

2 Rhythmus und Zeitgestaltung

Von der simpelsten Musikalität von Sätzen über den Aufbau von Formteilen bis zum Ganzen eines szenischen Verlaufs erleben wir Theater als Rhythmus. (Hans-Thies Lehmann)²⁰¹

2.1 Der Rhythmus-Begriff

Bereits bei der Bestimmung der musikwissenschaftlichen Voraussetzungen²⁰² habe ich auf die Sonderstellung des Rhythmus-Begriffs für die Aufführungsanalyse hingewiesen. Angesichts der besonderen Geschmeidigkeit des Begriffs gegenüber Zuschreibungen und Anverwandlungen empfiehlt es sich, den analytischen Beobachtungen zu Inszenierungen Einar Schleefs eine ausführlichere Diskussion des Rhythmus-Begriffs voranzustellen, statt seine Aspekte direkt am Beispiel zu entwickeln. Dieses Vorgehen ist auch deshalb sinnvoll, weil sich die notwendige Rückbindung des Begriffs an die allgemeine Musiklehre nicht allein anhand von Beispielen aus Inszenierungen Schleefs vornehmen lässt: Rhythmus findet bei Schleef zwar eine äußerst hervorstechende, aber nicht repräsentative Ausprägung. Um die Bandbreite rhythmischer Phänomene nicht einzuengen, greife ich daher bei den theoretischen Vorüberlegungen auf Anschauungsmaterial aus einem größeren Fundus chorischer Theaterformen zurück.

Der Begriff des Rhythmus‘ ist sicher im Hinblick auf Theateraufführungen nicht nur der musikalische Begriff, der am offensichtlichsten zur Analogisierung reizt; er ist auch der am inflationärsten gebrauchte und alltagssprachlich verschwommenste. Fast schon resigniert erscheint es, wenn Wissenschaftler feststellen, dass das „Phänomen ‚Rhythmus‘ [...] unter (beinahe) beliebig vielen Fragestellungen zu einem beliebigen (und mithin wertlosen) Lösungs-Angebot geworden [ist]“ (Gumbrecht 1988: 714). Auch die Auffassung der folgenden Autoren unterstreicht die allzu dehnbare Verfassung des einschreibungswilligen Rhythmusbegriffs:

Da er in nahezu allen Humanwissenschaften Gegenstand von Interpretationen, Deutungen und Forschungsperspektiven ist, hat sich der Bedeutungsrahmen des Begriffes in einem Maße ausgeweitet, daß es inzwischen nicht mehr sinnvoll wäre, eine allseits gültige Definition anzustreben. (Röthig/Prohl/Gröben 1992: 9)

Um eine allseits gültige Definition ist es mir in dieser Arbeit auch gar nicht zu tun. Vielmehr scheint es mir sinnvoll zu sein, für einen begrenzten An-

²⁰¹ Lehmann 1997: 30.

²⁰² Siehe Kapitel II.4.

wendungskontext, die Aufführungsanalyse, den Begriff des Rhythmus‘ im Rückgriff auf die Musiklehre analytisch griffig und damit anwendbar zu machen. Gemeint ist auch hier ein heuristisches Bemühen und nicht die Behauptung eines ‚richtigen‘ Rhythmus-Begriffs. Warum sich im Dienst einer Aufführungsanalyse musikalisierten Theaters ein musikalisch-technischer Rhythmus-Begriff empfiehlt, mögen die folgenden Ausführungen belegen.

Über die Bedeutung des Rhythmus‘ für die Inszenierung ist man sich auf beiden Seiten des Vorhangs einig; wenn auch mit unterschiedlichen Bestimmungen des Begriffs. Patrice Pavis z.B. geht von einem der Inszenierung zugrunde liegenden Damentext aus, der seine rhythmischen Implikationen habe und so den Gesamtrhythmus der Inszenierung mitbestimme²⁰³. Für Regisseur Sebastian Nübling hingegen ist Rhythmus ein „Organisationsprinzip chorischen Spiels, das Darstellung erst ermöglicht“²⁰⁴; also ein spielpraktisches Vehikel, das unabhängig von bestimmten textlichen Vorgaben zuerst und wesentlich die Ästhetik und Funktionsweise (chorisch-)theatralischer Darstellung konstituiert. Andere Autoren betonen statt der scheinbaren Objektivität eines existierenden Rhythmus‘ seine subjektive Verfasstheit als Wahrnehmungsdispositiv: So beschreibt Petra Maria Meyer angesichts interdisziplinärer Kunstansätze, die z.B. visuelle und akustische Medien miteinander verbinden, Rhythmus als Wahrnehmungskategorie, die als rezeptive Konstruktion erst generiert werde.²⁰⁵ In der Phonetik haben André-Pierre Benguerel und Janet D’Arcy

²⁰³ „Der Rhythmus findet also seinen Platz in einem hermeneutischen Zirkel, da die rhythmische Wahl der Inszenierung dem Text einen spezifischen Sinn verleiht, ebenso wie eine gegebene Aussagebedingung den Aussagen einen spezifischen Sinn einprägt. Woher stammt die rhythmische Wahl oder stammen die rhythmischen Wahlen in der Inszenierung? Sie gründen genau in der Arbeit am Signifikanten, der Sichtbarmachung des Sinns, dem mehr oder weniger vollendeten und produktiven Entwurf zur Belebung eines Textes und einer Bühne. [...] So wird der Rhythmus nicht zum Dekor des Textes, bildet keine Hintergrundmusik, sondern wird als strukturierendes Prinzip von Text und Inszenierung; er wird das, was Marc Klein die ‚Rhythmik als primäre produktive Kategorie‘ nennt.“ (Pavis 1988: 99)

²⁰⁴ „Verbindendes Element zwischen Individuum und Gruppe ist der Rhythmus. Er ist der Puls, der Herzschlag des Chores. Der Rhythmus wird durch die einzelnen gebildet, gleichzeitig trägt er als übergeordnetes Prinzip, das sich jenseits der einzelnen – nämlich zwischen ihnen – befindet, jedes Mitglied des Chores. Rhythmus muß nicht in musikalischen oder körperlichen Formen sichtbar und hörbar sein. Er kann untergründig in den Schauspielern pulsieren, denn er ist nicht Darstellung, sondern Organisationsprinzip chorischen Spiels, das Darstellung erst ermöglicht.“ (Nübling 1998b: 83)

²⁰⁵ Siehe Protokoll des Graduiertenkollegs „Theater als Paradigma der Moderne“, Universität Mainz, Schwerpunkt Rhythmus- im Sommersemester 1999; unter [www.uni-mainz.de/Organisationen/Gradko Theater/themen-ws9900.html](http://www.uni-mainz.de/Organisationen/Gradko%20Theater/themen-ws9900.html), 4.11.2000. Die Datumsangaben hinter Verweisen auf Internetquellen beziehen sich auf den Zeitpunkt, an dem ich betreffendes Zitat unter der angegebenen Adresse gefunden habe. Es ist der Schnelligkeit des Mediums geschuldet, sollte sich ein Zitat nicht mehr nachvollziehen lassen.

in ihrem Aufsatz „Time-warping and the perception of rhythm in speech“ (1986) erarbeitet, dass nicht die akustisch-rhythmische Verfasstheit von Sprache, sondern die rezeptiven Strukturen über den rhythmischen Eindruck des Zuhörers entscheiden. Helga de la Motte-Habers Schrift *Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen* (1968) verfolgt aus musikpsychologischer Sicht einen ähnlich subjektiv begründeten Rhythmusbegriff.

Theaterpraktiker hingegen gehen ganz selbstverständlich mit dem Rhythmusbegriff als einer reflektierten, wenn auch oft unscharfen Kategorie des inszenatorischen Vorgehens um. Nicht selten wird der Begriff dabei zur nützlichen Fiktion im Probenprozess, bei der nur entscheidend ist, ob Regisseur und Schauspieler beide wissen, was gemeint ist.

Der Komponist und Regisseur Heiner Goebbels hingegen macht als erfahrener Grenzgänger zwischen Musik und Theater den Rhythmus als eine dauerpräsenste theatrale Kategorie stark, die als eine wesentliche *Wahrnehmungskategorie* das Hör- und Seherlebnis des Rezipienten überhaupt erst konstituiert, und verknüpft damit objektive und subjektive Aspekte des theatralen Rhythmus.²⁰⁶

Die wenigen zitierten Aussagen machen deutlich, dass die Autoren von zum Teil ganz unterschiedlichen Definitionen von Rhythmus ausgehen. Um zu entscheiden, welche begriffliche Setzung für die Aufgabenstellung meiner Arbeit besonders sinnvoll und erkenntnisfördernd sein könnte, werde ich einige Definitionen aus der wechselhaften und komplexen terminologischen und anthropologischen Geschichte des Begriffs, zu dem vor allem Wilhelm Seidel aufschluss- und kenntnisreiche Studien beigetragen hat²⁰⁷, näher betrachten.

Schon etymologisch betrachtet gibt *ρυθμός* (Rhythmus) zu einiger Uneinigkeit Anlass:

Was heißt Rhythmus? Die Antworten der Musiktheoretiker gehen weit auseinander: Fluss, ‚einheitlicher Zug‘, Welle sagen die einen, Maß, Ordnung, Zahl die anderen, und beide berufen sich auf die antike Bedeutung des Wortes. (Seidel 1975: 29)

Ganz offensichtlich hängt das Wort ‚Rhythmus‘ von mehreren Ursprüngen ab.²⁰⁸ „Im Vorgang, den die Vokabel Rhythmus ursprünglich begrifflich faßt, sind beide Komponenten, Fluß und Maß, enthalten“ (Seidel 1975: 29). Als weitere notwendige Bedingungen für Rhythmus werden häufig Bewegung, Zeit und Ordnung genannt. Gerade mit Blick auf die Anver-

²⁰⁶ Siehe www.uni-mainz.de/Organisationen/GradkoTheater/themen-ws9900.html, 4.11.2000.

²⁰⁷ Siehe Seidel 1975, 1976, 1987, 1998.

²⁰⁸ Eine umfangreiche etymologische Diskussion des Begriffs findet sich bei Émile Benveniste 1974 (1972): 363-374.

wandlung des Begriffs für den Bereich der bildenden Kunst, muss betont werden, dass in *musikalischer* Hinsicht „nur Bewegungen, nicht aber Zustände [...] Gegenstand rhythmischer Ordnungen“ (Seidel 1976: 2) sein können. Ebenso ist Zeitlichkeit, die mit das wichtigste verbindende Merkmal von Theater und Musik darstellt, konstitutive Bedingung des Rhythmus‘: „Rhythmus meint schließlich nicht mehr und nicht weniger als die temporale Verfassung der Musik überhaupt“ (Seidel 1976: 3). Beim Begriff der Ordnung gibt es hingegen, wenn man ihn normativ versteht – und das war in den Rhythmustheorien von Platon²⁰⁹ bis Riemann der Fall – mittlerweile einige Bedenken anzumelden. So hat sich die Moderne sowohl musikalisch als auch musiktheoretisch von einem normativen Rhythmusbegriff des richtigen Maßes, der „Ordnung, Proportion und Begrenzung“ (Aristoteles, zit. in Zimmermann 1992: 77) verabschiedet; eine Entwicklung, die ich geradezu als Voraussetzung für eine Analogisierung des Begriffs mit dem des theatralen Rhythmus‘ werten möchte.²¹⁰ Theatraler Rhythmus steht eben nicht, wie musikalischer Rhythmus, in einem theoretisch-historischen Kontext, der die Musik lange Zeit mit Regeln und Gesetzen prägte. Theatraler Rhythmus muss angesichts des pluralistischen musikhistorischen Kontextes, in dem er steht, jenseits normativer Bewertungen untersucht werden können, um diesem Phänomen in der Stilvielfalt zeitgenössischen Theaters gerecht werden zu können.

Was den Ursprung des Rhythmus‘ betrifft, bewegt man sich nach wie vor auf unsicherem Terrain. Lange Zeit galten Atemfrequenz und Herzschlag des Menschen als primäre metronomische Initiatoren der rhythmischen Bewegungs-, Rezeptions- und Ausdrucksfähigkeiten des Menschen.²¹¹ Diese Vorstellung hat jedoch theoretisch und empirisch erhebliche Mängel. Robert Jourdain schreibt in seinem Buch *Das wohltemperierte Gehirn* (Heidelberg/Berlin 1998), die heutige Forschung lege bei der Analogie zwischen biologischen und musikalischen Rhythmen

²⁰⁹ Seidel bezieht sich vor allem auf die platonische Formel „Rhythmus ist die Ordnung der Bewegung“. (Siehe Seidel 1976: 15)

²¹⁰ Gemäß dieser Überlegungen ist auch ein Rhythmusbegriff, wie ihn Hanno Helbling in seinem Essay *Rhythmus. Ein Versuch* (Frankfurt am Main 1999) impliziert, nicht hilfreich. Helbling sieht Rhythmus nach wie vor als normative Kategorie, weist ihm aber, anders als die Musiktradition das in je unterschiedlicher Weise getan hat, einen sehr unscharfen Graubereich zwischen prärythmischen („bloß mechanische[s] Geräusch“, S. 28) und postrhythmischen Phänomenen (das, was als „chaotisch empfunden“ wird, ebd.) zu.

²¹¹ Der Anthropologe Hans Mayer modifiziert die These vom biologischen Ursprung des Rhythmus‘, in dem er behauptet: „Das Rhythmusgefühl kommt vom Nervensystem her, das während der Embryonalzeit im Mutterleib geprägt worden ist; somit ist es für alle Menschen weitgehend in gleicher Weise wirksam.“ (Mayer 1991: 56) Damit unterschätzt er m. E. die Einflüsse der musikalischen Sozialisation erheblich, die ganz im Gegenteil individuell höchst unterschiedliches Rhythmusempfinden zur Ausprägung bringt.

„eine rein zufällige Übereinstimmung“ (Jourdain 1998: 188) nahe. Man müsse viel mehr von einem erlernten als einem biologisch angeborenen Phänomen ausgehen:

Schon Platon stellte nämlich fest, daß wir, obwohl wir körperlich in vielem den Tieren ähnlich sind, in allem, was wir tun, weit mehr rhythmische Aktivitäten entwickeln und weit mehr Kontrolle über den Rhythmus ausüben. Nach seiner Auffassung kommt der Rhythmus aus dem Geist und nicht aus dem Körper. (Jourdain 1998: 189)

Empirisch lassen sich beispielsweise zwischen den gewählten Tempi eines Musikers und seinem natürlich großen Schwankungen ausgesetzten Pulsschlag keine Zusammenhänge erkennen. Für mein Vorhaben jedenfalls ist eine endgültige Klärung der Ursprünge des Rhythmus' gar nicht erforderlich – es bietet sich dennoch an, von einer mindestens größtenteils erlernten menschlichen Fähigkeit auszugehen, wenn von der Produktion oder Rezeption von Rhythmus die Rede ist. Salomonisch wägt der Musikpsychologe Günter Rötter diese Frage folgendermaßen ab:

Ein Modell, in dem sowohl Lernprozesse als auch eine Innere Uhr berücksichtigt werden, ließe sich so skizzieren: Für die Wahrnehmung und die Produktion von Zeitabläufen ist ein einheitlicher Timing-Mechanismus vorgesehen. Das motorische System spielt vermutlich nur am Anfang des Übens oder bei weniger erfahrenen Musikern eine Rolle (z.B. durch unterstützende Bewegungen beim Spielen), sie bewirkt eine Art Verdeutlichung der Zeitgeber-Impulse. [...] Im Gedächtnis sind nun nach diesem Modell bestimmte Vorstellungen eines Tempos als Schema repräsentiert. Es ist keine Produktion von Zeitabläufen ohne einen inneren Zeitgeber denkbar, aber seine Funktion wird durch die Tätigkeit des Informationsprozessors gesteuert, der seine Information entweder von außen oder durch das Schema im Gedächtnis erhält. (Rötter 1996: 492)

Rhythmus wird, wie in Kapitel II.4. ausgeführt, als Zusammenspiel von Zeitpunkt, Dauer und Dynamik theatraler Ereignisse verstanden, das diese ästhetisch organisiert. Rhythmus ist dann tatsächlich eine „dauerpräsente theatrale Kategorie“ im Sinne Goebbels', die aber für den Eindruck des Zuschauers unterschiedlich ausgeprägte Relevanz besitzt. Mit Wilhelm Seidel habe ich deshalb vorgeschlagen, immer dann die Aufmerksamkeit auf die rhythmische Verfasstheit des Theaters zu lenken, wenn „Rhythmus nicht nur das Prinzip, sondern zudem auch die Manifestation des Prinzips bezeichnet“ (Seidel 1998: 259). Wie schon im Zusammenhang mit musikalischer Form angesprochen, übt die subjektive Wahrnehmungsdisposition zwar erheblichen Einfluss auf die Einschätzung auch von rhythmischer Sinnfälligkeit aus, sollte aber als kontrollierbare und thematisierbare Subjektivität nicht dazu führen, Rhythmus als gänzlich arbiträr und unbeschreibbar abzutun. Im Theater Einar Schleefs z.B. manifestiert sich Rhythmus als Prinzip der Darstellung so eindeutig, dass sich kaum über die

Wahl der Beispiele, wohl aber über deren Beschreibung und Interpretation streiten ließe.

Mit den genannten Bestimmungen und Differenzierungen von Rhythmus als akustischem und motorischem Phänomen stehe ich teilweise im Widerspruch zu den von Patrice Pavis vertretenen Auffassungen in seinem Aufsatz „Die Bedeutung des Rhythmus in der Inszenierung“ (1988). Ich möchte meinen musikalischen Rhythmus-Begriff noch einmal in Abgrenzung von Pavis' Thesen profilieren. Zunächst teile ich Pavis' Meinung, wenn er zu Beginn seines Aufsatzes folgenden Paradigmenwechsel beschreibt:

Nach dem Imperialismus des Auges, des Raums, des szenischen Zeichens bei der Inszenierung, die als eine Visualisierung des Sinnes konzipiert wird, geht man sowohl in der Theorie als auch in der Praxis [...] dazu über, ein ganz anderes Paradigma der theatralischen Aufführung zu suchen, dasjenige des Gehörs, der Zeit, der Signifikantensequenz, kurz der rhythmischen Strukturierung. (Pavis 1988: 88)

Meine Kritik an der im Weiteren entwickelten Charakterisierung des Rhythmus' der Inszenierung setzt im Wesentlichen an zwei Punkten an: Pavis unterwirft die Frage, was der Rhythmus einer Inszenierung sei, dem Diktat eines hierarchisch absolut gesetzten Textes. Rhythmus konstituiert für ihn den „syntaktisch-semantischen Sinn“ (ebd.: 90) des poetischen Textes. Schon in dieser Anwendung von rhythmischen Gesichtspunkten auf die Sprachgestaltung des Schauspielers im ersten Teil des Aufsatzes sehe ich eine unnötige Einschränkung: Pavis untersucht fast ausschließlich den Beitrag des Rhythmus' zur Sinnstiftung; er übersieht, dass Rhythmus auch schon bei der Textgestaltung eine selbstständige, möglicherweise auch *unsinnstiftende* Kategorie sein kann, der nicht nur interpretatorische Aufgaben zukommen.

Außerdem ordnet Pavis trotz der Erkenntnis, „daß der Rhythmus auf allen Ebenen der Aufführung angesiedelt ist“ (ebd.: 95), alle rhythmischen Elemente einer Inszenierung einem Aspekt der Inszenierung unter, der gerade in Theaterformen der letzten Jahre beachtlich an Bedeutung eingebüßt hat: die Handlung oder Fabel:

Alle diese verschiedenen Rhythmen der szenischen Systeme einer Aufführung (aus deren Zusammenwirken, wie sich später zeigen wird, die Inszenierung resultiert), alle diese verschiedenen Systeme sind nur im Rahmen der Fabel zu lesen (also der Narrativität). (ebd.: 97)

Gerade zeitgenössische Theaterproduktionen, bei denen etwa Performance-Elemente vorherrschen (Stefan Puchers *Comeback*, Hamburg 1999), die handlungsarme Textcollagen sind (Christoph Marthalers *Stunde Null*, Hamburg 1995) oder gänzlich ohne Text auskommen (Dumb Types *O/R*, Hamburg 1997) fallen durch die Betonung des Rhythmus' als einer eigen-

ständigen theatralischen Qualität sinnlicher Erfahrung auf und bewegen sich dabei weit außerhalb des von Pavis gesteckten Rahmens.

Auch im Bereich der Performance Art zeigen sich die Grenzen eines an eine Fabel gebundenen Rhythmus-Begriffs. Als Beispiel mag ein Ausschnitt der Performance *Burn Cities Burn* von Showcase Beat le Mot (Hamburg 2000) dienen, die nebenbei bezeugt, dass Rhythmus zwar immer ein zeitliches, aber nicht notwendigerweise ein akustisches Phänomen darstellt. Die Anfangssequenz der Performance ist bestimmt von unterschiedlichen Lichtquellen und ihren rhythmisierenden Funktionen. Zwei Grubenlampen, deren Akkus über Handgeneratoren aufladbar sind, beleuchten pulsierend die Szene. Sie stehen am vorderen Bühnenrand und blinken in unterschiedlichen Tempi. Da sie mit Ausnahme eines rot leuchtenden Lichtkranzes um den Kopf eines Performers in der Bühnenmitte die einzigen Lichtquellen sind, rhythmisieren sie den gesamten Bühnenraum und die in ihm agierenden Performer in den zwei unterschiedlichen Metren ihrer Blinkimpulse. Die jeweils kurz entstehenden Schatten tanzen in veränderlicher Abfolge auf der hinteren Bühnenwand von links nach rechts und umgekehrt, die segmentierte Erkennbarkeit der Aktionen (Pullover werden angezogen, Hosen ausgezogen) erzeugt zusätzlich einen bestimmten Wahrnehmungsrhythmus. Die begrenzte Speicherkapazität der Akkus bestimmt den zeitlichen Rahmen der Szene; nach einer Weile verlöschen die Lampen und werden von einer blau leuchtenden kleinen Warnleuchte in der Bühnenmitte abgelöst, die irritierenderweise keinem festen Metrum folgt, sondern ganz unregelmäßig blinkt. Ist man als Zuschauer zunächst versucht, rhythmische Regelmäßigkeiten und Wiederholungen zu erkennen, werden die immer wieder entstehenden rhythmischen Vorerwartungen enttäuscht. Der ganze Anfang der Performance ist nicht mehr aber auch nicht weniger als eine Meditation über Zusammenhänge von Licht und Raum in unserer rhythmisch strukturierten Wahrnehmung.

Mein zweiter Kritikpunkt an Pavis' betrifft die begriffliche Unschärfe seiner Ausführungen. Pavis weicht den Begriff des Rhythmus' bis zur Aussagelosigkeit auf, da er philosophische, metaphorische und musikalische Deutungen unterschiedslos verwendet. Dabei kommt es, zumindest aus musikalischer Sicht, zu unsinnigen Sätzen wie folgendem:

Die Praxis des Bruches, der Diskontinuität, des Verfremdungseffektes, jene rekurrenten Verfahrensweisen in der zeitgenössischen Kunst, begünstigen die Wahrnehmung der Unterbrechungen in der Aufführung: Die rhythmischen Synkopen werden dadurch um so sichtbarer. (ebd.: 96)

Der Satz birgt nicht nur die Tautologie einer ‚rhythmischen Synkope‘, sondern darüber hinaus ein grundsätzliches Missverständnis: Eine Synkope ist keine ‚Unterbrechung‘, sondern bezeichnet eine Akzentverschiebung von einer im musikalischen Kontext starken Zählzeit auf eine schwache.

Ob sie einen Bruch, eine Verfremdung darstellt, hängt ganz vom musikalischen Kontext und dem Grad der Konventionalisierung der bestimmten rhythmischen Figur ab. Es bedarf also gar keiner metaphorischen Veränderung des Begriffs, um ihn sinnvoll auf außermusikalische Zusammenhänge anwenden zu können; auf seine ursprüngliche Bedeutung zu rekurrieren, halte ich dabei aber für geboten.²¹² Anhand von Pavis' Aufsatz wird die Notwendigkeit einer differenzierten Begrifflichkeit deutlich, die die Aussagekraft musikalischer Begriffe für das Theater entgegen ihrer alltagssprachlichen oder allgemein-philosophischen Abnutzungserscheinungen schärft. Dazu mögen folgende Überlegungen zu *Metrik* (2.1.1), *Tempo* (2.1.2) und schließlich allgemein zu *Rhythmus als musikalisches Phänomen* (2.1.3) dienen.

2.2 Metrik

2.2.1 *Metrum*

Ein zentraler Begriff der Metrik, in ihrer Bedeutung als Lehre von den Gewichtsverhältnissen in der Musik, ist der des Metrums. Dieser Begriff hat historisch zahlreiche Wandlungen vollzogen²¹³ und es geht daher wie bei allen anderen Begriffen darum, eine technische Definition zu finden, die sich ohne metaphorischen Aufwand auf die Gesetzmäßigkeiten einer Theateraufführung übertragen lässt, wobei notwendigerweise historisch bedingte Grenzen überschritten werden müssen.²¹⁴

Clemens Kühn unterscheidet zwei wesentliche Bestimmungen der Metrik: Im Ursprung bezeichne sie „die Lehre von den Versmaßen“ (Kühn, C. 1981: 130). Der wesentliche Unterschied zur musikalischen Metrik bestehe darin, dass es sich im Falle der antiken Verslehre, die auf der Unterscheidung von Längen und Kürzen basiert, um „quantitative Metrik“ (ebd.) handle, bei der musikalischen Metrik hingegen das „qualitativ-akzentuierende Moment“ (ebd.) grundlegend sei, da sie sich, wie übrigens auch das deutsche Versmaß, über Abstufung des Gewichts und der Betonung organisiere. Für das Metrum in der Musik bietet Kühn in seiner Musiklehre nun folgende Definition an: Er spricht von der „Wiederkehr eines Grundschlags bestimmter zeitlicher Dauer, der – so lässt sich übertragen – auch hinter wechselnden Werten stehen kann. Dieser gleichbleibende Puls als Hintergrund ist das Metrum“ (Kühn, C. 1981: 128). Eine Assoziation des Begriffs mit dem Metronom ist also ganz richtig und für unseren Zu-

²¹² Ich werde auf den Begriff der Synkope im Unterkapitel zur Akzentuierung (III.2.3) zurückkommen.

²¹³ Siehe Seidel 1998.

²¹⁴ Siehe Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen*.

sammenhang entscheidend. Das Metrum ist als ein Grundschatz zu verstehen, dessen Unterteilung, Strukturierung und Gewichtung die musikalische Metrik untersucht. Hermann Erpf formuliert das so: „Unter ‚Metrik‘ seien [...] jene Gewichtsverhältnisse verstanden, die nur ‚subjektiv‘ im Musikerleben gegeben sind und die sich durch geeignete Anordnung des Tonmaterials herbeiführen oder auch vermeiden lassen“ (Erpf 1967: 184).

Eine gute Beschreibung dessen, was im Folgenden mit Metrum bezeichnet werden soll, bieten Cooper und Meyer an:

The pulse is one of a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli. Like the ticks of a metronome or a watch, pulses mark off equal units in the temporal continuum. Though generally established and supported by objective stimuli (sounds), the sense of pulse may exist subjectively.²¹⁵ (Cooper/Meyer 1960: 3)

Rhythmus ist nicht notwendigerweise gebunden an ein gleichmäßiges Metrum; auch wenn wir gewohnt sind, in viele musikalische Zusammenhänge ein Metrum ‚hineinzuhören‘, widersetzen sich bestimmte Musikformen diesem erlernten Verhalten, wenn sie beispielsweise auf häufig wechselnden oder freien Metren basieren. Viele moderne Kompositionen, aber beispielsweise auch romantische Impromptus oder klassische Solokadenzen sind rhythmisch organisiert, besitzen aber kein erkennbares Metrum.²¹⁶ Umgekehrt setzt ein vermeintliches oder explizites Metrum, d.h. durch akustische und/oder optische Impulse angezeigtes Metrum, eine bestimmte Art von Rhythmus voraus, mit der wir alltagssprachlich am besten vertraut sind: repetitiv angeordnete rhythmische Motivgruppen, deren metrische Beschaffenheit einen gleichmäßigen Grundschatz und eine in regelmäßige Taktgruppen teilbare Struktur ergibt. Rhythmus gewinnt hier Interesse daraus, dass wir „in jedem Wahrnehmungsaugenblick [...] das schon Gesehene [bzw. Gehörte, A.d.V.] auf seine Weiterentwicklung hoch[rechnen], realisierte Teile auf das zu erwartende Ganze [beziehen]“ (Hiß 1993a: 66).²¹⁷

²¹⁵ Der englische Begriff ‚pulse‘ ist dabei mehrdeutig und kann Metrum, Puls oder Rhythmus allgemein bedeuten. Als ‚Puls‘ verstanden ist er dabei als Anverwandlung aus der Biologie aus den obengenannten Gründen ungenau und leicht irreführend: Der biologische Puls ist selten ganz gleichmäßig und individuell höchst verschieden, während ein Metrum sowohl in der Musik als auch im Theater dem Agieren mehrerer Personen gemeinsam zugrunde liegen mag.

²¹⁶ Letztere besitzen zwar im strengen Sinne metrische Strukturierung, diese ist aber in der zwangsläufig agogisch freien Interpretation der Ausführenden beim Hören nicht mehr als Metrum erkennbar.

²¹⁷ In Kapitel II.4 *Musikwissenschaftliche Voraussetzungen* habe ich bereits unsere alltagssprachliche Bindung des Rhythmus-Begriffs an ein erkennbares Metrum als Resultat rhythmischer Periodizität als zu große Einschränkung des Begriffs bezeichnet. Auch nicht klar metrisch organisierte Zeitstrukturen sind stets als rhythmische Phänomene aufzufassen. Um die Bezeichnung ‚rhythmisch‘ dennoch als qualitative Aussage zu er-

Was vermag nun der Begriff des Metrums in der Aufführungsanalyse? Er soll zunächst einmal helfen zu präzisieren. Jede denkbare Szene, jede Geste, jeder Satz auf der Bühne ist rhythmisch organisiert. Ins Bewusstsein des Theaterzuschauers (und auch des analytischen Betrachters) gelangt Rhythmus jedoch meist nur in zwei bestimmten Fällen: durch einen Kontrast der Zeiterfahrung in einer Aufführung zu Zeiterfahrungen aus Alltags- oder Theaterkonventionen oder durch die oben genannte repetitive, metrische Rhythmisierung. Für eine Abweichung von unseren Wahrnehmungserfahrungen finden sich in Inszenierungen Robert Wilsons zahlreiche Beispiele: die zeitlupenartige Sequenz der Buchgestalten in seinem Musical *Time Rocker* (Hamburg 1996) weicht sowohl von Bewegungstempi des Alltags als auch von denen des Stücks ab und macht uns so auf unsere Zeitwahrnehmung aufmerksam.²¹⁸ Die zweite besonders sinnfällige Manifestation findet sich z.B. in einigen Sprechchören Einar Schleefts. In ihnen hören wir den Grundschat, das Metrum, das es den Schauspielern ermöglicht, präzise unisono (einstimmig) zu sprechen, mit. Der Text wird dabei einem metrischen Raster angepasst, bei dem jede Silbe eine bestimmte Position auf oder zwischen den einzelnen Zählzeiten, also den einzelnen metrischen Impulsen, einnimmt. Ein besonders markantes Beispiel hierfür ist der dreiviertelstündige *Sieben/Acht-Chor* aus *Ein Sportstück*, der in Sprache und Bewegung vollständig entlang eines gleich bleibenden Metrums organisiert ist.²¹⁹

Auch in den Inszenierungen von Martin Kusej, von dem schon weiter oben im Zusammenhang mit der Musikalisierung durch die Materialität des Bühnenraums die Rede war²²⁰, tauchen häufig in ganz anderer Weise explizit hör- oder sichtbare Metren auf. Sie versehen bestimmte Szenen mit einer klaren rhythmischen Bezugsgröße, an der die Zuschauer das übrige Geschehen ordnen können. In der Inszenierung von Dryden/Purcells *König Arthur* (Stuttgart 1996) beispielsweise, die neben der Opernhandlung auch zahlreiche Schauspielszenen umfasst, gibt es gegen Anfang und Ende der Inszenierung je eine Szene, in der ein am eigentlichen Geschehen relativ unbeteiligter Krieger sein Schwert schleift. Das gleichmäßige Geräuschmuster vom Ansetzen des Schleifsteins, Schleifen und Absetzen etabliert ein langsames Metrum, das sich der gleichzeitigen hitzigen Diskussion der Protagonisten entgegensetzt. Die Zeichenhaftigkeit des Vorgangs und die Determination, die das metrische Geräusch hier vermittelt, erzeugen eine produktive Spannung durch den Kontrast zum ansonsten temporeichen,

halten, habe ich daher vorgeschlagen, dann von Rhythmisierung zu sprechen, wenn sich rhythmische Organisation besonders evident manifestiert.

²¹⁸ Siehe dazu auch den Abschnitt III.2.3 *Tempo*.

²¹⁹ Siehe Kapitel III.3.2.2 *Mikroarrangement: Der Sieben/Acht-Chor*.

²²⁰ Siehe Kapitel III.1.6 *Fazit* (Marthaler).

aber wenig zielgerichteten Geschehen der Szene. Durch diesen Kontrast hebt sich, so war mein Eindruck, nicht zuletzt das energetische Niveau der Szene beträchtlich.

In anderen Szenen benutzt Kusej Geräusche oder Requisiten auf eine Art und Weise, dass man von einem polymetrischen Geflecht sprechen könnte, das sich unter einer Szene etabliert. So gibt es z.B. in seiner Inszenierung von C.D. Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* (Stuttgart 1993) eine fast viertelstündige Sequenz, in der ca. 40 blinkende Baustellen-Leuchten alle in unterschiedlichen Tempi metrische Impulse geben. Die 40 neben einander existierenden Metren erzeugen ein polymetrisches Gefüge, in dem sich bestimmte Leuchtmuster erkennbar wiederholen, andere isoliert zu bleiben scheinen. Die in dieser optisch-rhythmischen Grundierung stattfindende Szene wird sehr zurückhaltend gespielt, der Text meist geflüstert, so dass insgesamt eine dichte Atmosphäre diskontinuierlicher Zeitlichkeit entsteht.

Im Allgemeinen aber stellt ein implizites oder gar explizites gleichmäßiges Metrum wohl eher einen Ausnahmefall szenischer Darstellung dar.²²¹ Die Etablierung einer metrischen Struktur ist ein Sonderfall rhythmischer Organisation in einer Inszenierung und wird meist sehr bewusst eingesetzt.

2.2.2 Takt

Der Takt ist in der Musik das „Ordnungsprinzip metrischer Impulse und deren gewichtsmäßiger Abstufung“ (Kühn, C. 1981: 130). Für eine musikalische Aufführungsanalyse kann dieses Ordnungsprinzip m. E. nur ausnahmsweise einen erkenntnisstiftenden Beitrag liefern, da die Einteilung metrischer Impulse in starke und schwache Zählzeiten sowie ihre numerische Erfassung in Zähler und Nenner der Taktangabe (z.B. 4/4) von sehr musikspezifischem Interesse sind. Auf diese Ausnahmefälle lohnt es sich jedoch einen Blick zu werfen.

Bei dramatischen Texten, die im Versmaß stehen, wäre eine Anwendung des musikalischen Taktprinzips zwar theoretisch sinnvoll, erübrigt sich aber, da hier bereits ein hochdifferenziertes Instrumentarium zur Beschreibung und Analyse zur Verfügung steht. Man könnte zwar einen Hexameter als 6/4-Takt beschreiben, dessen Zählzeiten wahlweise mit zwei Achteln oder einer Achtel und zwei Sechzehnteln ausgefüllt werden, aber

²²¹ Im Film stellt ein explizites Metrum zwar auch eine Ausnahme dar, dient dann aber als beliebtes Mittel zur Erzeugung von Komik. Das lässt sich von den Slapstick Comedies bis heute beobachten. So richtet z.B. in einer Szene aus *Delicatessen* (von Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro, Frankreich 1990) ein ganzer Haushalt seine diversen Tätigkeiten, vom Kochen bis zum Streichen einer Decke an den metrischen Impulsen aus, die die quietschenden Sprungfedern eines von einem Liebespaar rhythmisch bewegten Bettes aussenden.

die übliche Beschreibung der Gewichtungsverhältnisse über Hebungen und Senkungen bzw. betonte und unbetonte Silben verfügt über ausreichende Aussagekraft.²²²

Wie aus der Definition von Clemens Kühn schon hervorgeht, bedarf das musikalische Phänomen ‚Takt‘ eines Metrums. In den Fällen, in denen ein theatraler Vorgang ein festes Metrum etabliert, bietet der Takt ein Mittel zur Strukturierung der metrischen Elemente, zumal wir durch unsere abendländische musikalische Sozialisation solche Strukturierungen ohnehin im Prozess der Wahrnehmung vornehmen.

In Thorsten Lensings Inszenierung des Lenz-Fragments *Catharina von Siena* (Münster/Berlin 2000) beispielsweise tritt die Darstellerin der Catharina (Ursina Ladi) zu einem eingefügten Monolog vor den Bühnenbereich nah an die Zuschauer. Sie spricht Texte, die Nonnen aus den Ekstasen ihrer Klosterschwestern aufgezeichnet haben²²³, und tut dies ganz zurückgenommen und musikalisch formalisiert. Mit den Händen dirigiert sie andeutungsweise die Phrasierung der kurzen, repetitiven Sätze mit, die immer wieder kurzzeitig metrisch klar strukturierte Passagen ergeben. Die Szene bleibt durch die Andeutung von Taktzusammenhängen in der Rhythmizität der ekstatischen Phrasen und ihrer Wiederauflösung durch Rhythmuswechsel und lange Pausen in einer spannungs- und wirkungsvollen Schweben.

Theatrale Ereignisse sind jedoch insgesamt selten entlang eines klaren Metrums rhythmisiert und damit kaum taktweise auffassbar. Es scheint mir daher umgekehrt kein Zufall zu sein, dass sich umgekehrt die moderne Musik gerade in Phasen ihrer Theatralisierung, wie sie sich z.B. bei Mauricio Kagel finden²²⁴, vom Takt verabschiedet hat und die zeitliche Organisation und Gewichtung anhand von chronometrisch bestimmten Zeitangaben vornimmt.

In dem Moment, wo Musik nicht mehr metrisch fundiert ist, verliert das Taktprinzip seine Grundlage, ändert der Taktstrich seine Bedeutung; er wird zum bloßen Anzeiger zeitlicher Abstände und zur Orientierungshilfe, die keinerlei Schwerpunkte anzeigt. (Kühn, C. 1981: 131)

²²² Die Frage nach den rhythmischen Eigenschaften und Implikationen der Verssprache ist an anderer Stelle, z.B. von Jan Mukarovsky in seinem Aufsatz „O jazyce básnickém – On Poetic Language“ (1940) ausführlich behandelt worden und soll daher in dieser Arbeit keinen besonderen Stellenwert einnehmen. Siehe auch: Aderhold 1995.

²²³ In der Projektbeschreibung der Theatergruppe *TI*, deren Regisseur Lensing ist, schreibt Birgit Hüning zur Herkunft der Texte: „Hierzu verwenden wir Texte aus *Le Parole dell'Estasi* von Maria Magdalena de'Pazzi (1566-1670). Es handelt sich hierbei um Mitschriften, die Novizinnen unmittelbar während der Ekstasen der Heiligen angefertigt haben. Auch diese Texte werden nicht in die Inszenierung integriert, die Darstellerin der Catharina verlässt das Stück, die Bühne und spricht die Texte an einem bisher unbespielten Ort.“

²²⁴ Siehe dazu den entsprechenden Abschnitt im Kapitel II.2 *Begriffsbestimmung*.

Diese Entwicklung geht bis zur fast vollständigen Aufhebung binnensegmentierender Zeichen wie z.B. in John Cages viel zitierter Komposition *4'33" – tacet for any instrument/s* (1952), bei der der Titel die Zeitangabe der Dauer des Stücks ist.²²⁵ Ansonsten fehlen musikalische Angaben: Der Ausführende ist gehalten, in der angegebenen Zeit *nicht* zu spielen. Die Atmosphäre des Raumes, die Reaktionen der Zuschauer, die ‚Stille‘ sind die Musik.

Das Vorgehen, Zeit in ‚Zeitfenstern‘, also diskontinuierlichen Einheiten, zu organisieren, deren Verhältnisse anhand von sekundengenauen Echtzeitangaben strukturiert werden, lässt sich auch an Arbeiten von Robert Wilson festmachen. Hier werden oft szenische Vorgänge formalistisch nicht anhand innerer Progressions-„Gesetze“, wie sie z.B. ein Text im Theater, eine Harmoniefolge in der Musik sein können, in ihrer Zeitlichkeit bestimmt, sondern von außen nach dem Prinzip der Division festgelegt. So berichtet Heiner Müller über seine erste Zusammenarbeit mit Wilson beim Kölner Teil von *The CIVIL warS* (Köln 1984): „Graphisch war alles organisiert. Und er wollte einen Text haben, der hier sechs Minuten und zehn und dort sieben Minuten und dreißig lang sein sollte“ (Müller 1993: 88).

Im Falle also nicht erkennbar metrisch strukturierten szenischen Handelns scheint mir der Takt als Kategorie ungeeignet; lediglich sein Fehlen kann – analog zu entsprechenden Entwicklungen in der Neuen Musik – konstatiert werden:

Nicht alle Musik ist in Takte gegliedert [...]. In der neueren Musik nimmt das Vorkommen von Taktwechseln allmählich zu, und schließlich kommt es vielfach zu taktfreien Zusammenhängen. Der Taktstrich, der in der Notation die Takte anschaulich macht, kann dann noch beibehalten sein, hat aber seine Bedeutung geändert; er ist nur noch ein optisches Orientierungszeichen für die Zusammengehörigkeit der Stimmen der Partitur. (Erpf 1967: 183)

Diese besondere Analogie besteht, wenn szenische Zeitabläufe nicht aus der Addition ihrer einzelnen Komponenten (Gesten, Repliken, Lichtwechsel etc.) erwachsen – für die Musik spricht Wilhelm Seidel hier vom „Prinzip der Progression“ (Seidel 1975: 15) –, sondern vom Ganzen eines temporalen Spielraums ausgehen, dessen untergeordnete Einheiten sich durch das „Prinzip der Division“ (ebd.) erschließen. Das Prinzip der Progression geht dabei „von der elementaren Einheit aus und erklärt die höhere als

²²⁵ „Because 4'33" is known far more by reputation than through direct experience, it is worthwhile here to provide a precise description of the piece as it was composed in 1952. The piece is in three parts of fixed lengths: 0'30", 2'23", and 1'40" for a total duration (as given by the title) of 4'33". These durations were arrived at by chance means, via the addition of shorter durations.“ (Pritchett 1993: 59)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Petra Maria Meyers Aufsatz „Als das Theater aus dem Rahmen fiel“, in dem sie über „4 Minuten 33 Sekunden Performance-Zeit avant la lettre“ schreibt (In: Fischer-Lichte et. al. 1998: 135-195).

Resultat einer Zusammensetzung, einer mechanisch zählenden Fortschreitung“ (ebd.). Die Theorie der Division hingegen basiert auf dem „Ganzen eines temporalen Spielraums [...] und ermittelt die Struktur der musikalischen Einheit, die sich darin ereignet, durch den Prozeß der Division“ (ebd.). Beide Theorien wurden zunächst anhand des musikalischen Taktes entwickelt und ließen sich auf die Frage reduzieren, ob ein 4/4-Takt als eine ganze Note aufgefasst werden muss, die viermal unterteilt ist, oder als vier Viertelnoten, die sich zu einer ganzen Note zusammensetzen. Bezogen auf den Takt scheint mir daher die Dualität zwischen Division und Progression wenig fruchtbar zu sein, während sie bei nicht-metrischen Verlaufsformen sinnvolle Unterscheidungen ermöglicht und sich so auch für die Aufführungsanalyse eignet.

2.2.3 Akzentuierung

Zwischen dem musikhistorischen Interesse an musikalischer Metrik und den kompositorisch-technischen Aspekten, die hier in Bezug auf die zeitliche Dimension des Theaters reflektiert werden, besteht ein elementarer Unterschied. In der historischen Musikwissenschaft und Spielpraxis ist das Interesse an der Metrik primär ein normatives: Ausgehend von einem Notentext und den metrischen Bedingungen, die er nahe legt, gestaltet sich eine mehr oder weniger verbindliche Akzentuierung und Gewichtung. Im Theater ist es genau umgekehrt: Ereignisse können als rhythmische Impulse oder Akzente unterschiedlicher Intensität wahrgenommen und so als Teil einer rhythmischen Partitur verstanden und notiert werden. Daher bedarf es an dieser Stelle einer Unterscheidung der rhythmischen Markierungen im theatralen Ausdrucksrepertoire. In der umfangreichen Studie von David S. Epstein *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance* (New York 1995) heißt es ebenfalls: „If we are to quantize time, to compartmentalize it into units, we must have means of demarcating those units“ (Epstein 1995: 6).

Rhythmus basiert auf einer Abstufung von Impulsen, deren Betonung oder Akzentuierung über Gruppenbildung und Hierarchisierung in der Wahrnehmung entscheiden. Dazu bedarf es einer Unterscheidung der beiden Begriffe. Ein Takt in der Musik beginnt herkömmlicherweise mit einer Betonung, einer so genannten ‚schweren‘ Zählzeit, die aber keineswegs einen Akzent darstellen muss: „Metrische ‚Betonung‘ bedeutet also, entgegen der Bezeichnung, keine deutliche Markierung, sondern eine gewisse Nachdrücklichkeit“ (Kühn, C. 1981: 131). Ein Akzent hingegen ist ein deutlicher musikalischer Impuls, der sich durch Kontrast gegenüber seinem Kontext auszeichnet. Er ist also, wie in abgeschwächtem Maße auch die Betonung, eine relative Kategorie. In einer Stille kann schon ein geflüsterter Laut einen Akzent darstellen.

Der Kontrast als wesentliches Merkmal des Akzents kann nun in vielen unterschiedlichen qualitativen Merkmalen oder einer Kombination aus ihnen bestehen. Ein akzentuierter Ton unterscheidet sich beispielsweise in seiner Dauer, Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe, Intensität oder seiner rhythmischen Platzierung. Diese allgemeinen Beobachtungen lassen sich umstandslos auf theatrale Ereignisse übertragen. ‚Betont‘ wirken demnach Ereignisse, die sich durch eine „gewisse Nachdrücklichkeit“ (ebd.) auszeichnen, sich also nur gering von ihrem Kontext unterscheiden, während als ‚akzentuiert‘ gelten soll, was im Zusammenhang deutlich kontrastiv wirkt, wobei die jeweilige Ebene des Kontrasts im einzelnen Fall bestimmt werden muss.

Die Synkope, von der weiter oben bereits die Rede war, ist eine spezifische Form der Akzentuierung. Eine Synkope verschiebt eine Betonung auf eine im musikalischen Kontext als unbetont definierte Zählzeit und hebt sie damit akzentuierend hervor. Das heißt konkret, dass eine Betonung der Zählzeit ‚2‘ in einem Walzer eine Synkope darstellt, da dort konventionell die ‚1‘ die schwere Zählzeit ist, während dies in einem Jazz-Swingstück im 4/4-Takt mit seinen traditionellen Nachschlägen auf ‚2‘ und ‚4‘ nicht der Fall ist. Wie eine Synkope empfunden wird, hängt wiederum von ihrer musikalischen Gestaltung ab (wird sie laut oder leise gespielt, exponiert oder versteckt etc.), sowie vom Grad ihrer Konventionalisierung.

Auf dem Theater ist es schwieriger, von einer Synkope zu sprechen, da sich oft kaum feststellen lässt, welches ‚betonte‘ Ereignis ursprünglich ‚unbetont‘ hätte sein sollen, so dass sich die charakteristische Verschiebung benennen ließe. Bei der Sprachbehandlung ist dies noch am leichtesten zu ersehen, da die Betonung in Vers- und Prosasprache weitgehend nahe liegt, so dass sich Abweichungen leichter zu erkennen geben. Ein unvollständiger Satz wie der folgende aus Schillers *Don Carlos* synkopiert das letzte Wort „bis“, da der eigentlich zu betonende Satzteil fehlt und die Betonung auf die bewusst verhallende Präposition vorverlegt wird: Marquis: „Es bliebe / Für‘*s* erste Staatsgeheimnis, bis –“ (IV. Akt, 12. Szene)

Auch Einar Schleaf arbeitet sprachlich, wie noch zu zeigen sein wird, häufig mit synkopischen Betonungen, indem er konventionellerweise unbetonte Satzglieder hervorhebt. In *Verratenes Volk* (Berlin 2000) geschieht dies z.B. in seinem eigenen Monolog durch Akzentuierung mittels Anheben der Tonhöhe, Forcieren der Dynamik oder Verzögerungen im Redefluss.²²⁶

Visuell-Motorische Ereignisse können ebenfalls synkopisch behandelt werden, wenn beispielsweise durch Wiederholung von Bewegungsmustern eine bestimmte rhythmische Erwartung erzeugt wird, die dann akzentuiert

²²⁶ Siehe Kapitel III.3.3 *Verratenes Volk*. ‚Mitteilung‘ durch Sprachkomposition.

unterbrochen wird, sei es durch Vorziehen oder Verzögern der erwarteten Bewegung. Solche Verfahren dienen häufig zur Erzeugung von Überraschung und Komik und lassen sich in zahllosen Slapstick-Filmen beobachten. Aber auch in einer Inszenierung wie *The Forest* (Berlin 1988) von Robert Wilson finden sich Beispiele kinetischer Synkopen. So laufen im ersten Akt im Bühnenhintergrund direkt vor der Opera-Folie in regelmäßigen Abständen weiß gekleidete Männer von rechts nach links zügig über die Bühne. Es etabliert sich rasch ein bestimmtes Metrum in ihrem Aufeinanderfolgen, das schließlich von einem der Läufer durch dichtes Anschließen an seinen Vorgänger durchbrochen wird. Gegenüber der entstandenen rhythmischen Erwartung wirkt der Auftritt dieses Läufers vorgezogen und synkopiert.

Mitunter kann natürlich auch das gänzliche Fehlen von Betonungen und Akzenten die besondere rhythmische Struktur einer Szene ausmachen. Eine solche Negation des dominanten Prinzips der Gewichtung und Strukturierung kann im einzelnen Fall eine spezifische Rhythmizität erzeugen. Es handelt sich, auffälliger noch bei den Phänomenen der Pause bzw. der Stille, nicht einfach um relative bzw. vollständige akustische Ereignislosigkeit, sondern um eine signifikante Reduktion aller musikalischen Mittel.

Das Phänomen der Stille in der Musik ist an dieser Stelle den Reflexionen über Rhythmus beigeordnet, da es in der Pause eine rhythmisch strukturierte Form erhält.²²⁷ Pausen sind aber vor allem auch unter klanglichen Aspekten ein wichtiges Gestaltungsmittel aller Musik, auch der Musik mit den Mitteln des Theaters. So passt Zofia Lissas Beschreibung der Emanzipation der Pause in bestimmten Strömungen moderner Musik unmittelbar einleuchtend auch auf Erscheinungsformen musikalischen Schweigens im zeitgenössischen Theater.

Die Änderung der Funktion der Pause tritt ebenfalls [...] im Zusammenhang mit der punktualistischen Technik in der modernen Musik ein. Die Rolle der Pause ist hier besonders weittragend. Sie verstärkt sich dadurch, daß die äußerst sparsam angewendeten und durch zahlreiche Pausen isolierten Klangstrukturen in dieser Technik sozusagen in Stille „gewickelt“ auftreten, wodurch ihre individuelle klangliche Qualität einen plastischeren Charakter annimmt. (Lissa 1969: 175)

Die vereinzelt Sätze, die die Figuren in Martin Kusejs Inszenierung von Strindbergs *Gespensersonate* (Hamburg 2000) in den Raum tröpfeln, las-

²²⁷ Eine schlüssige Unterscheidung von Pause und Stille bietet Zofia Lissa an: „Zwischen den bisher geschilderten Erscheinungen der Stille in der Musik und der Pause besteht ein prinzipieller Unterschied: Die Pause tritt im Ablauf des Werks beziehungsweise einzelner seiner Teile auf; damit gehört sie organisch zu seinem Ablauf, ist direkt in das Klanggewebe eingeschaltet und, was das Wichtigste ist, in ihren Ausmaßen seiner Agogik, Rhythmik und seinem Metrum unterworfen. Die Tatsache, daß sie ihre nach dem zeitlichen Wert differenzierte Schriftzeichen besitzt, beweist dies am allerbesten“ (Lissa 1969: 167).

sen sich kaum besser beschreiben, als Klangstrukturen, die „in Stille gewickelt“ sind. Stille hat hier nicht nur maßgeblichen Einfluss auf die Rhythmizität der Szene im Haus des Obersten, sondern gestaltet insbesondere die Klanglichkeit der Sätze und Stimmen sozusagen geburtshelferisch mit, für die die Sinne des Zuschauers überdies durch diese spezielle Musikalisierung merklich geschärft sind.

Heiner Müller hat über Robert Wilsons Theater gesagt: „Bob’s works demonstrates that the basic thing in theatre is silence. Theater can work without words, but it can not work without silence“ (in: Holmberg 1988: 458). Stille kann nicht nur Beiwerk, Kontrast, Unterbrechung des Eigentlichen sein, sondern sogar das Eigentliche selbst. Wilhelm Seidel nennt für die Musik ein solches Beispiel, das die Stille schon im Titel trägt: Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979-80). Bei dieser Komposition sei es sinnvoll, „wenn man nicht die vermeintlichen Geschehnisse, die Fragmente, sondern die tönenden und nicht-tönenden Ausdrücke der Stille als das Proprium des Werks versteht“ (Seidel 1993: 253).

2.3 Tempo

Im Bereich der sog. E-Musik stellt das Aufführungstempo eines Musikstücks eine viel diskutierte Größe dar, nicht zuletzt, weil das Tempo im Vergleich zu anderen Aspekten der Interpretation die vielleicht größte Variationsbandbreite zulässt. Minimale Abweichungen etwa in der Tonhöhe werden bereits als falsche Intonation wahrgenommen, während die enormen Unterschiede der Tempi, beispielsweise zwischen verschiedenen Beethoven-Interpretationen von Toscanini bis Klemperer, in den Rahmen interpretatorischer Freiheit fallen. Auch auf dem Theater ist Tempo von großem Interesse, jedoch unter anderen Vorbedingungen:

[Die] große Variationsbreite des Tempos in verschiedenen Inszenierungen eines Textsubstrats im Vergleich etwa zur geringeren Variationsbreite des Tempos in verschiedenen Aufführungen eines Musikstückes verweist darauf zurück, daß der plurimediale Text durch das literarische Textsubstrat nicht völlig determiniert ist und daß das Aufführungstempo zu jenen Größen gehört, die sich – im Gegensatz zu den präziser festgelegten Tempi in der Musik – einer genauen Notation entziehen. (Pfister 1988/1982: 378f.)

Tempo kann sicher in Bezug auf Theateraufführungen nur als *relatives* Kriterium sinnvoll untersucht werden. Ob eine Aufführung, eine Szene, eine Geste schnell oder langsam ist, lässt sich über ein subjektives Empfinden hinaus nur sagen, wenn man sie vergleicht – mit einer anderen Geste, einer anderen Szene, einer anderen Aufführung. Anders als in der Musik ist Tempo im Theater schwer messbar – absolute Angaben wie Metronomanangaben, die die Zahl der Taktschläge pro Minute angeben, sind hier in aller Regel sinnlos; charakterliche Bestimmungen hingegen wie ‚Allegro ma

non troppo‘ o.Ä. sind musikgeschichtlich zu sehr codiert und wohl nicht übertragbar. Und auch für die einer Aufführung zugrunde liegende Textvorlage gilt: „Das Problem liegt in der Meßbarkeit der dramatischen Tempi, die – anders als die musikalischen – nicht festgelegt sind“ (Pütz 1977/1970: 50). Es kann also bei der Aufführungsanalyse nur darum gehen *Temporelationen* zu bestimmen, die das Tempo eines Vorgangs in Bezug setzen zu einer weiteren Größe. Hierfür gibt es mehrere Kriterien, die hier unterschieden werden sollten.

Pütz basiert seine Theorie in *Die Zeit im Drama* (Göttingen 1977/1970) auf der Relation zwischen der erzählten Geschichte (im Film: ‚story‘) und der Art der Informationsvergabe, der dramaturgischen Anordnung (‚plot‘). Dabei sei nicht so sehr die Spanne zwischen Spielzeit und gespielter Zeit für den Tempoeindruck des Zuschauers verantwortlich, sondern die verschiedenen Arten dramatischer Sukzession. Der Tempoeindruck werde bestimmt durch die Zeitspanne zwischen Vorgriff und Verwirklichung. (Siehe ebd.: 54) Pütz‘ Theorie ist für eine Aufführungsanalyse zeitgenössischer Theaterformen kaum noch anwendbar; schon eine Unterscheidung zwischen Spielzeit und gespielter Zeit lässt sich hier häufig nicht treffen, oft fehlen außerdem narrative Strukturen, die bestimmte Handlungen erwarten und eintreten lassen. Es liegt nahe, theatrales Tempo unabhängig vom dramatischen Text anhand musikalischer Kriterien der Inszenierung zu bestimmen. Das Zusammenspiel von musikalischer Erwartung und Erfüllung in Bezug auf Tempoeindrücke lässt sich auf drei Ebenen ansiedeln.

Ein theatrales Tempo steht bei der Ausführung einer Handlung zunächst in Relation zu einem anderen theatralem Tempo; eine Geste wird im Vergleich zu einer anderen als schneller oder langsamer wahrgenommen. Ich will dies die *immanente Temporelation* nennen. Zweitens kann ein Tempo in Relation zu einer außertheatralisch erzeugten Erwartung des Zuschauers stehen – ein Gang eines Schauspielers in einer Wilson-Inszenierung z.B. ist langsamer, als es unserer Alltagserfahrung entspricht. Dies soll als *konnotative Temporelation* bezeichnet werden. Und drittens definiert sich ein theatrales Tempo anhand der relativen Dichte, Intensität und Quantität an Ereignissen innerhalb einer bestimmten Zeitspanne. Viele und rasche Auf- und Abtritte in kurzer Zeit, wie sie für die Boulevardkomödie typisch sind, erzeugen auf dieser Ebene den Eindruck eines schnelleren Tempos, als z.B. ein Stück wie Mark O‘Rowes *Howie the Rookie*, das nur aus zwei langen Monologen besteht. Diese auch von Manfred Pfister angeführte Kategorie soll *progressive Temporelation* heißen. Es bleibt dabei abzuwägen, welche Temporelation jeweils den – ohnehin nur bis zu einem gewissen Grad objektivierbaren – Eindruck des Zuschauers dominiert.

In Johann Kresniks Inszenierung *Aller Seelen* (Hamburg 2000) wird gleich zu Beginn von etlichen Darstellern gleichzeitig großer Aktionismus zur Schau gestellt und schnell, viel und durcheinander geredet. Dennoch stellt sich nicht unbedingt der Eindruck einer insgesamt temporeichen Szene ein, da alle zur Schau gestellte Aktivität redundant und nicht zielgerichtet ist; die szenische Entwicklung ist gering und erzeugt so eher den Eindruck von Verzögerung.²²⁸ Hier stehen sich also ein in der konnotativen Temporelation gewonnener Eindruck eines hohen Tempos und der Eindruck der Langsamkeit in der progressiven Temporelation gegenüber, wobei bei mir letzterer überwog.

Das Tempo unterliegt nicht nur Unterschieden von Sequenz zu Sequenz bzw. von Oberfläche zu Tiefenstruktur, sondern ist insgesamt variabel. In der Musiklehre werden „leichte Temposchwankungen im Dienst einer ausdrucksvollen Interpretation [...] als Agogik bezeichnet“ (Kühn, C. 1981: 27). Besonders signifikante Tempoveränderungen hingegen sind die Fermate, d.h. das rhythmisch freie Verweilen des Darstellers oder Musikers auf einem Ton, einer Geste oder auch einer Pause, und das als *Accelerando* bzw. *Ritardando* bezeichnete stetige Beschleunigen bzw. Verlangsamten eines szenischen oder musikalischen Vorgangs.

Im Theater, wo sich ein bestimmtes Tempo häufig nicht so eindeutig etabliert wie in der Musik, sind auch diese agogischen Tempoveränderungen schwieriger zu bestimmen. Es gibt aber Beispiele, in denen man ein ganz bewusstes Spiel mit *Accelerando* und *Ritardando* nachweisen kann: Sie sind z.B. ein beliebtes Mittel der Komik. In Giorgio Strehlers *Arlecchino – Servitore di Due Padroni* (Milano 1956²²⁹) gibt es etliche Szenen, in denen Arlecchino (Ferruccio Soleri) seiner Ungeduld durch immer schneller werdendes Sprechen und Hüpfen vom Stand- auf's Spielbein Ausdruck gibt. Die stilisierte Spielweise führt bestimmte Verhaltensmuster als Karikatur mit musikalischen Mitteln vor und erzeugt durch das immer absurdere Sprechtempo und die stetig ansteigende Tonhöhe der Sprachmelodie komische Effekte. Durch das *Accelerando* wird gleichzeitig der Kontrast und damit die Fallhöhe erhöht, wenn Arlecchino mitten in seinem Furor unvermittelt innehält und über eine neue Wendung der Dinge stutzt.

²²⁸ Manfred Pfister unterscheidet hier das Tempo der Tiefenstruktur und das Tempo der Oberflächenstruktur. Letzteres ist gemessen an der Dichte und Frequenz der Ereignisse pro Zeiteinheit sehr hoch, ersteres aufgrund mangelnder Veränderung der Situation und damit der Tiefenstruktur sehr gering. (Siehe Pfister 1988/1982: 379)

²²⁹ Strehler hat den *Arlecchino* seit seiner ersten Aufführung (24. Juli 1947) etliche Male leicht verändert wieder aufgenommen. Ich beziehe mich hier auf die dritte Fassung seiner Inszenierung von 1956, die 1963 im ZDF ausgestrahlt wurde. Die beschriebene Szene war auch in der Fassung von 1998 noch zu sehen, mit der die Inszenierung, nach wie vor mit Ferruccio Soleri als Arlecchino, bei *Theater der Welt* 1999 gastierte.

Der Eindruck eines vorwärts drängenden Rhythmus‘ beruht jedoch nicht immer auf einem *Accelerando*. Viele Sprechchöre in Inszenierungen von Einar Schlee, so z.B. der „Chor der Flüchtlinge“ am Ende von *Wilder Sommer* (Wien 1999), wirken durch ihre spezifisch musikalische Gestaltung vorwärtsdrängend, aggressiv und bedrohlich. Dafür gibt es viele Gründe: Die Lautstärke des vielstimmigen Sprechens, die militärischen Konnotationen des Sprechgestus‘, die offensive Körpersprache der meist an der Rampe positionierten Schauspieler oder die semantischen Aspekte des gesprochenen Textes mögen nur einige sein. Aber auch die Tempobehandlung liefert mit Sicherheit einen Beitrag zur besonderen Wirkung auf den Zuschauer: Der „Chor der Flüchtlinge“ etabliert ein bestimmtes Sprechtempo, das während der eineinhalb Seiten Text nicht merklich variiert. Der Sog des Vorwärtsdrängens, die aggressive Hochspannung erzeugt sich durch die stets leicht verkürzten Zäsuren zwischen den kurzen Sätzen. Von einer Dirigentin aus dem Rang angespornt, zieht der Chor jeden neuen Einsatz etwas vor und treibt so den Text vor sich her, ohne das eigentliche Tempo zu steigern. Der entstehende Gestus von musikalischer Determination und Unbedingtheit trägt erheblich zu der Vehemenz mit bei, mit der dieser Anklagetext dem Zuschauer präsentiert wird.

2.4 Rhythmus als musikalisches Phänomen

Certainly time is the critical element in performance, in many cases the factor that separates the merely capable from the distinguished reading. (David Epstein)²³⁰

In der komplexen hierarchischen Struktur der rhythmischen Parameter stellt *Rhythmus* den Oberbegriff für die zeitliche Struktur aller Bühnenergebnisse dar. Er setzt sich aus einer Vielzahl von *Teilrhythmen* zusammen. Diese grenzen sich voneinander durch Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ausdruckssystem (Geste, Sprache, Musik etc.) und innerhalb dieses Systems durch Kontrast ihrer musikalischen Kohärenz ab. Die kleinste rhythmische Einheit eines Teilrhythmus‘ ist das *rhythmische Motiv*. Die Anordnung der rhythmischen Motive innerhalb eines Teilrhythmus‘ impliziert oder expliziert ein regelmäßiges oder unregelmäßiges *Metrum*, anhand dessen man das *Tempo* oder die *Tempi* des Teilrhythmus‘ bestimmen kann. Tempo kann sich darüber hinaus auch anhand der Ereignisdichte in der Tiefenstruktur der Inszenierung ablesen lassen.

Sowohl für die Musik als auch für jede Theateraufführung gilt, dass Rhythmus sich auf verschiedenen Ebenen artikuliert. Auf tektonischer

²³⁰ Epstein 1995: 3.

Ebene hat Rhythmus Auswirkungen auf die Makrostruktur einer Inszenierung, auf motivischer Ebene bestimmt er die Zeitgestaltung der Mikrostruktur in der einzelnen Szene, Geste, Replik und Lichtsequenz. Wie im Kapitel zur Metrik ausgeführt, manifestiert sich Rhythmus auf diesen Ebenen als Verhältnis von Ereignisdauern zueinander, die auf ein Metrum bezogen sein können. Die Polymedialität der Theateraufführung bringt es mit sich, dass wir es fast immer und auf allen Ebenen mit vielstimmigen Ereignissen zu tun haben.²³¹ In rhythmischer Hinsicht ist die Vielstimmigkeit des theatralen Ausdrucksgefüges häufig polyrhythmisch organisiert.

Polyrhythmik ist als das „Übereinander mehrerer verschiedener rhythmischer Strukturen“ (Kühn, C. 1981: 138) Kennzeichen aller Satzarten mit Ausnahme des homophon akkordischen Satzes, der alle ‚Stimmen‘ rhythmisch parallel führt. Zwei wesentliche Formen von Polyrhythmik sind in besonderem Maße für unsere aufführungsanalytischen Absichten relevant: komplementäre Rhythmen und Konfliktrhythmen.

„Bei einem komplementären Rhythmus ergänzen sich die voneinander unabhängigen Stimmen zu einer gleichmäßig fortlaufenden rhythmischen Bewegung“ (ebd.). So vervollständigen sich beispielsweise in Christoph Marthalers Arrangement von „Yes Sir, I can Boogie“ (*Die Spezialisten*, Hamburg 1999) Männer- und Frauenstimmen in der folgenden Passage zu einer fortlaufenden Achtelkette (ab „I can boogie“), da das Motiv der Männer genau die Pause der Frauenstimmen füllt:

Frauen: „Yes Sir, I can Boogie –“
 Männer: „– boogie woogie –“
 Frauen: „– but I need a certain song.“²³²

Auch in außermusikalischen Zusammenhängen kann diese Technik wieder gefunden werden: In Robert Wilsons *A Letter for Queen Victoria* (Spoleto 1974) beginnen Robert Wilson und Christopher Knowles in einer Art Prolog mit der komplementärrhythmischen Vorstellung des Titels der Inszenierung, verschränkt mit einer Art binärem Code aus den Buchstaben A und B:

1 „A“
 2 „B“
 1 „A“
 2 „B“
 [...]
 1 „A Ladies and Gentle“

²³¹ Die grundsätzlichen Beziehungen, die zwischen diesen ‚Stimmen‘ als musikalischem Satz herrschen können, werden in Kapitel III.4 Akt III *Satzlehre* verhandelt.

²³² Siehe Videobeispiel 1 *Kyrie/Boogie I*, ab 1‘00“.

- 2 (Long Pause) „men“
- 1 „A Letter for Queen A“
- 2 (Long Pause) „B“
- 1 „Victoria A“
- 2 „B“ (Wilson 1996/1977: 54. 1: Robert Wilson, 2: Christopher Knowles)

Erst gemeinsam erzeugen die ‚Stimmen‘ 1 und 2 in gegenseitiger Ergänzung und Vervollständigung eine bestimmte rhythmische Struktur, die hier von besonders kurzen Motiven dominiert wird, oft nur einzelnen Tönen (A, B) und langen Pausen, die auch im Text vermerkt sind.

Konfliktrhythmen hingegen entstehen, „wenn differierende Unterteilungen desselben Notenwertes übereinandertreten“ (Kühn, C. 1981: 139). Beispielsweise unterteilt eine ‚Stimme‘ Viertelnoten ternär in Achteltriole, eine andere aber binär in ‚gerade‘ Achtel. Da wir es auf dem Theater zumeist nicht mit Notenwerten zu tun haben, bedarf es einer behutsamen Anverwandlung des Begriffs: Werden Zeiteinheiten einer Inszenierung rhythmisch von verschiedenen Ausdruckssystemen so unterteilt, dass sich die Unterteilungen nicht ergänzend aufeinander beziehen, sondern in Konkurrenz treten und sich überlagern, kann man von *Konfliktrhythmen* in einer Szene sprechen.

Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: In der Produktion *Evidence/Beweis/Dukaz* der Performervereinigung *First Contact* (Hildesheim 1997) laufen während der zweiten Hälfte der Inszenierung ein in der ersten Hälfte gedrehtes stummes Video und eine live gespielte Verhörsituation parallel. Die Elemente Video und Darstellung haben zunächst scheinbar nichts miteinander zu tun, verzahnen sich aber immer wieder an verschiedenen Punkten des Ablaufs anhand von thematischen oder motivischen Entsprechungen von Bild und Text/Aktion. Diese Anknüpfungspunkte markieren die Notenwerte (also relative Zeiteinheiten), die aber von Bild und Text/Aktion ganz unterschiedlich und damit konfliktreich unterteilt und gefüllt werden. Die Inszenierung bezieht ihre ungewöhnliche Faszination gerade aus dem Konfliktrhythmus auf der tektonischen Ebene, der entsteht, weil die beiden dual gegeneinander gesetzten Ausdruckssysteme bzw. -gruppen sich immer wieder auf eine gemeinsame übergeordnete Segmentierung beziehen lassen.

Rhythmus und Zeitgestaltung, ob in der Musik oder auf dem Theater, sind keine Phänomene, die sich erschöpfend behandeln ließen: „It is a stingy creature, time in music, giving of its secrets grudgingly, and often contradicting those secrets in the light of further experience“ (Epstein 1995: 3). Immerhin jedoch bietet die Verankerung des Rhythmus-Begriffs im theoretischen Hintergrund der Musiklehre Klarheit darüber, auf welcher Ebene und unter welchen Vorzeichen Einar Schleefs Inszenierungen *Ein Sportstück* und *Verratenes Volk* im Folgenden diskutiert werden können.