

„Nur der Rhythmus interessiert“. Überlegungen zum Neuen Hörspiel¹

BRITTA HERRMANN

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

I. Warum interessiert der Rhythmus?

Traditionell gilt das Interesse der Literaturwissenschaft dem Metrum, weniger der rhythmischen Organisation von Texten. Zwar hat schon Wolfgang Kayser „einige Wege durch das Neuland des Rhythmus zu bahnen“ gesucht, aber letztlich auch das wissenschaftlich Ungesicherte und Unzulängliche seiner Unternehmung eingeräumt (Kayser 119). Der Rhythmus ist bei Kayser eine ebenso performative wie mimetische Kategorie, er erscheint nämlich im „Hören und Sprechen“ und kann daher mit der Herangehensweise und der Terminologie der „Buchwissenschaft“ nicht untersucht werden (ebd.). Einschränkend sei hinzugefügt: zumindest nicht mit ihr allein. Voraussetzung zur Bestimmung des Rhythmus ist bei Kayser zudem die Fähigkeit zum mimetischen Nachvollzug. Das aber rückt die Rhythmusforschung, so wie sie sich für Kayser darstellt, letztlich in die Nähe einer Hermeneutik der Einfühlung und führt zu „Meinungen“ statt zu objektivierbaren Ergebnissen (ebd.). Wer sich hingegen dem Metrum und seiner Analyse zuwendet, der kann „auf gesichertem Boden“ verweilen, das heißt bei erlernbarem literaturwissenschaftlichem Handwerk (ebd.).

Vielleicht ist dieser ungesicherte wissenschaftliche Boden auch ein Grund, warum Rhythmus in der Literaturwissenschaft meist über das Metrum analysiert wird und beide Begriffe nach wie vor nicht selten synonym gebraucht werden. Wie sinnvoll das ist, soll hier nicht diskutiert werden (anders Kopiez 127–148, dagegen Braungart 187), doch gibt es aus verschiedenen Gründen überzeugende Einwände gegen die Gleichsetzung, schon bei Kayser (siehe zudem etwa auch Lubkoll; Fieguth; Glaser). Spätestens wenn man sich Texten zuwendet, die Sprache dezidiert als klangliches Material verwenden und in den Vordergrund stellen, wie etwa solchen der Konkreten Poesie (meist gedruckt vorliegend) oder des Neuen Hörspiels (in akustischer Form), wird aural vernehmbar (zum Begriff des Auralen s. Herrmann, *Auralität und Ton-*

alität), was einer primär visuellen Decodierung von Schrifttexten verborgener bleiben mag: dass der Rhythmus nicht identisch ist mit dem Metrum, dass er eine wesentliche Kategorie ästhetischer Gestaltung ist und – mehr noch – dass er sowohl eine eigene Form der Sinnbildung als auch ein Medium der Mimesis darstellt. Die Literaturwissenschaft sollte diese Aspekte in ihre poetologischen Forschungen einbeziehen, statt sie – wie letztlich Kayser – dem „unzüftige[n], aber empfängliche[n] und feinfühlig[e] Liebhaber der Dichtkunst“ (Kayser 119) zu überlassen.

„Rhythmus“ ist aber nicht nur eine Größe der Klangorganisation und ein Fachwort der Kompositions- oder Verslehre. „Rhythmus“ ist vielmehr auch ein Kampfbegriff. Als solcher dient er der Beobachtung und Kritik zeitpolitischer Phänomene. So werden mit „Rhythmus“ seit dem 19. Jahrhundert nicht selten Konzepte des Ursprünglichen, Organischen oder einer Zeit-Raum-Organisation verknüpft, die sich gegen entfremdende Zwänge – etwa der Technik und der Gesellschaft – richten; oder „Rhythmus“ steht für Konzepte, die auf Abweichung, Dynamisierung und Verschiebungen von Verhältnissen zielen – sei es in der Sprache, in der Musik, im Denken oder in Machtbeziehungen. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Rhythmusanalyse schon als eine Methode zur Untersuchung von Gesellschaften vorgeschlagen wurde (Lefebvre).

Freilich ist das ein extrem problematisches Unterfangen: „Rhythmus“ lässt sich aufgrund seiner vielfältigen Gebrauchsweise definitorisch nicht einhegen und in einen analytischen Begriff verwandeln. Dessen ungeachtet nutzen die Künste rhythmische Formen aber durchaus zur Durchdringung und Kenntlichmachung sozialer, kultureller und politischer Strukturen und Relationen. Auch im Hörspiel seit den späten sechziger Jahren – im sogenannten Neuen Hörspiel – ist „Rhythmus“ ein bewusster Gegenbegriff und eine Gegenpraxis zu Vielem: zu gesellschaftlicher Unbeweglichkeit, zu ästhetischen Grenzziehungen, zu einer formalistisch und informationstheoretisch geprägten Sprachauffassung, zu faschistischem Denken (s. dazu auch Herrmann, *das gras wies wächst*). Und das lässt sich durchaus untersuchen und kulturwissenschaftlich einordnen.

Diese Aspekte wurden bislang aus literaturwissenschaftlicher Perspektive jedoch ebenso wenig beachtet wie die subjektphilosophischen, anthropologischen, ethischen Dimensionen und kulturpoetischen Funktionen, die mit dem Rhythmus von (nicht nur akustischen) Texten explizit oder implizit verbunden sind. Einige dieser Aspekte sollen hier zumindest aufgezeigt und mit Überlegungen zur poetologischen Rolle des Rhythmus außerhalb der Lyrik (dem Hauptfeld literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Rhythmus) verknüpft werden. Hierzu wird der Beitrag sich Texten zuwenden, die aus dem Feld der (laut Kayser 119) tauben Literaturwissenschaft in der Regel ausgeklammert sind, also akustischen Texten, und zum besseren Verständnis zunächst, im zweiten Abschnitt, die Ansätze des Neuen Hörspiels skizzieren und kontextualisieren.

Obwohl der Rhythmus in den Arbeiten des Neuen Hörspiels, aber auch in literarischen Schrifttexten, eine zentrale Rolle spielt, fehlt eine dezidierte „Poetik des Rhythmus“. Eine solche hat jedoch der französische Sprachtheoretiker, Übersetzungswissenschaftler, Dichter und Bibelübersetzer Henri Meschonnic zu entwickeln versucht (Meschonnic, *Rhythmus* 614). Dies nicht zuletzt, um die zeitgenössische, an Schrifttexten orientierte formalistische und strukturalistische Zeichentheorie zu kritisieren und zu erweitern (s. u., dritter Abschnitt). Bislang wenig in Deutschland rezipiert, werden Meschonnic's sprachphilosophische und anthropologische Ansätze nun zunehmend entdeckt (vgl. Viehöver 41–44), und es wird mit beziehungsweise in Anlehnung an Meschonnic inzwischen auch das rhetorische, poetologische und translatorische Potential des Rhythmus auszuloten versucht (Mälzer/Agnetta).

So sehr aber Meschonnic's Überlegungen Impulse geben können für eine Neubewertung des Rhythmus in poetischen Texten, so wenig lassen sie sich als literaturwissenschaftlicher Werkzeugkasten für die Analyse akustischer Texte nutzen (vgl. Scott 376); wie es überhaupt mit dem Werkzeugkasten für eine Rhythmusanalyse schlecht bestellt ist, obwohl doch Musikwissenschaftler*innen und Philosoph*innen immer wieder über sie nachgedacht haben (s. Winkler). Das lenkt die Überlegungen zurück auf die handwerkliche Unsicherheit und Unzulänglichkeit: Die grundsätzlichen Probleme einer systematischen und formalen Rhythmusanalyse akustischer Texte werden im vierten Abschnitt skizziert. Ferdinand Kriwets *Radioball* von 1975 (in der Neuausgabe von 2006) dient dafür als Beispiel.

Trotz aller Schwierigkeiten einer solchen Analyse sind rhythmische Gestaltungen dennoch interpretierbar. Die Sinnggebung erfordert einerseits, wie schon Kayser fand, mimetisches Verhalten (Kurz 45). Andererseits ist sie deshalb aber nicht notwendig subjektiv, sondern basiert auf einer akustischen Semiotik, die zwar bislang kaum erforscht (vgl. Venus), aber dennoch erkennbar ist und etwa durch intertextuelle (oder interrhythmische) Referenzen, durch das Spiel mit rhythmischen Konventionen und Traditionen, durch die Metaisierung von Metrum und Rhythmus entsteht. Im fünften und letzten Abschnitt wird dies an einem Hörtext von Gerhard Rühm (*hugo wolf und drei grazien, letzter akt. ein radiophones redeoratorium*) von 2015 exemplarisch herausgearbeitet und werden formale, semantische, mimetische und kulturpoetische Aspekte der rhythmischen Gestaltung aufgezeigt.

II. Zur Poetik des Neuen Hörspiels

Das Neue Hörspiel entstand in den sechziger Jahren in Abgrenzung zum literarischen, narrativen Hörspiel. Wie andere zeitgenössische avantgardistische Texte, etwa die des *nouveau roman*, verweigerte auch das Neue Hörspiel plot-orientierte Formen des Erzählens oder der Darstellung. An die Stelle einer präsentierten Geschichte wollte das Neue Hörspiel die kritische Untersuchung der Wirklichkeitskenntnis setzen. Dies geschah als akustisches Spiel

mit dem Sinn (in semantischer wie in ästhetischer Hinsicht), respektive als Spiel mit Logik und Lexik einerseits sowie andererseits als Spiel mit dem Hören – dem Gehörten, dem Hörbaren, dem Unerhörten – und den Hörer*innen (Geißner 29–42). Diese Art von Hör-Spiel folgte einem doppelten Imperativ: Hör! Spiel! (Jandl/Mayröcker 176–178)

Durch drei flankierende künstlerische Faktoren wurde das Neue Hörspiel dabei wesentlich geprägt:

1. durch die Neue Musik, die mit Erweiterungen der klanglichen Mittel und Formen experimentierte; einige der neuen Hörspielautoren waren (oder sind) selbst Musiker und Komponisten – etwa Gerhard Rühm oder Mauricio Kagel;
2. durch die Konkrete Poesie und ihren in Rekurs auf den Dadaismus fortgeführten Ansatz, Sprache als Klangmaterial neu erfahrbar zu machen, verkrustete und faschistische Sprachstrukturen aufzubrechen und verborgene Denk-, Sinn- und Sinnespotentiale vor Ohren zu führen; zu diesen Hörspielautoren gehörten (oder gehören) etwa Franz Mon, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl und – als einzige Frau, die bislang in der Forschung erwähnt wird und bekannt ist – Friederike Mayröcker;
3. durch (medien-)technische Möglichkeiten und Entwicklungen wie Manipulationen der Bandlaufgeschwindigkeit, Klangfilter, Stereophonie, Einsatz von O-Tönen, Montage etc., deren Verwendung nicht selten mit einer medienreflexiven Kritik verbunden war, die den Konstruktionscharakter von Bedeutung, Information, Authentizität, Wirklichkeit aufzeigen wollte; diese Möglichkeit nutzten auf besonders deutliche Weise etwa Ferdinand Kriwet, Paul Pörtner, Max Bense, Ludwig Harig oder Paul Wühr.

Grundsätzlich wurde aus dieser musikalisch-poetisch-technischen Konstellation heraus das Hörspiel als eine eigenständige Kunstform verstanden, die nicht nur (wie vorgeblich bisher) Literarisches irgendwie apparativ vermitteln, sondern es auch apparativ neu erzeugen wollte – und zwar in einer Weise, dass der akustische Text das schriftsprachliche Denken übersteigt, es reflektiert und verändert. So erkannte etwa der Schriftsteller Paul Pörtner in Folge seiner ab 1963 durchgeführten *Schallspielstudien*:²

Wenn ich als Autor, von der Literatur herkommend, mich dem Hörspiel zuwende, habe ich es nicht nur mit einem Medium zu tun, das Literatur vermitteln kann, sondern mit einer Produktionsmöglichkeit von akustisch-poetischen Spielen. [...] Schon eine erste Erkundung, was man mit dieser Technik machen kann, verändert das, was ich als Textautor entworfen hatte, entscheidend: [...] über die Konkretisierung des sprachlichen Textes hinaus konnten [...] rein phonetische Zeichen gesetzt werden: Eröffnungen des Hör-Raumes, Embleme, Aufrisse. (Pörtner 58–70)

Im Vordergrund stand, so Pörtner, „die *Transponierung akustischer Realitätserfahrung in eine phonetisch und rhythmisch organisierte Form*“ (ebd. 58, Kursivierung im Original). Mit der phonetisch-rhythmischen Gestaltung

sollte der Gehörsinn mobilisiert werden, um die Grenzen des akustisch Wahrnehmbaren auszuloten und für das bislang Unhörbare oder Unerhörte zu sensibilisieren. Hör-Erwartungen und Hör-Erfahrungen sollten sich dadurch verändern und mit ihnen das Bewusstsein der Hörer*innen selbst (ebd. 59, 67, 68). Dieser Prozess wäre für das Subjekt ebenso existentiell wie wirklichkeitserweiternd. Oder wie es Franz Mon formulierte:

Es wird oft gesagt: Diese Hörstücke seien schwer verständlich, sie schrecken einen normalen Hörer ab. Das ist richtig, solange der Hörer nur hören will, was er sowieso schon weiß. Das experimentelle Stück muss ihn ärgern, bis er lernt, sich loszulassen, und das heißt: auf die maximale Sicherung seiner Existenz durch unaufhörliche Bestätigung ihrer Geordnetheit, ihrer Dauerhaftigkeit zu verzichten. (Mon, *Über radiophone Poesie* 458)

Als Spiel mit dem Hören und dem Unerhörten ermöglicht das Neue Hörspiel der Idee nach also erstens eine analytische Durchdringung, Bewusstmachung und Veränderung der akustischen Wirklichkeit, das heißt: ihrer Ordnung, Strukturen und Materialität sowie ihrer Normen und Praktiken. Die meisten Arbeiten des Neuen Hörspiels kreisen dabei vor allem um die Erkundung und Remodellierung der subjekt- und gesellschaftskonstituierenden Realität von Sprache, sprachlichem Handeln und Klangereignissen.

Zweitens geht es dem Hör-Spiel aber vielfach auch darum, die Lust an der Sprache zu entfesseln. Denn die Arbeiten des Neuen Hörspiels legen nicht zuletzt offen, wie die „Obsession durch das Semantische“ den Alltag beherrscht und das Sinnliche der „Wortlautkörper“ (Mon, *Auf Stimmenfang* 462, 464) aus unserer Wahrnehmung löscht – also die ästhetische Erfahrung des Sprachklangs negiert. „Denn erst da, wo das semantische Begreifen scheitert,“ konstatierte etwa auch der Komponist, Hörspielautor und Musiker Heiner Goebbels, „ist alle Aufmerksamkeit auf Sprachklang, -melodien und -rhythmen, auf die akustischen Eigenschaften von Sprache gerichtet.“ (Goebels 49) Viele Arbeiten, vor allem solche aus dem Kontext der Konkreten Poesie und der *musique concrète*, suchen die solchermaßen verdrängte sprachlich-sonale Ästhetik vor Ohren zu stellen und eine mit ihr verbundene *energeia* jenseits von verbalen Inhalten zu erzeugen. Durch sie und in ihnen wird, so noch einmal Franz Mon, „die Auflösung der semantischen Seite von Sprache allmählich erfahren“ (Mon, *Über radiophone Poesie* 458).

Jenseits der Dominanz des Wortsemantischen aber entstehen – aufgrund des Rhythmus, der Ordnung und Dynamik des Lautmaterials – neue Korrespondenzen zwischen den verschiedenen Elementen des Hörspiels, das heißt zwischen Stimmen und Geräuschen, Worten und anderen Tönen. Und diese neuen Korrespondenzen entfalten nun ihrerseits Potentiale der Sinnbildung. Insofern die Hörenden diese Potentiale aber erst realisieren müssen und der Rhythmus nicht nur im Aufruf zur Sinnbildung, sondern auch als sinnliche Erfahrung zum Nachvollzug verlockt (Braungart 46), ist er zugleich ein Medium der Mimesis.

III. Neues Hörspiel und Rhythmus

Für die Orientierung des Neuen Hörspiels am Rhythmus ausschlaggebend ist natürlich die Fokussierung auf das Klangmaterial (auch der Sprache) als Eigenwert akustischer Texte. Freilich ist diese Fokussierung keine plötzliche Erfindung der späten sechziger Jahre. Sie lässt sich auf längere historische Entwicklungen zurückführen, etwa auf die Geräuschkunst der Futuristen oder die Spracharbeit der Dadaisten. Eine wichtige Referenz für die Orientierung am Sprachklang und Sprachrhythmus bilden jedoch die Arbeiten Stéphane Mallarmés, der – vor allem mit seinem Text *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – eine zentrale Bezugsgröße für die Vertreter der Konkreten Poesie darstellte und folglich auch für die von diesen generierten und beeinflussten Hörspielarbeiten. Deutliche Beispiele für eine explizite Auseinandersetzung mit Mallarmé sind etwa die Arbeiten von Franz Mon oder Ferdinand Kriwet (vgl. Kriwet, *Sehtexte – Hörtexte* 100).

Mallarmé gilt als Dichter, der – beeinflusst durch die Musik – den Rhythmus vom Metrum befreit und ihm eine fließende Formlosigkeit zurückgegeben hat. Seit dem 19. Jahrhundert, vor allem aber seit den späten zwanziger Jahren, lässt sich wiederum in der Musiktheorie die Ablösung des Rhythmus vom Metrum beobachten. Sie findet dann in der Neuen Musik, von der das Neue Hörspiel ja ebenfalls maßgebliche Impulse erhält, ihren definitiven Ausdruck (vgl. Seidel, *Art. Rhythmus/numerus* 30f.).

Flankiert sind die ästhetischen wie kunsttheoretischen Entwicklungen und Verflechtungen der rhythmischen Ästhetik zwischen Literatur und Musik, die übrigens Rühms Hörtext *hugo wolf und drei grazien* metapoetisch kommentiert, um 1900 von zeitpolitischen Diskursen, in denen die Befreiung des Rhythmus mit einer Neubestimmung des modernen Lebens einhergeht. „Rhythmus“ dient hier der Kritik am Seelenlosen, Mechanischen, Rationalistischen, Zivilisatorischen – allesamt Phänomene, die sich für ihre Gegner in Metrum und Takt repräsentieren (Hanse 160; vgl. auch Salgaro/Vangi 18f.). Für das 19. Jahrhundert ist die Korrelation von Rhythmus, sozialem Leben, Subjektformung und ästhetischen Entwicklungen wiederholt konstatiert worden. Aber auch für spätere Zeiten (vgl. Büttner) – und für frühere (vgl. Schmitt) – gilt, dass sich mit der Poetik des Rhythmus in den Künsten noch andere Funktionen verknüpfen als nur die der ästhetischen Gestaltung. Oder anders: Mit der Poetik und Gestaltung von Texten und Kunstwerken verbunden sind weit mehr Funktionen als rein ästhetische – und das zeigt sich vielleicht besonders deutlich am Umgang mit dem Rhythmus.

Das kann hier nicht in der notwendigen Breite vertieft werden. Doch für das Neue Hörspiel lohnt sich vor diesem Hintergrund ein Blick auf die philosophischen Entwürfe einer „Kritik“ beziehungsweise einer „Politik des Rhythmus“ von Henri Meschonnic (Meschonnic, *Critique du rythme*; Meschonnic, *Politique du rythme*). Denn vieles von dem, was im zweiten Abschnitt für das Neue Hörspiel skizziert wurde, steht seinen Überlegungen

nahe. Obwohl direkte Rezeptionslinien bislang nicht bekannt sind, ist das gar nicht so erstaunlich. Auch Meschonnic bezieht sich stark auf Mallarmé. Wie die Vertreter der Konkreten Poesie hat auch er einen gleichermaßen sprachkritischen wie sprachphilosophischen Ansatz. Vor diesem Hintergrund stellt er die Frage, wie sich die Auffassung von Sprache verändert, wenn man sie – anders als de Saussure und die Strukturalisten – nicht vom linguistischen Zeichen und einer bestimmten Struktur (vom Code) her denkt, sondern vom Rhythmus (vgl. Trabandt 193–212; Geisenhanslüke 325–332; Lindley/McMahon 12–19). Damit reiht sich Meschonnic ein in Überlegungen, die den Rhythmus als das Andere einer am Logos orientierten Sprache und der symbolischen Ordnung denken – und sich gleichfalls auf Mallarmé berufen (siehe etwa Kristeva 40f.). Zugleich widmet sich Meschonnic dem subjektformenden und letztlich politischen Potential der (poetischen) Sprache und des Rhythmus. Auch das verbindet ihn mit Vertretern des Neuen Hörspiels – etwa mit dem weiter oben zitierten Franz Mon.

Laut Meschonnic (und wie im Neuen Hörspiel) verweigert das poetische Kunstwerk (das „Poem“) die Reduktion der Sprache auf Zeichenhaftigkeit und Repräsentation, verweigert sich dem simplen Wiedererkennen der Wortform, zielt vielmehr auf Transformation und Verflüssigung – sowohl des Sinns als auch des sich über Sprache und Wahrnehmung konstituierenden Subjekts (Meschonnic, *Manifeste*, o.P.) Damit wird der Rhythmus einerseits zum Gegenbegriff der prosaischen Alltagssprache und andererseits zum Kampfbegriff gegen eine reduktive Zeichenerfassung, die – folgt man Meschonnic – auf das Sehen beschränkt ist und die lautliche Wahrnehmung verstellt (vgl. dazu auch Küper 76). Denn zentral für dieses Konzept der transformierenden poetischen Sprache ist nach Meschonnic der Rhythmus als dynamische und dynamisierende Form. Das aber ist für ihn eine Form, die sich an das Ohr richtet, nicht an das Auge. Entsprechend heißt es in Meschonnic's „Manifeste pour un parti du rythme“:

Genau hier kann und muss das Gedicht das Zeichen besiegen. Muss die vereinbarte, erlernte, kanonische Darstellung zerstören. Denn das Gedicht ist der Moment eines Zuhörens. Und das Zeichen gibt uns nur zu sehen. Es ist taub, und es macht taub. Nur das Gedicht kann uns eine Stimme geben, uns dazu bringen, von Stimme zu Stimme zu gehen, aus uns ein Zuhören zu machen. Kann uns die ganze Sprache als ein Zuhören geben. Und der Fortlauf dieses Zuhörens schließt ein, zwingt eine Kontinuität auf zwischen den Subjekten, die wir sind, der Sprache, die wir werden, der Ethik im Akt dieses Zuhörens, also eine Politik des Gedichts. Eine Politik des Denkens. Die Partei des Rhythmus.³

Rhythmus organisiert für Meschonnic die Sprache, jedoch nicht nach einem festen Maß, sondern gerade, indem er vorgeblich stabile Ordnungen in Bewegung bringt, Zusammenhänge auflöst beziehungsweise neu gruppiert und Kontinuitäten zwischen scheinbar Unvereinbarem herstellt. Meschonnic bezieht sich damit bekanntermaßen auf Émile Benvenistes Ausführungen zum Rhythmusbegriff bei den Griechen (Benveniste 370f.). Rhythmus ist demnach

die bloß momentane, veränderliche Form – oder die Möglichkeit immer neuer Anordnungen, etwa von verbalen, paraverbalen und nicht-verbalen Zeichen. Die jeweilige Anordnung, ihr Rhythmus, bringt selbst Bedeutung hervor – eine, die nicht zusammenfällt mit dem wortsprachlichen Sinn (Meschonnic, *Critique* 216f.). Rhythmus ist für Meschonnic daher keine formale Kategorie, sondern eine primär sinngebende; aber eben eine, die nicht in der seit de Saussure etablierten, linguistischen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem aufgeht (vgl. hierzu Küper, etwa 6–9). Vielmehr etabliert sie eine Beziehung, die nicht nur auf einen Referenten weist, sondern auch das Subjekt in der Rede zum Vorschein bringt:

Der „Sinn“ liegt nicht mehr – lexikalisch – in den Worten. [. . .] Der Rhythmus, der sowohl die Bedeutungsweise als auch die Bedeutung der Rede gestaltet, ist selbst die Gestaltung des Sinns in der Rede. Und da der Sinn die Aktivität des Äußerungssubjektes bildet, ist der Rhythmus die Gestaltung des Subjekts als Rede in und durch seine Rede. (Meschonnic, *Critique* 216⁴)

Folglich gibt es keine Theorie des Subjekts ohne eine Theorie des Rhythmus – und umgekehrt (ebd. 71). Verbunden damit ist der Ansatz, das lesende Subjekt als etwas zu verstehen, das aus dem Dialog mit dem poetischen Text (und seinem Rhythmus) als ein transformiertes hervorgeht (Viehöver 40–61). Meschonnic bezieht sich dafür explizit auf ein Konzept von Sprache als *energeia*, also als Tätigkeit, nicht als Werk (Bedetti/Meschonnic 95; vgl. Lösener 38–40).

Trotz aller Parallelen mit den Intentionen des Neuen Hörspiels soll es hier nicht darum gehen, diesen anthropologischen, ethischen und sprachphilosophischen Ansatz zu vertiefen. Es sollte lediglich verdeutlicht werden, dass sich Meschonnic's Rhythmuskonzept mit verschiedenen Aspekten des Neuen Hörspiels eng führen lässt und Arbeiten des Neuen Hörspiels als „Poeme“ im Sinne Meschonnic's aufgefasst werden können. Und dass umgekehrt über „Rhythmus“ als poetologische wie als soziale, politische und philosophische Kategorie für die Textanalyse stärker nachzudenken ist, insbesondere bei Texten, in denen die auralen oder akustischen Aspekte ihrer Faktur eine relevante, wenn nicht die zentrale, ästhetische Größe bilden.

Vertreter des Neuen Hörspiels haben wiederholt und explizit den Rhythmus in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten gestellt. Paul Pörtner definierte, wie schon gesagt, das Hörspiel als „phonetisch-rhythmisch organisierte Form“. Gerhard Rühm führte anlässlich einer seiner Arbeiten aus, wie wichtig die „musikalische[n] charaktere von rhythmus und dynamik“ für das Ausdrucksgeschehen sind (Rühm, *wintermärchen* 666). Helmut Heißenbüttel erklärte, dass die Rolle des Rhythmus bei der Erzeugung poetischer Illusionen stärker ausgelotet werden sollte (Heißenbüttel 221). Ferdinand Kriwet schließlich nutzte Rhythmus als zentrales Element der Materialorganisation und assoziativen Bedeutungsgenerierung: Er habe auch „Materialien verwendet, deren

Inhalt mir gleichgültig war, wo mich z.B. nur der Rhythmus interessierte oder die akustische Gestalt, denn Bedeutung – und wir haben es ja auch hier mit Bedeutung zu tun – ‚Bedeutung bedeutet Assoziation‘ [. . .].“ (Schöning 243; zur Bedeutung akustischer Gestalten vgl. etwa Wildgen, *Musiksemiotik* 180).

Assoziation aber ist nicht nur ein Produktions-, sondern auch ein Rezeptionsprinzip. Sie ist einerseits eine Aktivität des Äußerungssubjektes, wie Meschonnic geschrieben hat, andererseits aber auch eine der hörenden Subjekte: Assoziationen sind ein Resultat der *energeia* der Texte und verführen die Imagination dazu, beim Hören Korrelate mit der rhythmischen Struktur zu verbinden, die den eigenen individuellen wie kulturellen Erfahrungen der Rezipient*innen entsprechen (vgl. auch Brüstle/Ghattas/Risi/Schouten 12f.) – das mögen Muster, Stimmungen, Gefühle und eben doch auch wieder konkrete Semantiken sein. Anders gesagt: Rhythmus ist sowohl Sinnbildung als auch ein wichtiges Medium der Mimesis (Seidel, *Art. Rhythmus/numerus* 2). Das ist eine wahrnehmungspsychologisch begründbare Erkenntnis, die den Arbeiten des Neuen Hörspiels wenn nicht entspringt, so doch zugrunde liegt (Mon, *Über radiophone Poesie* 458).

Meschonnic's Überlegungen beschränken sich freilich auf die Rede – also lediglich auf ein beziehungsweise zwei Elemente des Hörspiels: Sprache und vielleicht noch Sprechen/Stimme (aber das auch nicht so recht, s. Scott 376). Selbst wenn man Meschonnic's Ansatz überträgt auf einen erweiterten Text- oder Redebegriff, ist das Hörspiel doch auch von anderen Elementen aus zu betrachten, die im Neuen Hörspiel gleichberechtigt an der Seite von Sprache und Stimme stehen – denen der Musik und der Geräusche etwa oder der audiatechnischen Bearbeitungen durch Blende und Schnitt, durch eine stereophone Klangstrukturierung oder elektroakustische Manipulationen. Man muss also neben den sprachlichen Bedeutungen die der nicht-sprachlichen Töne und der Komposition von beidem einbeziehen, um die „Textur des Lautes“ (Wildgen, *Semiotik* 83) und der Laute zu erarbeiten. Und auch hier hat der Rhythmus eine sinngenerierende Funktion. Das heißt, er spielt auf verschiedenen Ebenen akustischer Texte eine wichtige Rolle – nicht zuletzt die, Heterogenes zusammen zu bringen (vgl. hierzu auch Smith 50f.). Das macht es durchaus kompliziert, den Rhythmus (oder vielmehr: die Rhythmen und die Rhythmik) im Neuen Hörspiel zu analysieren.

IV. Fragen und Probleme der Rhythmusanalyse im Neuen Hörspiel

Die soeben getroffene Feststellung führt direkt und einigermaßen tief in die „Zone der Ratlosigkeit“, die Hans Ulrich Gumbrecht bezogen auf die Rhythmusanalyse einmal ausgemacht hat (Gumbrecht 714). Gumbrecht's Ratlosigkeit entstand unter anderem deshalb, weil der Rhythmusbegriff uneinheitlich bis überhaupt nicht definiert ist – es soll etwa einhundert Rhythmusdefinitionen geben (Spitznagel 14). Das führte bereits zum Vorschlag, Rhythmus über-

haupt nicht mehr als Bezeichnung für etwas zu lesen, sondern nur noch als Verweis – nämlich auf ein „set of broader problematics, most notably regarding how we grasp the dynamic unfolding, and enfolding, of sense“ (Smith 44).

Aber auch in einem weniger philosophischen, in einem engeren, literaturwissenschaftlichen Sinn ist „Rhythmus“ – lange nach Kaysers Versuch, Rhythmus als Basis der Textanalyse einzuführen – eine ebenso häufig aufgerufene wie schwierige und meist vage Untersuchungskategorie (vgl. Braungart 176): Richtet man das Interesse auf „ästhetische[.] Wiederholungsfiguren“ (ebd.), die Wiederkehr von Lautqualitäten (Gumbrecht 719), die quantitative Auswertung silbenphonologischer Ordnungen (Schnorbusch), den Numerus oder die Interpunktion (als Zeichen für Pausensetzungen und zeitliche Organisation)? Auf alles zusammen und noch viel mehr, steht zu vermuten, doch fehlen grundsätzliche Überlegungen zur Systematik und Operationalität literaturwissenschaftlicher Rhythmusanalysen. Auch das macht ratlos.

Diese Problematik potenziert sich bei Hörtexten insofern noch, als es mehrere Ebenen rhythmischer Organisation gibt, die ihren je eigenen Gesetzen folgen und für deren Analyse ein je anderes interdisziplinäres Instrumentarium verwendet werden muss. Diese Ebenen sind einerseits getrennt zu untersuchen, andererseits mischen sie sich aber natürlich und treten in vielfältige, unter Umständen auch spannungsreiche bis kontradiktorische Beziehungen zueinander. Für das Gesamtgefüge dieser Verhältnisse spielt „Rhythmus“ – als Zeit- wie als Sinnstruktur – ebenfalls eine relevante Rolle.

Als ein – relativ willkürliches – Beispiel kann das Stück *Radioball* von Ferdinand Kriwet aus dem Jahr 1975 dienen (Kriwet, *Radioball*).⁵ Kriwet war einer der ersten, der im Neuen Hörspiel mit Montagen von O-Tönen arbeitete, die er den Medien entnahm – in diesem Fall der Fußballreportage im Radio. Dennoch handelt es sich hier nicht um eine Arbeit im dokumentarischen oder abbildenden Sinn, um ein Hörbild oder eine Hörkulisse, sondern um das, was bereits Pörtner als Ziel des Neuen Hörspiels ausgemacht hat, nämlich die weiter oben genannte „*Transponierung akustischer Realitätserfahrung in eine phonetisch und rhythmisch organisierte Form*“ (Pörtner 58, Kursivierung im Original). Kriwet zerlegte das akustische Material verschiedener Fußballreportagen und clusterte die so gewonnenen Sprachpartikel nach semantischen und lautlichen Kriterien. Ihre Anordnung folgt einem Rhythmus und erzeugt ihn zugleich. Eingesetzt werden für die rhythmische Formgebung unter anderem audiotechnische Mittel wie Schnittfolge und -geschwindigkeit, aber auch der Wechsel der Lautsprecherpositionen; außerdem Aspekte des akustischen Materials selbst, wie beispielsweise die Erregungsdynamik der Reportagesprache, Sprechstimmenwechsel und Klangwechsel zwischen verschiedenen Übertragungsorten und Sendestudio, die Metrik der Worte und Geräusche, die bei Live-Übertragungen aus den Stadien zu hören sind (rhythmische Chöre etwa); des Weiteren finden sich rhetorische Figuren, die Rhythmus generieren (und damit übrigens auch Komik erzeugen), wie etwa Wiederholungen einzelner Sequenzen, anaphorische Konstruktionen, Paral-

lelismen, Klimaxbildungen und Ähnliches mehr. Kurz: Der Rhythmus dieses Hörtextes hat eine sehr komplexe Struktur. Um sie zu analysieren, müssen (mindestens) folgende vier Ebenen unterschieden und untersucht werden:

Ebene 1: Der Rhythmus der (poetischen) Sprache. Liegt kein Manuskript vor, wie es hier der Fall ist, muss der gesprochene Text zunächst einmal als Schrifttext notiert und sequenziert werden (z.B. in so etwas wie Verse und Strophen oder Absätze), um dann nach möglichen Rhythmen des Sprachmaterials in seiner Anordnung untersucht werden zu können, also etwa im Lautmaterial, in rhetorischen Figuren (Anaphern, Parallelismen, Wiederholungen etc.), metrischen Strukturen und semantischen Figurationen und vielem mehr. Das wäre das Kerngebiet der Literaturwissenschaft.

Ebene 2: Der Rhythmus der Sprechperformance. Zu untersuchen sind hier etwa Prosodie, Sprechmelodien, interpretierende Lautgebungen und ebenfalls vieles mehr. Das gehört ins Gebiet der Linguistik und/oder der Sprechwissenschaft.

Ebene 3: Der Rhythmus des Klangs/der Geräusche/der Musik. Im Beispielfall würde sich die Aufmerksamkeit auf die Komposition des Klangs der O-Ton-Aufnahmen, der Sprecherstimmen, der Hintergrundmusik und überhaupt auf die „Metrik eines Geräuschs“ (Heißenbüttel 221) richten. Das liegt im Kompetenzbereich der Musikwissenschaft.

Ebene 4: Der Rhythmus der Montage. Das umfasst die Länge und Wiederholungen von Schnitt-Sequenzen, den Wechsel der Hörspektiven, den Wechsel von Geräusch und Sprache, räumliche Nähe und Distanz und weitere Aspekte. Hierzu gibt es Kenntnisse in der Filmwissenschaft, die sich aufgrund der Medienspezifik freilich nicht eins zu eins auf das Hörspiel übertragen lassen.

Und dann wie weiter? Die Länge der einzelnen Takes ließe sich messen, man kann Anordnungen von Geräuschen, Worten oder semantischen Feldern ausmachen. Aber selbst, wenn es gelänge, auf den einzelnen Ebenen die rhythmische, möglicherweise sogar metrische Formation der Klangereignisse herauszuarbeiten; selbst wenn es gelänge, ein Notationssystem zu finden, mit dem man die Ordnung auf den Mikro- und Makroebenen vollkommen durchnotieren und darstellen könnte; und selbst wenn man dazu bereit wäre, sehr viel Zeit in die Lösung dieser Aufgabe hinein zu investieren: Würde dies dann dazu führen, den gesamten Rhythmus dieses Hörtextes systematisch erfassen und darstellen zu können?

In der Forschung findet sich, quasi als Antwort hierauf und auf das dabei aufscheinende Verlorensein in der Zone der Ratlosigkeit, häufiger die (hermeneutisch allerdings ziemlich unbefriedigende) Auffassung, dass der Rhythmus sich letztlich der Repräsentation entzieht und lediglich erfahren werden kann (Culler 32). Musikpsychologische Untersuchungen haben beispielweise gezeigt, dass sich aus der rein quantitativen Analyse akustischer Objekte (etwa Zeitmaß, Tempo, Abfolge) nur schwer eine Rhythmuswahrnehmung

ableiten lässt. Vielmehr geht die Rhythmuswahrnehmung einher mit Prozessen wie „Erinnern, Lernen, Empfinden oder Reagieren“ (Bruhn 54) und ist abhängig von der subjektiven Fähigkeit zum Herstellen von Bezügen und zum Erkennen von Mustern.

Die Zone der Ratlosigkeit existiert allerdings auch, weil die Vorstellung von Rhythmus generell mit einem Wissen und einer Praxis verbunden ist, die weit über den (jeweiligen) Text hinausreicht. Die Konstitution von Bezügen und Mustern ist nicht nur geleitet von der eigenen Fähigkeit, sondern auch durch verschiedene Referenzsysteme, die kulturell und historisch ausgeprägt und mit Bedeutung aufgeladen sind. Dazu gehört im Fall von Kriwets Hörspiel nicht nur die Kenntnis vom ‚Sound des Fußballs‘. Dazu gehören etwa auch die Normen von Puls, Metrum, Takt (in Europa, seit 1700) und Fragen des expressiven Timings, also der Ausgestaltung bei der Aufführung (ebd. 50f.). Diese Referenzsysteme können zueinander durchaus in Spannung stehen (vgl. Reinfeld 27–31). Sie können aber auch in einem Dialog stehen mit anderem Referenzsystemen, etwa einer historischen Formensprache und Aufführungspraxis (in diesem Beispiel: Fußball und Fußballreportagen in den Siebziger Jahren), mit Gattungen, Genres, Stilen, der Arbeit eines bestimmten Komponisten; oder auch mit verschiedenen anderen Praktiken (z.B. solchen des öffentlichen Sprechens) und Diskursen einer Zeit. Einige dieser Aspekte werden im Folgenden entfaltet.

V. Gerhard Rühm: *hugo wolf und drei grazien, letzter akt* (2015). Exemplarische Skizze eines close readings/close listenings

Gerhard Rühms Hörspiel *hugo wolf und drei grazien, letzter akt. ein radio-phones redeoratorium* von 2015 scheint zunächst viel einfacher zu analysieren zu sein als Kriwets Hörtext. Rühms Arbeit mutet akustisch reduzierter an, da sich das Hörspiel vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) auf Sprache und Stimme konzentriert und die Ebene der Montage viel weniger stark im Vordergrund steht. Zudem hat der Autor dankenswerter Weise seine eigene Notation dazu veröffentlicht. Tatsächlich aber ist das Stück hochgradig intertextuell und stellt Bezüge zu unterschiedlichen Zeiten und Diskursen her, was es dann auf andere Art sehr komplex macht, nicht zuletzt in Fragen des Rhythmus und seiner historischen Voraussetzungen. Das dürfte kein Zufall sein: Der Rhythmus wird hier, so die These, ebenso sehr musiktheoretisch in Szene gesetzt und metapoetisch reflektiert wie er semantisch, narrativ und gestaltbildend wirksam ist.

hugo wolf und drei grazien, letzter akt. stellt bereits im Titel und dann auch explizit in einer zum Stück gehörenden und dieses rahmenden Einführung einen Bezug her zu dem spätromantischen Komponisten Hugo Wolf. Mit der selbstgewählten Gattungsbezeichnung verbindet das Stück sodann programmatisch Musik und Sprache zu einer eigenen Sprech- und Hörkunstgattung – einer, die zu den übrigen experimentellen Sprechtexten des Neuen

Hörspiels recht gut zu passen scheint. Doch verweist das „Redeatorium“ zugleich implizit auf den Barockdichter Johann Klaj, den ‚Erfinder‘ dieser Gattung. Und so wird mit dem Titel eine Kontextualisierung geleistet, die sowohl in die Zeit der modernen Sprachkrise um 1900 führt als auch in die vormoderne Zeit der barocken Erkundung von Formen und poetischen Möglichkeiten der deutschen Sprache. Darüber hinaus verweist die Verbindung von Musik und Rede (statt Gesang) auf Entwicklungen der Musik seit Ende des 19. Jahrhunderts, aber eben letztlich auch auf die Kunstform des Hörspiels. Ein höchst spannungsreiches Gefüge, das zudem innerhalb des Textes explizit oder implizit erweitert wird durch Bezüge zum Werk des Komponisten Anton Reicha sowie zu den Sprechtextarbeiten Gerhard Rühms. Weitere intertextuelle Bezüge müssen hier unerwähnt bleiben. Im Mittelpunkt des assoziativ vermittelten Geschehens stehen jedoch Aspekte von Wolfs Biographie und Schaffen.

Wie schon im Titel von Rühms Stück sind Wort beziehungsweise Dichtung und Musik auch bei Wolf eng miteinander verknüpft. Wolf galt als herausragender Deklamator, der – wie der Schauspieler Josef Kainz, der wohl berühmteste Sprechperformer der Jahrhundertwende – „jede leise Biegung des Gedankens, jeden Nebenton des Wortes, jede heimlichste Nuance“ herausarbeiten vermochte (Bahr 2). Zugleich komponierte er offenbar stark an das Wort gebunden, gar auf einzelne Worte hin, und konnte ohne geeignete Wortvorlage keine Musik schreiben. Bekannt wurde Wolf als kongenialer Liedkomponist mit zahlreichen Text-Vertonungen, etwa von Mörike, Eichendorff und Goethe.⁶ Wolf gilt als nicht ganz freiwilliger Wagnerianer und als Prototyp des romantischen Künstlers. Doch schuf Wolf zugleich Werke, die „mit dem herkömmlichen Liedgesang nichts mehr gemein haben, erschöpfen sie sich doch darin, das Wort in der Komposition zu erläutern. So kann bei ihm in vielen Fällen nur mehr von ‚Sprechen‘ die Rede sein, wenn er Silbenwiederholungen auf einer Note bringt, während die Melodie dem Klavier vorbehalten bleibt.“ (Fischer-Diskau in Reif, o.P.)

Wolfs Werk erreichte zunehmend die Grenzen der Tonalität und die pointierte Deklamationsform seiner Stücke eröffnete den Worten neue Sinnhorizonte. Doch Wolf war, so heißt es vielfach in der Forschung, in seiner Textauswahl unsicher, hatte oft eruptive Schaffensphasen, und mit einer fortschreitenden Syphilis-Krankheit machten sich auch deren Symptome bemerkbar, unter anderem Sprachstörungen und Wahnvorstellungen.⁷ Berücksichtigt waren zudem seine Hyperakusie und seine damit im Zusammenhang stehenden heftigen Reaktionen auf Alltagsklänge (vgl. etwa Bahr 1). „so soll ihn einmal eine zimmervermieterin aus der wohnung geworfen haben, als sie ihn dabei ertappte, wie er, genervt vom unaufhörlichen ticken der uhr, das pendel auszuhängen versuchte“, bemerkt Rühm in einer dem Hörstück vorangestellten Einleitung (Rühm, *hugo wolf* 447⁸). Aber auch auf Applaus bei öffentlichen Auftritten reagierte Wolf offenbar ungehalten. Rühm hat, darauf wird noch zurückzukommen sein, diese Anekdoten in ein phonetisch-rhythmisches Geschehen transponiert.

Während Hugo Wolf also – historisch wie biographisch bedingt – die Worte sozusagen chandosmäßig wie Pilze im Mund zerfallen,⁹ zumindest in Rühms Stück, situiert sich der Hörtext auf der anderen Seite bei Johann Klaj, einem der Begründer des „Pegnesischen Blumenordens“, der barocken Sprachgesellschaft des auch mit Klaj befreundeten berühmten Dichters Georg Philipp Harsdörffer. Klajs Redeoratorien werden in der Literaturforschung als solitäre Sondergattung betrachtet. Es sind geistlich-poetologische Deklamationsstücke – also wieder Sprechstücke – mit gelehrten Anmerkungen, zum Teil auch mit musikalischer Begleitung (vgl. Paul 235–243; Franz 74–76), in denen Klaj alle zeitgenössisch nur möglichen Dichtungsarten bunt und scheinbar unorganisch kombiniert oder vielmehr montiert hat (Franz 43). Daneben scheint er sich an italienischen Singspielen orientiert zu haben. Klaj gilt als barocker Avantgardist (Wiedemann 75, vgl. auch Niefanger/Schnabel 13–20), als besonders wortschatzreicher und kompositafreudiger Dichter, der mit „Häufungen synonyme Ausdrücke und langen Aufzählungen“ zeigte, welche Fülle sprachlichen Materials ihm zur Verfügung stand (Franz 187). Insbesondere die klangmalerischen Qualitäten der deutschen Sprache suchte Klaj in den Fokus zu rücken und vor Ohren zu stellen. Er erprobte diverse Metren, passte sie Sujet und Ausdrucksintention an, um Form und Inhalt zusammenzubringen, erfand aber teilweise auch neue metrische Formen (Franz 44), nutzte gar freie Verse (ebd. 76) und betonte auf diese Weise rhythmische Strukturen (ebd. 217). Und so finden sich Stellen, „in denen sich nur schwer ein gleichmäßiger Wechsel der Hebungen und Senkungen herausbringen lässt“ (ebd.).

Gerhard Rühm wiederum ist ein Vertreter der Konkreten Poesie und Mitbegründer der avantgardistischen „Wiener Gruppe“. Selbst auch Musiker und Komponist, ist er aber vor allem ein Sprachexperimentator – und zwar einer, der die Sprache sowohl als akustisches wie als semantisches Material immer wieder erkundet hat, etwa in zahlreichen Lautgedichten oder komponierten Einzelwortkonstellationen. In seinem Hugo Wolf-Stück verwendet Rühm nahezu oulipoistisch¹⁰ nur monovokale Wörter auf U, O, A, E, I, wobei die Wörter mit den Vokalen U und O – dem Namen Hugo Wolfs entsprechend – den Männerstimmen zugeordnet werden (die Rühm selbst gehören) und Wolfs gespaltene Persönlichkeit repräsentieren sollen, während die Vokale A, E, I den drei Grazien Vally, Melanie und Frieda zugeordnet sind, die sowohl mythisch zu deuten sind als auch an Hugo Wolfs reale Liebesbeziehungen mit Vally Franck, Melanie Köchert-Lang und der Sängerin Frieda Zerny erinnern. Die Frauenpassagen werden gesprochen von Monika Lichtenfeld, Rühms Ehefrau. Um aus den zwei Sprechstimmen insgesamt fünf Stimmpersonen zu machen, wurden technische Mittel eingesetzt. Zunächst wurde alles in der normalen Stimmittellage gesprochen, dann wurden die U-Passagen der Männerstimme und die A-Passagen der Frauenstimme tiefer transponiert, die I-Passagen der Frauenstimme hingegen höher. Daraus ergibt sich eine Vokalfarbenleiter von helleren zu dunkleren Vokalen in der Reihenfolge

I,E,A,O,U, die hier in Stimmlagen übersetzt wird. Der Text arbeitet also – hierin dem Barock verwandt – höchst allegorisch.

Eine weitere Bezugsgröße des Textes, die aber erst gegen Ende des Stückes zitiert wird, ist der Komponist Anton Reicha (oder Antonín Rejcha), ein Komponist und Musiktheoretiker von europäischem Ruf im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, der hier vor allem mit seiner experimentellen Fugenkunst und seiner „Bevorzugung von Variationsverfahren gegenüber traditioneller thematischer Arbeit“ (Finscher/Groth 1466) ins intertextuelle Spiel gebracht wird. Darauf wird zurückzukommen sein.

Meine Thesen lauten nun, dass das Hörspiel erstens eine Art fiktive Biographie Hugo Wolfs darbietet, nur eben nicht konventionell erzählend, sondern in phonetisch-rhythmisch organisierter und assoziativer Form; dass es zweitens den Komponisten Wolf und den Poeten Klaj (und schließlich auch Anton Reicha) nicht nur untereinander, sondern mit der eigenen Poetik in ein spannungsreiches Verhältnis setzt und so zu einer quer durch die Zeiten gehenden Reflexion auf das Verhältnis von Metrum, Rhythmus und Sprachklang anregt; und dass drittens der Hörtext eine radikale Weiterführung von Wolfs Liedkompositionen ist, diese aber in Form eines „Poems“ (im Sprachgebrauch Meschonnic) umgesetzt ist – das heißt eines Textes, in dem dezidiert die sinnbildenden und sinnlich gestaltenden Qualitäten des Rhythmus in der Sprache eingesetzt werden.

Das Hörspiel startet zunächst mit der schon erwähnten Texteinleitung. Inklusive dieses Prologs hat das ganze Stück eine Länge von rund 38 Minuten. Er endet nach dreizehn Minuten, dann ist eine alte Pendeluhr zu hören und „nach mehreren takten (die dauer von einem schlag zum nächsten entspricht dem zeitwert einer viertelnote des sprechtextes) setzt dazu der text hugos ein“ (s. Abb. 1: Rühm, *hugo wolf und drei grazien* 451).

Mit dem Schlag der Pendeluhr markiert und etabliert Rühm also einen in seinen Zeitwerten genau definierten Puls, der sich noch vor dem Sprechtext hörbar manifestiert, sozusagen vor der Sprache liegt, und die Sprechperformance strukturiert. Dieser Puls organisiert sich zu einem zweigliedrigen Metrum im Vierviertel-Takt, denn die beiden Schläge klingen nicht identisch.¹¹ Mit dem Einsetzen der Sprache in Form des wiederholten Wortes „und“¹² wird dieses Metrum rhythmisch gestaltet (s. Abb. 1). Der Rhythmus der sprachlichen Ausführung verändert sich, wird schneller, orientiert sich aber weiterhin am Pendelschlag. Der Takt allerdings wechselt auffallend, von 4/4 (4x) zu 3/4 (3x) zu 2/4 (2x) und wieder zu 4/4 (1x), 3/4 (1x), um dann mit 1/4 zunächst abzubrechen (zu erwarten stünden jetzt 2/4), bevor wieder 4/4 (4x) folgen.

Dieses Aus-dem-Takt-Geraten, das zudem durch das Crescendo der Stimme unterstützt wird, steht in merkwürdiger Spannung zu einem abgehackten, am Grundschlag des Pendels klebenden, nahezu zwanghaft klingenden Sprechen. Der Text scheint einerseits wie vom Metrum erst hervorge-trieben zu sein, kommt aber andererseits über das Wort „und“ nicht hinaus,

lautes ticken einer alten pendeluhr. nach mehreren takten (die dauer von einem schlag zum nächsten entspricht dem zeitwert einer viertelnote des sprechtextes) setzt dazu der text hugos ein.

Handwritten musical notation on a single staff. It consists of three measures. The first measure has a dynamic marking 'p' and an accent. The second measure has a dynamic marking 'mp' and an accent. The third measure has a dynamic marking 'mf' and an accent. The text 'und,' is written below each measure. There are vertical tick marks on the staff corresponding to the beats.

energisches wegrücken eines stuhls. hastige schritte in den hintergrund, dann von dort das klirrende geräusch beim gewaltsamen abreissen eines pendels. und stille.

Handwritten musical notation on a single staff. It consists of three measures. The first measure has a dynamic marking 'pp' and an accent. The second measure has a dynamic marking 'p' and an accent. The third measure has a dynamic marking 'mp' and an accent. The text 'horcht,' is written below each measure. There are vertical tick marks on the staff corresponding to the beats.

kurze stille.

Handwritten musical notation on a single staff. It consists of two measures. The first measure has a dynamic marking 'mp' and an accent. The text 'und' is written below the first measure. The second measure has an accent. The text 'nun?' is written below the second measure. There are vertical tick marks on the staff corresponding to the beats.

Abb. 1: Gerhard Rühm: *hugo wolf und drei grazien*, letzter akt. 451.

obwohl es immer wieder einen neuen Anlauf zu geben scheint, so als würde die Sprache, die an sich ja einem unmetrischen Rhythmus folgt, durch den regelmäßigen Beat der Uhr allzu stark limitiert und als würde dessen Monotonie alle oratorischen Möglichkeiten hemmen. Entsprechend ist die Sprechperformance mehr als auffallend eng an den Grundschlag gebunden. Hier wie im gesamten Hörtext wird stark skandierend und quasi im Staccato der Silben gesprochen, wobei eine nur geringe Breite der Tonhöhenvarianzen so erzeugten harten Rhythmus noch betont.

Die Skansion könnte einerseits auf die Kunstform der Deklamation um 1900, in der Zeit Hugo Wolfs, verweisen, wie sie Stefan George zelebriert hat. George hat, in bewusster Artifizialität und Distanz zur Alltagssprache, sowohl monoton als auch stark skandierend vorgetragen, das heißt „allzu hart auf den Rhythmus gestellt“, wie ein Zeitgenosse anmerkte (Steiner 13; vgl Schäfer 154). Diese Vortragsart wurde dennoch von Symbolisten und Dadaisten übernommen, wenn auch meist in psalmodierender Form. Gut möglich übrigens, dass auch Klaj sein Redeatorium skandierend vorgetragen hat, über die barocke (oder auch speziell Klajs) Vortragskunst ist allerdings so gut wie nichts bekannt (vgl. hierzu Franz 76¹³). In jedem Fall entspricht die skandierende Vortragsweise nicht mehr den gegenwärtigen Hörgewohnheiten und gilt als maniriert, als Karikatur kunstgemäßen, ‚poetischen‘ Sprechens, in dieser Extremform des abgehackten Sprechens ohnehin. Ein solches skandierendes Sprechen scheint Wolf selbst nicht gepflegt zu haben, er soll ja jede Tonnuance ausgelotet und wird also eher zur Tonmalerei geneigt haben. Stark skandierendes Sprechen kann aus medizinischer Perspektive freilich auch das Symptom einer Sprachstörung, besonders bei einer Gehirnschädigung, sein. Es könnte also dazu dienen, auf phonetisch-rhythmische Weise eine bestimmte, zeitgenössische Deklamationspraxis, aber auch Wolfs Krankheit akustisch darzustellen. Somit lässt sich die Sprechperformance des Stücks eben sowohl als Zeichen einer (Vortrags-)Kunst entziffern, deren Rhythmus sich nicht vom Metrum emanzipiert, ihm keine Freiheiten abgewinnt, wie auch als Zeichen eines pathologischen Zustandes. Diese Überlagerung liefert dann selbst schon einen Kommentar zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus.¹⁴

Dass die Abfolge der gesprochenen „und“-Worte zunehmend schneller, taktwechselnd und auch lauter wird, transportiert eine affektive Energie, die innerhalb unserer Erfahrungen als ‚erregt‘ oder gar ‚wütend werden‘ decodiert werden kann. Dem entspricht, dass die Rede in eine körperliche und auch gewalttätige Handlung mündet, nämlich zunächst in Schritte (pedes oder ‚Füße‘, wenn man so will, also metrische beziehungsweise rhythmische Grundeinheiten), die das Metrum durchbrechen und schließlich in der Zerstörung der Uhr kulminieren (Rühm, *hugo wolf*, 13'47"–13'54"). Das gemahnt zwar an die biographische Episode mit der Zimmervermieterin, signalisiert aber zugleich auch ein Aussetzen oder Außerkraftsetzen des Metrums durch den Körper und seine actio, die zwar Schritte (pedes) einschließt, aber eben gerade keine abgemessenen mehr. Man könnte hierin die Gewalt des Rhythmus, der einigen Untersuchungen zufolge immer körper- und auch affektbezogen ist, gegenüber dem Metrum sehen.

Die daran anschließende Inszenierung der Stille verdeutlicht jedoch, dass das Verschwinden des Beats auf akustischer Ebene nicht unbedingt zur Befreiung des Sprechens – oder auch der Dichtung – führt. Die mehrfache Wiederholung des Wortes „horcht“, das nun an Stelle des „und“ gesprochen wird und einen Wechsel von der U- in die O-Stimmfigur markiert („horcht“),

indiziert vielmehr ein angestregtes Lauschen. Dadurch wird die akustische Abwesenheit gerade als Lücke inszeniert, sozusagen das Un-Erhörte regelrecht fokussiert. Gleichzeitig wird damit der Rezipient oder die Rezipientin gleichfalls zum Hinhören aufgefordert, denn „horcht“ beschreibt ja nicht nur eine Tätigkeit in der 3. Person Singular, sondern auch eine Aufforderung an ein „ihr“¹⁵ – ganz im Sinn also des oben schon erwähnten doppelten Imperativs „Hör!Spiel!“

Während die O-Stimmenfigur in die und der Stille lauscht, scheint die Abwesenheit der metrischen Schläge – der metrischen Formgewalt, wenn man so will – bei der U-Stimmenfigur Ratlosigkeit, Orientierungslosigkeit, Irritation zu erzeugen („und nun?“). Immerhin kommt die Stimme nun aber ein Wort weiter. Irritation ist vielleicht nicht das Schlechteste, poetologisch wie existentiell (man denke an das Zitat von Franz Mon weiter oben). Es folgen Passagen mit den Worten „druck“, „muss“ und „sucht“ sowie einige Takte ungenau klimpernden Spiels aus Wolfs Oper *Der Corregidor*, um die neue Unsicherheit zu verdeutlichen, die bis in das Subjekt hineinwirkt, aber zugleich auch kreativ werden kann. Im Anschluss an diese Passage geht es dann nämlich um ein tanzendes Blatt Papier. Tanz und Papier verweisen dabei auf den Schreib- beziehungsweise Kompositionsprozess, und zwar sowohl auf die Stockungen als auch auf das Rauschhafte, das vielleicht allen Schreibprozessen eigen ist, Wolfs Schaffen aber in besonderem Maße geprägt haben soll.

Die Stille und die Suche nach neuer Orientierung sollten allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Metrum vielleicht als eine von außen leitende Größe verschwunden sein mag, aber dennoch strukturell weiter wirkt. Sowohl die Stille als auch der Sprechtext sind weiterhin am Metrum ausgerichtet. Auch am Takt. Doch verändert sich im Lauf des Stücks der Stellenwert des metrischen Gerüsts und auch der Takteinteilung im Verhältnis zur sprachlichen Aufführung – so etwa in der schon erwähnten Passage mit dem tanzenden Blatt (Abb. 2).

Der Tanz des Blattes ist durch einen Walzertakt symbolisiert, dessen Metrum als Folie erkennbar ist, aber durch Pausensetzungen und Synkopierungen sowie durch Gruppierungen der Wortlaute und Betonungen über Taktgrenzen hinweg in einen Rhythmus überführt wird, der sowohl das Stockende als auch das Rauschhafte des Schreibens mimetisch wiedergibt. Der Walzer-3/4-Takt in der Abfolge von betontem, unbetontem, unbetontem Schlag wird im Sprachrhythmus variantenreich transformiert und bis hin zum selbstironisch anapästischen „schwach statt stark“ auf zwei Achtel und ein Viertel konterkariert (s. Abb. 2 letzte Notationsreihe). Doch wird dies erst bedeutungsvoll, wenn das Metrum weiterhin als strukturierende Größe und Norm vorausgesetzt ist und nicht etwa der gestaltgebende Rhythmus.¹⁶

Gegen Ende des Stücks setzt dann eine Fuge des schon erwähnten tschechischen Komponisten Anton Reicha ein. Sie stammt aus einer Sammlung von 36 Fugen, die erstmals 1803 veröffentlicht wurde und dezidiert eine neue

Kompositionsmethode propagierte, vor allem in der Ausgabe von 1805 (Reicha, *Ueber das neue Fugensystem*). Eine Kompositionsmethode, von der etwa Beethoven abfällig urteilte, dass diese „darin besteht, daß die Fuge keine Fuge mehr ist“ (Beethoven, *Brief*). Reicha war bestrebt, die Grenzen der Komposition zu erweitern. So komponierte er etwa im Fünfertakt, und eines der Stücke lässt sich vorwärts wie rückwärts spielen. In seiner Theorie reflektierte Reicha über „zusammengesetzte Taktarten, bewegliche Form, neue Harmonik, Opposition der Geschwindigkeiten in einem Metrum und selbst die Konfrontation dreier Metren“ (Vogel 321). Und auch in seinen 36 Fugen experimentierte er mit „unsymmetrischen Takten, ungleichen Phrasen, phantastischen Modulationen oder metrischer Überblendung“. Hinzu kommen „Introduktionen, Kodas, angedeutete zweite Themen, unthematische Klangzutaten“ (beide Zitate ebd., S. 222).

Auch wenn nur Musikwissenschaftler*innen beurteilen können, ob und wie genau Rühm mit seinem Text metrisch und rhythmisch auf Reichas Ansätze antwortet, fällt es doch auf, dass die für das Hörspiel ausgewählte Fuge ähnlich repetitive Strukturen aufweist (vgl. Rühm, *hugo wolf* 487–491) wie sie auch die grundsätzliche Eingrenzung des Textes auf monovokale Wörter erzeugt – und zwar klanglich wie auch semantisch. Offenbar kreist die Fuge um den verminderten Septakkord (ebd. 448). Der Septakkord gilt als dissonant und bis ins späte 19. Jahrhundert hinein als auflösungsbedürftig. Quasi als analoges Libretto dazu setzt Rühm begleitend zur Musik keine ganzen Wörter mehr ein, sondern nur noch Wortfragmente, also Wörter in Auflösung (was möglicherweise auch wieder auf Wolfs Kompositionsweise auf das Wort hin reflektiert, nur dass das Wortmaterial hier auf die Musik hin komponiert wird). Die Semantik der fragmentierten Wörter kann nur noch gelegentlich erahnt werden kann, zumal sie teilweise auch übereinandergeschichtet sind (Abb. 3).

Es geht stattdessen hauptsächlich um das Rhythmus- und Klanggeschehen im Zusammenspiel mit der Musik. Am Ende des Textes, nach Reichas Fuge, ertönt gar nur noch ein langgezogener Chor aus den fünf Vokalen (s. Abb. 3, unten rechts). Man kann diese Auflösung der Sprache einerseits als mimetische Performanz jenes Versiegens der Worte und jenes zunehmenden Versinkens in die Gehirnlähmung verstehen, die Hugo Wolf durchlitten hat (vgl. Rühm, *hugo wolf* 449f.). Andererseits lässt sich hieraus vielleicht auch (oder zugleich) eine radikale Fortschreibung von Wolfs Liedkomposition mit den Mitteln der Dichtung ablesen – eine Fortschreibung, die (im Sinne Reichas) polymetrische und polyrhythmische Strukturen erprobt. In seinen theoretischen Schriften deutet Reicha überhaupt manches an, was weit über das 19. Jahrhundert hinausweist und erst später genauer erkundet wird – nicht zuletzt auch durch Vertreter der Konkreten Poesie und des Neuen Hörspiels: „Sprechchöre, eine physikalische Wissenschaft der Lautstärkenabstufung, Vierteltöne, asymmetrische, wechselnde und gegeneinandergesetzte Metren.“ (Vogel 223) Übrigens hat Reicha auch ein Stück mit der Limitation

mf tag. plan. hand. mp tag macht stark. plan macht hart. hand macht zart.

rascheln eines papierblatts.

mp das blatt -

erneutes kurzes papierrascheln.

(bewegtes walzertempo, zum schluss hin sich steigernd)

mf tanzt. fast	mp tanzt das blatt,	mp an-fangs.	mp tanzt fast

nackt, das blatt.	fragt?	sagt.	wacht, macht, tanzt,
	nur?	nur.	

lacht, tanzt	anfangs	lang-sam, anfangs	ja, anfangs
		lockt,	lockt,
und	und	und	und

nah, anfangs	da.	da!	da?
lobt,	lobt. stockt.	dort?	dort!
und			

cresc...

fragt an-fangs,	sagt an-fangs,	lacht an-fangs,	macht an-fangs,
noch	dort.	noch	dort.
nur.	nur?	und	nun?

vacht an-fangs,	tanzt an-fangs	langsam,	tanzt dann bald
noch	dort.		noch dort?
und	nun?		und nun?

rasch,	tanzt	rasch, tanzt	nackt, tanzt, tanzt
dort noch,		kommt!	kommt schon..
und nun,		nun?!	und

rasch dann	tanzt nackt	rest dann, rast!	klatscht!
	schon so	froh.	
nun,	und und	nun!!	

sofort einsetzender publikumsapplaus, der gleich nach

mf halt!

in sich zusammenfällt, mit schleifer nach unten ausgeblendet wird.

p wankt, schwankt.. *mp* ahnt! mahnt: ahnt

plan, ahnt last, ahnt angst, ahnt qual, ahnt krank, ahnt wand.

ahnt	kalt statt warm,	ahnt	hart statt zart,
stockt.	hofft.	stockt.	
druck.	und -		

ahnt	schwach statt stark,	ahnt	bald.	tag fast,
hofft.		hofft	noch.	
		muss	nun.	

Abb. 2: Gerhard Rühm: *hugo wolf und drei grazien*, letzter akt. 454–57.

friedas brief:

lieb! ...mit ...tigt ...nis.. in ... ich ..rin ... lie.. ...
 dich ... dir ... sin.. ... schien ... mir nichts ... dir ... ich ... mir ... mit ... sie.. ...
 will ... dings spielt in ...fin.. ... hin.. ... citir.. brief.. ... wie ... im.. ...gie ihr.. ... im
 spie.. ... ich ..si.. ...lich ... mich ... ihm.. ... ich mir ... bil.. ... blick mit ..lie.. ... kinds..
 ...will..lich ... die.. ..ri.. kin.. ... dir, ... kind ... die.. ... mit ...signirt ... lip.. ...
 ..liebst ... mir ... bild ... siehst ...nig ... fin.. die ... bil.. ...zig.. ... viel.. ... die ... bist
 ...lich ... wie ... mir ... nicht ..lich siehst, ...sichts.. ...thie mir ... wie ... ich dir
 ... die.. lie.. ... ich bin ... schick.. ich dir ...phie, ... ist, die ...sit.. ... kind ... brief.
 ... ir.. ...li.. ... ich ...ti.. nie..tig.. ... di.. ... dings nicht ...sti.. ..lich ... dir ... nicht bie..
 ... wirst mit ...gie ... drin.. ... die dir ... nicht in..ni.? ... in ...li.. ... bist zwi.. ... nicht
 die ...ri.. ... dich ... wid..? ... dir ... ich ... dich ... im ...ri..lich ig..ri., ... mir ...lich..
 ...sichts ... missli.. ... wie ... dich ...schlies.. ... spie., in.. ... bis ...tritt, die ...i.. ...
 kir.? die.. ... mit ... dich ... dich .. dir in ...ri.. ...rin in ... hinsicht ...lich ...rin, wird
 sich dir ...schlies., ... willst... nicht ...
 ..hielt ich ..rich.. ...ri.. ... mir ... wie.. ... hin.. ...ti.. ... mir, ... in ... die ...zig ... in ..ri.. ...
 wird. wie ... wir ... ins..nir.? ich ...lin..
 ..lieb ... ich dir ... die ...schich.. ..rich..
 ... sie.. ... in wien ... „sie“ ... ihr ... die ... ih.. ... in ..ling ... ich ... wie ... die ... mit ... ich
 mich ... dritt in ... viersitzi.. ... ging ... in ih.. ... wie ... mit ihr in ih.. ... ich ... die mich im
 in.. ... ihr ... mitt.. ... die.. ...wirkt. ich ... wie ... mir ... die.. ...blick die ... frie., sie liebt
 mich ... sie ... ich ... sie ..hi.. ... sie ... ihr ... liess sie ... sie ... mich liebst, ... ich dich lie..
 sie ...blick ... ich ihr ... brief schrieb. ... sie ist ... sich ... ich ... schlimm.. ... wie wird ...
 ich ... nicht ... ist ...lich. ... ich ihr ... ich ihr nicht ... dir ... dir ... ihr. ..tig ... ihr. ... dir ...
 ..li.. ...

—
 sie ... mir in ..ling ... mich ... die.. ... wie.. ...li.. ... sie ...wiss.. ... bit.. ... die.. ..lich..
 ... ich ... ihr ... ich schil.. dich ihr in ... sie ... dich, sie ... mich, ... sie liebt mich ... wirk.. ...
 ..nis ..hi.. ... sie ... nichts ist ...wiss.. ... sie ist ...li ...isch ... wir. bis ...ti..li., ... lie..
 ... hin.. ... sie ... wie ... ihr ... lie.., ... sind ... nicht hier., ... mit ... di.. ..lich ... wie ..lich ...
 mit ...li..

—
 wien vier.zig
 vie.. ... die lie.. ... ich ... sie ... wie.. ...

melanias brief:

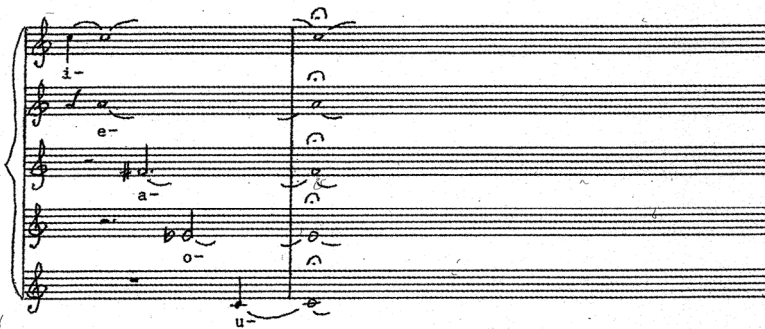
..be gnä..ge ...
 ..eben kehren ..reder ...ner berg.. ...wend.. (.send..dert meter) ..ter ..mendem regen
 ...nässt ... gestern ... sechs ...bends ..ter..men ...men ..trem ..mel, der ... beste ...
 den nächsten ... ver., ... be..tete ...gen ... des berges, ...reder, ... der ..ster des ..ses,
 der ...rer ...träger ..te, den ...ter..men. ...nem ..fen ...den ... dem ... beschwer..
 chen wege, der ... herr..ches ..ge., ...ber ...sche fels..en ..te ..ber..teten ...ner ..se..
 gen ..te ... nächsten ..gen ... den ..pfel des ... er..gen. ...ne herr..che ... ver.. ... den ..sten
 ..gen ... den ..menden ...ber es ...der ..ders ..dem ... et.. ...tere ..den ge..gen ..ren,
 ...ten ..ner ..den zer..teten felsengegend ...ter nebel he., der ...mäh.. ...nen ..ken
 ... hef..gen regen ... sehr ..gen ..sen ..delte. ...ten ...ne ..tel..de weges ...pfel ..legen,
 ..ber ge..de ... ver.. ... der ... getretene weg ... enge ..gen längs ..ner mäch..gen felsen..

... rechten, währendkender..ter ... dem ..getretenen ..ten nebel ..te ..ser ..rer ...
den ..ternserstewenden ... der ..te nebel ..ber ... selberden ..chen ..te ...
..ge.. der ..tze dentreten, den ... dennmündem regenten. ..dember, ...
dernemrenger, ... den berg.. ..ten ... er.. ..ren,ten ..ge ..schen ..pen..
sensenden den ..den decken,cken,nen ..nen ..men ... der ..he ..senden. ...
..he ..ve ..te ... ge..de ... der ferne he..ber, ... ersten ..pen..sen er..te; ..gen ..selben
neche ..den er..nern.
ge..debes ..ben ... end..den ..dert ... schlägt ... verträgtne ..te ge.. te. ..te
regnet esnem... .. me..ber ..reders ..ben esrem be.. schlecht ge..fen. ..ber
... regenwettertzen,ler ... jede bequem.. ..ber ..weghelfen, be..gen
gegen ... regenwetterchensee? ... werdenden ..sen, ... regen.de ge..men
..eder ..nesne ..tzeln ..benterdessen ver..sen. ... derkehrte, ... stätte, ...
..ten pflegten, leer ..tzen..!chelnberretten ... ge..,be ... tele.. ... be.. ...
den ..lerherz..sten. ..sen stetsester
..tzen ..terzehn..dert..
eben ..de ... gehendrederstzen..se. ... be..tetesenden ..mer des
..ger..ses. ..gen ... er ..der ...

vallys brief:

... darfzwan(... an ... ta.. - na.. ..., nachtzwan.?zwan., ... al..wand..
... schlaf.. ... hat ... dass ... an ... wah.. ... al. an... ..ha... ..ra... ..sa... ..ha... ..mals ...
..dacht. ... nacht ... nan... .. wa... ..matas ... das ... a... .. anha., ... dass ... abab..
nachlas... .. anstalt ... ha... .. a... ..mal ... an... ..nan... ..ha... ..ha..! ... dassna..
... nar... .. dadan.. kam? dass ... narr ... da.. war ... narr ... nar... .. war, ... ja ... sa... ..
al... .. was ... zwar ... ganz ... was ... lan... .. ma... .. ha... .. alstra...hal... .. tra., ...
tra... .. da... .. dass ... kam ... akt ... anfang ... ak...gas ... da ... a... .. war nahm ...das
... ..fah..
... alar... .. da...war.. ganz ... zwan... .. acht..

nach kurzer zäsur:



dieser vokalakkord der fünf – technisch entsprechend manipulierten – stimmen wird eine zeitlang gehalten und erklingt noch, im hintergrund, zur absage des hörspiels.

Abb. 3: Gerhard Rühm: *hugo wolf und drei grazien, letzter akt.* 492f.

komponiert, allein mit einem „unverrückten E-Dur-Akkord“ (ebd. 225) auszukommen – ähnlich wie Rühm sich die Beschränkung zu monovokalen Stimmen und Wörtern auferlegt hat.

Polymetrische und polyrhythmische Strukturen arbeitete speziell am Klangmaterial der Sprache auch schon Klaj heraus. Nur dass es in der Spätmoderne, anders als bei Klajs Tonmalereien, eben nicht mehr darum geht, das semantische Potential der Wörter zu betonen, sondern es sich hier eher um die Absage an eine „Obsession durch das Semantische“ (Mon, *Auf Stimmenfang* 462) zugunsten des Rhythmischen handelt. Wie Klajs Redeoratorien mit ihren Kommentaren nutzt auch Rühms Hörspiel mit seiner einleitenden Einführung die Integration von Paratexten in den Text und erweist sich als ein sowohl poetisches wie dezidiert poetologisches Werk.

All diese (keineswegs umfassend benannten) intertextuellen Bezüge führen zu Ausweitungen des Textes und seiner Deutungshorizonte, aber letztlich auch zu zeitlichen Verdichtungen, erzeugen sie doch den Eindruck, dass die „nächsten Ereignisse“ (also die der Gegenwart) „desto wunderbarer mit entfernteren“ sympathisieren. Das ist freilich ein sehr romantischer Gedanke, er stammt von Novalis, einem Zeitgenossen Reichas, und hätte vielleicht auch zum späten Romantiker Wolf gepasst. Aber wie es scheint, entspricht er insbesondere Rühms poetischem Verfahren in diesem Hörtext von 2015. Denn mit der intertextuellen Engführung von Barock, Romantik, Jahrhundertwende, dem Neuen Hörspiel und dem 21. Jahrhundert wird die „Verkettung des Ehemaligen und Künftigen“¹⁷ oder aber: werden Zeitintervalle und Ereigniswiederholungen aufgezeigt.

Auch das ist Rhythmus.

¹Für Durchsicht, kritische Kommentare und hilfreiche Korrekturen danke ich Boris Previšić, Luzern, den beiden Herausgeberinnen, Hannah Vandegrift Eldridge und Sabine Gross, Madison (Wisconsin) sowie Rolf Goebel, Huntsville (Alabama).

²Die erste Schallspielstudie hatte eine Länge von etwas mehr als elf Minuten und wurde am 07.02.1964 im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt. Vgl. Döhl 47–51.

³Ebd.: „C’est ici que le poème peut et doit battre le signe. Dévaster la représentation convenue, enseignée, canonique. Parce que le poème est le moment d’une écoute. Et le signe ne fait que nous donner à voir. Il est sourd, et il rend sourd. Seul le poème peut nous mettre en voix, nous faire passer de voix en voix, faire de nous une écoute. Nous donner tout le langage comme écoute. Et le continu de cette écoute inclut, impose un continu entre les sujets que nous sommes, le langage que nous devenons, l’éthique en acte qu’est cette écoute, d’où une politique du poème. Une politique de la pensée. Le parti du rythme.“ Übersetzung im Haupttext: Britta Herrmann. Für hilfreiche Anmerkungen und Korrekturen danke ich Cerstin Bauer-Funke, Münster.

⁴„Le ‚sens‘ n’est plus dans les mots, lexicalement. [. . .]. Organisant ensemble la signification et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours.“ Übersetzung im Haupttext nach Lösener 29.

⁵Dabei handelt es sich um eine von Kriwet 2006 gekürzte Version der ursprünglichen Produktion des WDR (EA 31.01.1975). Die Urfassung ist laut Deutschem Rundfunkarchiv in keiner Sendeanstalt mehr verfügbar.

⁶Er verfasste sogar eine „Synfonische Dichtung“ nach Kleists Drama *Penthesilea*, angeblich „die einzige symphonische Dichtung mit Bedeutung und Gewicht überhaupt, die von

einem deutschsprachigen Komponisten als ein Bindeglied zwischen den Orchesterwerken Liszts und den späteren, Wesen und Grenzen der Gattung erweiternden Tondichtungen von Richard Strauss geschrieben worden ist.“ (Rosteck 205)

⁷Gegen diesen schaffenspsychologischen Topos, der Wolfs Selbstzeugnisse über sein ‚impulsives‘ und ‚rasendes‘ Arbeiten unkritisch übernimmt und zudem mit der Krankheit in Verbindung bringt, wendet sich überzeugend Jestremski 23–36. Doch da dieser Topos die Forschung „in selbst noch so kurzen Lexikon-Artikeln“ (ebd. 25) prägt, dürfte er auch als Deutungsfolie für Rühms Stück vorauszusetzen sein.

⁸Die Textfassung der Einleitung umfasst die Seiten 445–450. In der Hörfassung dauert die Einleitung knapp dreizehn Minuten: Rühm, *hugo wolf und drei grazien, letzter akt. Ein radiophones redeoratorium*, WDR/HR (EA 13.02.2015), 0'00"–12'56". Die Zählung folgt hier wie später den Angaben nach Audacity, einer gängigen Software für Audio-Dateien.

⁹Siehe Hugo von Hofmannsthals Prosatext *Ein Brief* (1902).

¹⁰Oulipo steht für L'Ouvroir de Littérature Potentielle (Werkstatt potentieller Literatur) und bezeichnet eine europäische Gruppe, die sich vor allem den Techniken der Literatur widmet. Sie erprobte etwa lettristische Verfahren, rückte also den Buchstaben als solchen – jenseits seiner Funktion einer wortsemantisch organisierten Sprache – ins Blickfeld, oder unterwarf sich bestimmten Regeln, Formzwängen und Beschränkungen. Georges Perec schrieb beispielsweise einen Roman ohne ‚e‘ und einen Roman nur mit ‚e‘ als Vokal. Die Gruppe wurde am 24. November 1960 von dem Schriftsteller Raymond Queneau und dem Mathematiker François Le Lionnais gegründet und zählt zu den einflussreichsten literarischen Gruppen des 20. Jahrhunderts.

¹¹Oft findet sich in der Forschung das Argument, dies sei ein wahrnehmungspsychologischer Effekt und nicht Teil des akustischen Materials. Siehe etwa Culler 36: „[...] rhythms are constructed (we hear the ticking of a clock as a two beat rhythm, tick, tock, even though the two sounds are identical)“. Dass die beiden Klänge identisch sind, ist hier jedoch nicht zu verifizieren.

¹²Möglicherweise ist diese Iteration als Analogie zu Wolfs Kompositionsweise der Silbenwiederholungen auf einer Note zu verstehen. Das müsste aber von musikwissenschaftlicher Seite geprüft werden.

¹³Die von Franz geäußerte Vermutung, dass Klaj pathetisch deklamierend vorgetragen habe, bleibt genau dies: eine Vermutung. Auch in der bislang neuesten Publikation zu Klaj ist dazu nichts weiter zu finden (siehe den Band von Niefanger/Schnabel).

¹⁴Vielleicht auch zurückgewendet auf die Konkrete Poesie. So schreibt Rühm in der Einführung zu dem Hörstück, dass deren reduktionistische Sprachbehandlung vordergründig an das Krankheitsbild Schizophrener erinnern mag und daher das Verfahren für das Wolf-Hörspiel durchaus motiviert zum Einsatz komme. Wieder positiv und weniger pathologisch gewendet, dient das Verfahren aber eben auch dazu, Klangstrukturen der Worte herauszuarbeiten (Rühm, *hugo wolf* 449).

¹⁵In der Notation steht, wie in Abb. 1 zu sehen, ein Komma bzw. stehen zwei Punkte hinter ‚horcht‘. Das mag gegen eine Aufforderung sprechen. Die akustische Realisation lässt diese Deutung aber durchaus zu. Vgl. Rühm, *hugo wolf*, 13'58"–14'07".

¹⁶Hier muss die Frage offen bleiben, ob und wie Rühm etwa auch auf musikalische Intertexte zum Walzer-Thema Bezug nimmt.

¹⁷Alle Zitate s. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* 257f. Diese Verkettungen sind weder „buchstäblich zu nehmen“, noch ist mit „mutwilligen Träumen die eigentliche Ordnung zu verwirren.“ Ebd. 257.

Zitierte Literatur

- Bahr, Hermann. „Erinnerungen an Hugo Wolf.“ *Neues Wiener Tagblatt* 37.63 (05.03.1903): 1–3. Print.
- Bedetti, Gabrielle und Henri Meschonnic. „Interview.“ *Diacritics* 18.3 (1988): 93–111. Print.
- Beethoven, Ludwig van. „Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, etwa 18. Dezember 1802.“ Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 58. Autograph s. URL: https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=b295&_seite=1 [zuletzt eingesehen am 06. Juni 2020].

- Benveniste, Émile: *Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List, 1974. Print.
- Braungart, Wolfgang. *Ritual und Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1996. Print.
- Brüstle, Christa, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten. „Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess.“ *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. von Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi, und Sabine Schouten. Bielefeld: Transcript, 2005. 9–27. Print.
- Bruhn, Herbert. „Zur Definition von Rhythmus.“ *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Katharina Müller und Gisa Aschersleben. Bern u.a.: Huber, 2000. 41–56. Print.
- Büttner, Christoph. „Rhythmus in Arbeit. Zu aktuellen Semantiken einer wirklichkeitsordnenden Figur.“ *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen von 1900 bis in die Gegenwart*. Hg. von Christoph Büttner und Carolin Piotrowski. Paderborn: Fink, 2018. 113–132. Print.
- Culler, Jonathan. „Why Rhythm?“ *Critical Rhythm. The Poetics of A Literary Life Form*. Hg. von Ben Glaser und Jonathan Culler. New York: Fordham U.P., 2019. 21–39. Print.
- Döhl, Reinhard. „Von der Klangdichtung zum Schallspiel. Hörspielmacher Paul Pörtner.“ *Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays*. Hg. von Klaus Schöning. Königstein im Taunus: Athenäum, 1983. 37–58. Print.
- Fieguth, Rolf. „Metrum oder Rhythmus als Ausgangspunkt der Versanalyse.“ *Colloquium Helveticum* 32 (2001): 47–69. Print.
- Finscher, Ludwig und Renate Groth. „Reicha, Anton.“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neu bearb. Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Personenteil 13. Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter, 2005. Spalte 1454–1470. Print.
- Franz, Albin. *Johann Klaj. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts*. Marburg: N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1908. Print.
- Geisenhanslüke, Achim. „Henri Meschonnic und die Poetik der Moderne.“ *Kodikas/Code. Ars Semiotica* 20.3–4 (1997): 325–332. Print.
- Geißner, Helmut. „Spiel mit Hörer.“ *Akzente* 16.1 (1969): 29–42. Print.
- Glaser, Ben. „Introduction.“ *Critical Rhythm. The Poetics of a Literary Life Form*. Hg. von Ben Glaser und Jonathan Culler. New York, 2019. S. 1–17. Print.
- Goebbels, Heiner. „Puls und Bruch. Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater.“ *Die Magie der Unterbrechung*. Hg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy. Bielefeld: Aisthesis, 1999. 48–59. Print.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Rhythmus und Sinn.“ *Materialität der Kommunikation*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 714–729. Print.
- Hanse, Olivier. „„Mechanische‘, automatische Bewegung‘ vs. ‚lebendige Bewegung‘: Spaltungen innerhalb der ‚Rhythmusbewegung‘ im Lichte von Klages‘ Darwin-Kritik.“ *Hestia. Jahrbuch der Klages-Gesellschaft* 21 (2002/03): 145–161.
- Heißenbüttel, Helmut. „Horoskop des Hörspiels.“ *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1972. 203–223. Print.
- Herrmann, Britta. „Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie.“ *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst*. Hg. von Britta Herrmann. Berlin: Vorwerk 8, 2015. 7–30. Print.
- Herrmann, Britta. „„das gras wies wächst‘. Ohrenöffnung durch das Hör-Spiel – von den Anfängen zu Franz Mon.“ *Lauschen und Überhören. Literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit*. Hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. Paderborn: Fink, 2020. 59–86. Print.
- Jandl, Ernst und Friederike Mayröcker. „Anmerkungen zum Hörspiel. ‚hörspiel‘ ist ein doppelter Imperativ.“ *Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa*. Hg. von Klaus Siblewski. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. 176–178. Print.
- Jestremski, Margret. „„Im Schaffensrausch‘? – Strategien im kompositorischen Prozess bei Hugo Wolf.“ *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. N.F. Bd. 24 (2004): 23–36. Print.
- Kayser, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule* [1946]. 26. Aufl. Tübingen, Basel: A. Francke, 1999.
- Kopiez, Reinhart. „Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen.“ *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. von Christa Brüstle u.a. Bielefeld: Transcript, 2005. 127–148. Print.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache* [1974]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. Print.
- Kriwet, Ferdinand. „Radioball. Hörtext XI.“ *Hörtexte – Radiotexts*. Hg. von Jens Eisbein. Berlin: Edition RZ, 2007. Seite C, Dauer: 15'57". Vinyl.

- Kriwet, Ferdinand. „Sehtexte – Hörtexte“ [1961]. *Merz Akademie* 2. Stuttgart: Merz Akademie, 1999. 99–102. Print.
- Küper, Christoph. *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*. Tübingen: De Gruyter, 1988. Print.
- Kurz, Gerhard. „Notizen zum Rhythmus.“ *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23.2 (1992): 41–45. Print.
- Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse, 1992. Print.
- Lindley, Elizabeth und Laura McMahon. „Introduction.“ *Rhythms: Essays in French Literature, Thought and Culture*. Hg. von Elizabeth Lindley und Laura McMahon. Bern: Peter Lang, 2008, S. 11–26. Print.
- Lösener, Hans. *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999. Print.
- Lubkoll, Christine. „Rhythmus und Metrum.“ *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Würzburg: Rombach, 1999. 103–121. Print.
- Mälzer, Nathalie und Marco Agnetta. „Rhythmuskonzepte in der Translation und Translationswissenschaft.“ <https://www.uni-hildesheim.de/fb3/institute/institut-fuer-uebersetzungswissenschaftkommunikation/forschung/forschungsprojekte/rhythmuskonzepte-in-der-translation-und-translationswissenschaft/> [zuletzt eingesehen am 6. Juni 2020].
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982. Print.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995. Print.
- Meschonnic, Henri. „Rhythmus.“ *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Übersetzt von Jürgen Trabant. Hg. von Christoph Wulf. Weinheim/Basel: Beltz, 1997. 609–618. Print.
- Meschonnic, Henri. „Manifeste pour un parti du rythme“ [1999], <http://www.berlol.net/mescho2.htm> [zuletzt eingesehen am 4. Juni 2020].
- Mon, Franz. „Über radiophone Poesie“ [1977]. *Sprache lebenslänglich. Gesammelte Essays*. Hg. von Michael Lentz. Frankfurt am Main: Fischer, 2016. 456–459. Print.
- Mon, Franz. „Auf Stimmenfang. Ein Bericht“ [2000]. *Sprache lebenslänglich. Gesammelte Essays*. Hg. von Michael Lentz. Frankfurt am Main: Fischer, 2016. 459–471. Print.
- Niefanger, Dirk und Wilhelm Schnabel. „Einführung.“ *Johann Klaj (1616–1656). Akteur – Werk – Umfeld*. Hg. von Dirk Niefanger und Wilhelm Schnabel. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020. 1–23.
- Novalis. „Heinrich von Ofterdingen.“ *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 1: *Das dichterische Werk*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960. 181–369. Print.
- Paul, Markus. *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2002. Print.
- Pörtner, Paul. „Schallspielstudien.“ *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Hg. von Klaus Schöning. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. 58–70. Print.
- Reicha, Anton. *Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système*. Wien: Breitkopf & Härtel, 1805. Print.
- Reif, Adelbert. „Wer ist, bitte, Hugo Wolf?“ Interview mit Dietrich Fischer-Dieskau.“ *Applaus Kultur-Magazin* 2 (2003) https://www.mwolf.de/wer_ist_hugo_wolf.htm [zuletzt eingesehen am 06. Juni 2020].
- Reinfeld, Tim. *Der Schutz von Rhythmen im Urheberrecht*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. Print.
- Rostock, Jens. „Zur Werkgenese und Formkonzeption in Hugo Wolfs symphonischer Dichtung ‚Penthesilea‘.“ *Studien zur Musikwissenschaft* 40 (1991): 205–235. Print.
- Rühm, Gerhard. *hugo wolf und drei grazien, letzter akt. ein radiophones redeoratorium*, WDR/HR (EA 13.02.2015).
- Rühm, Gerhard. „hugo wolf und drei grazien, letzter akt. ein radiophones redeoratorium.“ *gesammelte werke*. Hg. von Michael Fisch. Bd. 3.2: *radiophone poesie*. Hg. von Paul Pechmann. Berlin: Matthes & Seitz, 2016. 443–493. Print.

- Rühm, Gerhard. „Kommentar: ‚wintermärchen‘.“ *gesammelte werke*. Hg. von Michael Fisch. Bd. 3.2: *radiophone poesie*. Hg. von Paul Pechmann. Berlin: Matthes & Seitz, 2016. 664–666. Print.
- Salgaro, Massimo und Michele Vangi. „Der Mythos Rhythmus.“ *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*. Hg. von dens. Stuttgart: Franz Steiner, 2016. 11–26. Print.
- Schäfer, Armin. *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*. Köln u.a.: Böhlau, 2005. Print.
- Schmitt, Jean-Claude. „Geschichte der Rhythmen: warum und wie?“ *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*. Hg. von Christian Grüny und Matteo Nanni. Bielefeld: transcript, 2014. 15–30. Print.
- Schnorbusch, Daniel. „Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung ‚Rote Korallen‘ von Judith Hermann.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 141 (2006): 120–158. Print.
- Schöning, Klaus. „Training und Aufklärung. Hörspielmacher Ferdinand Kriwet.“ *Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays*. Hg. ders. Königstein/Ts: Athenäum, 1983. 239–256. Print.
- Scott, Clive. „Translating Rhythm into the Rhythm of Translation.“ *Comparative Critical Studies* 15. 3 (October 1, 2018): 369–91. Print.
- Seidel, Wilhelm. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. Bern/München: Francke, 1975. Print.
- Seidel, Wilhelm. „Art. Rhythmus/numerus.“ *Handwörterbuch der musikalischen Theorie*. Bd. V: *P-Se*. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner: 1981 (8. Auslieferung). 1–36. Print.
- Smith, David Nowell. „What is Called Rhythm?“ *Critical Rhythm. The Poetics of A Literary Life Form*. Hg. von Ben Glaser und Jonathan Culler. New York: Fordham U.P., 2019. 40–59. Print.
- Spitznagel, Albert. „Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung.“ *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Katharina Müller und Gisa Aschersleben. Bern u.a.: Huber, 2000. 1–40. Print.
- Steiner, Herbert. *Begegnungen mit Dichtern*. Tübingen: Wunderlich, 1963. Print.
- Trabant, Jürgen. „Rhythmus versus Zeichen. Zur Poetik von Henri Meschonnic.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 193–212. Print.
- Venus, Jochen. „Klangkristalle. Zur Semiotik artifizieller Hörbarkeit.“ *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. von Axel Volmar und Jens Schröter. Bielefeld: transcript, 2013. 115–129. Print.
- Viehöver, Vera. „‚Lire le rythme‘. Henri Meschonnic's Theorie und Praxis des Lesens.“ *Interval(le)s* 7 (2015): 40–61. Print.
- Vogel, Oliver. *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*. Stuttgart: Franz Steiner, 2003 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 53). Print.
- Wiedemann, Conrad. *Johann Klaj und seine Redeoratorien. Untersuchungen zur Dichtung eines deutschen Barockmanieristen*. Nürnberg: Hans Carl, 1966. Print.
- Wildgen, Wolfgang. „Semiotik und multimodaler (visueller und musikalischer) Diskurs.“ *Kodikas/Code. Ars semeiotica* 39.1–2 (2016): 68–90. Print.
- Wildgen, Wolfgang. *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. Print.
- Winkler, Justin. „Über Rhythmusanalyse.“ *Zeitgerechte Stadt – Konzepte und Perspektiven für die Planungspraxis*. Hg. von Dietrich Henckel und Caroline Kramer. Hannover: ARL 2019. 87–108. Print.

Britta Herrmann
 Westfälische Wilhelms–Universität Münster
 Germanistisches Institut
 Abt. Neuere deutsche Literatur
 Schlossplatz 34
 D-48143 Münster
 Germany
 britta.herrmann@uni-muenster.de