

## Musik in der Sprache Sprache als Musik

Cornelius Schwehr

Sprache als Musik, das allerdings ist, auf Christian Geissler bezogen, eine unzulässige, verdrehte Unterstellung - nie hätte er dem, seine eigenen Texte betreffend, zugestimmt. Gleichwohl, man tut nicht immer *nur* das, was man meint zu tun, das, was man will, und das ist auch ein großes Glück. Dazu unten etwas mehr, und hoffentlich verständlicher.

Musik in der Sprache (- Sprache als Musik ist *ein* Ergebnis davon -): die musikalischen Kategorien im Sprachzusammenhang sind, zum einen, der Klang, also der Laut der Wörter: Vokale, harte, weiche Konsonanten in vielen möglichen Zusammenstellungen und Kombinationen, das also, was sie auf der einen Seite ausmacht, und was, zusammen mit der Bedeutung diese unauflösbare Einheit bildet, - das Wort, als Einheit von Laut und Bedeutung, - auf der einen Seite also der Laut, und auf der anderen die Bewegung, der innere Rhythmus der Wörter und der Rhythmus, die Bewegung der Wortzusammenstellungen.

Ich rede hier nicht vom Versmaß, vom Metrum, - und um das zu verdeutlichen, zunächst ein kleiner Exkurs:

Ein Versmaß, z. B. ein vierhebiger Jambus, beginnend mit einer Senkung, Hebungen und Senkungen alternierend - ein Jambus eben, - und am Schluss des Verses eine Hebung (die betonten Silben sind fett gedruckt):

ta **ta** ta **ta** ta **ta** ta **ta**

Verschneit liegt **rings** die **ganze Welt**

oder

Wer **nie** sein **Brot** mit **Tränen aß**

oder

Geduldig **endet so** das **Jahr**

Das sind, was das Versmaß angeht, alles vierhebige Jamben, auftaktig und betont endend. Rhythmisch sind sie deutlich verschieden, die Jamben bilden lediglich den Hintergrund, den Kontext, für einen Rhythmus, der sich davor ausbildet.

Lesen sie sich das am Besten mehrfach laut vor. Die Hebungen und Senkungen (die betonten und unbetonten Silben) sind das eine, das ist, was die abstrakte Abfolge angeht in allen drei Beispielen gleich. Die **Art** der Betonung, die Länge der einzelnen Silben, die Gruppen, die sie miteinander bilden, ob Pausen dazwischen sind oder nicht, das ist jedesmal verschieden.

Verschneit liegt **rings** die **ganze Welt**

Wer **nie** sein **Brot** mit **Tränen aß**

Geduldig **endet so** das **Jahr**

Das ist wie in der Musik, ein Dreivierteltakt, ein Walzer z. B. ist schließlich auch kein Rhythmus, der bildet sich davor. (Es gibt ja

durchaus sehr verschiedene Walzer, z. B., und ganz zu schweigen davon, dass ein Dreivierteltakt gar kein Walzer sein muss.)

Aber zurück zu Christian Geissler: Der Laut und die innere Bewegung, als die musikalischen Kategorien der Sprache sind bei ihm in seinen Texten, seiner Prosa, seiner Lyrik und auch in seinen Briefen durchaus eigenwillig behandelt.

Auch bei ihm gibt es das eben besprochene Metrum:

wir **fallen vorwärts rollen aus**

der dritte Vers aus "winterdeutsch", dem "1. kamalattanischen lied" - das allerdings habe ich auch erst gemerkt, als ich bei ihm danach auf die Suche gegangen bin.

Aber a propos klassische Metrik, der achte bis zehnte Vers im selben Text

**brechen wir sacht**  
**rudern wir runden**  
die **mehlige drehung**

ist auch so ein schönes Beispiel traditioneller Metrik, das gibt es bei ihm durchaus öfter, aber, wie gesagt, es geht mir hier nicht vordergründig um's Metrum sondern um den Rhythmus und damit um die Musik in der Sprache.

Der Rhythmus, im Unterschied zum Metrum, das sind nicht die Betonungen als prinzipielle Sachverhalte, das sind die Qualitäten von Betonungen und Nicht-Betonungen, die konkreten Dauern der Silben, die Rhythmusbesonderheiten zusammengehöriger Einheiten - und so war z. B. das vorige Beispiel aus dem "1. kamalattanischen lied" auch aus dem Zusammenhang gerissen, es heißt nicht nur:

wir **fallen vorwärts rollen aus**

das ist nur diese kontextlose dritte Zeile, sondern im Zusammenhang der nachfolgenden Zeile:

**wir fallen vorwärts rollen aus**  
den **höhlen und abstürzen der gebirge**

und die spezifische Qualität dieser beiden Verse ist eine, die über den Rhythmus der Sprache zustande kommt, ein Rhythmus, der sich am Metrum reibt. Und da liegen, im Zusammenhang und durch diese rhythmisch-metrischen Mehrdeutigkeiten verschiedene inhaltliche Aspekte neben- und übereinander:

wir **fallen vorwärts rollen aus**

- das, was da kugelt und liegenbleibt ist ja durchaus etwas anderes, sowohl metrisch-rhythmisch als auch inhaltlich als das

**wir fallen vorwärts rollen aus**  
den **höhlen und abstürzen der gebirge**

und wenn das dann weitergeht

**wir fallen vorwärts rollen aus**  
den **höhlen und abstürzen der gebirge**  
ins **feld der Wüste** ins  
**land der sonne**

**brach**  
brechen wir **sacht**  
rudern wir **runden**  
die **mehlige drehung**

so liegen da mittlerweile drei Aspekte über- und nebeneinander, zum einen

wir **fallen vorwärts rollen aus**

und dann

**wir** fallen **vorwärts rollen** aus  
den **höhlen** und **abstürzen** der **gebirge**  
ins **feld** der **Wüste** ins  
**land** der **sonne**

und überlappend überlagert

ins **feld** der **Wüste** ins  
**land** der **sonne**  
**brach**  
brechen wir **sacht**  
rudern wir **runden**  
die **mehlige drehung**

und das alles funktioniert, weil die Rhythmik vor dem Metrum alles zusammenhält - absichert könnte man auch sagen. Und das ist ein Sachverhalt, der in der Musik, der guten vor allem, die Regel ist. Da reibt sich der Rhythmus gerne am Metrum und setzt aus dieser Reibung Informationen frei. Und insofern das in der Sprache passiert, ist das Musik in der Sprache. Und um das einmal unmissverständlich zu sagen: Damit meine ich nicht, dass die Sprache das aus der Musik genommen hat, sondern lediglich, dass Sprache und Musik sich desselben Sachverhalts, derselben Methode bedienen. Und, um das abzuschließen, es kommt hier noch etwas Formales dazu, und auch das ist ein musikalischer Sachverhalt. Diese einigermaßen komplexen acht Verse, über die ich gerade gesprochen habe, werden eingerahmt von vier betont schlichten Zeilen, zwei davor

wir fahren im schnee  
der wind küselt eisstaub

und zwei danach

ohne weg der weg  
sind wir

und das Ganze rundet sich unter dem rhythmischen Aspekt zu einer geschlossenen Form

wir fahren im schnee  
der wind küselt eisstaub  
**wir** fallen **vorwärts rollen** aus  
den **höhlen** und **abstürzen** der **gebirge**  
ins **feld** der **Wüste** ins  
**land** der **sonne**  
**brach**  
brechen wir **sacht**

rudern wir runden  
die mehrlige drehung  
ohne weg der weg  
sind wir<sup>1</sup>

In der Musik ist das eine sehr ambitionierte dreiteilige Liedform **ABA**, in dieser sehr entwickelten Form gibt es das allerdings erst im 20. Jahrhundert - und auch im Volkslied kommt das so nicht vor.

Bei Christian Geissler sind solche Konstruktionen nicht die Regel, es hat den Anschein, als tauchten solche metrisch-rhythmisch betonten Sachverhalte unvermittelt auf - als eine Möglichkeit des Umgangs mit Sprache -, und dann verschwinden sie immer wieder.

Und es ist gleichgültig, ob das in der Prosa oder der Lyrik der Fall ist. Im Lyrikzusammenhang kann man den Eindruck haben, als würde sie zwischenzeitlich zur Prosa (nur eben weiterhin in Versen geschrieben) und im Prosakontext stolpert man über Lyrik im Blocksatz.

Das kann sehr kunstvoll sein, - das ist es in der Regel auch.

Ein Beispiel aus "kamalatta", ganz zu Beginn, ein Prosatext durchsetzt mit Versen - verschiedentlich auch noch aus Gedichten - eigenen und fremden zitiert:

aus polen ist eine frau zu gast, jung und klein hanna, die  
lehrerin, endlich darf sie nun einkaufen laufen, freie weihnacht,  
maria und josef, überall butter und blusen, da muss sie zittern,  
aus freude zuerst, aus kälte zuende, aus weiß, ich seh ich seh was  
du nicht siehst, hört aber keiner ihr flüstern, ist alles taub,  
ist weiß, da schreit sie, der heiland ist kommen, singt sie, und  
hat nichts gesehen, schreit sie, und sieht nix, ist blind ist  
blind! hanna schreit laut aus wüsten und uhren und tassen und  
dosen und rosen es ist ein ros entsprungen, schon springen die  
substituten durchs glitzern nach einem arzt, hanna läuft fort, das  
weihnachtskaufhaus ist groß, freies fest, sie huscht vom fleck ums  
eck zum zeck. dort sind in kammern weggesetzt kinder, fürs kaufen  
will mutti die hände frei, weg mit der kleinen dem kleinen ins  
kistchen, dort sind sie gut, sind still, dürfen schießen,  
totfahren, feuer frei freie fahrt freies fest fremde. hanna  
fürchtet sich. sie bückt von kind zu kind. im kästchen flackerts  
fad fahl, platzt was und prallt und bombt und bongt, gongt das und  
fratzt, und fallen über das schutzlose kind wasserhaft  
feuerfarben, bleiches gefunkel, ins leichte gebogen das  
schneidende weiß. (kamalatta, S. 10 f.)

Und damit wäre ich auch, sie haben es gehört, beim anderen  
musikalischen Aspekt in der Sprache angekommen, dem Laut.

Ich habe vor 23 Jahren einen kleinen Textbeitrag zu einem Band der  
„Horen“ über Christian Geissler gemacht, und der beginnt so:

o i ei -  
a i ei -  
ei a e o  
- - - -  
e o - -  
e o - -  
e i i o  
a a e o<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> geissler, christian (k), „aus den kamalattinischen Liedern, winterdeutsch“, in: *Die Aktion. Zeitschrift für Politik, Literatur, Kunst* 1991, H. 84 / 85, S. 1349-1352, hier S. 1349.

Das ist ein Lied. Gesungen werden (im traditionellen, klassischen Gesang vor allem) Vokalketten. Eine Melodie lässt sich nur schlecht über Konsonanten führen.

Zuerst der Dreizeiler (wie Stollen, Stollen, Abgesang, eine Art Barform zusammengezogen auf eine Strophe): die zweite Zeile als Variation der ersten, die dritte beginnt, wie die beiden vorangegangenen geendet haben, exponiert einen neuen Vokal (**e**) und schließt mit dem Vokal, der diese kurze Strophe auch eröffnet hat (das **o** bildet den Rahmen)

```
o   i   ei  -  
a   i   ei  -  
ei  a   e   o
```

Dann die Pausenzeile.

Der anschließende Vierzeiler setzt den Schluss der dritten Zeile der vorangegangenen Strophe als Schleife der beiden Vokale **e** und **o** fort und schiebt nun als dritte Zeile ein Fremdes ein. Es ist das erste und einzige Mal, dass **i** auf **e** folgt, es ist auch das erste Mal, dass zwei gleiche Vokale aufeinander folgen, das wird dann in der letzten Zeile wieder aufgenommen.

```
e   o   -   -  
e   o   -   -  
e   i   i   o  
a   a   e   o
```

Die beiden ersten Vokale der dritten Zeile (**e i i o**) lassen sich zusammenrücken (**ei i o**) und diese Zeile gibt sich so als Krebsgang der ersten Zeile der ersten Strophe zu erkennen: **o i ei - ei i o**.

Die Schlusszeile (**a a e o**) variiert die dritte Zeile der ersten Strophe leicht (**ei a e o**), klanglich rückt **a** und **ei** ja näher zusammen als das Schriftbild es glauben machen will, und so schwingt dieses kleine, feine Vokalgebilde elegant aus, fast wie ein Stückchen Musik: dicht gearbeitet, klar gebaut und präzise strukturiert.

Als Musik kann sich das durchaus hören und sehen lassen, die Traditionsbezüge wären irgendwo zwischen Mozart / Haydn und den guten, wirklich gelungenen Volksliedern aufzufinden, und wer das als konkrete Poesie lesen wollte, könnte sicherlich auch sein Vergnügen daran finden.

Es ist weder das eine noch das andere. Ergänzt um die fehlenden Konsonanten lautet der Textausschnitt so:

```
soll blind sein  
ganz lind sein  
mein schwarzes rot
```

```
der block  
der bock  
der riß im rock  
ach armes brot3
```

Der Text stammt aus dem Film "Der Pannwitzblick" von Didi Danquart, er ist zur gleichen Zeit wie die „kamalattanischen lieder“ entstanden. Ich

---

<sup>2</sup> Schwehr, Cornelius, „Struktur und Emphase“, in: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 43 (1998), H. 192, S. 105-108, hier S. 105.

<sup>3</sup> Geissler, Christian, „Der Pannwitzblick. Filmtext“, in: Sierck, Udo / Danquart, Didi (Hg.), *Der Pannwitzblick, Wie Gewalt gegen Behinderte entsteht*, Hamburg 1993, S. 99-131, hier S. 119.

bin überzeugt, dass ein Teil der Kraft dieses lyrischen Textes auch der Dichte und Stimmigkeit auf der klanglichen Ebene zuzuschreiben ist.

Und nun, zum Abschluss wieder zurück, ins "winterdeutsch", dem "1. kamalattanischen lied". Dort stehen, gegen Ende, sechs Verse, eine plus vier plus eine Zeile (zu Beginn des Liedes waren es noch 2 plus 8 plus zwei - formal dasselbe, aber das nur am Rande). Die erste Zeile heißt

schön gesichtet

und die letzte

schon gerichtet<sup>4</sup>

und die beiden ergänzen sich "schon sehr schön", um im Laut zu bleiben, nur, das täuscht, sie behindern sich.

Der ganze Text ist ein Spiel mit den Vokalen und Umlauten **o ö** und **a ä** - **o** und **ö** am Rand, wie bereits gezeigt und **a** und **ä** in der Mitte, nur, da schleicht sich am Ende dieser Mitte noch ein **ö** rein, und der Text strauchelt (klanglich und rhythmisch, nicht inhaltlich).

Formal ist es ein bisschen wie beim vorigen Beispiel aus "winterdeutsch", schlichte Ränder und eine komplexe Mitte. Die Mitte, das sind drei Satzzusammenhänge in vier Versen:

graben wir nachts schon  
die gräber jagen wir  
tags die jäger blasen  
die bläser schön

und dieses letzte schön bremst alles auf Null herunter, fährt es gegen die Wand und das hat rhythmische und klangliche, und damit auch musikalische Gründe.

Als Ganzes heißt das so:

schön gesichtet

graben wir nachts schon  
die gräber jagen wir  
tags die jäger blasen  
die bläser schön

schon gerichtet

Das „schon“ klingt wie eine Korrektur des „schön“, als hätte sich da jemand verlesen, und wenn Christian Geissler das in der "Winterdeutsch"- Kammermusik selber liest, zelebriert er diesen Zusammenstoß mit großem, ja größtem Vergnügen.

Cornelius Schwehr, geb. 1953, ist Prof. em. für Komposition, Musiktheorie und Filmmusik an der Musikhochschule in Freiburg. Er komponierte zahlreiche Werke für unterschiedlichste Besetzungen, schrieb Bühnen- Film- und Hörspielmusiken. In der Zusammenarbeit mit Christian Geissler entstanden Hörspiele, Kammermusiken und Solostücke.

---

<sup>4</sup> Geissler (k), aus den kam. liedern, S. 1350.