

# Aus:

*Christian Grüny, Matteo Nanni (Hg.)*

## **Rhythmus – Balance – Metrum**

Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten

Oktober 2014, 214 Seiten, kart., zahlr. Abb.; , 27,99 €, ISBN 978-3-8376-2546-2

Dieser Band zeigt, dass sich gerade im Zusammenwirken unterschiedlicher Disziplinen ein gehaltvoller Begriff raumzeitlicher Organisation in den Künsten und über sie hinaus konturieren lässt.

Im Zentrum steht dabei der Begriff des Rhythmus, der in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen, aber auch in der Geschichte und der Kulturwissenschaft von Bedeutung ist. Die Beiträge gehen dem im Zusammenhang mit den damit verbundenen Begriffen der Balance und des Metrums nach, wobei sie weitergehende theoretische Perspektiven formulieren, die selbst in der Musikwissenschaft ein Desiderat sind.

**Christian Grüny** (PD Dr.) lehrt Philosophie an der Universität Witten/Herdecke und ist Fellow am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main.

**Matteo Nanni** (Prof. Dr. phil.) lehrt Musikwissenschaft an der Universität Basel.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2546-2](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2546-2)

# Inhalt

---

## **Einleitung**

Christian Grüny, Matteo Nanni | 7

## **Eine Geschichte der Rhythmen: warum und wie?**

Jean-Claude Schmitt | 15

## **Die Tücken des Binären, oder warum Gilles Deleuze die Betrachtung des Rhythmus in der Barockmusik aufgegeben hat**

Alexander Jakobidze-Gitman | 31

## **Kulturen des musikalischen Rhythmus**

Steffen A. Schmidt | 59

## **Rhythmus und Geste, oder Metaphysics in Mecklenburgh Street**

Christian Grüny | 73

## **Typen posttonaler Rhythmik**

Claus-Steffen Mahnkopf | 95

## **Phänodramen oszillierender Membranen**

Inge Hinterwaldner | 109

## **Henri Matisse, Jazz und der Rhythmus des Lesens**

Martin Sundberg | 137

## **Rhythmusexperimente – Halt und Bewegung**

Christopher Hasty | 155

## **Zu den Autorinnen und Autoren | 209**

# Einleitung

---

*Christian Grüny, Matteo Nanni*

Die drei Begriffe, die diesem Buch seinen Titel geben, spielen jeder für sich und in ihrer Kopplung eine ganze Reihe unterschiedlicher Disziplinen an. Rhythmus und Metrum verweisen zunächst auf einen musikbezogenen Kontext; berücksichtigt man aber ihre Etymologie und Begriffsgeschichte, so kommen auch Literatur, Philosophie, Geschichte, Tanz und Kunsthissenschaft ins Spiel. Als normativen Begriff finden wir *ρυθμός* (*rhythmós*) in seinen grundlegenden Definitionen bei Platon und Aristoxenos als „Prinzip einer faßlichen Bewegungs- und Zeitordnung“<sup>1</sup>, wobei bereits der Ursprung des griechischen Wortes in der Bedeutung von Proportion und Verhältnis ebenso auf die Disziplin der Mathematik verweist: Die lateinische Übersetzung für den Terminus *ρυθμός* lautet ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. *numerus*.

Die Einführung des Begriffs der Balance mag in diesem Kontext eher überraschen; dabei hat die Kopplung von Rhythmus und Balance etwas Bestechendes: Es scheint eine unmittelbar einleuchtende Affinität zwischen ihnen zu geben, ohne dass sich genau benennen ließe, worin diese besteht. In beiden Fällen geht es um eine nicht beliebige Ordnung von Verhältnissen, die wesentlich im Ästhetischen stattfindet, aber nicht auf diese Sphäre und schon gar nicht auf die Kunst beschränkt ist. Gerade in ihrer Kopplung beleuchten die Begriffe sich gegenseitig: Es ist nicht selbstverständlich, Rhythmus unter dem Gesichtspunkt der Balance anzusehen und umgekehrt, und insofern scheint sich hier eine spezifische theoretische Position anzudeuten, die noch explikationsbedürftig ist. In jedem Fall ist Vermittlungsarbeit nötig, um organisierte zeitliche Gliederung und räumliche Ausgewogenheit – als Minimaldefinitionen – in ein geklärtes Verhältnis zueinander zu setzen.

Dabei kann man sich nun naheliegenderweise an John Dewey halten. In *Kunst als Erfahrung* heißt es im Rahmen einer langen Auseinandersetzung mit der Frage des Rhythmus: „Denn die Idee organisierter Energie bedeutet, daß Rhythmus

---

<sup>1</sup> | Wilhelm Seidl, Art. Rhythmus/numerus, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1980, S. 1 [nicht durchgehend numeriert].

und Balance nicht getrennt werden können, obschon sie gedanklich unterschieden werden können.<sup>2</sup> Voraussetzung für diese enge Verbindung ist also ein energetisches Verständnis künstlerischer Gestaltung, das das Vorliegen von Verhältnissen nicht von ihrer Erfahrung trennt bzw., genauer, außerhalb der Erfahrung gar keine ästhetisch relevanten Verhältnisse erkennt. Raum und Zeit lassen sich diesem Verständnis zufolge nicht voneinander trennen, sondern bilden je unterschiedliche Konstellationen; zwar würde man Rhythmus eher der Musik und Balance eher der bildenden Kunst zuordnen, letztlich handelt es sich für Dewey aber lediglich um einen Unterschied der Perspektive, nicht um einen der Gegenstände: „Wir *sehen* Intervalle und Richtungen auf Bildern, und wir *hören* Distanzen und Umfänge in der Musik.“<sup>3</sup>

Nun soll hier mit diesen beiden Begriffen noch ein dritter verbunden werden, der des Metrums. Anders als bei den anderen beiden mit ihrem weiten Assoziationsraum haben wir es hier mit einem eher technischen Begriff zu tun, der zudem mit zwei spezifischen künstlerischen Disziplinen verbunden ist, nämlich der Musik und der Dichtungstheorie. Die Zusammenstellung von Rhythmus und Metrum führt in eine ganz andere Richtung als die zuvor genannte: Sie weist auf eine recht spezielle, in diesen Bereichen ausführlich geführte Diskussion, deren Relevanz über sie hinaus zwar erkennbar ist, deren technischer Charakter aber einen Anschluss schwierig zu machen scheint. Anhand der beiden Begriffe wird das Verhältnis von (zeitlicher) Regelmäßigkeit und freier Gestaltung verhandelt, das gerade in der Musik mit ihren ausgefeilten Mitteln zeitlicher Gestaltung besonders komplex, aber auch besonders gut greifbar ist.

In der auf die Musik bezogenen Diskussion – die Verslehre als historisches Phänomen sei hier und im weiteren ausgeblendet – werden die Motive des Maßes und des Messens zunehmend als problematisch erkannt, weil sie ein Vorliegen des suggerieren, an dem Maß genommen werden kann, und damit den zeitlichen Charakter der behandelten Phänomene nicht ernst genug nehmen.<sup>4</sup> Dennoch wird man das Problem nicht los, das mit der Entgegenseitung von Rhythmus und Metrum beschrieben werden soll, nämlich die Spannung von Freiheit und Gebundenheit. Formuliert man dieses Grundproblem weniger technisch und disziplinspezifisch, wird seine Relevanz auch für andere Kunstformen erkennbar. In der genannten Spannung muss sich jede Diskussion um die raumzeitliche Gestaltung in den unterschiedlichen Künsten aufhalten, von ihr muss sie ausgehen und für sie muss sie theoretische Angebote machen. Es mag sein, dass sie gut daran tut, sich nicht vorschnell auf begriffliche Entgegenseitungen festzulegen, die Maß und

---

2 | John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980, S. 208.

3 | A.a.O., S. 214.

4 | Vgl. vor allem Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm*, New York u. Oxford 1997.

Beweglichkeit als Prinzipien klar festschreiben und voneinander trennen, sondern die Unterscheidung selbst beweglich zu halten.

An dieser Stelle könnte der Begriff der Balance ins Spiel kommen, der es bis heute nicht zu terminologischer Schärfe gebracht hat und der auch von Dewey *en passant* eingeführt und eher allgemein bestimmt wird. Er würde dann auch hier weniger die Seite der bildenden Künste oder eine eher an diesen gewonnene Perspektive vertreten als vielmehr als vermittelnder Begriff zwischen Rhythmus und Metrum einzutreten. Balance kann für die offene Frage nach der Ordnung stehen, nach Konsistenz, Ausgewogenheit und Stimmigkeit, die immer ein Moment des Temporären und Prekären behalten.

Es erscheint tatsächlich produktiv, einen solchen Vermittlungsbegriff in die Diskussion einzuführen. Seit mit der Einführung des Akzentstufentaktes in der Musik des Barock die scharfe Unterscheidung von Metrum und Rhythmus gesetzt worden ist, arbeitet sich die Diskussion an ihr ab. Paradigmatisch ist dafür die Auffassung, die die beiden auf unterschiedlichen kategorialen Ebenen verortet. So heißt es dann bei Moritz Hauptmann: „Metrum wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. Rhythmus, die Art der Bewegung in diesem Maasse.“<sup>5</sup> Seitdem wird diese Unterscheidung in immer neuen Varianten durchgespielt. Einige Beispiele: Cooper und Meyer verstehen das Metrum als Matrix, die den Rhythmus hervorbringt,<sup>6</sup> Yeston unterscheidet mehrere Ebenen mit dem bloßen neutralen Nacheinander der Klänge an der Oberfläche und der metrischen Grundstruktur in der Tiefe.<sup>7</sup> Lerdahl und Jackendoff rekonstruieren die gehörte Musik als eine Art gestaffeltes Suchbild, bei dem aus den – hier allerdings gegliederten – Oberflächenphänomenen die metrische Tiefenstruktur erfasst werden muss,<sup>8</sup> Lidov schreibt nur den Rhythmus der Musik zu und verortet das Metrum ganz in den Reaktionen des Hörers.<sup>9</sup> Erstaunlicherweise ist es gerade Riemann, der die Entgegenseitung von Metrum und Rhythmus unterläuft, indem er beide Begriffe umdeutet. Allerdings sind seine Ausführungen weitgehend an den klassischen Periodenbau und die harmonische Tonalität gebunden.<sup>10</sup> In jüngerer Zeit hat

5 | Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1873, S. 211.

6 | Vgl. Grosvenor W. Cooper u. Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago 1960.

7 | Vgl. Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven 1976.

8 | Vgl. Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA u. London 1983.

9 | Vgl. David Lidov, *Repairing Errors in the Musical Theory of Meter*, in: Christa Brüstle, Nadia Gattas u. Clemens Risi (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 161-173.

10 | Vgl. Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.

Steffen Schmidt eine Rhythmustheorie vorgeschlagen, die diesen als „Auspendeln“ zwischen den jeweiligen rhythmischen Gestalten versteht und damit sehr nah an der Idee der Balance ist (auch wenn er letztlich am Metrum als gegebenen Maß festhält).<sup>11</sup> Christopher Hasty schließlich hat versucht, die Unterscheidung generell zu überwinden und Metrum als emergente Eigenschaft konkreter rhythmischer Phänomene zu beschreiben.<sup>12</sup>

In der bildenden Kunst ist die Lage naheliegenderweise eine andere: Hier musste überhaupt erst der Gedanke einer Zeitlichkeit des Bildes und der Skulptur artikuliert werden, um von Rhythmus sprechen zu können. Entsprechend geht es hier mehr um das Vorliegende und seine Entfaltung als um das Raster und das in ihm Stattfindende. Auch wenn der erste prägnante Versuch in diese Richtung bereits in den zwanziger Jahren von Erwin Panofsky (der hier vom Gegensatz von Metrum und Rhythmus ausgeht, um emphatisch den Rhythmus in den Mittelpunkt zu stellen) unternommen wurde,<sup>13</sup> hat sich hier bis heute kein Diskussionszusammenhang etabliert. Rhythmus bleibt eine zwar immer wieder in Anspruch genommene, aber für die bildende Kunst kaum terminologisch fixierte Kategorie.<sup>14</sup>

Weit über die Diskussionslage in der Musik und in den Künsten überhaupt hinaus ist der Begriff des Rhythmus in den unterschiedlichsten Kontexten mobiliert und sein Anwendungsbereich ins Unabsehbare erweitert worden. Seinen Ursprung hat die Emphase, mit der er aufgeladen worden ist, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Bei Ludwig Klages wird er zur Welterklärungsformel und gleichzeitig zum Inbegriff der Lebendigkeit der „Seele“, bei Émile Jaques-Dalcroze und anderen zum Zentrum reformpädagogischer Bemühungen, bei Richard Hö-

---

**11** | Steffen A. Schmidt, Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus, in: *Musik & Ästhetik* 3, 9 (1999), S. 58-72.

**12** | Vgl. Hasty, Meter as Rhythm, a.a.O. In musikpsychologischen Kategorien finden sich ähnliche Motive auch bei Justin London, *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford 2004.

**13** | Vgl. Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Leipzig 1926, S. 136-192, jetzt in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze I*, Berlin 1998, S. 390-474.

**14** | Vgl. aber Rudolf Kuhn, Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin u. New York 1980; Lorenz Dittmann, Probleme der Bildrhythmik, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft* 29, 2 (1984), S. 192-213; ders., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 89-124; Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Paflik, *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, a.a.O., S. 1-23; Guido Reuter, *Statue und Zeitlichkeit 1400-1800*, Petersberg 2012; Christian Grüny, Bildrhythmen, in: *Rheinsprung* 11, 05 (2013), S. 149-161 ([rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-05/glossar/bildrhythmen.html](http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-05/glossar/bildrhythmen.html)).

nigswald zum erkenntnistheoretischen Zentralbegriff.<sup>15</sup> Im Begriff des Rhythmus bündeln sich so die Versprechen eines universalen theoretischen Instruments, eines ganz praktischen, körperlich-seelischen Anschlusses an eine elementare Wirklichkeit und einer neuen Form von Gemeinschaftsbildung, die allesamt gegen die mechanische, seelenlose Wiederholung des Metrums oder Takts in Stellung gebracht werden. Auch wenn die große Emphase hier sicher vergangen ist, hat sie doch ihre Spuren hinterlassen; von hier ausgehend trägt der 2005 erschienene, von Patrick Primavesi und Simone Mahrenholz herausgegebene Band *Geteilte Zeit* den Untertitel *Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*.<sup>16</sup>

Die Mehrdeutigkeit ist bezeichnend: Sowohl die Künste als auch der Rhythmus können als Subjekte und als Objekte dieser Kritik zugleich verstanden werden. Wenn künstlerische Positionen sich kritisch gegen die Rhythmusphase wenden, richtet sich diese Kritik in der Regel gegen die mitunter dubiose, antimoderne Betonung des Elementarischen, Archaischen und die Beschwörung basaler Einheit und mobilisiert dabei bisweilen selbst rhythmische Figuren – solche, die sich einer solchen Vereinheitlichung entziehen. Dabei ist die Tilgung oder vollständige Transformation des Rhythmus in berechenbare absolute Zeitverhältnisse in der seriellen Musik ein extremes Beispiel<sup>17</sup>; daneben finden sich auch die „Verbindung einer strikten Rationalität der Definition und Transformation mit der Irrationalität einer heftigen Körperlichkeit“<sup>18</sup>, die Frank Cox in der Neuen Musik beobachtet, oder Positionen, die Rhythmus als „Ausdruck und Bedingung von Veränderung, als eine Wechselwirkung zwischen Milieus oder Zuständen, auf deren Verschiedenheit es ankommt“<sup>19</sup>, von denen Primavesi und Mahrenholz sprechen.

Anschließen kann eine derartige kritische Rhythmuspraxis an die Etymologie des Wortes, die Benveniste vorgelegt hat, und an Maldineys Reflexionen: Benveniste zufolge bezeichnete *Rhythmós* ursprünglich „die Form in dem Augenblick,

**15** | Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, in: ders., *Sämtliche Schriften* Bd. 3, Bonn 1974, S. 499-551; Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel 1921; Gertrud Bünner u. Peter Röthig (Hg.), *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart 1971; Richard Hönigswald, *Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig u. Berlin 1926. Man muss fairerweise sagen, dass Hönigswald nur bedingt in diese Reihe einzuordnen ist, weil er ein deutlich nüchterneres Ziel verfolgt.

**16** | Patrick Primavesi u. Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005.

**17** | Vgl. etwa prägnant Karlheinz Stockhausen, ...wie die Zeit vergeht..., in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 99-139.

**18** | Frank Cox, *Annäherungen an eine Projektive Kunst*, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2000), S. 79-85, hier 83f., Fn. 6.

**19** | Patrick Primavesi u. Simone Mahrenholz, *Einleitung*, in: dies., *Geteilte Zeit*, a.a.O., S. 9-33, hier 14f.

in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüssig ist, die Form von dem, was keine organische Konsistenz besitzt<sup>20</sup> – eine Bestimmung, die sich denkbar weit von allen Vorstellungen von Regelmäßigkeit und Vereinheitlichung entfernt. Auch Maldiney weist auf den Aspekt der Form hin, versteht diesen aber als diskrete Artikulation und bezieht ihn auf das griechische σχῆμα.<sup>21</sup> Die bewegliche, artikulierte Form ist nicht auf die traditionellen Zeitkünste festgelegt, zeigt sich aber dennoch in einer raumzeitlichen Beweglichkeit, einer Nicht-Feststellbarkeit, die sie auf die Musik ebenso wie auf die Literatur, den Tanz oder die bildende Kunst anwendbar sein lässt.

Von unserer Begriffstrias aus könnte man sagen, dass der Begriff des Metrums an diese Form zwei Fragen stellt: einmal die nach ihrer Kohärenz – Wie regelmäßig ist die Ordnung des rhythmischen Geschehens? Scheint es sich selbst im Hinblick auf ein Maß zu organisieren? – und zum anderen die nach dem Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität. Die metrische Ordnung bedarf auch dort, wo sie nicht als vorausgesetztes Raster gedacht wird, der Unterscheidung von Ereignissen, um sie in ein Verhältnis setzen zu können, und erinnert so daran, dass die sich ereignende Form des Rhythmus keine bloße fließende Kontinuität darstellt, sondern eine innere Gliederung, an der die Idee des Maßes überhaupt erst gebildet wird.

Eine Theorie des Rhythmus, die all dem Rechnung trägt, müsste eine Theorie des Konkreten sein, in dem sich das Verhältnis von Maß und Bewegung, von Kontinuität und Diskontinuität je spezifisch ausbalanciert. Sie hätte so die drei Begriffe des Titels in sich aufgenommen. Die hier versammelten Texte gehen auf unterschiedliche Weise mit diesen Voraussetzungen um, sie widmen sich konkreten Phänomenen in der Musik, der Malerei, dem Tanz und der Literatur, arbeiten dabei aber gleichzeitig mehr oder weniger explizit an der Theoriebildung. Von den hier skizzierten Voraussetzungen her müsste man sagen, dass jede intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus zugleich an seiner Theorie arbeitet, und dass die Theoriearbeit sich nur vollziehen kann, wenn sie sich an konkreten Gegenständen abarbeitet – auch wenn die Schwerpunkt je unterschiedlich gesetzt werden.

Der Text von *Jean-Claude Schmitt* setzt einen Anfang, der dazu etwas quer steht: Er macht das Feld weit auf und fragt nach den Möglichkeiten und Zielen einer *Geschichte* der Rhythmen. Ausgehend von der Beschäftigung mit dem Rhythmus im 20. Jahrhundert und dem Neben- oder Gegeneinander von Rhythmus euphorie

---

<sup>20</sup> | Émile Benveniste, Der Begriff des ‚Rhythmus‘ und sein sprachlicher Ausdruck, in: ders., Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, S. 363-373, hier 371.

<sup>21</sup> | Vgl. Henri Maldiney, L'esthétique des rythmes, in: ders., Regard, Parole, Espace, Lausanne 1973, S. 147-172.

---

und Rhythmuskritik skizziert er sein großangelegtes Projekt, eine Geschichte der Rhythmen im Mittelalter zu schreiben. Die Formen raumzeitlicher Organisation, um die es hier geht, sind solche der Gesellschaft, von denen bildliche und musikalische Gestaltungen ausgingen, auf die sie bezogen blieben und die sie möglicherweise zur Darstellung brachten.

*Alexander Jakobidze-Gitmans* Beitrag befasst sich mit Gilles Deleuzes Betrachtungen zum Verhältnis von Rhythmus und Metrum in der Barockmusik. Ausgehend vom „Ritornell“-Kapitel aus *Tausend Plateaus* zeichnet er die Opposition von Rhythmus und Metrum – verstanden als Maß – nach und fragt nach der Angemessenheit von Deleuze' Rekonstruktion des Barock. Seine Frage ist, welche Anregungen aus der Musik gewonnen werden können, wenn man nach Zusammenhängen zwischen innermusikalischen Strukturen und weiterem kulturellen Kontext sucht.

*Steffen A. Schmidt* beginnt seinen Text mit einem historischen Exkurs, verfolgt aber ein anderes Ziel, nämlich das einer Kartographie unterschiedlicher Rhythmuskulturen, die heute noch wirksam sind. Neben der rhythmischen Kultur der Marschmusik und der daraus vermeintlich abzuleitenden Tanzmusik ist vor allem an der Sprache orientierten klassischen Rhythmisierung zu nennen, die Schwankungen des Pulses zulässt und als subjektiven Ausdruck gelten lässt. Daneben wird die mathematische Dimension des Rhythmischen angesprochen, die einem archaischen und innovativen Begriff des ethnischen Rhythmus gegenüber zu stehen scheint. Schliesslich spielt noch die phänomenologisch geprägte Rhythmuskultur eine Rolle, die den Rhythmus nicht aus einem festgefügten Raster von Kriterien gewinnt, sondern als Experimentieren der Wahrnehmung und der Wirklichkeit begreift.

*Christian Grüny* entwirft ausgehend von philosophischen und entwicklungspsychologischen Quellen eine gestische Theorie des Rhythmus als kontinuierlicher Modulation. Rhythmus und Geste, Diskontinuität und Kontinuität müssen von hier ausgehend als komplementäre Betrachtungsweisen begriffen werden, was an einem Performancestück von Jonathan Burrows und Matteo Fargion veranschaulicht wird. Schliesslich wird das Prinzip des Rhythmus als in sich gespannte Gestaltung von Zeitlichkeit begriffen, von dem die wellenförmige Regelmäßigkeit des Taktes ein besonderer Fall ist.

Ausgehend von der These, dass es ein internes Verhältnis zwischen dem rhythmischen Denken und der Art und Weise gibt, wie dieses sich in der Notation niederschlägt, unterscheidet *Claus-Steffen Mahnkopf* drei Typen rhythmischer Auffassung. Als erster Typus wird eine freie Morphologie rhythmischer Gestalten erwähnt, als zweiter die gegen die Strenge und Wohlgeordnetheit des Takschemas gerichtete Artikulation und als dritter das Komponieren mit komplexen Figuren, die auf unregelmäßige Proportionen beruhen, die schliesslich in das aus der zeitgenössischen New Complexity stammende dekonstruktive Verständnis rhythmischer Gebilde münden.

Im kunsthistorischen Beitrag von *Inge Hinterwaldner* wird der Begriff des Rhythmus unter dem Gesichtspunkt der Visualität behandelt und die Frage gestellt, wie die Kategorie Rhythmus auf die bildende Kunst anwendbar sein kann. Ausgehend von einer Untersuchung multimedialer Klanginstallationen bildender Künstler wird zunächst das Moment der Parallelität von bildlichem und klanglichem Rhythmus betont, um dann drei Typologien herauszuarbeiten (optisch-räumlicher Rhythmus, raumzeitlicher Rhythmus und zeitlicher Rhythmus), die dazu beitragen, die Frage nach dem Rhythmus im Bild systematisch zu beantworten.

Ebenfalls aus einer kunsthistorischen Perspektive befasst sich *Martin Sundberg* in seinem Beitrag mit der Rolle rhythmischer Bewegung in der Malerei von Henri Matisse. Ausgangspunkt ist die phänomenologische Beobachtung, dass sich beim Blättern eines Buches zwangsläufig ein Rhythmus ergibt. Im Bilderbuch *Jazz* (1947) befasst sich Matisse mit der Verschränkung räumlicher und zeitlicher Phänomene, die hier unter den Begriffen Kristallisation und Improvisation erläutert und im Hinblick auf die rhythmische Wiederholungsstruktur des Buches untersucht werden.

Schließlich expliziert *Christopher Hasty* aus einer musiktheoretischen Perspektive seine umfassende Konzeption von Rhythmus als Form dauerhafter Aufmerksamkeit, in der Festhalten und Bewegen zusammenkommen. Nach einer philosophisch-terminologischen Klärung des Begriffs Wiederholung als zentrale Kategorie seiner Rhythmustheorie werden in Form eines Experiments verschiedene Beispiele aus Musik und Dichtung mit einem Ausblick auf die Implikationen für die Malerei untersucht. Im Fokus des Beitrags steht die Auffassung, dass Halt und Bewegung den Rhythmus der Erfahrung bilden und zielt auf eine neue philosophische Konturierung des Begriffs des *Rhythmischem*, der nicht nur auf Musik anwendbar ist, sondern für weitere ästhetische Bereiche fruchtbar gemacht werden kann.

Die hier versammelten Texte gehen auf die im Rahmen des NFS Bildkritik *eikones* 2012 in Basel veranstaltete internationale Tagung *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in Musik und Bild* zurück und wurden durch weitere Originalbeiträge ergänzt. Der Band ist damit im Rahmen der für *eikones* spezifischen Diskussion der Bildkritik entstanden und nimmt eine musikästhetische Reflexion zum Anlass, einen interdisziplinären Dialog zwischen Bildtheorie, Philosophie, Musiktheorie und Kulturgeschichte zu initiieren.