

Ästhetische Eigenzeiten  
Band 18: Denkfigur Rhythmus





ÆSTHETISCHE  
EIGENZEITEN

Band 18

Boris Roman Gibhardt (Hrsg.)

# Denkfigur Rhythmus

Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs  
in den Künsten

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
des Zentrums für interdisziplinäre Forschung, Bielefeld (ZiF),



und der Deutschen Forschungsgemeinschaft

SPP 1688



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2020

Wehrhahn Verlag

[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)

Layout: Wehrhahn Verlag

Umschlaggestaltung: Wehrhahn Verlag unter Verwendung des Bildes »Endloser Rhythmus«  
von Robert Delaunay von 1934. Öl auf Leinwand, 200 x 99,5 cm. Kunsthalle Bielefeld.

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Kunsthalle Bielefeld. © Pracusa 20190212

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-783-3

## Inhaltsverzeichnis

Boris Roman Gibhardt

Einleitung: Zum Widerstreit historischer und systematischer  
Ansätze in der Rede von Rhythmen 9

### Teil I Systematische Perspektiven: Grenzen und Potenziale der Rede von Rhythmen

*Wie über Rhythmen sprechen? Auf der Suche  
nach einer adäquaten Wissenschaftssprache*

Wolfgang Braungart

Rhythmus: Prozess und Gestalt zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹  
Hölderlins *Abendphantasie*, eine kleine Allegorie des Bergwanderns  
und Sonia und Robert Delaunays Lebensarbeit am ›Rhythmus‹ 23

Johannes Grave

Können Bilder Rhythmen aufweisen?  
Rezeptionsästhetische und phänomenologische  
Rechtfertigungen einer problematischen Redeweise 49

Helmut Hühn

Ῥυθμός. Zur Zeitlichkeit der Form  
und zur Formdimension des Zeitlichen 73

*Zum Problem der Geschichtsvergessenheit ›systematischer‹ Rhythmusbegriffe*

Eva Geulen/Elisa Ronzheimer

»Folgeerscheinungen der rhythmischen *décadence*«:  
Rhythmus und Stil in Nietzsches *Ecce homo* 91

*Das »kritische« Potenzial der Rede von Rhythmen*

Marco Agnetta/Nathalie Mälzer

Henri Meschonnic's holistischer Rhythmusbegriff  
und einige seiner Implikationen für die Translationswissenschaft 105

Teil II Die Konjunktur des Rhythmusbegriffs in Literatur-  
und Kunstwissenschaft um 1900

*Historische Systematisierungsversuche und ihre Abgrenzungen*

Jutta Müller-Tamm

Prosarhythmus um 1900 119

Reinhold Göring

Bergson und der Rhythmus 131

Bernadette Collenberg-Plotnikov

August Schmarsow und die kulturelle Bestimmung des  
Rhythmus in der Allgemeinen Kunstwissenschaft 147

Björn Spiekermann

Laokoons Schatten. Bewegung, Sukzession  
und Rhythmus in der Kunsttheorie August Schmarsows 165

Dominik Brabant

Die Rhythmen der Kunst(-geschichte)  
Julius Meier-Graefe über Slevogt und Manet  
in der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* 191

*Rhythmus und Performanz: Künstlerische Positionen um und nach 1900*

Elena Vogman

Kartographien des Rhythmus. Zahl und Zeit in  
experimenteller Poetik der Moderne (Fallstudien) 209

Saskia Fischer

»Alles sei Rhythmus.« Rhythmus im Theater und im Drama um 1900 225





## Einleitung: Zum Widerstreit historischer und systematischer Ansätze in der Rede von Rhythmen

### I.

Die Behauptung, die Rede von Rhythmen sei problematisch, weil sich mit ihr die unterschiedlichsten Aspekte benennen ließen, gehört vielleicht zu den produktivsten Negativbescheiden in der geisteswissenschaftlichen Begriffsgeschichte.<sup>1</sup> Es fällt nicht schwer, für drei ihrer Disziplinen Beispiele anzuführen: In der *Literaturwissenschaft* hat in den 80er Jahren Hans Ulrich Gumbrecht der Rede von Rhythmen eine gewisse inflationäre Bedeutungsfülle attestiert, nicht ohne trotzdem – oder gerade deshalb – die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Reflexion des Phänomens anzuerkennen und im Übrigen eine seitdem oft wiederholte Definition vorzuschlagen.<sup>2</sup> Für die *Musikwissenschaft* (und die Ästhetik im allgemeineren Sinn) hat ferner Wilhelm Seidel den Bedeutungsverlust des Rhythmusbegriffs diagnostiziert, wobei er allerdings vom Rhythmus als einem rein formalen Wiederholungsschema ausgeht.<sup>3</sup> Und in der *Kunstgeschichte* hat vor kurzem Jason Gaiger den Rhythmusbegriff zumindest für die rezeptionsästhetische Dimension der Bilderfahrung als defizitär abgewertet, weil Strukturen in statischen Bildern für das betrachtende Auge keine Nachvollzüge vorgäben, die eine rhythmische Richtung generieren könnten, sodass

- 1 Vgl. zum Rhythmusbegriff Boris Roman Gibhardt, Johannes Grave: Art. »Rhythmus«, in: *Ästhetische Eigenzeiten. Ein Wörterbuch*, hrsg. von Michael Gamper, Helmut Hühn, Steffen Richter, Hannover 2020, 214–323; Angelika Corbineau-Hoffmann: Art. »Rhythmus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1992, Bd. 8, 1026–1034.
- 2 Hans Ulrich Gumbrecht: *Rhythmus und Sinn*, in: ders., Karl Ludwig Pfeifer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, 714–729. Gumbrechts Definition lautet: »Rhythmus ist das Gelingen von Form unter der (erschwerenden) Bedingung von Zeitlichkeit«, 717.
- 3 Wilhelm Seidel: *Rhythmus*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2003, 291–341. Dass Rhythmus keineswegs in diesem metrischen, mathematischen und ordnungsgenerierenden Sinn verstanden werden muss, hatte in sprachhistorischer Perspektive bereits Benveniste gezeigt, vgl. Emile Benveniste: *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in: ders.: *Problèmes de linguistique générale*, Bd. I, Paris 1966, 327–335. Der in Anm. 2 genannte Aufsatz von H.U. Gumbrecht bezieht sich auf die Position Benvenistes.

die Rede von Rhythmen irrig sei.<sup>4</sup> Nicht nur erweist sich auch in letzterem Fall der Rhythmusbegriff gerade als das Vehikel, das die Entfaltung der Argumentation erst erlaubt. Auch hat das Dementi rhythmischer Erfahrung sogleich eine Widerrede nach sich gezogen.<sup>5</sup> Von allen drei genannten Positionen lässt sich sagen, dass sie bei allen heuristischen Problemen über das Vehikel der Rede von Rhythmen gerade dort geisteswissenschaftliche Grundfragen zu ›Zeit‹, ›Form‹ und ›Darstellung‹ aufwerfen, wo von einem eigentlichen Grundbegriff ›Rhythmus‹ *nicht* ausgegangen werden kann.<sup>6</sup>

Sollte man angesichts dieser Beispiele versucht sein, ein wissenschaftliches *déjà vu* für möglich zu halten? Bekanntlich fand die erste große Konjunktur der Rede von Rhythmen vor etwa 120 Jahren statt, als ›Rhythmus‹ höchst kontrovers diskutiert wurde.<sup>7</sup> An vielen Fronten wurde vom späteren 19. Jahrhundert bis in die 20er Jahre hinein mit Verve für einen Grundbegriff ›Rhythmus‹ gefochten.<sup>8</sup> Dabei hatte schon im Jahr 1894 Ernst Meumann

- 4 Jason Gaiger: Can a Painting have a Rhythm?, in: *The British Journal of Aesthetics* 58/4 (2018), 363–383, insb.: 469–472. Vgl. die Kritik am Rhythmusbegriff in Bezug auf Bildrhythmen bereits bei Heinrich Theissing: *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987, insb.: 28.
- 5 Vgl. den Beitrag von Johannes Grave in diesem Band. Ein hohes Interesse am Bildrhythmus bzw. an Bildzeit bekunden auch Claudia Blümle: *Farbe, Form, Rhythmus*, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 340–346; Lorenz Dittmann: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, in: Hannelore Paffik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 89–124; Gottfried Boehm: *Bild und Zeit*, in: Hannelore Paffik (Hrsg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–23.
- 6 So versteht Benveniste den Rhythmus weniger als festen Begriff und eher als Thema, nämlich das einer ›Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der ›Zeit‹«. *La notion de rythme* (Anm. 3), 327.
- 7 ›Rhythmus‹ spielt freilich bereits in der romantischen Ästhetik und Kunstlehre eine wichtige Rolle, vgl. hierzu Boris Roman Gibhardt: *Nachtseite des Sinnbilds. Die romantische Allegorie*, Göttingen 2018, 67–95 (Kapitel *Lebendige Darstellung*); Janina Wellmann: *Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie*, Göttingen 2010, bes. 37–106.
- 8 Norbert Schneider: *Rhythmus. Untersuchungen zu einer zentralen Kategorie in der ästhetischen und kulturphilosophischen Debatte um die Jahrhundertwende*, Osnabrück 1992; Harry Francis Mallgrave, Eleftherios Ikonou (Hrsg.): *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics (1873–1893)*, Los Angeles 1994; Annette Simonis: *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer Denkfigur*, Köln/Weimar/Wien 2001; Barbara Naumann (Hrsg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Würzburg 2005; Sabine Mainberger: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, 91–110; Georg Vasold: *Optique ou haptique. Le rythme dans les études sur l'art au début du 20e siècle*, in: Michael Cowan, Laurent Guido (Hrsg.): *Rhythmer*, Montréal 2010, 35–55; ders.: *Anschauung versus Erlebnis. Der Rhythmus in der deutschsprachigen Kunstforschung um*

den Rhythmusbegriff für die nicht-musikalischen Künste verworfen, weil er auf einer nur metaphorischen Verwendung beruhe und deshalb unwissenschaftlich sei.<sup>9</sup> Doch stand die Hochphase der Rhythmusdebatten in den vielfältigen ästhetischen, lebensphilosophischen, vitalistischen, darwinistischen, kulturmorphologischen und psychologischen Denkrichtungen zu diesem Zeitpunkt erst noch aus. Zusehends rückten die großen Namen der Kunstgeschichte in den Blick der Rhythmus-Theoretiker: In der literaturwissenschaftlichen Ästhetik erprobte etwa Wilhelm Dilthey einen das ganze Wesen von Leben und Schaffen umfassenden Rhythmusbegriff an keinem geringeren Autor als Goethe,<sup>10</sup> und noch 1924 leisteten sich Erwin Panofsky und Hans Kauffmann eine Art Akademiestreit über die Frage, inwiefern Dürers Kunst rhythmisch sei.<sup>11</sup>

1900, in: Sigrid Brandt, Andrea Gottdang (Hrsg.): *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, Worms 2012, 36–41; ders.: *Am Urgrund der Kunst. Rhythmus und Kunstwissenschaft*, ca. 1921, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 7/1 (2013), 67–76. Vgl. epochenübergreifend Christa Brüstle u.a. (Hrsg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005; Hendrik Blumentrath u.a. (Hrsg.): *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 7/1 (2013); Christian Grüny, Matteo Nanni (Hrsg.): *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld 2014; Jörn Ethold, Moritz Hannemann (Hrsg.): *Rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*, München 2016.

- 9 Ernst Meumann: *Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus*, Leipzig 1894. Die von Meumann rezipierten Rhythmustheorien können hier nicht aufgeführt werden. Herausgegriffen aus den einflussreichen Studien, die um 1900 auf den Rhythmusbegriff Bezug nehmen, seien Robert Vischer: *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig 1873; Wilhelm Wundt: *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* [1874], 6. Aufl., 3 Bde., Leipzig 1908; Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, sowie August Schmarsow: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Leipzig/Berlin 1905. Schon um 1910 erscheinen zum Rhythmusbegriff in einzelnen Disziplinen resümierende Arbeiten, vgl. etwa Hans Hermann Russack: *Der Begriff des Rhythmus bei den Deutschen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts*, Weida 1910; Willy Drost: *Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste*, Leipzig 1919.
- 10 Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin* [1905], 14. Aufl., Göttingen 1965. Vgl. zu Dilthey Michael Batz: *Der Rhythmus des Lebens. Zur Rolle der Musik im Werk Wilhelm Diltheys*, Würzburg 2011.
- 11 Hans Kauffmann: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig 1924; Erwin Panofsky: *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1926), 136–192. Vgl. hierzu zuletzt Tobias Teutenberg: *Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2019, S. 265–278; Reinhart Meyer-Kalkus: *Wiedergelesen: Erwin Panofsky über rhythmische Kunst*, in:

## II.

Ein relativ konstantes epistemisches Problem der Rede von Rhythmen um 1900 lässt sich dabei beobachten: Offenbar kamen sich systematische und historische Begründungen immer wieder in die Quere.<sup>12</sup> Die Konzeptionen grundsätzlicher Muster rhythmischer Wahrnehmung, Gestaltung oder Erfahrung sperrten sich auf bemerkenswerte Weise dagegen, in einen systematischen Begriff zu münden. Da aber eben dies angestrebt wurde – nämlich über exemplarische Fälle einen ästhetischen ›Grundbegriff‹ zu definieren –, entstanden Widersprüche und Aporien, die kaum aufzulösen waren.<sup>13</sup>

Insofern mutet es etwas lakonisch an, dem Rhythmusbegriff eine rhetorische Aushöhlung zu unterstellen, wie etwa Wilhelm Seidel im oben notierten Zitat, ohne sich auch die Potenziale einer vielgestaltigen Verwendung vor Augen zu führen. Denn letztlich berührt die historische Debatte das Grundproblem der Geisteswissenschaften, dass sich eine jede begriffsgestützte Argumentation zwischen einer historischen Beweisführung und einer über sie hinausgehenden Theoriebildung entscheiden muss. Die Probleme, um die in der Rhythmus-Debatte gerungen wurde, sind von diesem stärker heuristischen, epistemischen Standpunkt her gesehen nicht grundsätzlich veraltet. Erstens führen sie unmittelbar in die Entstehungsgeschichte des Rhythmusbegriffs zurück, in der sich kein fester semantischer Anwendungsbereich eingrenzen lässt.<sup>14</sup> Zweitens scheinen sie wenn nicht lösbar, so doch besser adressierbar zu werden, wenn man die Widersprüche, auf die sie hinweisen, gar nicht erst künstlich aufzulösen versucht, sondern offen in die Rede von Rhythmen mit einbezieht. Ein solches Vorgehen würde historische Distanz wahren, ohne grundsätzlich von einem per se defizitären Zustand der Wissenschaftskultur um 1900 auszugehen, den man

Bildwelten des Wissens 10/2 (2014), 107–111. Die Konjunktur des Rhythmusbegriffs setzt sich fort in die 30er Jahre, vgl. hierzu Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné, Céline Trautmann-Waller (Hrsg.), Berlin 1913 – Paris 1937, Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse, Hamburg 2016.

- 12 Ein weiteres Beispiel hierfür wäre der Versuch Alois Riegls, anhand der spätrömischen Antike wie auch auf der Grundlage wahrnehmungspsychologischer Annahmen einen ebenso historischen wie systematischen Rhythmusbegriff zu entwickeln. Vgl. Anm. 9.
- 13 Die Debatte zwischen Panofsky und Kauffmann zeigt dies exemplarisch, da sich beide auf einen systematischen Rhythmusbegriff stützen. Panofsky geht von Grundprinzipien einer rhythmischen Proportionslehre aus, auf die Dürer sich beziehe, Kauffmann hingegen von einer natürlichen Rhythmik des Sehapparats, die Dürer künstlerisch-technisch für eine rhythmische Darstellung nutze.

überwinden zu müssen glaubt. Insbesondere die Suggestion, dass sich die Kontrahenten der Rhythmus-Debatte in einem »Mythos« vom Rhythmus wie in einer Art kompensatorischen Lücke des aufgeklärten Wissensdiskurses bewegt hätten, wäre vor dem Hintergrund zu überdenken, dass die heutigen Probleme der Begriffsbildung womöglich immer noch ganz ähnliche sind.<sup>15</sup> Es scheint also angebracht, gerade auch die Potenziale der historischen Debatte noch einmal offensiver, das heißt mit Blick auf eine mögliche Produktivität ihrer Widersprüche, herauszuarbeiten, als dies bislang unternommen wurde.

Sobald nämlich historische Begriffsbildungen reaktiviert werden, wird der Übergang zu einer über die Rekonstruktion geschichtlicher Zusammenhänge hinausgehenden begriffsgestützten systematischen Theoriebildung fließend. Zu den Rhythmus-Theoretikern, die sich in großem Umfang auf Aspekte der historischen Rhythmus-Debatte um 1900 gestützt und diese mit unmittelbar zeitgenössischen Diskursen verknüpft haben, gehört sicherlich Henry Maldiney,<sup>16</sup> wobei seine nunmehr ebenfalls geschichtlich einzuordnende Position Anlass für weitere Kontextualisierungen von Zeit und Darstellung sein kann.<sup>17</sup> Aber

- 14 Vgl. Anm. 6 sowie die Überlegungen von Helmut Hühn in diesem Band.
- 15 Der Mythosbegriff erscheint unter anderem bei Massimo Salgaro, Michele Vangi (Hrsg.): *Mythos Rhythmus: Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*, Stuttgart 2016. Als »Mythos« deutet auch Tobias Teutenberg die Rede von Rhythmen, vgl. Teutenberg (Anm. 11), 241ff. Der Begriff vom Mythos ist ferner historisch insofern etwas irreführend, als die Ausprägung des altgriechischen Rhythmusbegriffs gerade mit einer Kritik am Mythos eng verbunden war. So ruft etwa in der frühgriechischen Poesie der Dichter Archilochos dazu auf, den die Menschen durchwaltenden Rhythmus (ῥυθμός) zu erkennen, statt sich mythischen Mächten zu überlassen. Rhythmus meint also immer auch Erkenntnis des Rhythmus. Vgl. hierzu den Beitrag von Helmut Hühn in diesem Band.
- 16 Vgl. den zentralen Aufsatz: Henri Maldiney: *L'esthétique des rythmes*, in: ders.: *Regard Parole Espace*, Lausanne 1973, 147–172. Dass sich Maldiney auf historische Positionen bezieht, zeigt Andrea Pinotti: *Style, Rythme, souffle. Maldiney et la Kunstwissenschaft*, in: Jean-Pierre Charcosset, Jean-Philippe Pierron (Hrsg.): *Parole tenue, Colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, Paris 2014, 49–59. Vgl. ferner Eliane Escoubas: *Le phénomène et le rythme. L'esthétique d'Henri Maldiney*, in: *Revue d'esthétique* 36 (1999), 141–148 sowie Pierre Sauvanet: *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney. Approche et discussion*, in: R. Barbaras u.a. (Hrsg.): *Henri Maldiney. Une singulière présence*, Paris 2014, 169–188.
- 17 Boris Roman Gibhardt: *Rhythmical Presentness. On the ›rhythmology‹ of perception. Maldiney – Cézanne – Rilke*, in: *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-presentation*, hrsg. von Ludger Schwarte und Angela Stercken, Bielefeld/New York 2020, 129–142; Claudia Blümlé: *Rhythmus im Bildraum. John Dewey, Henri Maldiney und Gilles Deleuze*, in: Marion Lauschke, Johanna Schiffler und Franz Engel (Hg.): *Ikonsche Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*, Berlin 2018, 143–161; Jean-Christophe Goddard: *Image et rythme dans l'esthétique d'Henri Maldiney et Gilles Deleuze*, in: Thomas Kisser (Hrsg.): *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, 419–430

auch andere Ästhetiker wären zu nennen.<sup>18</sup> Wir blicken also offenbar nicht etwa einfach auf den ›Mythos‹ oder das ›Faszinosum‹ von der Rede über Rhythmen zurück, dem gegenüber historiographische Distanz die einzige mögliche Antwort wäre. Die Debatte um 1900 ist vielmehr in mancherlei Hinsicht aktuell, und sie bedarf weiterer Theoriebildung.<sup>19</sup> Andererseits zeigt das Rhythmus-Verständnis um 1900 auch, dass sich, wie skizziert, mit der Theoriebildung immer auch Risiken eines zu systematischen Anspruchs verbinden können, der den individuellen oder zeitlichen Kontext von Rhythmus-Vorstellungen zu unterlaufen droht, so dass es zwingend auch weiterer Forschung in der historisch argumentierenden Begriffsgeschichte bedarf.

Der vorliegende Band will gerade nicht suggerieren, sich grundsätzlich außerhalb dieser Gemengelage platzieren zu können. Vielmehr unterbreitet er den Vorschlag, die Spannung historischer und systematischer Redeformen überhaupt erst zum Ausgangspunkt des Sprechens über Rhythmus zu machen. Anstatt nach einer Auflösung des historischen und systematischen Blickwinkels zu streben, lässt der Band die Widerstreite beider Perspektiven schon in der Anlage seiner Sektionen sichtbar hervortreten. Er erprobt auf diese Weise einen eigenen Zugang zur Rede von Rhythmen. Dabei geht es jedoch nicht etwa darum, die Beiträge sauber nach heuristischen Ansätzen zu unterscheiden und sie zu klassifizieren. Ganz im Gegenteil gilt es, allererst die Frage zu stellen, wie mit solchen womöglich eben gerade nicht auflösbaren epistemischen Widerstreiten, die oft eher unterschwellig wirken, produktiv umgegangen werden könnte. Die Zuweisung der einzelnen Beiträge zu einer eher systematischen einerseits und einer eher historischen Sektion andererseits ist daher als offene Versuchsanordnung zu verstehen, die in der Lektüre in Frage gestellt werden kann und soll.

- 18 Neben Maldiney hat in den 30er Jahren bekanntlich John Dewey die Rhythmusdebatte um 1900 für eine Theorie des Rhythmus fruchtbar gemacht, allerdings ohne Angabe genauerer Filiationen: John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, übers. von Christa Velten, Dieter Sulzer und Gerhard vom Hofe, Frankfurt am Main 1988. Prominent ist der Rhythmusbegriff u.a. auch in folgenden Ästhetiken: Friedrich Kainz: *Vorlesungen über Ästhetik*, Wien 1948; Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.
- 19 Hier wäre etwa an die Rezeptionsästhetik zu denken, in der Rhythmiken der Wahrnehmung eine Rolle spielen (vgl. z.B. Anm. 4). Auch die Ansätze einiger Wortführer im Umkreis von Anti-Ästhetizismus und Lebensreform, auch außereuropäische, ›ganzheitliche‹ Konzeptionen von Rhythmus aufzugreifen, wären zu berücksichtigen: Hieraus könnte resultieren, dass der moderne Rhythmus- und Darstellungsbegriff (noch) mehr Einflüsse aufweist, als gemeinhin heute mit Blick auf klassische Strömungen seit der Antike angenommen wird.

Freilich erfordert das Medium Buch, das aus technischen Gründen nur eine Abfolge zulässt, für eine solche Versuchsanordnung von der Leserin und dem Leser auch Einiges an Imagination.

### III.

Am Anfang dieses Bandes stehen Beiträge, die neben ihrer eigentlichen Themensetzung und disziplinären Verankerung auch für verschiedene epistemische, methodologische und nicht zuletzt stilistische Zugänge zur Suche nach einer heute adäquaten Rede von Rhythmen stehen könnten. So greift – um ein Beispiel herauszugreifen – Wolfgang Braungart in seinem dezidiert künstervergleichenden, aber auch von individuellen Beobachtungen geleiteten Beitrag zu einer an argumenativen Ebenenwechseln reichen Struktur, während Johannes Grave auf die größtmögliche Stringenz von These, Einwand und differenzierender Synthese setzt. Dass es sich dabei um mehr als nur individuelle Stile und Rhetoriken handelt, leuchtet besonders dann ein, wenn man bedenkt, wie stark der Ausgang von (Denk-) Anordnungen davon abhängt, wie sie organisiert sind.<sup>20</sup> Hierauf hinzuweisen, ist ein Ziel des Bandes. Die im engeren Sinne thematischen und methodischen Ansätze der einzelnen Beiträge seien an dieser Stelle kurz präsentiert:

Wolfgang Braungart macht in seinem Beitrag das Maß des Rhythmus zum Ausgangspunkt. Zumindest für das Thema der Philosophie der Lebenskunst kann das Maß, das dem Menschen gemäß ist, nur ein subjektives, den eigenen Körper betreffendes sein, während dennoch das Maß des Rhythmus auch ein chrono-biologisches, durch Alter und Erfahrung vorgegebenes ist, zu dem man sich eher *verhält*, als dass man es intentional *bestimmen* könnte. Weil der Rhythmus sich auf das »gelebte Leben« bezieht, ist er nichts einfach Gegenwärtiges, Plötzliches, sondern »eine Gesamtgestalt in der Zeit, *insofern ich sie als Subjekt realisiere*«.

An die rhythmische Erfahrung knüpft auch Johannes Grave in seinem Beitrag an, setzt den Akzent aber auf die phänomenologische Relevanz von Rhythmen. Er nimmt dabei Bezug auf jüngere Versuche, in unbewegten, statischen Bildern Rhythmen auszumachen. Aktuell stellt die empirisch orientierte Blickbewegungsforschung eine Herausforderung für die hermeneutisch-rezeptions-

20 Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007. Diesen Aspekt verdeutlicht aus wissenschaftskritischer Perspektive auch der Beitrag von Eva Geulen und Elisa Ronzheimer in diesem Band.

ästhetische Methode dar. Allerdings ist dem Beitrag zufolge der Bildrhythmus gerade nicht als Verlaufsbewegung des Sehens zu verstehen, sondern liegt im Wechsel der im Sehen jeweils aktivierten Ebenen, insbesondere von ›Gegenstand‹ und ›ästhetischem Objekt‹.

Als eine Urszene der Theoretisierung von ›Rhythmus‹ macht Helmut Hühn die Lyrik des frühgriechischen Dichters Archilochos aus und erinnert damit zugleich daran, dass eine systematische Rhythmusdiskussion nicht ohne historische, genauer literatur- und mythengeschichtliche Perspektive auskommt. Rhythmus ist ein genuines Zeitphänomen, weil in der Zeit die einer Bewegung *eigene* Zeit erkannt wird. Damit ergibt sich im Anschluss an die zitierte Bemerkung Benvenistes die Konsequenz, dass zum Rhythmus, anders als es diverse und vor allem auf Definitionen seit Platon bezogene Theorien suggerieren, keine regelmäßige Bewegung allein gehört, sondern ein Moment des Wechsels und Umschlags, für das nicht zuletzt das vielfach verwendete Bild der Welle ein wichtiges Anschauungsmodell abgibt.

Eine Kritik der systematischen, auf historische Positionen rekurrierenden Rede von Rhythmen stimmen Eva Geulen und Elisa Ronzheimer an. Als kultur- und geisteswissenschaftlicher Grundbegriff sei ›Rhythmus‹ mit den Positionen aufgefüllt worden, die seine Semantik einmal bestimmt haben und die in Wirklichkeit spezifischen, historischen Entwicklungen geschuldet waren und gar keine überzeitliche Modellbildung erlauben. Friedrich Nietzsches Einlassungen zum Rhythmus sind in diesem Sinn besonders oft für Systematisierungen herangezogen worden, obwohl gerade sie abhängig von bestimmten Schreibszenen und Schaffensperioden waren. Am Beispiel des *Ecce Homo* fragen die Autorinnen daher nach dem Rhythmus des Textes selbst als dessen stilistischer Signatur und wägen das Pro und Contra nietzschebezogener systematischer Begriffsbildungen ab.

Nathalie Mälzer und Marco Agnetta widmen sich in ihrem Beitrag der Rhythmuskritik Henri Meschonnic, der aktuell eine neue Aufmerksamkeit zuteilwird. Meschonnic beruft sich in seiner *Critique du rythme* auf Benvenistes sprachhistorisch belegten Rhythmusbegriff, der nicht auf die Bedeutung als fixes metrisches Wiederholungsschema beschränkt ist, sondern vielmehr eine Idee von in Bewegung Befindlichem und Fließendem transportiert. Die Verengung des Begriffs ist für Meschonnic selbst eine historische Entwicklung. Im Anschluss an Meschonnic gehöre es daher heute zu einer ›Kritik‹ des Rhythmus, auch andere vermeintlich unumstößliche Gewissheiten in Zweifel zu ziehen, in der Translationswissenschaft etwa die paradigmatische Unterscheidung von literarischem Text und Gebrauchstext.



Überwiegen mit diesen Perspektiven im ersten Teil des Bandes systematische Ansätze zum Umgang mit der Rede von Rhythmen und ihrer Anwendung für die Analyse temporaler Phänomene in den Künsten, so geht der zweite Teil stärker der Denkfigur des Rhythmus in der Ästhetik, Literatur und bildenden Kunst in der historischen Epoche um 1900 nach.

Gerade der systematische Anspruch durchzieht viele dieser heute historischen Positionen. Dies zeigt Jutta Müller-Tamm am Beispiel von Karl Marbes experimentalpsychologischem Versuch, den Rhythmus nicht mehr nur im Sinne von Takt und Metrum, sondern als eine variable und individuelle Ordnung zu messen. Dass der rhythmischen Verfasstheit der Prosa über diesen empirischen Zugang hinaus um 1900 eine symbolische Erlebnisqualität mit weiterreichenden Konsequenzen zugesprochen wurde, wird mit Friedrich Nietzsches Idee vom Rhythmus als einer den Text durchwaltenden ›Gebärde‹ offenkundig. Auf diese Weise erschließen die experimentalpsychologische und die symbolische Dimension des Prosaverständnisses wichtige Aspekte der Rede von Rhythmen um 1900.

Reinhold Göring erkundet in seinem Beitrag Henri Bergsons Rhythmusverständnis, das er prozessphilosophisch perspektiviert. Bergson unternimmt eine systematische Analyse des menschlichen Zeitbewusstseins, wobei er die systematische Annahme einer homogenen, eigenständigen Zeit einer umfassenden Kritik unterzieht. Zeit ist für Bergson etwas, das nicht außerhalb der Materie, sondern in ihr ist; hieraus bestimmt sich der Rhythmus des Werdens. Bergsons philosophisch-systematischer Ansatz hat gleichwohl einen historischen Ort. Er klingt im Beitrag mit Walter Benjamins Vorwurf an, demzufolge in Bergsons Zeittheorie der Tod bzw. die Leere nicht vorkomme. Mit dieser Kritik stellt sich noch einmal neu die Frage, worin Bergson zufolge gerade der Rhythmus des Lebens bestehen könnte.

Einen anderen Weg als Bergson gingen um 1900, wie der Beitrag von Bernadette Collenberg-Plotnikov zeigt, die Philosophen Max Dessoir und Emil Utitz, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der ›Allgemeinen Kunstwissenschaft‹ eine umfassend angelegte Bewegung zur Erforschung der Kunst begründeten und dabei immer wieder auf den Rhythmusbegriff zurückkamen, bis hin zum Kongress ›Rhythmus und Symbol‹ von 1927. Hatten Utitz und Dessoir den Rhythmus zunächst auf Musik und Poesie beschränkt, so entwickelt ihn im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft vor allem der Philosoph und Architektur-Theoretiker August Schmarsow zum Grundbegriff der Künste und zwar anhand des Paradigmas vom ganzen, in Bewegung befindlichen menschlichen Körper.

Dass damit innerhalb der Debatte die Grundfrage von der Vergleichbarkeit der Künste aufgerufen wird, ist für Björn Spiekermann Anlass, den akademischen Streit zwischen August Schmarsow und Oskar Walzel in den Blick zu nehmen und ihre jeweiligen Argumente im historischen Diskursfeld von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Georg Sulzer bis hin zu Alois Riegl und Wilhelm Wundt zu verorten. Insbesondere durch den Nachvollzug von Schmarsows Lessing-Studium lässt sich dabei zeigen, dass Schmarsows Rhythmusprinzip zwar die in der *Laokoon*-Schrift getroffene Unterscheidung zwischen Simultaneität und Sukzession zugunsten des Bewegungsschemas entkategorialisiert und gleichsam renaturalisiert, dabei aber der weiteren Ausweitung, etwa auf ein Rhythmusmodell für Bilder, zu enge Grenzen setzt.

Durchaus an der Malerei orientiert ist hingegen der Rhythmusbegriff des Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe, den Dominik Brabant untersucht. Meier-Graefe nutzt den Rhythmusbegriff sowohl zur Charakterisierung formalästhetischer Qualitätsmerkmale als auch zur Evokation von geschichtlichen Intervallen der Kunst überhaupt. Max Slevogts spezifische Mal- und Zeichentechnik trete etwa laut Meier-Graefe mit früheren Künstlern in Dialog und lasse auf diese Weise nicht nur einen bildlichen, sondern im Bild geradezu einen kunsthistorischen Rhythmus als Abfolge von Stilen erscheinen. Damit lässt sich Meier-Graefes Rhythmusbegriff mit anderen Begriffsprägungen in Beziehung setzen, etwa Georg Simmels Konzept vom Rhythmus als epochaler Signatur, insbesondere der Moderne.

Im engeren Sinne künstlerischen Positionen im Zeichen des Rhythmus sind die beiden letzten Beiträge gewidmet. Elena Vogman analysiert unter dem Stichwort der Dynamographie als einer Heuristik bewegter Phänomene den Rhythmusbegriff in den Ästhetiken des futuristischen Dichters Velimir Chlebnikov und des Symbolisten Andrej Belyj. Chlebnikovs proto-algorithmisches Prinzip manifestiert sich in einer Kunst räumlicher Graphiken, in denen Ereignisse zu rhythmischen Konstellationen zusammentreten. Auch für Belyj ist der Rhythmus ein Indikator (kultur-)historischer, biologischer und poetologischer Makro-Entwicklungen, der künstlerisch entschlüsselt werden muss und dann einen grundlegenden »Transformismus« offenlegt. Beide Poetiken lassen sich als Fortentwicklungen der Morphologie und Embryologie verstehen.

Mit der Betonung der Performanz rhythmischen Geschehens und Erfahrens schlägt der Beitrag von Saskia Fischer einen Bogen zu den ersten Aufsätzen des Bandes, und zwar am Beispiel der Theaterreform der Zeit um 1900, als Rhythmus nicht nur zum Ursprungsprinzip der Kunst, sondern auch zu dem ihrer Darbietung erklärt wurde. Hugo von Hofmannsthal etwa setzt als Thea-

terreformer in diesem Sinn auf eine Intensität der sozialen Gemeinschaftserfahrung, obwohl er als Dichter in seinen Texten Sakralisierungen aller Art säkular bricht. Ein Blick auf jüngere Formen der Theaterpraxis, etwa bei Peter Handke, zeigt, dass viele der mit dem Rhythmusdenken um 1900 verbundenen Aspekte – wie die emotionale Erlebbarkeit, aber ebenso die erfahrbare Gemachtheit der Sprache – auch und gerade für Untersuchungen zur Theaterpraxis des späteren 20. Jahrhunderts aufschlussreich bleiben.

Die Beiträge, mit denen die Autorinnen und Autoren unserer Einladung gefolgt sind, über die Rede von Rhythmen nachzudenken, zeigen auf eindrucksvolle Weise, welche Fragen und Potenziale aus der Untersuchung rhythmischer Phänomene und ihrer poetischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Reflexion resultieren können. Aspekte temporaler Formdimensionen treten ebenso hervor (W. Braungart, H. Hühn) wie Probleme des Sichtbarmachens von Rhythmen im Raum, etwa an statischen Bildern (J. Grave), in Kartographien (E. Vogman), in der Architektur und Körpererfahrung (B. Collenberg-Plotnikov, B. Spiekermann) sowie im Theater (S. Fischer). Die Historizität jeweiliger Redeweisen steht dabei stets in Spannung zu heutigen Erwartungen an eine adäquate Wissenschaftssprache (E. Geulen/E. Ronzheimer, D. Brabant) oder auch Übersetzungssprache (M. Agnetta/N. Mälzer) sowie an eine entsprechende prozessphilosophische Perspektivierung (R. Görling).

Damit treten auch weitere Desiderate hervor. So lässt sich einerseits gut belegen, dass der Terminus Rhythmus in seinen vielen Facetten seit der antiken Philosophie aus der heutigen Ästhetik nicht wegzudenken ist, insbesondere nicht, sobald das Verhältnis von Zeit und Darstellung angesprochen ist. Andererseits aber scheint eine Untersuchung noch auszustehen, die in den Blick nimmt, worin sich der Rhythmusbegriff um 1900 von demjenigen um 1800 genau unterscheidet (vgl. die Ansätze dazu in diesem Band unter anderem bei W. Braungart, H. Hühn, E. Geulen/E. Ronzheimer). Gilles Deleuze und Félix Guattari, die dazu Überlegungen angestellt haben, verweisen auf das spezifisch moderne Interesse an Wahrnehmungsschwellen und an der Sichtbarmachung von Kräften, Zeitintervallen und Intensitäten, während die Romantik im Zeichen des Rhythmus eher nach dem Ursprung von Genesen gesucht habe.<sup>21</sup> Je stärker indessen heute in den Blick gerät, dass auch um 1800 das Ursprüngliche gerade in Prozessen, statt in Ideen linearer Entwicklungen mit Anfang

21 Gilles Deleuze, Felix Guattari: Tausend Plateaus, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, 468.

und Ende, verortet wurde,<sup>22</sup> desto eher müssten auch solche Rundumschläge, wie der von Deleuze und Guattari, einer erneuten Überprüfung unterzogen werden. Dass dafür darstellungsspezifische wie auch ideen-, disziplinen- und wissenschaftliche Aspekte ineinanderzugreifen hätten, ohne die vielfachen Widersprüche der Rede von Rhythmen – systematischer Anspruch versus historischer Ort, sinnliche Erfahrbarkeit versus Projektionsfigur u.v.m. – harmonisch aufzulösen, belegen zumindest für die Epoche um 1900 sowie für Grundsatfragen die hier versammelten Beiträge. Sie zeichnen damit Wege vor, wie das Potenzial der historischen Rede von Rhythmen heute zur Beschreibung anspruchsvoller Relationen von Zeit und Darstellung und ihrer epistemischen Kontexte genutzt werden könnte.

22 Vgl. Anm. 7.

Teil I

Systematische Perspektiven

Grenzen und Potenziale der Rede von Rhythmen



Wolfgang Braungart

## Rhythmus: Prozess und Gestalt zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹

Hölderlins *Abendphantasie*, eine kleine Allegorie des Bergwanderns und Sonia und Robert Delaunays Lebensarbeit am ›Rhythmus‹.<sup>1</sup>

### I. Homo mensura?

»Gibt es auf Erden ein Maß?«, fragt Friedrich Hölderlin in seinem späten (nach 1806), nur durch den Roman *Phaeton* Wilhelm Waiblingers überlieferten, rhythmischen Prosa-Gedicht *In lieblicher Bläue...*<sup>2</sup> Und er gibt gleich die Antwort: »Es gibt keines.« Das muss einem zunächst sehr schroff und zutiefst resigniert vorkommen. Aber schon folgt die Begründung: »Nämlich es hemmen den Donnergang nie die Welten des Schöpfers.«<sup>3</sup> Also: Der »Schöpfer« äußert sich (»Donnergang«) so, wie er will;<sup>4</sup> seine Schöpfung (»Welten«) und seine Geschöpfe können ihn nicht beeinflussen. Damit ist aber noch nicht das nachmetaphysische Zeitalter eingeläutet. Hölderlin hält am theologischen Konzept des ›Schöpfers‹ fest – einerseits. Andererseits spricht er sogleich abstrakter von der ›Gottheit‹ und scheint sich so, von einer personalen Gottesvorstellung zu lösen. Aber im Singular gibt es dennoch »Gott«; doch der ist »unbekannt«. Und schließlich spielt mit der ›donnernden‹ ›Gottheit‹ sogar Griechisches mit herein, freilich nicht mehr mythologisch konkret. Synkretistisch ist das, könnte man sagen (und hat man für Hölderlins Theologie auch gesagt). Oder einfacher: schwierig, komplex, alles andere als naiv religiös. Auf diese Instanz

- 1 Anna Lenz, Patricia Bollschweiler, Nils Rottschäfer und Alexandra Petrusch danke ich herzlich für Anregungen, Hilfe und Kritik.
- 2 Friedrich Hölderlin: Gedichte. Eine Auswahl. Hrsg. von Gerhard Kurz, Stuttgart 2015, 120. Ob Waiblinger in den Text eingegriffen hat, lässt sich nicht sagen. Dass es sich grundsätzlich um Hölderlins Sprache handelt, kann man jedoch kaum bezweifeln.
- 3 Ebd.
- 4 In dem höchstwahrscheinlich etwa zur selben Zeit entstandenen Gedicht *Was ist Gott?* heißt es: »Die Blitze nämlich / Der Zorn sind eines Gottes.« Friedrich Hölderlin: Gedichte. Hrsg. von Jochen Schmidt. (= Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hrsg. von Jochen Schmidt. Bd.1), Frankfurt a. M. 1992, 384 (= Bibliothek deutscher Klassiker 80). In dieser Ausgabe ist *In lieblicher Bläue* nicht enthalten.