

# Über das Sprechen von Versen

Autor(en): **Behrmann, Alfred**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **64 (1984)**

Heft 11

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164159>

## **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.

Alfred Behrmann

## Über das Sprechen von Versen

Wagner, überzeugt, der Vortrag mache den Redner, muss sich ermahnen lassen, kein schellenlauter Tor zu sein:

*Es trägt Verstand und rechter Sinn  
Mit wenig Kunst sich selber vor.*

Wie Cicero, Quintilian und ihr Humanistengefolge vertraut er den Künsten des Schauspielers, der nicht spricht, sondern deklamiert, mit Pathos und Verve. Fausts Verweis in Ehren: doch war er selbst nicht eben noch laut und pathetisch genug, um Wagner glauben zu machen, er rezitiere ein griechisch Trauerspiel? Leider bleibt die Frage, ob auch dies ein Geschäft sei, das mit wenig Kunst zu bewerkstelligen ist, unerörtert. Man darf es aber bezweifeln.

Fürs Latein jedenfalls ist Kunst unerlässlich. In einem Aufsatz über die Musik der Dichtung beruft sich T. S. Eliot auf die Ansicht einiger Philologen, wonach der ältere lateinische Vers ein Akzentvers und nicht ein syllabischer Vers gewesen, dann vom Einfluss einer ganz andern Sprache, des Griechischen, überlagert und schliesslich, in Gedichten wie dem *Per-vigilium Veneris* und den frühchristlichen Hymnen, zu etwas wie seiner Ursprungsform zurückgekehrt sei. Treffe dies zu, fährt Eliot fort, dann müsse das Publikum zur Zeit des Vergil einen Teil seines Vergnügens an der Dichtung aus dem Miteinander verschiedener Verssysteme, aus ihrem Kontrapunkt gezogen haben – wenn das Publikum sich diese Tatsache auch kaum habe bewusst machen können<sup>1</sup>.

Bis heute liegt die Schwierigkeit beim Sprechen lateinischer Verse darin, die Ordnung aus langen und kurzen Silben hörbar zu machen, die den Vers als solchen begründet, ohne den Wörtern ihren natürlichen Tonfall zu rauben. Eine Senkungssilbe wie *ca* in *cano* muss also kurz gesprochen werden und doch, als *marcato*, den Akzent behalten, da ihr ein solcher natürlicherweise zukommt. Umgekehrt muss eine Hebungssilbe als solche durch Aushalten des Tons, durch *sostenuto*, herausgehoben werden, auch wenn sie natürlicherweise nicht betont, aber lang ist (*no*) – ohne deswegen den natürlichen Akzent der Senkungssilbe an sich zu reißen. Wer je, durch schlechte Praxis verdorben, zum späten Versuch genötigt war, das bar-

barische Verkrüppeln lateinischer Wörter im Vers zu beenden und das reizvolle, aber schwierige Doppelspiel von Wortakzent und Versakzent zu inszenieren, weiss, dass jedes Deuten auf irgendeine Natur, an die man sich halten möge, nur belustigen könnte. Kein Vers ist «natürlich», er wäre sonst Prosa.

Muss man Verse demnach – unnatürlich sprechen? «*Comment dire les vers?*» Valéry gesteht: «*C'est un sujet scabreux que celui-ci.*» Und fügt hinzu: «*Tout ce qui touche à la poésie est difficile.*»<sup>2</sup> Ähnlich Eliot. Er zitiert nämlich den Fall des Lateinischen, um die Vermutung daran zu knüpfen, auch englischen Versen liege ein Amalgam von Systemen verschiedenen Ursprungs zugrunde: angelsächsischen, keltischen, normanno-französischen, mittellenglischen, schottischen, wozu noch ausserbritische, lateinische und romanische, kämen<sup>3</sup>.

Diese letzten figurieren auch im deutschen Vers. Er verdankt sich nämlich einer Kombination von drei verschiedenen Systemen: einem älteren deutschen, aus dem Germanischen ererbten, einem mittellateinisch-romanischen und einem antikisierenden. Das ältere deutsche ist durch Füllungs-freiheit gekennzeichnet: nur die Zahl der betonten Silben liegt fest, ihre Stellung im Vers ist frei, sie können von wechselnd vielen unbetonten Silben umgeben sein. Das mittellateinisch-romanische ist gekennzeichnet durch feste Silbenzahl und regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung; das antikisierende durch Nachbilden griechischer und römischer Metren vermittels der Ersetzung von langen und kurzen Silben als Trägern des Versgerüsts durch betonte und unbetonte. Diese Systeme berühren und durchdringen sich, was beim Sprechen von Versen zu Schwierigkeiten führen kann, zumal wenn der Endreim hinzutritt.

Die Überformung füllungsfreier deutscher Verse durch das Schema der Alternation bewirkte z. B. Tonbeugungen:

*die im hernách gebár siebén Kindér, merkét fürwár.*<sup>4</sup>

Behält man sie im Vortrag bei, zerstört man den natürlichen Rhythmus; geht man über sie hinweg, verwischt man das Metrum. Wie spricht man den Reim in Silben, die Objekte von Tonbeugung sind: *Héyland – lánd, énde – élende, wollén – alsdénn, wollén – singén?* Etwa in folgendem Beispiel:

*las úns leuchtén des lébens wórt  
Und lérn uns Gótt recht érkennén,  
von hértzen váter ýhn nennén.*<sup>5</sup>

Man mag hier einwenden, das seien Fragen philologischer Archäologie. Worauf es ankomme, seien neuere Verse, solche aus der Zeit der Klassik und der Epochen danach. Das bringt uns zu Klopstock, Voss, Goethe,

Schiller, Humboldt, Schlegel: Autoren, die der Versgeschichtler Andreas Heusler als mehr oder minder berüchtigte Tonbeuger aufführt. Das Problem ist das des «falschen» Spondeus. Heusler hat ihm eine umfangreiche Studie gewidmet<sup>6</sup>. Es eignet sich gut, um darzutun, welche Schwierigkeiten beim Sprechen deutscher Verse entstehen können.

Der Hexameter in den klassischen Sprachen kennt den Spondeus, einen Versfuss aus zwei (gleich) langen Silben. Heusler sagt mit Recht: einer langen Hebungs- und einer langen Senkungsilbe. Das Prinzip der Ersetzung antiker Längen durch deutsche Betonungen schien den Prosodisten des 18. Jahrhunderts einen Fuss aus zwei (gleich) betonten Silben als Entsprechung zu fordern. Heusler erklärt, wiederum mit Recht, dies seien zwei *Hebungen*, die in *einen* Versfuss – der definitionsgemäss nur eine Hebung enthält – gar nicht passten. Zwei betonte Silben nebeneinander ergäben, der Natur der Sache nach, zwei einsilbige Füsse. Der Irrtum sei dadurch entstanden, dass man bei den Längen antiker Silben zwischen Hebungen und Senkungen nicht unterschied. Wesentlich am Spondeus sei, dass er eine Hebung und eine Senkung enthalte, deren Entsprechung im Deutschen eine Hebung und eine Senkung sei, d. h. eine betonte und eine unbetonte Silbe, ein Trochäus. Wie schwer die unbetonte Silbe neben der betonten wiege, sei eine Sache des Rhythmus, nicht des Metrums<sup>7</sup>. Die Logik ist zwingend, doch die Wirklichkeit des deutschen antikisierenden Verses enthält nun einmal den theoretisch unmöglichen deutschen Spondeus.

Der Einwand liegt nahe: dass die Prosodisten hier Metrum und Rhythmus verwechselt hätten, sei eine Sache der Terminologie, die das Sprechen von Versen ja gar nicht berühre. Das wäre an dem, hätte das Problem nicht praktische Folgen gehabt: den geschleiften, umgekehrten oder falschen Spondeus. Die Schreiber deutscher Hexameter, allen voran der Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voss, bemerkten nämlich, dass es nur selten gelinge, zwei Silben gleicher Stärke zusammenzurücken. Am ehesten schien dies noch im Versausgang möglich:

[...] *der herrscher im donnergewölk, Zéus*

So verfiel man darauf, die von Natur aus schwächere zweier Silben, die einen Spondeus bilden sollten, in die Hebung zu setzen. Das gibt ihr den Versakzent, während die andre, von Natur aus stärkere sich dank dem natürlichen Akzent von selbst im Hochtton behauptet:

*Länge hinauf und hináb, richtwég und krümmungen, gíng man*

Hier setzt Heuslers Protest ein. Dergleichen sei barbarisch, eine Vergewaltigung der deutschen Wortbetonung, die durch nichts zu rechtfertigen

sei. Dagegen ist geltend gemacht worden, dass Voss ja nicht die Umkehrung der natürlichen Wortbetonung fordere, sondern gleichsam ihre Ergänzung<sup>8</sup>. Seine Anweisung lautet: der Leser gebe «*der gesenkten hochtonigen Silbe ihr volles Recht an Dauer und Ton*» (Versakzent), und er beachte zugleich «*den Sprachton samt dem Tone des örtlichen Nachdrucks*» (Wortakzent), der also nicht unterdrückt, sondern gerade aufrechterhalten wird<sup>9</sup>.

Selbst Heusler muss einräumen, dass es Fälle gibt, die den falschen Spondeus empfehlen. Er zitiert den Vers aus Schillers *Spaziergang*, dessen erste Fassung noch lautet:

*Freiheit heischt die Vernunft, nach Freiheit rufen die Sinne,*

den Schiller aber zu folgendem umschuf:

*Freiheit ruft die Vernunft, Frèihéit die wilde Begierde [.]*

Heusler erläutert und lobt ihn: «*Schiller wollte eine leidenschaftliche Tonmalerei. Das zweite Freiheit – [...] genau so markig wie das erste, dessen Echo es ist – soll den gewohnten wiegenden Schritt des Verses zerreißen: [... es] malt das Chaos des Umsturzes. [...] Hätten alle tonbeugenden Takte so guten Grund wie der, wir sprächen nicht von ‚falschen‘ Spondeen!*»<sup>10</sup>

Richtig ist, dass Vossens falsche Spondeen nicht stets durch besondere Leistung gerechtfertigt sind, die sie im Dienst des Inhalts erbringen. Oft wollen sie nichts als dem Vers die Klangdichte stärken. Auch das ist, von Voss her, ein Rechtfertigungsgrund. Wie Karl Philipp Moritz in seinem geistvollen *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786) bemerkt, unterscheidet den Vers der Alten von unserm, dass jener mehr zum Empfindungs-, dieser mehr zum Gedankenausdruck neigt. Daher der Umstand, dass man sich in den alten Sprachen «*gar nicht an die Bedeutung der Silben kehrte, sondern die Stimme auf der Silbe am längsten verweilen liess, worauf sie am längsten verweilen musste, wenn jeder einzelne Laut gehörig austönen, und weder dem Ohre noch den Sprachwerkzeugen die mindeste Gewalt angethan werden sollte*»<sup>11</sup>. Wir dagegen würden alles Gewicht auf die bedeutende Silbe, auch wenn Verhältnis, Harmonie und Wohlklang dabei zerstört würden. Mit dem Gedanken griffen wir beständig der Aussprache vor, indem wir auf die Sinntonstelle zuhasteten, allen Nachdruck dorthinraubten, so dass die einzelnen Laute eben nicht «*gehörig austönen*» könnten. (*Durchbricht* ist so gut ein Jambus wie *beginnt*: ob zwischen den Vokalen der unbetonten und der betonten Silbe ein einziger Konsonant steht oder sich die Stimme durch eine Barriere von vier Konsonanten hindurcharbeiten muss, ist metrisch ohne Belang.)

Wie Moritz glaubte nun Voss, dass es möglich sei, die Alten zu übertreffen, wenn es nämlich gelinge, die Vorzüge beider Versarten zu vereinen. Dazu müssten die «Bedeutungen» so auf den Vers verteilt werden, dass sie gleichsam einander die Waage hielten, und zugleich die Wörter als das Physische der Sprache so behandelt, dass sie von sich aus wohlklingend und volltönend klängen. Was ist von solchem Vorsatz zu halten? Die Güte des Puddings erweist sich beim Essen, nicht am Rezept. «*Wenn er feierlich liest*», sagt Goethe vom älteren Voss, dem rigorosesten Tonbeuger, dem mit den meisten falschen Spondees, «*so ist es wahrer Gesang und Intonation [...]*»<sup>12</sup>. Voss nannte seinen Vers und den Vortrag, den er forderte, «*durch Kunst veredelte Natur*»<sup>13</sup>. Wie überzeugend er wirkt, hängt vom Sprechenden ab, von seiner Natur – und seiner Kunst.

Am Beispiel des Vossischen Hexameters dürfte klar geworden sein, dass man derartige Verse nicht schnell sprechen kann. Die «gesenkten» hochtonigen Silben müssen Zeit haben, voll auszutönen: das Nebeneinander von Vers- und Wortakzent im selben Versfuss darf nicht verwischt werden, es muss sich rhythmisch entfalten. Dies zumal in Verbindung mit caesura latens, der verborgnen Zäsur, wenn also ein metrisch geforderter Schnitt ein zusammengesetztes Wort durchtrennt, so dass der Sprechende, um das Versprofil zu bewahren, innerhalb des Wortkörpers absetzen muss:

*Als sie die wald/anhöhen erreicht/ des quelligen Ida [...]*

Gegen die natürliche rhythmische Gestalt, *wáldanhöhen*, ist die metrisch geforderte zu stellen: *wáldànhöhen*. Das erzwingt ein langsames Sprechen, ein Ab- und dann wieder Neuansetzen, bei dem ein Schnitt nach *wald* – die geforderte Zäsur – (und ein kleinerer nach *an*) durchaus unerlässlich ist. Die rhythmische Spannung, die der Vers hier verlangt, überträgt seinen Inhalt in Ausdruck: die *wáldànhöhen* sind mühsam erstiegen. Hören wir, wie der Vers im Zusammenhang klingt:

*Als sie die wáldànhöhen erreicht des quelligen Ida,  
Schnell mit geschliffenem érz hòchwípflichte bäume des waldes  
Hauten sie ämsiger eil'; und rings mit lautem gekrách hìn  
Stürzten sie; drauf zerschlugen das holz die Achaier, und ludens  
Rasch auf die mäuler geschnürt, und sie trabten den grund mit den hufen,  
Séhnsùchtsvóll nach der ebne, das dichtverwachsne gesträuch dÛrch.  
Schwér àuch trúgen die männer gesámt dïckstámmige kloben,  
So wie Meriones hiess, das tapfern Idomeneus kríegsfrèund.<sup>14</sup>*

Die Meinung, das Sprechen von Versen sei reine Geschmackssache, dem Naturell oder der Laune des Einzelnen überlassen, ist also falsch. Inner-

halb gewisser Grenzen, die allerdings noch Spielraum für Individuelles hergeben, wird die Vortragsart vom Baugesetz des Verses erzwungen, wie sich umgekehrt das Baugesetz erst wahrhaft im Vortrag erhellt. Sogar ein Mass an theoretischem Wissen ist nötig. Verborgne Zäsuren kann nur beachten, wer sie zuvor auch entdeckt.

Man mag nun sagen, gut, das gilt für den Sonderfall antikisierender Verse, nicht für die Masse aller übrigen. Der Einwand geht fehl. In allen Versen tritt die Spannung, die das Metrum in der Sprache erzeugt, als absichtsvoller Widerspruch natürlicher und kunsthafter Züge hervor, ein Widerspruch, der nicht ständig herrscht, sondern sich bildet und wieder löst nach immanenten rhythmischen Gesetzen. Wie sehr im übrigen die spezifische Künstlichkeit des antikisierenden Verses in andre Lyrik hineinwirkt, bezeugt am eindrucksvollsten der einzige Vers, den Deutschland dem Bestand der europäischen Versformen hinzugefügt hat, der Freie Rhythmus. Klopstock schuf ihn durch schrittweises Auflockern strenger griechischer oder gräkolateinischer Odenmasse. Es gibt ihn bis heute neben anderen Freien Versen, von denen ihn die noch immer spürbare Nähe zu den Fügungen der antiken Ode unterscheidet. Nach Hölderlin, nach Rilke, nach Benn hat ihn jüngst noch Johannes Bobrowski sehr kunstvoll benutzt, der ausdrücklich darauf hinwies, dass sein Vers sich Klopstock verdanke und ohne den Blick auf die Ode und die Geschichte ihrer Eindeutschung nicht wirklich zu verstehen sei<sup>15</sup>.

Wie frei oder gebunden im einzelnen: grundsätzlich ist der Vers, der gewöhnlichen Rede gegenüber, das Stilisierte, Künstliche. In ihm sind Wortstellungen, Tonspannungen, Akzentversetzungen möglich, die in Prosa, zumal der Alltagsprosa, nicht möglich sind. Diesem Umstand verdankt sich das Gewerbe der Vortragskünstler, die für das Darbieten von Versen eine besondere Zuständigkeit, hergeleitet aus ihrem Virtuosalent, beanspruchen. Sicher gibt es gute Rezitatoren; die Furcht von Dichtern vor ihrer Gilde muss aber nachdenklich machen. Die Vorstellung, es könne sich einer daraus auf seine Verse werfen, bedrückte den stillen Mallarmé. Valéry beklagte die unseligen Folgen einer Verwechslung des Sprechens mit dem Deklamieren von Dichtung<sup>16</sup>. Sein Vortrag über das Versesprechen trägt den Titel *De la diction des vers*<sup>17</sup> – *diction*, um so anrühige Dinge fernzuhalten wie *récitation* und *déclamation*. Eliot umriss den Charakter gewisser Verse durch das Diktum, sie seien mit keinem menschlichen Wesen in Verbindung zu denken ausser mit einem Versrezitator<sup>18</sup>.

Benn gestand, er halte das moderne Gedicht schlechthin für nicht vortragsfähig. Seine Begründung ist allerdings eigenartig: sie spricht vom Hören als Alternative zum Lesen. Ein modernes Gedicht, heisst es darin,

«geht gelesen eher ein». Es «verlangt [...] die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äussere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt». Würden Gedichte aber gesprochen, sollten die Hörer zuvor erfahren, wie lang sie seien «und wie die Strophen gebaut sind»<sup>19</sup>. Da Benn nun selbst eine Reihe seiner Gedichte im Rundfunk und für die Schallplatte gesprochen hat, ohne ihre Länge und ihr Gefüge vorab zu bezeichnen, muss er wohl doch mit Hörern gerechnet haben, die Leser seiner Verse waren. Nur um solchen Fall kann es gehn. Der andre Fall, bei dem sich der Hörer dem Text gegenüber im Stand der Unschuld befindet, ist unergiebig, wenn Hören das Lesen ersetzen soll: ergiebig, wenn der Hörer seine Fähigkeit erproben will, noch Ungelesenes (Ungedrucktes) mit dem Ohr zu erfassen, um später seinen Eindruck am Gedruckten zu prüfen. Worum es hier aber, in diesen Erwägungen, geht, ist nicht das Mitteilen, sondern das Erhellen von Versen dadurch, dass man sie spricht. Leser, Sprecher und Hörer können dabei ebenso eins sein wie der Dichter, wenn er selbst seine Verse laut liest, um zu hören, wie sie klingen.

Dem Vortrag des Dichters, privat oder öffentlich, möchte mancher eine besondere Verbindlichkeit zuschreiben. Nach Eliot steht es damit wie mit dem Dirigieren einer Symphonie durch ihren Komponisten: er muss nicht ihr bester, er mag sogar ein miserabler Interpret sein<sup>20</sup>. Es gibt Autoren, die das Wesen ihrer Verse im Vortrag bis zur Verfälschung entstellen. Ingeborg Bachmann z. B. erwürgte das emotionale Leben einiger ihrer passioniertesten Gedichte in dem krampfhaften Bemühen, möglichst nüchtern zu sprechen. Umgekehrt verrät der Vortrag von *Manche freilich* durch Hofmannsthal, aufgenommen 1907<sup>21</sup>, die Allgegenwart des Hoftheaterstils und mutet nicht anders an als der Hamletmonolog, deklamiert vom gefeierten Josef Kainz, nämlich parodistisch. Die Erwartung des Hörers gilt aber nicht oder nicht vorrangig dem Geschmack des Dichters, sondern der Interpretation, die sein Vortrag den Versen erteilt. Auch hier ist Eliot bemerkenswert zurückhaltend. Nicht nur, sagt er, sei ein gutes Gedicht auch vom besten Vortrag nicht auszuschöpfen: es enthalte Bedeutungen, die dem Autor verborgen blieben, und lasse sich auf unterschiedliche Art, mit einer Vielzahl von Gefühlsnuancierungen lesen<sup>22</sup>. (Valéry erklärte rundheraus, seine Verse hätten den Sinn, den man ihnen gebe<sup>23</sup>.)

Was der Dichter als Sprecher seiner eigenen Verse erhellen könne, glaubt Eliot, sei die Art, wie das Gedicht für ihn selber klang, als die Arbeit beendet war. Er schreibt: «*The disposition of lines on the page, and the punctuation (which includes the absence of punctuation marks, when they are omitted where the reader would expect them*<sup>24</sup>) can never give an exact



*notation of the author's metric. The chief value of the author's record, then, is as a guide to the rhythms.»*<sup>25</sup> So liest er auch selbst: diskret – manche sagen: unterkühlt –, die metrische Gliederung markierend und verhalten die Bewegung des Rhythmus herausbildend<sup>26</sup>. Ein anderer Sprecher, fährt Eliot fort, sei nicht zum Nachvollzug dieser Rhythmen verpflichtet. Doch könne er, wenn er den Vortrag des Autors studiert habe, versichert sein, mit Gründen und nicht aus Unkenntnis davon abzuweichen<sup>27</sup>.

Kenntnis der Art, wie dem Autor selbst die metrisch-rhythmische Gliederung seiner Verse erschien, ist also hilfreich – vorausgesetzt, dass der Autor sie hörbar zu machen versteht. Wo diese Kenntnis aus keiner Tonaufzeichnung zu schöpfen ist, muss der Leser die Klanggestalt, die ihn zuletzt überzeugt, aus dem gedruckten Text herausspüren. Das heisst, er muss ihn sprechen: auf diese, jene, auf eine dritte und vierte Art, so lange, bis die Form gefunden ist, worin die Verse zu Atem und Pulsschlag erwachen. Dies Unternehmen ist etwas sehr Persönliches, doch sollte das Wort nicht so verstanden werden, als wären damit vor allem Marotten, Launen und Willkür gemeint. Die Persönlichkeit des zum Sprecher werdenden Lesers, um die es hier geht, ist die erzogene. Sie wird ihre Erfahrung als Hörer beim Versesprechen anderer heranziehn, deren Fehler und Vorzüge abwägen, um begründete Entscheidungen zu treffen, und kraft dieses Urteils und eigener gestischer und akustischer Phantasie den Sinn für das Richtige schärfen. Das Richtige, das natürlich keine etablierte Instanz als solches bestätigen kann. Anlässlich des Vossischen Hexameters hatte sich aber gezeigt, dass innerhalb gewisser Grenzen zwischen falsch und richtig sehr wohl zu unterscheiden ist.

Falsch und richtig bestimmen sich, wiederum in Grenzen, auch nach dem Zweck, der mit dem Sprechen von Versen verfolgt wird. Ein krasses Beispiel ist das Skandieren in der Schulstube. Beim ersten Eindringen in Verse einer fremden Sprache, auch später noch, wenn es um schwierige Versmasse geht, ist dieses Exerzitium kaum zu entbehren. Es kommt hier ebensowenig in Betracht wie die Schaustellungen eines Virtuositums, das seine Stoffe mit Vorliebe pathetisch oder gefühlvoll auslegt und bisweilen an die Künste des Bauchredners oder des Tierstimmenimitators erinnert. Mit dem Sprechen von Versen ist hier, wie gesagt, der Versuch gemeint, und zwar zunächst der Versuch des Lesers, ihr Doppelwesen aus Geist und sinnlich wahrnehmbarer Gestalt zu erhellen.

Niemand hat für dieses Wesen einen besseren Sinn als die Dichter. Mallarmé bezeichnete die Musik von Versen als eine Musik der Bedeutungen. Eliot erklärt etwas Ähnliches, wenn er feststellt, die Melodie sei nur *eine* Komponente in der Musik von Worten, der Klang eines Gedichts nicht weniger eine Abstraktion von dem Gedicht als der Sinn; ein «musikalisches

Gedicht» sei «*a poem which has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, and [...] these two patterns are indissoluble and one.*»<sup>28</sup> Valéry umschreibt das Paradox dieser Einheit mit dem Satz: «*Le poète est un politique qui use de deux ,majorités‘.*»<sup>29</sup>

Ein Vortrag, der einseitig das Sinnliche der Verse herauskehrt, verfehlt mithin ihre Sprache ebenso wie ein Vortrag, in dem es verkümmert. (Eine Ausnahme bildet das reine Lautgedicht, bei dem der Dichter nur mit *einer* Mehrheit regiert, wie beim *wulubu ssubudu uluw ssubudu / tumba ba-umf* der dadaistischen Elefanten-*Karawane*<sup>30</sup>.) Ziel, gerade bei komplexen Gedichten, sollte ein «darstellendes» Sprechen sein, das die Sinnbezüge der Verse mit ihrer Klangform nicht erdrückt und verschüttet, sondern durchdringt. Der Sinnstruktur kann ein Vortrag nur durch Deutlichkeit dienen, durch Hörbarmachen der syntaktischen und metrischen Ordnung. Wie der Klang, wird auch der Sinn durch Überpointieren nicht verdeutlicht, sondern entstellt. 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.

Der Sprechende geht am besten von einer mittleren Lage aus, beim Ton wie beim Tempo, in einer Tournüre, die sich lockern und straffen lässt, ohne im einen oder andern Fall bereits ein Extrem, also die Alltagssprache oder den Gesang, zu erreichen. Die Gangart: ein moderato, das nach beiden Seiten verlassen werden kann, ohne dass die Worte entweder auseinanderfallen oder ineinander verfließen. Die Stretta auch der bravourösesten Arie darf nicht derart rasant werden, dass kein Phrasieren dabei mehr gelingt. Als schärfstes mögliches Tempo muss also jenes gelten, das ein klares Artikulieren der Wörter noch zulässt.

Die erste und letzte Frage bei allem Versesprechen ist die Frage nach dem Verhältnis von Metrum und Rhythmus. Fallen sie zusammen, ist die Stärke der Hebungsmarkierung eine Sache des Takts. Alle Hebungen gleich stark zu beschweren wird nur geraten (und nur erträglich) sein, wo für kurze Zeit ein martellato oder besondere Gemessenheit eintreten soll. Länger beibehalten, verfällt solch Vortrag zu blosser Skansion. Differenzieren der Hebungsstärken muss verhindern, dass der Rhythmus dem Metrum erliegt.

Schwieriger steht es, wo der Rhythmus zum Metrum über längere Zeit in starke Spannung tritt. Zwar lebt der Vers aus solcher Spannung, doch droht sie zu erlahmen, wo die Bindung des Rhythmus an das Metrum vom

Ohr nicht immer wieder bemerkt wird. Um die Verflüchtigung des Metrums in der scheinbaren Freiheit des Rhythmus zu verhindern, muss der Versakzent neben dem natürlichen markiert, der natürliche Akzent als versetzter gekennzeichnet werden. Anaklasis, etwa am Eingang eines jambischen Verses, darf nicht als blosser Trochäus, sie muss «spondeisch» erfolgen, mit schwebender Betonung: *Fúrchtbár*.

Am schwierigsten für den Sprechenden wird das Verhältnis von Wortakzent und Versakzent da, wo es nicht mit dem von Rhythmus und Metrum zusammenfällt, weil ein vorgegebenes Metrum fehlt: bei Freien Versen. Verse ohne Metrum, wenn es dergleichen gäbe, könnten etwa keine Versetzung enthalten. Ein Trochäus wird erst dadurch als Gegenschlag (Anaklasis) erfassbar, dass dem Ohr, von der Hörerwartung geleitet, an seiner Stelle ein Jambus vorschwebt. Dass auch in Freien Versen, zumindest in Freien Rhythmen, Anaklasis eintreten kann, beweist, dass sie Verse sind, also metrisch – wie immer fließend – geordnet. Friedrich Beissner hat als Regel an Hölderlins freirhythmischen Versen nachgewiesen, dass sie stets mit Auftakt beginnen und dass, wo diese Regel durchbrochen scheint, Anaklasis vorliegt, die der folgende Takt als solche erweist, indem er zur Norm des steigenden Metrums zurückkehrt. Für den Vortrag bedeutet dies, dass die Spannung am Eingang des Verses herausgebildet werden muss, denn Hölderlin bedient sich dieses Mittels nicht nach Belieben, um Abwechslung zu schaffen, sondern um inhaltliche Akzente in rhythmische umzusetzen. Beissner schreibt: «*Es ist nun nicht bloss eine mehr oder minder interessante theoretische Feststellung, dass zum Beispiel der Vers des Rhein-Gesangs (151,5): «Glücklich geboren, wie jener?» mit schwebender Betonung einsetzt. Vielmehr ist die metrische Gestaltung [...] ein Anzeichen dafür, dass [...] hier] nicht mehr im Ton ruhiger Erörterung, sondern mit jauchzender Emphasis zu sprechen ist [...].*»<sup>31</sup>

Es gibt andere Formen metrisch-rhythmischer Fügung in Freien Versen, die den Sprechenden bei seinem Vortrag zur Nachzeichnung anhalten. Wiederum wird dies am deutlichsten bei den Freien Rhythmen. Sie führen Elemente der Ode und anderer strenger Formen wie des Hexameters oder des Distichons mit und verfestigen sie, vorzugsweise am Eingang und Ausgang des Verses, zu metrischen Floskeln. Erst wo solche Floskeln in ihrem Umriss erkannt sind, wird es möglich, sie als odische, hymnische oder elegische «Zitate» zu sprechen und Versen, die vermeintlich frei sind, jenes Mass an rhythmischem Profil zu geben, das sie von wirklich freien, also ungestalteten unterscheidet.

Oft ist das einzige oder doch wichtigste Moment in Freien Versen, an dem der Vortrag sich ausrichten kann, das Verhältnis von Satzbau und Versbau. Wo beide auseinandertreten, Sätze die Versgrenze überschreiten,

Versgrenzen den Satz und manchmal das Wort in befremdende Teile zerlegen, dient das, sofern es bewusst und mit Kunst geschieht, der Sinnverdichtung und dem Steigern des Ausdrucks. Indem er neue Zäsuren, eben die des Verses, der Versgrenze, den Satz zäsuren hinzufügt, erhöht der Stil das sprachliche Relief, reisst auf, treibt heraus, spannt, ballt: durch tiefe und gewaltsame Schnitte, enge Hochttonabstände, ein- oder mehrfachen Hebungsprall usw.

Verse wie die hier vorausgesetzten, also sehr gespannte, verlangen vom Sprechenden vor allem die Kunst der exakten Phrasierung, die Fähigkeit, Pausen zu machen, die den Vers in seiner Gliederung und seiner Erstreckung markieren, ohne den Zusammenhang, sei es des Satzes oder des Sinns, zu zerreißen. Das schliesst die Kunst ein, im Zeilensprung die Versgrenze auch dann zu bezeichnen, oft mehr durch Zögern als durch wirklichen Einschnitt, wenn der Satz, im Hakenstil, schon gleich nach dem folgenden Verseingang endet. Die Versgrenze in Freien Versen ist deshalb besonders signifikant, weil sie niemals mechanisch erreicht wird wie in Versen von vorgegebenem Umfang. Die Form eines Verses, der sich Zeile für Zeile von neuem erschafft, ist nur zu begreifen als Körper einer inneren, einer Sinnstruktur. Da diese Struktur bei ihrem Eingehen in Sprache auf keine vorgezeichnete Form stösst und somit durch nichts Äusseres begrenzt und bedingt wird, muss sie selbst ihre äussere Form sein, sich schliessen, indem sie sich auslegt. Die Versgrenze eines fünffüssigen Jambus mag ohne Einhalt überschritten werden: der Hörer merkt an der Überlänge der fortlaufenden Metren, dass hier ein Vers enjambiert. Ein Freier Vers, der die Versgrenze ohne Einhalt überschritte, wäre vom Hörer in seinem Umfang – und damit als Vers, der erst durch Selbstbegrenzung zum Vers wird – nicht mehr erfassbar.

Man darf also sagen, dass Freie Verse, die ein Bezeichnen der Versgrenze im Vortrag nicht zulassen, weil sie dabei zerbrächen, entweder überhaupt keine oder keine vortragsfähigen Verse sind. Keine Verse sind es, wenn sie auch sonst einem Vortrag widerstreben, der plastischer verfährt als der Vortrag von Prosa: langsamer, mit stärkerer Betonung der Hebungsilben und einem Streben nach gleichmässigen Abständen zwischen ihnen, mit längeren Pausen bei Satz- und Sinnzäsuren, kurz, mit mehr Nachdruck beim Herausbilden des sprachlichen Reliefs. Dass hier und da ein kunstvoll verfahrenender Sprecher ein Gebilde als Versgebilde noch retten kann, das im Vortrag eines andern zu Prosa zerfällt, mag die Herausforderung kennzeichnen, die im Versesprechen als Aufgabe liegt. Verfehlt der Ehrgeiz, der Vorsatz nämlich, gewaltsam zum Vers zu machen, was keiner ist, erzielt auf der andern Seite die Wirkung, die Friedrich Torberg voraussah, als er schrieb:

*Seit ich  
 In einem literaturkritischen Aufsatz  
 Ein Zitat von Peter Weiss gelesen habe  
 Welches besagt  
 «. . . dass in einem zurückgebliebenen Kolonialland  
 das Proletariat eher die Macht ergreift  
 als in den entwickelten  
 westlichen Ländern»  
 Und seit ich  
 Demselben Aufsatz entnommen habe  
 Dass es sich hier um Verse handelt  
 Schreibe ich nur noch  
 Verse.<sup>32</sup>*

Doch gibt es Verse, die sicherlich Verse sind, wenn auch der Dichter selbst, im Vortrag, ihre Fügung durch Andeuten der Zeilengrenzen nicht nachzeichnen kann:

*Denk dir: deine  
 eigne Hand  
 hat dies wieder  
 ins Leben empor-  
 gelittene  
 Stück  
 bewohnbarer Erde  
 gehalten.<sup>33</sup>*

Die Zeile teilt hier weniger den Vers als seine Bestandteile ab – nach Rücksichten des Sinnes, die mit phonetischen nicht zu vereinen, ja, die ihnen entgegengesetzt sind. So treten bestimmte und unbestimmte Artikel auf, die für sich eine Zeile füllen und ihrem Bezugswort abgesondert voranstehn. Hier, bei Celan, ist der Zustand erreicht, den die Partituren Adrian Leverkühns am Ende seines Schaffens bezeichnen. Sie sind mehr dazu gemacht, mit dem Auge aufgenommen zu werden als zu erklingen, und in Wahrheit kaum noch zu spielen. Mindestens vor einigen Gedichten Celans muss die Frage, wie sie zu sprechen seien, unergiebig und sinnlos wirken. Dann jedenfalls, wenn der Zweck des Sprechens die Selbstverständigung des Sprechenden über das Gelesene ist, wobei die Klanggestalt, zumal die metrisch-rhythmische Gliederung, als sinnliches Moment in das Verständnis, es mitprägend, eingeht.

Natürlich dient das Sprechen von Versen noch anderen Zwecken. Es gibt aber keinen, der ohne die Erfüllung dieses ersten zu denken wäre. Mein

Verständnis eines Gedichts einem andern nahebringen, soweit der Vortrag ein geeignetes Mittel dazu ist, bedeutet das Ergebnis eines Prozesses – jenes der Aneignung – darstellen. Ich sollte also die Verse, die ich vortrage, auswendig, mehr noch: ich sollte sie inwendig wissen, wie ein Pianist, der für andere spielt, seinen Part in- und auswendig kennt.

Da die Aneignung eine Begegnung des Fremden, nämlich des Textes, und des Eignen, nämlich des Sprechenden, darstellt, kann sie als Beispiel all jener Bemühungen gelten, die Bildung heissen. Wer nichts in das Fremde hineinträgt, hat auch nichts, keine Hände, womit er es fassen könnte; wer nichts davon annimmt, erfährt keinen Zuwachs. Insofern das Sprechen ein Akt der Selbsterziehung ist, muss das Ziel sein, sich selbst dem Fremden zu öffnen, nicht um überwältigt zu werden, sondern um im Fremden das Eigne zu finden.

Naturgemäss wird der Umgang mit Versen vor allem ein Umgang mit Versen der eigenen Sprache sein. Es wäre aber zu wünschen, dass auch fremde Verse darin eingeschlossen würden. Vom Wert des Versuchs, die Verse der klassischen Sprachen zu sprechen – wirklich zu sprechen, nicht nur herunterzuklopfen –, war schon die Rede. Auch die neueren Sprachen sind in dieser Hinsicht von Wert. Ihre Verse zu hören, zu studieren, auswendig zu lernen und mindestens versuchsweise zu sprechen ist ein Geschäft, das einer Entdeckung gleichkommt. In glücklichen Fällen führt es zum Heimatrecht in einem entdeckten Land. Auch lassen sich Dinge dabei lernen, die das Sprechen von Versen der eigenen Sprache befruchten können.

Hat die Selbstbelehrung bei diesen Erwägungen im Vordergrund gestanden, sei abschliessend noch ein Wort über die Wirkung gesagt, die das Versesprechen auf andere ausübt, besser: die man den anderen wünscht. Denn man spricht, wie man möchte, dass vor einem selbst gesprochen wird, und insofern – auch insofern – hängen Sprechen und Hören zusammen. Als erwünschter Sprecher muss gelten, wer Hörer zum anschliessenden Lesen bewegt. Dass mancher dies erreicht, indem er mit viel Geklingel für den Gegenstand seines Vortrags wirbt, steht auf einem anderen Blatt. Wir wissen, dass die Klassikerrezeption – sagen wir die des *Faust* – eine Geschichte von Missverständnissen ist und dass es, um diese Missverständnisse zu verbreiten, Vermittler geben musste, die bei ihrem Publikum in Ansehen standen und Beifall genossen. Das ist beim Versesprechen nicht anders: die Sache kann auf sich beruhen. Freilich soll der Sprecher für das, was er vorträgt, auch werben, doch nicht, indem er es hochjubelt wie eine faule Aktie. Er soll es wirken lassen, wobei das Mass und die Art der Wirkung bezogen werden von der mythischen Instanz des idealen Hörers.

Der ideale Hörer ist einer, der die Texte kennt und sich nichts vormachen

lässt. Der die Texte in dem präzisen Sinne *kennt*, dass er ein Hörbild von ihnen hat: das Ergebnis des eigenen Sprechens, an dem er das Sprechen anderer misst. Er will nicht hingerissen sein von der «persönlichen Note» des Sprechers, sondern hören, wie sich dessen Klangbild zum eigenen Hörbild verhält. Entdeckt er im Vortrag des Sprechers Nuancen, die sein eigenes Hörbild an Sinnfälligkeit übertreffen, wird er sie dankbar begrüßen; denn die Verse, die er zu kennen meinte, haben sich dadurch als genauer, dichter, reicher, schöner erwiesen. Mehr ist von keinem Vortrag zu erwarten.

<sup>1</sup> T. S. Eliot: *On Poetry and Poets*. New York 1961, S. 20. – <sup>2</sup> P. Valéry: *Œuvres*, ed. J. Hytier. T. 2. Paris 1960, S. 1255. – <sup>3</sup> S. Anm. 1. – <sup>4</sup> A. Puschmann. Zit. nach H. Heusler: *Deutsche Versgeschichte*. Bd. 3. Berlin <sup>2</sup>1965, S. 16. – <sup>5</sup> D. Martin Luthers Werke. Bd. 35. Weimar 1923, S. 449. – <sup>6</sup> *Deutscher und antiker Vers*. Strassburg 1917. – <sup>7</sup> S. Anm. 6, S. 61–63. – <sup>8</sup> S. hierzu A. Kelletat: *Zum Problem der antiken Metren im Deutschen*. In: *Der Deutschunterricht* 16 (1964), S. 50–85. – <sup>9</sup> J. H. Voss: *Zeitmessung der deutschen Sprache*. Königsberg 1802, S. 262. – <sup>10</sup> S. Anm. 6, S. 94. – <sup>11</sup> *Reprogr. Nachdruck*. Darmstadt 1973, S. 10. – <sup>12</sup> *Goethes Gespräche*. Neu hrsg. von F. v. Biedermann. Bd. 1, Leipzig 1909, S. 225. – <sup>13</sup> S. Anm. 9, S. 248. – <sup>14</sup> J. H. Voss: *Homers Ilias*. Bd. 2. Tübingen <sup>3</sup> 1806, S. 275 f. – <sup>15</sup> J. Bobrowski: *Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk*. Berlin (Ost) 1975, S. 56. – <sup>16</sup> S. Anm. 2, t. 1 (1957), S. 448. – <sup>17</sup> S. Anm. 2, S. 1252. – <sup>18</sup> S. Anm. 1, S. 27. – <sup>19</sup> G. Benn: *Gesammelte Werke*, ed. Wellersdorff.

Bd. 1, Wiesbaden 1959, S. 529 f. – <sup>20</sup> T. S. Eliot: *Four Quartets*. Read by the Author. «His Master's Voice», CLP 1115. Text auf der Schallplattenhülle. – <sup>21</sup> *Stimmen der Dichter*. Deutsche Autoren lesen aus ihren Werken: 1907–1977. Promoton S 102 (1977) Platte 1 A. – <sup>22</sup> S. Anm. 20. – <sup>23</sup> S. Anm. 16, S. 1509. – <sup>24</sup> Zur Sinnvielfalt, die aus unterbliebener Zeichensetzung entstehen kann, vgl. W. Empson: *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth 1961, S. 133–136. – <sup>25</sup> S. Anm. 20. – <sup>26</sup> So beim Vortrag der *Four Quartets*, s. Anm. 20. – <sup>27</sup> S. Anm. 20. – <sup>28</sup> S. Anm. 1, S. 26. – <sup>29</sup> S. Anm. 2, S. 1257. – <sup>30</sup> H. Ball. In: *Dada Almanach*. Berlin 1920. Zit. nach der Ausg. New York 1966, S. 53. – <sup>31</sup> *Einführung in Hölderlins Lyrik*. Hölderlin. *Sämtliche Werke*. Kleine Stuttgarter Ausg. Bd. 2, 1965, S. 504. – <sup>32</sup> F. Torberg: *Einsichten*. In: *Die Welt der Literatur*. Jg. 6, 1969, Nr. 13, S. 5. – <sup>33</sup> P. Celan: *Gedichte*, ed. B. Allemann. Bd. 2. Frankfurt am Main 1975, S. 227.