Rhythmus und Geste, oder Metaphysics in Mecklenburgh Street

Christian Grüny

1. METAPHYSIK CUM GRANO SALIS

„So that gesture, not music not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm.“¹

Diese Worte, die James Joyce sein Alter Ego Stephen Dedalus im Ulysses sprechen lässt, deuten eine sehr weitreichende Theorie an, die hier in extremer Verdichtung vorgebracht wird: Zuerst einmal die Behauptung, dass überhaupt von einer universalen Sprache gesprochen werden kann, und zwar von einer solchen, die sich auf die Geste zurückführen lässt. Der neutrale Singular – „gesture“ – ermöglicht eine unmittelbare Beiordnung von Geste und Musik. Der Begriff der Geste scheint so weniger eine kommunikative Einheit als vielmehr eine eigenständige Sphäre – das Gestische – zu beschreiben, die sich von Musik und Sprache abgrenzen lässt, ohne ganz von ihnen getrennt zu sein.

Bei aller konzeptuellen Eigenständigkeit scheint dieses Gestische aber doch auf die anderen Artikulationsmedien angewiesen, denn es ist die Sprache im engeren Sinne, in und an der es sich zeigen soll. Was es offenbart, ist gerade nicht der Sinn, der als Oberflächenphänomen abqualifiziert wird, sondern etwas Tieferliegendes, das mit Aristoteles' Entelechie zusammengebracht wird. Die erste Vollendung, die erste Form, an der alle anderen partizipieren und auf der sie aufbauen, ist also gestisch, oder besser: Sie ist das Gestische, das noch einmal näher als strukturell und rhythmisch qualifiziert bzw. mit dem Rhythmischen identifiziert wird. Indem wir uns diesem Gestisch-Rhythmischen zuwenden, scheinen wir unmittelbar mit der

1 | Stephen Dedalus in James Joyce, Ulysses, London u.a., S. 564.

tiefsten Schicht von Bedeutung und Artikulation zu tun zu haben, in der auch das Auditive und das Visuelle nicht mehr klar getrennt werden können.

Nun wird der Satz im Buch in einem sehr speziellen Kontext ausgesprochen: Stephen ist Anfang zwanzig, er ist hochintelligent und -gebildet und auf intellektuellem Gebiet von keinerlei Selbstzweifeln geplagt, persönlich aber in einer tiefen Krise. Beispiele seiner Theorien, die immer aufs Ganze gehen, bekommen wir sowohl im *Portrait of the Artist as a Young Man* als auch in früheren Kapiteln des *Ulysses* vorgeführt, und insofern ist der verdichtete Satz keine wirkliche Überraschung. Jetzt aber ist es Nacht, Stephen und sein Kommilitone Lynch sind betrunken und gehen durch das Dubliner Rotlichtviertel. Die Szenerie ist bevölkert von grotesken, deformierten, zwergwüchsigen Gestalten und von Figuren des Romans, die eigentlich nicht dort sein können, und wird zunehmend surrealer. Auf eine unvermittelte Frage von Lynch, die suggeriert, dass wir es mit der Fortsetzung einer vorher begonnenen Unterhaltung zu tun haben, die uns allerdings entgangen ist – „So that?“ –, äußert Stephen, sich beiläufig nach hinten umblickend, den zitierten Satz, in den bereits mit der beiläufigen Benennung des Geruchs eine (vielleicht durch die Umgebung nahegelegte) Brechung eingebaut ist. Lynch kommentiert: „Pornosophical philotheology. Metaphysics in Mecklenburgh street!“²

Der Kontext der Äußerung und der Spott des Freundes depotenzieren die groß daherkommende Mikrotheorie. Dennoch wäre es meines Erachtens zu kurz gegriffen, sie als ironisch vorgeführte Karikatur zu verabschieden. Was aber deutlich wird, ist die Distanz, die Joyce zur Überschwänglichkeit seiner frühen Jahre einnimmt und die ihn erst recht von allen späteren Advokaten von Rhythmus als Urprinzip des Universums entfernt. In dieser Distanz möchte ich auch meinen Beitrag verstanden wissen. Es mag sein, dass die Versuchung der Überschwänglichkeit bereits allein in der Kopplung von Rhythmus und Geste liegt, die sich immer wieder in den unterschiedlichsten Kontexten findet. Wenn ich ihr gelegentlich nachgeben und gar bei Motiven landen sollte, die den Metaphysikverdacht auf sich ziehen, so möge es im Sinne von Joyce als Metaphysik cum grano salis – in Mecklenburgh Street – verstanden werden.

Ich werde im folgenden zuerst versuchen, den Begriff der Geste näher zu bestimmen, um von ihm aus die Frage nach einer theoretischen Fassung des (musikalischen) Rhythmus anzugehen. Es kommt mir dabei auf einige Grundbestimmungen des Gestischen an, die ich hier produktiv machen werde. Dabei werde ich auf ein Beispiel zurückgreifen, das Bewegungskunst (warum ich nicht Tanz sage, wird sich vielleicht noch zeigen) und Musik auf besonders prägnante Weise miteinander verklammert.³

2 | Ebd.

3 | Teile des Folgenden finden sich ausgeführt im dritten Kapitel von Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.

2. KONTINUIERLICHE MODULATION

Gehen wir vom alltäglichen Verständnis von Gesten aus: Eine Geste ist eine prägnante körperliche Bewegung, die in einem kommunikativen Kontext erscheint. So klar diese Bestimmung wirkt, so viele Abgrenzungs- und Kategorisierungsfragen provoziert sie, und zwar im Wesentlichen in drei Richtungen: erstens im Hinblick auf andere körperliche Bewegungen, die keine Gesten sind – etwa weil sie nicht prägnant oder nicht kommunikativ sind –, zweitens im Hinblick auf unterschiedliche Typen von Gesten je nach ihrer kommunikativen Funktion und drittens im Hinblick auf die Dimensionen, die im Hinblick auf die einzelne Geste unterschieden werden können. Auch wenn alle diese Fragen ihre Berechtigung haben, möchte ich doch hier im Sinne der Sache ein möglichst inklusives Verständnis des Gestischen vorschlagen, das sich am Ende noch von der Grundbestimmung der Körperlichkeit ablösen lässt. Aber gehen wir zuerst die in Frage stehenden Unterscheidungen nacheinander durch.

Man wird geneigt sein, nicht jede körperliche Betätigung als gestisch zu bezeichnen. Das Gehen, das Greifen nach einer Tasse oder einem Stift, das Niesen, das Reiben einer schmerzenden Stelle sind zuerst einmal nicht gestisch, wenn der Begriff überhaupt einen differenzierenden Sinn haben soll. David Lidov benennt sogar innerhalb dessen, was musikalischen Ausdruck finden kann, zahlreiche nicht gestische körperliche Phänomene – Gestikulieren, zweckgerichtete Bewegung, räumliche Bewegung, Vokalisieren, Atmen, Symptome und Haltung – und zielt so auf das Gestische in der Musik als sehr spezifische Erscheinung.⁴ Weitere Differenzierungen lassen sich *innerhalb* des Gestischen aufmachen, wie es etwa David McNeill tut: Er unterscheidet zwischen ikonischen, metaphorischen, skandierenden („beats“), deiktischen und emblematischen Gesten (wobei letztere eine besondere Rolle spielen), also etwa dazwischen, eine Handlung gestisch-ikonisch zu imitieren, den Sprachrhythmus gestisch zu unterstützen, auf etwas zu zeigen oder ein Victory-Zeichen zu machen.⁵ Und schließlich lässt sich in Bezug auf eine einzelne Geste zwischen dem reinen physischen Bewegungsvollzug und dem Gehalt oder Sinn unterscheiden.

Während die ersten Abgrenzungsversuche alltagspraktisch offenbar guten Sinn machen, ist die letzte Unterscheidung so geläufig wie problematisch. Für meine Zwecke möchte ich sie allerdings allesamt in Frage stellen und von einem deutlich umfassenderen Verständnis des Gestischen ausgehen. Im Hintergrund stehen dabei die Positionen von John Dewey, Susanne K. Langer und, mit Einschränkung

4 | Vgl. David Lidov, *Emotive Gesture in Music and its Contraries*, in: Anthony Gritten u. Elaine King (Hg.), *Music and Gesture*, Aldershot 2006, S. 24-44, hier 30ff.

5 | Vgl. David McNeill, *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*, Chicago 1992, S. 56ff., 75ff.

gen, Nelson Goodman. Schließlich werde ich mich auf den Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern beziehen.

Nehmen wir als Ausgangspunkt das Gehen, das unmittelbaren Niederschlag in der Musik gefunden hat: *Andante* bedeutet bekanntlich „gehend“. Gehen wir vom alltäglichen leiblichen Verhalten aus, so wird man das Gehen in der Tat kaum als gestisch bezeichnen; von meiner Eingangsdefinition aus gesehen fehlen ihm zwei Eigenschaften: die Prägnanz und der kommunikative Kontext. Es ist aber ebenso leicht zu sehen, dass es nur einer kleinen Blickwendung bedarf, um dies zu verändern. Auch und gerade dem unbewussten, nicht ausdrücklich vorgeführten Gehen eignet ein Ausdrucksmoment, das sich sofort zeigt, sobald es als solches angesehen wird – sobald es in einen kommunikativen Kontext gerückt wird. Mit Ausdruck ist hier nicht emotionale Expressivität gemeint, sondern lediglich die sehr spezifische Weise, es zu vollziehen, den Stil, wenn man so will, der aber auch nicht affektiv neutral ist.

Das Ausdrucksmoment findet sich unvermeidlich auch dort, wo Gehen als Bestimmung einer musikalischen Gestaltung fungiert. Hier, wo es als bloßer Modus räumlicher Fortbewegung keine Rolle mehr spielen kann, tritt genau dieses Moment hervor, und *andante* ist keine reine Tempobezeichnung, sondern die Beschreibung einer sehr prägnanten Vollzugsform – eines bestimmten Gestus, der hier nicht einfach auftaucht, sondern *dargestellt* wird. Das Gleiche gilt letztlich für alle anderen Bewegungstypen, die Lidov vom Gestischen abgrenzt: Sobald sie in das Kraftfeld musikalischer Darstellung geraten und insofern ausdrücklich werden, werden sie gestisch. Wenn das aber so ist, gibt es keine gestische Neutralität, sondern ein je unterschiedlich akzentuiertes gestisches Geschehen von wechselnder Gestalt und Prägnanz. Dies gilt nicht nur innerhalb der Musik, sondern ebenso in alltäglichen Vollzügen: Auch hier kann jede leibliche Bewegung als Moment in einem Strom gestischer Kontinuität angesehen werden. Was wie der einigermaßen forcierte Blick des Graphologen oder Physiognomikers wirken mag, der hinter jeder Regung eine Bedeutung oder die Offenbarung eines inneren Wesens vermutet, ist der Modus der Weltauffassung des sehr kleinen Kindes. Dazu später mehr.

Die unterschiedlichen Typen von Gesten, die McNeill unterscheidet, provozieren ihrerseits sofort die Frage, ob sie in der Musik Darstellung finden: Gibt es musikalische Embleme, Ikone und Deiktika? Es lässt sich zeigen und wurde auch vielfach gezeigt, dass man in der Tat von solchen musikalischen Einzelgesten ausgehen kann, und zwar innerhalb von bestimmten, mehr oder weniger kodifizierten musikalischen Systemen; das ist aber hier nicht mein Punkt.⁶ Entscheidend ist vielmehr, dass derartige gestische Zeichen lediglich intermittierend auftauchen

6 | Für die Barockzeit vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1995; für die Oper des 19. Jahrhunderts Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley 2005; bei der Wiener Klassik ansetzend, aber in größerer systematischer Allgemeinheit Robert S.

und wir es, mit Tibor Kneif gesprochen, mit einem „Agglomerat von Zeicheninseln und tragendem Artefakt“⁷ zu tun haben. Bezeichnenderweise fehlt aber in McNeills Typologie der Gesten jene kontinuierliche Gestizität, von der ich hier ausgehen möchte. Exemplifizieren lässt sie sich an den Gesten, mit denen das Sprechen begleitet wird, auch wenn sie nicht darauf reduziert werden kann: Hier haben wir eine ähnliche Situation wie die von Kneif beschriebene, wo explizit zeichenförmige Gesten von einem Strom getragen werden, dem diese Explizitheit fehlt, der aber gegliedert und signifikant ist. Wenn sich ein Forscher wie McNeill diesem Strom zuwendet, so von Anfang an unter der Perspektive seiner Unterteilung und Kategorisierung; seine Leitfragen sind entsprechend „(a) is the movement a symbol? and (b) what type of symbol is it?“⁸ Dass diese Perspektive legitim und produktiv ist, versteht sich von selbst, dennoch lässt sie etwas aus, nämlich eben jene kontinuierliche Modulation, die kein neutraler Träger von Zeicheninseln ist. *Gesture* in Joyces Sinne ist nicht das Repertoire an Einzelgesten mit mehr oder weniger fixierter Bedeutung, sondern eben jene Modulation.⁹

Es gibt zwei Punkte, die im Hinblick auf diesen Strom gestischer Modulation festgehalten werden müssen: zum einen sein kontinuierlicher Charakter, zum anderen die Tatsache, dass er als Kopplung von Physis und Bedeutung nicht gut beschrieben ist. Um dies kurz zu erläutern, möchte ich auf Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty zurückgreifen. Bergson ist bekannt als Theoretiker der *durée*, der Dauer, und als Kritiker einer verräumlichenden Auffassung der Zeit. Nun verortet Bergson sein Gegenmodell in einer inneren Erfahrung, die qualitativ grundlegend anders organisiert sei als die Außenwelt, an deren traditionellem Bild ansonsten kaum gerüttelt wird. Diese Einschränkung ist weder nötig noch

Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Mozart, Beethoven, Schubert, Bloomington u. Indianapolis 2004.

7 | Tibor Kneif, Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts, in: Peter Faltin u. Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 148-169, hier 167.

8 | McNeill, *Hand and Mind*, a.a.O., S. 77.

9 | Justin London geht auf ein solches kontinuierliches Geschehen ein und verbindet es sogar mit dem Rhythmus, allerdings bezieht er es fast ausschließlich auf körperliche Rhythmen und hier auf das Gehen, wobei es ihm vor allem um das Tempo geht. Am Ende werden von dort her gar bestimmte Musikstücke als unrythmisch und damit letztlich nicht-musikalisch erklärt (vgl. Justin London, *Musical Rhythm: Motion, Pace and Gesture*, in: Gritten u. King, *Music and Gesture*, a.a.O., S. 126-141). Eine größere Distanz zu dem, was hier versucht werden soll, lässt sich kaum denken.

auch besonders plausibel, wie bereits Merleau-Ponty gezeigt hat¹⁰; viel eher als mit unterschiedlichen ontologischen Sphären haben wir es mit verschiedenen Auffassungen zu tun, und es erscheint plausibel, dass man ein Phänomen wie das Gestische ohne Rückgriff auf die *durée* überhaupt nicht verstehen kann.

Bergsons entscheidender Punkt sind die Kontinuität und die Offenheit, ohne die Bewegung nicht gedacht werden kann, wenn man ihre zeitliche Form nicht durchstreichen will. Christopher Hasty hat dies, wie mir scheint, als einer der ersten auch für die musikalische Theorie ernst genommen und daraus die Konsequenzen gezogen.¹¹ Bewegung läßt sich zwar abstraktiv in Phasen zerlegen, ist aber nicht aus ihnen zusammengesetzt. Sie muss als kontinuierlich gedacht werden, als Übergehen nicht von einem Punkt zu einem anderen, sondern als irreduzible Prozesshaftigkeit oder Übergängigkeit, gegenüber derer alle Punkte und Zwischenstationen abgeleitet sind. In diese Übergängigkeit ist auch das Bewegte selbst mit einbegriffen: „Es gibt Bewegungen, aber es gibt keinen unveränderlichen trägen Gegenstand, der sich bewegt: die Bewegung schließt also nicht etwas ein, was sich bewegt.“¹² Auch hier radikalisiert Merleau-Ponty den Gedanken, indem er ihn auf die erscheinende Welt als solche anwendet. Statt von einem Agglomerat von Gegenständen auszugehen, die in einem zweiten (logischen) Schritt bewegt sein können oder auch nicht, wird auch hier die Bewegung selbst zum Ausgangspunkt: „Wollen wir das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht.“¹³ Damit ist offenbar nicht gemeint, dass überhaupt nicht mehr von Dingen gesprochen werden kann, sondern lediglich, dass wir die Bewegung nicht als Akzidenz an einer primär erst einmal unbewegten Substantialität denken können, sondern die Dinge mitsamt ihrer Bewegung oder besser *als Bewegte* in den Blick nehmen müssen. Merleau-Ponty zieht daraus die Konsequenz, sie weniger nach einer Menge von Eigenschaften als nach ihrem „Stil“ zu klassifizieren, also nach der Art, wie sie sich verhalten.¹⁴ Es ist offensichtlich, wie nahe an der Musik dieses Verständnis ist.

Wenn wir dies nun auf reale körperliche Gesten anwenden, so hat ergibt sich eine deutliche Verschiebung. Es geht nicht mehr um die faktisch zu konstatierende räumliche Veränderung, sondern um eine Modulation, die von der Hand ausgeführt wird, aber nicht an sie als physische Entität gebunden ist. Die Hand ist das Medium ihrer Realisierung, das nicht widerstandslos und transparent ist, aber auch nicht kausal für sie verantwortlich. Man kann die Geste verkleinern, vergrößern

10 | Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 321f., Fn. 46.

11 | Vgl. Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, New York u. Oxford 1997.

12 | Henri Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg 1993, S. 149-179, hier 167.

13 | Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 320.

14 | Ebd.

ßern oder in ein anderes Medium übertragen; diese Übertragung ist aber gerade keine Realisierung einer unabhängig bestehenden Bedeutung vermittelt durch eine andere Materialität, sondern sie ist die Transposition in ein anderes Medium, die sie weder zu einer anderen macht noch unverändert lässt. Ohne Medium, also ohne jegliche Realisierung, als reine Bedeutung sozusagen, gibt es sie nicht.

Erläutern möchte ich dies mit einem Konzept von Daniel N. Stern, das mir in unserem Zusammenhang besonders produktiv erscheint. Stern spricht von elementaren gestisch-energetischen Verlaufsformen oder Intensitätskurven, die die erste Gliederung der Weltauffassung des Säuglings sind und die er etwas unglücklich „Vitalitätsaffekte“, später „forms of vitality“ nennt.¹⁵ Früher als das Wer oder das Was geht es um das Wie des dem Kind begegnenden und mit ihm vollzogenen Geschehens, um seine alles durchdringende Gestizität. Hier findet sich eine elementare Gliederung nach Intensitätsdifferenzen, die immer auch eine affektive Dimension haben – heftige, sanfte, stürmische, träge Weisen etwa des Aufgehobenwerdens, wobei die Adjektive nur sehr grobe Annäherungen an die tatsächliche Qualität sind. Die Vitalitätsaffekte umschreiben weniger eine Phase als eine Sphäre der Erfahrung, die auch später noch als Möglichkeit erhalten bleibt und die nicht auf ein Repertoire von bestimmten Formen festgelegt ist. Allerdings ist sie offen für die zunehmende Artikulation und Ausdifferenzierung solcher Formen, ohne je auf sie reduzierbar zu sein. Dabei ist es zwar nicht bedeutungslos, aber auch nicht entscheidend, mit welchem Körperteil die Geste ausgeführt wird oder ob sie lediglich einen stimmlichen Verlauf umschreibt; am Ende wird die Bewegtheit der Dinge der Welt insgesamt in diesen Kategorien wahrgenommen. Damit sind wir genau bei Robert Hattens basaler Definition des Gestischen als „significant energetic shaping through time“¹⁶, von der er in seinem Buch über Gesten in der Musik ausgeht und die wir so in einem weiteren Kontext verorten konnten. Die Frage ist dann nicht, ob wir es jeweils *wirklich* mit einer signifikanten energetischen Form zu tun haben – es ist kritisch eingewendet worden, dass man bei einer solchen Ausdehnung des Begriffs des Gestischen ja auch den vorbeifahrenden Zug und den einen Abhang herunterrollenden Stein so beschreiben müsste¹⁷ –, sondern ob sich das uns jeweils Begegnende so auffassen, mit Gewinn so beschreiben und so darstellen lässt. Und das gilt mit Sicherheit auch für Zug und Stein.

15 | Vgl. Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Berlin 1992. S. 79ff.; ders., *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford 2010, S. 17, Fn. 1.

16 | Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a.a.O., S. 95.

17 | Vgl. Elvira Panaiotidi, „Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer“, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50 (2009), S. 59-73, hier 70.

3. KOMPLEMENTÄRE BETRACHTUNGEN

Interessant ist nun, dass alle der zitierten Autoren eine enge Verbindung von Gestischem und Rhythmischem in Anspruch nehmen, ja die beiden ähnlich wie Joyce bisweilen gleichzusetzen scheinen. Das Paradigma ist sowohl für Bergson als auch für Merleau-Ponty die Melodie: Um deutlich zu machen, dass die *durée* als Gegenbegriff zur verräumlichten Zeit nicht auf eine unterschiedslose, ungliederte Einheit hinausläuft, beschreibt Bergson sie als Struktur, deren Momente als „sich gegenseitig durchdringend und sich wie die Töne einer Melodie untereinander organisierend“¹⁸ gedacht werden müssen; Merleau-Ponty spricht ganz in diesem Sinne von der „melodische[n] Einheit meiner Verhaltensweisen“¹⁹. Wenn es um die innere Struktur dieser Organisiertheit geht, so greift Bergson auf den Rhythmus zurück, etwa wenn er bemerkt, „dass die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nicht durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, d.h. durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen“²⁰. Umgekehrt beschreibt Hugo Riemann, um in den musiktheoretischen Kontext zu blicken, das „Rhythmizomenon“, das „allein für den Ausbau einer wirklich höheren Lehre vom Rhythmus brauchbare[] Element“²¹, als „Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbewegung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks“²².

Rhythmus wird hier nicht von einer gegebenen zeitlichen Ordnung her verstanden, die in der Regel als regelmäßige Abfolge von Ereignissen aufgefasst wird, sondern als Gliederungsform von Kontinuität, deren Regelmäßigkeit nicht von vornherein vorausgesetzt ist, sondern sich erweisen muss bzw. auf dem Spiel steht. Als solche ist Rhythmus eine elementare Form von Sinn, wenn wir diesen Begriff in jenem weiten Sinne verstehen, den etwa Merleau-Ponty ihm gegeben hat, nämlich als Gliederung oder Ordnungsform, die insofern „verstanden“ werden kann, als sie orientiert ist und man sich in ihr und anhand ihrer orientieren kann. Rhythmisches und Gestisches verhalten sich hier genau komplementär zueinander; wenn man diese Komplementarität auf den Punkt bringen wollte, könnte man sagen, dass man jenen organisierten Zusammenhang aus der Perspektive seiner Kontinuität in den Blick nimmt, wenn man ihn als gestisch, und auf seine Diskontinuität fokussiert, wenn man ihn als rhythmisch beschreibt. Der Unterschied der Betrachtungsweisen ist nicht der zwischen unterschiedsloser Kontinuität und Gegliedertheit, sondern zwischen zwei komplementären Perspektiven auf seine

18 | Bergson, *Zeit und Freiheit*, a.a.O., S. 81.

19 | Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 82.

20 | Bergson, *Zeit und Freiheit*, a.a.O., S. 81.

21 | Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. VIII.

22 | A.a.O., S. 14.

Gliederung oder Artikulation. Dabei ist gleichzeitig klar, dass diese Perspektiven nicht verabsolutiert werden dürfen, weil sie sonst die gegenseitige Vermittlung von „Schnitt und Strom“, wie es Steffen Schmidt in einer treffenden, an die Aristotelische Zeittheorie erinnernden Formulierung zusammenfasst, aus dem Blick verlieren.²³

Wenn aber Rhythmisches und Gestisches nur zwei Perspektiven auf dasselbe darstellen, so müsste das bisher Ausgeführte auch auf den Rhythmus anwendbar sein. Um dies genauer in den Blick zu bekommen, möchte ich an dieser Stelle auf das angekündigte Beispiel zurückkommen: auf *Both sitting duet* von Jonathan Burrows und Matteo Fargion. Auch wenn Burrows Tänzer ist und das Stück in der Regel in Tanzkontexten gezeigt wird, ist es meines Erachtens weniger ein Tanzstück als eine musikalische Darstellung im Gestisch-Visuellen (und Fargion ist ursprünglich Komponist). Entsprechend soll seine Beschreibung einen Beitrag zu einer theoretischen Fassung des *musikalischen* Rhythmus liefern. Notentext und vorab gegebene Taktschemata, die in der Regel den Ausgangspunkt bilden, stehen damit nicht zur Verfügung. Daraus ergibt sich eine Verfremdung, die meines Erachtens neue Perspektiven eröffnet.²⁴

Die Grundkonstellation des Stückes ist denkbar einfach und wird durch den Titel bereits deutlich beschrieben: Burrows und Fargion sitzen leger gekleidet nebeneinander auf einer leeren Bühne auf zwei einfachen Stühlen, und das ganze Stück spielt sich, von zwei kurzen Ausnahmen abgesehen, im Sitzen auf diesen Stühlen ab. Was sie aufführen, ist ein komplexes Geflecht von Bewegungen, die fast ausschließlich auf Hände und Arme begrenzt sind und die konsequent frontal dargeboten werden.²⁵ Die Suggestion kommunikativer Gesten, die sich dadurch ergibt, wird konsequent unterlaufen, und von wenigen Momenten abgesehen, in denen eine derartige Bedeutungshaftigkeit aufblitzt, sind die Bewegungen ausschließlich durch ihre formale Qualität motiviert und leiten aus ihr ihre Zusammenhänge ab. Dieter Schnebels Charakterisierung der Musik, die er als Einwand gegen Adornos These einer Sprachähnlichkeit der Musik formuliert hat, kann als treffende Beschreibung der Organisationsprinzipien des Stückes

23 | Vgl. Steffen A. Schmidt, Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus, in: Musik & Ästhetik 3, 9 (1999), S. 58-72.

24 | Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Stück bildet das Vorspiel von Grüny, Kunst des Übergangs, a.a.O.

25 | Die gefilmte Version, die sich auf Burrows YouTube-Seite findet, ist genau aus diesem Grund schwierig: Sie arbeitet mit mehreren Kameras, und wechselt immer wieder die Perspektive, so dass sich der stabile Rahmen, der für die Rezeption des Stückes essentiell ist, nicht dauerhaft etablieren kann. Vgl. www.youtube.com/user/jonathanburrowsinfo#p/u.

dienen: Periodik, Wiederholung und Abweichung.²⁶ Alle Momente manifester gestischer Bedeutsamkeit, auch die in den Assoziationen der Betrachter liegenden, werden in diese Organisation integriert und dadurch tendenziell neutralisiert. Die Gestaltung findet statt auf der Ebene des Stromes gestischer Modulation, die sich nicht auf eine Bedeutungen festlegen lässt, ohne aber frei von Bedeutsamkeit zu sein. Das Spiel der einander aufgreifenden, kontrapunktierenden, wiederholenden und verschiebenden Bewegungen gewinnt dabei eine derartige ästhetische Schlüssigkeit, dass es über den recht langen Zeitraum des Stückes (etwa vierzig Minuten) zu tragen und den Betrachter zu faszinieren vermag.

Die Komplementarität von Geste und Rhythmus ist im Falle von *Both sitting duet* so augenfällig, dass sie beinahe trivial erscheint; es kommt nun darauf an, wie wir sie beschreiben und theoretisch fassen. Vielleicht sollte man mit einer ganz einfachen Frage beginnen: Was tun wir eigentlich, wenn wir dieses Geschehen als rhythmisch auffassen, was zweifellos der Fall ist? Es ist nicht sonderlich schwierig, den kontinuierlichen gestischen Strom in einzelne Figuren zu zerlegen, denn diese Gliederung wird von den beiden selbst mit einiger Deutlichkeit angeboten, indem die Hände immer wieder in die gestische Nullposition auf den Oberschenkeln zurückkehren. Die jeweilige Länge der einzelnen Gesten von einem Ruhepunkt zum nächsten ergibt eine recht klare erste Gliederung, die in etwa musikalischen Motiven entspräche und die durch die Verschiebungen und Variationen zwischen den beiden verkompliziert wird. Aber das ist natürlich nicht alles.

Man könnte nun sagen, dass wir es hier mit einem der musikalischen Bewegung genau komplementären Fall zu tun haben: Eine Melodie ist nicht reduzierbar auf eine Folge von tonalen Atomen, sondern stellt eine melodische Bewegung dar – das ist immer wieder zu recht festgehalten worden. Dennoch aber besteht sie aus Tönen, die nicht abstraktiv durch künstliche Schnitte in ein Kontinuum gewonnen werden müssen, sondern als solche vorliegen. Das Glissando als scheinbar unmittelbareres Äquivalent der Geste ist tatsächlich musikalisch kaum brauchbar, weil es ins Diffuse abgeleitet. Während wir also bei *Both sitting duet* die Aufgabe haben, Schnitte legen zu müssen, geht es bei einer melodischen Bewegung eher darum, den Schritt von der Diskretheit der Töne zur Kontinuität der Geste zu vollziehen. Aber, und das ist wichtig, dies sind in erster Linie theoretische Probleme: Für die Alltagspraxis ist weder das eine noch das andere eine Schwierigkeit. Der Ansatz bei der Diskontinuität, die Schwierigkeiten

26 | Vgl. Dieter Schnebel, *Der Ton macht die Musik, oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Abweichung und Wiederholung*, in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 27-36. Die soziale Dimension, die mit der realen Interaktion von zwei offenbar freundschaftlich miteinander verbundener Männer zu tun hat, wird hier ganz ausgeblendet; vgl. dazu Valerie Briginshaw, *Difference and Repetition in Both sitting duet*, in: *Topoi* 24 (2005), S. 15-28.

der Unterscheidung von Rhythmus und Metrum, die Frage nach der Reduktion von Rhythmus auf die reine Einteilung der Zeit – all das ist aus musikalischen Rhythmustheorien bekannt und bekanntermaßen problematisch. An dieser Stelle soll der Ausgangspunkt mit Burrows und Fargion ausdrücklich auf der anderen Seite liegen, um von dort aus auf die Musik zu blicken.

Ich hatte die Geste eingangs als prägnante Bewegung in einem kommunikativen Kontext beschrieben. Der Kontext ist durch die Präsentation des Geschehens als künstlerische Darstellung in einem entsprechenden Zusammenhang gegeben, in dem jede beliebige Regung eines der Protagonisten zuerst einmal als Darstellung ihrer selbst und insofern als explizite Geste aufgefasst werden wird. Der Begriff der Prägnanz ist noch erklärungsbedürftig und verspricht weiteren Aufschluss für unsere Fragestellung. Als theoretisches Konzept hat er seinen Ursprung in Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, auf die wir uns hier beziehen können.

Ansatzpunkt für Cassirer ist die Frage, „wie aus bloßem bedeutungsfremdem *Dasein* etwas wie *Bedeutung* ‚wird‘“²⁷, und die symbolische Prägnanz besetzt hier die entscheidende Vermittlungsposition, durch die die ganze Frage verschoben wird. Der radikale Kategorienwechsel, den die Gegenüberstellung von bloßem Dasein und Bedeutung suggeriert, wird durch die Genealogie der Bedeutung unterlaufen, die gleichzeitig die beiden Pole des reinen, sinnfremden Daseins und der idealen Bedeutung als solche in Frage stellt und damit für eine Auseinandersetzung mit dem Gestischen unmittelbar anschlussfähig erscheint. Aufschlussreich ist, dass Cassirer die Rede vom „Werden“ der Bedeutung in Anführungszeichen setzt: Es ist eben nicht so, dass ein zuerst Bedeutungsfremdes sich in einem zweiten Schritt verwandelt oder eine neue Schicht der Bedeutungshaftigkeit erhält. Was hier an Prägnanz gewinnt, ist von vornherein in der Sphäre des Sinns beheimatet. Der Begriff selbst verkoppelt Wahrnehmung und Zeichenhaftigkeit zu einer Einheit, und Cassirer erläutert ihn als Situation, in der die Wahrnehmung selbst „eine Art von geistiger ‚Artikulation‘ gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört“²⁸. Dabei hält er sich diesseits einer expliziten Symbolfunktion, wie sie etwa mit den emblematischen Gesten gegeben ist, und der starren Bindung an reale Körperbewegungen. Wäre das Gestische tatsächlich „a movement of part of the body, for example a hand or the head, to express an idea or meaning“²⁹, wäre der Versuch, es für eine Bestimmung des musikalischen Rhythmus zu mobilisieren, einigermäßen abwegig. Cassirers Begriff der symbolischen Prägnanz bietet eine Möglichkeit, diesseits dessen anzusetzen, indem sie

27 | Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis, Oxford ²1954, S. 227.

28 | A.a.O., S. 235.

29 | Marc Leman u. Rolf Inge Godøy, *Why Study Musical Gestures?*, in: dies. (Hg.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York u. London 2010, S. 3-11, hier 5.

das Gestische nicht in die reale Bewegung eines Körperteils und eine ausgedrückte Bedeutung auseinanderfallen lässt.

Wenn wir nicht lediglich neue kategorialen Grenzen ziehen, sondern sie tatsächlich als solche in Frage stellen wollen, müssen wir hier unterschiedliche Aggregatzustände der Präganz mit fließenden Übergängen annehmen. Gehen wir von den Aktivierungs- und Intensitätskonturen der Sternschen Vitalitätsaffekte aus, so haben wir ein Geschehen vor uns, das bereits auf markante Weise in sich gegliedert ist, aber noch keine stabilen Präganz im Sinne identifizierbarer Formen ausgebildet hat. Es ist aber bereits im Sinne von Hattens Bestimmung ein „significant energetic shaping“, insofern ihm Bedeutsamkeit zukommt: Es ist hochrelevant und gegliedert, wobei diese Gliederung vorerst nur im Einzelnen nachzuvollziehen ist, ohne eine weitergehende Strukturierung anzubieten. Man könnte es mit einer vollständig unbekanntem Musik vergleichen, die eine deutlichere Artikulation nahelegt, uns für den Moment aber ausschließlich Spezifisches bietet.

Die Arbeit des Kindes – und des Hörers – ist es nun, Stabilität und Ordnung in diese ständige Neuformung zu bringen und so die Welt auf elementare Weise zu gliedern. Hier kommt Präganz im engeren Sinne zum Tragen: als deutliches Aufscheinen von etwas in sich Gegliedertem im Strom der Artikulation, das in Bezug auf Ähnlichkeit und Differenz zu anderem befragt werden kann und insofern die Frage nach Wiederholung und Abweichung erst ins Spiel bringt. Erst allmählich sondern sich Einheiten aus diesem Strom ab, die als einzelne Gesten im Plural angesprochen werden können. Die Präganz wird dabei sozusagen von zwei Seiten hergestellt und gestützt: einmal über die Intensitätsprofile, die den Gesten als solchen eignen, zum anderen aber auch gerade über die Bezüge zu anderem, Gleichem, Ähnlichem, Verschiedenem, Abweichendem, Gegensätzlichem etc., in denen sich das Einzelne profiliert. Die „Sinnfügung“, von der Cassirer spricht, ist ein weiterer Schritt in diesem Strukturierungsprozess, der die Bezüge explizit macht, jenem Einzelnen einen eindeutigen Ort in diesem Gefüge zuweist und es dadurch noch einmal deutlicher: prägnanter bestimmt.

Cassirers Begriff der Präganz bewahrt uns davor, die Komplementarität von melodischer und körperlicher Geste in Richtung genau gegenteiliger Prozesse zuzuspitzen und der Synthese des Diskontinuierlichen eine Analyse des Kontinuierlichen gegenüberzustellen. Präganzbildung ist weder das eine noch das andere. Weder ist die melodische Folge zuerst eine Aneinanderreihung von Einzeltönen, um dann zu einer Melodie synthetisiert zu werden, noch ist die tänzerische Geste eine reine Kontinuität, die auf Unterteilung wartet, um Differenziertheit zu gewinnen; in beiden Fällen ist die Gliederung, die Artikulation das Erste, auf dessen Hintergrund so etwas wie symbolische Präganz überhaupt erst denkbar ist.

Die ersten prägnanten Figuren, die sowohl innerhalb des unbekanntem Musikstücks als auch in *Both sitting duet* auftauchen werden, sind Motive – Riemanns „Rhythmizomena“. Von hier aus kann man nun in zwei Richtungen gehen: einmal in die innere Gliederung, auf der das Spiel von Präganz in systematischen oder

protosystematischen Kontexten noch einmal auftaucht, und zum anderen in Richtung auf übergreifende Regelmäßigkeit. Im ersten Fall stellen sich in bezug auf die körperliche Geste nun doch andere Probleme als im Falle der musikalischen, die aber dennoch Aufschluss auch für die Musik versprechen: Die Suche nach einer inneren Gliederung scheitert, wenn sie nach Elementen sucht, die den Tönen entsprechen. Allerdings kann man von Stütz- und Ruhepunkten sprechen, die zwar nicht als Elemente vorliegen, sich aber dem Blick nahelegen, der die Gesten auf ihre innere rhythmische Gliederung ansieht.

Sie sind aber nicht das einzige Gliederungsmoment: Die einzelnen Motive in ihren komplexen räumlichen Verläufen haben Schwünge, Beschleunigungen, Verlangsamungen, Richtungswechsel und Wendepunkte, und alle dies sind Momente ihres spezifischen Rhythmus. Manche beinhalten Skandierungen in McNeills Sinne, regelrechte *beats*, aber nicht alle. Andere, die die größte Nähe zu pragmatischen Bewegungen zu halten scheinen, haben eine Art Erfüllungspunkt, etwa eine Geste, die scheinbar etwas vom Boden aufhebt. Unabhängig davon ist aber ihnen allen eine innere Gegliedertheit eigen, die sich sowohl an die Wendepunkte als auch an die relativen Geschwindigkeiten und Schwünge davor und danach anheftet.

Wir finden hier zahlreiche Bestimmungen wieder, die wir aus Beschreibungen musikalischer Rhythmen kennen, aber sie setzen erst auf der Ebene der artikulierten Motive an; die darunterliegende Ebene der Folge von Tönen mit unterschiedlichen Zeitwerten gibt es nicht, also auch keine mathematische Kalkulation zeitlicher Verhältnisse. Es hat hier keinerlei Anhalt, jene zyklische Folge von Schlägen mit unterschiedlicher Valenz anzunehmen, die klassische Theorien des Metrums postulieren. Hasty hat gezeigt, dass es in der notwendigen Konsequenz solcher Modelle liegt, die Schläge als ausdehnungslose Punkte zu konzeptualisieren, wie es von einigen Theoretikern auch explizit festgehalten wird: „Time-spans have durations, then, and beats do not.“³⁰ Im Falle von Tönen wird Punktualität zumindest durch die Anschläge suggeriert, auch wenn sie durch die notwendige zeitliche Erstreckung jedes, auch des kürzesten Klanges dementiert wird. Bei *Both sitting duet* wäre ein zugrundeliegendes System von Punkten radikal heterogen zu dem, was wir zu sehen bekommen; es gibt nicht einmal erklingende Musik in diesem Stück, an die man sich halten könnte.

Bei Thrasybulos Georgiades findet sich eine für unsere Zwecke aufschlussreiche Bestimmung, die er auf die griechische Musik mit ihrer „Quantitätsrhythmik“ bezieht und ausdrücklich von unserer abendländischen Musiktradition abgrenzt. Dort findet, so Georgiades, das gesamte rhythmische Geschehen auf einer Ebene statt, weil es allein durch die Quantität der sprachlichen Silben bestimmt ist: „[H]ier liegen zugrunde nicht untereinander gleich entfernte Punkte als bloße Abgrenzungen der Zeiteinheit, sondern die Dauer der Zeiteinheit selbst, die *erfüllte*

30 | Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA u. London 1983, S. 18; vgl. Hasty, *Meter as Rhythm*, a.a.O., S. 16ff.

Zeit.³¹ Während dies wie eine gute Beschreibung von *Both sitting duet* wirkt, gibt es keinen Anhalt dafür, die Gegenbestimmung einer *leeren Zeit* – einer Zeit, die durch ein Raster von Punkten gebildet wird, die selbst keine Ausdehnung und insofern keine eigene klangliche Realität haben, aber die Zahl der zu vergehenden Notenwerte und die Akzentverteilung regeln – auf das Stück anzuwenden. Was bei Georgiades als Unterschied zweier höchst unterschiedlicher Traditionen daherkommt – Quantitätsrhythmik vs. Akzentmetrik –, kann ebenso sehr als Differenz zwischen unterschiedlichen theoretischen Zugängen zum Rhythmus aufgefasst werden: Die große Frage ist, ob wir von einem leeren, aber bereits vorstrukturierten Raum ausgehen wollen, in den dann Reales eingefüllt wird, oder ob wir von der Wirklichkeit des tatsächlich Erklingenden und insofern immer von einer erfüllten Zeit ausgehen und von dort aus fragen, wie das Erklingende sich organisiert. Meines Erachtens weist *Both sitting duet* in seiner offensichtlichen Musikalität darauf hin, dass wir letzteren Weg gehen sollten, und zwar auch für die Musik.

Interessanterweise benutzen auch Burrows und Fargion Partituren, die vor ihnen auf dem Boden liegen. Der Komponist Fargion notiert hier metrische Werte und Figuren, die aber eher die Form von einzelnen rhythmischen Zellen annehmen als die eines durchgängigen Rasters; der Tänzer Burrows zählt Wiederholungen und wählt sprachliche Anweisungen, die eher als Erinnerungsstütze dienen als eine wirkliche Notation zu bilden.³² Aber selbst wenn wir es mit einer voll ausformulierten Partitur zu tun hätten, würde dies für eine Beschreibung des tatsächlichen Geschehens nicht wirklich weiterhelfen, denn es bliebe immer noch die Frage nach der Umsetzung. Insgesamt erscheint mir eine theoretische Beschreibung des musikalischen Rhythmus ausgehend vom notierten Takt in etwa so produktiv wie eine Aufarbeitung des Tonsystems, die von der Tatsache ausgeht, dass die Töne alle schön aufgereiht auf dem Klavier daliegen. Der Takt ist nicht weniger ein zu Erklärendes als die Töne, auch wenn beide in der Praxis vorausgesetzt werden können mögen. Und dies weist uns wiederum auf das konkrete Geschehen und damit auf die erfüllte Zeit der sich ereignenden Gesten zurück.

So unplausibel die Supposition eines metrischen Rasters erscheint, so sehr sperren sich die gestischen Gestaltungen auch gegen eine andere, in der Musik geäußerte Reduktion: diejenige auf eine eindimensionale Abfolge von Einsätzen und Dauern. Verflacht man das rhythmische Profil auf diese Weise, geht der größte Teil der Gliederung mit verloren. Ein Bogen mit einem bestimmten Geschwindigkeitsprofil wird zu einer bloßen Zeitlänge, und spezifische Bezüge und Abweichungen bestimmter gestischer Formen zueinander werden unsichtbar. Sie sind es aber, die den Rhythmus des Stückes entscheidend prägen. Es ist leicht zu sehen, dass für die Musik dasselbe gilt. Im Falle tonaler melodischer Gliederung kommt zusätzlich

31 | Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Tutzing 1977, S. 28.

32 | Zu sehen unter <http://www.jonathanburrows.info/#/score/?id=5&t=content>.

dazu noch die Dimension der Harmonik hinzu, die ebenfalls zum rhythmischen Profil beiträgt. Tilgt man all dies, so suggeriert dies eine klare Trennung von Form und Inhalt, die gut zum Grundkonzept einer leeren, mit Klangmaterial zu füllenden Zeit passt: Die leere Zeit wird mit einem metrischen Raster versehen, in das dann Ereignishülsen gefüllt werden, die aber immer noch rein in Bezug auf ihre zeitliche Abfolge und Dauer, also rein formal bestimmt sind. Die Betrachtung des musikalischen Rhythmus hat dann schon alles, was sie braucht. Dass diesen Abfolgen schließlich in eine weitere Dimension ausgreifende konkrete Ereignisse, sozusagen Inhalte zugeordnet werden, geht sie nichts mehr an. An *Both sitting duet* kann man sehen, dass ein solch abstraktives Vorgehen mit der Musik nicht mehr viel zu tun hat.

4. VERFORMTE WELLEN

Bei all dem war bisher nur die Rede von den rhythmisch-gestischen Gestalten in ihrer konkreten Bestimmtheit, aber nicht von jenem Moment, das vielfach fast synonym mit dem Rhythmischen gebraucht wird: der Regelmäßigkeit. Die traditionellen Rhythmustheorien haben auf die Frage nach der Regelmäßigkeit eine relativ einfache Antwort: Sie wird durch eben jene metrische Zyklizität gewährleistet. Das metrische Raster mit seiner Verteilung von Schlägen und Betonungen bildet die Regel, die für die *Regelmäßigkeit* der Oberfläche sorgt, die sich damit letztlich als *Regelhaftigkeit* herausstellt.

Hasty schlägt als Alternative dazu einen einzigen Mechanismus vor, der der Prozesshaftigkeit und Offenheit der (musikalischen) Zeit Rechnung trägt und so etwas wie Regelmäßigkeit möglich macht – die Projektion –, und bricht so radikal mit dieser traditionellen Konzeption des Metrums. Letztlich formuliert er damit eine inhaltlich gehaltvolle Ausfaltung der Husserlschen Protention, die in dessen eigener Zeittheorie lange ein Schattendasein gefristet hatte.³³ Ich möchte an dieser Stelle ausgehend von *Both sitting duet* etwas anders ansetzen, wobei ich Hastys Kritik an den vorliegenden Rhythmustheorien vollkommen teile. Als gemeinsame Grundlage kann vielleicht Susanne K. Langers Bestimmung von Rhythmus als Prozess des „setting up of new tensions by the resolution of former ones“³⁴ gelten.

33 | Dass sich dies in den Bernauer Manuskripten ändert und wie die dort immer noch nur skizzenhaft vorgeschlagene Konzeption für eine theoretische Aufarbeitung der Zeitlichkeit von Bild und Musik nutzbar gemacht werden kann, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht: Vgl. Christian Grüny, Schwierige Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik, in: Emmanuel Alloa (Hg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, S. 39-70.

34 | Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953, S. 126.

Ausgangspunkt kann dabei die Erscheinung sein, bei der die Regelmäßigkeit durchbrochen wird, die aber gerade deswegen auf sie angewiesen ist: die Synkope. Metrum und Synkope sind korrelative Begriffe. Eine Synkope wird klassischerweise beschrieben als Akzent, der der eigentlichen metrischen Akzentverteilung zuwiderläuft und daher zu ihr in Spannung gerät. Man sieht, dass diese Beschreibung auf die Annahme von mehreren Ebenen angewiesen ist, in die das rhythmisch-metrische Geschehen aufgliedert werden kann bzw. aus denen es sich zusammensetzt. Die Oberflächenebene und die tiefere metrische Ebene geraten, so die Rekonstruktion, in einen Konflikt, der in einer momenthaften Spannung resultiert, die aber gleich wieder aufgehoben wird. Hasty weist zu recht darauf hin, dass von einer solchen Interaktion nur die Rede sein kann, wenn beide Ebenen real sind, das Metrum also gerade nicht als abstraktes Raster gedacht wird; ein solches könnte mit den konkreten Klangereignissen nicht interagieren. Zu einer Spannung zwischen beiden kann es nur kommen, wenn sie beide tatsächlich erscheinen.³⁵

Nun kann man dieses Problem unterschiedlich lösen; Maury Yeston etwa geht in Anlehnung an Heinrich Schenker von Vorder-, Mittel- und Hintergrund aus und verlegt damit das Metrum in eine strukturelle Tiefe, statt es in die Abstraktion abzuschieben. Damit produziert er nun allerdings ein weiteres Artefakt, nämlich eine Konzeption der Oberflächenebene als „long, complex, and uninterpreted summation of all its attacks, durations, and rests“³⁶. Eine solche uninterpretierte Gleichgültigkeit wurde noch von niemandem gehört und kann von niemandem gehört werden. Sie wird denn auch eher als logische Notwendigkeit verteidigt als in irgendeiner Weise nachgewiesen. Als genau dies erscheint sie mir auch: als logisches Konstrukt von genau der gleichen Art wie die abstrakte Ordnung der metrischen Regelmäßigkeit.

Insgesamt erscheint es mir nicht triftig, dass aus logischen Gründen die Existenz mehrerer Ebenen postuliert werden müssen. Es geht davon aus, dass von einer Spannung nur dann gesprochen werden kann, wenn mindestens zwei unterschiedliche Instanzen vorliegen, die vollständig ausformuliert sind bzw. als für sich genommen integral und vollständig rekonstruiert werden können. Diesem Argument liegt wiederum die Vorstellung eines Primats von Entitäten vor ihrer Interaktion und Bewegung zugrunde. Ich würde eine zumindest skizzenhafte Rekonstruktion metrischer Regelmäßigkeit versuchen, die solche Konstrukte vermeidet und sich stattdessen ganz auf einer Ebene hält. Die Spannung, die durch die Synkope markiert wird, ist letztlich das Prinzip des Rhythmus überhaupt, und sie ist der Ausgangspunkt seiner Rekonstruktion. Sie findet auf der einen, einzigen musikalischen Ebene statt, die weder Oberfläche noch Tiefe ist.

35 | Vgl. Hasty, *Meter as Rhythm*, a.a.O., S. 15.

36 | Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven u. London 1976, S. 37.

Bei dem zu Unrecht nur wenig rezipierten Musiktheoretiker Viktor Zuckerkandl findet sich ein traditionsreiches Bild, das mir dies gut zu beschreiben scheint und auch mit dem Gestischen als Ausgangspunkt zusammengeht: das der Welle. Das Bild der Welle macht, besser als das des Pulses, deutlich, dass wir es mit einer Kontinuität zu tun haben, mit einem spezifischen Verlauf. Die Welle lässt sich nicht in Punkte unterteilen, denen ein spezifisches, relational bestimmtes metrisches Gewicht zugemessen wird, sondern weist Orte auf, die qualitativ durch „die Richtung ihres Bewegungsimpulses“³⁷ bestimmt sind. Sie ist kein Maß, sondern ein kontinuierlich gestalteter Verlauf, auch wenn an sie ein Maß angelegt werden kann. Gegenüber dem Schema des metrischen Rasters soll das Bild der Welle eine Organisationsform illustrieren, die gerade nicht auf einer anderen Ebene liegt als die erklingenden rhythmischen Gestalten, sondern eine weitere Integrationsstufe der klanglichen Ereignisse darstellt – eine Form der Prägnanz, die größere Stabilität als die je spezifischen rhythmischen Figuren gewinnt.

Vom Bild der Welle ausgehend wäre eine Synkope eine Art Erhöhung, die an einer anderen Stelle als am höchsten Punkt jener Welle stattfindet und diese sozusagen charakteristisch verformt. Man findet auch bei Zuckerkandl Stellen, die die Unterscheidung zweier Ebenen suggerieren, etwa in Formulierungen wie derjenigen, „der Boden, auf den die Töne fallen“, sei „selbst in Wellen bewegt“³⁸. Nimmt man das Bild der Welle aber ernst, so wird deutlich, dass Welle und Töne, Metrum und Rhythmus auf derselben Ebene liegen. Man könnte sie vielleicht als unterschiedliche Integrationsstufen desselben beschreiben, die aufeinander angewiesen sind und nie getrennt voneinander auftreten. Es gibt diese Welle nicht abseits real erklingender Folgen von Tönen, auch wenn sie nicht in ihnen aufgeht; sie ist ein emergentes Phänomen der klanglichen Bewegung. Das hat sie mit den einzelnen rhythmischen Figuren und Motiven gemeinsam: Die Töne und ihr Zusammenhang bestimmen sich jeweils gegenseitig. Im Herkunftsbereich der Metapher gesprochen: Eine Welle ist nicht eine zweite Entität neben dem Wasser, das Wasser selbst ist in Wellen bewegt.

Auch wenn man eine recht genaue Vorstellung hat, was Zuckerkandl mit einem „Spiel der Töne mit der Welle“³⁹ meint, kann es ein solches Spiel doch so wenig geben wie ein Spiel des Wassers mit der Welle. Die Formulierung weist auf den scheinbar paradoxen Tatbestand hin, dass dieselben Klänge, die sich in Form einer Welle ordnen, diese Ordnung gleichzeitig subvertieren, verformen und stören – und zwar in jedem Fall. Musikalische Regelmäßigkeit („Takt“ oder „Metrum“) unterscheidet sich von einer bloßen Wiederholung des Gleichen genau dadurch, dass sie ständig bestritten oder vielleicht besser in Spannung versetzt wird. Man

37 | Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963, S. 165.

38 | A.a.O., S. 160.

39 | A.a.O., S. 164.

muss es vielleicht so formulieren: Klangliche Gestalten bilden gestische Formen von sehr unterschiedlicher Gestalt, die sich in der Musik unserer Tradition in der Regel zu einer mehr oder weniger stabilen Welle einschwingen, ohne dabei in einer reinen gleichmäßigen Oszillation aufzugehen. Aber auch in den Fällen, in denen eine solche Welle nicht oder nur intermittierend erscheint oder sich fortwährend verschiebt, haben wir es mit rhythmischen Phänomenen zu tun.

Der Begriff der Synkope ist hier insofern zentral, als er sich von zwei Seiten betrachten lässt: Auf der einen Seite scheint die Synkope angewiesen auf das Metrum, und zwar als Durchbrechung einer Regelmäßigkeit, die diese voraussetzt, und wäre damit ein sekundäres Phänomen; auf der anderen Seite könnte sie als Ausgangspunkt rhythmischer Organisation oder dessen Spur in einer bereits weitgehend regelmäßig schwingenden Form angesehen werden. Die Synkope ist der Inbegriff der rhythmischen Spannung, die auf Auflösung drängt, und damit analog der Dissonanz im harmonischen Bereich. Das rhythmische Grundphänomen ist nicht die widerstandslose Welle, sondern das in sich gespannte Ereignis, das einen Bezug zu seinem Vorgänger herstellt und eine Erwartung in Bezug auf seinen Nachfolger aufbaut, ganz im Sinne der oben zitierten Charakterisierung Langers oder, in John Deweys Worten: „Denn wann immer jeder Schritt vorwärts gleichzeitig eine Summierung und Erfüllung dessen, was vorausgeht, darstellt, und jedwede Anhäufung die Erwartung spannungsreich vorwärts treibt, sprechen wir von Rhythmus.“⁴⁰ Vielleicht kann man sogar noch einen Schritt weiter gehen: Es ist die Spannung selbst, das Grundphänomen der Gespanntheit auf eine Ordnung hin, die ganz unterschiedliche Formen annehmen kann und vielleicht endlos aufgeschoben bleibt.⁴¹ Ob diese Spannung auch in dauerhafter Abwesenheit manifester Regelmäßigkeit aufrecht erhalten werden kann, hat im Musikalischen ebenso mit den Musikern wie mit den Hörern zu tun. Von ihr, und nicht vom Metrum, kann man tatsächlich sagen, sie sei „the matrix out of which rhythm arises“⁴², wobei das Verständnis, das Grosvenor und Cooper hier vertreten, vollständig auf den Kopf gestellt wird. Das Ende der Musik würde dann von zwei komplementären Extremen markiert: einmal vom spannungslosen Nebeneinander, das auf den vollständigen Zerfall hinausläuft, zum anderen von der ebenso spannungslosen rigiden Regelmäßigkeit. Ob sie taktgebunden oder rhythmisch „frei“ ist, die Musik hält sich zwischen diesen Extremen auf.

40 | John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Ffm 1980, S. 200; vgl. dazu prägnant den Text von Christopher Hasty in diesem Band.

41 | Dickinson spricht hier in ganz ähnlicher Weise von „tensity“ (vgl. George Sherman Dickinson, *Aesthetic Pace in Music*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, 3 (1957), pp. 311-321).

42 | Grosvenor W. Cooper u. Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago 1960, S. 96.

Rhythmus ist so verstanden ein in sich gespanntes sich Ordnen einer Form, was sehr nahe an dem ursprünglichen griechischen Begriff des *rhythmós* ist, wie ihn Émile Benveniste herausgearbeitet hat, eine sich ereignende Form.⁴³ Paradigmatisch dafür ist weniger der Schlag der Trommel als die Bewegungen des Dirigenten. Diese komplizierte Form der schwingenden Bewegung ist eine sehr spezifische, komplexe gestische Verlaufsform. Die rhythmische Gespanntheit ist letztlich nichts anderes als die Spannung des Gestischen, und sie bildet die Grundlage dafür, eine tatsächliche Ordnung des Erklingenden auszumachen – und sei es als immer wieder durchkreuzte.

5. SCHLUSS

Ich habe meinen Text begonnen mit einer starken These, die schon im Kontext ihrer Formulierung den Metaphysikverdacht auf sich gezogen hat. Gestizität, die sofort mit Rhythmus und Struktur identifiziert wird, soll als universale Sprache verstanden werden. Auch wenn es ausdrücklich nicht die Musik ist, die Joyce' Protagonist hier ins Zentrum rückt, habe ich versucht, rhythmische Verhältnisse anhand der Musik zu rekonstruieren, wobei deutlich geworden sein dürfte, dass die Bestimmungen der gestischen Prägnanz, der Welle und der Gespanntheit nicht auf die Musik beschränkt werden können; das Beispiel, auf das ich mich bezogen habe, entstammte schließlich nicht eigentlich der Musik. Mit Bergson, Merleau-Ponty und Stern wurde auf einer recht tiefen Ebene zeitlicher Organisiertheit angesetzt, die nicht auf künstlerische Gestaltungen beschränkt ist, auch wenn sie hier in besonderer Deutlichkeit zutage tritt, vielleicht am prägnantesten in der Musik.

Am Ende soll wenigstens kurz die Frage angerissen werden, womit wir es nun eigentlich zu tun haben, wenn wir von gestisch-rhythmischen Verhältnissen sprechen. Bergson wollte seine Rekonstruktion nicht verräumlichter Zeitlichkeit als Beschreibung innerer Erfahrung verstanden wissen; mit Merleau-Ponty konnte dies auf „äußere“ Phänomene ausgeweitet werden. Dennoch bleibt deutlich, dass es nicht um eine für sich bestehende, objektive Welt geht, sondern wir uns weiterhin im Bereich der Erfahrung bewegen. Nun hat das Motiv des Rhythmischen auch darüber hinaus Anwendung gefunden; sowohl Dewey als auch Langer binden ihre Diskussion des Rhythmus im Ästhetischen zurück an biologische Verhältnisse: „The principle of rhythmic continuity is the basis of that organic unity which gives permanence to living bodies – a permanence that [...] is really a pattern of changes.“⁴⁴ Vom Tag-Nacht-Rhythmus über Atmung und Herzschlag bis zu

43 | Vgl. Émile Benveniste, Der Begriff des „Rhythmus“ und sein sprachlicher Ausdruck, in: ders., Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, S. 363-374.

44 | Langer, Feeling and Form, a.a.O., S. 127.

zellulären Prozessen ist die Rhythmizität als Bedingung und Organisationsweise des Lebens erforscht worden,⁴⁵ wobei die Gefahr droht, aus diesen Beobachtungen normative Folgerungen für die Ästhetik abzuleiten (was man Dewey und Langer wohlgemerkt nicht vorwerfen kann). Man kann wohl sagen, dass je tiefer man ansetzt und je weiter die Kreise sind, die eine Behandlung des Rhythmus zieht, die Gefahr des Überschwangs um so mehr wächst; den Gipfel bildet hier sicher Ludwig Klages, bei dem es schließlich heißt: „Das gesamte erscheinende Weltall ist ein rhythmischer Sachverhalt.“⁴⁶

Insgesamt waren die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts deutlich metapophysikanfälliger als die heutige Gegenwart und gern bereit, zu den von Joyce ironisierten ganz großen Würfeln auszuholen. Scheinbar in die gleiche Richtung geht auch wenige Jahre später Richard Hönigswald: „*Der Rhythmus muß aus ‚allem‘ herausgeholt und in ‚alles‘ hineingelegt werden können.*“⁴⁷ Tatsächlich meint er etwas anderes, an das sich auch heute noch produktiv anschließen lässt. Er fährt fort: „Allem sich zeitlich Erstreckenden muß somit die ‚Tendenz‘ zum Rhythmus innewohnen, oder vielleicht kritischer: An alles sich in zeitlicher Erstreckung Darbietende muß das Kriterium der Rhythmizität anzulegen sein, alles zeitlich Dimensionierte unter der Voraussetzung, dass es rhythmisiert sei, betrachtet und unter dem Gesichtspunkt dieser Voraussetzung ‚verstanden‘ werden.“⁴⁸ Diese Position verhält sich agnostisch bezüglich der Frage, ob das ganze Weltall rhythmisch „ist“; sie hält lediglich fest, dass die Art und Weise, in der wir uns auf zeitliche Prozesse beziehen, diese als rhythmisch auffasst, und dass diese Auffassung nicht als Zurichtung eines für sich genommen neutralen Ablaufs gefasst werden muss. Vermutlich sind nicht alle dieser Rhythmen angemessen als gestisch zu beschreiben, und es erscheint sinnvoll, dann doch primär von menschlichen Ausdrucksformen auszugehen – ohne hier von vornherein eine allzu strikte Grenze zu ziehen. Die Musik ist insofern etwas Besonderes, als sie die rhythmische Gestaltung zeitlicher Prozesse nicht nur beiläufig betreibt, sondern ins Zentrum rückt und explizit macht und dadurch für die zeitliche Organisiertheit jeglicher Erfahrung sensibilisieren kann.

Dass Joyces Stephen Dedalus von einer universalen Sprache spricht, kann man vielleicht so übersetzen: Gestisch-rhythmische Organisation ist das Grundprinzip

45 | Willard L. Koukkari u. Robert B. Sothorn (Hg.), *Introducing Biological Rhythms. A Primer on the Temporal Organization of Life, with Implications for Health, Society, Reproduction and the Natural Environment*, New York 2006.

46 | Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriß der graphologischen Technik*, in: ders., *Sämtliche Werke Bd. 7*, Bonn: Bouvier 1968, S. 285-540, hier 329.

47 | Richard Hönigswald, *Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig u. Berlin 1926, S. 37.

48 | Ebd.

jeglicher menschlichen Äußerung, und in ihr finden alle Ausdrucksformen nicht nur ihren Ausgangspunkt, sondern auch den tiefsten Grund ihres Verständnisses. Dann aber stehen sie alle in einem elementaren Verhältnis zueinander, angesichts dessen man von einer universalen Übersetzbarkeit zu sprechen geneigt ist.⁴⁹ An dieser Stelle kann, bei aller inhaltlichen Nähe, vom hier Ausgeführten aus widersprochen werden: Auch wenn Rhythmizität das sein mag, was die Erfahrung im ganzen prägt hat und alle ihre Ausdrucksformen insofern in den Horizont der Vergleichbarkeit rückt, so ist ihr Prinzip doch gerade nicht das Allgemeine, Übersetz- und Vergleichbare: Rhythmus als sich ereignende Form beschreibt das jeweils Spezifische. Die Pointe der Universalität des Rhythmus ist das Zerbrechen oder, weniger pathetisch, die unabsehbare Differenzierung des Universalen. Und auch wenn die beiden Orte nur wenige Hundert Meter voneinander entfernt sind, sind wir damit eher auf dem Weg zur Mecklenburgh Street als im Trinity College.

49 | Vgl. mit großer Skepsis vor vorschnellen Verallgemeinerungen und Universalisierungen Bernhard Waldenfels, *Vom Rhythmus der Sinne*, in: ders., *Sinneschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Ffm 1999, S. 53-85.