

Das Anziehende am Rhythmus

Autor(en): **Horn, András**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 32: **Rhythmus**

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006504>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

András Horn

Das Anziehende am Rhythmus

1 Da der Mensch Rhythmus nicht nur in der Natur erlebt, sondern ihn über Zeiten und Kulturen hinweg in allen Arten der Kunst auch bewusst produziert, muss der Rhythmus etwas elementar Anziehendes für ihn haben. Angesichts der übergeschichtlichen Identität des Rhythmus als solchen (als der kurzphasigen Wiederkehr gleicher, aus Kern und Rändern bestehender Ereignisse) und der trotz aller Geschichtlichkeit perennierenden Identität des Menschlichen – angesichts dieses doppelten Beharrens und da Prinzipien ohnehin nicht zu vervielfachen sind, ist es unwahrscheinlich, dass das gleiche, der Rhythmus, dem gleichen, dem Menschen, mal aus diesem, mal aus jenem Grund gefiele. Anzunehmen ist vielmehr, dass die Gründe für die Anziehungskraft des Rhythmus allgemeiner Art sind und mit gewissen allgemeinen, anthropologischen Bedürfnissen des Menschen zusammenhängen. Es sind dies zum einen das Bedürfnis nach leichterem, den Verstand nicht überstrapazierender Daseinsbewältigung und zum anderen das Bedürfnis nach Ästhetischem.

2. Den Verstand nicht überstrapazieren, heisst u.a., das Ordnen der uns begegnenden Erscheinungen zu erleichtern und die auf uns einströmende Informationsmenge zu reduzieren, damit wir im Besitze der ordnenden Regel das Kommende voraussehen können und uns zumindest in einiger Beziehung nicht immer wieder neu anpassen müssen. Der Rhythmus, auch im besonderen Fall des Metrums in einem dichterischen Text, bildet nun dank der ihn konstituierenden *regelmässigen* Wiederkehr gleichwertiger Ereignisse alsbald eine solche entlastende Redundanz, er setzt die Informativität des Textes – zumindest in bezug auf dessen prosodische Eigenschaften (die Pausen und Silbenabstufungen) – herab, wobei gerade

die durch diese Herabsetzung ermöglichte "Aufwandersparnis" (Sigmund Freud) eine Quelle unseres Genusses ist.¹ Die somit entstehende prosodische Redundanz wird freilich durch die rhythmischen Abweichungen, Variationen und durch die semantische und syntaktische Vielfalt der metrisierten Rede konterkariert, was der Langeweile entgegenwirkt.²

Der Verstand, der Kortex wird aber auch dadurch vor Überstrapazierung bewahrt, dass wir von Zeit zu Zeit weniger aus ihm und mehr aus der früheren, archaischeren, "primitiveren" Schicht unserer Psyche heraus erleben. Der Rhythmus ist nun nach den Erkenntnissen von Iván Fónagy³ ein eminenter Modus dieses entlastenden, temporären und teilweisen Zurücksinkens: er ist wegen der ihn kennzeichnenden erhöhten Periodizität ein regressives Phänomen zu nennen. Denn die Entwicklung vom Anorganischen über Organisches und Seelisches bis zum Geistigen führt von einfacheren, periodischen Bewegungsformen zu immer komplexeren, zunehmend aperiodischen. Die Bewegungsabläufe jener Organe z.B., die dem vegetativen oder autonomen Nervensystem unterstellt sind (Herz, Lunge, Darm) sind periodischer als die vom Zentralnervensystem gesteuerten bewussten und willentlichen. Selbst Routinehandlungen müssen nicht streng periodisch wiederkehren, sie kennen Verschiebungen, Unterbrechungen usw., – von unseren originären, einmaligen Innenerlebnissen, Gedanken, Verhaltungen ganz zu schweigen. Das heisst: je älter, je urtümlicher, umso stereotyper, umso mehr durch die Wiederkehr des gleichen gekennzeichnet. Die Stereotypie ist verräterischerweise auch im Vordergrund, wenn die lenkende Funktion des Selbstbewusstseins, des Ich, also des Späteren, geschwächt ist (etwa unter Drogeneinfluss: Betrunkene wiederholen sich bekanntlich gerne) oder wenn sie relativ unent-

- 1 Freud spricht vom "Lustgewinn", der "dem ersparten psychischen Aufwand entspreche" (er hat freilich v.a. die "Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand" im Sinn). In: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., London, Imago Publishing Co., 1940, Bd. 6, S. 133.
- 2 Iván Fónagy, "eufónia" [Euphonie], *Világirodalmi lexikon* [Lexikon der Weltliteratur], hg. v. István Király, Budapest, Akadémiai kiadó, 1972, Bd. 2, S. 1286-95, hier S. 1294.
- 3 Iván Fónagy, "ismétlés" [Wiederholung], *ibid.*, 1977, Bd. 5, S. 397-423, hier S. 415ff.

wickelt ist (siehe die Vorliebe von Kindern für Laut- und Wortwiederholungen). Hieraus kann gefolgert werden: Die erhöhte Periodizität metrisch regulierter dichterischer Sprache versetzt uns via Nachempfinden teilweise und vorübergehend in eine frühere, archaischere Entwicklungsphase, die durch grössere Stereotypie gekennzeichnet ist als unsere Bewusstseinsabläufe im Alltag. Eine solche Regression ist nun genussvoll, weil sie für unser Leben und für unsere seelische Gesundheit offenbar unerlässlich, ein wahrhafter Jungbrunnen ist. Ohne Schlaf z. B. können wir nicht existieren, und er bedeutet nicht nur physiologische Regression (unser Atmen ist im Tiefschlaf am regelmässigsten), sondern auch seelisch-geistige, wie es die Inhalte und die Logik unserer Träume beweisen.

3. Doch der Rhythmus, so auch das Metrum, gefällt uns nicht nur aus diesen biologisch-psychologischen Gründen, sondern auch deswegen, weil er verschiedene Momente des Ästhetischen verwirklicht. Unser Gefallen an ihm, wie an der Literatur, ja an der Kunst überhaupt, ist somit überdeterminiert: zwei Arten von Gründen wirken hier in die nämliche Richtung und tragen – erlebnismässig untrennbar – zu unserem Genuss bei.

Zunächst vorwegnehmend eine formelhafte Bestimmung der von mir unterschiedenen fünf Arten des Ästhetischen:

Ästhetisch ist,

- was nicht blosses Mittel ist, sondern auch für sich genossen wird (*das Ästhetische des Selbstzwecks*)
- das Material, das integral, in seiner anschaulichen Fülle erlebt wird (*das Ästhetische des Materials*)
- was Einheit in der Mannigfaltigkeit verwirklicht (*das Ästhetische der Form*)
- was Geistiges vollkommen sinnlich werden lässt (*das Ästhetische des Ausdrucks*)
- was Wirklichkeit zu sein scheint, obwohl wir wissen, dass es Kunst ist (*das Ästhetische des Scheins*)

Zu dieser Liste vorab einige Bemerkungen. 1. Obwohl die einzelnen Bestimmungen in dieser Präsentation apodiktisch-dogmatisch tönen, sind sie in Wirklichkeit empirisch und

begrifflich sehr wohl begründbar.⁴ 2. Jede dieser Arten ist bereits von Theoretikern verschiedener Zeiten und Kulturen herausgestellt worden,⁵ ihre Namhaftmachung erhebt also durchaus keinen Anspruch auf Originalität. Doch zumeist wurden sie fälschlicherweise verabsolutiert, d. h. mit *dem* Ästhetischen ineins gesetzt. 3. Das einzig Neuartige hier ist die Auffächerung des Ästhetischen bzw. die Zusammenstellung des bereits verschiedentlich Erkannten. Dass dabei trotzdem nicht von Eklektizismus gesprochen werden kann, erhellt daraus, dass die aufgezählten Arten oder Momente des Ästhetischen ein offenes System bilden im Sinne des Begründungszusammenhangs: Das Ästhetische des Selbstzwecks ist Bedingung des Materialästhetischen, dieses wiederum Bedingung sowohl des Formal- als auch des Ausdrucksästhetischen, wobei letzteres und das Ästhetische des Scheins einander gegenseitig voraussetzen.⁶

Die schwächste, in positiver Form kaum abgehoben erlebte Art des Ästhetischen ist *das Ästhetische des Selbstzwecks*. Eher sein Fehlen wird uns bewusst, denn sobald wir merken, dass ein Werk oder irgendein Element darin nur Mittel zur Erreichung ausserkünstlerischer oder künstlerischer Zwecke ist (z. B. direkter Vermittler einer Botschaft oder auffälliger Kunstgriff zur Erzielung bestimmter Wirkungen) und nicht auch da ist, weil es – scheinbar zwecklos – aus dem Vorausgehenden, aus dem Ganzen “natürlich” folgt, schwindet die Ästhetizität: So fühlt man Absicht, und man ist verstimmt. Auch auf der Rezipienten-Seite: Sobald wir ein Werk nur als Mittel zu praktischen oder theoretischen Zwecken gebrauchen, reduzieren wir es, verkürzen wir es, erleben es nicht in seiner Integrität, als einmalige anschauliche Ganzheit, und folglich nehmen wir ihm gegenüber keine adäquate, echt ästhetische Haltung ein: wir schätzen es (wenn überhaupt) nicht als Selbstzweck, als etwas, was v.a. gefallen will, sondern als Mittel. Wird etwa rhythmisierte Rede (z.B. der Demonstrationslogan “Ho Ho Chi Minh”) als offenkundiges Mittel eingesetzt im Interesse

4 Siehe dazu im Detail: Verf., *Grundlagen der Literaturästhetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, S. 123-277.

5 Für Belege siehe die Angaben in Anm. 4.

6 Dazu siehe Verf., *a.a.O.*, S. 303-309.

ausserkünstlerischer, hier ideologischer Zwecke, so kann sie (oder konnte in den 60er Jahren) einem wohl gefallen als Waffe gegen den Vietnamkrieg oder missfallen als Zeichen verblendeter Naivität, aber für sich kann der Rhythmus dieses Slogans allenfalls aus heutiger Distanz genossen werden, wenn er (und weil er) nichts mehr "will". Dass dabei auch die pure Selbstzweckhaftigkeit eine versteckte ästhetische Rolle spielen muss, ersehen wir an den seltenen isolierten Beispielen dieses ästhetischen Moments, etwa an den *ready-mades*: Duchamps "Urinoir" und "Flaschenträger" sind allenfalls dank ihrer Herausgehobenheit aus den praktischen Zweck/Mittel-Bezügen der gewöhnlichen Wirklichkeit ästhetisch ansprechend.

Nicht anders bei kognitiver Instrumentalisierung. Man kann etwa den Rhythmus der beiden Anfangszeilen in Hölderlins Gedicht "An die Parzen" ("Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifem Gesange mir") *nicht* geniessen, wenn man sie eben nicht mitschwingend als Verse, sondern in theoretischem Ernst als Dokument liest, dem man begrifflich etwa Informationen über Hölderlin abgewinnen kann, oder wenn man beschreibend nur die besondere Art des zugrundegelegten Metrums feststellen will und sich zufrieden gibt, sobald man weiss, dass es sich dabei um die ersten Verse einer alkäischen Strophe, d. h. um ein steigendes, jambisch-anapästisches Metrum handelt ("Nur *Einen* Sommer gönnt, ihr *Gewaltigen!* / Und *einen* Herbst zu *reifem* Gesange mir" – wenn man also so oder anders die anschaulich-sinnfällige Seite der Sprache zu kurz kommen lässt.

Bei aller erlebnismässigen Schwäche dieser Art des Ästhetischen, besitzt sie insofern systematische Stärke, als sie für die übrigen Arten fundierend ist: ohne sie, ohne "Interesselosigkeit" in Produktion und Rezeption, ist keine der anderen möglich.

Die ästhetische Haltung, das interesselose Gewährenlassen ermöglicht es, dass wir all das anschauliche Material (oder "Material"), das die Kunst aus dem ausserkünstlerischen Bereich verwendet (Farben, Formen, Stoffe, Töne, Bewegungen, Sinneswahrnehmungen und Seelenzustände, die Worte, Laute und Rhythmik einer Sprache) hier ungekürzt, integral erleben.

Der alltäglichen Wahrnehmung gegenüber, die weitgehend entsinnlicht, konzeptualisiert, unbewusst-automatisch ist, gibt uns die Kunst die Sinnlichkeit, die Anschaulichkeit wieder, lässt uns die Erscheinungen der Welt in ihrer Einmaligkeit und anschaulichen Fülle, d. h. integral erleben, was eine zweite originäre Form des Ästhetischen abgibt, *das Ästhetische des Materials*. Gerade diese Abweichung von der alltäglichen Sicht verfremdet das integral Wahrgenommene und lenkt dadurch unsere Aufmerksamkeit auf die Textur der Welt. Dazu Viktor Šklovskij: "Gerade um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung'".⁷ (In der so gefassten Ermöglichung des Materialästhetischen liegt die *indirekte* ästhetische Bedeutung der Verfremdung: sie ist ein Mittel zum Zweck und entgegen weitverbreiteter Meinung – hat keine Ästhetizität *sui generis*.)

Auch die Abweichung der metrisch rhythmisierten Sprache von der "natürlichen" Rhythmik der Alltagsrede verfremdet *einen* Aspekt der Sprache, nämlich die ihr an sich mögliche und hier tatsächlich verwirklichte Alternierung ihrer prosodischen Eigentümlichkeiten: sie lässt die Sprache diesbezüglich in ihrer jeweils spezifischen "Körperlichkeit" erleben. Dies wird besonders dann fühlbar, wenn die betreffende Sprache uns unbekannt, unverständlich ist. Da wir in diesem Fall nicht abgelenkt sind durch den Sinn der Rede, kann die dichtungstypische (letztlich aber auch natursprachtypische) Rhythmik plastisch erlebt und genossen werden. Hier ein lyrisches Gedicht des ungarischen Dichters Sándor Petőfi (1823-1849):

Fa leszek, ha // fának vagy virága.
 Ha harmat vagy: // én virág leszek.
Harmat leszek, // ha te napsugár vagy...
 Csak hogy lényeink // egyesüljenek.

7 Viktor Šklovskij, "Die Kunst als Verfahren", *Texte der russischen Formalisten*, hg. v. Jurij Striedter, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, Bd. 1, S. 2-35, hier S. 15.

Ha, leányka, // te vagy a mennyország,
Akkor én // csillaggá változom.
 Ha, leányka, // te vagy a pokol: (hogy
Egyesüljünk) // én elkárhozom.⁸

Und hier die erste (prosodisch regelmässiger) Strophe der Epöe "Toldi" von János Arany (1817-1882):

Mintha pásztortűz ég // őszi éjszakákon,
Messziről lobogva // tenger pusztaságon:
Toldi Miklós képe // úgy lobog fel nékem
 Majd kilenc-tíz ember-// ölt ő régiségben.

Rémlik, mintha látnám // termes növését,
Pusztító csatában // szálfa-öklelését,
Hallanám dübörgő // hangjait szavának,
 Kit ma képzelnék // Isten haragjának.⁹

Um das soeben anschaulich Erlebte doch noch "kognitiv zu instrumentalisieren", hier eine Kurzcharakterisierung dieses

- 8 *Möcht ein Baum sein, wärst du seine Blüte,
 eine Rose, deren Tau du bist;
 möcht der Reif sein, der sogleich verglühete,
 wärst du die Sonne, die mich küsst.
 Wärest du der Himmel, Mädchen, hinge
 unzertrennlich an dir als Stern;
 wärest du die Hölle, Liebste, ginge
 ich sogar in die Verdammnis gern.*
 Übers. v. Martin Remané, *Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten*,
 hg. v. György Mihály Vajda et al., Budapest Corvina-Verlag, 1970, S. 81.
- 9 *Wie wenn Hirtenfeuer flackert auf der Heide,
 in herbstrüben Nächten leuchtend in die Weite,
 wähn ich Miklós Toldis Antlitz zu gewahren
 in der Vorzeit gut vor vier-, fünfhundert Jahren.
 Seh beim Lanzenstechen den bewährten Kühnen,
 auch in blutgen Schlachten die Gestalt des Hünen,
 höre seine Stimme wie den Donner rollen,
 jeder würd heut glauben, es sei Gottes Grollen.*
 Übers. v. Géza Engl, János Arany, *Gedichte*, hg. v. István Kerékgyártó,
 Budapest, Corvina Kiadó, 1984, S. 16.

typisch ungarischen “takt-akzentuierenden” Metrums. Es ist weder silbenzählend, denn die Verse können in verschiedenen Gedichten ungleich lang sein (im Gegensatz etwa zum Alexandriner), noch quantitierend, da Kürze und Länge der Silben keine Rolle spielen, noch auch akzentuierend im Sinne der Alternierung betonter und unbetonter Silben. Die Verse bestehen aus 2-4 Takten, die (im Einklang mit dem typischen *Wortakzent* der finnisch-ugrischen Sprachen) gewöhnlich auf der ersten Taktsilbe betont sind (abweichend vom ebenfalls takt-akzentuierenden Alexandriner, in dem ja nur die *letzte* Silbe der Halbverse betont ist). Die Silbenzahl der Takte bewegt sich ebenfalls zwischen 2 und 4; es gibt allerdings auch Takte mit 9 Silben. (Genauigkeitshalber sei hinzugefügt, dass das takt-akzentuierende Metrum mit dem Akzent gewöhnlich auf der ersten Taktsilbe kein spezifisch ungarisches Metrum ist: auch die tschechische, slowakische, finnische und estnische Dichtung kennt es. Doch die ersten beiden haben nicht – wie die sprachlich miteinander verwandte ungarische, finnische und estnische – das *quantitierende* metrische System als zweites, praktisch gleich “natürliches” neben dem takt-akzentuierenden zur Verfügung, sondern das wägend-akzentuierende.)¹⁰

Integrale Wahrnehmung lässt anschauliche Fülle erleben, vermittelt eine ungekürzte Mannigfaltigkeit, doch diese muss vereinheitlicht, geordnet werden, damit das Ganze ästhetisch sei: integral erlebte Mannigfaltigkeit bewirkt allenfalls punktuelle Ästhetizität, ergibt aber kein Kunstwerk, kein ästhetisches Ganzes. Jegliche Harmonie, gefällige Proportion ist im Grunde eine Übereinstimmung, ein Aufeinander-abgestimmt-Sein heterogener Teile: ein Zeichen dessen, dass ihre Mannigfaltigkeit durch irgendein Prinzip, irgendeine Formel oder Regel bemessen, geordnet, vereinheitlicht ist. Jeglicher Rhythmus, so auch jener des Verses, verwirklicht Einheit in der Mannigfaltigkeit, das heisst das *Ästhetische der Form*, wobei die Mannigfaltigkeit durch das sich linear entfaltende, an uns vorbeiziehende sprachliche Material gegeben ist, und für die Ein-

10 Erika Szepes, István Szerdahelyi, *Verstan* [Verskunde], Budapest, Gondolat, 1981, S. 436-439.

heitlichkeit eben das Metrum, das Vers-Mass sorgt – die Rekurrenz der Kern- und Randereignisse. So liegt der formalästhetische Reiz des ungarischen takt-akzentuierenden Metrums (sein *allgemeiner* Reiz als einer Art metrisierter Rede überhaupt, noch “vor” seinem etwaigen besonderen Reiz) gerade darin, dass in ihm – im Gegensatz zur Prosa, in der die Sprechphasen von unbestimmt-ungeregelter Länge und die Akzente ungleichmässig verteilt sind – Silben- und Akzentzahl wie auch Akzentverteilung einheitlich geregelt sind und daher der Mannigfaltigkeit des Redeflusses Einheitlichkeit verleihen.

In dieser Vereinheitlichung geniessen wir allerdings auch die Freiheit, die Bestimmungsgewalt des Dichters auf einem Gebiet, auf dem weder die Sprache als *langue* von selbst für prosodische Ordnung sorgt, noch – zumeist – der Inhalt gerade dieses Metrum “vorschreibt”. Durch das Metrum als *Einheit-in-der-Mannigfaltigkeit* kommt also zumindest vom künstlerischen Willen her Ordnung, Notwendigkeit, dank des jeweiligen Metrums Von-*innen*-bestimmt-Sein in dieses sonst zufällige, von “ausen”, von der *langue* her bestimmte Gebiet: Ohne das Metrum gäbe es “eine durch kein festes Mass bestimmte, zufällige Abwechslung verschiedenartiger Silben und Wörter”.¹¹ So aber herrscht auch nach der Seite der Prosodie nicht Vonaussen-, sondern Voninnenbestimmtheit, – nach Schiller der Kallias-Briefe: Schönheit.

Wenn zudem diese metrische Ordnung sich ganz natürlich, wie von selber über die sinnvolle Rede legt, wenn wir nicht den Eindruck haben, sie *zwingt* die in sie passenden Worte herbei, dann ist dem Dichter ein Kompromiss gelungen, der zugleich unsere metrische und semantische Erwartung erfüllt und somit von seinem Können Zeugnis ablegt: ein weiterer, in reflexiver Haltung erschlossener Grund unseres Gefallens.

Möglicherweise – im Falle seiner mimetischen Bezogenheit auf den dargestellten Inhalt, auf äussere Bewegung oder inneren Vorgang – trägt der Rhythmus auch zum *Ästhetischen des Ausdrucks* bei. Die eingangs gegebene Bestimmung dieser

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1970, Bd. 3, S. 294.

Art des Ästhetischen bedarf allerdings einer kurzen Erläuterung. Zum Begriff "Geistiges": Kunst spricht primär über Menschliches: über menschliche Seelenzustände und Charaktere, über einzelne Innerlichkeitsinhalte oder ganzheitliche Subjektivitäten. Sie spricht freilich auch über die Welt, über die Dinge, die Natur, das Äussere, doch tendenziell nur als etwas, das in der menschlichen Psyche reflektiert wird: sie stellt die Welt nicht in ihrem Ansich, sondern in ihrem Füruns dar (Georg Lukács).¹² Zum Begriff "sinnlich": Entsprechend der Herkunft des Wortes "ästhetisch" aus "aisthesis" = 'sinnliche Wahrnehmung', drückt Kunst als Ästhetisches – wiederum tendenziell – alles durch Sinnliches oder zumindest Sinnhaftes, innerlich vorgestelltes Sinnliches aus. "Vollkommen" schliesslich ist der Ausdruck, wenn er alles Innere, Geistige, den ganzen Inhalt zum Ausdruck bringt und wenn er nichts an sich hat, was nicht von innen bestimmt wäre: wenn die ausdrückende Form auf den geistigen Inhalt transparent ist – nur auf "ihren" Inhalt und den ganzen Inhalt. Solcher vollkommene Ausdruck könnte ohne apraktische, interesselose ästhetische Haltung ebensowenig wahrgenommen werden wie Einheit in der Mannigfaltigkeit (das Formalästhetische) und die ungekürzte, integral erscheinende sinnliche "Oberfläche" dieser Mannigfaltigkeit selber (das Materialästhetische): Das Ästhetische des Ausdrucks setzt genauso wie das Ästhetische der Form und des Materials das Ästhetische des Selbstzwecks voraus.

Wo auch immer im Zusammenhang mit Literatur von Angemessenheit (*harmóton*, *decens*, *aptum*, *bienséance*, *propriety*) die Rede ist, wird das Ästhetische des Ausdrucks anvisiert: die soeben umrissene Entsprechung zwischen Äusserem und Innerem. Dabei kann dieses Äussere die sinnfällige Lautgestalt des Metrums, das Innere – etwa im bekannten Beispiel aus der *Aeneis* das bloss vorgestellte Vorbeistampfen der Pferde sein ("quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum" – "dumpf zermalmt der Huf mit Galopp das mürbe

12 Zu dieser Unterscheidung siehe etwa das 2. und das 13. Kapitel in Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 Halbbände, Neuwied am Rhein, Berlin Spandau, Hermann Luchterhand Verlag, 1963.

Gefilde" [übers. Johannes Göttele]) oder bei Alexander Pope das von Seymour Chatman zitierte reflexive Beispiel einer metrisch trefflich nachgeahmten langsamen, mühsamen Bewegung ("When Ajax strives some rock's vast weight to throw, / The line, too, labours, and the words move slow"). Hier sind sogar die Senkungen lang (too, move) und die Konsonanten häufen sich hemmend (Ajax strives, words move).¹³

Dass die verschiedenen Versfüsse oder vielmehr die von ihnen konstituierten Versmasse in ihrer sinnfälligen, dichterischen Realisierung auch bestimmte geistige Qualitäten, "die besondere Art in der Bewegung unserer Empfindungen" ausdrücken können, hat Hegel in bezug auf gewisse gattungstypische Metra herausgestellt: so sei der Hexameter "in seinem ruhig wogenden Fortströmen" der ruhigen Distanz des Epikers angemessen, der rasch vorwärtsschreitende Jambus der auf Künftiges gespannten dramatischen Gestalt, die verschiedenartigen lyrischen Metra der mannigfaltigen inneren Bewegtheit des Lyrikers.¹⁴ Was allerdings an lyrischen Metra, ob kodifiziert oder nicht, diesem oder jenem Ausdrucksgehalt zugeordnet werden kann, darüber lassen sich ebensowenig allgemeine Aussagen machen, wie über die unüberblickbare Vielfalt der lyrischen Empfindungen selber. Hier nur ein besonders markanter Kontrast:

Haloványul a gyáva szavamra [...] dalom
Viharodnak el őjele, forradalom
 (Petőfi)

Csak az olvassa // versemet,
 ki ismer engem // és szeret
 [...]
 s szívében néha // elidőz
 a tigris és a // szelid őz.

(Attila József)

13 Seymour Chatman, *A Theory of Meter*, London, Den Haag, Mouton, 1965, S. 197.

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *a.a.O.*, Bd. 3, S. 299f, 447f.

Auch in Unkenntnis der Bedeutung dieser Verse spürt man vielleicht das Kämpferisch-Angriffslustige des einen und das Sanft-Nachgiebige des anderen. (Die Übersetzungen lauten effektiv: "Es erleichtert der Feigling auf mein Wort hin, mein Lied ist das Fanal deines Sturmes, Revolution" bzw. "Nur der soll mein Gedicht lesen, der mich kennt und liebt und in dessen Herzen manchmal verweilen der Tiger und das sanfte Reh".) Der Unterschied liegt wohl daran, dass im ersten auf 24 Silben 8 pulsierende Akzente fallen, im zweiten auf 32 Silben nur 8 Akzente ($\frac{1}{3}$ Kerne also gegen nur $\frac{1}{4}$ im Vergleich zur Gesamtsilbenzahl). Dann wohl auch daran, dass die Vers-Enden im ersten Kerne sind (die Verse enden also gleichsam mit einem Schlag), im zweiten Ränder, die drucklos ausklingen; sodann daran (das hat aber nichts mehr mit dem Rhythmus zu tun), dass im ersten die dunklen, "dräuenden" Vokale weitaus dominieren, im zweiten dagegen die lichten, hellen (19:5 vs. 8:24). – Der Nüancen in der möglichen Paarung von Metrum und Ausdrucksgehalt (und folglich des Ästhetischen des Ausdrucks in dieser Beziehung) gibt es wohl kein Ende.

Zum Teil Chatman folgend muss allerdings auf die Grenzen der metrischen Mimesis hingewiesen werden: 1. Der Ausdrucksgehalt der Metra ist – gleich, ob es sich um Äusseres oder Inneres handelt – allgemein und vieldeutig (wie bei der Musik): allenfalls vom Sinn her bekommt er eindeutiges Gepräge. 2. Das jeweilige Metrum wird vom Inhalt nicht "diktiert": der Künstler ist frei, dieses oder jenes zu wählen. 3. Es gibt lyrische Metra, die nur euphonisch sein wollen und überhaupt nichts ausdrücken.¹⁵

Doch das Metrum kann auch *indirekt* der Expressivität des Textes und damit dem Ästhetischen des Ausdrucks förderlich sein – dank des von ihm bewirkten und oben bereits besprochenen zeitweiligen Zurücksinkens auf frühere Entwicklungsstufen. Denn diese herabgeminderte Rationalität, diese partielle Reaktivierung des mythischen Denkens in uns ist auch eine Voraussetzung dafür, dass wir nicht nur die Bedeutungen der dichterisch gesetzten Worte in uns aufnehmen, den "rationalen" Teil des Textes, den uns die von Fónagy so ge-

15 Seymour Chatman, *a.a.O.*, S. 198, 204.

nannte 1. Kodierung mitteilt, sondern auch die zusätzliche "Information", die etwa durch die Klangsymbolik als Moment der 2., "vorbegrifflich"-lautlichen Kodierung vermittelt wird: die Nüancierungen des begrifflichen Inhalts und manches, was begrifflich prinzipiell nicht vermittelbar ist.¹⁶ Fónagy spricht von einem "lockereren Bewusstseinszustand" dank der erhöhten Periodizität, "in dem die spezifisch dichterischen Mittel (z. B. die Metapher, die Klangsymbolik, das Schriftbild, [...] die dichterische Wortstellung)" besonders wirksam, d. h. expressiv werden können.¹⁷ Bereits Ivor Armstrong Richards sprach von einem "leichten hypnotischen Zustand", den "gewisse Metren, oder besser, [...] eine gewisse Verwendung des Metrums [...] erzeugen kann" und in dem "viele der charakteristischsten Symptome einer beginnenden Hypnose [...] in schwacher Form vorhanden" sind: Empfänglichkeit und Lebhaftigkeit der Gefühle, Suggestibilität ("Leichtgläubigkeit"), Einengung, Konzentration des Wahrnehmungsfeldes und "ein gewisses Maß an Hyperästhesie": eine gesteigerte Empfänglichkeit für Sinneswahrnehmungen und für ihre Differenzierung.¹⁸ All das bedeutet, dass unser Eingewogensein in Rhythmik nicht nur in sich, als regressiver Zustand genussvoll ist, sondern es trägt durch Steigerung der textuellen Expressivität auch zum Ästhetischen des Ausdrucks bei.

Diese Nähe zum hypnotischen Zustand erklärt nun einerseits die Bedeutung der monotonen Periodizität ritueller Gesänge (und Tänze) für die Hervorrufung schamanistisch-ekstatischer Trancezustände, andererseits die ästhetische Ambivalenz allzu dominierender Musikalität in der Dichtung: einullende Rhythmik kann (wie auch überreiche und/oder gehäufte Reime) die begriffliche Information verschleiern, ihr gegenläufig sein,¹⁹ wodurch die Gesamtinformativität des

16 Siehe dazu Heinrich Lützel, "Die Lautgestaltung in der Lyrik", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 29, 1935, S. 193-216, hier 205f.

17 Iván Fónagy, "ismétlés" (wie Anm. 3), S. 421.

18 Ivor Armstrong Richards, *Prinzipien der Literaturkritik*, übers. v. Jürgen Schlaeger, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1985, S. 186.

19 Ulrich Gaier, *Form und Funktionen sprachlicher Klangmittel*, Konstanz, Universitätsverlag, 1971, S. 14ff.

Textes – bei allem möglichen Gewinn via 2. Kodierung auf dem Gebiet der 1. Kodierung doch auch Verluste erleidet.

Zuletzt noch zum * sthetischen des Scheins*. Insofern der sinnliche *Ausdruck* des Geistigen – wenn auch bloss entfernt, in seiner allgemeinsten Gestalt – an mögliche lebensweltliche Formen erinnert und insofern der psychische *Inhalt* selber auch meine Sache ist, mit meiner lebensweltlichen Erfahrung übereinstimmt, erlebe ich das Dargebotene nicht nur als Kunst, sondern auch als Wirklichkeit, was um so erstaunlicher ist, als ich über das Kunstsein des Kunstwerks für keinen Augenblick absolut hinwegget auscht werde. Insofern z. B. die Klanggestaltung eines Hexameters mimetisch ist (wie im zitierten Beispiel aus Vergil), so geniessen wir nicht nur die “Transparenz” der sinnfälligen Lautgestalt auf das bloss vorgestellte Vorbeistampfen der Pferde, das heisst das ästhetische des Ausdrucks, sondern ineins damit den momentanen Schein: dass etwas scheinbar für sich besteht, wovon wir doch wohl wissen, dass es bloss Ideelles, Vorgestelltes, ja von unserer eigenen Vorstellungskraft Produziertes ist.

4. Wenn wir uns nun die Frage stellen, ob mit all den erwähnten anziehenden Momenten etwas Spezifisches über den Rhythmus ausgesagt worden sei, also Gründe eruiert, die nur den Rhythmus anziehend machen, so muss die Antwort ein dezidiertes Nein sein. Redundanz wird ja von jedweder Wiederholung in der Literatur erzeugt – ob auf der mikro- oder makrostrukturellen Ebene; aus archaischeren Seelenschichten erleben wir etwa die Tropen, insofern wir deren Widersprüchlichkeit ignorieren; und den erwähnten fünf Arten des ästhetischen begegnen wir über Kultur- und Zeitgrenzen hinweg in unzähligen Werken der Kunst, eben weil sie so abstrakt und in ihrer Abstraktheit eben höchst allgemein sind.

Doch was Werke, Stile, Epochen und vielleicht auch Kulturen künstlerisch-ästhetisch gleichwohl unterscheidet, ist die jeweilige Hierarchie dieser Momente: die Frage, welches dominiert und welches oder welche zum Teil geopfert werden. Ganz grob lässt sich etwa sagen, dass die “klassischen” Perioden der Literatur- und Kunstgeschichte (griechisch-römische Antike, Renaissance, Klassizismus) eher durch die Dominanz von Ordnung, vom ästhetischen der Form gekenn-

zeichnet sind, die gegenklassisch-„manieristischen“ (Gotik, Barock, Romantik) eher durch die Dominanz der Emotion, des Ästhetischen des Ausdrucks.

Und so lässt sich vielleicht etwas Spezifisches über die anziehenden Momente am Rhythmus aussagen, wenn wir ihn etwa mit dem ihm begrifflich und „lokal“ nahestehenden Reim vergleichen, ist doch der Reim als geregelt wiederkehrende Lautung eine Abart des Rhythmus, zudem kommt er zumindest im zweiten Jahrtausend der europäischen Kultur gewöhnlich gepaart mit metrisierter Rede vor. Ich meine nun, dass beim Rhythmus Regression und Redundanz an der Spitze der Hierarchie stehen, gefolgt vom Ästhetischen der Form und dem Ästhetischen des Selbstzwecks, weiter unten vom Ästhetischen des Ausdrucks und zuunterst vom Ästhetischen des Scheins und des Materials. Demgegenüber steht beim Reim wohl das Materialästhetische an der Spitze (wir erleben die reimenden Lautkörper in ihrer ganzen sinnlichen Körperlichkeit, schmecken sie fast; Mikel Dufrenne schreibt sogar: „La poésie se vit dans la gorge du récitant, fût-il silencieux, dont le plaisir est aussi [...] un plaisir musculaire.”)²⁰ Dann dürfte das Ästhetische der Form folgen und dank dem spielerischen Charakter vieler Reime das Ästhetische des Selbstzwecks. Da die Wiederkehr hier längerphasig ist als beim Metrum, erst jetzt folgen Regression und Redundanz. Nach dem Ästhetischen des Ausdrucks und folglich des Scheins würde ich beim Reim ein behutsames Fragezeichen setzen, kann doch die Expressivität allein der Reime (*nicht* jene der Klangsymbolik ganzer Verse, Strophen oder Gedichte, dies dank der Häufung bestimmt gearteter Laute) leicht überschätzt werden.

Nur in der Differenz dieser und sonst möglicher Hierarchien sehe ich den einzigen Hinweis auf das, was das Anziehende am Rhythmus spezifisch charakterisiert.

20 Mikel Dufrenne, „Le plaisir esthétique“, *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1981, S. 125.

Abstract

The attractiveness of rhythm, specifically of metre, can be related, on the one hand, to the redundancy it creates by its intrinsic repetitiveness and to the temporary and partial regression to the more archaic layers of our mind, which by its heightened periodicity it pleasurably promotes – both factors helping to alleviate the permanent strain imposed on our intellect by the necessity of coping with the world. On the other hand, inseparable from this “practical” source of our enjoyment, there is a manifold aesthetic one. 1. When experienced without any practical or theoretical “interest”, rhythm pleases by being a simple end in itself. 2. This disinterestedness enables us to appreciate the prosodic peculiarities of the given language in their undiminished fullness. 3. The unity of metre in the variety of lineally enfolding speech makes for the aesthetic of form. 4. Its mimetic potential, mainly with respect to processes inward or outward, may make for the aesthetic of perfect expression. 5. Mimesis, however, tends to evoke the virtual presence of what is “imitated”, which in turn is enjoyed as the aesthetic of semblance. – What may be specific about rhythm, as far as its attractiveness is concerned, is the hierarchization of these various moments: regression and redundancy being possibly at the top, followed by the aesthetic of form and end in itself, further down by the aesthetic of expression and, at the bottom, by the aesthetic of semblance and “material” fullness.