

Gesprochene Dichtung

Autor(en): **Krättli, Anton**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 10

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161782>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Gesprochene Dichtung

ANTON KRÄTTLI

Ob wir bessere Leser seien als die lesekundigen Menschen vergangener Zeiten, wage ich nicht zu entscheiden. Zu unsern Gunsten spricht die Menge des Übungsstoffes, der tägliche Umgang mit Geschriebenem und Gedrucktem; an Gelegenheiten, die Kunst des Lesens zu verfeinern, fehlt es uns in der Tat nicht. Aber zu Gunsten der Alten spricht, daß sie ihre weniger zahlreichen Texte sorgfältig und bedächtig zur Hand nahmen. Was ihnen an schneller Fertigkeit abgehen mochte, scheint mir mehr als aufgewogen durch die Kraft der Teilnahme, die sie dem schriftlich Aufgezeichneten entgegenbrachten. Enthalten wir uns also lieber eines vorschnellen Urteils! Nur in einem — meiner Meinung nach freilich hochwichtigen Brauche stehen wir der lesenden Antike ohne Zweifel nach: wir pflegen nicht mehr laut zu lesen. Sich mit einem Buch in eine Ecke zu setzen und es andern oder auch bloß sich selber mit Muße vorzulesen, das ist mindestens im deutschen Sprachbereich schon immer selten gewesen. Undenkbar, daß man es heute natürlich und richtig fände, wenn einer ganz für sich und ohne andere Zuhörer mit Ausdruck läse. Man fände es im Gegenteil merkwürdig und wäre geneigt, den Kopf zu schütteln.

Indessen gab es eine Zeit, da war es gerade umgekehrt. Über einem Buche, gar über einer Dichtung stumm zu sitzen, ja nicht einmal die Lippen zu bewegen, erregte im Altertum Aufsehen und rief nach Erklärung. Man spürt das Staunen in Augustins Worten, wenn er von Bischof Ambrosius erzählt: «Wenn er aber las, glitten die Augen über die Seiten, und das Herz spürte der Bedeutung nach, Stimme aber und Zunge ruhten. Oft, wenn wir zugegen waren, . . . haben wir ihn auf diese Weise lesen gesehen.» Ein derartiges Verhalten fiel auf. Augustin sucht es damit zu erklären, daß sich Ambrosius den aufdringlichen Fragen der Zuhörer entziehen wollte, oder daß er vielleicht eines Halsleidens wegen so völlig von der üblichen Art, zu lesen, abgekommen war. Fast entschuldigend erwägt er diese Möglichkeiten; denn dem literarisch Gebildeten mußte das fast unheimliche Schweigen des verehrten Lesers als ein Bruch mit den würdigsten Traditionen erscheinen. Wort und Sinn, die bisher eine sinnlich-geistige Einheit gebildet hatten, fallen für ihn in diesem ungewohnten Brauche auseinander. Des Klangs und der rhythmischen Bewegung entkleidet, dringt das Geschriebene nun ins Bewußtsein, und die Kunst der Sprache trennt sich hier von der Musik, der sie angeschlossen war. Die Dichtung, soweit sie nicht für die Bühne bestimmt ist, verstummt in der Folge.

«Lesen» bedeutete dem Altertum soviel wie «sprechen». Im Lateinischen ist «legere et audire» ein stehender Ausdruck, und das griechische λέξις,

lateinisch «dictio», wird deutsch am besten mit «Redeweise» wiedergegeben. Die Selbstverständlichkeit des lauten Lesens ist an zahlreichen Stellen aus der Literatur zu belegen. Gregor von Nazianz sagt einmal, so oft er die Klagegesänge Jeremias lese, stocke seine Stimme. Was also, selbst im einsamsten Umgang mit Büchern, im Altertum natürlich war, ist damit allein schon hinreichend erwiesen. Vollends ist in der Antike kein Unterricht in der Sprache und in der Dichtkunst zu denken ohne die sorgfältigste Pflege der Vortragskunst. Der Abbé du Bos macht in der von Lessing übersetzten Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der Alten die Anmerkung, daß in den ältesten Zeiten «die Profession, die Musik zu lehren, mit der Profession, die Grammatik zu lehren, verbunden gewesen und von einem und ebendemselben Lehrmeister getrieben worden». Die Kunst, dichterische Texte zu lesen, bestand vornehmlich in der Kunst, sie korrekt und schön vorzutragen. Lediglich den Inhalt oder die Ideen eines Sprachkunstwerks aufzunehmen und dann zu glauben, man habe den Dichter verstanden, blieb späteren Zeiten vorbehalten. Denn daß die Dichtung ihrem Wesen nach Sprache ist, also auch Klang und Rhythmus, schloß eine andere Art der Aufnahme und des Verständnisses im Altertum aus.

Heute aber ist es dahin gekommen, daß wir es gerade noch als dramaturgischen Trick gelten lassen, wenn eine Bühnenfigur eine Stelle aus einem Buch oder einen Brief mit vernehmlicher Stimme liest: auf andere Weise, so meinen wir, kann dem Publikum und den Mitspielern im Stück der Inhalt eines Schreibens nicht mitgeteilt werden. Unsere größten Dichter indessen waren sich der Ursprünglichkeit und Notwendigkeit des lauten Lesens immer bewußt. Eben darum fällt Hamlet dem Polonius auf, weil er zwar in ein Buch vertieft scheint, aber seine Lippen nicht bewegt und stumm bleibt. Wie heißt es denn im «Faust»?

Verzeiht! Ich hört' euch deklamieren;
Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel.

Und in einem Brief an Schiller schreibt Goethe am 7. Juli 1796 im Hinblick auf eine Kritik an «Alexis und Dora», daß es «unsern Hörern und Lesern» eigentlich an der Aufmerksamkeit fehle. Den Hörern und Lesern also, wie man sieht, in durchaus gerechter Reihenfolge.

Wir aber begnügen uns zumeist damit, einen Text durch die Augen aufzufassen und auf stumme Weise vom Inhalt Kenntnis zu nehmen. Die tieferen Bereiche, die der Klang, der Rhythmus und die Melodie erschließen, bleiben unausgelotet; die Klanggestalt dämmert vielleicht aus der Zeichenschrift auf, aber da klingt nicht das ganze Orchester in seiner vollen Herrlichkeit. Daß vollends die Wissenschaft von der Dichtung auf klangliche Verwirklichung ihres Gegenstandes glaubt verzichten zu können, bleibt nicht ohne beklagenswerte Folgen. Schon früh haben einzelne diesen Umstand gegeißelt. Adam Müller, eine Zeitlang der Gefährte und journalistische Partner Kleists, findet

in seinen «Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland» bewegte Worte dafür. Beklagenswerte Wirkungen erblickt er zum Beispiel darin, daß wissenschaftliche Autoren niemanden ansprechen, sondern in sich hineinreden. Der deutsche Gelehrte baue, wenn er schreibe, ein Gebäude von Chiffren, sinnreich, aber einsam, unerwärmend, unerfreulich, ohne Antwort oder Erwiderung von irgend einer Seite her. Die schöne Literatur werde in Deutschland dem Papier nicht mißgönnt; denn während alle Drucke von Corneille und Racine untergehen könnten und nichtsdestoweniger die Werke selbst vollständig fortleben würden in der Überlieferung der Mitbürger, werde in Deutschland ein Text ganz einfach dechiffriert und dann verschluckt. Die deutsche Literatur gehöre darum weder zu den toten noch zu den lebendigen Literaturen: sie sei eine stumme. In seinen zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten, die unter dem Titel «Geschichte des deutschen Verses» in Buchform erschienen sind, weist Wolfgang Kayser darauf hin, daß in den Jahrhunderten seit der Erfindung der Buchdruckerkunst und besonders auch durch die allgemeine Schulpflicht das Ohr zugunsten des Auges vernachlässigt worden sei. Kayser glaubt sogar, gewisse Vorgänge in der Versgeschichte seien aus dem Umstand zu erklären, daß wir nicht mehr über ein so feines und geschultes Sprachgehör verfügen wie die Menschen anderer Jahrhunderte und anderer Kulturen. Wunderbare Möglichkeiten sind uns jedoch durch das Radio und die Schallplatte geschenkt. Wenn einzelne Studios dazu übergegangen sind, statt der zurechtgemachten Bearbeitungen den reinen Wortlaut einer Dichtung durch ausgezeichnete Sprecher vortragen zu lassen, und wenn bereits ein ansehnliches Repertoire an vorzüglichen Sprechplatten vorliegt, so erweckt dieser Umstand die begründete Hoffnung, daß die gesprochene Dichtung wieder gehört wird. Das Hörspiel vollends dürfte im Zeitalter des Fernsehens noch entschiedener als bisher seinen Auftrag wahrnehmen, rein aus dem Wort heraus zu gestalten und zu wirken.

Es gibt in neuerer Zeit eine Reihe von Forschungsarbeiten und Versuchen, welche die verschüttete Quelle wieder freilegen möchten. Da ist Gustav Beckings grundlegende Untersuchung «Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle» (1928), die sich die methodischen Voraussetzungen erarbeitet. Gerhard Storz geht in seinem Buch «Sprache und Dichtung» (1957) den elementaren Beziehungen von Sprache und Bewegung, Sprache und Rhythmus, Sprache und Melos nach. Und Christian Winkler gibt in seinem Werk «Gesprochene Dichtung» (1958) Textdeutungen und Sprechweisungen für den Schulgebrauch.

Daß wir eine wesentliche Dimension des Sprachkunstwerks verlieren, wenn wir eine Dichtung nicht aufklingen lassen, wird in der Regel ohne weiteres zugegeben. Ich brauche zur Begründung dieser Feststellung nicht erst weit auszuholen. Vor allem sind die lautmalerischen oder lautcharakteristischen Qualitäten bestimmter Texte durchaus noch bekannt. «Zierlich ist des Vogels

Tritt im Schnee»: Der Reiz dieses Verses erschöpft sich ja nicht im Inhaltlichen. Die kurze Folge von i und e verwirklicht im Lautlichen und im Rhythmischen einen Vorgang. Nicht so sehr, weil es uns mitgeteilt wird, vielmehr weil es gerade so klingt, sehen wir den Vogel im Schnee hüpfen. Aber natürlich nur, wenn wir laut lesen. Es ist auch keine Spielerei, wenn verschiedene Autoren feststellen, daß wir den Vokalen Farben zuordnen: dunkles, tiefes Blau dem U zum Beispiel, sattes Rot dem O, helle Farbe dem I. Es ist durchaus nicht gleichgültig, welche Vokale in einer Rede vorwiegen. Je nachdem färben sie ihren Charakter, machen sie schneidend oder sanft und mischen in ihr Freude und Traurigkeit. Nur wenn wir uns einem Text mit ganzem Ohr zuwenden, übt er seine ganze Macht.

Daß wir es in der Dichtung, und durchaus nicht nur im Gedicht, mit rhythmisch gegliederten Gebilden zu tun haben, liegt nicht ganz so offen zutage. Dafür nämlich schwindet das Gefühl zuerst, wenn wir lesen, ohne zu sprechen. Die schwerelose Sprache des Novalis, dieses absatzlose Fließen im Unendlichen, kann sich indessen nicht mitteilen, wenn wir lediglich darauf aus sind, *was* der Dichter sagt, nicht aber darauf, *wie* er es sagt. Die harte Hast der Novellen Kleists wirkt durch die Unerbittlichkeit, mit der die rhythmischen Schläge erfolgen. Wollten wir nur den Inhalt etwa einer kleinen Erzählung wie «Das Bettelweib von Locarno» zur Kenntnis nehmen, losgelöst von der einmaligen sprachlichen Gestalt, in der sie uns der Dichter gibt, wir würden nicht gefesselt.

Wer hat noch ein lebendiges Gefühl für den Tempowechsel in dichterischen Texten, die doch viel eher zu verstehen wären als Partituren denn als schriftliche Zeichen stummer Mitteilung? Zwar enthält die Notenschrift der Rede keine Hinweise über Gangart, Verzögerung und Beschleunigung, tragende Schwere und überstürzte Folge. Wenn wir aber dem künstlerischen Willen gerecht werden wollen, dann gilt es im Lesen zweifellos die werkgetreuen Tempi zu erspüren und zwischen Allegro und Andante wohl zu unterscheiden. Am ehesten ist diese Kunst noch lebendig auf den Bühnen. Einen großen Regisseur erkennt man auch daran, daß er die Tempowechsel eines dramatischen Werks beachtet und in seine Inszenierung einbezieht. Die Franzosen, die ihre klassischen Dichter noch im Gehör haben, sind darin unübertroffene Meister. An hervorragenden Inszenierungen der Comédie Française kann man studieren, welche Wirkungen von einer abwechselnden Folge rascher und langsamer Szenen ausgeht, wie die innere Gestalt eines Werkes erst sichtbar wird, wenn die richtigen Tempi gegeneinanderstehen. Die Zeit ist ja das Element nicht nur der Musik, sondern ebenso auch der Sprache und der Dichtung. Wie die Zeit eingeteilt, verzettelt oder zusammengerafft ist durch den Bogen des Dialogs, das macht nicht nur den ästhetischen Reiz einer Bühnendichtung aus: das ist ein Teil ihres Wesens so gut wie der Wechsel von leisen und lauten Partien, die Steigerung der Tonstärke oder ihr plötzliches Absinken.

In mannigfaltigen Wendungen umkreisen Dichter und Kritiker die Beziehungen zwischen Dichtung und Musik. Aber diese Versuche bleiben meist in Andeutungen stecken. Sie sprechen etwa von der Musikalität einer Rede; Begriffe wie Melodie oder Harmonie dienen oft zur Charakterisierung eines sprachlichen Kunstwerks. Handelt es sich dabei um vergleichende Bezeichnungen, mit denen man etwas zu umschreiben versucht, wofür keine besonderen Begriffe bestehen? Worin nämlich im einzelnen in der Dichtung zum Ausdruck kommt, was wir der Musik vergleichen oder der Musik gleichsetzen könnten, das lassen diese Formulierungen doch eher in der Schwebeliegen. Allenfalls bleibt dann die Vorstellung bestehen, man beschreibe damit lautmalerische Qualitäten oder die stimmungsmäßige Wirkung des Sprachklangs.

Aber einzelne Aussprüche weisen darüber weit hinaus. Man denke etwa an Schiller, der in der Rezension von Matthisons Gedichten und in einer Klopstock gewidmeten Fußnote seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung über die Annäherung der Dichtung an die Musik sehr genaue Angaben macht. Man denke an Thomas Mann, der im «Tristan», im «Zauberberg» und im «Doktor Faustus» (um nur ein paar Beispiele zu nennen) sich vom Geiste der Musik inspirieren läßt und ausdrücklich den Bau der Erzählung einen musikalischen nennt. Das ist wohl nicht mehr nur vergleichsweise gesagt. Auch nicht der Klang tonmalerisch gesetzter Worte ist gemeint, nicht das Auf und Ab von Vokalen, nicht der Schmelz einzelner Tonfolgen in Wörtern: es geht hier zweifellos um die innere Struktur und um die Gesetze der Komposition.

Damit freilich betreten wir ein Gebiet, das noch wenig erforscht ist. Es fehlen dazu die methodischen Grundlagen. Beckings Schlagfiguren etwa, eine außerordentlich fruchtbare Entdeckung, bewähren sich vor allem an einer kurzen Satzfolge. Den weiter gespannten Bogen der Komposition erfassen sie nicht. Vielleicht vermögen uns die Dichter selber den Weg zu weisen. In einem Vortrag Hermann Brochs («Dichten und Erkennen» 229) findet sich die folgende Stelle: «Wir wissen, daß auch hier (in der Dichtung) eine Kontrapunktik am Werke ist, daß die Architektur des Dichtwerkes von ebenso großem Gewicht ist wie die einer Sonate, aber wir haben noch lange keine Harmonielehre, die dieser Mannigfaltigkeit gerecht werden könnte, und wir werden sie niemals haben. Die Nachschübe aus der Gefühlssphäre, aus dem Irrationalen sind hier viel diffuser als bei der Musik, die — so sonderbar es klingen mag — von hier aus gesehen einer wesentlich rationaleren Sphäre angehört. Die Dichtung ist traumhaft, die Musik ist es nicht.»

Sofern wir uns nicht schon durch Brochs Überzeugung entmutigen lassen, daß sich die Formgesetze des Romans, über den er in diesem Vortrag spricht, niemals in einer Lehre niederschlagen werden, kann uns sein Hinweis von Nutzen sein. Auf der Suche nach inneren formalen Strukturen dürfen wir uns nicht ausgerechnet an Sprachkunstwerke halten, die ihrem Wesen nach der Gefühlssphäre angehören. Die Musikalität des Lyrischen zum Beispiel ist vor

allem Stimmung, ist romantische Offenheit. Im Grunde genommen zählt für den Lyriker nur der Augenblick. Eben gerade keine Folge, keine Vorbereitung, Durchführung, Wiederaufnahme von früher Verlautetem findet im lyrischen Gedicht statt. Ganz anders verhält es sich dagegen mit den Gebilden der «poésie pure», der strengen Formkunst. Ganz anders auch mit den rationaleren Gattungen des Dramas, der Novelle und wohl auch des Romans.

1794 veröffentlichte Schiller in der Jenaischen Literaturzeitung eine Rezension der Gedichte Matthisons, in der uns die folgende Stelle begegnet:

«Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die musikalische Haltung von der logischen, kurz wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke.» Auch diese rigorose Analyse des Dichterischen sucht also nach Strukturen jenseits der Gedanken und Inhalte. Schiller denkt an Wirkungen, wie wir sie etwa an den Oden Klopstocks beobachten können, wo sich die Bewegung von den Gewichten des Inhaltlichen zu lösen sucht. Das Wort, der Laut, die Länge, die Kürze und nicht zuletzt die Pausen, weitgehend befreit von konkreten Bedeutungen, gliedern und formen hier Dichtungen in jenem musikalischen Sinne, den Schiller wohl im Auge hat.

Aber Stellen wie die hier beispielshalber zitierten Äußerungen Brochs und Schillers bleiben theoretisch, werfen neue Fragen auf und stürzen uns in Widersprüche. Sie sind reichlich unbestimmt, wenn man sie mit dem vergleicht, was Heinrich von Kleist zu der Wechselbeziehung Dichtung-Musik zu sagen hat. Wenn wir es nicht an jedem seiner Werke ablesen könnten, wie sehr ihn der Geist der Musik beherrschte, so müßten wir uns dennoch überzeugen lassen durch die zahlreichen Aussprüche und Eigenheiten, die von ihm überliefert sind. Hat man diese Aussprüche jemals ernst genug genommen? Oft wird zitiert, Kleist habe im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten geglaubt. Im Hinblick auf das, was zum Beispiel Wieland berichtet, kommt dieser merkwürdigen Äußerung die allergrößte Bedeutung zu. Der alte Wieland erzählt über seinen Gast, den jungen Heinrich von Kleist: «Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreung, wenn man mit ihm sprach, so daß zum Beispiel ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirne wie ein Glockenspiel anzuziehen schien, und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb.»

Der Generalbaß ist eine Folge von Baßnoten, von denen jede einzelne einen bestimmten Akkord verlangt. Auf Kleist scheinen ein Wort oder ein Satz wie der Generalbaß gewirkt zu haben: er mußte in der Sprache, in den Gedanken den dazugehörigen Akkord greifen. Wer dünkte hier nicht auch an seine Ausführungen über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden? Dort lesen wir denn auch, im Tone der erwiesenen Tatsache vorgetragen, den

Satz: «Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.» In der Notwendigkeit, dem Anfang auch ein Ende zu finden! Auch aus formalen Gründen, offensichtlich, damit der Ausschlag des Pendels nach der einen durch einen Schwung nach der andern Seite ausgeglichen werde. Man weiß zu berichten, Kleist habe noch so vertieft sein mögen in seine Studien, so oft sein jüngerer Bruder eine Melodie zu singen angehoben und in der Mitte abgebrochen habe, so oft habe sie Kleist ohne Zweifel weitergesungen.

Wenn diese Anekdoten, die an freilich belanglosen Gegenständen zeigen, wie Kleists Phantasie arbeitete, Schlüsse auf die Schaffensweise des Dichters gestatten, dann müssen der thematische Bau, das Spiel mit Motiven und ein ausgeprägter Sinn für Steigerungen und rhythmische Entsprechungen in den Werken nachzuweisen sein. Die Interpretation müßte versuchen, diese Strukturen freizulegen, und vor allem müßte der Leser sein Gehör dafür schärfen. Der Satz aus der kleinen Abhandlung über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden ist in seiner charakteristischen syntaktischen Aufgliederung ein instruktives Beispiel. Der Bau dieser beim ersten Lesen so kompliziert wirkenden Periode bestätigt schon äußerlich, was sie dem Gehalte nach aussagt. Ihr Auftakt ist wie ein offenes Gefäß: «Weil ich eine dunkle Vorstellung habe», so beginnt der Satz, und alsbald rankt sich um das Thema «dunkle Vorstellung» eine aufsteigende Girlande von Anfängen: «die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache». Bis hierher ist alles Vorbereitung, geöffnet nach einer ersehnten, noch unbekanntem Entsprechung. Die dunkle Vorstellung, der Wechsel auf die Zukunft gleichsam, ist betont und variiert. Wie die aufsteigenden Strahlen eines Wasserspiels schießen diese Anfänge in den Raum des Satzes empor. Der oberste Punkt, wo sich die Richtung ändert und der dem Aufstieg entsprechende Fall beginnt, ist bezeichnet durch das isolierte Subjekt, «das Gemüt». Aber keine Rede davon, daß es von hier nun rasch und auf kürzestem Wege dem Ende zuginge. Wiederum ranken sich Girlanden um den Stamm des Satzes, Einschiebsel, die den Variationen des Anfangs offensichtlich rhythmisch die Waage halten: «während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden». Vor dem «dergestalt» wäre der Gedanke eigentlich fertig geformt; jetzt folgt gleichsam die Koda, und sie wiederholt noch einmal verkürzt den Bewegungsablauf des Ganzen: «daß die Erkenntnis mit der Periode fertig ist», und das ist wiederum in der Mitte durch eine Fermate akzentuiert, damit jenes «zu meinem Erstaunen» den Mittel- und Höhepunkt des Ganzen deutlich markiere.

Kein Zweifel, dieser komplizierte Satz Kleists ist in seiner Klanggestalt ausgewogen und wohlproportioniert. Sein Aufbau ist nach Gesetzen der Entsprechung gegliedert. Dem ruhigen Fluß der Rede stehen auch hier, wie in Kleists Prosa überhaupt, Einschiesel entgegen, und die gewaltsame Trennung von Wortgruppen, die zusammenhängen, erweckt zunächst den Eindruck, hier seien die unbehauenen Brocken aus dem Steinbruch der Sprache übereinandergeschichtet. Indessen sind es wohl eher der Wille zur Symmetrie und zur Entsprechung sowie das rhythmische Gefühl, die hier gemeinhin Verbundenes trennen. Kleist gestaltet nach kompositorischen Gesetzen, die — wie wir noch sehen werden — außerhalb der reinen Logik der Inhalte liegen können.

Die Verluste, die uns daraus entstehen, daß wir lesen, ohne zu sprechen, sind groß. Den Zugang zu den vordergründigen Klangwirkungen der Sprache werden wir leichter zurückgewinnen als das Gefühl für die verborgenen Klangfiguren, die ein sprachliches Kunstwerk auszeichnen. Die Äußerungen Hermann Brochs und Friedrich Schillers, die hier als Beispiele für viele ähnliche Hinweise genannt werden, vermögen uns zwar auf die Spur zu setzen. Aber allein die tägliche Übung und die äußerste Aufmerksamkeit können uns erschließen, was sich darin andeutet. Es braucht daraus am Ende keine Formenlehre der Dichtung zu entstehen. Aber vielleicht vermag ein Interpretationsversuch besser als alle theoretischen Erörterungen zu zeigen, worum es dabei geht.

Kleists Spukgeschichte «Das Bettelweib von Locarno» verdankt ihre atemraubende Wirkung ganz der Sprache. Es läßt sich nachweisen — Emil Staiger hat es in einer seiner Studien in «Meisterwerke deutscher Sprache» überzeugend getan —, daß sie bis in Einzelheiten des Satzbaus und der Wortstellung auf den unausweichlichen Bezug von Ursache und Folge aufgebaut ist. Jeder Versuch etwa, durch eine Inhaltsangabe auch nur annähernd ihre Spannung zu vermitteln, muß scheitern. Denn die Begebenheit, die Kleist erzählt, ist fast banal: Ein Marchese heißt eine Bettlerin, die in seinem Schloß Aufnahme gefunden hat, von ihrem Strohlager aufstehen und sich hinter den Ofen begeben. Die Frau stürzt dabei, verletzt sich schwer und stirbt an den Folgen. Später spukt es in dem Schloß. Der Marchese kann es aus diesem Grunde nicht verkaufen, und da er um jeden Preis die Unhaltbarkeit des hartnäckigen Gerüchts feststellen will, muß er nach dreifacher Prüfung wider seinen Willen den Spuk anerkennen. Aus Verzweiflung darüber steckt er sein Besitztum in Brand und geht in den Flammen unter. Diese einfache Geschichte erzählt Kleist auf eine Weise, daß den Zuhörer das Grauen ankommt. Wir sagen mit Bedacht «den Zuhörer»; denn diese kleine Erzählung ruft nach dem gesprochenen Wort.

Gewiß ist es auch die zwingende Schärfe der Bezüge, die uns den Atem raubt. Weder Stimmungsmalerei noch eigentlich erschreckende Überraschungen setzt der Dichter ein, um das Grauen groß werden zu lassen. Einzig und allein die allmähliche Entwicklung einer tödlichen Gewißheit, auf die alles ab-

zielt, scheint diese Wirkung hervorzurufen. Wir können uns, durch Staigers Hinweise geführt, davon überzeugen, daß die Hypotaxe, Kleists an die Grenzen des sprachlich Möglichen führende Belastung der Sätze mit Funktionalität, aus der dichterischen Mitte des Ganzen heraus zu verstehen ist.

Aber nun stört innerhalb einer so konsequenten und überdies ja leicht überblickbaren Dichtung ein Befund, der dieser Deutung jäh zu widersprechen scheint. Das Zimmer nämlich, in welchem der Marchese das Bettelweib so herzlos herumkommandiert, scheint nicht identisch mit dem Raum, in dem es später umgeht. Die Sterbeszene des Bettelweibs spielt in einem Zimmer, in dem der Marchese seine Büchse nach der Jagd aufzubewahren pflegt, also da, wo der Waffenschrank steht. Der Spuk aber rumort in einem «sehr schön und prächtig» eingerichteten Gastzimmer. Für den florentinischen Ritter, der das Schloß kaufen möchte, und für die Bettlerin, der man Stroh unterschüttete, hätte man doch schwerlich den gleichen Raum zur Verfügung gestellt. Die Unsicherheit in der Bestimmung des Schauplatzes ist jedenfalls zu Beginn der Erzählung offensichtlich. Überdies steht nun auch eben am Anfang befremdlich in einem Satze unmittelbar nebeneinander, der Schloßherr habe bei der Rückkehr von der Jagd das Zimmer, in dem er seine Büchse abzusetzen «pflegte, zufällig» betreten. «Pflegte» und «zufällig» sind ein Widerspruch; denn wenn es sich um den Raum handelt, in dem der Waffenschrank steht, kann man es nicht Zufall nennen, wenn der Marchese nach der Jagd seine Büchse dort versorgt. Hans M. Wolff schließt aus den Unstimmigkeiten, die sich hier nachweisen lassen, daß sich an dieser Stelle eine Naht befinde und eine frühere mit einer späteren, erweiterten Fassung nicht völlig verschmolzen sei.

Aber wie reimt es sich nun zusammen, daß wir einerseits vom fugenlosen Guß des Ganzen fast restlos überzeugt sind und bis ins grammatische Detail hinein verfolgen können, wie genau es der Dichter mit allem nimmt, was Folgen hat; daß wir aber andererseits eine Umstimmigkeit zugeben müssen, die nichts Geringeres als die für unsere Geschichte doch wesentliche Einheit des Schauplatzes betrifft? Wenn es Kleist, wie wir doch wohl glauben müssen, darauf ankommt, die unheimliche Folgerichtigkeit zu zeigen, mit der die Folgen der Tat den Frevler erreichen, und wenn er im letzten Satz ausdrücklich bestätigt, das alles habe sich in dem Zimmer abgespielt, in welchem der Marchese einst die Bettlerin angefahren, so erscheint es als rätselhaft, wenn im Verlauf der Erzählung von scheinbar zwei verschiedenen Räumen die Rede ist.

Es gibt freilich hörensweite Erklärungen für diese Verlegenheit. Dahin gehört die bemerkenswerte Beobachtung, Kleist zeige sich gegenüber all dem gleichgültig, was keine Folge habe. Die Schilderung einer Örtlichkeit halte ihn eben nicht auf. Dazu paßt auch genau, daß dieser Dichter offensichtlich keine besondere Sorgfalt auf die Wahl seiner Adjektive legt, die er meist paarweise und gleichsam zur Wahl anbietet. In der Tat dürfen wir, in Kenntnis dieser charakteristischen Eigenheit, den Dichter nicht dabei behaften, daß er das

Zimmer nicht allzu genau beschreibt und selbst Zweifel an der Identität des betreffenden Raumes wenigstens am Anfang der Erzählung aufkommen läßt. Aber zu der im ganzen Werk waltenden Konsequenz steht das doch im klaren Widerspruch. Wenn Kleist ausschließlich jene tödliche Abrechnung im Auge hat, wenn ihn die Unerbittlichkeit fesselt, durch die eine Tat zum furchtbaren Ende führt, dann bleibt mindestens schwer verständlich, daß er diese Lücke offen ließ. Sie bliebe ein Kunstfehler, wie Wolff anzunehmen geneigt ist. Aber dürfen wir dabei stehen bleiben? Müßte man nicht prüfen, ob vielleicht aus kompositorischen Gründen gerechtfertigt sei, was vom inhaltlich-logischen Gesichtspunkte aus verfehlt erscheint?

Betrachtet man die Erzählung einmal vorwiegend als einen gesprochenen Bericht, der mit gespannter Aufmerksamkeit anzuhören ist, so ergibt sich etwa die folgende Gliederung. Der erste Abschnitt, drei Sätze umspannend, setzt ein Thema: der Schauplatz (am Fuße der Alpen) und der unbeherrschte Befehl des Marchese werden knapp gegeben. Der zweite Abschnitt, wiederum drei Sätze umspannend, berichtet, wie der florentinische Ritter mitten in der Nacht Gespenstergeräusche hört. Da der Spuk sich unverkennbar auf den letzten Gang der Bettlerin bezieht, wirkt dieses zweite Thema wie ein Echo auf das erste, wie ein Gegenthema, dem das erste rief. In Umfang und Dreiteilung ist es auf das erste abgestimmt. Dann folgt ein Zwischenspiel, das den Spott des Marchese und die Abreise des Ritters enthält. In beiden vorbereitenden Abschnitten und in diesem Zwischenspiel ist knapp und klar die Exposition gegeben, aus der Hauptteil und Schluß hervordrängen. Natürlich geht es wohl nicht an, den vierten und größten Teil der Erzählung lediglich als Durchführung des in der Exposition gegebenen Themenmaterials zu verstehen. Jede sprachliche Äußerung ist zuerst und vor allem Mitteilung; unsere Versuche mögen immerhin andeuten, daß in unserem kleinen Beispiel unverkennbar eine kompositorische Struktur die Mitteilung gliedert. Wenn der Marchese übrigens in drei Nächten gegen das Unheimliche ankämpft und zuletzt wider seinen Willen erkennen muß, daß der Spuk keine Täuschung ist, so ließe sich das auch in einem einzigen Satz berichten. Kleist setzt aber in höchst wirkungsvoller Steigerung dreimal an und entwickelt so den Widerstreit von Thema und Gegenthema, von unbedachter Handlung und unwahrscheinlicher Folge, in gleichsam musikalischer Art. Wenn die Durchführung ihr Ziel erreicht, setzt unmittelbar, am Tempowechsel erkennbar, das Finale ein: der kurze Bericht über des Marchese Verzweiflung und Ende.

Dieser Aufbau der kleinen Erzählung «Das Bettelweib von Locarno», den wir aus dem Text selbst herausspüren, läßt es nun als möglich erscheinen, daß kompositorische Erfordernisse auf Einzelheiten des Inhaltes und des Ausdrucks zurückgewirkt haben. Ist es vielleicht möglich, die Unstimmigkeit in den Raumbezeichnungen aus der Struktur des Ganzen zu erklären? Abschnitt eins, das erste Thema, greift eine scheinbar belanglose und vom Urheber ganz

gewiß nicht wichtig genommene Handlung aus dem selbstherrlichen Leben des Marchese heraus. In Ton und Wortwahl gibt sich dieser erste Abschnitt unverbindlich, allgemein und harmlos. Erst dadurch, daß in Abschnitt zwei nun die genaue Folge unheimlich sich einstellt, zwar als absurde und jedenfalls nicht bewiesene Spukerscheinung, gewinnt an Bedeutung, was im ersten Abschnitt berichtet worden ist. Die Bewegung, die damit vollzogen wird, führt vom Unverantworteten, Beiläufigen und Gedankenlosen zur strengen Konsequenz, vom belanglosen Gewirr des Lebens zur unausweichlichen Folge einer einzelnen Tat. Genau das ist das Grundmotiv der Erzählung. Und hier nun ist eine merkwürdige Wahrnehmung anzufügen, die uns beim lauten Lesen überfällt.

Es fällt auf, wie oft in diesem kurzen Prosatext das Wort «Zimmer» vorkommt. In den zwanzig Sätzen, aus denen die ganze Erzählung besteht, findet es sich nicht weniger als sechzehnmal, eine Zahl, die uns verbietet, darin bloß eine stilistische Nachlässigkeit zu sehen, etwa einen Verstoß gegen die Forderung nach Wortvariation. Vielmehr scheint es doch, Kleist verwende das Wort «Zimmer», das für den Marchese im Ablauf der Ereignisse eine fatale Bedeutung gewinnen wird, wie ein musikalisches Thema. Sehr aufschlußreich ist es nun aber, wie die Vokabel, die den Schauplatz der Geschichte im engeren Sinne nennt, dem Ablauf der angedeuteten Bewegung — vom Unbestimmten zum Bestimmten — angepaßt wird.

Zum erstenmal erklingt sie beiläufig im ersten Satz: «ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern». Da ist der Raum noch weit, unbegrenzt fast und läßt seine Bewohner frei sich bewegen und atmen. In einem dieser Zimmer nun liegt eine Bettlerin, und wie der Marchese «zufällig» — wie es heißt — da eintritt, geschieht, was ihn in der Folge zugrunde richten wird. Dem unverbindlichen Charakter des ganzen ersten Abschnitts entspricht es, daß hier das Wort «zufällig» steht. Immerhin wird jetzt schon ein einzelner Raum aus der weitläufigen Zimmerflucht herausgehoben. Der Schritt von der allgemeinen Erwähnung herrschaftlicher Räumlichkeiten zur genauen Bezeichnung eines bestimmten Raumes wiederholt sich im zweiten Abschnitt, im Gegenthema. Zuerst wird auf das «obenerwähnte Zimmer» zurückgewiesen. Kurz darauf versichert der Gast, daß es «in dem Zimmer» spuke, und Schritt für Schritt wird jetzt der Schauplatz abgegrenzt durch die Bezeichnung des Zimmerwinkels und der Richtung «quer durch das Zimmer». Im ersten und im zweiten Abschnitt steht so die unbestimmtere Angabe am Anfang, und mit jedem Aufklingen der Vokabel «Zimmer» engt sich der Spielraum ein. Zweimal erleben wir so die Bewegung vom bloß Angedeuteten zum unerbittlich Festgelegten: es ist die Kurve, der die ganze Erzählung folgt.

Das Zimmer ist ein verfluchter Ort, ein Raum der Entscheidung. Wenn das Wort im weiteren Fortschreiten der Erzählung anklingt, ist es jedesmal, wie wenn das Unheimliche drohte, und zwar erwächst dieser Eindruck aus dem

Klang. Wir können nicht mehr überhören, daß von dieser an sich nicht besonders klangvollen Vokabel, die fast monoton wiederkehrt, eine geradezu verstörende Wirkung ausgeht. Ein Alltagswort wird unter den Händen eines Meisters zum Stundenschlag, der den Marchese mit jeder Wiederkehr dem Verhängnis näher drängt.

Wenn demnach feststeht, daß die Bewegung vom Unbestimmten zum Bestimmten führt, dann dürfen wir wohl nicht am Anfang der Geschichte aus inhaltlich-logischen Gründen eine unverwechselbare Bestimmung des Schauplatzes fordern. Wenn das Wort «Zimmer» in der kurzen Erzählung sechzehnmal aufklingt und mit jedem Male unerbittlicher den Schuldigen behaftet, dann ist es verständlich, daß am Anfang unverbindliche Bestimmungen dabeistehen: hoch und weitläufig, eines davon, zufällig. Erst wenn der Spuk gemeldet wird, verengern sich die Ausweichmöglichkeiten, und ganz zuletzt sieht sich der Marchese gefangen, im Zimmer und in den Folgen seiner unbedachten Handlung. In einem umfassenderen Sinne fügt sich diese Deutung des scheinbaren Widerspruchs durchaus zwanglos an die Ergebnisse der stilkritischen und selbst der logischen Interpretation. Wir stoßen auch von unserer Seite her auf den Begriff der Konsequenz, vielleicht jetzt mehr im Sinne von Gefälle, von unausweichlich gerichteter Bewegung. Was aber dort im einzelnen nicht aufgehen wollte wie die merkwürdige Unstimmigkeit in der Bezeichnung des Zimmers: in der gesprochenen Dichtung erweist es sich als sinnfällig.

Was hier umständlich beschrieben wurde, müßte durch Schulung und Übung wieder ohrenfällig werden. Die Verwendung musikalischer Begriffe, zu denen auch unsere Deutung Zuflucht nahm, ist gewiß in vielem fragwürdig und doch wohl nur als vorläufige Hilfe zulässig. Es gibt zwar höchst interessante Versuche, zum Beispiel gerade an Heinrich von Kleists Dramen bestimmte musikalische Formen nachzuweisen. Vielleicht lassen sich die Beziehungen, die zwischen den beiden Künsten zweifellos bestehen, auf Grund zahlreicher derartiger Untersuchungen deutlicher erkennen. Voraussetzung dafür ist jedenfalls die Einsicht, daß Dichtung erst da ihre wahre Daseinsform erlangt, wo sie verlautet, wo sie gesprochen und gehört wird. Entsprechungen und Wiederholungen, Stauung und Lösen des rhythmischen Stromes, alle diese Gliederungen der lebendigen Rede, die nur an der lautlich verwirklichten Dichtung überhaupt wahrgenommen werden können, zeichnen die Meisterwerke jeder Gattung aus.

Was wir an der Erzählung «Das Bettelweib von Locarno» beobachten konnten, ist in zweierlei Hinsicht besonders aufschlußreich. Wiederholung und Variation eines lautlichen Themas, so bemerken wir, ist geradezu ein Urelement dichterischer Gestaltung. Die ehrwürdigen Zeugnisse frühester Dichtung, die Merseburger Zaubersprüche etwa, machen das seit jeher deutlich. Unser Beispiel jedoch beweist, daß es sich dabei nicht bloß um eine Besonderheit magischer Beschwörungsformeln handeln kann, sondern daß die Wieder-

kehr, die gleichsam Dauer im Wechsel gewährt, auch in anderen Gattungen wesentlich ist. Zweitens werden wir auf den Umstand verwiesen, daß die rhythmischen Strukturen so mächtig sein können, daß sie den logischen Sinn einer Rede überspielen. Uns allen sind jene Kinderreime bekannt, in denen der Rhythmus allein herrscht und die Bedeutung der Wörter aufgelöst ist. In der Spannung zwischen dem sinnlosen Ringelspiel mit Worten und der nur sachbezogenen prosaischen Rede steht offenbar die Dichtung, und keineswegs haben etwa die epische Prosa oder das Drama weniger Anteil an dieser Spannung.

Vielleicht sind unsere literarischen Zustände und unsere Sprachkultur in weit stärkerem Maße durch den allgemeinen Brauch des stummen Lesens beeinflußt, als wir anzunehmen geneigt sind. Viel war und ist von der Krise des Romans die Rede. Die Gründe dieser Krise sind komplexer Natur. Die Wandlung des Wirklichkeitsbegriffs und — damit verbunden — die Zweifel an der Möglichkeit des Erzählens sind hier zu nennen, die Auflösung der traditionellen Formen spielt hinein. Haben wir aber nicht auch das Verstummen der Dichtung in den Katalog der Gefahren einzubeziehen, die den Roman bedrohen? Oder denken wir an zeitgenössische Lyrik! Zu viele Gebilde zeitgenössischer Lyrik nehmen sich zwar als graphisches Bild auf dem Papier recht hübsch oder wenigstens interessant aus; beim Versuch, sie laut zu lesen, zerflattern sie, eine formlose Ansammlung von Wörtern. Wolfgang Kayser konstatiert beispielsweise in Höllers Sammlung «Transit», die den symptomatischen lyrischen Bestand dieser Jahrhundertmitte zu geben verspricht, «einen seltenen Tiefstand des Verses». Zum mindesten ist für weite Bereiche dieser Lyrik charakteristisch, daß der Vers offensichtlich wenig ausgeprägt und der Zeilenfall geradezu willkürlich gewählt ist. Das Gedicht ist nicht mehr von Prosa zu unterscheiden, wenn man als Hörer nicht das Schriftbild vor Augen hat. Es scheint mir kein Zufall, daß wir im Gegensatz dazu in der zeitgenössischen Dramatik stark ausgeprägte Tendenzen zur rhythmischen und kompositorischen Gliederung bemerken können. Wiederholung und Entsprechung sind hier ein zum Teil mit höchster Kunst verwendetes Gestaltungsmittel. Das erneuerte Versdrama, die Handlungsparallelen oder die abgemessene Variation bestimmter Situationen von Pirandello und Anouilh bis zu Wilder oder Beckett sind darum lebendige Möglichkeiten des Theaters geblieben, weil das Theater keine stumme, sondern gesprochene, lautlich verwirklichte Dichtung ist.

Das sind am Ende Vermutungen, nicht mehr. Ein Werturteil ist mit diesen Hinweisen vielleicht erwogen, aber keinesfalls auch schon gerechtfertigt. Doch soviel läßt sich ohne Bedenken sagen: Wir würden uns des feinsten und wunderbarsten Instrumentes begeben, wenn wir beim Genuß und mehr noch bei der kritischen Würdigung von Dichtung auf das Gehör verzichten wollten. Der Interpret vollends verfehlt seinen Gegenstand, wenn er nicht vom Klang, vom Tonfall und vom Rhythmus her angeweht wird von jenem geheimnisvollen Geist, der das Ganze eines sprachlichen Kunstwerks beseelt.