

Michael Gamper

Rhythmus als eine Organisationsform der Prosa

Am 13. Juli 1876 schreibt Theodor Storm an Wolfgang Petersen und reagiert in seinem Brief auf dessen Kritik an seiner Erzählung *Aquis Submersus*: „Ich bin sonst immer ziemlich besorgt, nicht in Versr[h]ythmus zu verfallen, und sehe die Sachen speziell darauf nach. Möglich, daß ich dieß Mal weniger vorsichtig gewesen bin. Ich werde bei der Correctur mein Augenmerk darauf richten, [...]“. Einen Tag später schreibt er dann weiter: „Mit den angemarkten R[h]ythmusstellen haben Sie sehr recht; ich ändere auch schon und gehe das Ganze darauf durch. Es wird meistens in den Gesprächen stecken. – Leider sehe ich eben, es steckt anderswo, und liegt somit noch eine böse Arbeit vor mir.“¹ In der Tat änderte Storm in den Korrekturfahnen gegenüber der im April 1876 fertiggestellten Reinschrift zahlreiche Stellen vorwiegend in der Figurenrede, um eine jambische Alternation zu vermeiden. So korrigierte er, um eine Stelle aus dem Schlussteil der Erzählung willkürlich herauszugreifen, „er hat es selber mir erzählt“ in „er selbst hat es mir erzählt“.²

Was lässt sich aus diesem Sachverhalt entnehmen? Zunächst einmal wird hier exemplarisch die produktionsästhetische Bezogenheit des Novellenschreibers auf die Kategorie des ‚Rhythmus‘ deutlich, die sich hier entschieden gegen eine metrische Handhabung sprachlicher Rekursivität wendet. Storm versuchte mit einigem Aufwand, die ihm offensichtlich unbewusst unterlaufende Angewohnheit zu unterbinden, vor allem in der Nachahmung mündlicher Rede in regelmäßige Alternation zu verfallen. Dabei wandte er sich explizit gegen den „Versr[h]ythmus“, den es beim Prosaschreiben zu vermeiden gelte. Daraus kann geschlossen werden, dass Storm rhythmische Strukturen in seinen Novellen nicht per se ausschließen wollte, sondern bloß solche, die metrischen Ursprungs sind.

Diese Vermutung lässt sich in folgende These umsetzen, der hier nachgegangen werden soll: Rhythmuskonzepte sind *ein*, wenn nicht *das* Prinzip einer prosaischen Schreibart und Textorganisationsweise, die sich im Vergleich mit Textphänomenen gebundener Rede durch relative Formlosigkeit auszeichnet. Eine weitere Grundannahme besagt, dass sich ‚Prosarhythmus‘ nicht, wie es zunächst intuitiv plausibel erscheint, allein einer quantifizierbaren lautlichen Rhythmisierung literarischer Sprache verdankt. Vielmehr ist eine komplexere Beschreibungsweise vonnöten, die weitere Faktoren der Rhythmisierung auch von größeren textuellen Einheiten auf verschiedenen

1 Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden, hrsg. von Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier, Bd. 2: Novellen 1867–1880, hrsg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt a. M. 1987, 919 f.

2 Ebd., 945. Andere Beispiele nachgewiesen ebd., 937, 939.

Ebenen einbezieht.³ Dies soll nun anhand der Diskussion verschiedener historischer Positionen entwickelt werden.

Der Lesart der Storm'schen Äußerung, welche die Existenz eines spezifischen Rhythmus der Prosa für möglich hält, entsprechen Äußerungen von Aristoteles im dritten Buch seiner *Rhetorik*. „Die Form der Rede darf weder metrisch gebunden noch unrhythmisch sein“, heißt es dort in Kapitel 8. Eine metrische Bindung wirke nicht überzeugend, sie erscheine gekünstelt und lenke ab, eine rhythmische Struktur sei aber nötig. Aristoteles begründet dies folgendermaßen: „Was aber ohne Rhythmus ist, ist endlos. Einen Abschluß muss es aber geben, [...] denn ohne Reiz und geistig nicht faßbar ist Endloses. Alles wird durch eine Zahl begrenzt. Für die Form des sprachlichen Ausdrucks nun ist diese Zahl der Rhythmus, dessen Bestandteile wiederum die Metren sind.“⁴ In der Folge diskutiert Aristoteles geeignete Metren, die durch variable Anwendung in der Rede geeignet sind, auf Grund der von ihnen vorgeschriebenen Silbenverhältnisse eine solche begrenzende Funktion auszuüben. Gelten lässt er weder den Hexameter noch den Trochäus oder den Tetrameter und nur bedingt den Jambus, wohl aber den Päon, der mit seinen drei kurzen Silben und einer langen Silbe ein für die Prosarede passendes Zahlenverhältnis aufweise. Im Besonderen hebt er hervor, dass die Version des Päons mit der Länge an vierter Position für die Setzung des Endes besonders geeignet sei: „Dies schafft einen Abschluss, denn eine Kürze verstümmelt ihn wegen ihrer Unabgeschlossenheit. Vielmehr muss man durch eine Länge einen Einschnitt setzen, und der Abschluss muss klar sein, nicht durch ein vom Schreiber danebengesetztes Zeichen, sondern durch den Rhythmus.“⁵ Aristoteles benennt damit das zentrale Problem der Prosa: dass sie eben, gemäß ihrer Etymologie, *pro vorsa* organisiert ist, dass sie mithin nicht wie der Vers ein metrisch festgesetztes Ende hat, sich als *versura* immer wieder zurückwendet und eine zyklisch wiederkehrende Struktur aufweist, sondern dass sie sich zunächst einmal durch einen Zug ins Unabgeschlossene und Unendliche auszeichnet.⁶ Prosa ist, wenn man sie in dieser Hinsicht adressiert, nicht vorrangig mit der Herausforderung konfrontiert, Anschlüsse und Bindungen zwischen isolierten Teilen herzustellen, sondern zunächst mit der Aufgabe, überhaupt zu distinkten Unterscheidungen innerhalb des Sprachflusses zu kommen. Dies tut sie mit Schlüssen, die Aristoteles zufolge durch „Rhythmus“ (und nicht durch Interpunktion) hergestellt werden müssen, also hier mit einer bewusst eingesetzten, aber nicht regelmäßig waltenden Rekurrenz bzw. einer exponierten Silbenfolge. Dies

³ Siehe dazu auch den Beitrag von Chanah Kempin im vorliegenden Band, die das Phänomen des Prosarhythmus im Kontext der neueren Forschung zum Rhythmus-Begriff diskutiert.

⁴ Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 167 (1408b). Im griechischen Original entsteht eine besondere Pointe, da für ‚Zahl‘ hier *arithmós* steht.

⁵ Ebd., 168 f. (1408b–1409a).

⁶ Siehe Karlheinz Barck: Art. „Prosaisch – poetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 5, 87–112, hier: 88 f.

gilt in besonderer Weise für die mündlich vorgetragene Rede, auf die Aristoteles mit seiner *Rhetorik* vornehmlich zielt.

Seine Überlegungen zu dieser Problemstellung führt Aristoteles im 9. Kapitel des 3. Buches weiter, ohne dort den Begriff ‚Rhythmus‘ explizit zu nennen. Hier unterscheidet er zwischen einer Sprache, die „anreihend und durch Bindewörter zusammengehalten“ werde, und einer, die „periodisch gegliedert“ sei, wobei letztere für den hier angesprochenen Zusammenhang relevant ist. „Periode“ nennt Aristoteles „einen Satz, der in sich selbst einen Anfang und ein Ende und einen überschaubaren Umfang hat“. In dieser Weise gestaltet, sei die Periode „angenehm und leicht verständlich“ – angenehm, weil sie „diese Endlosigkeit durchbricht und weil der Zuhörer auf Grund der immer in sich abgeschlossenen Einheiten stets glaubt, er erfasse etwas. Demgegenüber ist es kein Vergnügen, nichts vorhersehen zu können und zu keinem Ende zu kommen“. „[L]eicht verständlich“ wiederum sei die Periode, weil sie so „gut im Gedächtnis bleibt“, was wiederum dadurch erreicht werde, „daß der periodisierende Stil einem bestimmten Zahlenverhältnis folgt“.⁷ Dieses Zahlenverhältnis bezeichnet, wie in Kapitel 8 erläutert, den „Rhythmus“, der sich damit auch als ein Phänomen zeitlicher Gliederung erweist, das durch die Maße der Periode, also die Organisation der Kommata und Kola, hergestellt wird.

Aristoteles’ Position, welche die Syntax der Periode und die ‚angenehme Verständlichkeit‘ ins Zentrum seiner Prosa-Konzeption setzt, geht damit konform mit einer Definition von Norman Friedman aus den 1970er Jahren, der Prosa vom Vers durch die Prävalenz einer „consistent and logical sentence structure“ vor einem „recurring meter“ unterscheidet.⁸ Anders als Friedman aber, der „[the] difference of rhythm“ als „the only essential [difference] [...] between prose and verse“ statuiert und den Rhythmus einseitig beim „verse“ ansiedelt, ist für Aristoteles die grammatische Struktur der Satzkonstruktion nicht ausreichend, um die Prosarede kunstvoll zu gestalten. Dafür ist für ihn „Rhythmus“ im oben beschriebenen Sinne als Zahlenverhältnis gleichermaßen der Silben und Metren wie der Kommata und Kola verantwortlich, der so geradezu zum kennzeichnenden Charakteristikum der Prosarede avanciert.

Soweit also die Position von Aristoteles, für den freilich Rhetorik und Poetik, Rede und Dichtung entschieden voneinander zu unterscheiden waren. Dass die Rede einen „Rhythmus“ haben müsse, „hingegen kein Metrum“ aufweisen dürfe, begründete sich für ihn dadurch, dass die Rede sonst „zur Dichtung“ würde.⁹ Storms Probleme zu Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wiederum resultierten jedoch gerade aus einer poetologischen Situation, in der die Differenz der Großgattungen zwar noch klar bewusst, Genres der Prosa aber längst gleichberechtigt neben die etablierten,

⁷ Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 169 (1409a–1409b).

⁸ Norman Friedman: Verse and Prose, in: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, hrsg. von Alex Primmer, London 1974, 885–890, hier: 885.

⁹ Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 168 (1408b).

weitgehend in Versen gehaltenen Großgattungen der Dichtung getreten waren und mit diesen im neu bestellten Feld der ‚Literatur‘ Einsitz genommen hatten.¹⁰ Diese Tendenz zeichnete sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, und Johann Georg Sulzer stellte 1774 bezüglich der Frage nach der „poetische[n] Prosa“ fest: „Itzt ist die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Geßner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen.“¹¹ Infolgedessen konnte, vielleicht: musste sich die Frage stellen, ob ‚Rhythmus‘ auch für die „poetische Prosa“ eine Rolle spiele, die eben ihre Gegenstände in „Ton“ und „Ausdruck“ ‚poetisch‘ behandelte, sie aber in ungebundener Sprache darstellte.¹²

24 Jahre nach Sulzer und 78 Jahre vor Storm war dies der Fall, und zwar griff August Wilhelm Schlegel die Thematik in einer Besprechung von Goethes *Hermann und Dorothea* auf. Schlegel war der Meinung, dass die „Lehre vom epischen Rhythmus [...] eine genauere Auseinandersetzung“ verdiene:

Sie ist auch deswegen wichtig, weil sie Anwendung auf den Roman leidet. Ein Rhythmus der Erzählung, der sich zum epischen ungefähr so verhielte wie der oratorische Numerus zum Silbenmaße, wäre vielleicht das einzige Mittel, einen Roman nicht bloß nach der allgemeinen Anlage, sondern nach der Ausführung im einzelnen durchhin poetisch zu machen, obgleich die Schreibart rein prosaisch bleiben muß; und im *Wilhelm Meister* scheint dies wirklich ausgeführt zu sein.¹³

Schlegel zielte also darauf, der erzählerischen Prosa die Durcharbeitung gemäß eines bestimmten Strukturierungsmusters, das er „Rhythmus der Erzählung“ nannte, zu empfehlen. Von diesem erwartete er, dass er den Roman „poetisch“ mache, wofür ihm Goethes *Meister* als Exempel diene. Weiter bestimmte er, dass der prosaische Rhythmus sich am „oratorische[n] Numerus“ und nicht am „Sylbenmaß“ ausrichte, dass er mithin eine eigenständige Wertigkeit jenseits des Metrischen haben solle.

Wie brisant in dieser Zeit die Frage des Rhythmus und seiner Relevanz für eine alle Gattungen umfassende Dichtungslehre war, belegt ein Brief von Wilhelm von Humboldt an den berühmten Philologen Friedrich August Wolf vom 16. Januar 1794, in dem er mit diesem Probleme der griechischen Metrik und deren Konsequenzen für Übersetzungen ins Deutsche diskutierte. „Rhythmus“ begriff er dabei weder als „die freiere, nur musikalisch geordnete Periode im Gegensatz des gewissen Regeln unterworfenen *metrums*“ noch als Metrum selbst, „sondern [als] das, was umgekehrt früher da war,

¹⁰ Zu den Verschiebungen im Feld des Literarischen im 18. und 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum siehe Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München 1989.

¹¹ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, neue vermehrte Auflage, 4 Bde., Leipzig 1787/88, Bd. 3, 617–619, hier: 617.

¹² Ebd.

¹³ August Wilhelm Schlegel: *Goethes Hermann und Dorothea*, in: ders.: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 1: *Sprache und Poetik*, Stuttgart 1962, 42–66, hier: 65.

und den Grund von beiden enthält“.¹⁴ Daraus ergaben sich für Humboldt zwei grundlegende Fragen. Die eine lautete „was liegt allen metrischen Gesetzen zum Grunde, und woraus lassen sie sich wenn nicht alle, doch größtentheils entwickeln?“,¹⁵ die andere:

Worin bestand eigentlich das, was die Griechen im strengen Verstande Rhythmus nannten? wie entsprang nach und nach das Gefühl dafür? und nicht welchen Gesetzen (denn hier ist Freiheit) aber welchen Grundsätzen folgte es? Hier ist die Schwierigkeit nicht klein, man hat es bloß mit Dithyramben (die nicht mehr existiren) und Reden, die man liest und nicht hört, zu thun. Aber das Interesse dieser Frage ist auch so groß, groß selbst für unsre Prosa.¹⁶

Auch Humboldt erkannte also eine Relevanz seiner altphilologischen Bemühungen für die Literatur der Gegenwart, zumal auch seine Geschichte des „griechischen Rhythmus“ durchaus teleologisch in die Prosa mündete:

Hiernach könnte man recht hübsche Perioden in einer Geschichte des griechischen Rhythmus machen. 1., Bloß Poesie, Verse in bestimmten Füßen. Hexam. Trim. Jamb, die ältesten. 2., Neben der Poesie zugleich Prosa, die sich aber um keinen numerus, als den zufälligen, bekümmert, aber noch nicht selten dem Hexam. nachhüllt. So glaube ich im Herodot nicht selten Stücke Hexameter zu finden. Daneben größere Varietät der Silbenmaaße, aber immer allein in einer Verbindung[,] der Quantität und Qualität nach[,] bestimmter Füße in Einer Zeile. 3., Anapästische Stücke, wo mehrere Zeilen Anapästen durch einen schließenden Paroemiacus zu Einem Ganzen verbunden werden. In der That ist dieß eine neue Gattung, verschieden vom Silbenmaaß in einzelnen Versen, und vom Silbenmaaß in der Strophe, da es nicht wiederkehrt, und dadurch dem Ohre hilft. Indeß ist diese anapästische musikalische Periode da derselbe Fuß immer mit weniger Verschiedenheit wiederkehrt, sehr leicht. 4., Schwerere und längere musikalische Perioden mit mehr wechselnden Füßen in den Dithyramben, und durch diese oder mit diesen 5., die rhythmische Prosa, als die reifste Frucht des gleich gebildeten Geschmacks und Verstandes.¹⁷

Humboldt skizziert damit eine Entwicklung, die von hoher metrischer Bestimmtheit zu einer immer größeren Variabilität sich verschiebt, wobei der Begriff des „numerus“ auch hier eine zentrale Bedeutung erlangt. Schlegel wiederum sah, wie geschildert, im „oratorische[n] Numerus“ die Lösung der Problematik, womit er einen genuin rhetorischen (und nicht poetologischen) Parameter sprachlicher Gestaltung von Reden und Texten ansprach, der es erlauben sollte, den vage und immer wieder unterschiedlich gebrauchten Begriff des ‚Rhythmus‘ in der Prosa zu spezifizieren. Der Numerus spielte deshalb eine wichtige Rolle in der sich seit dem 18. Jahrhundert in Hand- und Lehrbüchern ausprägenden Stilistik. Richard M. Meyer führt zu dieser zentralen Stellung

¹⁴ Wilhelm von Humboldt: Briefe an Friedrich August Wolf, textkritisch hrsg. und kommentiert von Philipp Mattson, Berlin/New York 1990, 85. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Sina dell’Anno.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., 87.

¹⁷ Ebd., 87 f.

des Numerus fürs Schreiben von Prosa in seiner *Deutschen Stilistik* von 1906 im Kapitel zum „Satz in formeller Hinsicht“ aus:

Wir glauben die beiden Begriffe so scheiden zu sollen, daß wir unter „Rhythmus“ die Verteilung der Akzente im einzelnen Satz, unter „Numerus“ dagegen den durchgehenden Charakter der Struktur verstehen. Der Rhythmus ist also der Poesie und Prosa gemein, und „rhythmische Stellen“ im engern Sinn sind diejenigen, in denen die regelmäßige Akzentverteilung Abschnitte der Prosarede Versen (etwa iambischen oder daktylischen) annähert; [...]. Der Numerus dagegen ist der Prosa so eigentümlich wie das Metrum der Poesie, weil für seine Bestimmung die *Sätze* dieselbe Rolle spielen wie für die gebundene Rede die *Verse*. Dabei ist jedoch noch das Tempo der Rede abzutrennen, das durch die vorzugsweise kurzen oder langen Sätze wenigstens hauptsächlich bestimmt wird. Demnach bleibt für den Numerus im engeren Sinne übrig: die Gliederung der Sätze (einfach oder verwickelt, gleichmäßig oder unsymmetrisch und im zweiten Fall steigend oder fallend), das Wortmaterial (lange oder kurze Worte, regelmäßige oder unregelmäßige Verteilung der schweren und leichten Worte, vorzugsweise trochäische oder iambischer Bau der betonteren Worte) und die Pausen (Zahl, Länge, Verteilung der durch Interpunktionszeichen markierten lautleeren Abschnitte).¹⁸

Mit Meyer lässt sich, ausgehend von Schlegels Hinweis, das übergeordnete Phänomen des Prosarhythmus präzisieren: Die relevante Einheit der Beobachtung ist für ihn der Satz mit seinen Verbindungen, für deren formelle Beschreibung er die Faktoren ‚Rhythmus‘, ‚Numerus‘, ‚Tempo‘ und, im Zitat nicht erwähnt, ‚Klausel‘ nennt. Auch wenn Meyer einräumt, dass sowohl in Bezug auf ‚Rhythmus‘ als auch auf ‚Numerus‘ es „noch völlig an zuverlässigen Arbeiten fehlt“,¹⁹ und auch wenn Daniel Schnorbusch in einem Beitrag zum „Rhythmus in der Prosa“ von 2006 sich kaum weniger skeptisch äußert,²⁰ so steht mit Meyers Überlegungen doch ein Analyseansatz zur Verfügung, der die formale Organisation von Prosa auf Satzebene genauer zu beschreiben erlaubt. Neben die Aufmerksamkeit für die Verteilung der Akzente und die Bewertung der Silbenqualitäten, die hier unter ‚Rhythmus‘ gefasst werden und sonst sehr oft alleine im Zentrum der Fragen nach dem Prosarhythmus stehen, tritt die Fokussierung auf qualitative Fragen der Gliederung der Sätze, die ja auch bei Aristoteles in der Diskussion der Periode adressiert wurden. Einbezogen wird auch das Tempo, das Meyer, in Verbindung mit inhaltlichen Fragen und solchen des Satzbaus, im Wesentlichen über die Ausdehnung, die Länge der Sätze abhandelt. Und schließlich bezieht er auch die ‚Klausel‘ mit ein, also die Betonung und Bewertung von Satzschlüssen. Diese Variabilität der Faktoren und die Einsicht in die Notwendigkeit der Analyse ihres Zusammenwirkens scheint mir ein wichtiger Schritt in Richtung einer Reflexion

¹⁸ Richard M. Meyer: *Deutsche Stilistik*, München 1906, 60.

¹⁹ So über den Prosarhythmus, ebd., 58, ähnlich zum Numerus ebd., 69.

²⁰ Daniel Schnorbusch: Rhythmus in der Prosa. Zu den rhythmischen Eigenschaften deutscher Kunstprosa am Beispiel der Erzählung *Rote Korallen* von Judith Hermann, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 36/141 (2006), 120–158, hier: 121.

dessen, was mit dem ‚Rhythmus der Prosa‘ auch jenseits der lautlichen Qualitäten auf dem Spiel steht: eben die Organisation dieser variablen und flexiblen Vertextungsweise, hier analysiert auf der Stufe der Handhabung der Syntax.

Um diese Organisationsform der Prosa noch umfassender und genauer beschreiben zu können, soll eine weitere historische Position einbezogen werden. Denn Friedrich von Hardenberg hat Schlegels Anstoß, „über den Rhythmus der Erzählung“ nachzudenken, aufgenommen und durchaus konträr gegen Schlegels Position weiterentwickelt. In einem Brief an Schlegel vom 12. Januar 1798 skizziert er zum einen, wie „sich die Prosa erweitern [...] und der Poësie auf ihre Weise nachahmen“ wolle. Die Prosa verlasse dann „ihre gewöhnlichen Gegenstände“ und erhebe sich „über das Bedürfnis“, also über die alltäglichen Anforderungen und Einbindungen in Zweck-Mittel – Verhältnisse, die Hegel später als „Prosa der Welt“ terminologisierte.²¹ „Dennoch bleib[e] sie Prosa“ und damit „auf einen bestimmten Zweck gerichtet, beschränkte Rede“, sie nehme „nur *Zierrathen* an“ und lasse „sich einen gewissen Zwang des Wohllauts in der Stellung der Wörter und in der Abwechslung und Bildung der Sätze gefallen“.²²

Hardenberg beschreibt damit eine Kunstprosa, die bei Sulzer als „poetische Prosa“ firmiert hatte. Dieser vom rhetorischen Numerus dominierten poetisierten Prosa stellt er nun eine „Poësie“ gegenüber, die ebenfalls ihr angestammtes Gebiet verlasse, indem sie „einen prosaischen Schein“ annehme. Sie werde dadurch „fähiger zur Darstellung des Beschränkten“, aber sie bleibe Poesie, die zu neuen Konstruktionsformen finde. „Je einfacher, gleichförmiger, ruhiger auch hier die Bewegungen der Sätze sind – je übereinstimmender ihre Mischungen im Ganzen sind – Je lockrer der Zusammenhang – je durchsichtiger und farbloser der Ausdruck – desto *vollkommner* diese, im Gegensatz [zu] der *geschmückten* Prosa – *nachlässige*, von den Gegenständen *abhängig scheinende* Poësie.“ Die Poesie scheine so zwar „von der Strenge ihrer Forderungen hier nachzulassen“, sie scheine „williger und gefügiger“ zu werden. Gleichwohl, so die Einschätzung Hardenbergs, werde aber jedem, der „den Versuch mit der Poësie in dieser Form wagt, [...] bald offenbar werden, wie schwer sie in dieser Gestalt vollkommen zu realisiren“ sei. „Diese erweiterte Poësie“, deren Erweiterung in der Annäherung an die Prosa besteht, ist Hardenberg zufolge „gerade das höchste Problem des practischen Dichters“, weswegen es auch „nur durch Annäherung gelöst werden“ könne. So könne „jene höhere Poësie“, die ein „organisches Wesen“ habe, dessen „Ordnung“ jedoch „regellos“ sei, auch „die *Poësie des Unendlichen*“ genannt werden.²³

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 199.

²² Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, 2., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1960–2006, Bd. 4, 246.

²³ Ebd., 246 f.

Walter Benjamin stützte bekanntlich die Behauptung „Die Idee der Poesie ist die Prosa“ ganz wesentlich auf diesen Brief, und Ralf Simon wiederum setzt in seinem Buch *Die Idee der Prosa* bei diesen Überlegungen Benjamins an.²⁴ Im Zusammenhang der vorliegenden Ausführungen soll nun aber der Blick darauf zurückgelenkt werden, dass „jene höhere Poësie“ sich aus Hardenbergs Bemühungen um den „romantische[n] Rythmus“ ergibt, wie er den „Rythmus der Erzählung“ im letzten Absatz seiner Ausführungen nennt.²⁵ Im Besondern soll darauf hingewiesen werden, dass für Novalis die Etablierung eines „Rhythmus der Erzählung“ durch die Prosifizierung der Poesie die „Darstellung des Beschränkten“ bedeutet. Wesentlicher Teil des erzählerischen Rhythmus sind also die dargestellten Dinge, so dass die sich der Prosa annähernde „Poësie“ von den „Gegenständen [...] *abhängig scheine* [...]“, wobei ich die gleichmäßige Auszeichnung von „abhängig“ und „scheinende“ im Brief als Ausdruck eines dynamischen prozessualen Verhältnisses auffasse, in dem ‚Abhängigkeit von den Gegenständen‘ und deren ‚Aufhebung im Schein‘ gegeneinander arbeiten.

Dass es hier keine rasche Auflösung dieser Verstrickung geben kann, unterstreicht die Behauptung, es handle sich hierbei um „das höchste Problem des practischen Dichters“, das „nur durch Annäherung gelöst werden“ könne. Hardenbergs romantisches Konzept erwartete den Prosarhythmus zwar von der Umformung der Poesie her, entschieden ist aber hier bedacht, dass der Prosarhythmus als „romantische[r] Rythmus“ es nicht allein mit der Formung des Sprachmaterials aufnehmen müsse, wie das die deutlich geringer eingeschätzte „*geschmückte* [...] Prosa“ tue, sondern dass er es mit der Widerständigkeit der „Gegenstände“ zu tun habe und von dieser Auseinandersetzung geprägt sei. Damit ist nachdrücklich betont, dass der Rhythmus der Prosa nicht allein numerisch, prosodisch oder gar metrisch bestimmt werden könne. Vielmehr stellt sich mit Novalis’ Hinweis auf die Relevanz der dargestellten Gegenstände die entscheidende und grundsätzliche Frage, auf welcher Ebene des Textes der ‚Rhythmus‘ anzusetzen sei: auf der Ebene der Alternation der Silben, auf jener der Wörter, jener der Sätze oder gar einer darüber liegenden Stufe? Und es fragt sich überdies, ob der ‚Rhythmus der Prosa‘ metrisch, grammatikalisch oder semantisch bestimmt sei.

Dass es im weiteren Verlauf der Diskussion im deutschsprachigen Raum eine klare Tendenz gibt, die die Gestaltung von Inhalten und Gegenständen zum entscheidenden

²⁴ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974–1991, Bd. 1, 9–122, hier: 100 f.; Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel* mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013, hier: 9–12.

²⁵ Novalis (Anm. 22), 247. Hardenberg erwägt weiter in diesem Absatz, einen „epistolarische[n] und dialogische[n] Rhythmus, in dem Verhältniß zu den lyrischen und dramatischen“, anzunehmen, der sich wiederum vom „romantische[n] Rhythmus“ unterscheide. Eine Differenzierung hinsichtlich des Stils (und damit auch des Rhythmus) zwischen den Gattungen und in Bezug auf schriftliche vs. mündliche Form schlägt auch schon Aristoteles vor. Vgl. Aristoteles, *Rhetorik* (Anm. 4), 168 (1408b) und 181 (1413b).

Faktor des Prosarhythmus zu erheben, belegt bereits Jean Pauls entsprechende Äußerung in der *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1825). Unter der Überschrift „Schwierigkeit der Prose“ schreibt er dort:

Der prosaische Rhythmus wechselt unaufhörlich, das poetische Metrum dauert das Gedicht hindurch, und die Perioden bilden einander nicht, wie die Verse den vorhergehenden, nach. Den unaufhörlichen Wechsel ihrer Länge und ihrer Wortstellungen bestimmen die zahllosen Gesetze des Augenblicks, d. h. des Stoffs. Die Prose wiederholt nichts, das Gedicht so viel.²⁶

Es ist also laut Jean Paul die besondere Variabilität der prosaischen Darstellungsmittel, die dem „Stoff“ eine besondere Bedeutung bei der Textformierung gibt. Mit Nachdruck hat diesen Aspekt, bei aller Skepsis gegenüber Jean Pauls „unaufhörlich wogende[r] Dichterbrust seiner Subjectivität“, Theodor Mundt in seiner *Kunst der deutschen Prosa* von 1837 herausgearbeitet, in der er die „Kunst des Inhalts“ ins Zentrum der Prosatheorie stellte.²⁷ Mundts Überlegungen zum Rhythmus der Prosa sind dabei entwickelt aus Überlegungen zum genealogischen Verhältnis von Poesie und Prosa. Wie seit den sprach- und literaturhistorischen Darlegungen der Aufklärung etabliert, hielt auch Mundt die Poesie für die „erste und natürlichste menschliche Mittheilung“, während die Prosa „ein Kind künstlicherer Sitten“ sei und sich auf „literarischem Wege“ gebildet habe. (40) Auch die frühe schriftliche Aufzeichnung war Mundt zufolge Poesie und durch die Struktur von Metrum und Vers geprägt, während sie hingegen nur „der aller-einfachsten Satzbildung fähig“ gewesen sei und die „kunstvollere Composition des Satzes [...] der Bildnerei der Prosa“ angehöre. (41) Dabei denkt Mundt Rhythmus und Syntax aufs Engste miteinander verwoben und spricht der Satzbildung die alles andere überragende Bedeutung zu. So glaubt er, dass schon das Metrum „aus dem Satz entstanden“ sei und sich als „Wellenschlag seiner Hebungen und Senkungen“ formiert habe. Naheliegend ist für Mundt deshalb, dass die Prosa „ebenfalls in den Gesetzen des Rhythmus“ schwebe, „aber ohne vom Metrum abhängig zu werden, indem sie vielmehr die metrischen Formen, in denen auch ihre Vielfachheit und Verschlungenheit sich individualisirt, nach den wandelnden Bewegungen des Gedankens zu bestimmen und zu wechseln vermag“. Das „metrische Wesen der Prosa“ sei „etwas Geistiges, das den innern Gesetzen der Darstellung folgt, und auf den eigenthümlichen Grundcharakter der Sprachen sich mit Freiheit“ gründe. (41 f.) Die „höchste und ausgebildetste Form der Prosa“ zeichne sich so aus durch „Poesie des Inhalts“, einen „gedankenfreien Lauf der kecksten Wendungen“ und „rhythmische[] Schönheit und Melodie“. (46 f.)

²⁶ Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, 5. Aufl., München/Wien 1987, Bd. 5, 485. Ausführlich zu Jean Pauls Prosatheorie siehe Simon (Anm. 24), 211–258.

²⁷ Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa*. Ästhetisch, literaturgeschichtlich, gesellschaftlich, Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969, 361, 121. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

Die Überzeugung, dass der Rhythmus der Prosa durch den Lauf und Wechsel der Gedanken bestimmt sei, verfolgt und präzisiert Mundt im weiteren Verlauf seiner Argumentation. Syntax und Periode rücken damit auch bei ihm ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Für Mundt ist die Satzbildung „das gestaltete Leben des Gedankens“, das mittels Periode und Pausen organisiert werden soll hinsichtlich einer „Musik des Gedankens“. (104 f.) Die Metapher von der ‚Musik des Gedankens‘ führt allerdings weder zu einer „Klingprosa“ (117) noch zu einer subjektivistischen Ästhetik der Prosa, vielmehr begründet sich die „Schönheit“ von Prosa (116) durch „eine concrete Gestaltung“ ihres „Gegenstandes“. (120) Mundt führt dazu aus:

Die einfache Situation von Subject und Prädicat stellt uns eine vollständige Lebensfigur vor Augen, das Verbum setzt ihre Schritte in Bewegung und läßt sie handeln, der Zwischensatz mit seinen Wendungen und Constructionen bringt sie in eine pittoreske Gruppierung, die Fülle der Diction umkleidet sie mit einer angemessenen Draperie, mit reizendem Faltenwurf, und ihr Gang, in dem sie dahinwandelt, ist Musik, Zauber des Rhythmus. (121)

Gegen Jean Paul gerichtet, der „das eigenthümliche Metall jedes Stoffes sogleich in dem Schmelztiegel der Subjectivität“ umgieße, orientiert Mundt seine Textästhetik auf die Objekte der Darstellung hin. Er erkennt für „die künstlerische Vollendung des Stils“ deshalb „keine Regeln, weil sie mit jedem Gegenstand wechseln“. Der „Rhythmus“ werde „von dem inwendig leitenden Gedanken abhängig gemacht und nüanciert“, jeder Stoff bringe daher „einen andern Ton des Stils, eine andere Musik, eine andere Scala“, und „auch jede Zeit“ habe „ihren besondern Rhythmus und Numerus“. (122)

Mundt statuiert also, so kann man zusammenfassend sagen, den „Rhythmus“ als bestimmende Qualität der Prosa, die sich durch ein komplexes Zusammenwirken von prosodischen, syntaktischen und semantischen Bestimmungen herstellt, die aber in der Gedankenfolge ihre bestimmende Kraft gewinnt und sich einer Mimesis der dargestellten Gegenstände verschreibt. Durch diese spezifische Qualität der Prosa an „rhythmischer Schönheit und Melodie“ sei die „Schranke zwischen Poesie und Prosa [...] im *Gedanken* durchbrochen“, und die Prosa büße durch die Entbehrung des Verses „keine innerlichen poetischen Vortheile der Darstellung mehr ein“. (47) Die Prosa dringe „nun in alle Gattungen der productiven Literatur ein“, und sie werde „jedes Inhalts in eigenthümlicher Weise mächtig, indem sie selbst, nach diesem Inhalt sich mannigfach wandelnd, unter den verschiedensten Aufgaben den größten Reichthum in Wendungen, Sprachtönen und Harmonie der Darstellung offenbart“. (352)

Von Mundts Konzeption aus eröffnet sich die Möglichkeit, die von ihm genannten exemplarischen Beispiele einer „Kunst der deutschen Prosa“ in den Blick zu nehmen und auf ihre rhythmischen Qualitäten zu überprüfen, so unter anderen die ‚Klassiker‘ Lessing, Winckelmann und Goethe oder die Zeitgenossen Heine und Börne. Gleichermaßen lassen sich aber auch, über Mundt hinaus, Linien zu den *Œuvres* von Balzac, Dickens und Stifter ziehen, die sich den Herausforderungen des modernen Lebens und seinen Gegenständen mit je spezifischen Rhythmisierungen ihrer Prosa gestellt haben.

Paradigmatisch hierfür sind die Äußerungen Baudelaires zu Beginn von *Le spleen de Paris*. In der Widmung an Arsène Houssaye spricht er dort vom „miracle d'une prose poétique“, von der er in seinen Tagen des Ehrgeizes träume. Es sei dies eine Prosa „musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience“. Baudelaire bezeichnet den erst noch zu erreichenden Prosarhythmus also als „musicale“ und stellt ihn gegen Metrik und Reim, hier als „rythme“ und „rime“ gefasst, und er bezieht ihn zunächst auf die Bewegungen der Seele in ihren Wellenbewegungen der Träumerei und der Sprünge des Bewusstseins. Im unmittelbar anschließenden Absatz aber spricht er davon, dass es die „fréquentation des villes énormes“ und der „croisement de leurs innombrables rapports“ seien, welche dieses „idéal obsédant“ entstehen ließen.²⁸ Damit sind es die Gegenstände der Großstädte und dabei in besonderer Weise deren „Prosa der Verhältnisse“, wie Hegel die unzählbaren Beziehungen genannt hat, in die der Mensch seiner Zeit verstrickt sei,²⁹ welche jenes „eindringliche Ideal“ hervorrufen – ein Ideal also, das sich der Dichter nicht selbst fasst, sondern eines, das ihm aufgezwungen wird von der Merkwelt der Städte. Als Beispiel nennt er Houssayes Versuch, den „cri strident du Vitrier“, den Ruf des Glasers, in einen „chanson“ zu übersetzen und in lyrischer Prosa „toutes les désolantes suggestions“ auszudrücken, die dieser Ruf „à travers les plus hautes brumes de la rue“ trage.³⁰

Dass gerade in den klassischen Avantgarden die Frage des Prosarhythmus neuerlich in der Konfrontation mit Lyrik und Poesie aufgeworfen wird, bestätigt sich in den Reflexionen Gertrude Steins über ihr eigenes Schreiben. Stein differenziert in ihren poetologischen Schriften sehr genau zwischen dem Schreiben von „prose“ und demjenigen von „poetry“, wobei sie die Unterschiede herleitet aus einer unterschiedlichen Nutzung der grammatischen Elemente. In *Poetry and Grammar* unterzieht sie deshalb zunächst die Wortarten, dann die Interpunktion einer radikalen Bestandesaufnahme hinsichtlich ihrer Tauglichkeit fürs Schreiben. Dabei kommt sie zunächst zu ebenso erstaunlichen wie idiosynkratischen Bewertungen. So schätzt sie „nouns“ als „completely not interesting“ ein, weil sie als Namen der Dinge fungierten und über diese nichts Substanzielles aussagten, während sie „articles“ als „interesting“ einstuft, weil sie „a delicate and a varied something“ darstellten.³¹ Bei den Interpunktions-Zeichen

²⁸ Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris*, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, Bd. 8: *Le Spleen de Paris/Gedichte in Prosa*, übers. und kommentiert von Friedhelm Kemp, München/Wien 1977–1985, 113–308, hier: 114. Die Verdeutschungen weichen von Kemps Übersetzung ab.

²⁹ Hegel, *Werke* (Anm. 21), Bd. 15, 393.

³⁰ Baudelaire (Anm. 28), 114.

³¹ Gertrude Stein: *Poetry and Grammar*, in: dies.: *Writings 1932–1946*, hrsg. von Catharine R. Stimpson, Harriet Chessman, New York 1998, 313–336, hier: 314, 315. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

hält sie Fragezeichen für komplett überflüssig, aber auch Semikolons, Doppelpunkte und Kommas stehen bei ihr in schlechtem Licht, und dies hat direkt mit Steins Auffassung von Prosa zu tun:

When I first began writing, I felt that writing should go on, I still do feel that it should go on but when I first began writing I was completely possessed by the necessity that writing should go on and if writing should go on what had colons and semi-colons to do with it, what had commas to do with it, what had periods to do with it what had small letters and capitals to do with it to do with writing going on which was at that time the most profound need I had in connection with writing. (318)

Stein bekennt sich hier zur Anlage *pro vorsa* der Prosa, also zu ihrem Nach-Vorne-Gerichtetsein, das sich im traditionellen Sinne der rhythmischen Gestaltung der Periode realisiert. Im zitierten Satz geschieht dies zunächst hypotaktisch-verschlingend, dann parataktisch-reihend, um mit einer hypotaktisch erweiterten Apposition den Abschluss zu finden. Den Zug nach vorne erreicht der Satz zusätzlich so, wie er es selbst beschreibt: durch die Unterdrückung von Kommata und Gedankenstrich, die Unterbrechung vermeidet und die syntaktisch-grammatische Strukturierung zurücktreten lässt zu Gunsten der markanten, zugleich literalen und phonologischen Wiederholungsstruktur. Auffällig ist zudem die zeitliche Situierung der manifestierten Überzeugung: Zwar bekennt Stein sich nach wie vor zu dieser Auffassung, dreimal verweist sie jedoch darauf, dass diese vor allem für die frühe Phase ihres Schaffens gegolten habe. Damit verweist sie auf die Zeit, in der sie *The Making of Americans* schrieb, ihr 1911 abgeschlossenes, aber erst 1925 publiziertes, knapp 1000-seitiges Prosa-Hauptwerk, auf das sie in *Poetry and Grammar* wiederholt als Referenz fürs Prosaschreiben zu sprechen kommt. Diese historische Indizierung zeigt an, dass das, was über Wortarten und Interpunktion gesagt wird, zwar richtig ist, dass es aber nur hinsichtlich der Prosa gilt. „So you see prose and poetry are not at all alike. They are completely different“ (327), heißt es später programmatisch. Stein erläutert dann auch, dass ihr Zugang zur „poetry“ in *Tender Buttons* (1914) gerade über die intensive Beschäftigung mit den Nomina erfolgte. (325) Für die von der Prosa abgesetzte Dichtung gilt daher: „Poetry is concerned with using with abusing with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun.“ (327)

Was aber zeichnet nun die Prosa aus? Stein zufolge ist dies die Organisation in „sentences and paragraphs“, wobei sie zur Feststellung kommt, „[s]entences“ seien „not emotional but paragraphs are“. Damit ist der Umstand gemeint, dass Sätze eben grammatisch bestimmt, Absätze aber eher dem Gutdünken der Schreibenden anheimgestellt sind (322). Die Binnenstrukturierung dieser Einheiten benennt Stein als „balance“ und sie beschreibt ihr Schreiben in *The Making of Americans* als den Versuch, „enormously long sentences“ zu bilden, die so lang wie der längste Absatz sind, um das Balancieren des Satzes, sein ausgleichendes Voranschreiten in Richtung einer equilibrierten Verteilung der grammatischen Elemente, in demjenigen des Paragraphs aufgehen zu lassen. Dies führte freilich zum einen zur Einsicht, dass Schreiben damit

„much less varied“ werde. Zum andern aber war damit ein neuer Begriff von „balance“ gewonnen, der gleichzeitig auch ‚Rhythmus‘ in neuer Weise zu verstehen hilft. Diese „new balance“, so Stein weiter, „had to do with a sense of movement of time included in a given space which as I have already said is a definitely American thing“ (322). Dieses spezielle Verfahren, bei dem ein Raum nicht gefüllt („filled“), sondern geschaffen („created“) werde durch eine Bewegung in der Zeit, habe zur Folge, dass diese langen Sätze sich von der „balance“ von Sätzen und von Paragraphen lösen und eine „balance of their own“ (323) erreichen. Stein versteht den Rhythmus dieser Sätze als deren zeit-räumliche Dimension, die sie nun nach außen abschließt, und es ist deshalb nicht der Anschluss an den nächsten Satz, der dieses Schreiben charakterisiert. Vielmehr gilt von diesen Sätzen: „they had become something that was a whole thing“. (323) Explizit wird damit benannt, dass Steins Prosa-Schreiben sich in der Konstruktion von Sätzen gründet, die ein eigenes ‚Ganzes‘ darstellen, weil sie im Schreibvorgang in einer ihnen spezifisch zukommenden Zeiträumlichkeit gestaltet sind. Diese kann im Rezeptionsakt auch für andere Personen erfahrbar gemacht werden, wie es Steins Kommentare nahelegen, die wiederholt auf das „Lesen“ („read“) (322) und das „Zuhören“ („listen“) (323) als Verifikationspraktiken für das Behauptete verweisen. Von den späten Texten von Henry James sagt Stein, dass dieser dort „a dim feeling“ gehabt habe „that this was what he knew he should do“. (323)

Mit diesen Hinweisen Baudelaires und Steins auf exemplarische Prosarhythmus-Projekte ihrer Kollegen im Fach ist auch angedeutet, dass sich der Prosarhythmus als zentrales Konzept der Organisationsweise der Prosa an Beispielen zu bewähren und zu konkretisieren hat, so etwa an Balzacs doppelter Darstellung von Paris in *La fille aux yeux d'or*, an der Erfassung kontrastierender Alltäglichkeiten in Stifters *Der Hagestolz* bis hin zu Sebalds vielschichtiger „Naturgeschichte der Zerstörung“,³² die sich in den Windungen einer labyrinthischen Hypotaxe konturiert, die ihre Rhythmik der Wiederkehr von Ich- und Inquit-Formeln verdankt, die den Sog der reihenden Satzkonstruktion skandieren.³³ Ich schlage hier somit ein Analyseverfahren vor, das von einem an historischen Positionen erarbeiteten komplexen, weil auf verschiedenen Ebenen der Texte ansetzenden Konzept von ‚Prosarhythmus‘ ausgeht. Dieser Ansatz impliziert, dass sich in der Bearbeitung von weiteren Beispielen die Theoriebildung verfestigt und auf immer wieder neue Weise konkretisiert und erweitert. Er setzt voraus, dass die literarischen Texte ihr eigenes und je spezifisches Wissen über die epistemologischen und poetologischen Leistungen des Prosarhythmus mit sich tragen und in eine allgemeine Theorie vom Prosarhythmus einbringen, wie sie in den Grundlagen hier entwickelt wurde.

³² W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* [1999]. Mit einem Essay zu Alfred Andersch, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2013, 40.

³³ Siehe Ben Zimmermann: *Narrative Rhythmen der Erzählstimme. Poetologische Modulierungen* bei W. G. Sebald, Würzburg 2012.

Was aber sind diese Grundlagen? Dies soll abschließend knapp resümiert werden. Ausgeführt wurde, dass der Prosarhythmus ein seit der Antike diskutiertes Element der Gestaltung und damit der Strukturierung ungebundener Rede ist.³⁴ Gezeigt wurde auch, dass eine über die quantifizierbare lautliche Rhythmisierung hinausgehende, komplexere Beschreibungsweise möglich und nötig ist, die auch Numerus, Tempo und Klausel für die formelle Satzgestaltung miteinbezieht – und darüber hinaus auch die inhaltlichen Organisationsmöglichkeiten des Satzes sowie die Techniken der Satzverbindung beachtet.³⁵ Ist der Satz so – analog zur Zeile in der Lyrik – zunächst als relevante Einheit einer rhythmisch interessierten Prosaästhetik statuiert, so sind gleichwohl übergeordnete Textorganisationskriterien ebenso Teil von ihr. Absätze, Abschnitte, Kapitel und andere Elemente der Textkonstruktion müssen ebenso in die Analyse des Prosarhythmus einbezogen werden wie Momente der erzählerischen Organisation, insofern sie sich in Tempowechseln niederschlagen. Dabei sind sowohl formale wie inhaltliche Kriterien heranzuziehen, die sich oft miteinander verschränken. Arno Schmidt etwa hat den „rhythmischen und sprachlichen Feinbau“ einer seiner „Neuen Prosaformen“, die er „Fotoalbum“ nannte, bestimmt gesehen durch „*Bewegungskurve und Tempo der Handelnden im Raum*“. Dabei, so Schmidt, erfordere eine schnellere Bewegung der Protagonisten stets auch eine höhere Anzahl der „Fotos“, der besonders plastischen Erinnerungsbilder, und zudem würden diese „kürzer, die Sätze selbst hastiger“.³⁶

Für Erzählprosa kommt hinzu, dass sie durch eine fundamentale mehrdimensionale Zeitbezogenheit bestimmt ist, die sich aus der Eigenzeit der dargestellten Welt und ihrer erzählerischen Behandlung (im Sinne der narratologischen Zeit-Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz) wie auch aus dem Zusammenspiel von erzählerischer Zeitstrukturierung einerseits und historischer Zeitkonstruktion, lebensweltlicher Zeitorientierung und kultureller Sequenzmusterbildung andererseits ergibt. Auch in dieser Hinsicht sind Prosatexte durch rhythmische Strukturen organisiert, und Gérard Genette hat im Rahmen seiner Diskussion der temporalen Aspekte des Erzählens generell vom „wahren Rhythmus des romanesken Kanons“ gesprochen, der im „Wechsel von undramatischen Summaries [...] und dramatischen Szenen“ bestehe, und er hat wiederum die Spezifik der *Recherche* von Proust darin erkannt, dass „der Rhythmus der Erzählung [...] im Wesentlichen nicht mehr wie in der klassischen Erzählung auf der Alternanz von Summary und Szene, sondern auf einer anderen Alternanz, auf dem Wechsel von Iterativ und Singulativ“, beruhe.³⁷ Franco Moretti hat seinerseits die

³⁴ Vgl. Walter Schmid: Über die klassische Theorie und Praxis des antiken Prosarhythmus, Wiesbaden 1959.

³⁵ Siehe dazu Meyer (Anm. 18), 77–142.

³⁶ Arno Schmidt: Berechnungen I, in: ders.: Essays und Aufsätze 1, Bargfelder Ausgabe, hrsg. von der Arno Schmidt-Stiftung, Bargfeld 1986 ff., Bd. III/3, 163–168, hier: 164 f.

³⁷ Gérard Genette: Die Erzählung, 3., durchgesehene und korrigierte Aufl., übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz, Paderborn 2010, 69, 92.

Ökonomie von „fillers“ und „turning points“, die er im modernen Roman zunehmend zu Gunsten der ersteren verschoben sieht, als „the very rhythm and form of the novel“ bezeichnet.³⁸ Aber auch für expositorische Prosatexte gilt, dass ‚Rhythmus‘ als eine Organisation von Textmaterial über Erstreckungen und Rekursionen fungiert, mit Hilfe derer die in der Prosa (im Vergleich zur Poesie) massenhaft angewachsene Menge an Informationen verteilt und gebändigt wird und die daher die Wirksamkeit von Kunstprosa entscheidend bestimmt.³⁹

Der ‚Prosarhythmus‘ verbindet so textimmanente Elemente wie ‚Metrum/Prosodie‘, ‚Grammatik/Syntax‘, ‚Gedanken/Ideen‘ mit der graphisch sichtbaren Textgliederung und überindividuellen Faktoren wie Sprache, Gattung, Schreibverfahren, Tradition und Stil, und er bindet auch die rhythmischen Eigenheiten der dargestellten Objekte sowie des verarbeiteten Materials mit ein. ‚Prosarhythmus‘ erscheint derart als komplexes polyrhythmische Gebilde, das ein wesentliches, in *diesem* Verständnis bisher weitgehend übersehenes Moment der literarischen Moderne seit dem späten 18. Jahrhundert darstellt. Die sich durch erzählerische, buchgestalterische und editorische Praktiken herstellende ‚Rhythmik der Prosa‘ als auf Wirksamkeit angelegte *Text*-ästhetik wird dabei prononciert gegen eine versrhythmische *Sprach*ästhetik gestellt und gewinnt so Kontur sowohl als methodisch-theoretisches Problem prosaischer Textkonstitution wie auch als leitende Perspektive für die Textanalyse.

38 Franco Moretti: *Serious Century*, in: ders. (Hrsg.): *The Novel, Volume 1: History, Geography, and Culture*, Princeton, NJ, Oxford 2006, 364–400, hier: 381.

39 Nicolas Pethes: *Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa*, in: Daniela Gretz, ders. (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, 129–148, hier: 141.

