

# Versmaß und Sprechgesang

## I. Versmaß

Schlägt man Barbara Köhlers Buch *Niemands Frau* auf, so wird man auf dem Innentitel darüber informiert, dass es sich um „Gesänge“ (5) handeln soll.

Entgegen der intuitiven Erwartung, die man an das Wort ‚Gesang‘ stellt, finden sich aber keine Noten in dem Buch – das im Inhaltsverzeichnis als „Noten“ angekündigte Kapitel (91-106) entpuppt sich als gelehrter Anmerkungsapparat. Ich informiere mich also weiter, was sonst ‚Gesänge‘ ausmachen kann. Bei *Wikipedia* finde ich folgende Erklärung:

Im Gegensatz zum Sprechen werden beim Gesang bestimmte Tonhöhen im Rahmen eines vorgegebenen Tonsystems verwendet und der Gesang ist meist durchgängig metrisch-rhythmisch organisiert.

(Wikipediaredaktion, Gesang)

Das Fehlen eines „vorgegebenen Tonsystems“ und der Verzicht auf die Vorgabe von „bestimmten Tonhöhen“ daraus, die man bei der Lektüre des Buches verwenden soll, sprang ja bereits ins Auge. Wie steht es aber um den zweiten Aspekt? Sind die einzelnen „Gesänge“ des Buches „metrisch-rhythmisch organisiert“?

Als Altphilologe greife ich ins heimische Bücherregal und schlage die grundlegende Definition der Metrik in Friedrich Crusius' *Einführung in die römische Metrik* nach:

In der Dichtung ist im Deutschen der Wechsel betonter und unbetonter Silben meistens streng regelmäßig und deshalb gewissermaßen *meßbar*: der Rhythmus, der sich in der rhythmischen Prosa frei entfalten kann, wird in der Poesie durch das *Metrum* oder *Versmaß* gebunden. [...] Die Art, wie betonte und unbetonte Silben aufeinander

folgen - das ist, wie wir sahen, im Deutschen das äußere Kennzeichen, nach dem einfache Prosa, rhythmische Prosa und Poesie voneinander unterschieden werden können.

(Crusius/Rubenbauer, Metrik, 1f.)

Man halte sich an diese Definition, nehme *Niemand's Frau* zur Hand und setze Betonungszeichen über Silben: Man wird feststellen, dass keine Regelmäßigkeit festzustellen ist („HADES : PROJEKTION : HADES“, 35):

Himmel und meer verödet blau: ein abgelaufnes  
video flimmern das einzige programm die sonne  
steht: und hoch: im fels: ein weisses: kaff am  
ende: aller küstenstraßen: hochglanzkopie vom  
letzten: urlaubsfilm: [...]. (35)

x´x x x´x x´x x´x x´x x´x  
x´x x x´x x x´x x x x´x x´x  
x´x x´x x´x x´x x´x  
x´x x´x x´x x´x x´x x x´x  
x´x x´x x´

Zwar macht der dritte oder der fünfte Vers einen trochäischen Eindruck, doch sind ansonsten zuviele Daktylen dazwischen, als dass wir die Verse als „metrisch-rhythmisch organisiert“ erkennen können.

Versuchen wir es auf einem anderen Weg. Barbara Köhlers Nacherzählung der *Odyssee* behandelt ja einen antiken Stoff; vielleicht hat sie also auch ein antikes Versmaß angewandt? Wir lassen uns also weiter von Crusius belehren:

Nicht die Wortbetonung ist also bei lateinischen Versen das Ausschlaggebende; *vielmehr stellen die lateinischen Verse eine regelmäßige Folge langer und kurzer Silben dar; auch in der lateinischen*

*rhythmischen Prosa ergibt sich der Rhythmus aus der Quantität der Silben. Die lateinische Dichtung ist quantitierend, die deutsche akzentuierend.*

(Crusius/Rubenbauer, *Metrik*, 3f.)

Die Silbenlänge im Deutschen zu bestimmen, ist etwas schwieriger als in den antiken Sprachen, da wir die Silbenquantitäten nicht vorgeschrieben im Wörterbuch nachschlagen können, sondern mehr unserem eigenen Sprachempfinden und Gehör vertrauen müssen. Zwar hat Johann Heinrich Voß in seiner *Zeitmessung der deutschen Sprache* ein Regelwerk für deutsche quantitierende Verse geschaffen (Vgl. Voß, *Zeitmessun*; Noel, *Sprachrhythmus*, 88-90; Wagenknecht, *Metrik*, 103), doch bietet auch eine Anwendung dieser Regeln auf die Verse Barbara Köhlers keine erkennbare Wiederkehr von Strukturen:

Himmel und meer verödet blau: ein abgelaufnes  
video flimmern das einzige programm die sonne  
steht: und hoch: im fels: ein weisses: kaff am  
ende: aller küstenstraßen: hochglanzkopie vom  
letzten: urlaubsfilm: [...]. (35)

- u - - u - u - - - u - u  
- u u - u u - u u - - u - u  
- - - u - u - u - u  
- u - u - u - u - - - - u  
- u - - -

Immerhin gibt uns die zum Gedichtband gehörende CD - ganz gleich ob die Aufnahme als Teil des Kunstwerks zu betrachten ist oder als das erste Rezeptionszeugnis desselben in einem anderen Medium - immerhin gibt uns diese CD einen Eindruck davon, wie die Dichterin selbst sich ihre Gedichte rezitiert vorstellt. Beim Hören ihrer eigenen Rezitationen kann man durchaus einen Wechsel von langen und kurzen Silben feststellen

(über subjektive Details in der Wahrnehmung von Längen und Kürzen lässt sich freilich streiten):

Himmel und meer verödet blau: ein abgelaufnes  
video flimmern das einzige programm die sonne  
steht: und hoch: im fels: ein weisses: kaff am  
ende: aller küstenstraßen: hochglanzkopie vom  
letzten: urlaubsfilm: [...].(35)

u u | u - u - u - | u u u u u |  
u u u | u u u - u u u - u - u |  
- | u - | u - | u - u | - - |  
- u | u u u u u u | - u u - - |  
- u | u u u

Eine wiederkehrende Regelmäßigkeit in der Abfolge dieser Strukturen lässt sich trotzdem nicht feststellen.

Nun haben wir also zwei oder gar drei Arten der Metrik an Barbara Köhlers Gedichte angelegt und sind mit keiner davon zum Erfolg gekommen. Daher müssen wir weiterfragen: Was unterscheidet die Gedichte aus *Niemands Frau* von Prosa? – und damit meine ich kein subjektives Empfinden, kein nebulöses Gehabe von ‚dichterischer Sprache‘, die nicht genauer definiert wird, sondern ich frage nach einem empirisch messbaren Maßstab, nach dem diese Texte zu ‚Kunst‘, zu „Gesängen“ werden.

Hierzu bemühe ich eine Definition der Kunst aus der Evolutionspsychologie. Es steht außer Zweifel, dass Kunst für das bloße Überleben eines jeden einzelnen Menschen und für die Weitergabe der Gene derer, die bis ins fortpflanzungsfähige Alter überleben, vollends nutzlos ist: Wenn man nichts weiter als ein Gedicht hat, kann man es weder essen, um die eigene Lebensdauer zu verlängern, noch kann man sich damit fortpflanzen, um die eigenen Gene zu erhalten. Was also ist die evolutionäre Funktion der Kunst? Als Darwin an seiner Theorie der natürlichen Selektion, also des *survival of the fittest*, arbeitete, da ging ihm ein Problem nicht aus dem Kopf. ‚Jedes

Mal, wenn er eine Schwanzfeder eines Pfauen sehe', so schrieb er an den befreundeten Botaniker Asa Gray, 'werde ihm schlecht' („The sight of a feather in a peacock's tail, whenever I gaze at it, makes me sick!“ Darwin, Asa, 140).

So schön der Pfauenschwanz uns auch erscheinen mag: Es machte einfach zu wenig Sinn, dass eine derart große, schwere und auffällige Schleppe, die den Pfauen für Raubfeinde gut sichtbar macht und zu allem Überfluss noch seine Flucht erschwert, allein durch natürliche Selektion, und dann auch nur beim Männchen, entstanden sein soll (Vgl. Darwin, Descent, 403; Miller, Mating Mind, 123f.). Ein unauffälliger Pfau, der vor seinen Feinden besser weglaufen kann, weil er nicht das riesige Gefieder mit sich rumtragen muss, müsste doch eigentlich als *fitter* gelten. So entwickelte er die These vom zweiten, innerspezifischen Selektionsmechanismus, der „sexuellen Selektion“.

Lange Zeit blieb diese Theorie unbeachtet (Vgl. Richards, Darwin, 466-516). Es dauerte etwa 100 Jahre, bis Amotz Zahavi etliche vergleichbare unerklärliche Phänomene mit dem sogenannten ‚Handicap-Prinzip‘ erklärte (Vgl. Zahavi, Mate; Zahavi, Decorative patterns; Zahavi/Zahavi, Handicap). Wenn ein Vogelweibchen die Wahl hat zwischen zwei Vogelmännchen, die beide gleich erfolgreich bei der Nahrungssuche sind und daher ähnlich große Futtervorräte besitzen und diese bei Bedarf ähnlich schnell wieder auffüllen können, von denen eines aber einen Großteil seiner Zeit damit vergeudet, lange und abwechslungsreiche Lieder zu singen und gar benachbarte Reviere aufzusuchen, um neue Lieder kennenzulernen, das andere dagegen jedoch keine Zeit hat zu singen, dann wird sich das Weibchen für das singende Männchen entscheiden: Denn wie viel mehr an Futter könnte dieses noch heranschaffen, wenn es nicht seine Zeit mit Gesang vergeuden würde, der zum reinen Überleben doch letztlich unnütz ist (Zahavi/Zahavi, Handicap, 28)! Ebenso demonstriert ein Pfau, wenn er sein lästiges, gefährliches, und doch makellooses Rad zur Schau stellt, dass er sehr gut durchs Leben kommt: Wäre ihm der Erhalt und die Pflege dieser

nutzlosen Schleppe nicht so wichtig, könnte es ihm aber noch besser gehen - der Nachwuchs einer Pfauenhenne ist bei einem Tier, das sich einen solchen Überfluss an Aufwand leisten kann, in guten Händen (Vgl. Zahavi/Zahavi, *Handicap*, 32f.; Miller, *Mating Mind*, 123-125).

Was schön, aber zum Überleben unnütz ist, kann also als demonstrativ zur Schau getragene Verschwendung von Ressourcen gewertet werden. Auf den Menschen übertragen hat dieses ‚Handicap-Prinzip‘ schließlich Geoffrey Miller in seinem Buch *The Mating Mind*: Jegliche künstlerische Betätigung des Menschen, so erklärt er, ist eine Form der demonstrativen Zeit- und Ressourcenverschwendung; wenn man sich das Leben schwieriger gestaltet als nötig, so könnte man es bei Bedarf besser haben als man es trotz Handicap ohnehin schon hat. Zum bloßen sachlichen Informationsaustausch brauchen wir keinen so großen Wortschatz, wie er in 32 Bänden von Grimms *Wörterbuch* verzeichnet ist. Zum sachlichen Informationsaustausch brauchen wir keinen regelmäßigen Wechsel von betonten und unbetonten oder langen und kurzen Silben, keine Reimschemata, keine Sonettform. Dichterische Sprache, Stil und Metrik lassen sich folglich als Handicaps betrachten, mit denen wir uns das Leben schwerer machen als nötig (Vgl. Miller, *Mating Mind*, 379-381)! Damit haben wir ein neues Werkzeug, mit dem wir uns erneut unserer Ausgangsfrage nähern können. Wenn es nicht die traditionellen Versmaße sind, womit macht sich Barbara Köhler in *Niemands Frau* das Leben stattdessen schwer? Welche ‚Handicaps‘ erlegt sie sich auf, um ihre Sprache von der Alltagssprache abzuheben?

Ein Blick in das Buch selbst lässt es zwar schon vermuten; ich bin aber ganz froh, meine Vermutung in einem Interview mit der Autorin bestätigt gefunden zu haben (Vgl. Reißer/Köhler, *Text*): Sie benutzt „Textboxen“, in denen jede Zeile die gleiche Anzahl an Zeichen haben soll; bei Verwendung einer nichtproportionalen Schriftart soll sich also ein Blocksatz von allein ergeben. So werden der freien Wortwahl insofern Grenzen gesetzt, dass immer nach einer bestimmten Anzahl von Zeichen ein Wortende oder

Silbenende eintreten muss, oder, wenn nichts von dem beiden passiert, doch ein bewusst genutztes Phänomen, wie etwa ein Wortspiel, bei dem etwa ein Wort an einer Stelle getrennt wird, die dem zweiten Bestandteil eine neue Bedeutung abgewinnt als im eigentlich gebrauchten Wort steckt; z.B. „sp|rache“ (12) in „MUSE : POLYTROP“ (12). Wir haben es also nicht mit Jamben, Trochäen oder Daktylen zu tun, sondern die Versmaße könnten heißen: 43 Zeichen in „TURNING / TURING“ (18), 29 Zeichen in „GEWEBEPROBE : PENELOPE“ (24) oder 34 Zeichen in „DEAD MAN'S CHESS“ (32). Das ‚Versmaß‘ kommt hier tatsächlich einer ‚Messung‘, also dem Abzählen der Zeichen, gleich. Das ist durchaus eine Art der Versmessung, eine Metrik!

## II. Sprechgesang

Nun ist diese Art der Textmessung ein rein visuelles Phänomen: Passt man die Texte irgendwann einmal den geänderten Regeln einer künftigen Rechtschreibreform an, dann kann diese Regelmäßigkeit verloren gehen. Sicherer für den Status als ‚Gesang‘ wäre es natürlich, wenn wir der Sprache trotzdem als akustisches Phänomen Regeln abgewinnen könnten. Gesang kann man schließlich nicht sehen, sondern nur hören; er findet nicht auf dem Papier statt, sondern in der Zeit. Was macht also die Texte zu ‚Gesängen‘?

Allein schon die Wortwahl „Gesang“ anstelle des heute gebräuchlicheren Wortes ‚Lied‘ zeugt, um noch einmal das Handicap-Prinzip zu verdeutlichen, vom reichen Wortschatz der Autorin, der weit über die Notwendigkeiten des Alltags hinaus reicht, womit sie demonstriert, dass sie mehr Ressourcen und Zeit hat als zum bloßen Überleben notwendig. Gleichzeitig stellt der Gebrauch des nicht alltäglichen Wortes auch eine Distanz her, eine Distanz, die sich hin zu einer Nähe zur Antike erstreckt. Hier findet sich nämlich dieser Gebrauch vornehmlich, es sind ‚homerische Gesänge‘, ‚epische Gesänge‘, von denen man in der Literaturwissenschaft spricht (siehe ‚Gesang‘ im Duden: „(Literaturwiss.) Abschnitt einer

Versdichtung; Unterteilung des Epos" (Dudenredaktion, *Gesang*, 724)). Man hat sich in der Altphilologie lange Zeit darüber gestritten, was unter einem *carmen* zu verstehen sei, ob nur metrisch gebundene Texte oder auch in feierlicher, d. h. nicht-alltäglicher, Art vorgetragene Prosa so bezeichnet werden könne - es hat die letztere der beiden Ansichten den Sieg davongetragen hat („magna fuit olim inter doctos controversia, an carmen apud veteres dici potuerit id, quod non certis metri legibus astringebatur; de qua re v. Schanz, *Röm. Litt.* I 1<sup>3</sup> p. 15. mihi recte iudicasse videtur Norden, *Kunstprosa* p. 160: ipsa scilicet pronuntiatione vel sollemnitate verborum confit carmen, etsi nullo accedente metro.“ (Hey, *carmen*, 463,39-43)). Damit ist also der ‚Gesang‘ von philologischer Seite aus weder an eine Melodie noch an ein Metrum gebunden: Allein die Alltagsferne erhebt Sprache zum Gesang. Wieder ist es also das Nutzlose, das die Kunst definiert.

Wenn Sie dieses Argument noch nicht überzeugt, dann will ich mich abschließend noch einmal von einer anderen Richtung aus der Frage nähern, was denn diese optisch gebundenen Verse zum ‚Gesang‘ zu machen vermag, der ja wie gesagt eigentlich ein akustisches Phänomen ist. Dafür wende ich mich an die Musikpsychologin Diana Deutsch. Wie es optische Täuschungen gibt, gibt es nämlich auch akustische Täuschungen, ein Thema, das sie sich zu einem ihrer Forschungsschwerpunkte auserkoren hat. Im Einleitungstext zu ihrer CD *Musical Illusions and Paradoxes* erklärt sie:

The sounds as they appear to you are not only different from those that are really present, but they sometimes behave so strangely as to seem quite impossible.

(Deutsch, *Paradoxes*, 1,i)

Als sie den Text für die CD eingesprochen und aufgenommen hat, ist ihr allerdings ein Missgeschick mit unerwarteten Folgen passiert: Sie ist in die Küche gegangen, um sich Tee zu kochen, hat dabei aber ihr Tonschnittprogramm mit einer Loop-Funktion

laufen lassen. In dieser kurzen Zeit ist etwas recht Unheimliches geschehen: Durch die mehrfache Wiederholung des gesprochenen Satzes verwandelte er sich in der Wahrnehmung zu Gesang; selbst wenn man sich die Aufnahme nach dieser Erfahrung noch einmal im Kontext anhört, scheint die zuvor geloopte Passage als Gesang inmitten des gesprochenen Textes herauszustechen (Deutsch, Phantom, 16f., xxi-xxv). (Der Effekt lässt sich kaum beschreiben, sondern am besten selbst erfahren: Eine Hörprobe anhand der angeführten Internetadressen sollten Sie sich daher keinesfalls entgehen lassen (Abumrad, Behaves; Deutsch/Henthorn/Lapidis, Transformation; Deutsch, Phantom) Wenn also gesprochene Prosa, allein dadurch, dass sie in einer Dauerschleife wiederholt wird, ihre verborgene Melodie offenbart, dann drängt sich die Frage auf: Ist es überhaupt möglich, *nicht* zu singen?

Markus Stachon

#### Literatur

Barbara Köhler: Niemands Frau. Gesänge, Berlin 2007.

Abumrad, Jad: Behaves so strangely, WNYC Studios 24.09.2007.

(<https://www.wnycstudios.org/podcasts/radiolab/segments/91513-behaves-so-strangely>, aufgerufen 19.04.2021)

Crusius, R./Rubenbauer, H.: Römische Metrik: eine Einführung, München 1967.

Darwin, Charles: To Asa Gray, 3 April [1860], in: Burkhardt, F. The Correspondence of Charles Darwin; Vol. 8, Cambridge 1993, S. 140-142.

Darwin, Charles: The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, 2. Auflage, London 1847.

Deutsch, Diana: Musical Illusions and Paradoxes, La Jolla 1995.

Deutsch, Diana: Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain, Oxford 2019.

Deutsch, Diana/Henthorn, Trevor/Lapidis, Rachael: Illusory

- transformation from speech to song, in: Journal of the Acoustical Society of America 129 (2011), 2245–2252.
- Deutsch, Diana: Phantom Words and Other Curiosities, La Jolla 2003.
- [Tonbeispiel:  
[http://philomel.com/mp3/phantom words/Track 22.mp3](http://philomel.com/mp3/phantom%20words/Track%2022.mp3)  
 (aufgerufen am 19.04.2021)]
- Dudenredaktion (Hrsg.): Gesang, in: Duden – Die deutsche Rechtschreibung, 9. Aufl., Berlin 2019, S. 724.
- Hey, Oskar: carmen, in: Thesaurus Linguae Latinae 3 (1907), 463–474.
- Miller, Geoffrey F.: The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature, New York 2000.
- Noel Aziz Hanna, Patrizia: Sprachrhythmus in Metrik und Alltagssprache: Untersuchungen zur Funktion des neuhochdeutschen Nebenakzents, München 2003, 88–90.
- Reißer, Johann / Köhler, Barbara: Text, Kiste, Box, unter: <http://www.karawa.net/content/wuerfel-kiste-box-gespraech-mit-barbara-koehler> (aufgerufen am 19.04.2021; nicht mehr verfügbar)
- Richards, Evelleen: Darwin and the Making of Sexual Selection, Chicago 2017.
- Voß, Johann Heinrich: Zeitmessung der deutschen Sprache, Königsberg 1802.
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik: eine historische Einführung, 5. Aufl., München 2007.
- Wikipediaredaktion: Gesang, in: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Gesang> (aufgerufen 16. April 2021).
- Zahavi, Amotz: Mate selection: A selection for a handicap, in: Journal of Theoretical Biology 53 (1975), 205–214.
- Zahavi, Amotz: Decorative patterns and the evolution of art, in: New Scientist 80 (1978), 182–184.
- Zahavi, Amotz /Zahavi, Avishag: The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle, Oxford 1997.

**Markus Stachon**, Dr. habil., ist Privatdozent am Institut für Altertumswissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und leitet dort ein Forschungsprojekt zur musikalischen Rezeption antiker Dichtung.