Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Rhythmus als offene Form

Autor: Helbling, Hanno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006503

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Hanno Helbling

Rhythmus als offene Form

Ein englischer Gastdirigent arbeitete vor Jahren mit dem Tonhalle-Orchester in Zürich; auf dem Programm stand die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius. Diese Sinfonie endet mit sechs Akkorden der ersten, vierten und fünften Stufe von Es-Dur, die über die letzten neun Takte hinweg von allen Registern *fortissimo* gespielt werden. Das Orchester dachte sich für die nicht öffentliche Hauptprobe des Konzerts einen Streich aus: man beschloss, den letzten Akkord nicht zu spielen. So holte der Dirigent in sicherer Erwartung des letzten Donnerschlags aus, hieb in die Luft, und – nichts. Vollkommene Stille.

Was bedeutet das? Zu einer "Unvollendeten" wurde die Sinfonie nicht; die harmonische Entwicklung hatte ihr Ziel acht Takte vor dem letzten erreicht; das kadenzierende Um- und Ausspielen des Schlussakkords war nur noch dazu bestimmt, den Dimensionen des Werks gerecht zu werden – etwa nach dem Prinzip: je grösser der Wagen, desto länger der Bremsweg.

So fehlte hier der Schluss, obwohl das Ende erreicht war. Es gibt offenbar ein Hören, das sich von der harmonischen Entwicklung allein nicht sagen lässt, wann "es" fertig ist. Ein Hören, das schon weiss, wohin es geführt sein will, und nicht zufrieden ist, wenn man es mit einemmal stehen lässt.

Jede Dramaturgie weckt Erwartungen; jede Person, die hört oder sieht oder liest, macht sich "auf etwas gefasst". Dieses "etwas" muss definiert und sein Eintreten muss, meist von mehreren Seiten her, determiniert sein. Der Schluss eines klassischen Musikwerks klingt um so überzeugender, je genauer der Bogen der thematischen Arbeit auf einen harmonisch, dynamisch und rhythmisch zugleich anvisierten Zielpunkt trifft; wobei man statt "rhythmisch" besser "taktmässig" sagt und den Begriff des Rhythmus dem Gesamtvorgang vorbehält.

Der Abschluss der fünften Sinfonie von Sibelius zeigt aber, dass das Ziel eines solchen Vor-Gangs auch überdeterminiert sein kann. Die Erwartung der Hörenden reduziert sich dann auf einen Restbestand an noch offenen oder kaum mehr offenen Formelementen. Wir kennen die Antwort; dass sie uns ein letztes und ein allerletztes Mal gegeben wird, verschafft uns eine Befriedigung, die uns gleichzeitig enttäuscht; denn wir wollen nicht nur bestätigt, wie möchten auch überrascht sein.

"Jetzt passiert nichts mehr":[1] dass sich dieses Gefühl während des letzten Akts einer Komödie oder bei der Lektüre des Happyends eines Romans einstellt, zeigt eine Störung des Gleichgewichts an, für das die Dramaturgie jedes Textes zu sorgen hat: des Gleichgewichts zwischen Frage und Antwort. Besteht aber die Antwort in einer Katastrophe, so mag eine Tragödie, eine Erzählung über ihre ganze Länge auf sie zugelaufen sein, das Ende kommt für uns immer noch früh genug. Woraus vorläufig zu schliessen wäre, dass ein Kunstwerk auch unsere Emotionen auf ihrer rhythmischen Struktur behaftet.

Und weiter müsste man annehmen, dass von Rhythmus kaum anders die Rede sein könne als unter dem Gesichtspunkt – oder wenigstens unter steter Berücksichtigung – der Rezeption. Wenn wir "Antwort" sagen, so meinen wir ein nachvollziehbares Ereignis, wie das Eintreten einer Dissonanz oder ihre Auflösung, das erwartete Eintreffen eines Reimworts oder sein verblüffendes Ausbleiben. Der Text, ob sprachlich oder musikalisch, fordert die Leser-, die Hörerschaft zum Nachvollzug seiner abschliessenden oder den Abschluss verweigernden Wendungen auf, und damit kann er sie über- oder unterfordern: durch einen ganz unvorbereiteten Einbruch, durch ein längst vorausgesehenes Ende.

In einem Kriminalfilm könnte es zu der entscheidenden Begegnung zwischen den beiden Antagonisten kommen: Argwöhnisch beginnen sie das Gespräch, zu dem man sie hat

1 Hugo von Hofmannsthal, "Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen", *Gesammelte Werke*, Dramen V, Frankfurt a. M., Fischer, 1986, S. 575.

überreden müssen, unnachgiebig bis zum ersten Anzeichen einer Verständigungsmöglichkeit; nun aber zeigt es sich, dass sie Bedingungen aushandeln können. Die Zeugen der Unterredung atmen auf; ein Händedruck besiegelt die Übereinkunft. Dann geht einer der beiden zur Tür; er öffnet sie, und auf der Schwelle wendet er sich um. Da sagt er jetzt nur ein Wort, er sagt: "Übrigens..." Augenblicklich verstehen wir, was er meint – und dass von Versöhnung nicht mehr die Rede sein wird.

So wäre das richtige Mass getroffen. Die Szene schliesst mit einer Wendung, auf die wir gefasst sein konnten oder eigentlich mussten; wir sind doppelt befriedigt, nämlich überraschend bestätigt in einer Ahnung, der wir gerade nicht mehr getraut hatten.

Ein Vorgang in höherer Sphäre. Helena hört – im dritten Akt des zweiten Teils von Goethes *Faust* – den Turmwächter Lynkeus in Versen sprechen, die ihr "seltsam und freundlich" klingen. "...wie sprech ich auch so schön?" fragt sie, und Faust antwortet mit dem Reimwort: "...es muß von Herzen gehn." Dann gibt er ihr dreimal einen Vers und die erste Hälfte des nächsten vor; es ist jetzt an ihr, den reimenden Abschluss zu suchen, und mühelos findet sie ihn. Dreimal besiegelt sie so das Bündnis der griechischen mit der deutschen Welt, und danach spricht sie weiter in Reimen – so lange, bis Euphorion, der aus ihrer Vereinigung mit Faust hervorgegangen ist, stirbt. Da stimmt nun der Chor seinen Trauergesang noch in den gereimten Versen an, die auch er sich nach und nach angewöhnt hat, aber Helena spricht ihre Abschiedsworte wieder in den sechshebigen jambischen Versen, mit denen sie sich zuerst hat vernehmen lassen. "Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band", und auch die Form ist verloren gegangen, die für das Glück des Verbundenseins einstand.

So stimmt die Feinstruktur des Textes mit seiner dramatischen Bewegung überein. Dank diesem Zusammenspiel hören wir nicht bloss *von* der tragischen Schicksalswende, die hier eintritt; wir hören sie selbst. Die Dichtung scheint die Ausdrucksmittel der Musik zu übernehmen, um Helena das, was sie in Worten sagt, gleichzeitig durch einen Taktwechsel, durch die Rückkehr zum anfänglichen Zeitmass, und durch

eine Modulation nach der ursprünglichen Tonart sagen zu lassen.

Aber man sollte nicht von "Ausdrucksmitteln" reden, wo die Sprache dem Geschehen ihre, und das heisst *seine* Gestalt gibt; denn eine andere steht ihm nicht zu: es existiert nicht ausserhalb des Textes. So wie Musik keine "Stoffe" kennt – es sei denn, wir gäben den Tönen und Klängen selbst diesen Namen –, kann sich auch Dichtung nicht so verstehen, dass sie einen ihr vorgegebenen Stoff zurechtmachen müsste, ein "Thema" – es sei denn, wir nähmen die Worte und Wortfolgen als den Stoff, aus dem die thematische Arbeit (im musikalischen Sinn) eine Form gewinnt: einen Rhythmus.

❦

Am Ende des Helena-Akts wiederholt sich in auffälliger Weise eine Abschiedsfigur: Euphorion ist "zu der Eltern Füßen" gestürzt; "das Körperliche verschwindet sogleich [...] Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen". Und Helena "umarmt Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen".[2] Das Erscheinen Helenas hat, zwei Akte zuvor, mit einer Schaustellung vor Kaiser und Hof seinen Anfang genommen; die Erinnerung an jene Episode begleitet den Verlauf des Zusammenseins von Helena und Faust, und sie zehrt an seinem Wirklichkeitsanspruch. So mussten wir "darauf gefaßt sein", dass zuletzt bloss die Requisiten zurückbleiben, die Verkörperungen des griechischen Ideals sich als Gaukelspiel oder Wunschtraum herausstellen würden. Das Verschwinden Euphorions und Helenas ist ein mythologischer Tod: "Persephoneia nimm den Knaben auf und mich"; nicht ihre Seelen trennen sich von ihren Körpern – dieser Vorgang bleibt dem Verscheiden Fausts vorbehalten und wird dort antike Todesvorstellung mit christlicher Heilsmythologie verbinden –, der Sohn und die Mutter werden als unteilbar

2 Johann Wolfgang Goethe, "Faust", *Sämtliche Werke*, hg. v. Albrecht Schöne, Band 7/1, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, S. 365f., 383f.

dargestellte Personen zurückversetzt in die Phantasiewelt, aus der sie kamen.

So lässt sich der Gang der Handlung als Wechselspiel zwischen Frage und Antwort verstehen; und da es keine andern als "offene" Fragen gibt, jede Antwort aber einen, sei es auch vorläufigen, Schluss impliziert, können wir im Auf- und im Zugehen, im Aufbrechen und im Ankommen die Form des Geschehens erkennen. Faust hat die Studierstube und die Praktiken der Magie verlassen, um "vor dem Tor" einer realeren Welt zu begegnen; er kehrt zurück, und kaum hat er sein Verhältnis zur Magie vertraglich ins Reine gebracht, zieht er von neuem aus, um es mit der Wirklichkeit aufzunehmen. Als Magier wiederum lässt er Helena erscheinen, und hier greift sein Verlangen nach dem Wirklichen – der Wirklichen – voraus, er stört ein Beginnen, das in mittelalterlicher Enge nur ein Experiment sein kann und erst in der Weite einer antiken Szenerie die Schwingungen des eigentlichen Fragens nach der Wirklichkeit der Erscheinung erzeugen wird, um ihm die Antwort folgen zu lassen, die von Faust selber stammt: "Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!"[3]

Die thematische Arbeit, um den musikalischen Begriff nochmals aufzunehmen, vollzieht sich in den Modulationen des Versmasses, in den Taktwechseln zwischen derbem und hohem Ton, rasch parierender, parodistisch gespreizter und frei ausklingender Rede, in einem sprachlichen Unterwegs, das mit dem bewegten Gang einer symphonischen Entwicklung der Grundstruktur nach verwandt ist. So wie sich im zweiten Satz von Schuberts grosser C-Dur-Sinfonie der Bogen ein erstes, ein zweites Mal über die Stufen des harmonischen Gefüges zieht, so bahnt sich auch das Sprachgeschehen seinen Weg durch die Ausdrucksformen – hier ist das Wort wohl am Platz – einer Existenz, die sich in die Abenteuer der Verwirklichung vorauswirft.

Voraus – fragend und denkend. Der Aufbau eines platonischen Dialogs, einer Abhandlung Augustins beruht auf dem doppelten Risiko des Öffnens und Schliessens, des Suchens, das sich auf den Weg macht, und eines Findens, das den

3 *Ebd.*, S. 36.

Anstoss zu weiterer Suche geben wird. Aus wiederholtem Sich-Vorauswerfen wächst die Figur, mit Rilke zu reden, der "wachsenden Ringe, die sich über die Dinge ziehn",[4] oder umgekehrt einer enger werdenden Spirale, die auf eine letzte Antwort zuläuft. Eine solche Bewegung ist leicht von einem argumentierenden Vorgehen zu unterscheiden, das immer nur darauf achten muss, dass es um die nächste Ecke kommt. Auch die Reflexion hat ihren Rhythmus.

❦

Im Sprach- so gut wie im Tongeschehen steckt das Wagnis der Verwirklichung. Mit allem, was Faust unternimmt, was Magie ihn beginnen lässt, wird eine gestaltete Welt in die Zeit gestellt, und nichts anderes als die Zeitigung einer Klanggestalt leistet das musikalische Werk. Diese Übereinstimmung mag sich darin verdeutlichen, dass die Fausttragödie eine besondere Affinität zur Symphonik aufweist; sie beruht aber darauf, dass sich die Umsetzung einer literarischen oder kompositorischen Formidee im Zeiterlebnis der Zuschauenden, Lesenden, Hörenden vollzieht und dass die rhythmische Struktur jedes Kunstwerks diesen Vollzug bestimmt.

Wenn wir aber schon von Wagnis sprechen, können wir wohl nicht erwarten, dass eine solche Struktur für das Gleichgewicht zwischen Öffnen und Schliessen, Frage und Antwort jederzeit einstehe. Wir müssen damit rechnen, dass Störungen eintreten, und auch darauf "gefaßt sein", dass die Störung zu einem beherrschenden Strukturmoment wird.

Die Frage nach der Wirklichkeit kann – beispielsweise – offen bleiben. Wenn Cézanne den Mont Saint-Victoire in seinen späten Aquarellen immer wieder festzuhalten sucht, lässt sich die Folge seiner Bemühungen als ein nie beantwortetes "Ist er das?" lesen. Oft fehlt nicht mehr viel, dass der Berg sich in Luft auflöst, seine Existenz kaum mehr wahrnehmbar ist; und dies nun nicht, weil er sich als Vorspiege-

4 Rainer Maria Rilke, "Das Stundenbuch", *Sämtliche Werke*, hg. v. Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt a. M., Insel, 1955, S. 253.

lung oder Illusion erwiese, aber weil es mit dem Wirklichkeitsanspruch der Kunst eine zweifelhafte, das Scheitern ankündigende Bewandtnis hat.

Oder es können sich, umgekehrt, lauter Antworten vor *die* Antwort stellen, auf die es ankäme – auf die es angekommen wäre, solange die Frage noch nicht vergessen war. Ulrich, dem "Mann ohne Eigenschaften" Robert Musils, wird von allen Seiten verkündet, eingeredet, erklärt, was ist. So scheint er sich lange Zeit auf dem Weg des vergleichenden Gegenüberstellens, des Abwägens und möglichen Vereinbarens zu bewegen. Doch diese Erzählstruktur erweist sich als brüchig; unmerklich zerfällt sie, und am Ende müssen wir feststellen, dass ihr Zerfall schon am Anfang begonnen hat und dass Zerfall das Thema, im literarischen wie im musikalischen Sinn, des Werks ist. Am Ende: denn der Roman hat zwar keinen Schluss, und doch ist seine Bewegung zum Stillstand gekommen in einer Ratlosigkeit, die man nicht nur beim Autor und bei der Hauptperson, sondern in der Sprache selbst suchen muss: An der Schwelle zum Chaos widerstreitender Wirklichkeiten kommt sie nicht weiter.

Heisst das nun, dass ein Kunstwerk arhythmisch wird? Die Frage geht wiederum nicht nur den Text, sondern zugleich das Lesen, Hören und Sehen an. Verstehen wir Cézanne so, dass er immer von neuem versucht hat, einen realen Berg abzubilden, dann entgeht uns der Pulsschlag seines Bemühens. Sehen wir aber, dass es die Gestalt des ihm vorschwebenden Bergs ist, auf die es ankommt, – und das "Vorschweben" wird in den Aquarellen geradezu thematisiert –, dann spüren wir deutlich genug, welchen Rhythmus die Spannung hervorbringt, die über den Modell stehenden Mont Saint-Victoire hinweg auf die Verwirklichung einer Bergidee dieses Namens gerichtet bleibt.

Und das Scheitern des "Manns ohne Eigenschaften" wird zu einem unliterarischen Ereignis, wenn wir nur feststellen, dass bei all dem, was da geplant und geredet wird, nichts herauskommt und die Verhältnisse zwischen den Personen lauter Irrtümer sind. Nicht darauf, dass jeder Lösungsversuch im Politischen und im Menschlichen falsch ist, beruht die Dynamik des Werks, sondern darin, dass hinter jeder Antwort eine neue Frage heraufkommt. So zeichnet sich allerdings

eine Umkehrung ab, die ein Kennzeichen der Moderne ist: Nicht von der Frage zur Antwort spannt sich der Bogen, sondern der Antwort tritt die Frage entgegen; was eine synkopische Wirkung erzeugen kann. Auch der Zweifel hat seinen Rhythmus.

Und selbst die Ratlosigkeit – sofern das Werk sie aussagt und nicht bloss von ihr redet oder sie nur durch seine Strukturlosigkeit verrät. Rhythmische Qualität entsteht nicht unabhängig von der inneren Kohärenz einer Kunst; sie fehlt immer dann, wenn die Übereinstimmung ihrer Formelemente durch eklektische Zusammensetzung erreicht wird. Und das Klischee ist ihr Tod.

❦

Dadurch, dass die Rezeption am Entstehen des Rhythmus beteiligt ist – dass er, genau genommen, ausserhalb ihres Zusammenspiels mit einem "Text" (welcher Gattung auch immer) nicht existiert –, wird das Unterscheidungsvermögen der Lesenden, Hörenden oder Schauenden auf die Probe gestellt und zugleich gefördert: Eine metrische Aufbereitung oder ein poetischer Zungenschlag kann uns bei oberflächlicher Lektüre dazu verleiten, die Prosa eines routinierten Stilisten für rhythmisch zu halten. Umgekehrt kann uns die geheime Ordnung eines tachistischen Gemäldes eine Zeitlang verschlossen bleiben. Und wiederum kann uns ein Schwall von Dissonanzen über die Trivialität einer Oper fürs erste hinwegtäuschen.

Die beiden kürzesten Gedichte von Giuseppe Ungaretti sind als rhythmische Gebilde leicht zu erkennen. Zwei Zeilen zu vier und drei Silben bilden das eine: "M'illumino / d'immenso." Das andere besteht aus einem Endecasillabo, dem klassischen elfsilbigen Vers der italienischen Dichtung: "D'altri diluvi una colomba ascolto."[5] *Sich erhellen aus Unendlichem* und *von anderen Sintfluten eine Taube verneh-*

5 Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, a.c. di Leone Piccioni, vol. 1, Milano, Mondadori, 1969, p. 65, 113.

men: das sind nicht blosse Motive, die in metrischer Form eine Zierde des lyrischen Werks abgeben; es sind Spannungsbögen, die sich in räumliche und zeitliche Dimensionen hinaus und aus ihnen herein schwingen, und diese Schwingungen sind ein unmittelbar rhythmischer Vorgang. Man hat versucht, in einem Vers von Salvatore Quasimodo ein Äquivalent zu diesen beiden Gedichten zu sehen; er lautet: "Ed è subito sera."[6] Doch wie bedeutsam man diese vier Wörter zum Klingen bringt, sie verhalten sich wie eine rasch ermüdete Batterie und wissen nichts anderes, als dass es "wirklich" auf einmal Abend ist.

In unserem Unterscheidungsvermögen verbinden sich Gefühl und Erfahrung. Wir begegnen dem Kunstwerk mit unseren Erwartungen, aber es leitet uns an, unsere Erwartung auf seine Struktur abzustimmen. Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts hat es uns abgewöhnt, letzte und allerletzte Akkorde vorauszuhören. Wir haben gelernt, einer Komposition von Igor Strawinsky zu folgen, so dass sie uns an den Ort führen kann, wo wir mit einem "Das war's" entlassen werden – wo wir, noch ungeübt, den Schluss vielleicht in einer vermeintlichen Pause entdecken mussten, um dann von seiner Notwendigkeit überzeugt zu sein.

Solcher Nach- oder Mitvollzug, die Beteiligung am Vor-Gang des Textes orientiert sich aber noch immer an seinen Fragen und Antworten, seinen Aufbrüchen und Ankünften, und in seinem Zusammenspiel mit unserem rezeptiven Verhalten entsteht die durchlässige, offene Form, die als Rhythmus erkennbar ist. Wenn wir den Pulsschlag der Kunst in ihren Spannungsbögen und in ihrer Feinstruktur wahrnehmen, so gelingt uns das, weil wir selbst in solchen Schwingungen leben und sie in vielen Gestalten wiedererkennen. In der Erzählung *The Lost Decade* von Francis Scott Fitzgerald kommt ein Mann nach New York zurück – man weiss nicht woher und ob er überhaupt fort war; man fragt ihn, was er gern sehen würde, und er antwortet: "Köpfe, von hinten –

6 Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1971; hier zitiert nach: *Italienische Lyrik der Gegenwart*, hg. v. Franco de Faveri u. Regine Wagenknecht, München, C. H. Beck, 1980, S. 92.

wie sie an den Körpern befestigt sind. Und hören möchte ich, was dort die beiden kleinen Mädchen zu ihrem Vater sagen. Oder eigentlich nicht, was sie sagen, sondern ob ihre Worte dahintreiben oder abtauchen und wie ihr Mund sich schließt, wenn sie fertig sind. Nur eine Sache des Rhythmus."[7]

7 F. Scott Fitzgerald, *The Collected Short Stories*, London, 1986, p. 580 f.

Abstract

En s'inspirant d'exemples provenant de la musique, de la littérature aussi bien que des arts plastiques, la présente contribution cherche à montrer que le rythme ne peut être appréhendé qu'à partir de sa perception. Le rythme se comprend comme le résultat temporel d'un processus ou d'un mouvement oscillant entre ouverture/fermeture, entre question/réponse. Il s'en suit que l'équilibre entre la question et la réponse n'est pas toujours maintenu, que des perturbations interviennent et qu'il ne peut y avoir résolution. De ceci il ne faut pas conclure que nous avons affaire à de l'arythmique. Bien au contraire: les ruptures, justement, constituent dans ce cas le rythme lui-même – il existe également, en particulier pour les modernes, un rythme du déséquilibre, du doute ou de la perplexité.