

Chanah Kempin

„Maßloses Maß“ in der „formlosen Form“

Zur Analyse von Prosarhythmus – am Beispiel
von David Foster Wallace' *Death Is Not the End*

Die ‚geradeaus gekehrte‘ Prosa,¹ die emphatisch verstanden nur die Richtung nach vorne kennt, und das Prinzip des Rhythmus, durch Wiederholungen zurückzuweisen und sein Material dadurch zu gliedern, stehen in einem Spannungsverhältnis. Diese von Eckhard Lobsien ausgeführte Paradoxie zwischen dem „spezifische[n] Charakter der Prosa, ihr[em] ungebundene[n] Dahinströmen“ und der durch Rhythmus gesteigerten Aufmerksamkeit, die „in den linearen Ablauf der Zeit eine Inversion einträgt und das schiere Nacheinander in eine belangvolle Konstellation, eine Struktur umformt“², ist, wie in den folgenden Überlegungen gezeigt werden soll, für Prosa konstitutiv. Durch seinen Wechsel zwischen Wiederholung und Abweichung verbindet Rhythmus die Zugrichtungen der Prosa, ihr Vorausstreben und Zurückweisen. Indem beide ihre Regeln immer wieder neu für sich definieren, entspricht, wie ich argumentieren will, das ‚maßlose Maß‘ des Rhythmus in besonderer Weise der ‚formlosen Form‘ der Prosa.

Ausgehend von der Annahme, dass unter dem Aspekt Prosarhythmus andere Verfahren und Dynamiken eines Textes in den Blick genommen werden können, als es mit gängigeren Begriffen der Textanalyse – z. B. solchen der Narratologie – der Fall ist, will ich im Folgenden Rhythmus als eine Analyse­kategorie der Prosa herausarbeiten. Da in der Forschung weder über die Definition des Begriffes ‚Rhythmus‘ noch über sein genaues Verhältnis zur Prosa Einigkeit herrscht, sollen dazu zunächst relevante theoretische Positionen und Vorgehensweisen bei literaturwissenschaftlichen Analysen von Prosarhythmus vorgestellt und diskutiert werden. Mit dem auf dieser Basis gewonnenen Verständnis werde ich anschließend einen Beispieltext, David Foster Wallace' Kurzgeschichte *Death Is Not the End* aus der Sammlung *Brief Interviews with Hideous Men* (1999), hinzunehmen, um die Anwendbarkeit und Produktivität des Konzepts zu demonstrieren.

1 Von lat. *pro versus*, zur Wortgeschichte vgl. Erich Kleinschmidt: Art. „Prosa“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 168–172.

2 Eckhard Lobsien: Paradoxien der Prosa. Rhythmus, Aufmerksamkeit, Widerstreit, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46/1 (2001), 19–42, hier: 29.

Prosarhythmus als Analysekategorie

Obwohl im 20. Jahrhundert immer wieder mit Interesse für Rhythmus allgemein und für Prosa- oder Sprachrhythmus im Besonderen geforscht wurde, nimmt das als heikel angesehene Thema in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft eher eine Randstellung ein.³ Das hängt auch mit der Heterogenität der Definitionen und Anwendungsbereiche des Begriffs zusammen, der alltagssprachlich für Phänomene wie den Wechsel der Jahreszeiten oder Meeresrauschen ebenso wie als enger definierter Terminus in spezifischen Kontexten der Musik oder Metrik verwendet wird. Während aus dieser Bandbreite für die einen folgt, dass Rhythmus eine der „naturbedingten [...] Grundlagen“, ein Apriori der Künste und Wissenschaften sein müsse,⁴ hat sie andere dazu bewegt, den Begriff als beliebig zu verwerfen.⁵ Doch auch wenn man die Position verteidigt, dass Rhythmus in seiner vielfältigen Anwendbarkeit produktiv gemacht werden kann, ist Patrick Primavesi zuzustimmen, dass „eine aktuelle Ästhetik des Rhythmischen kaum mehr den Status eines kohärenten Systems beanspruchen könnte.“⁶ Eine Untersuchung von Prosarhythmus wird damit notwendigerweise nicht alle Erscheinungsformen von Rhythmus umfassen und sich stark von einer Analyse von Musik, Tanz oder Architektur unterscheiden. Auf einige allgemeine Prinzipien lässt sich dennoch verweisen.⁷

3 Für eine kurze historische Darstellung der Beschäftigung mit Rhythmus seit der Antike vgl. Isabel Zollna: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ein Überblick, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 24/96 (1994), 12–52, hier: 15–22 und 32–44 und Wilhelm Seidel: Art. „Rhythmus“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, 291–314, letzterer aber mit größerem Fokus auf Rhythmus in der Musik. Die wichtigsten Momente der theoretischen Auseinandersetzung mit Rhythmus in den Künsten werden sehr erhellend dargestellt in Patrick Primavesi, Simone Mahrenholz: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten, Schliengen 2005, 9–33, hier: 10–16. Zur Unüblichkeit der Analyse von Rhythmus in der Literaturwissenschaft siehe Ben Zimmermann: Narrative Rhythmen der Erzählstimme. Poetologische Modulierungen bei W. G. Sebald, Würzburg 2012, 64 f. und Gerhard Kurz: Akzente, Pausen: Rhythmus, in: ders.: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit, Göttingen 1999, 6–24, hier: 6. Dass das Thema Rhythmus allgemein derzeit einen Aufschwung erlebt, lässt sich auf der regelmäßig erweiterten Übersicht über Publikationen zum Thema Rhythmus auf der vom Philosophen Pascal Michon begründeten Website *RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*: www.rhuthmos.eu [konsultiert am 21.06.2019] nachvollziehen.

4 Vgl. zu solchen Positionen etwa Barbara Naumann: Einleitung. Vom Unbehagen am Rhythmus, in: dies. (Hrsg.): Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften, Würzburg 2005, 7–13, hier: 7 f.

5 Vgl. etwa Hans Ulrich Gumbrecht: Rhythmus und Sinn, in: ders., Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, 714–729, hier: 714 f. Wilhelm Seidel hält die Benutzung des Begriffs nur in seinen historischen Bedeutungen und den entsprechenden Kontexten für gerechtfertigt. Seidel (Anm. 3), 314.

6 Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 14.

7 Für allgemein Definitorisches, das in die folgenden Ausführungen eingeflossen ist, vgl. Erwin

Rhythmus ist eine Gliederung von Bewegung, von Zeit oder, in Übertragung auf die Raumkünste, Raum, die durch die Wiederkehr von Gleichem oder Ähnlichem entsteht. Indem Rhythmus ansonsten unverbundene Elemente miteinander in Beziehung setzt, hat er eine koordinierende, synchronisierende Wirkung. Als Zeitphänomen ist er nur in eine Richtung sukzessiv wahrnehmbar; als durch Wiederholung geformtes Gebilde ist er ein gleichzeitig fassbares und somit aus der Zeit gehobenes Ganzes und hat Gestaltcharakter.⁸ Im Unterschied zu anderen Arten der Formung und Strukturierung, die auch abstrakt sein können, ereignet sich Rhythmus „in der Reichweite unserer Sinne“ und ist demnach unmittelbar wahrnehmbar.⁹ Auf dieser sinnlichen Komponente basieren auch die mit Rhythmus verbundenen „Lustgefühle“¹⁰ und sein Auslösen eines unwillkürlichen „Mitmachen[s], Mitschwingen[s], [...] Mitleben[s]“:¹¹ Die Wahrnehmung von etwas als Rhythmus ist nicht passiv, sondern die Leistung der Erlebenden, die Beziehungen zwischen den Gliedern herstellen und sie gruppieren.¹² Wegen dieser Effekte wird Rhythmus auch als Schnittstelle von Körper und Geist gefasst, als „Königsweg, um über den Umweg des Körpers den Geist zu beeinflussen.“¹³ Aus intermedialer Perspektive geht Patrick Primavesi sogar so weit zu sagen, dass der Rhythmus eines Mediums seine Wirksamkeit ausmache.¹⁴

Arndt, Harald Fricke: Art. „Rhythmus“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 301–304; Hans Lösener: Art. „Rhythmus“, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Dieter Burdorf u. a., 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, 654 f.; Seidel (Anm. 3); Theodor Ziehen: Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kulturwissenschaft 21/2 (1927), 187–198; Zollna (Anm. 3).

8 Zum Gestalthaften des Rhythmus, vgl. etwa Simone Mahrenholz: Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität, in: dies./Primavesi (Hrsg.) (Anm. 3), 155–170, hier: 157 oder Ziehen (Anm. 7), 189.

9 Seidel (Anm. 3), 295.

10 Ziehen (Anm. 7), 195. Vgl. auch Seidel (Anm. 3), 291, 293, 296.

11 Fritz Lockemann: Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkkräfte und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung, München 1960, 13.

12 Vgl. ebd., 12 oder Mahrenholz (Anm. 8), 155, 157. Die Lustgefühle lassen sich so auch durch das „Gelingen“ erklären, bei der Wahrnehmung „auf der Spur einer Ordnung dem Chaos zu entgehen.“ Hanno Helbling: Rhythmus. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1999, 87.

13 Mahrenholz (Anm. 8), 157. Man denke an die Rolle des Rhythmus in Ritualen oder Meditation. Untersuchungen in der Konversationsanalyse konnten zeigen, dass Rhythmus auch im alltäglichen Sprechen „mit einer intendierten Wirkung auf die Hörer“ eingesetzt wird. Zollna (Anm. 3), 46.

14 Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 10. Gerhard Kurz macht diese Wirkung an der ritualisierenden Funktion von Rhythmus fest, die „vielleicht am meisten dazu bei[trägt], aus dem poetischen Text ein ‚Monument‘ zu machen“. Kurz (Anm. 3), 16. Verbunden mit der affektiven und der synchronisierenden Funktion von Rhythmus ist auch die Möglichkeit seiner ideologischen Indienstnahme – so etwa die im Nationalsozialismus fortwirkende anti-intellektualistische Überhöhung von Körper-Rhythmus etwa in der Lebensphilosophie Ludwig Klages’.

Ein Angelpunkt für die auseinandergehenden Definitionen von Rhythmus ist die Frage nach seinem Verhältnis zum Metrum.¹⁵ Wie gleich oder ähnlich müssen Wiederholungen sein, um als Rhythmus empfunden zu werden? Von der jeweiligen Antwort auf diese Frage hängt auch ab, ob Prosa die Möglichkeit zugestanden wird, rhythmisch zu sein. Das von der Lyrikanalyse kommende, verbreitete Verständnis von Metrum als dem Schema, dessen individuelle Realisierung der Rhythmus sei,¹⁶ engt den Begriff und seine Anwendung auf die schon in der Metrik vorkommenden Parameter ein. Das führte insbesondere in der deutschen Metrik dazu, Rhythmus als Begriff zu meiden oder synonym zu Metrum als die regelmäßige, mess- und vorhersagbare Wiederholung von Betonungen zu fassen.¹⁷ Die Autoren, die Rhythmus mit dem Vorhandensein bestimmter Versfüße gleichsetzen, gestehen Prosa, wenn sie sie überhaupt erwähnen, entweder nur herausgehobene rhythmisch auffällige Stellen, „metrische Inseln“¹⁸ innerhalb eines ansonsten unrhythmischen Textes zu oder bezeichnen sie gar als arhythmisch.¹⁹ Am anderen Ende des Spektrums wird der als vollkommen unregelmäßig und ‚lebendig‘ charakterisierte Rhythmus dem ‚mechanischen‘, dann auch häufig negativ konnotierten Metrum diametral entgegengesetzt.²⁰ Indem letztere Position mit ihrer Negierung jeder sinnlich wahrnehmbaren und untersuchbaren Ordnung unklar lässt, was ein Phänomen zu einem rhythmischen macht, und bei ersterer Rhythmus dem Konzept Metrum nichts hinzufügt, wird der Begriff bei beiden obsolet. Es scheint daher sinnvoll, Rhythmus als ein ‚maßloses Maß‘ zwischen diesen Extremen zu verorten. Metrum wäre somit nur eine von vielen Erscheinungsformen des Rhythmus,

15 Einen Überblick über die wechselvolle Geschichte dieser Begriffe – allerdings mit Fokus auf die Musik – erhält man bei Seidel (Anm. 3).

16 Prominent etwa in Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 20. Aufl., Tübingen 1992, 242.

17 Für einen – etwas polemischen – Überblick, siehe das Kapitel „Die Rhythmusfrage in der deutschen Metrik“ in Hans Löser: *Der Rhythmus in der Rede*. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus, Tübingen 1999.

18 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: 136. Die in Schnorbuschs Versuch einer empirischen Analyse von Prosarhythmus verwendete Methode, den Text in Versfüße einzuteilen und dann auf seine Regelmäßigkeit zu überprüfen, verdeutlicht das Problem eines metrischen Rhythmusbegriffes für Prosa: Mangels Versgrenzen ist die Entscheidung, wo Fußgrenzen zu setzen sind, häufig willkürlich; die behauptete Objektivität der Analyse wird damit fraglich. Zu dieser Problematik, vgl. Remigius Bunia: *Metrik und Kulturpolitik*. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition, Berlin 2014, 18–23.

19 Vgl. Francis Nolan, Hae-Sung Jeon: *Speech Rhythm: A Metaphor?*, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B* 369/1658 (2014), 1–11, hier: 7.

20 Vgl. für eine Übersicht Jörn Klockow: *Studien zum Prosarhythmus*. Die vier Fassungen der *Mappe meines Urgroßvaters* von Adalbert Stifter, Wien 1974, 15 f. Diese Entgegensetzung von mechanischem, starrem, künstlichem Metrum und organischem, belebtem und beseeltem Rhythmus findet sich z. B. in Lockemann (Anm. 11), 15.

der sich in der Spannung zwischen Wiederholung und Abweichung, Antizipierbarkeit und Überraschung konstituiert.²¹

Für diese Position hat sich die Aufarbeitung der Etymologie des Wortes ‚Rhythmus‘ durch Émile Benveniste als fruchtbar erwiesen. Er zeigte 1951, dass die lange vorherrschende, mit Metrum verbundene Bedeutung des Begriffs auf Platon zurückgeht, während das griechische *rhythmós* davor „la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, [...] la forme improvisée, momentanée, modifiable“ bezeichnete.²² Dieses Verständnis von Rhythmus als ‚momentane, veränderliche Gestalt‘, als etwas Geformtes, aber Bewegliches, ermöglicht es, Rhythmus in jedem Text als die „Gliederung der Sprechbewegung“ auszumachen.²³ Eine solche Gliederung von Bewegung, die aus dem Spiel von Variation und Wiederkehr entsteht, führt zu einer Erwartungsspannung: dazu, dass Rhythmus als eine „Bewegung, die weiterträgt und nach vorne gerichtet ist“ erlebt wird.²⁴ Auch die Eigenschaft des Nach-Vorne-Drängens haben Rhythmus und Prosa gemein und so lässt sich mit dieser Konzeptualisierung von Rhythmus seine besondere Verbindung zur ‚formlosen Form‘ der

²¹ Vgl. auch Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 11, 15 und Mahrenholz (Anm. 8), 155. Dieses Verständnis ergänzende Gedanken zur Wiederholung und ihrer Rolle für Rhythmus finden sich in Christiaan Lucas Hart Nibbrig: Ver-rückte Augenblicke. Vom Atmen der Texte, in: Naumann (Hrsg.) (Anm. 4), 93–108, hier: 105–107. Weitere Ausführungen zum Verhältnis von Rhythmus und Metrum finden sich in Christian Grüny, Matteo Nanni: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten. Bielefeld 2014, 7–14.

²² Émile Benveniste: La notion de ‚rythme‘ dans son expression linguistique [1951], in: ders.: Problèmes de linguistique générale, Paris 1966, 327–335, hier: 333. Referenzen Benvenistes sind die Verwendung des Begriffes u. a. bei Demokrit, Herodot, Sophokles oder Xenophon.

²³ So die Umsetzung von Benvenistes Einsichten in Hans Löseners Lexikonartikel zu ‚Rhythmus‘ im *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 7). Die Formulierung ‚Sprechbewegung‘ ist ein Bezug auf Henri Meschonnic, in dessen Rhythmustheorie Oralität eine große Rolle spielt, wobei Oralität in diesem Ansatz auch in geschriebenen Texten verortet wird. Für Meschonnic ist Benvenistes Erkenntnis der Startpunkt für ein neues Verständnis von Rhythmus als vorrangig sprachliches Phänomen. Vgl. Henri Meschonnic: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse 1982, 70. In Deutschland ist Benvenistes Text nicht durchgehend rezipiert und deutsche etymologische Wörterbücher verweisen häufig weiterhin nur auf die – unlogische – Verbindung von *rhein*, ‚fließen‘ und der Bewegung von Meereswellen. Vgl. etwa Friedrich Kluge, Elmar Seebold: Art. „Rhythmus“, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. von dens., 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin 2011. Überhaupt scheint es im französischsprachigen Raum schon länger Rhythmuskonzepte zu geben, die unabhängig(er) vom Metrum gedacht werden und damit für Prosa produktiv werden können. Neben Benveniste und Meschonnic wären da etwa Paul Valéry, Maurice Blanchot, Michel Deguy oder auch Gilles Deleuze zu nennen. Die breite Rezeption dieser französischen Rhythmustheorien steht für die deutsche Literaturwissenschaft noch aus.

²⁴ Kurz (Anm. 3), 13. Ich übernehme den Begriff ‚Erwartungsspannung‘ von Simone Mahrenholz, da er eine gerichtete Spannung ausdrückt, die Antizipation und ihre mögliche Enttäuschung miteinschließt. Vgl. Mahrenholz (Anm. 8), 158.

Prosa postulieren, die sich auch nicht durch die Orientierung an vorgängigen, normativen Regeln konstituiert.²⁵

Wenn sich Prosarhythmus nicht auf die Gestaltung metrischer Parameter beschränkt, was sind die Elemente, die durch ihre Wiederholung und Variation zur sinnlich wahrnehmbaren, beweglichen Formierung eines Textes beitragen? Ein Bezugspunkt für Prosarhythmusanalysen ist die antike Rhetorik. Schon Aristoteles hebt die strukturierende Funktion von Rhythmus hervor, der notwendig sei um die Endlosigkeit der ungebundenen Rede zu begrenzen und sie dadurch besser im Gedächtnis zu behalten.²⁶ Da es bei Prosa vorrangig um Bedeutung gehe, müsse der Rhythmus hier aber ‚natürlich‘ sein und unbemerkt bleiben.²⁷ Neben der Erwähnung der Rolle von Klauseln oder Cursus, d. h. metrisch gegliederten Satzschlüssen, für die Strukturierung von Prosasprache, hebt Aristoteles besonders das „Zahlenverhältnis“ hervor, dem die Satzgliederung in Perioden und Kola folge, und nennt verschiedene Arten einer solchen Gliederung.²⁸ Auf diese in der *Rhetorik* für die mündlich vorgetragene Rede formulierten Gestaltungsweisen wurde in modernen Überlegungen zu Rhythmus in geschriebener Prosa häufig zurückgegriffen.²⁹ Was die verschiedenen Ansätze

25 Dass sich Rhythmus seine eigenen Regeln immer neu schafft, sieht auch Hart Nibbrig (Anm. 21) als konstitutiv an und macht das in seinen je ganz verschiedenen kurzen Analysen von Klopstock, Goethe und Musil deutlich. Für einen historischen Ansatz, der Rhythmus als maßgebliche Eigenschaft von Prosa hervorhebt und wiederum deren Eigengesetzlichkeit betont, vgl. Theodor Mundt: *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*, Berlin 1837, Reprint hrsg. von Walther Killy mit einem Nachwort von Hans Düvel, Göttingen 1969. Für eine ausführliche Diskussion von Prosarhythmus bei Mundt und anhand weiterer historischer Positionen, siehe den Beitrag von Michael Gamper im vorliegenden Band.

26 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 169 (1409b). Zur Aufmerksamkeit als einer Funktion des Rhythmus, vgl. auch Lobsien (Anm. 2), 20–29. Die wahrnehmungsschärfende Wirkung von Rhythmus wird auch von neuer Hirnforschung bestätigt, vgl. Primavera/Mahrenholz (Anm. 3), 15 und Mahrenholz (Anm. 8), 169.

27 Vgl. Aristoteles (Anm. 26), 167 f. (1408b–1409a).

28 Vgl. ebd., 169–172 (1409a–1410a). Bei Aristoteles werden ‚Rhythmus‘ und ‚Zahl‘ gleichgesetzt und spätere lateinische Rhetoriken übersetzen dementsprechend das griechische *rhythmos* mit *numerus*. Vgl. Seidel (Anm. 3), 293.

29 Während sich die meisten deutschen Handbücher, die in die Analyse von Prosa einführen, – und insbesondere die neueren – auf narratologische Zugänge beschränken, findet Rhythmus in älteren Texten häufiger Erwähnung. Exemplarisch sei auf zwei auflagenstarke Einführungen verwiesen, Wolfgang Kayser's *Das sprachliche Kunstwerk* (1. Aufl. 1948) und Alfred Behrmanns *Einführung in die Analyse von Prosatexten* (1. Aufl. 1967), die in ihrer Diskussion von Rhythmus beide auf die antike Rhetorik Bezug nehmen. Dass auch die Klauseln, obwohl sie als wenig zeitgemäß und für neuere Literatur selten relevant dargestellt werden, auf den wenigen dem Prosarhythmus eingeräumten Seiten behandelt werden, zeugt von dem Mangel an verbindlichen Beschreibungskategorien, den die Autoren selbst beklagen. Vgl. Kayser (Anm. 16), 263–270, Alfred Behrmann: *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 5., neubearb. und erw. Aufl., Stuttgart 1982, 36–44.

Der Ansatz, Rhythmus nur im mündlichen Vortrag zu verorten, wurde u. a. in den Schallanalysen von Eduard Sievers vertreten. Vgl. ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidel-

eint, ist die Bestimmung des Satzes und seiner Gliederung als Haupteinheit des Prosarhythmus.³⁰ Untersuchbar sind damit u. a. Effekte der Wiederholung und Variation z. B. in Parallelkonstruktionen, in der Anordnung von Hypotaxen und Parataxen oder in der Länge von Perioden, die rhythmische Funktion von Zeichensetzung, Absätzen und anderen schriftbildlichen Elementen sowie das Spiel mit Erwartungen durch Einschübe und die dadurch gehaltene Spannung.³¹ Neben diesen größeren Formationen, die Fritz Lockemann als ‚Satzrhythmus‘ bezeichnet, tragen auch die ‚kleinen Rhythmen‘ der Ebene der Lautlichkeit zum Prosarhythmus bei, die sich, angelehnt an Lockemann, als ‚Ballungsrhythmus‘ bezeichnen ließen.³² Hier sind, neben metrischen Mustern, Wiederholungsfiguren auf der Ebene der Wörter, der Silben, der Vokale und der Konsonanten anzusiedeln.³³ Die Wahrnehmung eines Prosatextes als rhythmisch beruht demzufolge auf dem Zusammenwirken dieser verschiedenen Rhythmusebenen; für die Gewichtung der Elemente und ihrer Bezüge zueinander wäre jeder Text neu zu befragen.

Eine Faszination des Rhythmus liegt mit Gerhard Kurz im „Zusammen- und Widerspiel von Semantisierung und Desemantisierung“, also darin, dass er durch sein In-Beziehung-Setzen von Elementen neue Zusammenhänge hervorbringe und gleichzeitig durch seine Betonung des Lautmaterials die Aufmerksamkeit von der Semantik weglenke.³⁴ Während Hans Ulrich Gumbrecht davor warnt, nicht-sprachlichen Phänomenen wie Rhythmus ‚Sinn‘ zuzuschreiben,³⁵ lehnt Henri Meschonnic in seiner

berg 1912, 39, 80 f. Zur Übersicht über solche Analyseansätze, vgl. Löseners Kapitel zur deutschen Metrik (Anm. 17). Auch Fritz Lockemann untersucht eher einen auf seinem „rhythmische[n] Gefühl“ basierenden Rezitationsrhythmus. Vgl. ders. (Anm. 11), 23; daran orientiert sich auch Jörn Klockow (Anm. 20), etwa 23–27, 53 ff. Da diesen Verfahren die Gefahr der Subjektivität und fehlenden Nachvollziehbarkeit innewohnt, will ich Rhythmus als etwas fassen, das im Text selbst nachweisbar ist.

³⁰ Vgl. Behrmann (Anm. 29), 42 f. Kayser würde den Begriff ‚Prosarhythmus‘ lieber mit ‚Prosagliederung‘ ersetzen (Anm. 16), 263. Vgl. auch Lockemann, der Prosarhythmus auch als ‚Satzrhythmus‘ bezeichnet, (Anm. 11), 20–39, und Klockow (Anm. 20), 32–35.

³¹ Vgl. etwa die Analysen bei Kayser (Anm. 16), 270, Behrmann (Anm. 29), 42–44 oder Zimmermann (Anm. 3), 171–235.

³² Vgl. Lockemann (Anm. 11), 20 f., 32 f. Lockemann unterscheidet die Gliederung des Satzrhythmus und den durch Sammlungen von Wortakzenten entstehenden Ballungsrhythmus. In Anlehnung an Henri Meschonnic und die von ihm angeregten Analysen zähle ich neben Akzenten auch andere Elemente der Lautlichkeit als Rhythmusegeber. Zu ‚großen‘ und ‚kleinen Rhythmen‘, vgl. Seidel (Anm. 3), 295.

³³ Vgl. hierzu die Überlegungen in Henri Meschonnic, Gérard Dessons: *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris 1998, insbes. 62 f., 94–101 und die daran angelehnte Analyse eines Prosatextes bei Lösener (Anm. 17), 170–188.

³⁴ Vgl. Kurz (Anm. 3), 24.

³⁵ Vgl. Gumbrecht (Anm. 5), 715 f. Gumbrecht verortet Rhythmus auf einer vorsprachlichen Ebene, die auch mit Primitivität, Regression und Triebhaftigkeit assoziiert wird und mit der Ebene der Semantik unvereinbar ist. Nur für rhythmisch geformte Sprache komme ein Changieren ins Spiel, gehört sie doch als Sprache der einen, als Rhythmus aber gleichzeitig der anderen Ebene an. Vgl. ebd., 723, 727.

Critique du rythme (1982) die Tradition, die Rhythmus nur eine ornamentale, nicht zur Bedeutung beitragende Funktion zugesteht, ab und postuliert: „Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens.“³⁶ Diesen ‚anderen Sinn‘ als die semantisch-lexikalische Bedeutung von Wörtern hebt Simone Mahrenholz in ihrer Diskussion der Texte Gumbrechts und Meschonnic hervor. Rhythmisch gestaltete Sprache werde „zum Austragungsort des Konflikts zwischen Sinn und (anderem) Sinn: vom Sinn der Worte zum Sinn des Gebildes, in dem diese eine bestimmte Funktion haben.“³⁷ Für Meschonnic organisiert Rhythmus die Rede, indem er ihre Elemente in Beziehung zueinander setzt und so jedes von ihnen durch sein Verhältnis zum Ganzen einen eigenen ‚Wert‘ innerhalb des Textes erhält: „La subjectivité d’un texte résulte de la transformation de ce qui est sens ou valeurs dans la langue en valeurs dans un discours, et seulement dans ce discours.“³⁸ Rhythmus baut damit ein Verweissystem auf, das zur Selbstreferenzialität eines Textes beitragen kann.³⁹ Die Wirkung des Rhythmus wird damit als etwas beschrieben, das über die reine Bedeutung der Zeichen hinausgeht. So argumentiert auch Ben Zimmermann in Bezug auf Meschonnic, es gehe bei Prosarhythmus darum, wie „Rhythmen unterschiedliche bedeutungsgeladene Konstrukte [unterlegen und durchdringen] und [...] ihnen dadurch eine neue Wahrnehmungsdimension [verleihen]“.⁴⁰

Bis hierher habe ich versucht, aus der Fülle an theoretischen Überlegungen zu Rhythmus ein Konzept herauszuarbeiten, das für die Untersuchung von Prosatexten fruchtbar sein kann. Im Unterschied etwa zur größer angelegten Theorie Meschonnic – sein Buch trägt den Untertitel *Anthropologie historique du langage* – liegt der Fokus hier also auf Rhythmus als einer Analysekategorie. Die Leistung dieser Analysekategorie bestünde darin, dass sie den Blick darauf lenkt, durch welche Strukturen der Wiederholung und Variation ein Text sich formiert, wie dabei verschiedene Textebenen – der Schriftbildlichkeit, der Lautlichkeit, der Syntax – zusammenwirken und wie dadurch die sinnliche Wahrnehmbarkeit eines Textes gestaltet wird. In der

³⁶ Meschonnic (Anm. 23), 70. Meschonnic definiert Rhythmus als „l’organisation du mouvement de la parole par un sujet.“ Dessons/Meschonnic (Anm. 33), 28. Kritik an problematischen Aspekten seiner Theorie findet sich z. B. bei Primavesi/Mahrenholz (Anm. 3), 14 und Zollna (Anm. 3), 33–36. Unabhängig davon besteht die große Relevanz dieser Theorie in der Betonung von Rhythmus als sprachlichem Phänomen; damit wirft sie ein neues Licht auf Dynamiken der Sprache jenseits der Zeichentheorie und über die Grenzen von Alltagssprache, Versen und literarischer Prosa hinweg.

³⁷ Mahrenholz (Anm. 8), 163.

³⁸ Meschonnic (Anm. 23), 86. Zu diesem Wert-Begriff, den Meschonnic von Ferdinand de Saussure aufgreift, siehe auch Lösener, Rhythmus in der Rede (Anm. 17), 34–37.

³⁹ Damit erfüllt Rhythmus bei Meschonnic eine Funktion, die Ralf Simon in jedem Prosatext angelegt sieht, wenn er schreibt, dass in der Prosa „jedes Textelement zu jedem Zeitpunkt in alle Richtungen wirksam sein und sich mit dem kompletten Textgewebe in Beziehung setzen kann.“ Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Armen Avanessian, Jan Niklas Howe (Hrsg.): Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, Berlin 2014, 124–144, hier: 132.

⁴⁰ Zimmermann (Anm. 3), 59.

folgenden Analyse, die dieses Verständnis von Prosarhythmus und seine Produktivität in der Anwendung veranschaulichen soll, werden somit Effekte der rhythmischen Dynamisierung und des Spiels von „Sinn und anderem Sinn“ eine besondere Rolle spielen.

Zwischen Bewegung und Stasis: David Foster Wallace' *Death Is Not the End*

Die knapp dreiseitige Kurzgeschichte *Death Is Not the End* (1997/1999)⁴¹ von David Foster Wallace beschreibt die statische Szene eines selbstzufriedenen, alternden Stardichters an seinem Pool. Sein literarisches und geistiges Vermögen scheint durch die Aufzählung seiner vielen Auszeichnungen – Zeichen gesellschaftlichen Ruhms und finanziellen Erfolgs – belegt, wird aber durch die Darstellung der uninspirierten, sich „in endlosen Wiederholungsschleifen verlierende[n] Statik des narzisstischen Blickes“⁴² in Zweifel gezogen. Nicht der Tod, sondern dieser selbstzufriedene Zustand ist das wirkliche Ende des Dichters, so ließe sich die Überschrift verstehen.⁴³ Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wird die Wirkung der Kurzgeschichte maßgeblich durch die gegenläufigen Bewegungen von repetitiven Aufzählungen einerseits und einer Erwartungsspannung hervorrufenden, nach vorne ziehenden Prosa andererseits konstituiert und kann mit dem hier entwickelten Konzept von Prosarhythmus beschreibbar gemacht werden.

Das augenfälligste an Wallace' *Death Is Not the End* ist die Länge des ersten Satzes, der mit gut zwei Seiten den größten Teil der Kurzgeschichte einnimmt. Ihm folgen noch zwei recht kurze und ein längerer Satz und die letzte von insgesamt drei Fußnoten. Der Text beginnt mit dem Subjekt und der Hauptsatz ist schon nach den ersten Zeilen grammatisch vollständig: „The fifty-six-year-old American poet [...] lay outside on the deck, [...] in a partially reclined deck chair, in the sun“ (1). Nach einer halben Seite Abstand wird dieser Hauptsatz wieder aufgegriffen und variiert: „he sat, or lay – or perhaps most accurately just ‚reclined‘ – in a black Speedo swimsuit by the home's kidney-shaped pool, on the pool's tile deck, in a portable deck chair [...], at 10:20 A. M. on 15 May 1995 [...], near an umbrella“ (ebd.). Die grammatisch nicht notwendigen Kommata zwischen den letzten Adverbialien unterstreichen die Tendenz zur Aufzählung, die den gesamten Satz auszeichnet. Seine Länge führt nicht etwa durch

⁴¹ Das erste Mal erschienen im Magazin *Grand Street* 60 (1997), 6–9, dann mit marginalen Änderungen 1999 in der Sammlung *Brief Interviews with Hideous Men*. Ich benutze David Foster Wallace: *Death Is Not the End*, in: ders.: *Brief Interviews with Hideous Men*, London 2001, 1–3. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

⁴² Iannis Goerlandt: Fußnoten und Performativität bei David Foster Wallace. Fallstudien, in: Bernhard Metz und Sabine Zubarik (Hrsg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin 2008, 395–416, hier: 403.

⁴³ Vgl. ebd.

weite Sperrungen und Verschachtelungen von Ebenen zu einer hohen Komplexität, sondern entsteht durch die asynchronetische Aneinanderreihung von in ihrer Reihenfolge theoretisch vertauschbaren Nebensätzen, die die Beschreibung der Szene und des Dichters detailreich ausführen und sich fast ausnahmslos auf das Subjekt, „the poet“, beziehen. Die rhythmische Aneinanderreihung verleiht dem Satz einen fast litaneiartigen Charakter, wobei die Variation in der Länge der Perioden zwischen zwei Kommata verhindert, dass die Aufzählung monoton wird und erstarrt.

Thematisch lassen sich die Ausführungen grob in drei Gruppen einteilen. Einerseits die Aufzählung von Preisen und Äußerungen der Bekanntheit des Dichters, etwa „a Nobel Laureate, a poet known in American literary circles as ‚the poet’s poet‘ or sometimes simply ‚the Poet‘“ (1); zweitens äußerliche Beschreibungen des Dichters, z. B. „bare-chested, moderately overweight“, „5’8“, 181 lbs., brown/brown, hairline unevenly recessed because of the inconsistent acceptance/rejection of various Hair Augmentation Systems – brand transplants“ (ebd.) und zuletzt Beschreibungen der Szene am Pool und dessen, was er gerade tut:

reading Newsweek magazine, using the modest swell of his abdomen as an angled support for the magazine, also wearing thongs, one hand behind his head, the other hand out to the side and trailing on the dun-and-ochre filigree of the deck’s expensive Spanish ceramic tile, occasionally wetting a finger to turn the page, [...]. (2)

Diese thematischen Gruppen werden jedoch nicht eine nach der anderen abgehandelt oder folgen etwa einem imaginären schweifenden Blick, sondern wechseln sich unregelmäßig ab, wobei zunächst die literarischen Verdienste überwiegen und später die Beschreibung des Dichters und der Szene am Pool. Die eigentlich statische Situation – das „enclosed tableau“ (3) – gewinnt dadurch in seiner Beschreibung an Bewegung und die rhythmisierte Aufzählung wird durch eine Dynamisierung auf der Ebene der Semantik ergänzt.⁴⁴

Anders als in der funktionalen Aufzählung einer Liste, in der jedes Element nur einmal vorkommt, kehren Elemente hier – teilweise leicht variiert – mehrmals wieder. Besonders auffällig sind einige fast gleiche Teilsätze, wie „moderately overweight“ und fünf Kommata später „moderately but not severely overweight“ (1) oder „his shins nearly hairless“ und ebenso viele Teilsätze später „the insides of his upper legs nearly hairless“ (2). Die Variation ist dabei häufig eine Differenzierung durch neue Details, etwa wenn der Teilsatz „lying in an unwet XL Speedo-brand swimsuit in an incrementally reclining canvas deck chair on the tile deck beside the home’s pool“ (1) etwas später wiederkehrt als das bereits anzitierte „he sat, or lay – or perhaps most

⁴⁴ Da eine Abwechslung solcher thematischen Gruppen eben auf der semantischen Ebene stattfindet und nicht auf sinnlicher Wahrnehmung beruht, wäre das in meinem Verständnis nicht Rhythmus im engeren Sinne; in einem weiteren Verständnis des Begriffs ließe sich aber durchaus davon sprechen, da mit der unregelmäßigen Abwechslung dieselbe Art von Bewegung vorliegt.

accurately just ‚reclined‘ – in a black Speedo swimsuit by the home’s kidney-shaped pool, on the pool’s tile deck, in a portable deck chair whose back was now reclined four clicks to an angle of 35° w/r/t the deck’s mosaic tile“ (ebd.). Eine größere dieser Variationsreihen schafft auch Bezüge zwischen dem ersten und letzten Satz. Ihre Entwicklung wäre (Hervorhebungen C. K.):

„occasionally wetting a finger to turn the page“
 „wetting a finger not with saliva or perspiration but with the condensation on the slender frosted glass of iced tea“
 „tracing a finger idly down the glass’s side before bringing the moist finger idly up to the page“
 „occasionally turning the pages of the 19 September 1994 edition of Newsweek magazine“
 „sometimes turning several pages in succession“ (2)
 „occasionally clearing his throat“
 „the occasional sound of the poet clearing his throat or turning the pages of Newsweek magazine“ (3)

So verweist der Text einerseits auf sich selbst zurück; indem sich zwischen den Wiederholungen aber immer wieder etwas Neues ereignet, hält der Satz eine nach vorne gerichtete Erwartungsspannung aufrecht.

Die Bewegung von Wiederholung und Abweichung lässt sich auch in verschiedenen Parallelkonstruktionen weiterverfolgen. So kehren mehrmals Teilsätze wieder, die das Subjekt erneut nennen und häufig mit dem unbestimmten Artikel beginnen, etwa „a president emeritus of PEN, a poet two separate American generations have hailed as the voice of their generation“ (1) oder „an indisputably accomplished poet“ (3). Am meisten ins Auge stechen jedoch die durch ihre Partizip Präsens-Konstruktion parallelen adverbialen Nebensätze, die sich ab dem zweiten Drittel des ersten Satzes aneinanderreihen: „reading [...], using [...], also wearing [...], [...] trailing [...], occasionally wetting [...]“ usw. (2). Die Endung *-ing* ist dabei über Strecken ein Klang, der in jedem Teilsatz wiederkehrt. Wie auch auf den anderen Rhythmusebenen wird das Muster durch die unterschiedliche Länge der Nebensätze und die wechselnde Position des *-ing* variiert und durch anders gebaute Nebensätze unterbrochen. Die Monotonie einer solchen Aneinanderreihung ist wahrnehmbar, bricht aber andauernd wieder auf, sodass das Leseinteresse für das, was zwischen diesem unregelmäßigen ‚Puls‘ geschieht, aufrechterhalten wird.

Als solche Rhythmusgeber fungieren auch einzelne, besonders häufig wiederkehrende Wörter; allen voran das Wort ‚poet‘, aber ebenso ‚pool‘, ‚(tile) deck‘, oder ‚(deck) chair‘.⁴⁵ Auch sie markieren die Abstände, zwischen denen andere, neue Dinge passieren. Ihr Motiv wird so mit jeder Wiederkehr erweitert. Sie und das *-ing* ließen sich als die ‚rhythmischen Stöße‘ fassen, die, wie es Zimmermann in seiner Sebald-Analyse

⁴⁵ ‚Poet‘ ist mit 17 Erwähnungen das häufigste Wort (wenn man Artikel, Präpositionen, etc. nicht berücksichtigt), es folgen ‚pool‘ (12), ‚deck‘ (12), ‚American‘ (12), ‚home‘ (8), ‚chair‘ (7) und ‚magazine‘ (7). Daran lässt sich schon ziemlich gut ablesen, worum es geht: den alternden, dekadenten Schriftsteller und seine materiellen Güter.

formuliert, „der Lektüre der langatmig dahin ziehenden hypotaktischen Satzgebilde Momente der Plötzlichkeit [verleihen], die den Leser in Atem halten“.⁴⁶ Am Ende des ersten Satzes werden diese Rhythmusgeber verdichtet und folgen Schlag auf Schlag: „an indisputably accomplished poet, reading his magazine in his chair on his deck by his pool behind his home“ (3).

Dieses Schlag-auf-Schlag wird in den nächsten Sätzen weitergeführt, wenn anstatt des Asyndetons des ersten Satzes nun Polysyndeta die Regel sind, am prominentesten in einer weiteren Verdichtung der Szene: „the whole enclosed tableau of pool and deck and poet and chair and table and trees and home’s rear façade“ (3).⁴⁷ Zu der Betontheit der Polysyndeta kommen weitere Akzente durch die Ansammlung von Attributen, etwa in „very nearly wholly silent“ (ebd.) und auffällige Assonanzen – „composed and enclosed“ und „not even a hint of a breeze to stir the leaves of the trees and shrubbery“ (ebd., Hervorhebungen C. K.) –, die diesem Teil einen aufgeregteren Charakter verleihen. Diese rhythmische Beunruhigung – man könnte mit Lockemann von einem Wechsel von Satz- zu Ballungsrhythmus sprechen – steht im Widerspruch zur inhaltlichen Aussage des Textes, in dem nun nicht mehr der Dichter, sondern seine vollkommen ruhige Umgebung das Subjekt ist: Die Pflanzen sind „green and still“, der Himmel „blue and still“ und das ganze Tableau „wholly still and composed and enclosed“ (3). Die Erzählinstanz scheint sich in den letzten Sätzen immer mehr in diese Beschreibung der Stille und der Natur hineinzusteigern. Selten reicht dabei ein Adjektiv um etwas näher zu bestimmen, stattdessen werden sie aneinandergereiht und durch Adverbien modifiziert, bis dieser Stil – der in komischem Kontrast zu der eher banal und etwas dekadent anmutenden Szene aus einem Reichenviertel steht – im letzten Teilsatz so überspannt wird, dass dieser kaum mehr Sinn ergibt: „the silent living [nastic] enclosing flora’s motionless green vivid and inescapable and not like anything else in the world in either appearance or suggestion“ (ebd.).⁴⁸ Auch wenn man geschafft hat, diese Konstruktion zu entwirren, bleibt sie unklar und widersprüchlich.⁴⁹

⁴⁶ Zimmermann (Anm. 3), 80 f.

⁴⁷ Mit der Überarbeitung der Kurzgeschichte für die Publikation in den *Brief Interviews* 1999 wurden die Polysyndeta noch stärker herausgehoben – im zitierten Beispiel ist etwa im Vergleich zur Version von 1997 noch das „and table“ dazugekommen; ähnliche Erweiterungen von Polysyndeta finden sich an späterer Stelle im gleichen Satz sowie im dem Zitat vorausgehenden Satz, vgl. in *Grand Street* (Anm. 41), 9.

⁴⁸ Das Wort „nastic“ fehlt in der verwendeten Buchausgabe, findet sich aber in der ersten Fassung in der Zeitschrift *Grand Street* (Anm. 41) und wird auch später im Hörbuch von Wallace so gelesen, sodass ich von einem Fehler ausgehe. Vgl. David Foster Wallace: *Death Is Not the End*, in: ders.: *Brief Interviews with Hideous Men. Stories*, Hörbuch, New York 2006, Track 2, zu finden auch unter <https://www.youtube.com/watch?v=kkWVFgQCtLA> [konsultiert am 23.06.2019].

⁴⁹ Ausformuliert und vereinfacht hieße der Satz: ‚the nastic which encloses flora’s motionless green is vivid and inescapable ...‘ Die Feststellung einer Bewegung der Pflanzen (d. h. die Nastie) steht neben ihrer Beschreibung als bewegungslos und es bleibt unklar, wie die Nastie das Grün der Pflanzen umschließen kann und was daran unausweichlich und unvergleichlich ist. Es scheint mithin nicht mehr

Auf diesen Schlusspunkt des Sich-Hineinsteigerns folgt als Überraschung die letzte Fußnote: „That is not wholly true“ (ebd.). Indem sie als der kürzeste Satz der Kurzgeschichte einen Gegensatz zum absatzlosen Block des Haupttextes bildet, läuft der Text auch schriftbildlich auf diese Pointe zu. Mary K. Holland meint zu diesem Schluss, „the piece turns on its head, or, better, fractures hydralike into many heads, when its final sentence entirely denies its object’s mimetic capacity – and then denies the denial.“⁵⁰ Ausgehend vom letzten Satz des Haupttextes – dass die beschriebene Szene „not like anything else in the world“ sei (3) – könne der Text nicht als „visually mimetic or symbolically meaningful“ verstanden werden, mit der Fußnote werde anschließend „the status of representation itself“ genauso hinterfragt wie die an der Darstellung beteiligten Subjekte.⁵¹ An letzteres lässt sich David Herings Lesart anschließen, der die Fußnote als „double voiced discourse“ im Sinne Bachtins versteht: als „simultaneous dramatization and critique of monologism within a polyphonic framework“.⁵² Während er darauf nur in einer kurzen Anmerkung eingeht, argumentiere ich, dass sich dieses Verständnis auch auf die rhythmische Gestaltung des Textes und ihr Auf-die-Spitze-Treiben am Ende übertragen lässt. Der Rhythmus der Kurzgeschichte stellt mit seinen um sich selbst kreisenden Wiederholungen zwar auch die beschriebene Statik und den narzisstisch um sich selbst kreisenden Dichter dar, fügt dem aber eine weitere Ebene hinzu. Seine unregelmäßigen Wechsel, die rhythmischen Stöße und deren Verdichtung zum Schluss hin vollführen ebenso die Gegenbewegung nach vorne, die auf den Schluss und die Pointe der Fußnote zielt. So entsteht ein ironischer Bruch zwischen Inhalt und überspitzt rhythmisierter Formgebung – ‚Sinn der Worte‘ und ‚Sinn des rhythmischen Gebildes‘ laufen einander entgegen.⁵³ Diese Inkongruenz nimmt die von der letzten Fußnote gestellte Frage nach der

um einen klaren Sinn zu gehen, sondern um das ausgeführte Abheben eines Stils. Dieser übertriebene deskriptive Stil mit seinen Attributansammlungen wie auch der in der Kurzgeschichte beschriebene Dichter überhaupt lassen sich als Verweis auf die beschreibende Prosa beziehen, für die John Updike bekannt war, und den Wallace in seiner Rezension eines Updike-Romans als einen der „Great Male Narcissists“ der US-amerikanischen Literatur angegriffen hat. Vgl. David Foster Wallace: *Certainly the End of Something or Other, One Would Sort of Have to Think*, in: ders.: *Consider the Lobster and Other Essays*, London 2007, 51–59, hier: 51 f., 57 f.; zuerst 1997 (d. h. im gleichen Jahr wie *Death Is Not the End*) im *New York Observer* erschienen.

50 Mary K. Holland: *Mediated Intimacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in: Marshall Boswell und Stephen J. Burn (Hrsg.): *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York 2013, 107–130, hier: 114.

51 Ebd.

52 David Hering: *David Foster Wallace. Fiction and Form*, New York/London 2016, 36, 168 Fn. 23.

53 Das ist auch ein Argument gegen die Deutung von Iannis Goerlandt. Er liest den Text als Figurenrede des beschriebenen Dichters, die „mehr oder weniger ungeschminkt“ präsentiert werde. Die Erzählhaltung von *Death Is Not the End* sei abstoßend und führe in letzter Konsequenz dazu, dass nicht nur das narzisstische Sprechen des Protagonisten, sondern auch dessen Simulation, der Text, von seinen Leser*innen abgelehnt werde. Vgl. Goerlandt (Anm. 42), 404 f. Diese Erklärung wird, wie ich

Darstellbarkeit von Realität und Selbst vorweg und macht aus einem einstimmigem Text einen mehrstimmigen.

Fazit

Es ist deutlich geworden, dass Rhythmus ein der Prosa inhärentes und ihr in seiner Eigengesetzlichkeit entsprechendes Merkmal ist, das entscheidend zum Textverständnis beitragen kann. So verstanden, erlaubt der Einsatz von ‚Prosarhythmus‘ als Analysekatgorie, verschiedene Strukturebenen eines Textes gemeinsam in den Blick zu nehmen und damit seine Dynamiken präziser zu fassen. Rhythmus kann mithin einerseits Verknüpfungen und Bezüge schaffen und erzeugt andererseits auf den Ebenen der Lautlichkeit und Schriftbildlichkeit eine Bewegung, die zunächst unabhängig von Wortbedeutungen vonstattengeht. Diese Spannung von ‚Sinn und anderem Sinn‘, die in theoretischen Texten von Henri Meschonnic, Hans Ulrich Gumbrecht und Simone Mahrenholz diskutiert wurden, spielt in David Foster Wallace’ *Death Is Not the End* eine wichtige Rolle. Einerseits wird der semantisch beschriebene Stillstand der Wiederholung und des narzisstischen Kreisens um sich selbst auch rhythmisch dargestellt: durch die litaneiartige Aufzählung, gleich gebaute Teilsätze und wiederkehrende Klänge. Doch schon hier lässt sich im Rhythmus der Sätze eine Überspitzung erkennen; zum Schluss hin wird diese in rhythmischen Verdichtungen wie polysyndetischen Reihen und Assonanzen offenbar, die gegenüber der semantischen Aussage Überhand nehmen und ihr entgegenlaufen. Dieser Rhythmus mit seiner unregelmäßigen, Erwartungsspannung aufbauenden Bewegung nach vorne ist die zweite Stimme im ‚double voiced discourse‘ der Geschichte, die dem Text seinen Humor verleiht. Wallace’ Kurzgeschichte stellt so mit ihrer ‚tödlichen‘ Stasis und dem nach vorne, auf die Pointe hinziehenden Rhythmus die Zugrichtungen von Prosa in ihren Extremen dar und macht das Grundprinzip von Rhythmus – die Spannung zwischen Wiederholung und Variation – augenfällig.

meine, der Komplexität der Erzählsituation nicht gerecht und verkennt dadurch auch den Humor der Kurzgeschichte. Das durch die Analyse des Prosarhythmus festgestellte Entgegenlaufen von Inhalt und Form spricht für eine ironische Distanz, die nicht mit Figurenrede gleichzusetzen ist.