, seine „Stimme“ auch in das Gedicht

eingeschrieben sein mag, so unzweifelhaft existiert es nun von ihm getrennt, und das ist alles andere als bedauerlich!

Im Fall von Paul Celan hatte die so hochgeschätzte Untrennbarkeit von Stimme und Person im Gedicht peinlichste Folgen. Auf Anregung von Milo Dor und Ingeborg Bachmann war er zur 10. Tagung der Gruppe 47 im Mai 1952 in Niendorf an der Ostsee eingeladen worden. Für uns ist besonders bemerkenswert, dass bei den Lesungen der Gruppe 47 die Stimme der Autoren das einzige Medium der Vermittlung war: die vorgelesenen Texte waren weder gedruckt, noch gab es schriftliche Fassungen. Walter Jens hat die zutiefst peinlichen Bemerkungen und Reaktionen notiert (zitiert nach Wolfgang Emmerich 92 f.): „Als Celan zum ersten Mal auftrat,... da sagte man: ‚Das kann doch kaum jemand hören!‘, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht. ‚Der liest ja wie Goebbels!‘, sagte einer. Er wurde ausgelacht.“ Hans Werner Richter nannte Celans Vortrag (nach der Tagung) „Singsang ... wie in einer Synagoge“<sup>26</sup>. Hans Werner Richter hat sich für seine Bemerkung entschuldigt, und die Todesfuge und ihr Dichter sind durch diesen spontanen Skandal schnell sehr bekannt geworden. Die Gegenwart einer Stimme (Person) in diesem Gedicht, also vielleicht auch seine Stimmlichkeit, ist für Leserinnen und Leser seit jener Zeit oft geradezu als bedrängend erfahren worden. Doch die wirkliche Stimme des Dichters scheint in Niendorf die Stimmlichkeit des Gedichts zerstört oder erstickt zu haben; oder waren die Ohren der Hörer voll parasitärer Nebengeräusche und Rückkoppelungen, welche die Stimmlichkeit der Todesfuge übertönten?

Reinhart Meyer-Kalkus hat den Skandal gründlich unter vortragsgeschichtlichen Aspekten aufgearbeitet und dargestellt (2020; 27,4). Danach erhält Celans Auftritt „seine historische Bedeutung: als Zusammenprall zwischen einer auf ältere Traditionen zurückgehenden Sprech- und Vortragskunst und veränderten Hör-Erwartungen.“ Diese „dissonante Ungleichzeitigkeit“ war überdies in der jungen Bundesrepublik außerordentlich zäh, denn sechs Jahre später, am 17. November 1958, wiederholte sie sich anlässlich einer Lesung Celans an der Universität Bonn, wo auch

---

<sup>26</sup> Milo Dor berichtet von dieser Tagung nicht ohne eine Prise Pikanterie (212 ff.).

die studentischen Hörer sich „an einer ihnen unvertrauten Vortragsweise in der Tradition des älteren Dichtungssprechens gestoßen“ hätten. Das ist nun wohl ebenfalls richtig, und Celans Verehrung für den Vortragsstil in der Tradition Rilkes ist bestens bezeugt. Aber die Niendorfer Anspielung auf die Synagoge, durch Hans Werner Richters Entschuldigung als Peinlichkeit und Ungeschick relativiert, wurde nun in Bonn überboten, indem während der Lesung eine antisemitische Karikatur durch die Reihen der Zuhörer lief. So richtig die historische Einordnung in die Geschichte der Vortragskunst auch sein mag, Reinhart Meyer-Kalkus' genauer Nachvollzug der Ereignisse macht umso deutlicher, dass der Skandal denn doch auf einer Pest beruhte, die mehr war als dissonante Ungleichzeitigkeit. Die katastrophale Dissonanz von Stimme und Stimmlichkeit bei jenen Hörern der Lesungen von Paul Celan hatte neben dem vortragsgeschichtlichen eben auch einen sachlichen Kern.

### ***Realpräsenz***

Vom Dichter nehmen wir also versuchsweise an, dass seine Kunst und seine Person als Stimmlichkeit ins Gedicht „eingeschrieben“ werden, in ein Kunstobjekt. Da kann man ihm begegnen, auch wenn er in einer anderen Stadt wohnt, auch wenn er längst tot ist, einer „Realpräsenz“ also, wie dem transsubstantiierten Heiland im Sakrament. Wenn wir an der Stimme die Körperlichkeit nicht vergessen und auch der Stimmlichkeit noch einen Zugang zu ihr gönnen, lässt sich diese Analogie noch weiter nutzen: die in Text, Werk, Kunstobjekt, Gedicht eingeschriebene Stimme können wir uns mit den Augen einverleiben durch den Akt der Lektüre: „haec est enim vox“ im Text, wie „hoc est enim corpus“ in der Oblate. Es gehört dazu auch ein Lot Glaube, denn Essen und Lesen allein tun's freilich nicht, sondern die Verheißung einer Präsenz, eines Kontinuums, eines Überfließens des einen Subjekts in ein anderes, eben eine Kommunion. In einer Vorstudie zu seinem Buch hat Paul Zumthor (1982) das für die wirkliche tönende Stimme apodiktisch so formuliert: „der Stimmton geht vom Innen ins Innen, verbindet ohne weitere Vermittlung zwei Existenzen“ („le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences“, 235). Die religiöse Realpräsenz im Sakrament

ist ein Dogma. Aber was ist die poetische Realpräsenz in der Stimmlichkeit des Gedichts, wenn es sie denn wirklich gibt?

Das sprachliche Kunstwerk spricht doch gerade auch ohne den deklamierenden Dichter mit seiner eigenen „Stimme“, besser „Stimmlichkeit“, oder einfach „Kunst“, welche durch den Mund verschiedener (Vor)leser und durch das Ohr verschiedener Hörerinnen und Hörer immer wieder aufersteht. Freilich bot die Dichterlesung schon immer den Kurzschluss der Stimme des Dichters und der Stimmlichkeit seines Gedichts; sein Vortrag bekam jenen überzeitlichen Wert alles Vergänglichen nach dem Erklingen des letzten Wortes, des letzten Tons – wie ein Konzert! Aber die Stimme des Dichters, der sein eigenes Gedicht vorträgt, bekommt im Zeitalter der Reproduzierbarkeit der Stimme ein erdrückendes Prestige, wenn wir Herders Vorstellung vom Gesang im Sprechen nun auch auf einer CD suchen. Spricht in dieser Konstellation nicht das Originalgedicht unmittelbar zu uns? Können wir auf diese buchstäbliche oder besser akustische Realpräsenz überhaupt verzichten?

„Die vorliegende Anthologie versammelt 122 Autoren mit über 400 Gedichten, alle im Originalton“ – so kündigt Christiane Collorio die Sammlung „Lyrik Stimmen“ an. Sie meint damit die Tonaufnahmen ... und insgeheim doch viel mehr: „Erst das Hören des Textes mag dann die ganze Dimension des Textes sichtbar machen.“ Genauer noch: „Diese Anthologie ist der Ort für die Körper- und Seelenspuren der Dichterinnen und Dichter in ihren Texten. ... Sie werden in der vom Dichter gesprochenen Form zu akustischen Meisterwerken“ (5-10). Ich möchte dem zustimmen und nehme an, dass dies alles niemand bestreiten möchte – schon gar nicht Herder, für den Worte Gesang sind, „eine Musik der Empfindungen, der Bilder, der Sprache, ihr Körper und Geist“. Das sagt Christiane Collorios Formulierung der „Körper- und Seelenspuren“ fast noch schöner als er! Und das „akustische Kunstwerk“ – ist es nicht wieder, wie eh und je, Musik, welche Gefühl, Subjektivität und Individualität, eben Körper und Seelen – unmittelbar vermittelt?

Drei bedeutende Dichter und Kenner der deutschen Gegenwartslyrik haben Einführungen in dieses Denkmal der deutschen Dichtung seit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts verfasst. Wir suchen ihre Zeugenschaft zur Musikalität der Dichtung.



- Harald Hartung lässt sich etwas widerwillig darauf ein, aber er konstatiert: „Das Gedicht wird räumlicher, es eröffnet einen Hallraum, darin seine Musik ertönt“ (21). Freilich stellt er die Poesie unter das Zepter der Mnemosyne, der Erinnerung, und möchte keine einzige Art ihrer Aufbewahrung schmälern. Und doch lässt er sich zu einem überschwänglichen Bekenntnis bewegen: „eine jede (Stimme) ist unabweislich menschlich und damit ewig aktuell“ (25).
- Es ist, als ob die Aufgabe, für eine CD-Sammlung zu schreiben, das Ohr des Dichters und Kenners besonders empfindlich machte. Michael Krüger überschreibt seinen kleinen Beitrag mit „Die ideale Bibliothek des Ohres“ und betont wie Hartung das Außerordentliche und Ausschließliche, das hier durch die konservierte Stimme der Dichter den Weg durch unser Ohr (direkt ins Herz?) findet: „Keiner hat sein Ohr so nah an der Stimme wie der Dichter. Denn bevor er seine Worte aufschreibt, hat er sie hundertmal gesprochen. ... Dieses Suchen und dieses glückliche Finden spiegelt sich in höchster Potenz nur in der Stimme“ (30).
- Peter Hamm vertraut fast blind auf die überwältigende Fusion von Gedicht, Musik und Stimme: „Dass Stimme und Tonfall ein so entscheidendes Element zum wahren Aufnehmen von Gedichten sind, hängt natürlich auch damit zusammen, dass Lyrik diejenige literarische Gattung ist, die der Musik am nächsten verwandt und wesentlich von Klang und Rhythmus bestimmt ist“ (15 f.). Er wagt sich allerdings noch weiter vor in bedrohliche Zonen, wenn er Joseph Brodsky zitiert: „Es ist der Tonfall, in dem man zu den Kranken spricht, der sie heilt“ und selber hinzufügt: „Die tröstliche und heilende Wirkung, die Gedichte haben können, kommt immer auch oder sogar zuerst aus ihrem Ton und ihrem Tonfall“ (17).

Musik und Stimme, Ton und Tonfall, Klang und Rhythmus sind also auch in diesen zeitgenössischen Zeugnissen wesentliche Eigenschaften des poetischen Textes, von denen man erwartet, dass sie mehr und anderes sagen können. Sie enthalten nicht nur die Körper- und Seelenspuren der Dichterinnen und Dichter, sie haben auch unmittelbare körperliche und

seelische Wirkungen. Der französische Dichter, Bibelübersetzer, Linguist und Philosoph Henri Meschonnic (1932-2009) hat einen Rhythmusbegriff konstruiert, der mit dieser Stimmlichkeit sehr eng verwandt ist. Sein Rhythmus ist die Konfiguration des Ich als Subjekt in seiner Historizität, aber darüber hinaus auch der Sinn in jeder Rede.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Eine detaillierte Einführung in die geistige Welt und das Werk von Henri Meschonnic, in deutscher Sprache, verdanken wir Hans Lösener ([sprachtheorie.de](http://sprachtheorie.de)).