

Sprache und Rhythmus

Reinhardt Habel

Wir rhythmisieren unbewusst, immer wenn wir sprechen. Das gilt nicht nur für die Poesie, sondern auch für die Prosa des Alltags. Allerdings passt es nicht jedesmal so schön wie bei unserem ersten Satz. Da hatten wir nach einem unbetonten Auftakt (Wir) regelmäßige Zweitakter, also je eine betonte und eine unbetonte Silbe. Einzige Ausnahme: In der Mitte, da wo das Komma den Hauptsatz vom Nebensatz trennt, entstand ein Betonungsprall, wodurch der gleichmäßige Wechsel unterbrochen wurde. Der Rhythmus kann also, und tut es immerzu, die Gliederung der Gedanken in einem Satz durch Einschnitte (Zäsuren) oder sonstige Wechsel hörbar zur Erscheinung bringen. Die Dichter machen hiervon natürlich reichen Gebrauch. Goethe, der ein besonders gutes Ohr für rhythmische Feinheiten hatte, gibt mit dem *Italienlied* der Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* ein einfaches, aber wirkungsvolles Beispiel dafür:

*Kénnst du das Lánd, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kénnst du es wóhl?*

Dahin! Dahin!

Mócht ích mit dir, o mein Geliebter ziehn!

Macht man sich den gleitenden Rhythmus dieser Verse bewusst, so bemerkt man, dass das Ganze aus einem regelmäßigen Wechsel unbetonter und betonter Silben – »Senkungen« und »Hebungen« – besteht. Dieses Alternieren geht sogar so weit, dass auch die einzelnen Verszeilen in den steten Wechsel einbezogen sind, indem jede mit einer Hebung endet (blühn, glühn, weht), während die folgende mit einer Senkung beginnt, so dass sie zu einer Einheit des Zweitaktes ineinander »gefügt« sind. Der Dichter erreicht es hier allein mit seiner rhythmischen Form, dass die Gestalt des ersehnten Landes Italien in vier Einzelbildern erscheint, die zugleich auf vier Verszeilen verteilt sind, bei denen er aber die Grenzen dazwischen durch das gleichmäßige Fließen des Rhythmus überspielt. – Nun gibt es jedoch auch hier ein Ausnahmegesetz. Es bestimmt die beiden Fragen: *Kénnst du das Lánd?* und *Kénnst du es wóhl?* Sie rahmen das Gesamtbild ein, unterbrechen aber zugleich auch mit ihrem Dreitakt den rhythmischen Fluss des Zweitakts und heben dadurch die Frage nach dem Sehnsuchtsziel mit steigender Eindringlichkeit hervor. Bild und Gedanke (bis hin zur Gliederung des Satzes) werden so durch die unmerkliche Wirkung des Rhythmus getrennt und verbunden, je nachdem es die Sinngebung des Ganzen erfordert: die Bilder vereinigt, die Fragen trennt.

Rhythmus und Betonung

Doch nun scheint es an der Zeit, nach dem Wesen des Rhythmus zu fragen. Woher stammt er, wie wirkt er, wodurch kommt er in der Sprache zustande? Rhythmus ist vor allem ein Zeitphänomen, er dirigiert im Nacheinander die Wiederkehr des Gleichen. Das geschieht aber nicht beliebig schnell oder langsam. Das Rattern eines Presslufthammers ist zu schnell, das Tropfen eines Wasserhahns mit großen Pausen ist zu langsam, um als rhythmisch empfunden zu werden. Die menschlichen Rhythmen der Bewegung, des Gesangs und der Sprache gründen tief im Unterbewussten unseres Herzschlages und unseres Atemholens. Innerhalb eines bestimmten Bereichs zwischen Schnell und Langsam verläuft das rhythmische Gefühl, gehalten durch das Mittelmaß von Pulsschlag und Atem. Der singende, tanzende, sprechende Mensch ist unaufhörlich von den lebendig wiederkehrenden Impulsen seines Körpers getragen; er treibt sie an, verlangsamt sie wieder, moduliert sie zu neuen künstlerischen Gebilden und freut sich an ihnen auf einer höheren, humanen Stufe. In der Sprache, die im Strom des Atems entsteht, wird der Rhythmus, wie wir schon gesehen haben, durch die Betonung hervorgerufen. Was aber ist Betonung? *Greif aús, du mein júnges, mein feúrignes Tier!* [...] Dieser Vers von Conrad Ferdinand Meyer zeigt deutlich, worauf es dabei ankommt. Wir sprechen dieses *aús* mit höherem Ton, mit größerer Lautstärke, mit etwas längerer Dauer, und wir modulieren den Doppellaut *au* in besonderer, schwer genau zu beschreibender Weise. Rhythmus in der Sprache ist also ein Phänomen des Musikalischen (Tonhöhe), des Dynamischen (Tonstärke), der Zeit (Tondauer) und der Artikulation (Tonlautung). Und das Ganze entsteht durch einen sensiblen, unbewusst gelenkten Atemdruck. Diesen lernt das Kind beim Sprechen zu handhaben (man beobachte das Vergnügen, mit dem Kinder neue Wörter und ungeübte Laute artikulieren).

Die Betonung, die man auch als Akzent, oder besser: Druckakzent, bezeichnet, wird in den einzelnen Sprachen unterschiedlich angewendet. In den romanischen Sprachen, insbesondere im Französischen, ist sie eher fließend, kaum erkennbar, in den germanischen Sprachen ist sie dagegen sehr streng geregelt. Jedes Wort trägt hier seinen bestimmten, unverrückbaren Akzent. Falsche Betonung wirkt meistens erheiternd. Wenn ich zu jemandem sagen würde: Du rennst in dein Vérderbén! wäre es wohl um den Ernst des Verderbens geschehen. In den germanischen Sprachen (z.B. Englisch, den skandinavischen Sprachen, Niederländisch, Deutsch usw.) lag die Betonung zunächst auf den einsilbigen Grundwörtern, die dann durch Vorsilben und Nachsilben oder durch Zusammenschluss mit anderen Wörtern variiert werden konnten: séh-en, er-séh-en, über-séh-en, aber: án-seh-en, éin-seh-en, schwárz-seh-en, Séh-feld, Séh-en-s-würdigkeit usw. Die Beispiele zeigen, dass die Betonungen nicht immer gleich sind, sondern auf denjenigen Silben liegen, die für den *Sinn* der Wörter entscheidend sind, also erséhen, aber éinsehen. Das ist wichtig hervorzuheben, denn wir betonen im Deutschen nicht nach der eigenständigen Musikalität der Sprache, sondern von vornherein nach ihrer Sinnhaftigkeit, nach ihrer gedanklichen Substanz. Schon beim Sprechen entscheidet man sich also unbewusst für den Erkenntnisteil der Wirklichkeit. Der Gedanke regelt sogar die Betonung in ganzen Sätzen. Je nachdem, welches Wort ich betone, erhalte ich eine andere Sinngebung, z.B.

in dem schlichten Satz: Ich saß noch abends am Fluss (man versuche bei mehrmaligem Sprechen des Satzes jedesmal ein anderes Wort zu betonen, und man bemerkt den jeweiligen Sinnwandel).

Betonung des Sinnes durch den Stabreim

Die Betonung der sinntragenden Wörter hat im Deutschen einen sehr alten Ursprung. Das althochdeutsche *Hildebrandslied* (um 800 niedergeschrieben, aber auf eine viel ältere Dichtung aus der Völkerwanderungszeit zurückgehend) zeigt dieses Betonungsprinzip schon in extremer Weise. Der Anfang lautet:

*Ik gihórta dat séggen
dát sih úrhettun áenon múotin
Híltibrand enti Hádubrand untar hérium tuem
súnufatarúngo iro sáro ríhtun.*

Ich hörte, dass [sie] sagen,
dass zusammenstießen in gleichem Sinn
Hildebrand und Hadubrand zwischen [ihren] beiden Heeren,
Sohn und Vater [von gleichem Blut] ihre Rüstung herrichteten.

Wenn man diese Verse auf moderne Weise betont, klingen sie wie gewöhnliche Prosa. Das Geheimnis liegt im sogenannten Stabreim, bei dem gleichlautende Wortanfänge (Stäbe) das gliedernde Prinzip ausmachen. Man betone also mit aller Schärfe nur den Laut **H** auf der ersten Silbe: *Híltibrand enti Hádubrand untar hérium tuem* und lasse alles dazwischen unbetont. Der Stabreim des dreimaligen **H** kommt dabei plötzlich, überraschend, gewaltsam und mit besonderem Druck, weil die vielen unbetonten Silben zwischen den Stäben fast die ganze Zeile ausmachen. Im *Hildebrandslied* kommen bis zu sechs solcher unbetonter Senkungen vor, und in anderen germanischen Dichtungen hat man bis zu siebzehn(!) gezählt. Diese unbetonten »Senkungsfelder« sind ganz unregelmäßig lang, so dass dieser Dichtung jeder fließende Silbenrhythmus fremd ist. Durch ihre Plötzlichkeit bekommt die Stabreimdichtung eine willensbetonte, unbändige Dynamik, die klingt wie der Schlag der Axt gegen den Baum, der zwischen den Schlägen nachzittert. Stabreime sind auch heute noch beliebt, besonders in Redensarten: Stumpf und Stiel, Mann und Maus, Freund und Feind, Kind und Kegel ... Wesentlich für den Rhythmus im Stabreimvers ist aber, dass die Anlaute (Stäbe) immer auf den Sinnträgern des Satzes, auf den bedeutungsschweren Wörtern liegen. Diese Rhythmik hat wenig musikalische Wirkung, sie kennt kein sanftes Pulsieren (man kann danach nicht tanzen), aber sie gliedert die Sprache mit gespannter Schlagkraft nach ihrer gedanklichen Struktur. Der Stabreim ist in der deutschen Dichtung schon während des Mittelalters verschwunden, aber das Prinzip der freien Senkungen zwischen den Hebungen und die besondere Betonung der sinntragenden Wörter hat sich bis in die Neuzeit gehalten. Es macht der deutschen Sprache nichts aus, wenn die Takte wechseln, aber sie reagiert empfindlich, wenn Wichtiges unbetont und Unwichtiges betont daherkommt. Selbst Goethe, dem wir die gleichmäßigsten Rhythmen verdanken, benutzt noch in dem bekannten Monolog des Faust den vierhebigen Knittelvers mit freien Senkungen:

*Hábe nun, ách! Philosophie,
Juristerei und Médzín,
Und leider auch Théologie
Durcháús studiert, mit heißem Bemühn [...]*

Bis zu dem Wort *Juristerei* spricht man dreimal je eine Hebung mit zwei Senkungen und einer Hebung, doch dann tritt mit den zwei Zweihebern *Médzín* und eine deutliche Verlangsamung ein. Dann folgen mit *leider auch Théologie* zwei dreisilbige Takte, und erst danach – unterbrochen von den beiden Zweihebern *Durcháús studiert mit* – wird der viertaktige Rhythmus des Anfangs wieder fortgesetzt (*heißem Bemühn*). Das *Durcháús studiert* wird dabei einfach durch eine Retardierung des Tempos mit rhythmischen Mitteln hervorgehoben, denn es ist das Resultat der Wissenschaften Philosophie, Juristerei und Medizin. So haben wir mal viertaktige, mal dreitaktige, mal zweitaktige Rhythmen, die in sorgsamer Mischung immer die Sinngebung berücksichtigen und dem Sprechen den lebendigen Wechsel abverlangen.

Von daher ist es fast ein unmögliches Unterfangen, wenn deutsche Dichter in konsequent gleichmäßig rhythmisierten Versen nach dem Vorbild der Griechen und Römer sprechen wollten, denn hier führt jede überzählige Silbe, jede freie Senkung unweigerlich in die Disharmonie. Dass genaue Versmaße nach antikem Muster in einer Sprache gelingen konnten, die nur feststehende Wortakzente und nur strenge Sinnbetonungen kennt, erscheint fast wie ein Wunder. Dazu muss aber zunächst ein Blick auf die alten Sprachen geworfen werden.

Im Griechischen: Gefühl für die Dauer der Laute

Sowohl das Lateinische als auch das Griechische haben keine feststehende Wortbetonung, ja beide Sprachen artikulieren überhaupt nicht mit Druckakzent, sondern nur mit Längen und Kürzen bzw. Höhen und Tiefen. Wenn wir heute mit deutscher Hebung und Senkung den Namen Aristoteles aussprechen, so hat das mit der Aussprache im Altgriechischen nichts zu tun. Die Griechen der klassischen Zeit hatten ein genaues Gehör für die Dauer eines Lautes und ließen sich Zeit auch für die Artikulation jedes einzelnen Konsonanten. Wenn wir uns bemühen, z.B. in dem Wort *Ratsschreiber* jeden Buchstaben sorgfältig und ohne Hast einzeln auszusprechen, bekommen wir ein Gefühl für die Länge der Laute. Die Griechen empfanden eine Silbe mit einem kurzen Vokal als lang, wenn auf den Vokal mehr als ein Konsonant folgte. Zerlegt in Längen und Kürzen, würde demnach das Wort *Ar-ist-ot-él-es* im Griechischen folgendermaßen gesprochen: kurz – lang – kurz – kurz – lang (die letzte Silbe ist deshalb lang, weil sie hier mit einem langen e-Vokal – griechisch: Eta – artikuliert wird). Das Ganze muss man sich ohne jede Betonung ganz gleichmäßig gesprochen denken. Nun hatte aber das Griechische noch eine weitere Möglichkeit, außer durch Längen und Kürzen auch noch durch Tonhöhen und -tiefen zu rhythmisieren. Dabei wurde in der Mitte von fünf Tönen (Quint) entweder eine Terz nach unten, eine Terz nach oben oder eine Schleife nach oben und unten intoniert. (Dies wurde seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. mit den Zeichen ´ [oben] ` [unten] ^ [oben-unten] im Schriftbild kenntlich gemacht – offenbar weil die Sicherheit in der Sprachmelodie

verlorengegangen war.) Das Wort Aristotéles (Ἀριστοτέλης) wurde also etwa folgendermaßen ›gesungen‹:



Ar – ist – ot – el – es

Die verschiedenen Versfüße

Für eine Rhythmisierung der griechischen oder lateinischen Sprache kam es also nur darauf an, die langen und kurzen Silben so zu zählen, dass sie in eine quantitative Ordnung kamen und im fließenden Wechsel Takte erzeugten, die man womöglich mit den Füßen erlaufen oder ertanzen konnte. Auf diese Weise entstanden die bekannten Vers›füße‹, die systematisch nach ihrer Sprechdauer gemessen wurden (Vers›maß‹):

– v	= Trochäus (Läufer) = lang – kurz
v –	= Jambus (Schleuderer) = kurz – lang
– –	= Spondeus (Schritt) = lang – lang
– v v	= Daktylus (Finger) = lang – kurz – kurz
v v –	= Anapäst (Gegenschlag) = kurz – kurz – lang
v – v	= Amphibrachys (beiderseits kurz) = kurz – lang – kurz
usw.	

Wenn man bedenkt, dass in bestimmten Versordnungen (z. B. im Hexameter der Homerischen Epen) eine Länge für zwei Kürzen stehen konnte, dass also bei gleichbleibendem Zeitmaß (Metrum) der Takt ständig nach bestimmten Gesetzen zu variieren war, und wenn man weiter bedenkt, dass mit der Quintenspanne jeder Wortmelodie ein musikalisches Auf und Nieder in die Sprache kam, kann man er-messen, welche Abgründe zwischen dem leicht strömenden Atem, dem schwebenden Schreiten antiker Sprachrhythmen und dem überraschenden Stoß des germanischen Druckakzents mit den freien Senkungen liegen. Wir haben uns heute daran gewöhnt, die griechischen Wörter an denjenigen Stellen mit Atemdruck zu betonen, wo sie die Zeichen für Höhen und Tiefen (man nennt sie ebenfalls Akzente) tragen. Aber das ist völlig un-griechisch und bezeichnet genau den enormen Unterschied zwischen nördlichem und südlichem Sprachempfinden.

Deshalb dürfte man streng genommen in einem deutschen Vers nicht von einem (eigentlich griechischen) Trochäus (lang – kurz) sprechen, wenn es heißt:

*Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz,
Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick [...]
(Goethe ›An den Mond‹)*

Es macht nicht nur der andere Inhalt, wenn ich bei einem anderen Gedicht, das in umge-

kehrter Reihenfolge betont wird und dessen Rhythmus (eigentlich ungenau) als Jambus (kurz – lang) bezeichnet wird, eine völlig andere Empfindung bekomme:

*Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht [...]
(Goethe ›Willkommen und Abschied‹)*

Der Freund Goethes, Karl Philipp Moritz, der sich in einer grundlegenden Abhandlung unter dem Titel *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786) mit dem Problem des Rhythmus in der deutschen Sprache auseinandersetzte, schrieb über den Trochäus: *Ich verhalte mich gleichsam leidend, indem ich ruhig abwarte, bis sich die Silbe durch ihren eignen Fall von selbst abmisst.* Und über den Jambus: *Indem ich also die kurze [= unbetonte] Silbe der längeren [= betonten] vorschiebe, bringe ich statt des Falls einen Sprung zuwege. Der Fall ist sanfter und harmonischer; der Sprung ist rascher und lebhafter. Der Fall hat etwas Natürliches und Leichtes, weil er sich wie von selbst ereignet; der Sprung hat etwas Heftiges und Ungestümes, weil er wie durch eine verborgene Federkraft bewirkt wird.* (Erster Brief).

Deutsch-antike Begegnung

Die Zitate zeigen, dass Karl Philipp Moritz bei seiner Betrachtung des fallenden und steigenden Rhythmus, also wenn man will: Trochäus und Jambus, eine viel tiefere Dimension des rhythmischen Gefühls ausgelotet hat, als das die bloße Umkehrung von Lang-Kurz in Kurz-Lang erahnen lässt. Der Druckakzent der germanischen Sprachen – und hier des Deutschen – enthält neben der Tonstärke und der besonderen Artikulation eben *auch* die Phänomene der Tondauer und der Tonhöhe wie die antiken Sprachen, aber doch auch wieder ganz anders moduliert! Wenn der Dichter dann mit den spezifischen Mitteln der deutschen Sprache, also mit Hebungen und Senkungen, antike Verse, also mit Längen und Kürzen, Höhen und Tiefen, nachahmt, muss er in seiner Sprache die Worte so kunstvoll auswählen, dass der feststehende deutsche Wortakzent genau mit der Länge des antiken Versmaßes zusammenfällt, wobei die griechische Melodik zugleich durch die völlig anders geartete, sinntragende Betonungsmelodie des Deutschen ersetzt wird. Und das muss gelingen auf unverkrampfte, leichtfüßige Weise, damit der deutsche Rhythmus etwas griechisch Schwebend-Pulsierendes erhält. Klopstock, Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin und viele Dichter des 19. Jahrhunderts haben diesen Versuch unternommen, wobei die eigenartigsten und vielfältigsten Klangeindrücke zustande gekommen sind. Meisterwerke wie Goethes *Achilleis* (Hexameter), sein *Parzenlied* (Vers 1726-66) aus *Iphigenie* (Amphibrachys) oder Schillers Elegie *Nänie* (Hexameter/Pentameter) sind Zeugnisse dieser deutsch-antiken Begegnung. Hölderlin, der dem griechischen Vers wohl am nächsten gekommen ist, dichtete sogar in der Form ganzer Strophen nach klassischem Vorbild.

Beschließen wir unsere Gedanken zum Rhythmus in der Sprache mit einem denkwürdigen Gedicht, in dem der junge Hölderlin sein Lebensschicksal als Dichter ausspricht. Er schmiegte sich dabei der griechischen Odenform in der sog. alkäischen Strophe mit den Mitteln der deutschen Betonungsrhythmik an. Die alkäische Strophe ist ein kunstvolles

Gebilde aus Jamben, Daktylen und anderen Metren nach folgendem Schema, das sich in allen drei Strophen wiederholt:

v – v – v | – v v – v –
v – v – v | – v v – v –
v – v – v – v – v
– v v – v v – v – v

An die Parzen

*Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Dass williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.*

*Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heilige, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,*

*Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinab geleitet; Einmal
Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.*

Zum Autor: Dr. Reinhardt Habel, Jahrgang 1928, Schüler der Stuttgarter Waldorfschule, Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Tübingen und Freiburg i. Br., 1956 Assistent, Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1972 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Marburg, 1988 Leiter bzw. Dekan der Fakultät für das Studium fundamentale an der Universität Witten-Herdecke, seit dem Ausscheiden 1996 in Hannover. Editionsleiter der »Stuttgarter Ausgabe« von Christian Morgenstern, Werke und Briefe in neun Bänden, Urachhaus, Stuttgart 1987 ff.

Literaturauswahl:

Fiechter, Hans Paul: Lyrik lesen. Grundlagen einer praktischen Poetik. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart ²1996

Greiner-Vogel, Hedwig: Die Wiedergeburt der Poetik aus dem Geiste der Eurythmie. Grundlinien einer goetheanistischen Poetik und Metrik. Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, Dornach ³1999. – Erg.-Bd. 1: Übungen und Formen zur eurythmischen Poetik. ²1993. – Erg.-Bd. 2: Gedichtsammlung nach Rhythmen und Formen der Poesie. Dornach ²1998

Horstmann, Erwin: Der dichterische Rhythmus und die Bewußtseinsentwicklung. In: Das Goetheanum, Jg. 63, Nr. 12 (18.3.1984), S. 89-91 und Nr. 13, S. 100 f.

Betz, Ernst [Hrsg.]: Der Stabreim. Arbeitshilfen für Klassen- und Eurythmielehrer der vierten Klasse, 1998. (Privatdruck, zu beziehen beim Herausgeber: Ostpreußische Straße 15, 28211 Bremen, gegen € 10,- im Briefumschlag)

Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule. Francke, Tübingen ²⁶1999 (UTB S, 1727)

Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. W. Fink, München ⁴1999 (UTB S, 745)

Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Kröner, Stuttgart 1992 (KTA, 479)