

PROBLEME DER BILDRHYTHMIK

Von Lorenz Dittmann

Mit einer Besprechung des Buches von Rudolf Kuhn: *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979 (1980). XIV, 173 S., 30 Taf. (Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. von Erich Hubala und Wolfgang Schöne. Bd. 15)

Rudolf Kuhn analysiert in seiner Untersuchung fünf Typen der „(zumeist) monumental, vielfigurigen Breit-Komposition“ in der italienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, unter Beiziehung einiger Werke der Reliefkunst und eines Gemäldes von Rubens. Er unterscheidet: die „Komposition nach Reihen mit Achsfiguren“ (Raffaels Disputà, Uccellos Sintflut, Donatellos Kreuzigung), die „Dynamische Komposition“ (Uccellos Schlacht von San Romano, Raffaels Vertreibung des Heliodor), die „Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe“ (Michelangelos Aufbruch zur Schlacht von Cascina, Raffaels Schule von Athen), die „Reihende Komposition“ (Leonardos Letztes Abendmahl, Castagnos Letztes Abendmahl), die „Komposition nach Komplexen mit zwischen gesetzter Reihe“ (Michelangelos Sintflut, Rubens' Bethlehemitischer Kindermord).

Im Zentrum der Ausführungen Kuhns steht die Darlegung der „diskontinuierenden Komposition“, die als Wesensmerkmal „Klassischen Komponierens“ angesprochen wird.

Die plastische Sprache seiner Beschreibungen bleibt immer eng bezogen auf die anschaulichen Gegebenheiten der Kunstwerke. Ohne ständige Befragung der beigegebenen Tafeln erschließen sich die Analysen Kuhns nicht.

Wegen der prinzipiellen Bedeutung des vorliegenden Buches sind meine daran anschließenden Überlegungen zu einer eigenen Abhandlung ausgebaut. Sie diskutieren nicht die von Kuhn vorgestellten Kompositionstypen – seine Typenbildung überzeugt in den meisten Fällen –, sondern erörtern einige Voraussetzungen, Begriffe und Implikationen der von ihm angewandten Methode. Dies erscheint mir auch nötig wegen des gewissermaßen „monologischen“ Charakters des Buches, das seine Aufmerksamkeit ganz den zu untersuchenden Werken, kaum den wissenschaftsgeschichtlichen und -systematischen Zusammenhängen zuwendet.

Teile des Buches wurden vorabgedruckt: die Analyse von Michelangelos „Aufbruch zur Schlacht von Cascina“, erweitert um einige „Äußerungen zur Komposition“ aus der kunsthistorischen Literatur, in der Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Träger, Tübingen 1977, S. 215–222, die Inter-

pretation des „Bethlehemitischen Kindermordes“ von Rubens, vermehrt um eine solche der Rubens'schen „Amazonenschlacht“, in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hrsg. von Erich Hubala, Konstanz 1979, S. 73–99.

1. Rhythmus-Begriffe

Kuhn unterscheidet den „Rhythmus einer Figur“ vom „Gesamtrhythmus einer Komposition“. Unter „Rhythmus einer Figur“ versteht er „den einer Figur durch den Künstler eingeblenden Richtungs-, Bewegungszug. Der Richtungs-, Bewegungszug kann einheitlich oder entwickelt und sich wandelnd oder zusammengesetzt sein. Er ist nach Richtung, nach Gestalt, etwa bogenförmig, sichelförmig, nach Intensität, etwas dünn, mächtig, gezogen, verlaufend, punktuell usw., verschieden, verschiedener Dynamik ... Der dynamische Richtungs-, Bewegungszug kann mit der motivischen Körperbewegung der Gestalt identisch sein; ... er muß es aber mitnichten ... , so können etwa Gewänder dank des eigenen dynamischen Richtungs- und Bewegungszuges insbesondere ihrer Falten einer Figur ganz oder teilweise einen von der motivischen Bewegung der Gestalt abweichenden Richtungs-, Bewegungszug verleihen ... Der Rhythmus als dynamischer Richtungs- und Bewegungszug ... der Figur tritt nicht abstrakt auf, ja so gibt es ihn gar nicht, sondern, wenn auch nach einzelnen Momenten abstrahierend beschreibbar und vergleichbar, z. B. als ähnlich sichel- oder bogenförmig geführt, usw., als Lebendigkeit der Figur, ... als Leben, Bewegen, Handeln, Stimmung einer Gestalt. Im Rhythmus nun aber hat die einzelne Gestalt nicht nur Zug, Bewegung, Richtung, sondern findet sie, um nichts weniger wichtig, auch Halt, findet sie feste Begrenzung der Bewegung und der Gerichtetheit. Das ist oft ausdrücklich gemacht durch figurale Anhebung und figurale Schluß. Die Gestalt gewinnt Haltung, Verfassung, Zustand, gewinnt eben Figur, sichtbare, anhebende, zum Schluß kommende Vorhandenheit, Festigkeit. Dem allgemeinen Fluß in die Festigkeit entrissen, gewinnt sie im Rhythmus Fluß *und* Bindung neu ...“ (S. 111 f.).

Der „Gesamtrhythmus einer Komposition“ dagegen meint den „eigenst wieder durch formale Verbindungen und Absetzungen gegliederten Zusammenhang der Rhythmen der einzelnen Figuren, Gruppen, Komplexe usw., die selbst schon dynamisch gerichtet, bewegt und zu Halt, Begrenzung ihrer Bewegung gekommen sind“ (S. 114).

Mit der Gliederung in „Figur“ und „Komposition“ folgt Kuhn offenbar einer von Kurt Badt eingeführten Unterscheidung (vgl. Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln 1971. S. 23 ff.).

Kuhn hebt an dieser einzigen ausführlichen Darlegung seines Rhythmusbegriffes folgende Momente heraus: Bewegung, Richtung, (geometrische) Form („Bogen“- , „Sichel“-form), Intensität, Begrenzung, Ausdrucksgehalt („Lebendigkeit“, „Stimmung“). Genügen diese Bestimmungen jedoch? Ist jede dadurch ausgezeichnete Form, ist jede derartige „formale Verbindung und Absetzung“ auch schon rhythmisch? Eine allgemeine Bestimmung von Rhythmus wird dabei stillschweigend vorausgesetzt.

Es sei deshalb zuerst die wichtigste kunstwissenschaftliche Erörterung des Rhythmus-Begriffs, nämlich Erwin Panofskys Darlegung in seiner großen Besprechung des Buches von Hans Kauffmann: „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“ in die Erinnerung zurückgerufen.¹ Panofsky definierte Rhythmus als „eine stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses einerseits eine relative Unterschiedenheit einzelner Elemente (Glieder des rhythmischen Ganzen), andererseits aber ihre Verwandtschaft (d. h. also entweder ihre Gleichheit oder ihre Ähnlichkeit) voraus. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung in der Zeit* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses eine Sukzession dieser Elemente voraus – sei es nun, daß diese Sukzession, wie stets bei akustischen Eindrücken, objektiv stattfindet, sei es, daß sie, wie in der Regel bei optischen, durch ‚sukzessive Apperzeption‘ vom aufnehmenden Subjekt erzeugt wird . . . Insofern endlich der Rhythmus eine *stetige* Ordnung ist – und diese seine dritte Eigenschaft ist . . . die eigentlich entscheidende –, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses voraus, daß die Glieder des rhythmischen Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, mit anderen Worten, daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde, kurzum ‚lebendige‘ Bewegung empfunden werde: Es darf sich nicht als eine Abfolge abrupter Stöße, sondern als eine Kette kontinuierlich ineinander übergreifender Eindrücke darstellen. Da aber auf der andern Seite innerhalb dieser Eindrucksfolge immer noch jene ‚Ordnung‘ erkennbar sein soll, die wo nicht die Identität, so doch die Vergleichbarkeit der einzelnen Elemente voraussetzt, so ist ein rhythmisches Ganzes nur da gegeben, wo ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, *Hebung* und *Senkung* erlebt wird. Denn nur in diesem Falle wird den Bedingungen der Ordnung und der Stetigkeit zugleich genügt, nur hier haben wir es mit einer Bewegung zu tun, die, Periodizität mit Kontinuität verbindend, einerseits nicht in einem Wechsel von Dasein und Nichtsein der Eindrücke, andererseits aber auch

¹ Erwin Panofsky: Besprechung des Buches von Hans Kauffmann: Albrecht Dürers rhythmische Kunst. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1926. S. 136–192.

nicht in einer diffusen Regellosigkeit der Eindrücke verläuft. Die Form des rhythmischen Ganzen ist also in der Tat die, wenn auch noch so differenzierte, *Wellenbewegung*.“²

Diese Bestimmung trifft sich im wesentlichen mit einer verbreiteten Rhythmus-Definition der Musikwissenschaft. Der Autor einer neueren Studie „Rhythmus, Eine Begriffsbestimmung“, Wilhelm Seidel, schreibt in seinem einleitenden Versuch, „das Allgemeine zu erfassen, das im historisch Bedingten in Erscheinung tritt“: „Rhythmisch nannte man . . . nur Bewegungen, die durch ihr Auf und Ab, ihr Hin und Wider, ihr Werden und Vergehen die den Menschen faßlichen Zeiträume sinngemäß und vernünftig, schön also, gestalten.“ „Es ist, besonders im Bereich des Elementaren, nebensächlich, in welchen Maßen sich das Rhythmische darstellt, wesentlich ist, daß sich das Wechselspiel seiner Bewegungsphasen sinnfällig artikuliert, das Wechselspiel betonter und unbetonter, bewegter und ruhender, steigender und fallender, fragender und antwortender Töne und Tongruppen.“³

Die Gegenüberstellung dieser Zitate zeigt einerseits, daß Kuhn bei seinen Beschreibungen ein allgemeines Kriterium rhythmischer Bewegung, das Wechselspiel von Hebung und Senkung, Betonung und Unbetonung voraussetzt, daß er nach einer anderen Hinsicht entschieden von der Panofskyschen Bestimmung abweicht. Für Panofsky ist ja die *Stetigkeit* der Ordnung die „eigentlich entscheidende Eigenschaft“ des rhythmischen Erlebnisses. Kuhn dagegen akzentuiert nachdrücklich die *Diskontinuität* rhythmischer Bewegung: „Das *Diskontinuum* bricht jeden Zusammenhang, auf den hin die disparaten, rhythmisch-dynamisch eigenen Figuren, Gruppen usf. dank ihrer Bewegungs- und Richtungszüge auch angelegt sind; es bietet wiederum dem Strömen Halt; bindet nochmals den Fluß; wirkt zur Einheit von Fluß und Bindung; und darum eminent rhythmisch“ (S. 114, im Kapitel: „Kontinuum und Diskontinuum“ und passim). Dem Diskontinuum spricht Kuhn den höheren Rang zu: „Dank der diskontinuierlichen Verbindung wird jede dargestellte Sache als isolierte gesetzt, und zugleich ein Zusammenhang geschaffen. Das intensiviert, steigert das Komponieren . . . Solch gesteigertes Komponieren erreicht die höchste Stufe, wenn jeder endlich doch erscheinende Zusammenhang weder (geschweige!) als automatisch noch auch als flüssig natürlich, sondern als spontan gewirkt erscheint, und, falls einem ausdrücklich etablierten Kontinuum folgend, auch nicht nach solcherart angesetztem Gesetze, sondern als nicht-, als übergesetzlich . . . Das ist höchst geistgewirkte Lebendig-

² E. Panofsky: a. a. O. (Anm. 1). S. 136 f.

³ Wilhelm Seidel: Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung (Erträge der Forschung, Bd. 46). Darmstadt 1976. S. 10 f., 13.

keit in der Kunst“ (S. 115). „Die geschilderte höchste Lebendigkeit der im räumlichen Zusammenhang rhythmisch diskontinuierlichen Komposition ist auch von dem Betrachter . . . nur mit äußerster Anspannung und Lebendigkeit seines räumlichen Auffassungsvermögens aufzufassen. Sie erweckt sein . . . Auge und seinen . . . Sinn zu gesteigerter Lebendigkeit, zu höchstem Leben, und sie beglückt“ (S. 116).

Das Diskontinuum ist das Wesensmerkmal der „Klassischen Komposition“: „*Diskontinuierend* zu komponieren, spontan wie aus dem Nichts wendend; ja ein zunächst etabliertes Kontinuum fundamental überraschend preiszugeben, ereignishaft zu durchbrechen, so die Thematik sprunghaft gründlicher darstellend: dieses Prinzip hat . . . dann den Kompositionen des Raffael, der Disputa, der Schule von Athen, der Vertreibung des Heliodor, hat der Komposition des Michelangelo, dem Aufbruch zur Schlacht von Cascina, und der Komposition des Lionardo, seinem Letzten Abendmahl, zu Grunde gelegen . . .“ (S. 129). Diesen seinen Begriff der „Klassischen Komposition“ setzt Kuhn ab gegen Wölfflins Begriff der „Klassischen Kunst“, die mit dem Stil der Hochrenaissance identisch ist, und betont einen „Unterschied des Niveaus“: „Dank des diskontinuierenden . . . Komponierens unterscheiden sich Lionardo, Michelangelo, Raffael von den genannten Florentinern, Umbrenn der Früh- und Hochrenaissance, unterscheidet sich Tizian von Giorgione wie Veronese zugleich“ (S. 138). Er legt so eine „Klassik inmitten der Hochrenaissance“ frei (S. 133–138).

Die Erkenntnis der „Diskontinuierenden Komposition“ verdankt Kuhn Vorlesungen und Schriften des Münchner Musikwissenschaftlers Thrasybulos *Georgiades* (Hinweise auf ihn S. X, 112, 138). In der geglückten Übertragung und im Fruchtbarmachen der Erkenntnisse Georgiades' für die bildende Kunst muß ein entscheidendes Verdienst der Arbeit Rudolf Kuhns gesehen werden.

Georgiades verwies für die Bestimmung des Begriffes „Rhythmus“ auf die altgriechische Bedeutung dieses Wortes: „Das Wort Rhythmus bedeutet . . . etwa ‚(menschliche) Haltung‘, ‚Verfassung‘; im Bereich des Räumlichen etwa ‚Gestalt‘, ‚Ordnung‘. Bei Leukipp und Demokrit, den Philosophen der Atomlehre, bedeutet Rhythmós soviel wie σχήμα, Schema: etwa ‚Form‘, ‚Struktur‘. Bei Pindar stieß ich auf eine Stelle, in der Rhythmós im Zusammenhang mit Architektur steht: ‚Und dieser (einer der Delphischen) Tempel, der durch die kunstvollen Hände des Hephaistos und der Athene gebaut wurde, was für einen Rhythmós zeigte er?‘ . . . Hier ist mit Rhythmós wohl das ‚Gepräge‘, die ‚Ordnung‘, ‚Verfassung‘ einer Architektur gemeint . . .“⁴ Zur Herkunft des Wortes bemerkte er: „Die Ableitung

⁴ Thrasybulos G. *Georgiades*: Musik und Nomos (1969). In: ders.: Kleine Schriften. Tutzing 1977. S. 167–176. Zitat auf S. 172.

von rheo, ‚fließen‘, muß abgelehnt werden . . .“⁵ Diese „ursprüngliche“ Bedeutung gibt den Hintergrund ab für Georgiades' Charakterisierung des „Klassischen“ der Wiener musikalischen Klassik: „Ja, die weder kausal noch final zu begründenden, sondern stets frei einsetzenden eigenwilligen festen Gestalten wirken wie ein Sinnbild des menschlichen, des freien Willens. Der Wiener klassischen Musik war es vorbehalten, den Menschen in seiner Eigenart, das Spezifisch-Menschliche, den freien Willen, das menschliche Handeln mit musikalischen Mitteln zu erfassen, als Musik zu verwirklichen . . .“⁶

Diese „ursprüngliche“ Bedeutung des Begriffes „Rhythmus“ und die darin gründende Bestimmung einer „Klassischen Kunst“ übernimmt Kuhn.

Schon 1917 aber hatte Eugen Petersen die altgriechische Bedeutung des Wortes „Rhythmus“ wiederentdeckt und in einer umfassenden Abhandlung dargestellt.⁷ Dem „modernen Gebrauch“ dieses Wortes, der in der Charakterisierung „fließen“, „fließend“ sich konzentriert, stellte Petersen die griechische Bestimmung entgegen. Hier hat das Wort Rhythmus „die Bedeutung einer unbewegten Gestalt, die durch Bewegung entstand“.⁸ Nach „übereinstimmender Lehre“ von Plato, Aristoteles und dessen Schüler Aristoxenus von Tarent „war Rhythmus die nach festem Zeitmaß geregelte und abgeteilte Bewegung. Solcher Bewegung fähig sind der lebendige Körper und seine Stimme, und zwar diese *singend* in Tönen, *sprechend* in Worten. Damit sind sämtliche des Rhythmus fähigen Bewegungen des ganzen Körpers im Tanz – einschließlich aller Mimik und Gebärdensprache – wie *seiner Teile*, der Stimm- und Sprachwerkzeuge, im Gesang und poetischem Vortrag genannt. Ausdrücklich wird ein gewisser Rhythmus ῥυθμῶσις selbst in natürlichen Bewegungen außerhalb des Menschen anerkannt, und doch wieder der Rhythmus *dem Menschen eigentümlich* genannt. Das Wort kann also eine weitere und eine engere Bedeutung haben. Durchaus im Sinne der alten Theorie, wenn auch nicht mit ihren Worten, können wir sagen, es gebe eigentlichen und uneigentlichen Rhythmus, können diesen letzteren *natürlichen*, jenen *künstlichen* oder kunstmäßigen nennen. Natürliche Rhythmen können wir mit den Alten im Tropfenfall erkennen, der vom *Fließen*, wie schon bei Cicero zu lesen, sich eben durch die nach einem gewissen Zeitmaß abgeteilte Bewegung *unterscheidet*. Stärker als Tropfenfall fällt der Wogenprall ins Ohr, und leicht ließen sich noch andere Beispiele rhythmisch bewegter und doch toter Natur anführen. Wer sah

⁵ T. G. Georgiades: a. a. O. (Anm. 4). S. 172. Anm. 8.

⁶ T. G. Georgiades: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters (1950). In: ders.: a. a. O. (Anm. 4). S. 9–32. Zitat auf S. 17.

⁷ Eugen Petersen: Rhythmus. In: Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. N. F. Bd. XVI. Nr. 5. Berlin 1917.

⁸ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 11.

noch nicht einzelne Blätter gewisser Bäume in leisem Luftzug, zu schwach, den ganzen Baum zu bewegen, regelmäßige Schwingungen rasch vollziehen; auch schlanke Wipfel vom Winde hin-, vom eigenen Widerstand zurückgetrieben werden? Am Menschen zwar, doch seinem Willen entzogen, fanden schon die Alten einen Rhythmus des Pulses, des Herzens, des Atmens ...“⁹ Damit anerkannte Petersen auch eine Bestimmung des Wortes Rhythmus, zwar nicht als „Fluß“, so doch im Sinne von „Wellenbewegung“, als eine „ursprüngliche“. Wenig einleuchtend aber bezeichnete Petersen den „natürlichen Rhythmus“ als den „uneigentlichen“, den „kunstmäßigen“ als den „eigentlichen“. Wohl damit in Zusammenhang steht, daß er in der bildenden Kunst Rhythmus nur der Bewegung dargestellter einzelner Körper zuerkannte: „Alles Reden vom Fluß und Rhythmus der Linien war nur eine Abirrung, erwachsen aus falscher Erklärung und Ableitung des griechischen Namens. Nicht in den Umrissen der Figuren, nicht in der Bewegung ganzer Gruppen oder gar Massen, die gar keine eigentliche Bewegung ist, sondern in der Bewegung der einzelnen Körper, in ihrem Bewegungs-Schema selbst haben wir eigentlich und ursprünglich den Rhythmus zu suchen: das Schema ist der Charakter und das Größenmaß der Bewegung.“¹⁰ Entschieden insistierte Petersen auf der Konfrontation einer „eigentlichen“ und einer „uneigentlichen“ Dimension im Rhythmischen. Die die eigentliche Bedeutung umschreibenden Worte „bezeichnen sämtlich nicht ein passives Geschehen, wie es das ‚Fließen‘, sogar auch Tropfenfall wäre, sondern ein aktives Tun, eine in bestimmte, für Auge oder Ohr wahrnehmbare Wirkung ausgehende Tätigkeit. Meistens ist mit dieser Wirkung ein einstweiliger Abschluß gegeben, nach welchem beliebige Wiederholung möglich oder natürlich erscheint.“¹¹ Lebendige Kräfte ringen im Rhythmus miteinander: „die niedere der natürlichen Triebe und die höhere des sie am Zeitmaß regulierenden Willens.“¹² Sehr bemerkenswert ist, daß Petersen von diesem Ansatz zu einer der Kuhnschen durchaus verwandten Bewertung der Figuren Raffaels und Michelangelos gelangte. Über die „Ignudi“ der „Sixtinischen Decke“ heißt es: „Sämtlich sind sie im vollsten Sinne des Wortes rhythmisch als Bildwerke, und bei einigen steigert sich die gegensätzliche Bewegung der zu einem Paar verbundenen trotz des Sitzens zu schier tanzartiger Bewegung, an der alle Gliedmaßen, Arme, Beine und Kopf beteiligt sind ...“ Und er beschloß seine Abhandlung mit der Feststellung: „... sind wir doch, vom antiken Gebrauch und Sinne des Wortes ausgehend, dahin gelangt, das, was das *klassische* Altertum unter Rhythmus verstand, nicht allein in alter Kunst nachzuempfinden, sondern die gleiche Entwicklungsphase auch in neuerer Zeit wiederzuerkennen.“¹³

⁹ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 13.

¹⁰ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 27.

¹¹ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 10.

¹² E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 22.

¹³ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 92.

Kuhn jedoch begnügt sich nicht mit der Analyse der rhythmischen Gestalt der einzelnen Figuren, sondern schließt auch, wie erwähnt, den „Gesamtrhythmus einer Komposition“ in seine Betrachtung ein. In der Tat ist die Petersensche Einschränkung auf die Rhythmik der Einzelfiguren willkürlich. Panofsky, der wiederum als Bedeutung des Ausdrucks Rhythmus „in seiner ältesten Verwendung (bei Archilochos) das regelmäßige Auf und Ab der Wellenbewegung“¹⁴ bestimmte, definierte den Rhythmus in darstellender bildender Kunst als „zweigestaltigen“: „Auf der einen Seite betätigt sich (der bildende Künstler) in der Erschaffung quasi ornamentaler *Form- und Farbsysteme*, die rhythmisch zu erleben dem Beschauer überlassen bleiben muß, auf der anderen Seite aber hat er die Möglichkeit zur Veranschaulichung einer *Dingwelt*, innerhalb derer rhythmische Erlebnisse zwar nur zum *fiktiven* Vollzuge, aber eben doch zum *Vollzuge* gelangen: das *motorische* Rhythmuserlebnis der dargestellten Figuren, indem z. B. der rhythmische Tanz einer Mänade oder das rhythmische Schreiten eines Priesterzuges zur Darstellung kommt, das *optische* Rhythmuserlebnis des darstellenden Künstlers, indem z. B. eine architektonische Räumlichkeit mit all den maßstäblichen und dynamischen Abwandlungen vorgeführt wird, durch die sich ihr subjektiv-rhythmisiertes Wahrnehmungsbild von ihrer objektiv-rhythmischen Struktur unterscheidet. Neben den gleichsam nur *strukturmäßig gegebenen*, erst vom Beschauer in Vollzug zu setzenden *Rhythmus der Architektur*, und neben den als *Einheit von Struktur und Funktion* gegebenen *Rhythmus der mimischen Künste* tritt also der *Rhythmus der bildenden Kunst* als ein gewissermaßen zweigestaltiger: insofern ihre Hervorbringung ‚formal‘ (als reine Linien- und Flächengebilde) betrachtet werden, ist er *realiter*, aber lediglich *strukturhaft* gegeben – insofern sie ‚gegenständlich‘ (als Veranschaulichungen einer dar- und vorgestellten Dingwelt) betrachtet werden, ist er als *Einheit von Struktur und Funktion*, aber in einer *illusionären Sphäre* gegeben . . .“¹⁵ So wenig nun auch diese Panofskysche Dichotomie eines „strukturhaften“ und eines „illusionierten“ Rhythmus aufrechtzuerhalten ist – ist doch die Rhythmusgestalt dargestellter Figuren weit mehr als die Wiedergabe beobachteter Rhythmusgestalten der empirischen Wirklichkeit –, so wichtig ist doch, gegenüber Petersen, Panofskys Akzentuierung eines überfiguralen oder von Figuren ganz unabhängigen Rhythmus in Werken der bildenden Kunst. Nur in diesem Sinne ist ja von einer architektonischen Rhythmik zu sprechen, wie dies im 19. und frühen 20. Jahrhundert geläufig war.¹⁶

¹⁴ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 136. Anm. 4.

¹⁵ E. Panofsky: a. a. O. (Anm. 1). S. 140.

¹⁶ Vgl. Hans Herrmann Russack: Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts. Diss. Leipzig. Weida 1910. – Willy Drost: Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste. Diss. Leipzig. Leipzig-Gautsch 1919.

Auf der anderen Seite ist Petersens Unterscheidung zweier Rhythmusdimensionen von großer Wichtigkeit, wenngleich seine Bewertung in „eigentliche“ und „uneigentliche“ zurückzuweisen ist, nämlich seine Unterscheidung einer „natürlichen“ und einer die Willens- und letztlich Freiheitsdimension des Menschen betreffende Rhythmik. Inbegriff der natürlichen Rhythmik ist die Wellenbewegung als zeitlich mehrfache Wiederholung von Vorgängen in der gleichen oder in ähnlicher Weise,¹⁷ als „polarisierte Stetigkeit“.¹⁸ Die diskontinuierliche Komposition dagegen war für Georgiades „Sinnbild der geistigen Freiheit“, „Sinnbild der Willensfreiheit“,¹⁹ und Kuhn folgt ihm darin.

Wie nun menschliche Freiheit nicht möglich ist jenseits aller Bindung an die Natur, diese vielmehr voraussetzt, so setzt die diskontinuierliche „klassische“ Komposition das rhythmische Kontinuum voraus.²⁰ Nur in bezug auf ein solches Kontinuum sind „Fundamentalüberraschungen“ (Kuhn, *passim*) möglich. Das heißt aber auch: *Beide* Rhythmus-Bestimmungen sind notwendig, sowohl die der Bedeutung eines „regelmäßigen Auf und Ab der Wellenbewegung“ wie die im Sinne von „Haltung“, „Gepräge“, „Festigkeit“, also dem, „was der Bewegung, dem Fluß die Schranke, das Feste auferlegt“.²¹ Müßig erscheint es, die eine Bedeutung als die „ursprünglichere“, „eigentliche“ gegen die andere auszuspielen. Vielmehr zeigen sich gerade in der Spannung und der möglichen Synthese beider Charakteristika auch die Grundpositionen bildkünstlerischer Rhythmik.

2. Simultaneität und Sukzessivität, Metrum und Rhythmus

Beide Rhythmusbegriffe wurden in der Antike wie selbstverständlich auch auf Phänomene der optischen Wahrnehmung, nicht allein auf solche der akustischen, bezogen. Einige der von Georgiades und Petersen genannten Bestimmungen waren ausdrücklich solche von Werken der bildenden Kunst.²² Nun ist jedoch von Rhythmus im Sinne des „Auf und Ab der Wellenbewegung“ *Abfolge in der Zeit*, Sukzession, unabtrennbar. Rhythmus in der von Petersen herausgehobenen Be-

¹⁷ Vgl. hierzu die Aufsätze im *Studium Generale* 1949 von Albrecht *Bethe*: Rhythmus und Periodik in der belebten Natur (S. 67–73). – Erwin *Brünning*: Jahres- und tagesperiodische Vorgänge in der Pflanze (S. 73–78). – H. *Caspers*: Periodizitätserscheinungen bei Tieren und ihre kausale Deutung (S. 78–81). – A. *Jores*: Periodizität beim Menschen (S. 82–85).

¹⁸ Ludwig *Klages*: Vom Wesen des Rhythmus. Kampen auf Sylt 1934. S. 44.

¹⁹ T. G. *Georgiades*: a. a. O. (Anm. 6). S. 17, 19.

²⁰ Vgl. zu *Georgiades*' Charakteristik der Wiener Klassik W. *Seidel*: a. a. O. (Anm. 3). S. 114.

²¹ Werner *Jaeger*: *Paideia*. Die Formung des griechischen Menschen. Berlin ³1954. S. 175.

²² Der Musiktheoretiker Aristeides Quintilianus führte in seiner Schrift „Von der Musik“ die „räumliche“ Bedeutung von Rhythmus sogar *vor* der „zeitlichen“ auf. Vgl. *Riemann* Musiklexikon. Von Willibald *Gurlitt*, fortgef. u. hrsg. von H. H. *Eggebrecht*. Sachteil (=Bd. 3). Mainz ¹²1967. S. 803

deutung als „Bewegung der einzelnen Körper“ wiederum ist entscheidend gebunden an die Bewegungsrichtung dieser Körper. Anerkennt man aber einen Zusammenhang, eine Komposition von rhythmisch bewegten Körpern in Werken der darstellenden Bildkünste (vielleicht vorerst nur in der Panofsky'schen Unterbestimmung als „Veranschaulichung einer dar- und vorgestellten Dingwelt“), so gelangt man auch von da aus zu einer *Richtungsfolge* in Werken der bildenden Kunst.

Wie aber ist die beiden Rhythmusbegriffen implizierte Sukzessivität vereinbar mit der Simultaneität, die nach einer geläufigen Auffassung dem Bilde „natürlich“,²³ ihm „kategorial“²⁴ eigen sein soll?

Diese „Simultaneität des Bildes“ ist jedoch zu relativieren durch Analyse der Bedingungen, unter denen wir ein Bild als Kunstwerk, als künstlerisches Ganzes erfassen. Sie entsprechen den Bedingungen jeder Gestalterfassung. Richard *Hönigswald* beschrieb sie in seiner Abhandlung „Vom Problem des Rhythmus“ folgendermaßen: „Das Erlebnis der Gestalt schließt als Erlebnis der Ganzheit den eigentümlichen Zeitwert in sich, der ... als ‚Überschaubarkeit‘ der Gestalt bezeichnet wurde. Die ‚Momente‘ der Gestalt, also das, was *an* ihr unterschieden werden muß, damit sie als Gestalt möglich sei, sind in dieser Überschaubarkeit des Ganzen, und nur in ihr, gleichzeitig; d. h. sie sind es nicht im Sinne eines zeitlich-physikalischen Maßwertes, falls es einen solchen nach der relativitätstheoretischen Kritik des Begriffs der Gleichzeitigkeit überhaupt noch gibt. Sie sind gleichzeitig, sofern damit die erlebnismäßige Verknüpfung verschiedener Zeitwerte in einem einzigen gemeint ist. So bedeutet hier Gleichzeitigkeit nicht einen punktuellen, sondern einen Streckenwert. Sie schließt das Erlebnis des Fortschreitens von einem Moment zum andern, also das Erlebnis des Geschehens, nicht aus, sondern geradezu ein. Sie bedeutet eben den auf das Erlebnis des zeitlichen Unterschiedenseins gerichteten erlebnismäßigen Zeitwert; die mit diesem Zeitwert gesetzte Bewußtheit einer Regel der Verknüpfung des einzelnen. Das Fortschreiten von einem Moment zum anderen vollzieht sich somit unter dem Gesichtspunkt des Ganzen hin, aufs Ganze, genauer: auf das Erlebnis des Ganzen, zu ... Jene erlebte Zeit nun als Erlebnis des Zeitlichen, diese Einheit von Bewegung und Beharrung im Erleben der Zeit, heißt als Bedingung möglichen Erlebens überhaupt: ‚Präsenz‘.“²⁵

²³ Vgl. Hans *Sedlmayr*: Interpretationen. Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München. H. 7–8. München 1962. S. 40.

²⁴ Max *Imdahl*: Giotto. Arenafresken. Ikonographie-Ikonologie-Ikonik. München 1980. S. 7.

²⁵ Richard *Hönigswald*: Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie. Leipzig und Berlin 1926. S. 38. – Vgl. auch Werner *Hager*: Ein Werk der Architektur und der bildenden Künste ist, „obwohl es im Raume steht, doch darauf angelegt, sich im

Diese einen „erlebnismäßigen Zeitwert“ umfassende „Präsenz“ kann sich nun jedoch in unterschiedliche Erstreckungen entfalten. Hier liegt es nahe, die Unterscheidung zwischen „Rhythmus“ und „Metrum“ einzuführen. Rhythmus und Metrum sind nicht nur bestimmende Momente des musikalischen und des sprachlichen Kunstwerks, sondern eröffnen in analoger Weise Gestaltungsdimensionen der bildenden Kunst.

Musikwissenschaftlich kann unter „Metrum“ „innerhalb der auf dem Taktprinzip beruhenden Musik . . . eine auf qualitativer Abstufung gleichgroßer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit“ verstanden werden. „Prototyp eines metrischen Ordnungsgefüges ist der Takt.“²⁶ Und das Verhältnis von Takt und Rhythmus kann folgendermaßen beschrieben werden: „Der Takt ist die Struktur des Bezugssystems, des Zeitgerüsts; der in Erscheinung tretende Rhythmus hingegen ist die Struktur des konkreten Inhalts, der dieses Gerüst erfüllt, und zwar in ihrem Verhältnis zu der Struktur des Gerüsts.“²⁷ Oder: Rhythmus ist „Bewegung im Kraftfeld des Taktes“.²⁸

Solche Verhältnisbestimmungen lassen sich gut vergleichen mit den Ansätzen zu einer Unterscheidung von Metrum und Rhythmus in Werken der bildenden Kunst. Allgemein äußerte sich hierzu Kurt *Badt*: „Unter Rhythmus verstehen wir eine in gleichmäßigen Abständen sich wiederholende Betonung. Sie setzt für ihre Existenz ein Metrum, eine meßbare Einheit der Abstände voraus, die die Regelmäßigkeit des Flusses (Rhythmus) der Akzente ermöglicht . . . Solches Metrum zeigen auch die Werke der Malerei; es ist die Symmetrie im ursprünglichen Sinne des Wortes, das Einhalten eines Grundmaßes. In der Architektur ist dieses Maß meßbar, in der Malerei dagegen, wegen des verändernden Einflusses von Formen, Linien, Hell-Dunkel und Farben aufeinander, nicht. Aber im Resultat aller dieser Darstellungsfaktoren ist es intuitiv auffaßbar . . .“²⁹ Weitere, für den hier erörterten Zusammenhang wichtige Gesichtspunkte sind bei Dagobert *Frey* zu finden. Er verband Symmetrie mit Simultaneität, Rhythmus mit Sukzessivität: Die Ordnungsprinzipien der bildenden Kunst lassen sich „nach ihrem raum-zeitlichen Verhältnis in rein räumliche und raum-zeitliche, in statische und genetisch-dyna-

zeitlichen Verlauf des Erlebens zu entfalten. Dieses Erleben aber ist mehr als ein bloßes Aufnehmen, es ist ein tätiges Nachbilden, ein Mittun.“ Über den Rhythmus in der Kunst. In: *Studium Generale* 1949. S. 153. – Vom wahrnehmungspsychologischen Ansatz aus machte Ernst *Gombrich* deutlich: „The reading of a picture again happens in time, in fact it needs a very long time.“ *Moment and Movement* in Art. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 27. London 1964. S. 293–306. Zitat auf S. 301.

²⁶ *Riemann*: a. a. O. (Anm. 22). S. 568.

²⁷ *Riemann*: a. a. O. (Anm. 22). S. 803.

²⁸ *Victor Zuckerkandl*: *Die Wirklichkeit der Musik*. Zürich 1963. S. 165.

²⁹ *Kurt Badt*: *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln 1969. S. 235.

mische unterteilen. Wir können, wenn wir die Begriffe weiter fassen, die einen unter Symmetrie, die andern unter Rhythmus zusammenschließen. Symmetrie im weiteren Sinne wird demgemäß als ein statisch-räumliches Ordnungssystem zu definieren sein, das der künstlerischen Gestaltung zugrunde gelegt wird, an dem diese abgelesen und gedeutet wird. Die Zugrundelegung eines symmetrischen Ordnungssystems bedeutet nicht, daß die künstlerische Gestaltung selbst im Sinne dieses Systems symmetrisch gebaut sein muß, sondern daß sie an diesem System, das latent und wesenhaft im Kunstwerk vorhanden ist, gemessen wird, daß das Asymmetrische als Abweichung von der Symmetrie verstanden ist. Entscheidend für die Symmetrie ist die räumliche Lage, das Nebeneinander als simultane Erscheinung. – Alle rhythmischen Formen beruhen dagegen auf der Reihung, auf dem Nacheinander, der Abfolge, der Wiederkehr, wodurch die Raumverhältnisse im Ablauf, im Ablesen, in der Zeit erlebt werden. Alles Rhythmische hat Richtung, in der wir fortschreiten.“³⁰

Nun gilt aber auch für das metrische (symmetrische) Ordnungssystem, insofern es ein künstlerisches, d. h. ein auf Ganzheit und Gestalt bezogenes ist, die von Hönigswald beschriebene Bedingung der „Präsenz“ als Bedingung alles Gestalt-Erlebens. Damit ist auch für dieses Ordnungssystem der Begriff „Simultaneität“ zu differenzieren, auch ihm ist eine raum-zeitliche, keine bloß räumliche Dimension zuzuerkennen. Dennoch sollen die von Frey anvisierten Unterschiede nicht verschliffen werden: Nur sind sie nicht als schlichte Alternative von Simultaneität und Sukzessivität zu fassen.

Eine letzte Verhältnisbestimmung zwischen Metrum und Rhythmus sei erinnert, die des Archäologen *Petersen*. In seiner genannten Rhythmus-Abhandlung schrieb er: „Das Metrum, vorgestellt in Zeichen – . . ., oder in Notenschrift, oder in der Buchstabenschrift des zu rhythmisierenden Textes ist . . . ein abstraktes Schema, ein Räumliches mehr als ein Zeitliches, ohne Bewegung, diese nur latent enthaltend; Rhythmus dagegen ist das lebendige Bewegung gewordene Gesetz, das in dem Leben eben die Kraft mit sich führt, die es bändigt. Wir können also das Metrum das abstrakte Gesetz nennen, Rhythmus das konkrete, oder auch jenes das reine, dieses das angewandte Maß . . .“³¹ Auch hier wird Metrum gekennzeichnet als ein „Räumliches mehr als Zeitliches“, jedoch mit dem wichtigen Zusatz, es enthalte latent Bewegung.

³⁰ Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst (erstmalig in: *Studium Generale* 1949, S. 268–273). Wiederabgedr. in: Dagobert Frey: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Hrsg. von Gerhard Frey. Darmstadt 1976. S. 236–259. Zitat auf S. 239 f.

³¹ E. Petersen: a. a. O. (Anm. 7). S. 21.

Diese Relationsbestimmung erlaubt es, auch die wichtigen, innerhalb der Begründung einer „Ikonik“ vorgelegten Untersuchungen Max Imdahls zu den planimetrischen Bildordnungen von Giotto's Arenafresken im hier erörterten Zusammenhang kurz zu berühren. Der von Badt empfundenen Schwierigkeit, die metrische Ordnung eines Werkes der Malerei zu messen, begegnet Imdahl, Überlegungen Hetzers und Freys weiterführend, durch scharfe Akzentuierung planimetrischer Bildgesetzmäßigkeiten, die er als „Feldliniensysteme“ bezeichnet. Die Kräfte eines Feldliniensystems „sind – teils als reale Konturen und teils als ideale, nur Richtungen anzeigende Linien – in der Gegenständlichkeit des Bildes angelegt. Sie herauszuzeichnen bedeutet, Leitbahnen der Anschauung anzugeben: Das Feldliniensystem stellt die relationsbildenden Kräfte heraus, welche die gegenständlichen Bildelemente einander zuordnen . . .“³² Schon die Begriffe „Kräfte“, „Richtungen“, „Leitbahnen“ innerhalb dieses kurzen Zitates – wie auch die beigefügten Kompositionsschemata des Verfassers – zeigen, daß diese Feldliniensysteme latent Bewegung enthalten. Auch hier ist mithin der oft verwendete Begriff „Gleichzeitigkeit“ nur in der Korrektur Hönigswalds zu verstehen. Imdahl legt die Gesetzmäßigkeit der planimetrischen Bildordnung in Giotto's Fresken überzeugend dar. Wenn aber diese Gesetzmäßigkeit wie folgt charakterisiert wird: „Als die Struktur einer absoluten, nichtkontingenten Notwendigkeit ist die planimetrische Komposition . . . ein Ausdruck von Providenz“,³³ so ist daran zu erinnern, daß „Notwendigkeit“ nicht nur zu „Kontingenz“ in Disjunktion zu setzen ist, wie Imdahl es unternimmt, sondern auch – zu „Freiheit“, zu „Lebendigkeit“. Diese Dimension entzieht sich, wird die Bildrhythmik nicht einer ebenso sorgfältigen Untersuchung gewürdigt wie die planimetrische Bildordnung. Schon Hans Jantzen hatte den neuen „Bild“-Charakter der Fresken Giotto's treffend beschrieben: „Das Bild wird innerhalb der Rahmengrenzen als ein organisches Gefüge gestaltet, das Anfang und Ende, rhythmische Ordnung und Geschlossenheit besitzt und damit zu einer neuen Auffassung von ‚Ganzheit‘ der Bildwirkung gelangt, in der jedes Einzelne zum Ganzen in eine klare Beziehung tritt.“³⁴ Nicht nur die Erkenntnis der Kunst Giotto's, sondern jede „Ikonik“, jede methodische Erfassung des Bildes als eines Kunstwerks muß unvollständig bleiben, spart sie die Dimension des Rhythmischen aus.

Auf der anderen Seite bleibt auch eine „Historische Kompositionslehre“ im Sinne Kuhns unvollständig, solange sie die planimetrische Bildordnung vernachlässigt. Nur flüchtig deutet Kuhn das fragliche Problem an, etwa wenn er zu

³² M. Imdahl: a. a. O. (Anm. 24). S. 48.

³³ M. Imdahl: a. a. O. (Anm. 24). S. 26.

³⁴ Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giotto's (1939). In: Hans Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951. S. 21–33. Zitat auf S. 24. – Zitiert auch bei M. Imdahl: a. a. O. (Anm. 24). S. 23.

Raffaels „Schule von Athen“ schreibt (S. 93, Anm. 21): „Ich unterlasse, auf die zahlreichen Mittel einzugehen, wie kompositionsvereinfachende Blickführungslinien, die einen flüchtigen Betrachter geradewegs zum Zentrum leiten und dieses einem aufmerksamen Betrachter ständig im Bewußtsein halten; hier geht es um die Betrachtung der Komposition der Figurenfolge.“

Aufgabe einer künftigen methodischen Bildinterpretation muß es sein, metrische und rhythmische Bildordnung gleichermaßen genau und in ihrem Verhältnis zueinander zu analysieren.

Noch ein letzter Gesichtspunkt zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus, nun auf Epochenunterschiede bezogen, sei angeführt. Kuhn beruft sich, wie erwähnt, auf *Georgiades'* Rhythmuslehre. Den abendländischen Rhythmus charakterisierte Georgiades durch das Verhältnis von Rhythmus und Takt: „Die Takt-Rhythmik setzt . . . die Wiederholung eines gleichbleibenden Maßes voraus. Dieses Maß ist aber nicht mit dem konkreten Rhythmus identisch. Es ist wichtig, zu begreifen, daß der Takt ein bloßes Prinzip ist, eine allgemeine Voraussetzung für die Ordnung eines Rhythmus, ein leeres, noch nicht mit konkretem Inhalt gefülltes Schema. Der Takt hat also die Bedeutung eines abstrakten, allgemeinen Gesetzes . . . Das durch den Taktimpuls auf der Hintergrundebene gleichsam versteckt stattfindende Messen der Zeitwerte setzt diese aber zueinander in Beziehung. Man vergleicht stets ihre Dauer, indem man sie auf den Takt zurückführt. Dadurch verlieren sie etwas von ihrer Selbständigkeit. Sie sind keine absoluten, festen Qualitäten, wie die Länge und die Kürze des griechischen Rhythmus, sondern Korrelate der *Unterteilung* (Division) oder der *Multiplikation* der Zeiteinheit . . . Das Prinzip des vorgegebenen leeren Maßes, das rhythmisch unterteilt und mit konkreten Notenwerten ausgefüllt wird, gilt für die gesamte abendländische rhythmische Auffassung . . . Der griechische Rhythmus entsteht (dagegen) nicht durch Unterteilung oder Multiplikation, nicht nach einem abstrakten Takt-Gesetz, sondern durch *Addition*, durch verschiedenartige Zusammenstellungen der zwei von Anfang an konkret gegebenen, festen Bausteine, der Kürze und der Länge.“ Die abendländische Rhythmik ist mithin gekennzeichnet durch eine „Zweiteilung“: „Man trennt zwischen Ordnungsprinzip und wirklicher Zeitdauer der einzelnen rhythmischen Werte, zwischen Zeitabsteckung und Zeitausfüllung. Der auf diese Weise entstehende Rhythmus ist gleichsam doppelschichtig. In der griechischen Rhythmik aber gibt es eine solche Trennung nicht. Denn hier wird die Zeit durch die konkreten rhythmischen Elemente selbst, durch die Kürze und Länge, gemessen.“³⁵

³⁵ T. G. *Georgiades*: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg 1958. S. 15–18.

Dieser prinzipielle Unterschied zwischen griechischer und abendländischer Rhythmik läßt sich offensichtlich in Übereinstimmung bringen mit der grundlegenden, von Erwin Panofsky getroffenen Unterscheidung des antiken „Aggregat-raumes“ vom abendländisch-neuzeitlichen „Systemraum“³⁶ und der damit zusammenhängenden neuen Bedeutung des Bildgrundes und der Bildfläche in der abendländischen Kunst. Die neue Bedeutung des Grundes für das mittelalterliche Relief charakterisierte Wilhelm Messerer mit folgenden Worten: „Der Grund hat an den Spannungen zwischen den Figuren . . . Anteil, ist damit in Darstellung, Geschehen, ‚Bild‘ miteinbezogen, sei es als pneumatisches Feld, als Ordnungsträger oder als die ein Binnenräumliches emanierende Sphäre . . . Dagegen bleibt der Grund der Antike immer in einem großartigen Sinne neutral . . .“³⁷

So erweist sich Georgiades' Formulierung vom „durch den Taktimpuls auf der Hintergrundebene gleichsam versteckt stattfindenden Messen der Zeitwerte“ als mehr denn eine bloße Metapher. Dem damit gekennzeichneten Verhältnis von Metrum und Rhythmus in der Musik entsprechen analoge Phänomene im Bereich der bildenden Kunst.

3. Vielfalt der Rhythmusgestalten

Die rhythmisch bewegten Einzelfiguren fügen sich zum „Gesamtrhythmus einer Komposition“, bilden eine rhythmische Folge: Die zweite Voraussetzung der von Kuhn vorgelegten Rhythmus-Analyse ist die von Kurt Badt entwickelte Interpretationsmethode nach dem folgerichtigen Bildaufbau. Ja, in gewisser Hinsicht ist folgerichtiger Bildaufbau identisch mit Bildrhythmik. Zu Recht schreibt Kuhn (S. VIII): „Und obgleich (Badt) eigentlich nur wieder entdeckt hatte, was verborgen war, schien das wieder Entdeckte so neu, daß es bei den meisten, die davon hörten, zunächst eine nicht sonderlich gute Aufnahme fand. Denen aber, die es aufnahmen, ging bald Bild für Bild ein Licht auf: die Bilder lebten als Sinngebilde, als Darstellungen in einer neuen Weise.“ Die Ausführungen Kuhns bestätigen durch die Genauigkeit seiner Beobachtungen das Badt'sche Interpretationsverfahren in glänzender Weise. Andererseits geben sie zu einigen Fragen Anlaß, die im folgenden kurz erörtert werden sollen.

Der folgerichtige Bildaufbau schließt nicht nur eine Folgeordnung, sondern in eins damit den Anfang und den Schluß einer solchen Folgeordnung in sich. Schon

³⁶ E. Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“ (1924/25). In: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1964. S. 99–167.

³⁷ Wilhelm Messerer: Das Relief im Mittelalter. Berlin 1959. S. 162.

Jantzen hatte, wie erwähnt, das neue, durch Giotto begründete „Bild“ bestimmt als Gefüge, „das Anfang und Ende, rhythmische Ordnung und Geschlossenheit besitzt“. Wo aber ist der „Anfang“ einer Folgeordnung im Bilde anzusetzen, wo der „Schluß“?

Badt versuchte, die Kriterien des folgerichtigen Bildaufbaus in den Bedingungen „unserer psycho-physischen Natur“ zu begründen.³⁸ „Wir fassen die sichtbaren Erscheinungen (Objekte) der uns umgebenden Wirklichkeit unter zwei Bedingungen auf, die in unserer psycho-physischen Natur begründet sind. Wir ermessen sie im Bezug auf unser Stehen auf der Erde unter dem Himmel (nach unten und oben) und auf unsere eigene Bedingtheit im Handeln, das zwischen rechts und links unterscheidet . . . Auf der Erde ist das Nahe mir vertraut, es ist ‚dicht‘ bei mir . . . Unter Fernem aber verstehen wir nicht nur das durch weite Zwischenräume von uns Getrennte, sondern auch sowohl das Unerreichbare wie das Verlockende.“³⁹ Daraus ergeben sich als Kategorien der bildkünstlerischen Folgeordnung die Unterscheidungen zwischen Unten und Oben, Nah und Fern, Links und Rechts. Und der Anfang einer Folgeordnung ist anzusetzen im Unten, in der Nähe und – in der Regel – links. Während die Differenzierung von „Oben und Unten“, „Ferne und Nähe“ wohl unbestritten ist, bedarf die *Links-Rechts*-Differenzierung genauerer Überlegungen.

Bekanntlich wurde die Links-Rechts-Orientierung in Werken der bildenden Kunst ausführlicher erstmals von Heinrich Wölfflin in seinen berühmten Aufsätzen „Über das Rechts und Links im Bilde“ (1928) und „Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons“ (1930) behandelt. Wichtige Gesichtspunkte einer Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau sind somit schon in diesen beiden Untersuchungen Wölfflins enthalten.⁴⁰ Bei der Erörterung der Links-Rechts-Differenzierung der „Sixtinischen Madonna“ Raffaels bemerkte Wölfflin: „In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die heilige Barbara, die Kopf und Auge senkt, führt uns auf der anderen Seite wieder nach unten. Ich sage nicht, daß man *nur* diese Bewegung ausführt, aber man hat entschieden die Neigung, im Sinn der Darstellung von links nach rechts emporzugehen und auf der entgegengesetzten Schräglinie niederzugleiten. Sobald das Bild im Gegensinn gesehen wird und also die Richtungen sich umkehren, verzerrt sich die Erscheinung: die Motive

³⁸ Vgl. dazu L. Dittmann: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie 18/19: Anschauung als ästhetische Kategorie. Hrsg. von Rüdiger Bubner/Konrad Cramer/Reiner Wiehl. Göttingen 1980. S. 133–150.

³⁹ K. Badt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Köln 1961. S. 33 f.

⁴⁰ Vgl. dazu jedoch K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 35. Anm. 16.

wirken zusammenhanglos und laufen ‚gegen den Strich‘.⁴¹ Während Wölfflin 1928 nur feststellte, daß man „entschieden die Neigung“ habe, das Werk nach dieser Richtung aufzufassen, äußerte er sich zwei Jahre später entschiedener. Nun heißt es: „Was in diesen Ausführungen aber dargelegt werden sollte, ist lediglich das eine, daß die Kompositionen der Kartons (wenigstens der Mehrzahl nach) in der Teppichumkehrung keine Einbuße erlitten, sondern hier erst ihre eigentliche Form gewonnen haben, mit anderen Worten: daß man sie nicht *auch* so sehen kann, sondern daß man sie so sehen *muß*.“⁴²

Worin liegt die Notwendigkeit dieses so-sehen-Müssens? Wölfflin äußerte sich darüber nicht, er deutete nur an, das Phänomen der Links-Rechts-Differenzierung habe „offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen“.⁴³ Badt jedoch meinte, „die allgemeine Tendenz, ein Gemälde von links her zu beginnen, (zeige) die Kunst der Malerei als ein auf die Darstellung von Freiheit gerichtetes Schaffen an“.⁴⁴ Zwar gibt es viele Beispiele für die höhere Bewertung des „Rechts“ in der europäischen Kultur – Badt führte einige davon an –, dennoch ist eine unmittelbare Identifikation der Links-Rechts-Orientierung mit der „Darstellung von Freiheit“, „Erstreichung der Freiheit“ unhaltbar. Badt widersprach ihr selbst, indem er die Werke des Linkshänders Leonardo ihrer sinnlich-geistigen Genesis nach von rechts her interpretierte. Hier ist entschieden der Wölfflinschen Begründung in „unserer sinnlichen Natur“ der Vorzug zu geben, der „sinnlichen Natur“ des Menschen, die wesentlich von kulturellen Konventionen geprägt ist.⁴⁵ Von den genannten Polaritäten „Unten-Oben“, „Nah-Fern“, „Links-Rechts“ ist so die letzte die labilste, in viel stärkerem Maße als die übrigen der Umkehrung und anderweitiger Durchbrechungen fähig.

Kuhn aber setzt in allen von ihm analysierten Werken einen Anfang der Folgeordnung von links her an, – auch bei Leonardos „Abendmahl“, ohne dabei zu erwähnen, daß Badt dies Werk in einer Folgeordnung von rechts her interpretiert hatte. Auf diese Diskrepanz ist näher einzugehen.

⁴¹ Über das Rechts und Links im Bilde. In: Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel 1941. S. 82–90. Zitat auf S. 82.

⁴² Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons. In: H. Wölfflin: a. a. O. (Anm. 41). S. 90–96. Zitat auf S. 96.

⁴³ H. Wölfflin: a. a. O. (Anm. 41). S. 90.

⁴⁴ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 37.

⁴⁵ Vgl. hierzu: Vilma Fritsch: Links und Rechts in Wissenschaft und Leben. Stuttgart 1964. – Petra Stoerig, Christa Sütterlin und Ernst Pöppel: Rechts und Links in Bildwerken. Ein neuropsychologischer Beitrag zum Kunstverständnis. In: Die Umschau in Wissenschaft und Technik. Frankfurt a. M. 83 (1983), Heft 14. S. 427 f.

Badt sprach das Problem einer Interpretation der Folgeordnung bei diesem Werk kurz an: „Das Abendmahl von S. Maria delle Grazie in Mailand bietet der Interpretation besondere Schwierigkeiten: es ist eine zentral-symmetrische Komposition . . .“⁴⁶ In der Tat stellt sich gerade hier sehr klar das Problem einer Überleitung aus einer zuerst und aus größerer Ferne wirksamen „Simultaneität“ – bezogen auf den Gesamtraum des Refektoriums erscheint das Gemälde ja zweifellos „simultan“ – in die Sukzessivität. Weder Badt noch Kuhn analysieren jedoch dies Phänomen einer Entfaltung von Sukzessivität aus „Simultaneität“. Immerhin findet sich ein wichtiger Ansatzpunkt nach dieser Richtung in Badts Bemerkung, die Folgeordnung setze „rechts, auf der beleuchteten Bildseite ein (man beachte die hell gemalte Wand) . . .“⁴⁷ Damit ist zumindest angedeutet, daß für die Ausgliederung von Sukzessivität aus der (ebenfalls eine Zeitstrecke umfassenden) Simultaneität die Organisation des Bildgrundes von entscheidender Bedeutung ist. Sie fordert die Erweiterung der Analyse von Figurenrhythmik zu einer solchen des diese tragenden Bildgrundes und dessen (vornehmlich) metrische Ordnung. Beim „Abendmahl“ verweisen die ins Helle führenden, die zentralsymmetrische Komposition akzentuierenden drei Fenster der den dargestellten Raum nach rückwärts schließenden Wand auf die helle rechte Wand und der Helldunkelkontrast zwischen Fenstern und Abschlußwand auf die entschiedene Umkehrung dieses Kontrastes im Verhältnis der hellen rechten Wand zu den sie schmückenden dunkelbraunen Vorhängen. Schon in diesen Kontrastflächen befreit sich ein rhythmisches Element aus der metrischen Bildordnung. Auch die Farbgestaltung dient dieser Entfaltung von Rhythmik aus symmetrischer „Simultaneität“. Joseph Gantner beschrieb summarisch die Rolle des Blaus im „Abendmahl“: „Von dem blauen Mantel Christi aus strömt es nach hinten und leuchtet uns in den sanften Höhenzügen entgegen, die durch alle drei Fenster sichtbar sind . . . Selbst im heutigen ruinösen Zustande noch wird es deutlich, daß die Komposition des Abendmahls durch einzelne über die große Fläche hin verteilte blaue Zonen farbig zusammengehalten wurde . . .“⁴⁸ Der erste figurale Bezug des Blaus aber verweist von Christus auf Matthäus, also auf die rechte Figurenreihe. Diese farbige Entsprechung unterstreicht jedoch nur die figurale Rhythmik, die selbst aus der Zentralkomposition in die Gerichtetheit einer Folge überleitet. Denn Christus selbst wendet sich (vom Betrachter aus) nach rechts, Matthäus, in einer Doppelbewegung, Haupt und Oberkörper nach rechts, die Arme nach links, zurück auf Christus weisend. Matthäus ist innerhalb der Figurenreihe das Gelenk

⁴⁶ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 74.

⁴⁷ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 76. Vgl. dort auch S. 32 und 34.

⁴⁸ Joseph Gantner: Die Farbe im Werke Leonardos. In: Palette. Heft 32. Basel 1969. Zitat auf S. 28.

einer Vermittlung von zentralbestimmter „Simultaneität“ zur Sukzessivität. Von Christus leitet er über zur Figurengruppe ganz rechts, und mit ihr hebt die figurale Folge an, in der von Badt beschriebenen Weise. Offenbar sind Werke der bildenden Kunst noch reicherer, auch einander überlagernder rhythmischer Gestaltungen fähig, als die kunsthistorische Interpretation bislang in Betracht ziehen wollte.

Daß die figurale Rhythmik des „Abendmahls“ in einer sich von rechts entwickelnden Folge zu verstehen ist, dafür spricht auch die zeichnerische Genesis des Werkes. Badt selbst verwies auf Leonardos Federzeichnung in Windsor, die in einem „betonten rechts-links Zuge“ sich entfaltet.⁴⁹ Wenn auch der faktische Entstehungsprozeß eines Gemäldes in der Regel nicht identisch ist mit seiner kompositionellen Folgeordnung,⁵⁰ so verleugnet ein Gemälde seine geistig-künstlerische Genesis in Zeichnungen doch selten in solcher Weise, daß diese nichts beitragen könnten zum Verständnis des vollendeten Werkes. Während Kuhn zur Erläuterung der Komposition von Raffaels „Disputa“ mit Gewinn eine Reihe von zeichnerischen Kompositionsstudien heranzieht, geht er mit keinem Wort auf Kompositionszeichnungen Leonardos ein. – Schließlich müssen für eine Beurteilung des „Abendmahls“ auch noch andere Werke Leonardos betrachtet werden. Zu den von Badt überzeugend interpretierten Gemälden⁵¹ ließen sich noch die „Anghiari-Schlacht“ und die „Hl. Anna Selbdritt“ gesellen: Auch ihre rhythmische Ordnung entfaltet sich von rechts her.

Kuhns Beschreibung der Folgeordnung des „Abendmahls“ muß also zurückgewiesen werden.

Wölfflin erkannte, daß die „Blickführung“ in einem Gemälde von links nach rechts nur dann sich einstellt, „wenn sonst nichts dagegen spricht“. Es gibt Kombinationen, die diese elementare Wirkung modifizieren können, zum Beispiel, wenn die objektive Bewegung der Figuren gegensätzlich läuft. Aber auch die Lichtführung kann als Gegenkraft wirken, und die leichter faßbare Form wird unter allen Umständen auf das Auge eine unmittelbarere Anziehung ausüben als die schwerer faßbare und dadurch (von einer anderen Seite her) einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen. Meist handelt es sich um kombinierte Farb-, Licht- und Formwirkungen, der Variationsmöglichkeiten sind unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben.⁵² Kuhn aber klammert die Farbgestaltung aus,

⁴⁹ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 76.

⁵⁰ Vgl. auch K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 37.

⁵¹ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 70–74.

⁵² H. Wölfflin: a. a. O. (Anm. 41). S. 83.

in der Meinung, „die koloritgeschichtlichen Untersuchungen der Kunstwissenschaft (seien) noch nicht so weit, daß farbliche Phänomene bei Untersuchungen aus anderem Grunde in ihrer Bedeutung richtig eingeschätzt werden könnten“; so habe er, „wie üblich“, darauf verzichtet (S. IX). Nach meiner Auffassung ist hier die Skepsis zu weit getrieben.

(Mittlerweile hat Rudolf Kuhn seine Analyse von Bildkompositionen auch auf die Farbgestaltung übertragen, nämlich in seiner sorgfältigen Studie „Die Farbenfolge in Bildkompositionen des jungen Liebermann“. In: Alte und moderne Kunst. 27. 1982 [183]. S. 1–6.)

Wie dem auch sei: auch unter Verzicht auf Analyse der Farbgestaltung erfaßt Kuhn gültig die figural-formalen Rhythmus-Kompositionen der Werke Raffaels, Uccellos, Michelangelos. Nur ist die rhythmische Gestalt der Werke selbst ungleich reicher, komplexer; denn weder bei Raffael noch bei Uccello ist der farbige Rhythmus identisch mit dem figural-formalen, sondern erhebt sich als eine zweite Stimme über diesem.

Nicht aber bleiben bei *Rubens* die Ergebnisse einer Kompositionsanalyse richtig bei Verzicht auf Interpretation der Farbgestaltung. Denn bei Rubens ist die Farbe mehr als ein nur begleitendes Gestaltungsmittel geworden.

Der Bildaufbau von Rubens' „Bethlehemitischem Kindermord“ in der Münchner Alten Pinakothek kann unmöglich mit der kleinen Gestalt des toten Knaben ganz links unten begonnen werden, wie Kuhn will (S. 159 ff.). Wenn irgend der „unmittelbareren Anziehung auf das Auge“ (Wölfflin) eine Bedeutung für den Bildaufbau zugemessen werden darf, dann ist in der großen Ausdrucks-Figur der klagenden Mutter in der Bildmitte (nach Kuhn: der Figur der Rachel) das Eingangs- und zugleich erste Hauptmotiv zu sehen. Das tiefe Schwarzblau ihres Mantels zieht zuerst den Blick auf sich. Der Bildgrund ist, mittebetonend, in eine hellere linke und dunklere rechte Hälfte geteilt. Im Schwarzblau der Rachel sammeln sich die Grautöne des Grundes, in ihm entfaltet sich die „Simultaneität“ des Grundes zur Sukzessivität der Folgeordnung. In neuer Weise setzt die Figur der Rachel einen Inbegriff von Anhebung und zugleich Verweis auf das Schlußmotiv: die Engelsgruppe oben links. Die Hellebarde über ihren emporgerissenen Armen aber blockt dieses Sich-Spannen zum kompositionellen Schluß sogleich ab und fordert zur Erfassung der komplexen figuralen Folgeordnung auf. Langsam steigt die Bewegung der klagenden Mütter in der Bildmitte auf. Ihr antwortet, als pathosvoller zweiter Satz, die in der Pracht der Trias-Farben erstrahlende rechte Gruppe der Mütter, die um ihre Kinder kämpfen, und als dritter die vornehmlich in Inkarnattönen, Braun, Grau und Blutrot gehaltene linke Gruppe, die in ihrem furiosen Hauptbewegungszug von rechts nach links stößt. Darüber dann, in

stärkstem Kontrast dazu, das besänftigende und erlösende Schlußmotiv, die Gruppe der Engel, die zum Anfang, zur Rachel, zurückleitet.⁵³ – Es ist nicht einzusehen, weshalb nun, nach Entdeckung einer Folgeordnung des Bildaufbaus, eine Anhebung aus der Bildmitte ausgeschlossen bleiben müßte.⁵⁴

Zudem: Kuhn betont sehr zu Recht den „dramatischen“ Kompositionsstil des Rubens'schen „Bethlehemitischen Kindermordes“. Einer solchen Dramatik jedoch ist die Zuordnung der Gruppen über Sprünge hinweg (Mitte – rechts – links) höchst angemessen. Es ist, wie erwähnt, Kuhns großes Verdienst, die „diskontinuierende“ klassische Komposition des frühen 16. Jahrhunderts entdeckt zu haben. Immer aber brechen nach ihm die „Fundamentalüberraschungen“ innerhalb einer von links nach rechts gerichteten Folgeordnung auf. Es läßt sich jedoch auch eine tiefergreifende Diskontinuität erkennen, eine solche, die auch Figurengruppen „überraschend“ zueinanderfügt.

In seiner Studie über Raffaels „Incendio del Borgo“ interpretiert Kurt Badt dieses Fresko nach einer solchen Hinsicht, gerade auch, um dessen dramatischen Gehalt zu erläutern. „The unity of place here also forms a sequence in time, not lacking unity in itself but unfolded in a long process – not however, in a continuous and regular manner but in a series of scenes each taking place at a different tempo.“ „The beginning (left) unfolds the initial situation of the drama, the middle (in time, i. e. the right side) portrays the vain efforts of the victims. The centre of the picture shows the turning-point, but with it also the ‚satisfying‘ conclusion, which may not only be the end of the events but their completion, the meaning and object of the whole: the miracle performed by the Pope, which alone justified the existence of the picture and its presence in that particular place.“⁵⁵ (Leider ebnete Badt in seinem Vermeerbuch diese Interpretation wieder zugunsten einer schlichten Folgeordnung von links nach rechts ein.⁵⁶ Die fragmentarischen Aussagen an dieser Stelle können aber Badts frühere sorgfältige Analyse nicht widerlegen.) In diesem Sinne „diskontinuierende“ bildkünstlerische Kompositionen werden sich erst einer künftigen Forschung in ihrer Mannigfaltigkeit erschließen.

Rhythmus, auch Bildrhythmus, ist „nicht wie eine Naturtatsache ‚gegeben‘“, er muß, mit Hönigswald gesprochen, „um überhaupt zu ‚sein‘, ‚gemeint‘ sein“.

⁵³ Vgl. dazu weiterführend L. Dittmann: a. a. O. (Anm. 38). S. 145–148.

⁵⁴ Damit sei auch auf die Bedenken M. Imdabls: a. a. O. (Anm. 24), S. 140, Anm. 123, geantwortet, allerdings immer innerhalb der hier grundsätzlich vertretenen Problematisierung von „Simultaneität“.

⁵⁵ K. Badt: Raphael's „Incendio del Borgo“. In: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXII. Nos. 1–2 (1959). S. 35–59. Zitate auf den S. 44 f. und 48 f.

⁵⁶ K. Badt: a. a. O. (Anm. 39). S. 56 f.

Rhythmus ist „produzierter Gegenstand“⁵⁷ produziert vom Künstler, nachvollzogen vom Betrachter. Nicht ohne eigene Aktivität⁵⁸ erschließt sich die Rhythmik in Werken der bildenden Kunst. Dies aktive, verlebendigende Sehen beflügelt die Untersuchungen Rudolf Kuhns. Sie eröffnen der Erforschung bildkünstlerischer Kompositionsformen einen neuen Horizont und vertiefen unser Verständnis einer „klassischen Kunst“ inmitten der Hochrenaissance.

⁵⁷ R. Hönigswald: a. a. O. (Anm. 25). S. 53, 6 und passim.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch Kurt Koffka: Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus. In: Zeitschrift für Psychologie. Bd. 52. Leipzig 1909. S. 1–109. S. 105: „Der Akzent ist eine Äußerung dessen, was von den Versuchspersonen übereinstimmend Aktivität genannt wurde. Diese gewisse, nicht notwendig an den Willen gebundene Aktivität ist es also, die zur Gruppenbildung hinzutreten muß, um das vollgültige Rhythmusserlebnis entstehen zu lassen ...“