

Bildrhythmen

CHRISTIAN GRÜNY

Darüber,
verbannt hinter den Stufe um Stufe
düstrer und dunkler werdenden Horizont,
steigen die Hügel auf der Vorgeschichte
der Passion, sieht man das Tor
des Gartens Gethsemane, das Herantreten
der Häscher und die kniende Figur Christi
derart verkleinert, daß aus der Flucht
des Raumes spürbar wird
die sich überstürzende Zeit. [1]

Das Bild von Matthias Grünewald, das Sebald hier beschreibt, die sogenannte *Basler Kreuzigung*, erscheint als eine ins Bild gesetzte narrative Form, die mit Christus in Gethsemane als Vorgeschichte beginnt und mit dem mit Leichenflecken bedeckten, grausam gestorbenen Gekreuzigten als eigentlichem Thema der Darstellung endet.

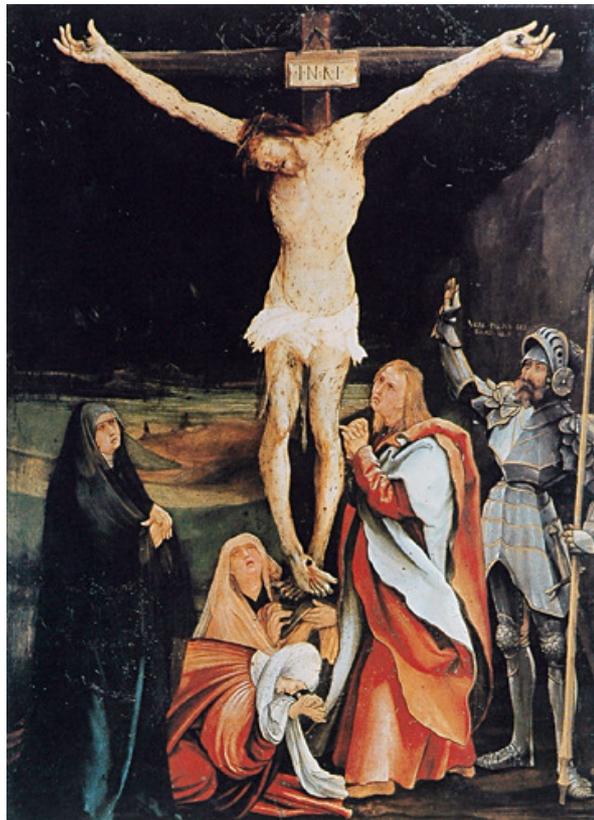


Abb: 1 >

Als rhythmisch gelten demgegenüber in der Regel Bilder mit regelmäßigen Gliederungselementen, die eine sich beschleunigende, verlangsamende oder auch gleichmäßige Folge von Schlägen assoziieren lassen – also eben das, was man im Alltagsverstand als Rhythmus bezeichnet. Bis heute ist Rhythmus in der Bilddiskussion kein etablierter Begriff. Zwar hat der enge Bezug der bildenden Kunst zur Musik in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zu einer Konjunktur auch des Rhythmusbegriffs geführt, [2] und es gab einige Versuche einer differenzierteren Aufarbeitung, die den Begriff über den Status eines theoretisch eher dünn unterfütterten Ad-hoc-Begriffs zu heben versuchten, [3] aber dies hat bis heute wenig Niederschlag gefunden, wie etwa ein Blick in die Nachschlagewerke zeigt: Während sich im *Grove* überhaupt kein Eintrag findet, ist derjenige im *Lexikon der Kunst* äußerst knapp und spricht denkbar allgemein davon, dass Rhythmus «eine wohlgefällige Gliederung der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände, Prozesse, Kunstwerke, ihre Abstufung hinsichtlich Schwere, Volumen, Intervallen, Proportionen» [4] bewirke.

Ich möchte ich hier einige Kategorien anbieten und an Beispielen erläutern, um den Rhythmusbegriff in Bezug auf Bilder etwas schärfer zu fassen. Es ist hilfreich, dies mit Seitenblicken auf die Musik zu tun, auch wenn es mir explizit nicht um Bilder geht, die von sich aus einen Bezug zur Musik herstellen. Ohnehin ist der Begriff des *rhythmos* ursprünglich alles andere als auf Musik festgelegt, sondern bezeichnet laut Émile Benveniste schlicht und einfach *Form* – «die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, flüssig ist» [5]. Er ist eine raum-zeitliche Kategorie, weshalb ich einige Bemerkungen zum Thema Bild und Zeit voranschicken werde (1.), um dann die Skizze einer Rhythmustheorie zu entwerfen und am Beispiel der *Basler Kreuzigung* zu verdeutlichen (2.) und mich schließlich dem Moment der Diskontinuität und Ereignishaftigkeit zuzuwenden (3.).

1.

Es ist sicher nicht nötig, an diesem Ort noch einmal ausführlich zu begründen, inwiefern Bildern eine eigene Zeitlichkeit zukommt. «Zeitgestalt des Gemäldes» ist das Stichwort, unter dem Lorenz Dittmann dies behandelt hat, Gottfried Boehm hat vom «Werk als Prozess» gesprochen; beide haben deutlich gemacht, dass Zeitlichkeit nichts ist, was Bildern äußerlich widerfährt und ihnen auch äußerlich bleibt, sondern dass sie konstitutiv für sie ist. [6] Boehm bringt dafür den Werkbegriff in Anschlag, der seine eigene Problematik birgt, den er aber entschieden verteidigt. Er spricht vom «Zusammenhang von Dingsein und Werksein im Artefakt» [7], womit die Funktion des Begriffs deutlich wird: «Werk» steht für das sich zeitlich Realisierende, um das es der Betrachtung geht, ohne dass die Dimension des Dinghaften dabei außen vor bleiben könnte.

Die Unterscheidung von Ding und Werk lässt sich einreihen in eine ganze Reihe ähnlicher Differenzierungen – Ding und Zeichen, Materialität und Sinn, Bildträger und Bildobjekt, Erde und Welt –, die nicht deckungsgleich sind, aber offenbar auf etwas Ähnliches abzielen. Sie alle haben einen je unterschiedlichen Problemhorizont, der eine ausführlichere Behandlung verlangt. Da diese hier nicht geleistet werden kann, werde ich im Folgenden scheinbar unproblematisch vom Bild als demjenigen sprechen, dem Zeitlichkeit und Rhythmizität zukommen.

Offensichtlich ist dabei, dass diese Rede ohne einen Verweis auf die Rezeption keinen rechten Sinn hat: Die Zeitlichkeit des Bildes zeigt sich in seinem Anschauen. Dennoch geht es an der Sache vorbei, diese Zeitlichkeit allein der Betrachtung zuzuschlagen und das Bild davon auszunehmen, und insofern möchte ich von *Realisierung* statt von Rezeption oder gar Wirkung sprechen. [8] In diesem Sinne noch einmal Boehm: «Mit einem rezeptionsästhetischen Theorem hat dieser Hinweis nichts zu tun. Die Erfahrungsform schließt einen jeweils angemessenen Gebrauch der Sinne ein: adäquat gegenüber Medium (Bild, Plastik, Architektur) und Material.» [9]

Allerdings muss man hier aufpassen: So leicht lässt sich die konkrete Rezeption mit ihren Unwägbarkeiten nicht austreiben oder im Hinblick auf eine adäquate, sozusagen reine Realisierung von der subjektiven und situativen Verschmutzung befreien. Aber auch dies ist eine weitergehende Diskussion, auf die hier nur en passant hingewiesen werden kann. Wenn man, mit Dewey gesprochen, die Kunst als Erfahrung beschreibt, so muss sich diese Beschreibung in ihrer Plausibilität und Produktivität bewähren, und es ist hier leichter, auf offensichtliche Inadäquatheit hinzuweisen als zweifelsfreie Adäquatheit herzustellen.

Die Kategorie, die dabei zugrunde gelegt werden kann, ist die des «Zeitobjekts», die Edmund Husserl 1905 formuliert hat. Husserl unterscheidet verschiedene Weisen, in der Zeit zu sein: Gegenstände sind insofern zeitlich, als sie dem allgemeinen Werden und Vergehen unterworfen sind, und ihre Wahrnehmung braucht Zeit, wodurch ihr Modus des Erscheinens wesentlich zeitlich ist. Es gibt aber noch eine dritte Form der Zeitlichkeit, nämlich diejenige von «Objekte[n], die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten» [10] – Zeitobjekte. Seine Beispiele bezieht er dabei aus der Musik, für die diese Form der Zeitlichkeit offensichtlich konstitutiv ist, während ihr die innerzeitliche Dinglichkeit gerade fehlt. Wenn wir nun die oben skizzierte Perspektive auf das am Bild einnehmen, was nicht in seiner materiellen Dinglichkeit aufgeht, so können wir auch Bilder als Zeitobjekte beschreiben.

Man könnte sagen, dass Bilder als räumliche immer auch zeitlich sind, während Musikstücke als zeitliche immer auch räumlich sind: Das Vorliegen der bildlichen Konstellation in der Fläche ist auf ein realisierendes Durchlaufen angewiesen, während die unwiderruflich ablaufende Musik auf eine teilweise verräumlichende Auffassung angewiesen ist, vermittels derer sie über das bloße Nacheinander hinaus als Form konstituiert wird.

Der entscheidende Punkt, der Zeitobjekte von bloßen Gegenständen unterscheidet, ist die Form ihrer Einheit, und hier unterscheiden sich Bilder letztlich nicht von Musikstücken. Zwar steht die Totale als Betrachtungsressource jederzeit zur Verfügung, aber sie ist nicht gleichbedeutend mit einer totalen, also vollständigen Auffassung. Eher ist sie ein Vorgriff auf die konkrete Entfaltung der innerbildlichen Bezüge, der angereichert werden kann und auf den man immer wieder zurückkommen kann, der es aber nie zur realisierten Fülle bringt. Die Realisierung des Bildes endet nicht in einem realisierten Bild, und insofern liegt das Bild als solches niemals vor. Anders als bei der Musik ist dem Durchlaufen zwar durch die bildlichen Strukturen eine Richtung und ein Verlauf nahegelegt, aber nicht vorgeschrieben, und es kann – und muss – immer wieder von neuem ansetzen. Insofern die Zeitlichkeit so nicht den eingeschränkten Möglichkeiten der Betrachter geschuldet und auch kein Zwischenstadium im Prozess einer vollständigen Realisierung ist, muss sie als konstitutiv für das Bild als solches gelten. Unter genau dieser Voraussetzung lässt sich für Bilder von einem inneren Rhythmus sprechen, der sich nicht im regelmäßigen Nebeneinander sofort erkennbarer Strukturmerkmale erschöpft.

2.

Wendet man sich von hier aus musikalischen Rhythmustheorien zu, von denen eine detailliertere theoretische Ausarbeitung zu erwarten ist, so erlebt man eine Überraschung: Gerade hier ist vielfach von Zeitlichkeit im Sinne einer konstitutiven Prozesshaftigkeit nicht viel zu spüren. Die Beschreibung und Analyse rhythmischer Verhältnisse steht ganz im Zeichen des Takts und des Metrums, also der scheinbar vorgegebenen regelmäßigen Einteilung der musikalischen Zeit. Von hier aus lässt sich Rhythmus als Verhältnis gegebener Proportionen betrachten, also mit räumlichen Kategorien. Verantwortlich ist dafür eine Fixierung auf die Partitur, die eine im Prinzip zeitlose Überschaubarkeit suggeriert – also eben das, was hier in Bezug auf Bildlichkeit zurückgewiesen werden soll.

Man kann sagen, dass Bild und Musik einander hier ein gutes Stück entgegenkommen: Während im Falle der Bilder die Rede von Rhythmus eine wie immer elementare Verzeitlichung nahelegt, macht die Musiktheorie einen großen Schritt in Richtung Verräumlichung. Der vorherrschende Eindruck ist allerdings in beiden Fällen der einer Zeitvergessenheit, und es erscheint nötig, gerade die Zeitlichkeit angemessen zur Geltung zu bringen. Interessant als vermittelnde Position ist hier John Dewey, der Kunstwerke insgesamt als Gefüge von Energien beschreibt: «Denn die Idee organisierter Energie bedeutet, daß Rhythmus und Balance nicht getrennt werden können, obschon sie gedanklich unterschieden werden können.» [11] Wenn auch im Bild Balance und Proportion nicht einfach vorliegen, so müssen sie (auch) als rhythmische Verhältnisse und damit als zeitlich gedacht werden.

Wenn man Rhythmus so als Gliederungsform versteht, die das starre Gleichmaß ebenso ausschließt wie das beziehungslose Neben- oder Durcheinander, muss man die Betrachtung nicht auf offensichtliche Symmetrien oder Rasterungen beschränken, sondern kann komplexere und auch vieldimensionale Gliederungen einbeziehen. Dewey spricht von der «gegenseitige[n] Erhellung von Teilen und einem Ganzen», die erreicht wird, «wenn alle Konstituentien eines Werks (eines Bildes, Dramas, Gedichts oder Bauwerks) in rhythmischer Verbindung stehen» und präzisiert: «[W]ann immer jeder Schritt vorwärts gleichzeitig eine Summierung und Erfüllung dessen, was vorausgeht, darstellt, und jedwede Anhäufung die Erwartung spannungsreich vorwärts treibt, sprechen wir von Rhythmus.» [12]

Die in sich stimmige Gliederung, die das ganze Bild durchdringt, ist hier zu allgemein; entscheidend scheint mir die in sich gespannte Gegenwart jedes Elements, die immer sowohl von ihrem Bezug auf ein spezifisches Vorangegangenes und insofern als Erfüllung, Verschiebung, Überraschung oder Bruch als auch im Hinblick auf ein in seiner Form erwartungsmäßig vorgezeichnetes Nachfolgendes verstanden werden muss, für das das Gleiche gilt. Gespannt ist die Gegenwart auf Gleichmäßigkeit hin, sonst könnte von einer wahrgenommenen Abweichung keine Rede sein, ohne dass sich tatsächliche Regelmäßigkeit einstellen müsste.

Das bedeutet allerdings, dass man den Gedanken des Metrums als eines vorab vorliegenden Rasters verabschieden muss. Die rhythmischen Gestalten sind nicht gespannt in ihrer Abweichung vom implizit mitlaufenden Gleichmaß oder dem symmetrisch gerasterten Bildaufbau, sondern in sich. Sicherlich spielt die metrische Gliederung als Taktschema für die Komposition eine wichtige Rolle, und auch Maler haben schematische Aufteilungen als Ausgangs- und Anhaltspunkt verwendet, aber weder die erklingende Musik noch das betrachtete Bild sind von diesen Schemata zu verstehen.

Außer in Ausnahmefällen sieht und hört man sie nicht, und sie sollten als temporäre Hilfskonstruktionen verstanden werden, an die sich z.B. Musiker nur um den Preis halten können, sich hinterher mühsam wieder davon befreien zu müssen, um ein Gefühl für die tatsächliche rhythmische Gestaltung zu bekommen. Als sich ereignende Form in Benvenistes Sinne ist Rhythmus jeweils spezifisch und durch eine schematische Betrachtung nicht einzuholen.

Christopher Hasty hat eine musikalische Rhythmustheorie formuliert, die dem Rechnung zu tragen versucht und sich so deutlich und explizit von der raumfixierten Tradition absetzt. An sie kann hier angeschlossen werden. Die entscheidenden Punkte sind für Hasty die unteilbare Offenheit jedes einzelnen musikalischen Moments, seine radikale Zeitlichkeit im Erklängen, die einer Analyse verlorengelassen, die alles im Vorhinein weiß, und der emergente Charakter einer Gleichmäßigkeit, deren Bezeichnung als *Metrum* hochgradig irreführend ist. [13] Gerade weil diese Offenheit auch für denjenigen gelten muss, der das betreffende Stück gut kennt und möglicherweise die Partitur vor sich liegen hat, und nicht nur für tatsächlich vollkommen offene frei improvisierte Musik, lässt sich mit Hastys Bestimmungen auch für Bilder etwas anfangen.

Es mag befremdlich wirken, hier von Offenheit zu sprechen, denn trotz seiner Realisierungsbedürftigkeit liegt das Bild doch ganz vor, es ist sozusagen die ständig sichtbare Partitur seiner eigenen Realisierung. Von einer Prozesshaftigkeit dieser Realisierung kann ernsthaft aber nur dann gesprochen werden, wenn es dennoch eine solche Offenheit gibt und sie sich immer wieder neu herstellt. Wenn man sich nicht damit zufrieden gibt, zwei Figuren in der simultanen, aber unscharfen Präsenz zu halten, sondern den Blick wandern lässt, um die Spannung und die bildliche Bewegung zwischen ihnen zu realisieren, so sind Zwischenraum und Auftauchen der jeweils anderen in ihrer Schärfe bei jedem Mal neu, insofern jedes Sehen *jetzt* stattfindet und sich nicht durch ein schon gesehen Haben substituieren lässt – Max Imdahls «sehendes Sehen».

Zwar gilt diese Offenheit für jede Blickbewegung, uns interessiert hier aber jener Verlauf, der als Realisierung des Bildes nach seinen eigenen Vorgaben angesehen werden kann (mit den Einschränkungen, die im vorigen Abschnitt gemacht wurden). Wo aber beginnt er und wo endet er? Um dies zu beantworten, muss offensichtlich auf das konkrete Bild zurückgegangen werden, das aber nicht als in sich geschlossener Kosmos, sondern in seinem Bezug auf den Betrachter als leibliches Wesen angesehen werden muss. Damit sind oben und unten alles andere als gleichwertig, und auch rechts und links tragen deutlich unterschiedene Wertigkeiten, die offenbar mit der Leserichtung unserer Schrift zu tun haben. Von hier aus stellt Kurt Badt allgemein fest:

«Es wird nämlich im allgemeinen der Bildteil links unten ausgebildet als ein Kompositionsanfang, die Bildmitte zur *Entwicklung des Themas* (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als *Schluß* gestaltet» [14] – «wenn sonst nichts dagegen spricht» [15], wie man mit Wölfflin hinzufügen muss, denn all dies kann durch die konkrete Gestaltung verändert werden. Die Annahme von Anfang, Entwicklung und Schluss des Bildes fasst dieses zwar als Prozess, dessen rhythmische Gliederung beobachtet werden kann, ist aber doch deutlich zu stark, indem sie einen eindeutigen und auch abschließbaren Verlauf suggeriert, der eine «folgerichtige Interpretation» erlaubt; man sollte vielleicht eher von Einstieg sprechen und die Vorstellung eines Schlusses ganz vermeiden. Das Rhythmuskonzept, das sich auf diese Weise konturiert, wird nicht von außen an die Bilder herangetragen, sondern kann und muss aus ihnen entwickelt werden, und zwar jeweils *in concreto*. In diesem Sinn möchte ich nun, statt weitere Bestimmungen zu versammeln oder die hier skizzierten weiter auszuarbeiten, auf das Kreuzigungsbild zurückgehen und eine solche Beschreibung versuchen.

Auch wenn die Figur des ans Kreuz geschlagenen Christus das Bild zentral beherrscht, bildet sie nicht den naheliegenden Einstieg; das ist tatsächlich viel eher die links stehende, mit einem dunkelblauen Mantel bekleidete Maria. Von ihr aus geht die Bewegung nach rechts, wobei sich eine Ambiguität ergibt: Während ihr Blick leicht erhoben ist und auf den Gekreuzigten geht (allerdings nicht höher als etwa in seine Leibesmitte), weist die durch ihr Gesicht und ihre Hände gebildete Linie scharf nach unten. Dies weist voraus auf den tatsächlichen weiteren Aufbau, denn die Bewegung, die in einer leicht nach oben gehenden Linie die Reihe der Köpfe ablaufen könnte, begegnet hier einer Lücke und wird nach unten auf die beiden am Fuße des Kreuzes kauernenden Frauen gezogen.

Hier begegnen wir einer weiteren Ambiguität, die deren Anordnung betrifft: Die eine wird teilweise von Maria verdeckt, so dass ihr noch dazu rotes Gewand unmittelbar auf diese folgt und damit *früher* ist als die zweite Figur; auf der anderen Seite ist das Verhältnis der beiden Köpfe umgekehrt, und noch dazu steht der der zweiten deutlich höher. In gewisser Weise blockieren die beiden sich sowohl in ihrer zweifelhaften Vorrangigkeit als auch in der Bewegung nach oben (Blick der zweiten) und nach unten (Gesamthaltung der ersten) gegenseitig. All dies findet an einer kompositorisch wenig betonten Stelle statt, so dass es wie eine komplexe und spannungsgeladene, aber untergeordnete rhythmische Figur wirkt, die aber genau die Stelle des in der Reihe zu erwartenden vierten Kopfes einnimmt.

Der Grundrichtung nach rechts folgend könnte der Blick nach oben den Weg vorgeben, der aber durch den Zug nach unten gebremst und zurück in die ursprüngliche Richtung gelenkt wird. Die Beine der Christusfigur drängen sich auf, sind aber sozusagen noch nicht Thema; sie wirken wie ein Vorgriff, dem ein explizites «Noch nicht» beigesellt ist. Überdies bildet der Kopf der zweiten eine Linie mit den zum Gebet erhobenen Händen und dem Kopf des nun rechts vom Kreuz stehenden Johannes, auf den wir als nächstes stoßen. Seine gefalteten Hände lehnen fast am linken Bein Christi, und sein Blick ist leicht erhoben auf ihn gerichtet. Trotz dieser doppelten Nähe bleibt auch hier der Eindruck des «Noch nicht», so dass es weniger zu einer Rückbewegung auf den Gekreuzigten zu kommt als zu einem Stillstand. In einer weniger zwingenden Nebenbewegung leitet das rote Gewand des Johannes wie ein reminiszierendes Seitenmotiv zurück zu dem der ersten Kauernden, dem es farblich entspricht und mit dem es – zusammengehalten und getrennt durch das herabhängende Kopftuch der Frau – räumlich verbunden ist; schließlich aber ist der Sog des ganz rechts stehenden Ritters so groß, dass der Blick der Hauptlinie folgt.

Dieser Ritter ist nicht nur wegen seiner Rüstung weitgehend statisch; er wirkt eher wie ein Kommentar zur Szene als wie ihr Teil. Der rechte Rand ist erreicht, ohne dass das eigentliche Thema des Bildes aufgetaucht wäre; die Bewegung kommt zu einer langen Fermate. Die erhobene Hand und der auf den Gekreuzigten gerichtete Blick könnten die Bewegung weiter und nun endgültig ins Zentrum lenken, wirken aber eigentümlich gehemmt. Zusätzlich dazu finden sich zwischen Kopf und Hand des Ritters die geschriebenen Worte «vere filius dei erat ille» (Wahrlich ein Sohn Gottes ist jener gewesen), die den Blick auf ganz andere Weise beschäftigen und die Kommentarfunktion bestätigen.

Wenn wir nun aber doch der durch Augen und Hand des Ritters vorgegebenen Linie folgen, kommen wir tatsächlich direkt zum zur Seite gebeugt hängenden Kopf Christi, der die Richtung der Linie aufgreift. Andererseits ist der Ritter so wenig Teil der Szene, dass die Bewegung auf eigentümliche Weise unplausibel erscheint und sich überdies nicht zur Frontalität des gekreuzigten Körpers aufrichten kann. Schließlich gleitet sie ab und wird auf den dunklen Hintergrund gelenkt. Jetzt erst kommen wir zu den von Sebald beschriebenen Hügeln, auf denen – zumindest nach Sebalds Interpretation – die kaum klar zu erkennende Szenerie der Vorgeschichte der Kreuzigung stattfindet. Der bisher eher flache Bildraum öffnet sich in die Tiefe, wobei sich Freys Feststellung bewährt, dass «[d]as räumlich Ferne [...] zugleich ein zeitlich Fernes» [16] ist. Dabei liegt vor uns hier gerade nicht die Zukunft, und die «Flucht des Raumes», von der Sebald spricht, geht in die andere Richtung – nämlich zurück zur eigentlichen Szene des Bildes.

Derjenige, dessen Rücken das Hinten der Vergangenheit markiert, ist Christus selbst, und die sich überstürzende Zeit führt den Blick, der eben noch mit dem Entziffern der Vorgeschichte beschäftigt ist, über die wüste und leere Ebene dazwischen in einer crescendierenden Beschleunigung zurück zur Kreuzigung, die wie ein düster strahlender Schlussakkord den Abschluss bildet, den wir schließlich frontal im Blick haben. Von hier aus führt erst einmal kein weiterer Weg, weder nach unten ins Grab noch zur Seite in die Welt noch gar nach oben in den Himmel, und dieselben Figuren, die vorher die Bewegung getragen haben, sind jetzt Nebentöne in jenem Akkord. Dabei ist das Gesicht des toten Christus genau der Maria zugewandt, womit es eine schwache Verbindung gibt, die zurück zum Ausgangspunkt führt – aber erst, wenn man das so sagen kann, nach längerer Zeit, wenn die innere Zeit des Bildes bis zum Ende durchlaufen ist.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass der Versuch einer Bildbetrachtung unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus nicht auf eine Reduktion auf eine einzige Dimension hinausläuft, als wäre Rhythmus nichts als eine Folge von Schlägen oder könnte angemessen «im Sinne einer oder mehrerer aus der Klangfolge abstrahierten zeitlichen Strukturen»^[17] beschrieben werden. Die brauchbaren musikalischen Rhythmustheorien weisen diese geläufige Reduktion zurück, so dass Rhythmus eher als Betrachtungsweise denn als isolierbare Dimension künstlerischer Gestaltungen aufgefasst werden muss. Ein wichtiges Moment aber wurde bisher weitgehend vernachlässigt: Als Vermittlung von Kontinuität und Diskontinuität hat ein rhythmisches Geschehen immer die Möglichkeit des Ab- oder Einbruchs oder, weniger drastisch ausgedrückt, des Wechsels. Um sie soll es im letzten Abschnitt gehen.

3.

Das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität wurde bisher nicht eigens thematisiert, auch wenn es gerade für eine Theorie musikalischer, aber auch bildlicher Rhythmen wichtig ist. Es kann hier nur im Hinblick auf die Frage ereignishafter Diskontinuität angerissen werden. Betrachtet man die Musik aus der Nähe, so erscheint sie als Folge diskontinuierlicher Einzelereignisse: Töne, Klänge, Schläge. Die tatsächliche akustische Kontinuität ist die Ausnahme, und die klangliche und zeitliche Diskretisierung in Einzeltöne ist das entscheidende Mittel zur Herstellung von Differenziertheit und Komplexität. Für die gegenseitige Absetzung von Linien, Farben und Figuren in der bildenden Kunst gilt im Prinzip das Gleiche. Auf der anderen Seite ist eine Form der Kontinuität notwendig, um diese Elemente zusammenzuhalten und nicht in ein bloßes Nach- und Nebeneinander auseinanderfallen zu lassen. Diese Kontinuität würde ich als gestisch beschreiben, denn ohne eine elementare Gestizität des (Nach- oder Mit-)Vollzugs zerfällt noch die einfachste rhythmische Figur in ein mechanisches Nacheinander. ^[18]

Dies sollte nicht als normatives Votum für harmonische oder organische Zusammenhänge verstanden werden, sondern als elementare Beschreibung dessen, was es bedarf, damit überhaupt Zusammenhang entsteht. Durch die nicht weniger konstitutive Diskontinuität aber ist dieser Zusammenhang jederzeit prekär. Die Rekonstruktion des Rhythmus als gerichtete Spannung, mit der seine Zeitlichkeit ernstgenommen werden soll, ist ohnehin weit von einem bloßen «Und so weiter» entfernt. In diesem Sinne Kuhn: «Da das diskontinuierlich Folgende aus dem Vorhergehenden nicht abgeleitet, sondern unvorhergesehen, wie aus dem Nichts folgt, ist es Ereignis.» [19] Unvorhergesehen im strengen Sinne ist natürlich nichts auf dem Bild, da es in der Überschau zumindest in groben Zügen vorweg aufgefasst worden ist. Im Sinne der prozesshaften Realisierung kann dennoch von Unvorhersehbarkeiten und Überraschungen gesprochen werden, insofern man auch vom bereits Gesehenen als im Verlauf Auftauchendem noch unvorbereitet getroffen werden kann.

Der Begriff des Ereignisses, den Kuhn bemüht, ist in den vergangenen Jahren zu einem vielbeschworenen Motiv geworden, das nicht überstrapaziert werden sollte. Es wird hier ganz als innerbildliche Kategorie eingesetzt, im Sinne einer Plötzlichkeit, die in die gestisch-kontinuierliche Betrachtung einbricht und nur nachträglich eingefangen, aber nicht neutralisiert werden kann. Man ist nicht darauf gefasst gewesen – insofern die Zukunft wirklich offen ist, ist man nie auf das gefasst, was kommt, denn es gibt keine vollständige Vorbereitung. Wenn diese Offenheit zusammenbricht, verliert sich auch die rhythmische Spannung und das Bild als solches bricht zusammen, wird als spannungslos vorliegendes schal und uninteressant.

Will man in der Beschreibung nun aber nicht alle Katzen grau werden lassen, sollten manifeste, als solche aufgefasste Diskontinuitäten noch einmal davon abgehoben werden, und sie sind es auch, die Kuhn im Auge hat. In diesem Sinne kann auch der Gekreuzigte bei Grünewald als Ereignis in der rhythmischen Folge der Figuren im Vordergrund verstanden werden, als plötzlich Einbrechendes, das sich aber gleichzeitig noch zurückhält und seine nach oben gerichtete Bewegung nicht entfaltet. Ein zweites Mal in einem ganz anderen Sinne ist die Figur Ereignis, wenn der Betrachter aus der Vergangenheit des Hintergrundes zu ihr zurückkehrt (nach Sebald: stürzt) und sie nun in ihrer ganzen kaum zu ertragenden Präsenz in seinen Blick explodiert.

Um einen Kontrapunkt zum Grünewald und auch zur Fixierung auf dramatische Brüche zu setzen, hat mein Hauptbeispiel hier aber einen ganz anderen Charakter. Es ist ein denkbar stilles Bild: eine jener einfachen Kreidezeichnungen, die Paul Klee in seinem letzten Lebensjahr angefertigt hat, und die er *Eidola* nannte – exemplarische Bildchen, deren abschiedlicher Charakter sich auf die Motive, aber auch auf die Bildlichkeit selbst erstreckt. Es geht um das Blatt *weiland was?* (*nur noch Schemen*).



Abb: 2 >

Zu sehen sind zwei nur skizzierte Figuren, die mit geschlossenen Augen die Köpfe aneinander lehnen, wobei der rechte Arm der linken Figur die rechte an der Schulter berührt. Hinter den Köpfen der beiden ragt ein steil erhobener Arm hervor, der nicht recht zugeordnet werden kann: Er kann nur der rechten Figur gehören, passt aber weder anatomisch noch vom Gestus so recht zum Rest. Er könnte als das zuerst auffallende Moment von Ereignishaftigkeit gelten; ohne Richtung und im Grunde ohne Bewegung verwandelt sich seine Plötzlichkeit allerdings schnell in bloße Anwesenheit. Ebenso prominent wie die Figuren sind aber die Linien, aus denen sie bestehen. Dem ersten Blick könnte es scheinen, als ob die ganze Zeichnung aus einer durchgehenden Linie bestände. Sieht man genauer hin, stellt man schnell fest, dass das nicht so ist, aber der Eindruck bleibt bedeutsam:

Er weist auf den in sich verschlungenen oder verschachtelten Charakter der Darstellung insgesamt, bei dem ein Teil der Linien keinem Dargestellten klar zuzuordnen ist.

Die Suche nach einem Einstieg ins Bild findet diesmal keinen rechten Ansatzpunkt. Eine Möglichkeit wäre die linke Hand der linken Figur, aber sie ist zu wenig bestimmt und führt auch nirgends hin; das Hauptgeschehen spielt sich in der Mitte des Blattes ab, aber zu ihm findet man keinen unmittelbaren Zugang; die beiden Köpfe sind die Hauptträger der Darstellung, scheinen aber eher ein späterer Ruhe – als ein Einstiegspunkt. Es bleibt nur, an irgendeiner dieser Stellen ins Bild einzusteigen und es von dort her aufzubauen. Die Vorstellung einer folgerichtigen Interpretation wird man dabei aufgeben müssen, da eine solche zwingende oder zumindest plausibel überzeugende Folge nicht erkennbar ist. Dennoch kann man auch hier von einem Rhythmus reden, einem Rhythmus aber, der nicht auf die gleiche stringente Weise vollzogen werden kann wie beim ersten Beispiel. Er ist bestimmt von einer großen Ruhe, die dem melancholischen Grundzug des Bildes entspricht. Selbst schnelle Bewegungen werden durch diesen Zug in Schach gehalten und gedämpft.

Intern aber ist das rhythmische Geschehen alles andere als gleichmäßig. Die am klarsten den Figuren zuzuordnenden und auch in ihrem Verlauf unproblematischsten Linien finden sich außen an der Doppelfigur. Sie können in einem ruhigen gestischen Verlauf nachvollzogen werden, werden aber schließlich unvermeidlich mit nicht Assimilierbarem konfrontiert, das ihnen entgegensteht, namentlich die vage rechteckige, nach oben offene Form in der Mitte, die rätselhaft bleibt und jede Kontinuität subvertiert. So stößt die Außenlinie der rechten Figur auf eine in ihren Hals ragende Fläche, die nicht zuzuordnen ist, und der Blick vollzieht einen Umschlag von der Linie zur Fläche. Der Versuch, dieser zu folgen, findet sich wiederum zurück zur Linie gezwungen, weil die Fläche sich nach unten hin auflöst. Fährt man nachholend ihre Begrenzungslinie zurück nach oben, wird man in den Verlauf der Rechteckform verwickelt, die aber schließlich nach einigen Wendungen auch im Nichts endet und den Blick zurück in die Fläche zwingt. Diese nach oben verfolgend stößt man auf den Arm, der von einer Linie durchschnitten wird, die oben noch seine eigene Begrenzungslinie war, nun ihre darstellende Funktion verliert und den Betrachter in die Ratlosigkeit entlässt.

Auf diese Weise wird man durch das Bild geschickt auf einem Weg, der immer wieder aus- und neu ansetzt, der umschlägt zwischen Linie und Fläche und zwischen Figürlichem und rein Linearem, ins Leere läuft oder auf harte Barrieren stößt. Es ist ganz offensichtlich, dass sich all dies einer Überschau nicht erschließt, ja dass der Gesamteindruck von großer Ruhe in eine ganz andere Richtung weist.

Auf der anderen Seite sind die ereignishaften Momente – Abbruch, Hinübergleiten, Umschlagen – durch diesen Gesamteindruck gleichsam gebändigt und werden von der Zartheit des Ganzen aufgefangen. Der Rhythmus des Bildes ist ziemlich komplex und uneinheitlich, geprägt von Wechseln und Neuansätzen; an ihm lässt sich die Unabschließbarkeit der Realisierung beobachten, die letztlich auch für das Kreuzigungsbild gilt. Gewahrt bleibt dabei der Gesamtcharakter einer ruhigen Harmonie des in sich vollständig Heterogenen, wie es vielleicht nur im Moment seines Abschieds erscheint. Das Bild ruft in seiner einfach scheinenden, aber doch komplexen inneren Gestaltung nach einer Betrachtung, die seine Zeitlichkeit einbezieht und in ihrer Gliederung beschreibbar macht. Eher als ein Beispiel ist es eine Instanz rhythmischer Gestaltung, und nur an solchen Instanzen kann ein Begriff bildlicher Rhythmik entwickelt werden. [20]

Fussnoten

Seite 149 / [1]

W. G. Sebald, Nach der Natur. Ein Elementargedicht, Frankfurt a.M. 1995, S. 26.

Seite 150 / [2]

Vgl. Karin v. Maur (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1985, darin besonders die Einleitung der Herausgeberin; zur gegenseitigen Befruchtung vgl. Peter Vergo, The Music of Painting. Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage, Berlin 2010.

Seite 150 / [3]

Vgl. etwa Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Leipzig 1926, S. 136-192, jetzt in: ders., Deutschsprachige Aufsätze I, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, S. 390-474; Rudolf Kuhn, Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin u. New York 1980; Lorenz Dittmann, Probleme der Bildrhythmik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 29, 2, 1984, S. 192-213; ders., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 89-124.

Seite 150 / [4]

Eintrag Rhythmus, in: Lexikon der Kunst, Bd. VI, Leipzig 1994, S. 144-145, hier 144.

Seite 150 / [5]

Émile Benveniste, Der Begriff des «Rhythmus» und sein sprachlicher Ausdruck, in: ders., Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, S. 363-374, hier 370f.

Seite 150 / [6]

Vgl. Lorenz Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19: Anschauung als ästhetische Kategorie, 1980, S. 131-150; Gottfried Boehm, Das Werk als Prozeß, gefolgt vom Protokoll der Diskussion, in: Willi Oelmüller (Hg.), Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3: Das Kunstwerk, Paderborn 1983, S. 326-359.

Seite 150 / [7]

Ebd., S. 330.

Die Nähe zu Cezannes Vorstellung der Malerei als *réalisation* ist offensichtlich, auch wenn ich einen weniger emphatischen Begriff von Realisierung im Sinn habe – als Entfaltung des Kunstwerks in der Rezeption, die ebenfalls ein unabschließbarer, immer wieder neu anzugehender Prozess ist.

Boehm, Das Werk als Prozess (Anm. 4), S. 332. Damit ist er nahe bei Adorno, dessen emphatische Berufung auf das erfahrende Subjekt mit dessen radikaler Depotenzierung einhergeht. Vgl. dazu Christian Grüny, Theodor W. Adorno – Soma und Sensorium, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, ders. u. Tobias Klass (Hg.) *Leiblichkeit. Zur Geschichte und Aktualität des Begriffs*, Tübingen 2012, S. 245-259.

Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)* (Husserliana Bd. X), Den Haag 1966, S. 23.

John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1988, S. 208. Dagobert Frey grenzt zwar Symmetrie (die er wesentlich als Balance deutet) als «statisch-räumliches Ordnungssystem» (*Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst*, in: ders., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 236-259, hier 239) deutlich von Rhythmus als Ordnung im Nacheinander ab, seine eigenen Analysen können aber als Beispiele einer zeitlichen Entfaltung jener Symmetrieverhältnisse gelten.

Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Anm. 11), S. 199, 200.

Vgl. Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, Oxford 1997.

Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation – Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, S. 38f.

Heinrich Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*, in: ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1947, S. 82-90, hier 83.

Frey, *Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst* (Anm. 9), S. 250.

Martin Pfeleiderer, Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik, Bielefeld 2006, S. 37.

Vgl. dazu Christian Grüny, Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik, Weilerswist 2013 (i.E.), Kap. 3: Geste und Rhythmus.

Kuhn, Komposition und Rhythmus (Anm. 2), S. 114.

Claus Volkenandt sei für seine hilfreichen Hinweise gedankt.

Abbildungen

Seite 149 / Abb. 1

Matthias Grünewald, Kreuzigung, Kunstmuseum Basel. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 159 / Abb. 2

Paul Klee, Eidola: weiland was? (nur noch Schemen), 1940, 91 (V11), Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Gebr. König Postkartenverlag Köln. Foto: Christian Grüny.