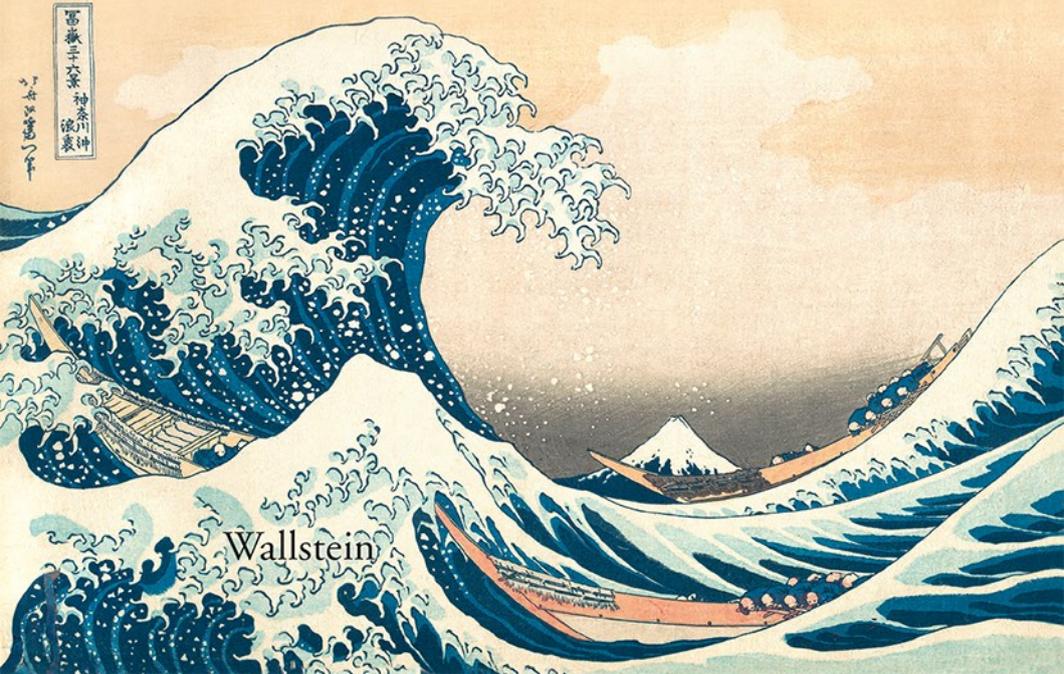


Boris Roman Gibhardt

*Einzige
Welle,
allmähliches
Meer*

Rhythmus in
Literatur und Kunst um 1900
West – Ost



Boris Roman Gibhardt

»Einzig Welle, allmähliches Meer«
Rhythmus in Literatur und Kunst um 1900
West – Ost

Boris Roman Gibhardt

»Einzig
Welle,
allmähliches
Meer«

Rhythmus in
Literatur und Kunst um 1900
West – Ost



WALLSTEIN VERLAG

*Für Christoph, in Erinnerung an den Besuch
im Museo d'Arte Orientale di V.*

Inhalt

Einleitung

Die Rede von Rhythmen in ›west-östlicher‹ Perspektive	7
---	---

I. Die drei Berge oder die Form der Zeit

Fünf interdisziplinäre Annäherungen an den Rhythmusbegriff . .	43
Zeit und Zen. Philosophische Prämissen	43
Sehen lernen. Rilke und die Lehre des Hokusai	71
Die Wachheit der Zeichen. Über chinesische Kalligraphie . .	102
Der Hauch der Bilder. Cézannes ›réalisation‹	118
Gestalt und Prozess. Henri Maldineys ›rythme‹	142

II. ›Lebensozeane‹

Der Rhythmus und das Wissen vom Leben	159
Rhythmus und Wissenschaft um 1900 – Nietzsche, Riegl, Worringer, Panofsky, Bergson	159

III. ›Gezeiten des Unendlichen‹

Der Rhythmus und die Weise zu leben	195
Teezeremonie mit Rilke Die späte Lyrik in ›west-östlicher‹ Sicht	195
»Atmen, du unsichtbares Gedicht!« Über einen Vers der <i>Sonette an Orpheus</i>	220
Annex: ›Modern ... ist Buddha‹ Versuch über Hofmannsthals <i>Ein Brief</i>	233
Literaturverzeichnis	255
Abbildungsnachweis	301

Einleitung

Die Rede von Rhythmen in ›west-östlicher‹ Perspektive

I

Einer weit verbreiteten Denkfigur zufolge nehmen wir Zeit dann rhythmisch wahr, wenn sie uns als besonders organisiert, geformt oder gegliedert erscheint. Unter den vielen Definitionen, die vor allem im 19. Jahrhundert in diesem Sinn argumentieren, lässt sich beispielsweise die von Friedrich Wilhelm Schelling herausgreifen. Dem Philosophen zufolge (dessen Werk hier nur in diesem einen Punkt interessieren soll) meint Rhythmus die sich von der formlos zerrinnenden Zeit absondernde, ganz innere Zeitlichkeit:

Allgemein nun angesehen ist Rhythmus überhaupt Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende. Die Succession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit = Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie *in sich selbst* hat.¹

Zeit wird demnach in etwas verwandelt, das eine Zeit *in sich selbst* hat und sich damit gegen das ständige Übergehen der Zeit von der Gegenwart zum Nichtsein konstituiert. Erst dann, so wird transzendentalphilosophisch argumentiert, ist es uns in einem zweiten Schritt gegeben, dass wir uns unserer selbst bewusst werden, weil wir *uns* erkennen, indem wir das *Eigene* einer Form erkennen.² Die Differenz zwischen der Zeit für sich selbst und der linearen vergehenden Zeit (›Succession‹) stiftet also allererst einen Bezug, der die Reflexion unserer eigenen Gegenwart im Fließen der Zeit ermöglicht.³ Das individuierende Herausragen aus der Zeit

1 Schelling 2018, S. 215; zum Formgedanken bei Schelling vgl. Burdorf 2001, S. 145 f.

2 Zum Begriff des ›Eigenen‹ in zeitlicher Hinsicht mit Bezug auf Schelling und den Deutschen Idealismus vgl. Gamper/Hühn 2014, S. 28-32; zur Form als poetologisches Paradigma vgl. Burdorf 2001.

3 Zu dieser Frage mit Bezug auf Schelling vgl. Hühn 2020, S. 88 sowie zum Rhythmus um 1800 (hier in der romantischen Kunstlehre) Gibhardt 2018a, bes. S. 77-83; ferner Wellmann 2010; Naumann 2005a.

gibt demnach der Zeit erst den Wert, den sie im bloßen Vergehen offenbar nicht hat. Zeit, so die Implikation, ist ›bedeutend‹, wenn ein individueller Formungsprozess in ihr waltet und sie organisiert. Der Rhythmus wäre dann das Zeichen dieses Eingriffs in die Welt – Gestaltungsmerkmal einer Formgebung unter Einwirkung der Zeit und damit eine Art Präzisierung des Besonderen.

So weit, so gut. Ein anderes Beispiel zeigt indes, dass eine solche Dialektik der tätig organisierten Zeit ›in sich‹ einerseits und der formlosen, zerfließenden Zeit ›überhaupt‹ andererseits nicht so selbstverständlich ist, wie es zunächst scheinen mag. Schellings (im Rahmen einer Ästhetik-Vorlesung vorgenommene) Charakterisierung macht den ›Rhythmus‹ zu einem Begriff der Künste, aus dem schnell das herausfällt, was sich eher unterschwellig als zeichen- und ausdrucksförmig vollzieht. Ein Beispiel für einen Rhythmus, der gleichsam durch Formung hindurchgeht, aber nicht selbst Form ist, ist der Atemrhythmus.⁴ Auch er muss realisiert werden, lässt sich aber nicht zu etwas gestalten, was er nicht von jeher schon ist. Die Verbindung, die in diesem Fall der Rhythmus zwischen der Natur und dem Menschen unter Einwirkung der Zeit herstellt, fügt sich Schellings Unterscheidung von Eigenem und Zufälligem nicht. Der eigene Atem mag so individuell sein wie sonst nichts. Aber er ist nichts, was als Eigenes geformt wäre und daraus qua Form Identität stiftete.⁵

Formvorstellungen, die aus einem prozessualen Verständnis des Lebendigen schöpfen, wie das Beispiel vom Atmen zeigt, sind insbesondere in Philosophien des Fernen Ostens von jeher vertieft worden. Sie können dabei durchaus abstrakt sein, wie etwa dieser Satz zum Gleichgewicht des Lebens, der von dem japanischen Philosophen Dōgen (道元禪師, 1200-1253) stammt:

Daher ist Leben, was ich leben lasse, und ich bin, was Leben mich sein lässt.⁶

Vieles spricht dafür, dass auch bei Dōgen von einer Art Rhythmus die Rede ist. Zunächst zum Begriff des Lebens: Wie in der Naturphilosophie, etwa bei Schelling, schafft auch bei Dōgen das Leben Formen. Aber diese gibt es nur insofern, als sie an all das gebunden sind, was sie sein lassen: Das Leben formt sich nicht als Differenz zu dem, was es ermöglicht, son-

4 Zum Atmen vgl. Cheng 2004; Rosa 2016; S. 92-96; Burchert 2019. Siehe auch weiter unten.

5 Zu einem identitätskritischen Begriff der Form als ›Ereignis‹ vgl. Heidegger 1957, S. 28.

6 Dōgen 2006, S. 49.

dern *mit* ihm und in beständiger Verwandlung.⁷ Diese Verwandlung geschieht wie der Atem immer auch ›von selbst‹, das heißt unerschwerlich, formlos – im Unterschied zur Verwandlung, die bei Schelling die Form von der Nicht-Form trennt. Im ›von selbst‹ Gegebenen sind im Zen-Buddhismus (仏教 / 禪), den Dōgen in seiner Zeit geprägt hat, Form und Nicht-Form ungetrennt; es gibt keinen Dualismus von differenzierender Organisation und bloßer Fluktuation und ebenso wenig von ›Notwendigkeit‹ und ›Zufälligkeit‹.⁸ Vielmehr greifen Momente eines jeweiligen Fließens von Sein und Sein-Lassen so ineinander, dass sie keinen Prozess *der* Form abbilden, als nobilitiere diese Form oder Lebensform das Werden, dem sie sich verdankt. Nichts unterbricht den Fluss.⁹

Das Beispiel Schelling steht dagegen für ein Verständnis des Rhythmus als Rhythmisierung: ein ästhetisch organisierender Eingriff in ein dem Vergeblichen unterworfenen Zufälliges und Unförmiges, das im Rhythmus zur freien bestimmten Form erhoben wird (die ihrerseits Pars pro Toto des beseelten großen ›Ganzen‹ ist). Solche Umschlagmomente des Einen ins Andere sind Dōgen fremd. Form entsteht für diesen durchaus, aber mit Form entsteht immer auch Nicht-Form, das heißt der Rhythmus – wie im Beispiel des Atmens – ermöglicht Leben, aber er formt es nicht über den Augenblick hinaus; er objektiviert die Zeit nicht. Das Atmen erlaubt es vielmehr, im Moment zu bleiben, präsent zu sein. Die jeweilige Zeit fällt nicht heraus aus ihrer Erneuerung. Man kann auch sagen: Mit gebundener Zeit entsteht ungebundene Zeit und vice versa. In Dōgens gelassener Bestimmung des Lebens muss offenbar nicht etwas verändert oder geformt werden, damit ›Bedeutendes‹ in der Welt sei. Nicht einmal eines Rhythmus-›Konzepts‹ bedarf es, um etwas durchaus Rhythmisches zu artikulieren: das Gleich- oder Gegengewicht von Sein und Seinlassen, von Verändern und Verändert-Werden in seiner unhierarchisierbaren Relation. Dōgens Gedanke dürfte also ein Verständnis von rhythmischer Erfahrung implizieren, das sich von Schellings Zweischnitt von erlittener Vergeblichkeit der Zeit als Nicht-Form einerseits und gestalteteter Notwendigkeit der Zeit als gelungener Form andererseits ziemlich unterscheidet.

7 Zur ›Verwandlung‹ in der (chinesischen) Philosophie vgl. Müller/Trausch 2020.

8 Zu dem, was ›von selbst‹ geschieht, vgl. Böhme 2019, S. 12 (hier auch mit Blick auf die europäische Geistesgeschichte, insbesondere die griechische Antike).

9 Zu Dōgen und zur japanischen bzw. chinesischen Zeitphilosophie vgl. weiterführend Elberfeld 2004; Abe 1992; Ōhashi 1976, 402-415. Zum ›Fließen‹ in maßgeblichen Überlieferungen in China vgl. Schilling 2009, bes. S. 343 ff., vgl. auch Stegmaier 2007.

Folgt man Dōgens Vorstellung von Zeit noch ein Stück weiter, dann ist ein Leben nicht einfach in der physikalischen Zeit, wie ein Teil im Ganzen ist, sondern die Zeit entsteht allererst in den vielen Leben. Ohne Leben gibt es kein Bewusstsein von Zeit, und da Bewusstsein auf seine Weise ein Produkt der Zeit und des Werdens ist, kann es nichts wesentlich anderes sein als Zeit und Werden sind, und somit nichts vom Fließenden Abgetrenntes. Im Umkehrschluss gibt es kein allgemeines Fließen, das ohne die vielen Bewusstseine, die es aktualisieren, genau dieses allgemeine Fließen sein könnte. Ein anderer Satz Dōgens lautet daher: »Zugleich mit Zeit entsteht Bewusstseinstätigkeit, zugleich mit Bewusstseinstätigkeit entsteht Zeit.«¹⁰ Mit dem (Selbst-)Bewusstsein ist immer ein Erleben des Lebens gegeben, aber damit wird noch nicht zwangsläufig erlebt, »was dieses Leben Leben sein lässt.«¹¹ Mit anderen Worten, es gibt keine Hierarchie von Wesen und Akzidenz, sondern nur das, »was ich leben lasse und was Leben mich sein lässt«. Man könnte sagen, es gibt immer nur einen *jeweiligen* Rhythmus, das heißt eine jeweils ganz bestimmte Relation von bestimmter, vorübergehender Form und ständigem Werden im dynamischen Wechselverhältnis. Der Rhythmus muss demnach nicht erschaffen werden, schon gar nicht in einem auf Ergebnisse fixierten Kampf gegen die Zeit. Rhythmen, so wäre aus der Perspektive des Zen zu schlussfolgern, sind vielmehr in ihrem jeweiligen ›Da‹, ihrem Präsent-Sein, in der Zeit gegenwärtig und beobachtbar.¹² Man muss einen Rhythmus also nicht durch Formung und Gestaltung in Besitz nehmen (*›in sich selbst haben‹*), nicht mit ihm verschmelzen, um ihn (oder sich in ihm) erfahren zu können.

Man sieht, dass Dōgen ohne den Dualismus von Form und Nicht-Form auskommt und damit auch ohne das Identitätsdenken, mit dem das ›in sich‹ Eigene umso ›bedeutender‹ ist, je eigener oder autonomer es ist. Ein substanziiell ›für sich‹ Seiendes wäre in Dōgens Logik eher eine künstliche Begrenzung, die Bewusstseine aus funktionalen Gründen vornehmen. Denken, so könnte man einen Aspekt des Zen verkürzt zusammenfassen, ist Gewohnheit. Um den Sinn des Lebens zu finden, ist es nicht selten hinderlich, sich vom Prozess abzukoppeln und in Gewohnheiten und Denkstrukturen zu verharren. Denn der Prozess ist immer

10 Zit. n. Elberfeld 2004, S. 247. Dōgens Bemerkung zielt darauf, dass das Bewusstsein der Zeit selbst in der Zeit ist und sie daher nicht als etwas anderes fassen kann, als es selbst (als zeitliches) ist; die Zeit kann nicht von einer anderen Instanz ›veranlasst‹ werden, als sie selbst ist, vgl. Dōgen 2006, S. 104.

11 Ōhashi 2011, S. 58.

12 Vgl. zum Zen zuletzt Elberfeld 2017.

›Verwandlung‹, Emergenz des Neuen. Wird im Schelling-Zitat Zeit durch Organisieren des Formlosen in Form verwandelt,¹³ so gilt es laut Dögen vielmehr das Bewusstsein zu verwandeln – genauer, es aus seiner Fixierung auf Ziele oder Ergebnisse zu lösen zugunsten eines Offenen. Zeit und Rhythmus sollen nicht (nur) Objekte des Denkens sein: Durch bewusstseinsmäßige Verwandlung selbst ganz Rhythmus zu *werden*, lautet der Appell, und nicht durch Verwandeln der Zeit etwas Substantielles in der Zeit *sein* zu wollen. Das Werden ist in der ›östlichen‹ Perspektive dabei als Verwandlung zu verstehen, die dennoch beobachtbar bleiben kann (›gewahr werden‹), während in der ›westlichen‹ Philosophie oft das Theorem wirkt, dass sich Zeitprozesse ausdruckschaft manifestieren müssen, um Sinnträger zu sein, wie bei Schelling in der ästhetischen Form.¹⁴

Schelling und Dögen scheint bei aller historischen Distanz gleichwohl zu verbinden, dass sie Zeit nicht – wie in Schellings Umfeld zuvor etwa Immanuel Kant – als ein homogenes Kontinuum verstehen, das als abstrakte Anschauungsebene a priori existiert.¹⁵ Zeit ist, wie Schelling formuliert, eine »eingeborene und inwohnende« Aktualisierungszeit, die sich mit jeder Realisierung von Lebensprozessen erneuert.¹⁶ Doch die Bedeutung, die beide dem Fließen der Zeit geben, ist verschieden: Bei Schelling muss diese Fluktuation erst positiv und individuierend verwandelt werden, um real zu sein (und verweist insofern auf die ›Ewigkeit‹ als Grund).¹⁷ Bei Dögen hingegen ist das ›Nichtsein‹ nichts Sekundäres, das auf ein höheres oder ewiges Sein verweist, denn es lässt inmitten des Fließens ja all das sein, was eine lebendige Form annimmt. Schelling fasst den Rhythmus als Formwerdung im Formlosen bzw. als immer neues Sein in Differenz zum Nichtsein; Dögen spricht von der gegenseitigen Abhängigkeit von Sein und Nichtsein als zwei Seiten ein und desselben Werdens. Beide lassen dem Rhythmusdenken ein hohes Potenzial für das

13 Burdorf 2001, S. 145 f.

14 Zur Verwendung von ›westlich‹ und ›östlich‹ in dieser Studie sei bemerkt, dass mit solchen Entgegensetzungen oft Unterschiede übergewichtet und Ähnlichkeiten unterminiert werden, was nicht zu Unrecht als verfälschend kritisiert wurde (vgl. Said 2014; Heisig 2004). Die Verwendung von ›westlich‹ und ›östlich‹ erfolgt hier aus heuristischen Gründen. Um zu Differenzierungen zu gelangen, bedarf es darstellerisch zunächst solcher Entgegensetzungen in bestimmtem Maß.

15 Zur Zeit bei Kant vgl. Espinet 2017.

16 Schelling 1979, S. 78. Vgl. hierzu auch Baumgartner 1993. Gegen Kants Zeitbegriff zieht neben Schelling auch – und programmatisch – Johann Gottfried Herder ins Feld, zu Herders Pluralisierung des Zeitbegriffs vgl. Herder 1998, S. 360 sowie Gamper/Hühn 2014, S. 27 f.

17 Schelling 1979, S. 78.

Verstehen temporaler Prozesse zukommen, so verschieden auch die historischen und kulturellen Hintergründe von Zen-Buddhismus hier und transzendentalen Nominalismus dort sein mögen.

II

Der Begriff des Rhythmus oder *rhythmos* dürfte für das Japanische Dōgens, in dem schon aufgrund der Sprachstruktur solche Nennworte keine genaue Entsprechung zum Syntagma der griechischen wie der deutschen Sprache haben, inadäquat sein.¹⁸ Aber das Verhältnis von Formwerdung und Zeitlichkeit und die Frage, wie sich der Einzelne in seinem Zeitlichsein zu ihm verhalten kann, wird von Dōgen durchaus thematisiert. Und dieser Aspekt ist gerade auch in der abendländischen Rede von Rhythmen zentral. Daher lässt sich an dieser Stelle die ›westliche‹ Begriffsgeschichte des Rhythmus, die mit Schelling evoziert ist, in Erinnerung rufen, um im Anschluss Potenziale auch und gerade für einen ›west-östlichen‹ Ansatz im Umgang mit rhythmischer Zeit und Darstellung zu gewinnen.

Wie ungesichert die verbindliche Bedeutung des Wortes Rhythmus ist, hat Émile Benveniste in einem Aufsatz von 1951 gezeigt, der erst in letzter Zeit wieder verstärkt in den Fokus gerückt ist.¹⁹ Demnach führten im Griechischen verschiedene Bedeutungen zu dem Wort *rhythmos* (ῥυθμός), und das Wort trug durch Verwendung in unterschiedlichen Kontexten wiederum zur Ausdifferenzierung seiner Bedeutung bei. Probleme beim Definieren des griechischen Wortes *rhythmos* ergeben sich also schon aus der Geschichte des Begriffs selbst. Dennoch hat die Begriffsentstehung ein konstantes Thema, das Benveniste als die »Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der ›Zeit« umschreibt:

Diese umfassende Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der ›Zeit‹, von gleichen Intervallen und Wiederholungen, hat als Bedingung den Gebrauch des Wortes selbst gehabt, die Verallgemeinerung des Begriffs *Rhythmus*, der über das Lateinische aus dem

18 Die Ausdrucksmöglichkeiten des Rhythmus im Japanischen sind vielfältig und laufen der im Westen gängigen sprachlich-rhetorischen Unterscheidung von ›Begriff‹ und Umschreibung bzw. ›Metapher‹ zuwider. Vgl. zum Kontext Schlieter 2000.

19 Benveniste 1974. Dass der Aufsatz nicht zu den ›klassischen‹ Beiträgen der Rhythmuskforschung gehört, lässt sich zum Beispiel aus dem einschlägigen Artikel Wilhelm Seidels in den *Ästhetischen Grundbegriffen* schlussfolgern, in dem Benveniste nicht erwähnt wird, vgl. Seidel 2003.

Griechischen kommt, im Wortschatz des modernen abendländischen Denkens.²⁰

Mit anderen Worten weist der Rhythmusbegriff von jeher eher auf ein Thema, als dass er eine semiotisch verbindliche Bedeutung transportierte.²¹ Mit der Rede von der ›Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der Zeit‹ dürfte unmittelbar auch die Frage nach dem Verhältnis von Form (bzw. Formgebung) und Zeit angesprochen sein, die ja auch Schelling aufgreift. In Bezug auf die Idee der Form kritisiert Benveniste eine Art sprachlicher Verarmung bereits in der Antike: Der Rhythmusbegriff sei im Laufe der Zeit viel enger an eine Idee formaler geschlossener Ordnung gebunden worden, als dies die frühe Begriffsgeschichte hergebe. Benveniste meint die Begriffsschärfung bei Platon, der in seinen *Nomoi* den Rhythmusbegriff zur Erläuterung der Schrittbewegungen beim Chorgesang heranzieht und »die Ordnung in den körperlichen Bewegungen«²² als Rhythmus bezeichnet. Diese Gleichsetzung von Rhythmus und Formgebung (Ordnung) hat sich durchgesetzt, wie man nicht zuletzt bei Schelling sehen kann.

Das Beispiel des Atemrhythmus oder Dögens Gedanke vom ständigen beweglichen Ineinander von Sein und Seinlassen sind mit dieser platonischen Lesart kaum vereinbar, denn sie zielen auf einen Rhythmus, der nicht die *eine* schöne Form kennt. Dennoch gibt es auch einen jeden Augenblick nicht ohne eine Bestimmtheit und Form, ganz wie ein Atemzug, anders als das Atmen als Prozess überhaupt, immer auch konkrete Formung ist. Rhythmen sind nicht gestaltlos. Was an ihnen indes das Ästhetische, als Form Erscheinende sein könnte – und dies ist ja auch Platons berechtigte Frage –, wird sich jedoch kaum aus einer bloßen Ordnung oder Reihenfolge heraus erklären lassen. Kurzum, der ›westlichen‹ Rede von Rhythmen ist eine profunde Spannung eigen. Sie wird noch vermehrt durch Benvenistes Rekonstruktion der vorplatonischen Verwendung von $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ in der frühgriechischen Lyrik. Diese lässt den Schluss zu, dass ›Rhythmus‹ ursprünglich das offene Verhältnis von Fließendem und Formgebendem zum Ausdruck gebracht hat. Erst im weite-

20 Benveniste 1974, S. 364. Im Original: »Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de ›temps‹, d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme rythme qui, à travers le latin, nous vient du grec«, in: Benveniste 1966, S. 327.

21 Vgl. zum Rhythmusbegriff historisch-systematisch die thematische Einleitung und die einzelnen Beiträge bei Gibhardt 2020.

22 Platon 1991, S. 150 f.

ren Verlauf habe sich die Bedeutung mehr zum zweiten Aspekt hin, dem der formalen Ordnung, verlagert. In Absetzung zu diesem Ordnungssinn schlussfolgert Benveniste, Rhythmus sei »die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüchtig ist. [...] Es ist die improvisierte, momentane und veränderliche Form«. ²³ Rhythmus ist also nicht einfach Formung der Fluktuation, deren Ordnung dann mehr oder weniger variabel bliebe, sondern per se eine spannungsvolle Relation, die gerade nicht vom Zielort einer gewordenen Form her strukturell bestimmbar ist, weil sich in ihr Form und Fluktuation im Austausch befinden. Damit wäre Form nicht von einem Endzustand her und auch nicht als Prinzip, das *als* Prinzip der Veränderbarkeit oder Variabilität bestimmt wird, aussagbar.

Die semantische Fülle des Rhythmusbegriffs erfasst auf diese Weise auch den Formbegriff, der für die Ästhetik so grundlegend ist. In engster Verbindung steht der griechische Rhythmusbegriff auf etymologischer und semantischer Ebene mit dem sinnlich erkennbar Gestalthaften der Form (εἶδος), aber auch dem gesetzmäßig Entwicklungsmäßigen (μορφή) des Formprozesses und schließlich der Idee (ἰδέα) oder dem Problem, wie vom Momentanen aus zugleich das Prinzip (σχήμα) des Fließenden (ρεῖν) zu erkennen wäre. ²⁴ Gerade der Erkenntnis-Aspekt lässt vermuten, dass die Verwendung des Wortes schon ursprünglich mit der epistemischen Frage verbunden war, was es für den Menschen bedeutet, dass Zeit nicht linear, sondern eben rhythmisch erfahren werden kann. Eine solche stärker lebensbezogene Bedeutung hat ›Rhythmus‹ bereits beim frühgriechischen Dichter Archilochos. ²⁵ Diese Konnotation ist dann bei Platon und im lateinischen Ordnungsbegriff *numerus* ein Stück weit verloren gegangen. ²⁶ Zwar ist auch bei Archilochos der Rhythmus durchaus eine Art Maß, aber keine in Zahlen und Strukturen übersetzbare Ordnungseinheit, sondern das für ein Individuum allererst zu findende Maß des eigenen Lebens im Sinne des delphischen Spruchs γνῶθι σεαυτὸν (›Er-

23 Benveniste 1974, S. 373 (vgl. die Originalfassung des Aufsatzes Benveniste 1966). Vgl. zum Rhythmusbegriff Gibhardt/Grave 2020, zu Benveniste und zum Rhythmus im sprachwissenschaftlichen Sinn Lösener 1999. Siehe auch die Überlegungen zum Rhythmusbegriff im fünften Abschnitt des ersten Kapitels.

24 Zur Begriffsgeschichte vgl. auch Agnetta/Mälzer 2020, S. 206 f.; Hühn 2020, S. 74 ff. sowie zum Formbegriff im stärker sprachhistorischen Sinn Sandoz 1971.

25 Zum Rhythmus bei Archilochos vgl. zuletzt Hühn 2020; Rankin 1977, Fränkel 1951, S. 147-170.

26 Wilhelm Seidel etwa rekurriert in seinem Lemma viel stärker auf den ›numerus‹ als auf den ›rhythmos‹, vgl. Seidel 2003. Zur Absetzung von ›rhythmos‹ und ›numerus‹ vgl. auch Gibhardt/Grave 2020, S. 317, 319 f.

kenne Dich selbst).²⁷ Damit ist die Dimension des Rhythmus ein Erfahren oder Erkennen dessen, was sich gerade auf keine verbindliche Größe festlegen lässt und dennoch, wenn auch kein Prinzip, so doch ein einheitlicher Prozess ist. Es kommt gerade darauf an, inmitten der Erfahrung die innere Form (das ›Selbst‹) und die Fluktuation des Ganzen in ihrem Austausch zu begreifen, was etwas ganz anderes ist, als einen kunstvoll geformten Rhythmus in Erscheinung treten zu lassen, wie in Platons Beispiel des rhythmisch schreitenden Chores.

Das zu erkennende Maß der Dinge bringt auch Dōgen zur Sprache, der wie Archilochos eher ein praktischer Philosoph als ein Logiker ist: »Daher ist Leben, was ich leben lasse, und ich bin, was Leben mich sein lässt«. Aber Dōgens wie eine Gleichung formulierter Satz ist anders als der delphische Aufruf zur Selbsterkenntnis und Selbstüberwindung von einer Gelassenheit getragen. Er legt nahe, dass das Maß des Rhythmus das Leben selbst ist, in Bezug zu dem, was es sein *kann*, indem es Dinge sein lässt und Dinge es sein lassen. Bei Dōgen waltet der Rhythmus als Gleichgewicht, bei Archilochos hingegen als Umschlagsmoment. Sein Fragen danach, »welcher ῥυθμός Menschen hält«,²⁸ verweist darauf, dass der Mensch mit den Widerständen des Lebens ringt. Ob es dem Individuum gelingt, im Sinne des delphischen Spruchs μηδὲν ἄγαν (›Nichts im Übermaß‹) ein zuträgliches Maß und damit sein Selbst zu behaupten, ist einer nie im Voraus fixierten rhythmischen Veränderlichkeit unterworfen.²⁹ Rhythmus ist hier ein auf das Individuum und seine Widerstände in der Zeit bezogener komplementärer Begriff zu dem der Zeit überhaupt, dessen Ordnung laut Archilochos' Zeitgenossen Anaximander stärker von einem kosmisch regelhaften Ausgleich aller Ereignisse und Bewegungen in ihrem Nacheinander geprägt ist.³⁰

Gegenüber Schellings Form, die den auflösenden Gewalten abgerungen wird, meint Dōgens doppeltes ›Seinlassen‹ einen von selbst geschehenen, nicht aufs Subjekt zentrierten Austausch als rhythmische Bewegung. Zugespitzt könnte man sagen: Dort folgt der Rhythmus dem Modell einer agonalen Auseinandersetzung von Individuum und Natur bzw.

27 Dieser Hinweis bei Hühn 2020, S. 84.

28 Archilochos: Fr. 128, in: West 1971, 50f.; Übers. v. Joachim Latacz 1991, S. 254f. Vgl. Hühn 2020, S. 84.

29 Vgl. zu dem delphischen Spruch Foucault 2004, S. 18 sowie Schadewaldt 1984, S. 125. Vgl. auch Hühn 2020, S. 84. Zum Rhythmus als Veränderlichkeit vgl. auch das Bild der Welle bzw. Woge im ersten Abschnitt des ersten Kapitels dieser Studie.

30 Zu grundsätzlichen Vorstellungen von Zeit und Zeitlichkeit vgl. Sieroka 2018.

Welt, hier hingegen dem einer ursprünglichen Unteilbarkeit von Einzelem und Natur.³¹

Die Idee der Affirmation eines substanziiell Eigenen im Kampf gegen zerstörerische höhere Mächte – nicht zuletzt die der alles auflösenden Zeit – ist nicht nur ein zentrales Motiv des abendländischen Zeitdenkens,³² sondern auch des Rhythmusbegriffs im engeren Sinn. In jüngerer Zeit hat Hans Ulrich Gumbrecht die Definition vorgeschlagen: »Rhythmus ist das Gelingen von Form unter der (erschwerenden) Bedingung von Zeitlichkeit.«³³ Vor dem Hintergrund eines agonalen Zeitbegriffs (der bei Gumbrecht durch die antike Begriffsgeschichte implizit aufgerufen wird), ist die Rede vom »Gelingen« jedoch vertrackt: »Gelingen« hat in diesem Sinn unweigerlich auch die Konnotation, dass eine rhythmische Form gegen das Formaflösende (der Zeit) aufgeboten werden muss. Ein Philosoph wie Dōgen, der nicht bei der Identität der Form, sondern bei der Interdependenz von Form und Nicht-Form – man könnte auch sagen, bei der Gestalt und dem Fließendem – ansetzt, würde hingegen jeden agonalen Formbegriff in Zweifel ziehen. Im »westlichen« Rhythmusbegriff, dessen Tradierung Gumbrechts Definition nolens volens mitführt, wird Zeit tendenziell als »erschwerend« verstanden, Dōgen hingegen begreift sie eher als ermöglichend. Schellings Abwehr des Formlosen zugunsten des »Eigenen«³⁴ erscheint vor diesem Hintergrund als ebenso einflussreich noch für den heutigen Rhythmusbegriff wie ihrerseits durch antike Quellen vorgeprägt, während sich mit den fernöstlichen Hinweisen abzeichnet, dass der Rhythmus und sein Thema der »Vereinigung von Mensch und Natur unter dem Gesichtspunkt der Zeit« auch anders perspektiviert werden kann.

Freilich sind solche Unterschiede nicht kategorisch. Denn es gibt auch und gerade im Zen-Buddhismus, dem Dōgen nahesteht, den Gedanken, das Leben im Sinne des »Gelingens« zu meistern, ja durch Ausbildung körperlicher und geistiger Ressourcen zur Meisterschaft über die Flüchtigkeit der Zeit zu steigern – und in dieser Praxis spielen rhythmische Abläufe, Übungen der Intuition und Fähigkeit zur raumzeitlichen Resonanz

31 Zu den philosophischen Hintergründen vgl. etwa Böhme 2019, S. 9-22 (»Natur im Diskurs«).

32 Zum Thema der zerstörerischen Zeit im Sinne des »chronos« vgl. Gibhardt 2017.

33 Gumbrecht 1988, S. 717. Gumbrecht beruft sich auf Benvenistes oben zitierte Herleitung des Rhythmusbegriffs.

34 Die Bestimmung der »Eigenzeit« bei Gamper/Hühn 2014 verbleibt ein Stück weit bei dem metaphysischen Zeitbegriff, wie ihn Schelling und andere fortentwickelt haben, ohne den Partikularitätsanspruch des »Eigenen« zu problematisieren.

eine große Rolle.³⁵ Und auch die frühgriechische Lyrik ist nicht auf den skizzierten agonalen Rhythmusbegriff festgelegt: Es ist keineswegs ausgemacht, ob Rhythmus das ist, was sich im Ringen mit den Kräften der Zeit und des Schicksals formt, oder ob er nicht gerade der Modus ist, der, und sei es als komplementäres Moment zu diesem Ringen, zum In-Sich-Ruhenden aller Dinge findet, wie Martin Heidegger auf der Grundlage philologischer Rhythmusstudien notiert.³⁶ Auch ein Gedicht wie die *Abendphantasie* des Dichters Friedrich Hölderlin, der bekanntlich ausführlich über Rhythmus nachgedacht hat,³⁷ legt nahe, dass das zu findende Maß des Rhythmus darin besteht, die Wogen und Wandlungen des Lebens ›ruhig‹ anzunehmen.³⁸ Und eine Festlegung des Zen auf den Gedanken von der Ruhe als zu erstrebendem Ziel wäre im Übrigen zu einfach: Im Zen-Buddhismus haben Entitäten, denen sich eindeutige Eigenschaften zuschreiben lassen, von jeher weniger Bestand als in der europäischen Geistesgeschichte. Gegensätze etwa von Ruhe und Aktion sind für Dōgen vereinfachende Zuschreibungen, sie existieren nicht wirklich.³⁹

Diese Hinweise auf einige Verkomplizierungen lassen systematisch gesehen die Vermutung zu, dass die Rede von Rhythmen nicht zuletzt Eindeutigkeiten und Kategorienbildungen, wie eben die Ruhe im Unterschied zum Auf und Ab des Lebens, (produktiv) in Frage stellen kann. Wie es die Rede vom ›Maß‹ des Rhythmus gezeigt hat, gehört zur rhythmischen Erfahrung das Problem, wie über sie gesprochen werden soll, untrennbar dazu.⁴⁰ So befindet etwa Friedrich Nietzsche nicht ohne Ironie, dass die zergliedernde Bestimmung eines Rhythmus nur dazu führe, für das Zusammenhängende, das ihn gerade ausmacht, blind zu wer-

35 Hier ist etwa an performative Praktiken wie die Kalligraphie oder auch Kampf-
formen zu denken, vgl. etwa Billeter 2005; Herrigel 1954.

36 Vgl. etwa das Verständnis des Wortes ›rhythmos‹ bei Heidegger 1975, Bd. 12, Unter-
wegs zur Sprache (1950-1959), S. 217 f.: »Der Rhythmus ist das Ruhende, das die
Bewegung des Tanzens und Singens fügt und so in sich beruhen läßt. Der Rhyth-
mus verleiht die Ruhe.« Es ist dabei nicht unwahrscheinlich, dass sich der von
Heidegger betonte Aspekt des Seins im Rhythmus mit Grundaspekten des Zen in
Einklang bringen lässt. Vgl. zu Heidegger und dem Zen Elberfeld 2013; Heine
1985.

37 Zum Rhythmus bei Hölderlin vgl. Etzhold/Hannemann 2016; Previšić 2008; Oe-
stersandfort 2006; Bartel 2000; Aulich 1998; Heidegger 1981; Liebrucks 1979.

38 Wobei freilich die Idee einer solchen ›gelingenden‹ Ruhe kraft der Ausweisung des
Gedichts als einer ›Fantasie‹ wieder relativiert werden dürfte, vgl. Hölderlin 1992,
S. 218 f. Vgl. hierzu Braungart 2020; Ronzheimer 2020; Thomasberger 1986.

39 Elberfeld 2004, S. 194.

40 Vgl. dazu die Abteilung ›Wie über Rhythmus sprechen? Auf der Suche nach einer
adäquaten Wissenschaftssprache‹ bei Gibhardt 2020, S. 23-90.

den.⁴¹ Dies würde implizieren, dass man Rhythmen nur erfahren, nicht aber in dem, was sie ausmacht, beschreiben kann. Wenn es also wie oben formuliert im Sinne Dōgens zutrifft, dass man Rhythmus gleichsam nur *werden*, aber nicht im Rhythmus etwas Eigenes *sein* kann, dann ist spätestens mit Nietzsches Kritik am Sprechen über Rhythmus eine ›west-östliche‹ Perspektive berührt.⁴² (Nietzsche selbst hat sie als Philosoph für seine ›Umwertung aller Werte‹ nutzbar gemacht.)⁴³

III

Lassen sich die altbekannten systematischen Definitionsprobleme des Rhythmus⁴⁴ lösen, wenn man stärker vom erscheinenden, sinnlich wahrnehmbaren Rhythmus ausgeht, wie er in unterschiedlichen Medien, etwa hörbar in einem Versrhythmus oder visuell in einer Ornamentstruktur, vorkommt? Geformte Rhythmen sind sinnlich zugänglich und deshalb strukturell beschreibbar,⁴⁵ sie sind also, so scheint es, unabhängig von einem übergeordneten Zeitbegriff gegeben.⁴⁶ Historisch gesehen wurden

41 »In dem Maße, in dem sich das Auge für die rhythmische Einzelform (›Phrase‹) einstellt, wird es *myops* für die weiten langen, großen Formen [...]«, Nietzsche 1980, Bd. 8, Nachgelassene Fragmente. 1875-1879, S. 401.

42 Dass in Texten der chinesischen und japanischen Literaturgeschichte Rhythmus als sprachliches Gedankenobjekt nicht semiotisch bestimmbar ist, heißt nicht, dass es nicht gerade um die Erfahrung des zeitlichen ›Zusammenhängenden‹, von dem Nietzsche spricht, geht. Man denke an Verse wie »Hundert Blumen im Frühling, im Herbst der Monde – | Ein kühler Wind im Sommer, im Winter Schnee. | Wenn am Geist nichts Unnützes haftet, | Dies fürwahr ist für den Menschen gute Zeit« (Mumonkan 1975, S. 85).

43 Nietzsche ging es mit der Idee vom Rhythmus als Gebärde um eine »Rehabilitierung der *ethischen* Bedeutung sprachlicher Gestaltung« (Wellbery 2016, S. 103); er steht damit Dōgens Gedanken vom Gewahrwerden des nicht propositional Ausdruckhaften womöglich näher als seinen eigenen Epigonen aus der Strömung der Lebensphilosophie und Kulturkritik, die teilweise die rhythmische ›Gebärde‹ als triebhaften Willen zur Formgebung interpretiert haben. – Vgl. zu Nietzsche und dem Fernen Osten Wirth 2019; Pelloni 2016; Liu 2000; Mistry 1981; Aulich 1998.

44 Zum Problem der Definition des Rhythmus in stärker wissenschaftlichem Sinn vgl. auch Bruhn 2000; You 1994.

45 Ried/Rodrigues/Gama 2014; Gabriëlsson 1986. Für die Hermeneutik hält etwa Kurz daran fest, dass Rhythmen der Erfassung zugänglich sind, vgl. Kurz 1999, S. 8.

46 Zur Geschichte dieser Berufung auf einen empirischen Rhythmus vgl. Spitznagel 2000; Brain 2016.

Rhythmen in diesem Sinn immer schon gemessen und beschrieben;⁴⁷ diese Wissensgeschichte kommt später für die Moderne ausführlich zu Wort. Zu nennen sind aber auch aktuelle psychologische Positionen: Selbst wo Rhythmen ›nur‹ auf kognitiven Prozessen und Projektionen des Wahrnehmenden in einen zeitlichen oder räumlichen Vorgang beruhen, sind sie empirisch belegbar.⁴⁸ Und auch für stärker künstlerische Wahrnehmungsvollzüge, wie die Betrachtung von (statischen, unbewegten) Bildern, wurde Rhythmen in neuerer Zeit wieder eine phänomenologische Beschreibbarkeit attestiert.⁴⁹ Ähnliches gilt auch für Bewegungsabläufe beim Lesen, etwa von Gedichten.⁵⁰ Strukturell gegebener Rhythmus und projizierter Rhythmus lassen sich also nicht immer voneinander trennen, wenn es um rhythmische Erfahrung geht.

Ungeachtet dieser empirischen Befunde und ihrer Vorgeschichte lässt sich jedoch das Phänomen rhythmischer Wahrnehmung und Erfahrung nicht ohne kulturell geprägte Vorstellungen von Zeit und Darstellung beschreiben. Ein Blick nach Fernost zeigt, dass Rhythmen mehr sind als ihre sinnlich wahrnehmbare Erscheinung in Zeit und Raum: Der Gestalt gewordene Verlauf einer kalligraphischen Pinselspur von der Hand eines chinesischen Meisters, etwa des 12. Jahrhunderts, ist sicherlich als gewordene Form physisch vorhanden und zugleich erkennbar rhythmisch (Abb. 5).⁵¹ Der Rhythmus ist in der formalen Ordnung beschreibbar, zu der sich der kalligraphische Pinselduktus in der Zeit organisiert hat. Mit dem Ziehen der Linie auf einem Grund hat es in der chinesischen Tradition der Kalligraphie jedoch eine besondere Bewandnis, denn die Kunst der kalligraphischen Linie liegt gerade nicht in ihrer anschaulichen rhythmisch-schönen Gestalt. Der kalligraphische Schriftzug gewinnt seine Bedeutung daraus, dass und wie er sich raumzeitlich *ereignet*. Adäquat verstanden wird der kalligraphische Rhythmus nicht, indem die an ihm strukturell ablesbaren Eigenschaften zergliedert werden. Er muss fortge-

47 Zur Geschichte der Rhythmusforschung mit stärker zeittheoretischen Bezügen vgl. Gibhardt 2020; Salgaro/Vangi 2016; Vasold 2010; Vasold 2012; Vasold 2013; Blumentrath/Neumann/Röser/Schwarz 2013; Primavesi/Mahrenholz 2005; Neumann 2005b; Brüstle/Ghattas/Risi/Schouten 2005; Schneider 1992.

48 Vgl. das Beispiel der Musik mit ihren empirisch ›realen‹ Rhythmen bei Spitzer 2014.

49 Grave 2020; Blümle 2018; Grüny 2013.

50 Schrott/Jacobs 2011; vgl. zur Zeitlichkeit des Lesens aus rezeptionsästhetischer Sicht nach wie vor Iser 1990, S. 175-218.

51 Dem Rhythmus der Kalligraphie ist deutlich umfassender als in dieser Einleitung der dritte Abschnitt des ersten Kapitels gewidmet.

führt, neu hervorgebracht, weitergetragen werden.⁵² Der kalligraphische Rhythmus ist mit seiner Organisation auf einer Fläche nicht zu Ende; er stellt die Zeit nicht still, wie im klassisch-metaphysischen Werkbegriff. Das Zeitliche und Zeitstiftende der Form liegt nicht in deren ›Gelungen- oder Geworden-Sein, sondern im Werden der Form – man könnte sagen: in der Möglichkeit des Rhythmus, eine in ihm wahrgenommene Energie weiterzutragen. Diese Übertragungsmöglichkeit wäre, mit einem diskutablen theoretischen Begriff, die Affordanz des Rhythmus.⁵³ Diese Affordanz hat in der Werkhaftigkeit des Bildes oder der Schrift keinen Wesenskern, sondern schöpft aus der bildlich oder schriftlich weitergetragenen Aktualisierung, in der sich Möglichkeiten der Realisierung konkretisieren. Formen sind also stets als Interaktionen von Gegebenem und dem ihm komplementären Offenen zu denken; sie schöpfen wie aus zeitlichen Reserven und stellen so das Fließen und Kontinuum der Dinge im Prozess her.⁵⁴

Im engeren Sinn liegt die Affordanz der Kalligraphie darin, dass der Schreibende etwas gestaltend partikularisiert, was der Rezipient wieder universalisiert, das heißt zu einem von der Erscheinung losgelösten Ausgangspunkt eines aktuellen Hervorbringens macht.⁵⁵ Die Form der Darstellung liegt daher immer auch in dem, was *jetzt* wirksam ist, und sie muss dafür nicht als ein der Zeit abgerungenes ›Eigenes‹ substantziell aus der Transition und Fluktuation herausragen, wie es ein an ›Sinn‹, ›Referenz‹ und ›Repräsentation‹ orientiertes Phänomenverständnis vorsieht; der Formbegriff ist ereignishaft. Freilich ist der ›westliche‹ Rhythmusbegriff selbst zugleich ein Beispiel, dass die europäische Geistesgeschichte Phänomene von Zeit und Zeitlichkeit immer auch anders als in essentialisierenden Begriffen adressiert hat.⁵⁶ Ein Grundproblem zum Verhältnis

52 Im Sinne einer Energie des Rhythmus. Vgl. zur chinesischen Kalligraphie das Standardwerk Billeter 2005.

53 Zu einem Formverständnis der ›Affordanz‹ als einer sozial-raumzeitlichen ›Handlungsaufforderung‹ vgl. die Überlegungen bei Levine 2015.

54 Vgl. in diesem Sinn zur Idee des Rhythmus als einer Reserve der Zeit Dögen 1980.

55 Die Denkfigur der Partikularisierung – Universalisierung ist ein für die Rede von Rhythmen in ›Ost‹ wie ›West‹ eingeführtes Modell. Zu denken ist etwa an die kanonische Verwendung bei Goethe, der im Kontext des *West-östlichen Divan* schreibt, dass der Rhythmus bei dem persischen Dichter Hafis ins »Bestimmte« und sogleich wieder ins »Grenzenlose« gehe, vgl. Goethe, MA, West-östlicher Divan, II.1., S. 12 u. 273. Vgl. im weiteren Verlauf auch die Bezugnahmen auf das Begriffspaar Diastole und Systole im dritten Kapitel.

56 Vgl. als literaturwissenschaftliche Bausteine zu einer Poetik des Zeitlichen die Beispiele etwa bei Hühn 2018; Nowotny 1993; in Form von Einzelstudien Gibhardt 2018a; Gibhardt 2016; vgl. ferner Fischer 2010; Olschner 2010. Nach wie vor der

von Rhythmus und Form scheint jedoch bestehen zu bleiben: Der platonische Rhythmusbegriff erwächst daraus, dass ein Formloses in Rhythmus verwandelt wird; diese Verwandlung bleibt als Gehalt bestimmend für die Form, die ihn repräsentiert. Die Rhythmen, wie sie auf verschiedene Weise in der Kalligraphie, in der Physiologie des Atems oder im Lebensprozess zum Tragen kommen, hängen demgegenüber an keiner Instanz, die Form und Formlosigkeit scheidet. Organisierende Verwandlung (des Unbestimmten ins Bestimmte im Sinne einer Steigerung) und immanenter Austausch (Gegenseitigkeit von Partikularisierung und Universalisierung im Sinne eines prozessualen Ineinanders) sind also als Modelle des Rhythmus voneinander zu unterscheiden. Das eine impliziert eine Wertigkeit qua Differenz, etwa die im Idealismus vieldiskutierte Autonomie der Form, das andere ein Ereignen, das es in der Zeit gewahr zu werden gilt. Damit stellt sich aus west-östlicher Perspektive noch einmal umso dringender die Frage, welche Zeitlichkeit der ›westliche‹ Formbegriff in seinen Grundaspekten eigentlich impliziert?

IV

Bereits bei Schelling wird Form verzeitlicht gedacht; Form ist nicht mehr eidetisch oder losgelöst von der Materie der Natur zu verstehen, sondern als dynamisches Geschehen:⁵⁷ Eben weil die Form eine ›Zeit in sich‹ hat, ist sie zeitlich, aber, und dies weist auf eine erste Einschränkung, sie ist immer für sich zeitlich, weil andere Formen nicht dieselbe Zeit ›in sich‹ haben können. Die Trennung von Eigenem und Nicht-Eigenem ist konstitutiv: Die gewordene Form lenkt in diesem epigenetischen Sinn die Bildung der weiteren Formen, es entstehen Reihen und Entwicklungsgänge der vielen für sich seienden Formen. Die Nähe zum morphologischen Formbegriff liegt auf der Hand: Das Leben der Formen ergibt sich etwa laut Goethe daraus, dass eine endogene oder »innere Natur« ein Organismus in sich ist, der durch »äußere Umstände« zur Veränderung gezwungen bzw. befähigt wird.⁵⁸ Die lebendige Gestalt ist damit ein »Bewegliches«, ein Werdendes, ein Vergehendes«, was zumindest den jungen

Diskussion würdig ist etwa auch Deleuze 1997. Vgl. ferner Sandbothe 1998. Ein Sonderfall ist die Morphologie, vgl. dazu weiter unten.

57 Zum Unterschied von eidetischem und endogenem, d. h. verzeitlichtem Formbegriff vgl. Wellbery 2014.

58 So der Versuch einer Zusammenfassung von Goethes Unterscheidung von Typus (›innere Form‹) und Metamorphose (›Veränderlichkeit‹) bei Dorothea Kuhn, vgl. FA, Abt. 1, Bd. 24, Goethes Schriften zur Morphologie, S. 857. Zu Goethes Morphologie vgl. Bies 2012, S. 148-238; Görner 2012; Goldstein 2017.

Goethe nicht daran hindert, nach einem zeitlosen, auf alle endlichen Gestalten anwendbaren Typus zu suchen.⁵⁹ Auch hier zeigen sich die Grenzen der Verzeitlichung.

Demgegenüber schlägt Goethe, dessen Formdenken für die Morphologie und Gestalttheorie der Moderne wichtig werden sollte,⁶⁰ wenige Jahre später mit dem Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* einen anderen Ton an. Der natürlichen Fülle der Formen in ihrem Werden kann demnach nur eine Art Teilhabe an diesem Werden adäquat sein: »[W]erdend betrachte sie nun«, heißt die Aufforderung zum Anschauen der Natur – das eigene Werden und die Bildung der Natur werden als verschränkt gedacht. Das Anschauen ist durch keine Suche nach dem Typus auf den Begriff zu bringen, wirklich ist es nur als Versuch des Mitseins mit dem Angeschauten in der allem Seienden eigenen Verwandlung.⁶¹ Zugleich steht im Gedicht diese Haltung jedoch im Zeichen einer Steigerung in die »höhere Welt« der angestrebten Harmonie, mit deren Bild Goethe die Elegie beschließt, als könne der Mensch das Mitsein nur vollziehen, indem er es zugleich zu transzendieren versucht – und bei diesem menschlichen Streben womöglich doch immer nur auf seine eigene Natur zurückgeworfen wird.⁶² Prozessualität kommt also auch hier nicht ohne ein Entwicklungsgeschehen aus, um dessen Sinn es geht. Erst der späte Goethe kündigt die idealistische Annahme einer Gesetzmäßigkeit aller Genesen auf. Dass es aufgrund der jederzeit dynamischen Verwandlung des Lebens letztlich keine Gestalt, sondern nur momentane Zeitgestalt gibt, bewegt ihn dazu, von einem wesentlichen Schwanken der Form auszugehen,⁶³ das ihre Gestalten immer wieder verflüssigt und ihr mittels

59 Gemeint ist die »Urpflanze«, vgl. an Charlotte von Stein, 8. Jun. 1787, in Goethe WA, Abt. 4, Briefe, Bd. 8, Italienische Reise, S. 232 f. Zur Verzeitlichung bei Goethe vgl. Fehrenbach 1998.

60 Vgl. hierzu zuletzt Axer/Geulen/Heimes 2021; Simonis 2014.

61 Goethe HA, Bd. 1, Gedichte und Epen, S. 199. Vgl. zur Koexistenz auch Goethes (gegen Kant gerichtete) Idee, sich der »immer schaffenden Natur« würdig zu machen, anstatt sie als Gottesverweis zu betrachten (HA, Bd. 13, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 30.)

62 Vgl. den Schluss der *Metamorphose der Pflanzen*.

63 Goethe konstatiert, dass »nirgends ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwank«, in: MA, Bd. 12, Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie, S. 13, vgl. zum »Schwanken« der Form Geulen 2016, S. 65-76. Vgl. auch Goethes Formulierung von der »geprägten Form, die lebend sich entwickelt« in *Urworte. Orphisch*, FA, Abt. 1, Bd. 2, Gedichte 1800-1832, S. 501.

dieses proteischen Verwandeln ein jeweils »neues Leben« schenkt.⁶⁴ Die Idee der Form impliziert nun deutlicher, dass sie nicht auf eine zeitlose, invariante, eidetische Idee zurückgeführt werden kann; sie ist also zeitlich im vollen Wortsinn.⁶⁵

Diese endogene Form lässt sich zwar inmitten »des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse aufsuchen«,⁶⁶ aber sie birgt ein Erkenntnis-Problem: Der radikal zeitliche statt nur entwicklungsmäßige Metamorphosebegriff ist, wie sich Goethe nun bewusst wird, »gefährlich«, denn als Idee der Verwandlung führt er »ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf.«⁶⁷ Mit anderen Worten: Das Leben der Form ist historisch *nicht mehr* auf einen Begriff zu bringen; das Zeitdenken hat einen historischen Index. Ver-Zeitlichung führt womöglich gerade nicht zum Mitsein in der Zeit, sondern zu ihrer historischen Ausdeutung. Zeit erscheint in diesem geschichtsphilosophischen Sinn als entelechischer Makroprozess, während der proteische Form- und Gestaltbegriff eher auf die sich *jederzeit* durchkreuzenden Mikroverhältnisse weist. Kurz, das verzeitlichte Denken kann die Kluft zum Mitsein in der Zeit nur durch eine ideale Perspektive überbrücken.⁶⁸ Wo die Formen auseinanderfallen, mögen die Dinge in ihrem Widerstreit zwar gesteigert werden, aber sie harren einer Versöhnung.⁶⁹ Form neigt damit zumindest im Ästhetischen zum Modus der Epiphanie, deren Gehalt utopisch ist.⁷⁰ Der Verzeitlichung des Formbegriffs kann also selbst dort ein teleologischer – oder das teleologische Entwicklungsdenken problematisierender – Impe-

64 Goethe FA, Abt. 1, Bd. 2, Gedichte 1800-1832, S. 250.

65 Vgl. auch Wellbery 2014, S. 22. Dass Goethes Morphologie weniger gesetzhaft ist als bislang angenommen und damit stärker polychron betont Geulen 2020.

66 *Das Unternehmen wird entschuldigt*, in: Goethe FA, Abt. 1, Bd. 24, Goethes Schriften zur Morphologie, S. 389.

67 *Zur Morphologie*, in: Goethe FA, Abt. 1, Bd. 24, Goethes Schriften zur Morphologie, S. 582.

68 Schiller versteht daher Geschichte als »Universalgeschichte«, das heißt als Austragen des Widerstreits von Synchronem und Diachronem: Frühere Zeitgestalten, die in ihrer jeweiligen Gegenwart heterogen sind, ragen in eine ihrerseits heterogene jetzige Zeitgestalt hinein. Es bedarf demnach einer ›idealen‹ Perspektive, die um ihre eigene Abstraktheit weiß und mit Blick auf dieses Problem nicht anders kann, als ständig mit dem Ungleichzeitigen im Gleichzeitigen zu ringen, vgl. Schiller 1970. Vgl. zum Kontext des Naturverständnisses Lepenies 1976.

69 In gattungsgeschichtlicher und geschichtsphilosophischer Hinsicht führt diese Frage für die Zeit um 1800 in das Problem von ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ und in dasjenige der romantischen Rede vom ›Absoluten‹, vgl. hierzu Gibhardt 2018a.

70 Schneider 2018.

tus inhärent sein, wo dieser fast schon einer (modernen) Gesetzlosigkeit der Form das Wort redet wie beim späten Goethe.⁷¹

Es in der Folge dieser Verzeitlichung das Problem des Rhythmusbegriffs, ebenso den zeitlichen Mikroprozess des Werdens auszudrücken wie auch den Makroprozess, bei dem das Mit-Sein in einer Zeit in die größeren Intervalle der Kulturgeschichte eingetragen wird: Rhythmus als Zeiterfahrung und Rhythmus als Erfahrung geschichtlicher Intervalle greifen im kulturdeutenden 19. Jahrhundert vielschichtig ineinander; dies kommt später ausführlich zu Wort.⁷² Dass Rhythmus die Bewältigung äußerer Einflüsse in einer inneren Form ist, hatten Schelling und andere im Rekurs auf die agonale Grundverfassung vom menschlichen Sein in der Zeit postuliert. Letztere ist nicht zuletzt ein Mythos der Kunst: Schelling und Goethe sind sich hier gedanklich nah, so erklärt Letzterer im Jahr 1813, »daß die Kunst, die sich im höchsten Künstler darstellt, eine so gewaltsam lebendige Form erschafft, daß sie jeden Stoff veredelt und verwandelt«. ⁷³ Zwar ist auch der Künstler »nur« eine Art Gefäß der Natur, und so ließe sich mit Goethe sagen, dass das Leben *sich* als Form hervorbringt.⁷⁴ Aber wen das Leben aussucht, um im »Triumph der Kunst« die »gemeine Sinnlichkeit in eine höhere [zu] verwandeln«, ⁷⁵ wie Goethe die Schöpfergeste des Künstlers und Genies versteht, der steht mit dem Naturganzen in Berührung. Der Künstler beseelt das, was er formt, mit dem »Abglanz des höchsten Schönen«. ⁷⁶

Gerade im Zuge evolutionsbiologisch gefärbter Debatten im späteren 19. Jahrhundert hat der Mythos vom *poeta creator*, welcher der künstlerischen Form das Leben einhaucht, die Rede von Rhythmen beeinflusst. Auch das Leben kann nun ein »Kunstwerk« sein: Pointiert gesagt unterwirft dem Vitalismus nach das »starke« Individuum sein Dasein einem

71 Zur Morphologie und Formwissenschaft nach Goethe und im Rekurs auf diesen vgl. Fehrenbach 1998; Geulen 2014; Axer/Geulen/Heimes 2021.

72 Vgl. das zweite Kapitel.

73 Goethe, FA, Abt. 2, Bd. 7, Napoleonische Zeit, S. 149. Vgl. auch die Analogie in der morphologischen Betrachtung: »Doch im Innern scheint ein Geist gewaltig zu ringen, | Wie er durchbräche den Kreis, Willkür zu schaffen den Formen | Wie dem Wollen [...]«, *Hefte zur Morphologie*, FA, Abt. 1, Bd. 24, S. 473. Goethe setzt dieser Bewegung freilich die Gegenbewegung der proteischen und widersprüchlichen Veränderung entgegen, vgl. zu Goethes eigener Vielstimmigkeit Geulen 2018, bes. S. 25. Vgl. zu Goethe und Schelling Wellbery 2014.

74 So die Argumentation Wellberys, die im Sinn des Folgenden zu ergänzen wäre, Wellbery 2014, S. 25.

75 Goethe, FA, Abt. 1, Bd. 19, Ästhetische Schriften 1806-1815, S. 604.

76 Moritz 1788, S. 24.

›höheren‹ Rhythmus und steigert damit seine bloße Natur zu einer vorbildlichen ›Form‹.⁷⁷ Gerade Goethe wird in kulturphilosophischen Debatten zu einem solchen Lebens-Rhythmiker stilisiert.⁷⁸ Der Rhythmus von Goethes Sprache sei Ausdruck seines ihm selbst unbewussten Genies, heißt es.⁷⁹ Damit wird jeder Unterschied zwischen Sprache und Leben eingeebnet, beides wird beseelt vom ›Eigenen‹, vom Habitus, vom Rhythmus. Goethe selbst wird hierfür als Kronzeuge bemüht: Dass in jedem Teil der Lebenserzeugung deren »inneres Gesamtleben manifestiert«⁸⁰ und damit die Form zur »wahren Zeugung« der Idee (des Lebens) wird, ist eine Überlegung aus Goethes Morphologie. Einer gängigen Metapher der von Goethe geprägten Naturphilosophie zufolge entsteht Form, indem sich der Strom der individuellen tätigen Bildungskraft an der Natur bricht und durch sie ›zurückgestaut‹ wird, so dass sich die »sprühende Welle« zum sanften »Wellenschlag« harmonisiert.⁸¹ In sich zurückkehrend bildet sich das zunächst Unbestimmte als »vollständige, [...] organische articulirte Form.«⁸² Die Kulturmorphologen beziehen dies auf das Leben von Individuen wie Goethe selbst. Demnach bändigt das Genie das flutende Leben in der Kunst.⁸³ Dieses Verständnis der lebendigen Form prägt die weitere Ästhetik.⁸⁴ Dieses Rhythmus-Verständnis schließt auch an den skizzierten antiken Gedanken vom Mythos an, gegen den

77 Zur Rolle des Evolutionsdenkens und des Vitalismus in der Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Schwarz 2017; Smith 2006 sowie die Ausführungen im zweiten Kapitel.

78 Oswald Spengler etwa spricht vom »physiognomischen Takt«, den Goethes Denken und Fühlen mit dem Lebensprozess überhaupt eingegangen sei, Spengler 1993, S. 207.

79 Mit besonderem Anspruch versehen findet sich diese Idee bei Ludwig Klages, vgl. etwa Klages 1974.

80 Goethe, MA, Bd. 12, Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie, S. 94.

81 Goethe, *Mächtiges Überraschen*, FA, Abt. 1, Bd. 2, Gedichte 1800-1832, S. 250.

82 Schlegel 1989, Bd. 2, Teil 1, Vorlesungen über Ästhetik 1802-1827, S. 167. Dieser Hinweis auch bei Wellbery 2014, S. 41. Zu Form und Rhythmus bei A. W. Schlegel vgl. Gibhardt 2018a, S. 70 ff., 85 ff.

83 Vgl. etwa Dilthey 1965 [1905]. Vgl. zur kulturmorphologischen Sicht Merlio 2014; Möckel 2003.

84 Vgl. *ibid.* und zum Kontext Tihanov 2000; Bollenbeck 2005; vgl. zu weiteren Beispielen, die ›Lebensform‹ zu bestimmen, in Bezug auf Goethe etwa bei Georg Simmel, Simonis 2001. Dem Rhythmus werden Eigenschaften des Goetheschen Urphänomens übergestülpt. So spricht Simmel vom »zeitlose[n] Gesetz selbst in zeitlicher Anschauung«, vom »unmittelbar in Einzelform sich offenbarende[n] Allgemeine[n]«, das Gestalt und Gestaltwandel zur Idee in der Erscheinung erhebt, vgl. Simmel 1989, Bd. 15, Goethe [u. a.], S. 68.

sich der Mensch erhebt, indem er den Rhythmus des Schicksals erkennt und dieses damit wendet.

In den kulturmorphologisch geprägten Debatten um 1900 meint ›Rhythmus‹ also häufig die Vereinigung von Lebensprozess und Gestaltungswille. Der Rhythmus ist Zeit, aber er steht zugleich über der Zeit; er wird als eine Art Signatur gefasst, die das Gelingen dieser wechselseitigen Durchformung zu einer Idee in der Erscheinung erhebt.⁸⁵ Diese Signatur vergegenwärtigt, was an sich prozessual und unbestimmt ist, und bildet das Unendliche hinein in die endliche Form als deren Gehalt. Hier zeigt sich einmal mehr, dass ein verzeitlichtes Denken noch kein eigentliches Zeitdenken sein muss: Die Form setzt dem fließenden Lebensprozess etwas in sich Beharrendes entgegen; sie nutzt und gestaltet die Zeit zu einem Zweck, der das reine Zeitliche symbolisch-ideell übersteigt.⁸⁶ Form mag dabei immer als Spannung von Selbstreferenz und Fremdreferenz, von endogenem Formtrieb und externem Kontext verstanden werden. Diese Spannung wird jedoch so gefasst, dass die Form sie in sich hineinholt und sich selbst als deren entelechisch hergestellte Lösung präsentiert.⁸⁷

Möglich ist ein solcher Formbegriff, indem Zeit als abstrakt-homogene Bewegung aufgefasst wird, in der Zeitbewusstsein allein durch Trennung des Bedeutenden vom Unbedeutenden entsteht.⁸⁸ Ist Zeit hingegen ein beständiges Werden, wie es mit Dögen anklang, kann es das Streben nach Steigerung und Polarität, von dem die klassische Naturphilosophie ausgeht, gar nicht geben.⁸⁹ In der europäischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird die Zeit oft einer Idee der Bildung und Verwandlung unterstellt, die dem Werden einen ideellen Wert zuweist. Der klassische Gestaltbegriff soll Varianz und Invarianz, Jeweiliges und Ganzes zugleich aussprechen (›alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen‹, wie Goethe formuliert).⁹⁰

85 Vgl. die Belege und Analysen im zweiten Kapitel.

86 Rickert 1920, S. 63; zur Problematisierung des morphologischen Formdenkens um 1900 vgl. Geulen 2016, S. 9 f.

87 Vgl. auch die Analyse bei Niklas Luhmann: ›Form ist unausgesprochene Selbstreferenz. Dadurch, daß sie Selbstreferenz gewissermaßen stillstellt, kann sie zeigen, daß ein Problem gelöst ist. Sie bezieht sich auf den Kontext, der das Problem stellt, und zugleich auf sich selbst. Sie präsentiert Selbstverschiedenheit und Selbstidentität aneinander‹, Luhmann 1986, S. 629 f.

88 Vgl. Aristoteles 1995, S. 112.

89 Zum Unterschied ›westlicher‹ und ›östlicher‹ Aspekte von Zeit und Prozess vgl. Müller/Trausch 2020.

90 So die Worte des jungen Goethe in Angesicht des Straßburger Münsters, FA, Abt. 1, Bd. 18, Ästhetische Schriften 1771-1805, S. 115.

Dem Rhythmusbegriff kommt zu, *die* Gestalt des Lebens (ihre Summe, ihr Wesen) und den Gestalt*wandel* (die dynamische, proteische Selbstverschiedenheit der Gestalt) zu verbinden.⁹¹ Der Rhythmus ist der Garant, dass sich ein ideelles Ganzes *gegen* die Zeit behaupten kann.

Auch heutige Definitionen von Form und Rhythmus bewegen sich, wie gesehen, im Einflussbereich historischer Prägungen, die nicht selten ästhetische Werte implizieren.⁹² Sicherlich ist die Stabilisierung eines Zeitgefühls, als die man Rhythmus verstehen kann, auch ein ästhetischer Wert, ähnlich dem der ›Präsenz‹.⁹³ Aber vor dem Hintergrund des philosophischen Idealismus haftet dem Ästhetischen oft eine Validität der gelungenen, den Moment auszeichnenden Erfahrung an. Der unterschwellige, aus dem Prozess gar nicht heraustretende Fluss von Beziehungen, wie er im Beispiel des Atems zur Sprache kam, wirkt dann sekundär – zu Unrecht, wie sich mit den Aussagen Dögens argumentieren lässt. Angemessener wäre es daher, Präsenz als ein Mit-Sein zu verstehen und damit als ein Gewährwerden von Zeitlichkeit, das sinnhaft sein kann, ohne in den Exzeptionalismus des Subjekts zu münden.

Insbesondere in der bis heute aktuellen Rede von der Form als »Organisation der Zeit«⁹⁴ schwingt eine stärker idealistische Konnotation mit, als es zunächst den Anschein hat.⁹⁵ Bis mindestens in die skizzierten goethezeitlichen Debatten hinein steht hinter der ›Organisation‹ die durch eine transzendente Instanz beseelte Bildungskraft des Schöpfers oder Genies, dank der im Ringen gegen die Determinanten der Kultur und des Lebens die Form geschaffen wird. Das Werden steht unter dem Primat der geformten, gehaltvollen, positiv erfüllten Zeit.⁹⁶ Wenn bis in heutige

91 Vgl. etwa die Hinweise zu Ludwig Klages' ›physiognomischer‹ Rhythmustheorie im zweiten Kapitel.

92 Vgl. die eingangs diskutierte Rhythmus-Definition und die Stichworte ›Gelingen‹ und ›erschwerende Zeit‹ bei Gumbrecht 1988, S. 717.

93 Hans Ulrich Gumbrecht geht es mit dem Begriff des Rhythmus darum, die Dominanz der »Dimension der ›Repräsentation‹ (des ›Sinns‹, der ›Semantik‹)« in der »westlichen Kultur« zu kritisieren, vgl. *ibid.* Der Wert der ›Präsenz‹ wird weiter profiliert bei Gumbrecht 2004. Vgl. zur Problematisierung von ›Präsenz‹ in zeit-theoretischer Hinsicht zuletzt Genge 2020.

94 So die These bei Seel 2007.

95 Seels Definition wird wieder aufgegriffen bei Gamper/Geulen/Grave/Langenohl/Simon/Zubarik 2016.

96 So geht etwa auch Hans-Georg Gadamer davon aus, dass Zeit letztlich funktional erlebt wird als ›Zeit für etwas‹, während die Zeit als ›Offenheit aller Möglichkeiten‹ nur dichterisch artikuliert werden kann, vgl. Gadamer 1999, S. 139. Einen alternativen Vorschlag, das Werden weniger aus der Perspektive eines Werdens *zu* etwas und stärker prozessual zu verstehen, hat bekanntlich schon früh Alfred

Debatten hinein Rhythmus als das Distinkte, Formpotenzierende, Gelingende gilt, welches das Unbestimmte, Formlose, Alltägliche – im Schellingschen Sinn – verwandelt und nobilitiert, dann meint ›Rhythmus‹ gerade nichts (prozessual) Zeitliches, Werdenendes, zumindest nicht so unterschieden wie in Philosophien des ›Ostens‹, die konsequenter vom Ereignen ausgehen.⁹⁷

Freilich sind damit nur Richtungen indiziert, nicht etwa kategorische Gegensätze: Auch der goethezeitliche morphologische Formbegriff thematisiert wie skizziert die Zeitlichkeit, die der Form zu *jedem* Zeitpunkt zukommt, ihren Wert verändert und damit ihr Werden allererst ermöglicht. Hier ist insbesondere an die Denkfigur von Systole und Diastole zu erinnern.⁹⁸ Insgesamt jedoch hat das klassische Zeitdenken auf vielen Ebenen der Annahme zugearbeitet, das Fließen der Beziehungen von Dingen und ihren Umwelten ließe sich so fassen, dass über ihm die ›Welt‹ als Idee setzbar wird.⁹⁹ Ein Rhythmusdenken wie dasjenige Dögens hingegen weist auf einen immanenten dynamischen Standpunkt, von dem Gedanken und Wahrnehmungen immer nur mit der Welt verglichen werden können, wie sie gerade wahrgenommen und bedacht wird.¹⁰⁰ Gerade in dieser Spannung von Mikro- und Makrokosmos, die in ›westlichen‹ und ›östlichen‹ Konzeptionen von Zeit und Zeitlichkeit unterschiedlich gewichtet wird, erweist die Rede von Rhythmen ihre ganze Problematik und Relativität, aber auch ihr hohes Potenzial zur Artikulation und Diskussion zeitlicher Phänomene.

North Whitehead gemacht, vgl. Whitehead 1979, vgl. dazu mit erhellenden Einsichten zur Temporalität Nordsiek 2015.

97 Vgl. etwa zu Zeitkonzepten in Japan Elberfeld 2004; Coulmas 2000; Izutsu 1988; Dumoulin 1986.

98 ›Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewig Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind‹ (HA, Bd. 13, Naturwissenschaftliche Schriften, S. 488). Goethe fasst die Spannung von Systole und Diastole als weiterzeugende Spannung: Aus der Systole »geht die Specification hervor«, aus der Diastole geht »das Fortgehn in's Unendliche« (17. Mai 1808, WA, Abt. 3, Goethes Tagebücher, Bd. 3, 1801-1808, S. 336, vgl. auch WA, Abt. 1, Goethes Werke, Bd. 6, S. 11). Zuletzt hat allerdings Gernot Böhme an den an Goethe anschließenden Rhythmusvorstellungen des Atmens kritisiert, dass sie in der Figur der Spannung verbleiben und gerade nicht das strömende ›Von selbst‹ in seiner Gegebenheit artikulieren, vgl. Böhme 2019, S. 12 f. Vgl. zum Begriffspaar Systole – Diastole auch die folgenden Ausführungen.

99 Vgl. zu dieser Vernachlässigung des Prozesses zugunsten der Idee auch Müller/Trausch 2020, S. 302.

100 Vgl. zu einem solchen prozessualen Ansatz auch Tetens 2019.

V

Während die Rede von Form und Rhythmus um 1800, wie am Beispiel Goethe skizziert, die Spannung zwischen gerichteter Zeit (Streben nach Entfaltung und Steigerung) und prozessualer Zeit (eines jederzeit dynamischen Wandels) noch in einem relativ weiten semantischen Feld offen austrägt, gerät der Rhythmusbegriff um 1900 im Zuge der Tendenzen zur Empirisierung und Verwissenschaftlichung stärker unter Druck: ›Rhythmus‹ soll nun zumindest in den akademisch-universitär geprägten Positionen als systematischer Grundbegriff für die Beschreibung von phänomenologischen und physiologischen Zeit-Phänomenen einsetzbar sein. Trotz der oft positivistischen Ansätze wird auf die Prämissen der von den Goethe-Epigonen und vom Hegelianismus tradierten Gehalts- und Symbolästhetik nicht verzichtet, diese bleiben vielmehr ungeachtet der Widersprüche von Ästhetik und Empirie in vielen Positionen spürbar.¹⁰¹ In Frankreich hingegen gehört etwa Henri Bergson zu denen, die die deutschsprachige Debatte trotz ihrer vielen noch zu nennenden Differenzierungen als verengt kritisieren und ihr einen alternativen Begriff von Zeit und Zeitbewusstsein entgegensetzen.¹⁰² Wohl auch, weil ›Rhythmus‹ in der deutschsprachigen Debatte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts

101 Der hier nur skizzierten Rede von Rhythmen widmet sich das zweite Kapitel. Exemplarisch wären hier Friedrich Theodor Vischer und Robert Vischer zu nennen, vgl. etwa den Rhythmusbegriff bei Vischer 1873. Der Versuch, den Rhythmusbegriff als systematisch-wissenschaftlichen Grundbegriff zu fassen, lässt sich besonders gut erkennen bei Riegl 1901; Schmarsow 1905, Dessoir 1906; Drost 1919, Lipps 1906, Bd. 2, Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, S. 603 ff. Die Debatte um den Grundbegriff Rhythmus ist so umfassend, dass Ernst Meumann noch vor 1900 ein Überblickswerk über seine Verwendungen allein in der Kunstgeschichte publiziert, vgl. Meumann 1894. Vgl. auch die Forschung zum Rhythmusbegriff um 1900 u. a. bei Vasold 2012; Vasold 2010; Mainberger 2010, S. 91-110; Naumann 2005b.

102 Vgl. zur Zeit als schöpferischem Prinzip diesseits der Dialektik von Form und Formlosigkeit bereits Bergson 1907; vgl. zu Bergsons ›durée‹ mit Bezug zum Rhythmus zuletzt Göring 2020; Nordsiek 2018. Vgl. auch den fünften Abschnitt des ersten Kapitels sowie das zweite Kapitel. Bergson wurde in Deutschland stark verzögert rezipiert, vgl. hierzu Agard/Beßlich 2016. Umgekehrt hat Bergson die deutschsprachige Debatte offenbar relativ früh zur Kenntnis genommen, so kommt er in seinen frühen Schriften kritisch auf Vertreter einer deutschsprachigen Debatte wie etwa Wilhelm Wundt, Rudolf Hermann Lotze, Hermann von Helmholtz und Gustav Theodor Fechner zu sprechen, vgl. z. B. die Eingangspassagen bei Bergson 1994.