

Zeitschrift: Sprachspiegel : Zweimonatsschrift
Herausgeber: Schweizerischer Verein für die deutsche Sprache
Band: 8 (1952)
Heft: 4-5

Artikel: Grammatik, Stilistik, Rhythmik
Autor: Lang, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-420248>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Grammatik, Stilistik, Rhythmik

(Schluß)

III. Rhythmik

Hier muß ich nun aber etwas weiter ausholen. Denn wenn es schon nicht ganz einfach war, das Wesen des guten Stiles zu zergliedern, so waren diese Schwierigkeiten doch nur ein Kinderspiel, gemessen an den Nüssen, die es zu knacken gilt, wenn wir das Wesen des Rhythmus begreifen wollen.

Die Wissenschaft vom Prosarhythmus oder von der „Rhythmik“, wie ich lieber kürzer und in formaler Anlehnung an die Begriffe Grammatik und Stilistik sagen möchte, wird seit etwa zwei Menschenaltern langsam aufgebaut. Vieles ist aber noch ungeklärt. Schlimmer: ganz verschiedenartige Begriffe stehen einander gegenüber.

Als wichtiger Vorläufer muß Jean Paul bezeichnet werden, der in der „Vorschule zur Ästhetik“ eine Anzahl kluger Einzelbeobachtungen über diesen Gegenstand zusammenstellte. Nach ihm haben es noch zu verschiedenen Malen Schriftsteller wie Stilmeister sehr deutlich ausgesprochen, daß die Schönheit der Prosa vor allem auf der Beobachtung gewisser rhythmischer Verhältnisse beruhe. Die Verhältnisse in wissenschaftliche Begriffe zu fassen, ging aber über ihre Kraft. Sogar noch im Jahre 1906 stellte Richard Moritz Meyer in seiner „Deutschen Stilistik“ fest: „Über den Rhythmus der Prosa fehlt es noch völlig an zuverlässigen Arbeiten.“

Seither haben sich die Dinge freilich gewandelt. Eine Reihe von Gelehrten — ich nenne in alphabetischer Reihenfolge: Burdach, Blümel, Heusler, Hildebrand, Marbe, Saran, Sievers — hat es sich geduldig zum beharrlichen Anliegen werden lassen, diesen geheimnisvollen Verhältnissen nachzuspüren; auch ist ihren Schulen eine Anzahl einschlägiger Dissertationen entsprossen. Dennoch ist von einer all diese Bemühungen zusammenfassenden und krönenden Darstellung, die auch die verschiedenen vorgeschlagenen Begriffe auf einen gemeinsamen Nenner bringen müßte, noch nichts zu bemerken. Im Gegenteil: Es besteht erst über verhältnismäßig wenige Sachverhalte Einmütigkeit. Ich wage heute dessenungeachtet den Versuch, eine vorläufige, allerdings nur auf die Schule ausgerichtete Synthese vorzulegen.

Wir fragen zunächst: Was ist rhythmische Prosa? Populär ausgedrückt, ist es einfach Prosa, die uns gut in den Ohren klingt. Freilich dürfen wir dieses „Klingen“ nicht allzu wörtlich, nicht allzu musikalisch auffassen. Denn ganz sicher hat R. M. Meyer recht, wenn er meint, daß Melodie und Rhythmus in unserer Sprache weitgehend zusammenfallen. In erster Linie klingt deutsche Prosa gut, wenn die Akzente angenehm gesetzt erscheinen, erst in zweiter, wenn nicht gar in dritter, wenn ihre Wörter aus besonders einschmeichelnden, melodios wirkenden Vokal- und Konsonantensolgen bestehen.

Wenn ein Stück Prosa weder harte Fügungen enthält noch Eintönigkeit, dann fließt sie erfreulich, d. h. rhythmisch. Das Fließen, das macht's. Denn „rhythmos“ bedeutet ja Fluß. Die rhythmische Rede bewegt sich genau wie ein Fluß oder Strom, in dem sich die Wellen ja auch bald stärker, bald schwächer heben und senken. Die rhythmische Rede ist eigentlich die natürliche Rede des Menschen, wenn aus ihm unverfälscht die Bewegung und Erregung seiner Seele quillt. Darum spricht das Anneli in der Sterbeszene in Gotthelfs „Geld und Geist“ ein völlig rhythmisches Berndeutsch: „Lieb mir ne geng u bis ufrichtig, er isch mir o grusam lieb gsi, ume z'lieb. Aber er isch o ne guete; e bessere Bueb git's nid uf der Wält. Gäll, du hesch mir ne lieb u schikisch di i ne!“

Es scheint, als verändere sich in einem solchen Zustand die Sprache eines Menschen in dem Maße, als die Temperatur seines Blutes sich ändert. Das ist es wohl, was Ernst Hirt im „Formgesetz“ meint, wenn er den Sachverhalt folgendermaßen umschreibt: „Ich bin überzeugt, daß jeder Gemütsbewegung ein bestimmtes Tempo unserer Blutzirkulation entspricht. Ich nehme also den Begriff Rhythmus zunächst rein dynamisch. Er ist, man darf es so sagen, die mechanische Fortschwingung der Erschütterung, ihre mechanisch getreue und eben daher so zwingende, unbewußte, nicht zu machende.“

An dieser Stelle muß ich einen kleinen Umweg einschalten. Denn damit ich ein bestimmtes Spannungsverhältnis in der Prosa völlig klarmachen kann, muß ich die Einsicht in ein ähnliches, doch leichter begreifliches Gesetz im Gedicht voraussetzen dürfen. Es scheint, als ob das eigentliche Leben jedes Sprachkunstwerkes auf dem Rhythmus beruhe. Mithin hat auch ein Gedicht Rhythmus. Doch es hat ja auch

anderes. Es hat Metrum (Versmaß) und Reim. Wie verhält sich nun der Rhythmus dazu? Und wie zu seinem Sinngehalt? Der Zürcher Dozent Leonhard Beriger hat darüber in seiner bemerkenswerten Studie „Poesie und Prosa“ (Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 21. Jg., Heft 2) eine aufschlußreiche Theorie entwickelt. Der Rhythmus im metrischen Gedichte, so meint er, sei eine Art ständigen Kampfes zwischen zwei Ansprüchen. Denn einerseits will die Syntax ihre logischen Akzente setzen. Und andererseits will sich das Metrum im Skandieren erfüllen. Eben aus diesem Widerstreit ergibt sich der rhythmische Fluß: jenes dem Ohre so wohlgefällige Auf und Ab, das dem Wellenspiel eines Stromes zu vergleichen ist. So soll ja auch der Schauspieler seine Verse sprechen: daß das jambische Metrum zwar vernehmlich wird, doch aber auch der Sinn der Rede in den Hörer einzudringen vermag. Akzentuiert er nur metrisch, so entsteht ein hohles Deklamieren; akzentuiert er nur sinngemäß, so zerreißt er die Verse in bloße Prosa. Im 19. Jahrhundert hat der schlechte Schauspieler den erstgenannten Fehler begangen, im 20. begeht er allzuoft den zweiten.

Wir sehen: ein Spannungsverhältnis ist da. Das ist das Entscheidende. Zwischen zwei Kräften, die um den Vorrang kämpfen! So ist es im Gedicht, so aber ist es auch in der rhythmischen Prosa. Nur daß das Spannungsverhältnis hier von anderer Beschaffenheit ist.

Die rhythmische Prosa ist nämlich ein Übergang. Sie ist noch Prosa, und doch ist sie fast schon Gedicht. Ein Anfang von Metrisierung ist in ihr zu spüren. Und dies scheint nun gerade ihre Spannung zu sein, wie Nietzsche es als erster angedeutet hat: daß ihre Sätze ständig zu Versen werden wollen und doch es immer wieder gerade vermeiden.

Wenn wir den Gesamtbereich der Prosa ins Auge fassen, so können wir in Rücksicht auf den Rhythmus drei verschiedene Stufen unterscheiden. Als unterste Stufe möchte ich die der ganz unrhythmischen Prosa bezeichnen. Zu ihr gehört das gesamte Gebiet der Sach- und Gebrauchsprosa, der Geschäftsbrief vor allem, aber auch die Verlautbarungen der sogenannten reinen Wissenschaft. Diese Prosa ist darum völlig unrhythmisch, weil ihre Urheber bei der Abfassung nur ihrem nüchternen Verstand gehorchen, ihre Gefühle aber, und damit den Rhythmus ihres Blutes, nach Tunlichkeit ausschalten und unter-

drücken. Überdies kann sich der Rhythmus auch deshalb darin nicht entfalten, weil sich die Texte über große Strecken aus starren Formeln zusammensetzen, juristischen zum Beispiel oder chemischen, die erfahrungsgemäß gern harte Fügungen bilden. Solche Verlautbarungen möchte man darum fast lieber als Sprachmosaik bezeichnen denn als Sprachganze, als Wortklitterungen eher denn als gestaltete Prosa.

Sobald sich aber eine gewisse persönliche Wärme zeigt, ist schon ein Anfang von Rhythmisierung möglich. So können sogar bestimmte Geschäftsbriefe — etwa Klagebriefe ungerecht behandelter Schuldner — Partien rhythmischer Prosa enthalten. Dasselbe gilt von leidenschaftlichen oder dichterisch beschwingten Zeitungsartikeln (Leitartikeln und Feuilletons vor allem), vorzüglich aber von den historischen und literarischen Essays und den Reden aller Gattungen: Wahlreden, Festreden, Verteidigungsreden, Predigten. Daß besonders die Redeschlüsse eine gewisse Rhythmisierung gebieterisch erfordern, darüber war man sich schon im Altertum klar. Ja man hat daraus eine eigene Technik und Wissenschaft gemacht. *Clausulae* hat man diese rhythmischen Redeschlüsse im alten Rom genannt, und das Mittelalter, das diese Tradition übernahm, hat dafür den Ausdruck *Cursus* gebraucht und vier verschiedene Arten unterschieden. Diese Klauseln bestehen heute noch, obschon wir ihre Namen nicht mehr kennen. Sie sind eben gar nichts Er künsteltes. Sie sind nur der Praxis abgelauft worden. Drum habe ich sie auch ohne Mühe in einigen Aufsätzen meiner Schüler festgestellt.

Die Klauseln wären also sozusagen der Anfang der Rhythmisierung, und Texte, die sie und einige andere rhythmisierte Stellen enthalten, würden wir zur zweiten, zur halbrhythmisierten Stufe der Prosa rechnen. Eine einigermaßen erkennbare Rhythmisierung ist immer ein Beweis bedeutenden Menschen- und durchaus aner kennenswerten Künstlertums. Denn sie kann naturgemäß erst dort auftreten, wo ein Autor seinen Stoff nicht nur völlig beherrscht, sondern ihn auch mit seiner Persönlichkeit durchdrungen hat. Mit Recht hat man deshalb in neuerer Zeit in den Sammlungen meisterhafter Prosa, wie etwa in Korrodís „Geisteserbe der Schweiz“, auch der wissenschaftlichen Prosa und der Kunstrede einen Platz vergönnt — in eben dem Maße, als solche Texte durch einen ausgeprägten Rhythmus geadelt erscheinen.

Die dritte Stufe der Prosa bilden die vollkommen durchrhyth-

misierten Texte. Es ist die der Kunstprosa, der Prosa der großen Dichter und Schriftsteller. Durchrhythmisiert heißt, im Sinne unserer früheren Definition, daß diese Sprache sich immer dem Verse nähert, ohne doch je ganz in ihn überzugehen. Sie wird nie eintönig, aber sie weist auch keine harten Fügungen auf; es stoßen selten zwei Hebungen (betonte Silben) aufeinander, und mehr als drei Senkungen (unbetonte Silben) kommen kaum nebeneinander vor. In der Prosa der Dichter ist auch noch eine letzte Bedingung restlos erfüllt. Die rhythmischen Gipfel sind zugleich auch die Sinngipfel. Es besteht kein Widerstreit zwischen dem rhythmischen Akzent und dem logischen Akzent.

Nun liegt es aber doch wohl auf der Hand, daß es auch dem feinsten Stilisten nicht immer leicht fallen mag, so vielen Anforderungen gerecht zu werden. Er hat es viel leichter dann, wenn er Gefühle und Bilder ausdrücken darf, als dann, wenn sich schwierige Gedankenfolgen zum Ausdruck melden. Deshalb findet man reinere Rhythmisierung, wo dichterische Prosawerke lyrischen oder dramatischen Charakter besitzen, als dort, wo Begriffe und Gedanken erörtert werden. In der Mitte dürfte die erzählende Prosa stehen. Besonders die geschichtlichen Romane weisen oftmals Stellen auf, in denen Namen von Menschen und Ortschaften sich der Durchrhythmisierung verweigern.

Es darf vielleicht kurz auch auf die verschiedenartige Begabung der Dichter hingewiesen werden. „Die einen Dichter sind im Zeichen des Rhythmus geboren, die andern im Zeichen des Logos. Bei den Rhythmikern ist die Gestalt primär vorhanden und ergießt sich in ungebrochenen Rhythmen; bei den Logikern wird sie erst sekundär geformt und zeigt gebrochenen Rhythmus.“ (Johannes Brömmel)

Lassen Sie mich diese beiden Arten rhythmischer Prosa an zwei Beispielen belegen:

„Es duftete aus jeder Ecke seine Vergangenheit, seine erste Jugendzeit ihm süß und rührend entgegen. Liebe trieb ihn, alles wiederzuschauen, alle Klänge wiederzuhören, die Vesperglocke und das Sonntagsgeläut, das Rauschen des dunklen Mühlbachs in seinen engen moosigen Mauern, das Schreiten der Sandalen auf den Steinplatten, den abendlichen Klang des Schlüsselbundes, wenn der Bruder Pförtner schließen ging.“ (Hesse, „Narziß und Goldmund“)

Und anderseits: „Da hierauf Wasser mit leisem Kopfschütteln be-

merkte, dieses an sich wünschenswerte Resultat dürfte neben schönen Lichtseiten auch manche Schattenseiten zeigen, und er persönlich sehe sich nur mit Schmerz von dem protestantischen Deutschland abgedrängt, nickte ihm der venezianische Staatsmann einverstanden zu und sagte, staatliche Unabhängigkeit sei eine schöne Sache und es lasse sich dabei auch bei kleinem Gebiet ein gewisser Einfluß nach außen hin üben, vorausgesetzt, daß politische Begabung vorhanden sei und auf ihre Ausbildung aller Fleiß verwendet werde." (Meyer, „Sürg Senatsch“)

Ich möchte nun noch an einem kleinen Beispiel zeigen, wie man Schülerprosa im Sinne einer bewußt stärkeren Rhythmisierung verbessern kann. Ein Aufsatz, der Sachs mit Hutten verglich, hatte folgenden Schluß: „Während Sachs ruhig zu Hause seinen religiösen Pflichten nachkam, setzte Hutten seine ganze Tatkraft für die Réformation ein.“ Beide Sätze schlossen mit Doppelhebung, einer harten Fügung, die vor allem am Schluß eines Abschnittes oder gar eines Sprachganzen unbedingt vermieden werden sollte. Wir korrigierten die Stelle folgendermaßen: „Während Sachs ruhig zu Hause seine religiösen Pflichten erfüllte, setzte Hutten seine ganze Tatkraft ein für die Réformation.“

Es kann sich nun ereignen, daß solche rhythmischen Verbesserungen zur Preisgabe stilistischer Feinheiten führen. Dann sollen diese eben geopfert werden! Die rhythmische Schönheit steht immer höher.

Ich bin am Ende. Wir haben einen weiten Weg zurückgelegt. Wir sind, Sie erinnern sich, von einem bescheidenen Orte ausgegangen: vom Arbeitszimmer des Deutschlehrers, der Aufsätze überprüft. Kehren wir noch einmal zu ihm zurück! Ja, er hat es nicht leicht mit seinen Korrekturen! Lücken stecken darin, ungememe. Es gilt, die Feder behutsam anzusetzen. Und ganz sicher kommt es nicht auf das Quantum roter Tinte an, das er verbraucht. Ich glaube, man sollte überhaupt nur das anstreichen, was man dem Schüler genau erklären kann, und nur jene Verbesserungen sollte man von ihm verlangen, die er völlig bejaht und begriffen hat.

Vielleicht habe ich einigen unter Ihnen etwas Neues über die Rhythmik sagen dürfen. Nicht deshalb habe ich von ihr gesprochen, damit

der Deutschunterricht mit noch einer Disziplin belastet werde. Aber meine Worte haben Ihnen vielleicht doch einen kleinen Ansporn gegeben, um gelegentlich auch Ihrerseits auf diese verwickelten Verhältnisse hinzuweisen — vielleicht am besten an der Tafel, wenn Sie einen Aufsatz besprechen und auf eine Stelle gestoßen sind, in der eine rhythmische Härte am Satzschluß einen an sich schönen Gedanken um alle Wirkung bringt. Oder etwa auch bei der Klassenlektüre, wenn Sie eine rhythmisch besonders prachtvolle Fügung angetroffen haben. Ich mache immer wieder die Beobachtung, daß in den oberen Klassen der Mittelschule für ästhetische Hinweise eigentlich viel Aufgeschlossenheit besteht. Es ist dies auch weiter nicht verwunderlich; denn der Mensch verfaßt doch am ehesten in diesem Alter Gedichte: mit sechzehn, siebzehn Jahren!

Dr. Paul Lang

„Ohne es“ oder „ohne dasselbe“?

Ein Mitglied stellt die Frage, ob Spittlers Ausführungen über die Anwendung der Fürwörter „es“ und „dasselbe“ in seinem Aufsatz „Ohne es“ (in den „Lachenden Wahrheiten“ und in den „Ästhetischen Schriften“ der Artemis-Ausgabe) richtig seien.

Was sagt da Spitteler? — Er habe in einem Nachruf über die Schauspielerin Charlotte Wolter gelesen: „Aber das Theater besuchte sie regelmäßig. Ohne es war das Leben für sie kein Leben.“ Der Verfasser habe doch wohl sagen wollen: „ohne dasselbe“, habe das aber nicht gewagt, denn es herrsche „nachgerade eine Seuche, im größtmöglichen Prophetentone dieses oder jenes harmlose Wort der täglichen Sprache verbieten zu wollen“. Gegenwärtig sei es namentlich das unglückliche „derselbe“, das da herhalten müsse. Und doch hätten sich unsere allerersten Dichter, Goethe, Keller, Meyer, nicht im mindesten besonnen, „derselbe“ für „er“ und „dasselbe“ für „es“ zu setzen. Eingeführt hätten dieses jetzt verpönte Wort nicht Kaufleute, . . ., Kanzlisten und andere Sprachmörder, sondern Professoren und Sprachgelehrte. Wackernagel (sein Deutschlehrer in Basel) habe es sogar ausdrücklich verlangt und „ohne es“ mit Recht verdammt. Warum?

Die „Seuche“, die das Wort „derselbe“ und seine Formen zu ver-
schlingen drohte, war von Otto Schröders 1889 erschienener Schrift
„Vom papiernen Stil“ ausgegangen, und Gustav Wustmann hatte