

Rhythmus – ein Geschenk der Götter?

Madeleine Schuppli

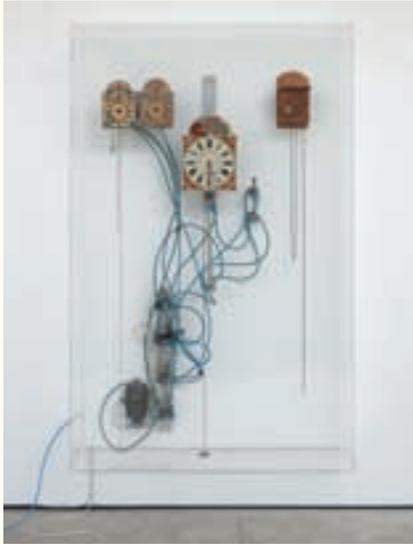
Rhythm is it! lautet der Titel eines Dokumentarfilms über die Aufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps*, einstudiert von den Berliner Philharmonikern zusammen mit einer Gruppe von Schulkindern.¹ Der intensive und hindernisreiche Prozess der Annäherung an den klassischen Stoff durch professionelle Musiker und jugendliche Laien hat etwas Berührendes. Zentral ist dabei das Erfassen des Rhythmus, wodurch die heterogene Interpretengruppe erst zusammenfinden kann. Bei der Wahl des Titels für unsere Ausstellung haben wir uns vom Film inspirieren lassen, wobei der Unterschied lediglich im Austausch eines Buchstabens liegt. Inhaltlich repräsentiert diese Verschiebung jedoch etwas Entscheidendes. Es geht darum, dass der Rhythmus *in* den Dingen ist, dass er in den Kunstwerken aufgehoben ist als eine Art inneres Gerüst. Wie dieses Gerüst sich in den künstlerischen Arbeiten manifestiert und welche Funktion und Bedeutung ihm zukommt, das sind die zentralen Fragen unserer Recherchen für die Ausstellung. Im vorliegenden Text soll dies einerseits anhand von zwei Werken exemplarisch untersucht werden, die an den beiden Polen des zeitlichen, kunstgeschichtlichen Spektrums der Ausstellung liegen. Andererseits wird das Thema mittels der besonders relevanten Faktoren «Zeit» und «Natur» vertieft.

Da ist Rhythmus drin – von Ferdinand Hodler bis Katja Strunz

Für die Ausstellung *Rhythm in it* haben wir rund 60 Werke ausgewählt. Der Fokus liegt auf der Gegenwartskunst, wobei exemplarische Rückgriffe auf Positionen des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts eine wichtige Ergänzung bilden. Die Kunst unserer Zeit kann nicht losgelöst von derjenigen der frühen Moderne verstanden werden, und der Dialog über Künstlergenerationen hinweg bedeutet für die Reflexion der Gegenwartspositionen wie auch für unsere Bewertung der Geschichte einen grossen Mehrwert.

Ferdinand Hodler
Genfersee mit Jura
(*Landschaftlicher Formenrhythmus*), um 1908
Öl auf Leinwand, 48 × 64 cm





Katja Strunz
Crack Initiation Testing, 2012
 Uhren, pneumatisches System, Plexiglashaube
 182 × 118 × 33 cm

Zudem bietet sich unsere Fragestellung für eine solche Herangehensweise geradezu an, denn das Thema könnte wohl bis zu den Ursprüngen der Bildenden Kunst zurückverfolgt werden. Sprachgeschichtlich geht der Begriff des «Rhythmus» auf die Antike zurück. Er wurde ursprünglich auf die zeitlichen Künste angewandt, insbesondere auf die Musik und den Tanz. Vom griechischen «rhythmos» («das Fliessen») abgeleitet, bezeichnet er die regelmässige Wiederholung zueinander in Beziehung gesetzter Elemente. Bereits im Altertum wurde der Rhythmus auch auf ästhetische Phänomene bezogen, etwa auf die klassische Säulenordnung. Er stand für eine wohlgefällige Ordnung, und Platon (ca. 428–347 v. Chr.) sah im Gefühl für Rhythmus gar ein Geschenk der Götter.²

In die Antike greift unsere Ausstellung, die keinen enzyklopädischen Ansatz verfolgt, selbstverständlich nicht zurück; sie setzt im frühen 20. Jahrhundert mit Ferdinand Hodlers *Genfersee mit Jura* (*Landschaftlicher Formenrhythmus*; um 1908) ein und spannt den Bogen zeitlich bis zur 2012 entstandenen Arbeit *Crack Initiation Testing* von Katja Strunz. Ferdinand Holder (1853–1918) passte in seinem Ge-

mälde die organische, naturgemässe Formenvielfalt des Seepanoramas einer horizontalen und vertikalen Bildstruktur an. Abstrahierend vereinfachte er die reale Landschaft, wie er sie aus der Anschauung kannte, und ordnete die Topographie dem Rhythmus der Komposition unter.³ Den Schritt zur vollständigen Loslösung vom Naturvorbild, wie sie Wassily Kandinsky (1866–1944) 1911 – kurz nach der Entstehung von Hodlers Genferseebild – in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* postulierte,⁴ hat Holder nie vollzogen. In seinem Text nimmt der russische Künstler und Theoretiker jedoch explizit Bezug auf Hodler und seine rhythmischen Kompositionen. Interessanterweise versteht Kandinsky die Strukturen der Natur und der Kunst nicht als Gegensätze, im Gegenteil: «Ebenso wie in der Musik jede Konstruktion einen eigenen Rhythmus besitzt, ebenso wie in der ganz «zufälligen» Verteilung der Dinge in der Natur auch *jedesmal* ein Rhythmus vorliegt, so auch in der Malerei.»⁵ Demnach waren in Kandinskys Verständnis weder die Natur noch die Malerei wie die Musik ohne Rhythmus überhaupt denkbar.

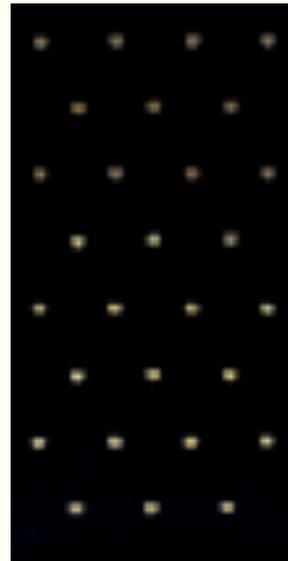
Bei Hodler hat der Rhythmus somit eine formal-ästhetische Funktion; sein Anliegen ist der «Formenrhythmus», wie er im Bildtitel betont. Anders bei der Berliner Künstlerin Katja Strunz (*1970): Für ihre kinetische Wandinstallation arbeitet sie mit vier alten Wanduhren, die sie wiederholten Bewegungsstössen aussetzt. Wie im Werktitel *Crack Initiation Testing* («Rissbildungstest») angedeutet, wird die Haltbarkeit des Materials auf die Probe gestellt. Die übermässige Beanspruchung verkürzt den natürlichen Alterungsprozess; der Lebensrhythmus der Objekte wird in eine Art «fast forward-Modus» versetzt. Indem Katja Strunz eine laborartige Versuchsanordnung auf Instrumente der Zeitmessung anwendet und abgenutzte Pendülen aus dem 19. Jahrhundert benutzt, deren vershrter Zustand an sich schon den Zahn der Zeit aufs Treffendste versinnbildlicht, akzentuiert sie die metaphorische Bedeutung ihres skulpturalen Settings: Die alten Uhren geraten unter Druck, ihr «natürlicher» Zerfall wird beschleunigt. Darin zeichnet sich ein Bild für die Beschleunigung von Lebensrhythmen und die Verkürzung von Verfallsdaten ab, die als Spiegelbilder

von Prozessen unserer temporeichen Gegenwart gesehen werden können.

Der Faktor Zeit

Der Rhythmus steht immer in Verbindung mit dem Faktor Zeit. Offensichtlich ist dies, wenn er sich innerhalb eines zeitgebundenen Mediums manifestiert, sei es in Musik und Sprache, in Bewegung und Tanz oder im Film. Der zeitliche Ablauf wird durch den Rhythmus strukturiert, unterbrochen, zergliedert. In unserer Ausstellung haben wir verschiedene Werke, die dies auf prägnante Weise zeigen. Zum Beispiel Dara Friedmans (*1968) Film *Dancer* (2011), in dem sich Menschen tanzend durch die Stadt bewegen (Abb. S. 89). Die zahlreichen Akteure performen in verschiedenen Stilen, sei es Breakdance, Tango oder Salsa. Die Tänze geben den jeweiligen Rhythmus vor und überlagern sich zusätzlich mit anderen Rhythmen, wie jenem der Atmung der Tänzer oder der urbanen Kulisse von Miami. Die filmische Arbeit des portugiesischen Künstlerpaars João Gusmão und Pedro Paiva (*1979/*1977) spielt ebenfalls mit dem Dialog zwischen Bewegung und städtischer Szenerie. Bei *Wheels* (2011) sind es drei verschiedene Räder, die sich in der Luft drehen, ohne jedoch dabei vom Fleck zu kommen (Abb. S. 103). Der Zeitfluss wird durch die drei einzelnen Filmsequenzen wie auch durch die rasanten Rotationsbewegungen strukturiert. Durch einen technischen Trick, der es den Künstlern erlaubt, die Kamera selber in eine Drehung zu versetzen, kreist bald nicht mehr das jeweilige Rad, sondern die gesamte Umgebung rotiert. Su-Mei Tses (*1973) Installation wiederum besteht aus einem bewegten Objekt, einer schwingenden Schaukel, die sich in einem gleichbleibenden Rhythmus hin und her bewegt (Abb. S. 213). Wie das Pendel einer Uhr zergliedert *Swing* (2007) den Lauf der Zeit in kleinere Einheiten. Der Rhythmus ist in ihrer Arbeit nicht mehr ein über einen Grundpuls gelegtes Akzentmuster; stattdessen sind Puls und Akzent identisch und fallen zusammen.

Der Faktor Zeit hat auch dann eine Relevanz, wenn sich der Rhythmus in einem bildlichen, statischen – und damit im engeren Sinne zeitunabhängi-



Niele Toroni

Des empreintes de pinceau No. 50
répétées à intervalles réguliers de 30 cm, 1984
Acryl auf Papier, 210 × 110 cm

gen – Medium manifestiert. Denken wir etwa an eine malerische Arbeit von Niele Toroni (*1937): Der Künstler strukturiert die Bildfläche stets mit denselben Pinselabdrücken in regelmässigen Abständen. Dieses kompositorische Konzept bleibt immer gleich, sei der Bildgrund eine ganze Wand oder bloss ein Blatt Papier. Durch diese radikale Reduktion wird der Malprozess transparent gemacht und die zeitliche Komponente des Schaffens ins Bewusstsein der Betrachtenden gerufen. Unweigerlich versuchen wir das rhythmische Malen der «empreintes», wie sie der Künstler nennt, nachzuempfinden und vom malerischen Resultat Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess zu ziehen. Toronis Farbpinsel könnten wir als eine Art Taktstock oder Drumstick auffassen, der rhythmisch auf dem Untergrund auftritt. So lässt sich in der Arbeit des Schweizer Malers der Rhythmus nicht nur im Formalen, sondern auch im Schaffensprozess und damit im Zeitlichen festmachen.

Rodney Graham (*1949) seinerseits macht den malerischen Akt an sich zum Motiv der Arbeit, wobei er sich in *The Gifted Amateur, Nov 10th, 1962* (2007) voller Ironie selbst als Hobbykünstler in Szene setzt. Im Seidenpyjama malt er mitten in seinem modernis-



Rodney Graham

The Gifted Amateur, Nov 10th, 1962, 2007

3 bemalte Aluminium-Leuchtkasten, mit applizierten Farbdias

Jedes Element: 285,7 × 182,8 × 17,8 cm, Gesamtmasse: 285,7 × 558,5 × 17,8 cm

tisch durchgestylten Wohnzimmer ein «Drip Painting» im Stil von Morris Louis (1912–1962). In der fotografischen Inszenierung setzt er gerade dazu an, gelbe Farbe über die aufgebockte Leinwand zu leeren und damit die «kinderleichte» Giesstechnik, mit der Louis posthum zu Ruhm kam, zu imitieren. Das rhythmische Gießen der Farben wird als zeitliche Handlung sichtbar gemacht, und eines der daraus resultierenden Gemälde hängt Rodney Graham in der Ausstellung als «Tatbeweis» gleich daneben (Abb. S. 99).

Interessant ist, wie die beiden Werke *Untitled* (1964) von Robert Morris (*1931) und *Untitled (Nusdescendant un escalier; 2005-06)* von Bethan Huws (*1961) eine Verbindung schaffen zwischen dem zeitgebundenen und dem zeitunabhängigen Kunstwerk. Der amerikanische Minimal-Künstler tut dies mit einem Blei-Wandrelief (Abb. S. 163), die englische Konzept-Künstlerin mit einem Schriftbild (Abb. S. 129). Bethan Huws überträgt die rhythmische Bewegung des Treppen-Hinuntersteigens, indem sie den «Bildgegenstand» in Textform wiedergibt. Die typographische Setzung der Buchstaben schafft eine Analogie zur Abwärtsbewegung des Körpers und zur rhythmischen Treppbewegung auf den Treppenstufen. Robert Morris seinerseits visualisiert das Auftreffen eines festen Gegenstandes, einer Büchse, auf einer Flüssigkeit.

Auf deren Oberfläche entstehen konzentrische Kreise. Folglich haben wir es auch hier mit einem statischen Kunstwerk zu tun, welches den Rhythmus einer Bewegung thematisiert. Das Irritierende daran ist, dass die bewegte Oberfläche vertikal an der Wand und die Büchse dicht davor an einem Draht von der Decke hängt. Könnte es sich bei den Kreisen auch um die Visualisierung der unsichtbaren, akustischen Wellen handeln, welche durch den Aufprall entstanden sind? Diese Unklarheit lässt sich nicht auflösen und ist vom Künstler wohl auch intendiert. Morris' New Yorker Kunsthändler, der legendäre Leo Castelli, hatte treffend festgestellt, dass Morris Werk nicht nur, wie landläufig bekannt, zum Minimalismus, sondern überraschenderweise auch zum Surrealismus hin tendiert. Letzteres ist für uns besonders interessant, denn Morris' Bleirelief *Untitled* verbindet genau die beiden Pole in der Geschichte der Kunst, welche Castelli benennt.⁶

Der Rhythmus der Natur

Rhythmen sind nicht nur unauflöslich mit dem Faktor Zeit verbunden, sondern stehen auch in einem engen Verhältnis zur Natur. Dies beginnt schon bei der menschlichen Wahrnehmung von Rhythmen, die nicht nur mit Augen und Ohren, sondern primär mit

einem dem menschlichen Organismus angeborenen Bewegungs- und Lebensgefühl erfolgt. Drei Spielarten des natürlichen Rhythmus, die unser Dasein grundlegend prägen, seien im folgenden herausgegriffen: der Tag-Nacht-Rhythmus, der Lebensrhythmus und, als letzte und grösste Einheit, der Rhythmus aufeinander folgender Zeitalter und Epochen.

David Clearbouts (*1969) Videoarbeit *Sunrise* (2009) endet genau mit dem im Titel zitierten Sonnenaufgang (Abb. S. 65). Bis zu diesem abschliessenden Moment beobachten wir während rund 20 Minuten eine Haushaltsangestellte, die Stunden vor ihren Arbeitgebern aufsteht und im Haus alle Vorbereitungen trifft und arbeitet, damit die noch schlafenden Bewohner bei Sonnenaufgang – bei *ihrem* Tagesanfang – alles tadellos vorfinden. Das Haus ist gereinigt, der Kaffee aufgebriht, frische Tücher liegen im Bad bereit und die Bedienstete fährt auf dem Fahrrad davon. Wie eine Befreiung oder Belohnung erscheinen einem die ersten Sonnenstrahlen, die ihr in diesem Moment, entgegenleuchten. Die Tatsache, dass die Hausangestellte ihre Arbeit im Halbdunkel verrichtete und sich mit dem dämmrigen Licht des frühen Morgens begnügt hatte, birgt eine gewisse Irritation. Sie ordnet sich dem natürlichen Licht-Dunkel-Rhythmus unter, den die moderne Gesellschaft durch die Einführung der künstlichen Beleuchtung längst ausgehebelt hat. Auch ihre Arbeitgeber scheinen dem natürlichen Rhythmus des Lichts nachzuleben, jedoch gegenteilig: indem sie in der Dunkelheit ruhen und erst bei Tagesanbruch aufstehen. Der Tag-Nacht-Rhythmus trennt die Lebenswelten der Gesellschaftsschichten. *Sunrise* kann daher als eine Versuchsanordnung gelesen werden, in der Tagesrhythmen auf ihre politischen und sozialen Aspekte hin befragt werden.

Der Rhythmus des Lebens, das Werden und Vergehen alles Kreatürlichen ist ein Grundthema des Menschseins und seit jeher ein, wenn nicht *das* zentrale Thema der Kunst. Auch in unserer Ausstellung spielt es bei zahlreichen Werken eine Rolle, teils vordergründig ablesbar, teils auf einer tieferen Ebene verortet. Eine stille und melancholische Arbeit zum Phänomen des Lebenszyklus stammt von Bruce



Bruce Conner

LEAVE TAKING, 2001

THE LAST OF SEPTEMBER'S LEAVES, 2001

je Tinte auf Papier auf Stoff und Papierrolle

90,2 × 44,5 cm / 91,4 × 44,5 cm

Conner (1933–2008). Zur Bilderserie *Falling Leaves* (2001) wurde er durch ein konkretes Ereignis ange-regt, den Anschlag auf die New Yorker Twin Towers. Noch während der Künstler übers Radio von diesen erschütternden Vorkommnissen hörte, schuf er eine erste Zeichnung mit fallenden Blättern. In den Wochen nach 9/11 sollte eine ganze Reihe von Papierar-beiten entstehen. Mit seinen Variationen des Motivs des fallenden Laubes schafft Conner einen Analogie zwischen dem menschlichen Lebensrhythmus und demjenigen der Natur, zwischen den hinunterstür-zenden Opfern der Terroranschläge und dem herbst-lichen Fallen abgestorbener Blätter. Er nähert sich dem Thema auf einer nahezu spirituellen Ebene, oder wie der Kunstkritiker Holland Cotter treffend schrieb: Conner schafft eine Verbindung zwischen politischem Bewusstsein und dem Visionären.⁷

Während Bruce Conner die fallenden Blätter als Metapher fürs Sterben benutzt, greift Jonathan Monk (*1969) das Motiv der Stille auf, und wir sind versucht, dieses als ein Bild für den Tod zu lesen (Abb. S. 159). Glühbirnen formen das Wort «Silent», und als Lichtquellen erlöschen sie mit der Zeit eine

nach der anderen. Die Materialermüdung gibt den Rhythmus vor, unberechenbar, nicht beeinflussbar, nicht vorhersehbar – so wie es der Lauf des Lebens vorgibt. Neben dem allgemeingültigen Rhythmus kennen wir auch Rhythmen, die von individueller Prägung sind. Was damit gemeint sein kann, zeigt sich in der Arbeit *The Odd Couple* (2008), ebenfalls von Jonathan Monk. Sein «ungleiches Paar» besteht aus zwei lebensgrossen Standuhren (Abb. S. 158). In Monks Installation sind sie einander zugewandt und erinnern in dieser Aufstellung an ein sich umarmendes Paar. Die beiden Uhren gleichen sich stark, haben vielleicht sogar das gleiche Uhrwerk, schlagen aber in einem leicht verschobenen Rhythmus. So wie zwei Menschen, die sich nah sind, und doch etwas «anders ticken».

Nachdem von kleineren Einheiten wie dem Tag-Nacht-Rhythmus oder den Lebensrhythmen die Rede war, gilt es abschliessend in grösseren Dimensionen weiter zu denken: hin zur Abfolge von Generationen, Epochen oder Zeitaltern. Der Einfluss der Rhythmen der Natur auf die Lebensrealität der Menschen hat im Laufe der Geschichte zusehends abgenommen, einhergehend mit der fortschreitenden zivilisatorischen Entwicklung. Während in der Frühgeschichte die Zeitalter unter dem Einfluss von Naturgewalten standen, sind jüngere Epochen viel mehr durch kulturelle und politische Ereignisse geprägt. Gerade in Bezug auf Kunst und Geschichte ist das Denken in kulturellen Zeiträumen von grosser Bedeutung. So versucht die Geschichtsschreibung nachträglich prägende Zeitabschnitte zu identifizieren und zu charakterisieren. Eine bekannte künstlerische Strategie in der Geschichte der Kunst ist der Rückbezug auf frühere Epochen und Stile. In der Gegenwartskunst nehmen solche Rückgriffe einen wichtigen Stellenwert ein. Rodney Graham schafft mit *The Gifted Amateur, Nov 10th, 1962* einen Rückbezug auf die 1960er Jahre, während Stan Douglas (*1960) mit *Dancer I/III, 1950* (2010) die 1950er Jahre wieder aufleben lässt (Abb. S. 84). Dem kanadischen Künstler geht es darum, Momente in der Geschichte «neu zu überdenken» und auf seinen Wert für unsere Gegenwart hin zu befragen.⁸ Dazu versetzt sich Douglas

selbst in die Rolle eines Fotografen, der Mitte des 20. Jahrhunderts für Presse und Werbung fotografiert. Für die Zeitreise rekonstruiert und benutzt er ein authentisches Fotostudio von damals. Ein Motivkreis ist das aufblühende Entertainmentbusiness der Nachkriegszeit mitsamt der Akteure der Kabarett- und Nachtclub-Subkultur. Das Interesse liegt aber nicht nur auf der soziopolitischen Ebene: Die Relektüre der Geschichte zielt ebenso auf die historische Bildästhetik und Reproduktionspraxis. Auch der junge deutsche Künstler Sebastian Hammwöhner (*1974) beschäftigt sich mit Artefakten früherer Generationen, wobei er sich in seinen grossformatigen Pastellzeichnungen auf Teppichkunst etwa aus dem Nahen Osten oder Südamerika bezieht (Abb. S. 108/109). Die farbintensiven Kompositionen werden vom Künstler mit verschiedenen formalen Eingriffen unmerklich verändert; die Gestaltungsprinzipien der vergangenen Hochkulturen werden in einen Dialog mit ästhetischen Prämissen der Moderne sowie der Gegenwart gestellt: Eine rhythmische Wiederkehr von Gestaltungsprinzipien früherer Epochen in unserer Zeit.

-
- 1 *Rhythm is it!*, 2003. Regie: Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch, in Zusammenarbeit mit Simon Rattle u. a.
 - 2 Wolfhart Henckmann, in: *Lexikon der Ästhetik*. München 1992, S. 206 ff.
 - 3 Siehe dazu: Matthias Fischers Bildbeschreibung in: *Ferdinand Hodler: Catalogue raisonné der Gemälde, Band 1, Die Landschaften, Teilband 2*, Zürich 2008, S. 328.
 - 4 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, München: 1912 [verfasst im Dezember 1911].
 - 5 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, 9. Aufl., 1970, S. 140.
 - 6 Nena Tsouti-Schillinger, *Robert Morris and Angst*, Athen und New York 2001, S. 27.
 - 7 Holland Cotter, «Bruce Conner», in: *The New York Times*, 9. 9. 2011, S. 26.
 - 8 Scott Watson, *Stan Douglas*, London 1998, S. 116.