

Elena Vogman · Freie Universität Berlin · e.vogman@gmx.de

Dynamographie

Andrej Belyjs rhythmische Figuren

The essay concerns an array of graphic works the author calls *dynamographies*. These images do not only localize movement by graphic means but reveal *new* forms of movement. In dynamography, rhythm makes visible a movement dissociated from linear time—not in order to abolish temporality, but in order to multiply it into a diversified *heterochrony*. Starting from a range of drawings, notes, and notations by the poet Andrei Bely, the essay analyzes Bely's 'life lines' alongside Marey's chronophotography, Warburg's 'dynamograms', and Eisenstein's exercises in *mise-en-scène*.

KEYWORDS

bely, chronophotography, eisenstein, marey, media, morphology, rhythm, warburg

HOW TO CITE

Elena Vogman: "Dynamographie. Andrej Belyjs rhythmische Figuren", in: *Le foucaldien*, 2/1 (2016), DOI: 10.16995/lefou.18

Contents

1. Morphologische Ahnung.....	2
2. Die rhythmische Geste von Andrej Belyj.....	3
3. Korrespondenzen einer komplexen Zeit.....	5
4. Mareys graphische Spuren der Zeit.....	7
5. Eisensteins "körperlich geschnürter Raumgraph"	9
6. Die Rhythmusstudien von Andrej Belyj.....	12

1. Morphologische Ahnung

*Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr als Bewegungen zurück, denen er seine Freiheit eingepägt hat.*¹

Eine "Psychologie" der Zukunft soll eine "Morphologie" sein, die sich weniger der Erkenntnis von Bedeutungen als jener von Kräften widme. In dieser Morphologie erblickte Nietzsche zugleich ein formimmanentes Denken, das es vermöge, "in dem, was bisher geschrieben wurde, ein Symptom von dem, was bisher verschwiegen wurde, zu erkennen"². In diesem doppelten Versprechen, das Nietzsche zugleich zum Bajonett gegen die überkommenen moralischen Vorurteile machte, zeichnet sich am Beginn des 20. Jahrhunderts die Kontur eines epistemischen Projekts ab. "Morphologie" wird zum erkenntniskritischen Instrument einer Lektüre von Latenzen und Symptomen, indem sie die Formen nicht nur als Akteure des Wissens begreift, sondern sie künftig auch selbst in Bewegung versetzt. Morphologie "ruht auf der Überzeugung, dass alles was sei, sich auch andeuten und zeigen müsse"³. In dieser morphologischen Bewegung sah Goethe weniger die Entitäten oder Identitäten von Formen als vielmehr ihre Abweichungen und Metamorphosen: "Die Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur."⁴

Um 1900 wird diese Perspektive einer Unmittelbarkeit und Verkörperung – weit davon entfernt, voraussetzungslos oder selbstverständlich zu sein – gerade dort produktiv, wo sie dazu berufen ist, neue Formen von Erfahrung und Wissen zu ermöglichen: sei es die Chronophotographie von Marey oder die vergleichende Bildgeschichte von Wölfflin, die morphologische Museologie von Pettigrew oder die materialistische Paläontolinguistik von Nikolaj Marr. Es geht mir im Folgenden um eine formimmanente Denkpraxis, die ich unter dem Begriff der *Dynamographie* fassen möchte: eine heuristische Methode, welche die Bewegung aufzeichnet und sie dabei produziert, indem sie nicht zuletzt auch die überlieferten Wissens- und Erfahrungsformen in Bewegung versetzt. Die Dynamographie provoziert eine Neudefinition des Körpers, der nicht jenseits seiner potentiellen Modifikationen betrachtet werden kann. Ein Körper in Bewegung ist eine dynamische Einheit und eine Vielheit zugleich; er verkörpert nicht nur die eigene Bewegung, sondern

¹ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übers. v. Julius Frankenberger, Jena: Eugen Diederichs 1908 [1896], S. 264.

² Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig: C. G. Naumann 1886, zitiert nach: *Digitale kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB>.

³ Johann Wolfgang von Goethe: (Morphologie), in: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I, 24, Frankfurt/M: Suhrkamp 1985–1999, S. 349.

⁴ Ebd. In seiner Philosophie setzte Nietzsche das morphologische Projekt fort, indem er auf den dionysischen Willen des Erscheinens setzte, der sich in den Formen "unmittelbar verständlich" macht. Während der dionysische Künstler "über das Chaos des noch nicht Gestalt gewordenen Willens" gebietet, gehört seinem Widersacher Apollo die Welt des Traums und des Scheins: "Wir geniessen im unmittelbaren Verständniss der *Gestalt*, alle Formen sprechen zu uns." Künftig sind Formen und Kräfte in der Erfahrung als dynamische Einheit gegeben. Ihre Wirkung bedarf keiner äußerlichen Vermittlung oder Abbildung." (Friedrich Nietzsche: *Die dionysische Weltanschauung* [1870], zitiert nach: *Digitale kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, URL: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/DW-1>).

produziert sie im Sinne einer potentiellen Abweichung: eine Modulation des Gegebenen. Ein Körper in Bewegung verschiebt die festen Grenzen von Innen und Außen, von Individuum und Kollektiv, von ästhetischer Erfahrung und Wissen, ebenso wie all die festen Positionen, die er durchschreitet. Eine Dynamographie zeichnet so die rhythmische Spur eines Körpers, der sich als ein Kontinuum von Variationen einstellt: die Choreographie einer dynamischen Abweichung von sich selbst.

2. Die rhythmische Geste von Andrej Belyj

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich diese Form von Aufzeichnung in Andrej Belyjs poetologischen Studien manifestiert. Weit von einer bloßen Formanalyse entfernt, impliziert sie eine komplexe Vorstellung von Zeit: *einen Rhythmus*, der nicht als homogenes Kontinuum oder ein *a priori* erscheint, sondern als eine verräumlichte konflikthaltige Potentialität. Meine Lektüre verfolgt dabei eine doppelte These: Erstens weisen die experimentellen Rhythmusstudien Belyjs, die im Folgenden beschrieben und in einen Zusammenhang gebracht werden, eine entscheidende epistemische Funktion und eine morphologische Notwendigkeit auf. Der Rhythmus wird hier als ein morphologisches Paradigma sichtbar, das weder zeitlich determiniert ist noch als direkte Übertragung von Zeit verstanden werden darf. Vielmehr setzen die rhythmischen Dynamographien, so meine zweite These, die unterschiedlichen Zeiten in ein Verhältnis zu einander. Sie legen die Kopräsenz unterschiedlicher Temporalitäten offen, die sich in Belyjs Grafiken mal in Gestalt von archäologischen Modellen, mal als Lebenslinien präsentieren und stets die Linearität und Homogenität von überlieferten Zeitmodellen unterwandern. Ziel meiner Lektüre ist es nicht zuletzt auch, die Dynamographien als spezifische *Poiesis* zu diskutieren bzw. als eine poetische Denkpraxis, die in unterschiedlichen Disziplinen und Künsten im frühen zwanzigsten Jahrhundert die Bewegung von Formen durch graphische Aufzeichnungen und Notationen zum Ausdruck bringt.

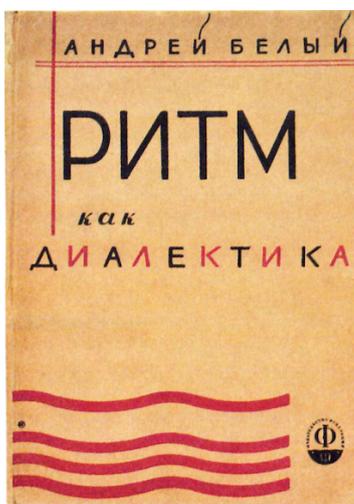


Abb. 1: Erstpublikation von Andrej Belyjs *Ritm kak dialektika* i "Mednyj vsadnik", Moskau: Federazija 1929.

Abb. 2: Andrej Belyjs Analyse des Jambus in Puškins Poem "Der Eherne Reiter", in: Andrej Belyj: *Linija zhizni*, Moskau 2010, S. 128.

Nicht nur als aufmerksamer Leser von Nietzsche und Goethe, sondern auch als Sprachtheoretiker, Dichter, Schriftsteller und bildender Künstler analysierte Andrej Belyj das Phänomen des Rhythmus. Im Jahr 1910 initiierte er in Petersburg einen "Rhythmus-Zirkel", in dem Dichter und Sprachtheoretiker gemeinsam an einer analytischen Methode des poetischen Rhythmus arbeiteten. Dieser an Fechners empirischer Psychologie orientierte "Kreis der experimentellen Ästhetik", so der ursprüngliche Titel des Zirkels, wurde nach Belyjs Vortrag "Lyrik als Experiment" ins Leben gerufen und avancierte schnell zum avantgardistischen Laboratorium für Poesieforschung. Den Rhythmus definierte Belyj in dieser Zeit – ganz im Sinne der empiristischen Tendenz – als "die Summe der Abweichungen vom metrischen Schema"⁵. Dieser Koeffizient von Abweichungen ist mathematisch ("arythmologisch") wie auch akustisch am Beispiel von klassischen Gedichten errechnet und setzt sich zugleich vom Begriff des Metrums ab. Denn am wichtigsten blieb hier für Belyj die organisch-morphologische Dynamik des Rhythmus, die er noch Jahre später der Einheit einer "rhythmischen Figur" anheimstellt und in graphischen Kurven visualisiert. "Wir nähern uns dem Begriff des Rhythmus nur dann, wenn wir [...] die Summen der metrischen Daten und die der metrischen Entgrenzung in einer unaufhörlich lebendigen Wechselwirkung betrachten."⁶ Doch interessiert Belyj seit diesen frühen Studien nicht die mathematische Präzision, sondern die rhythmische Figuration von Bewegungen, die er in der graphischen Anschaulichkeit und Einheit der *Figur* erblickte. In dieser Perspektive wird die im Folgenden angesprochene Unterscheidung zwischen dem schematischen Metrum und dem dialektischen Rhythmus thematisiert.

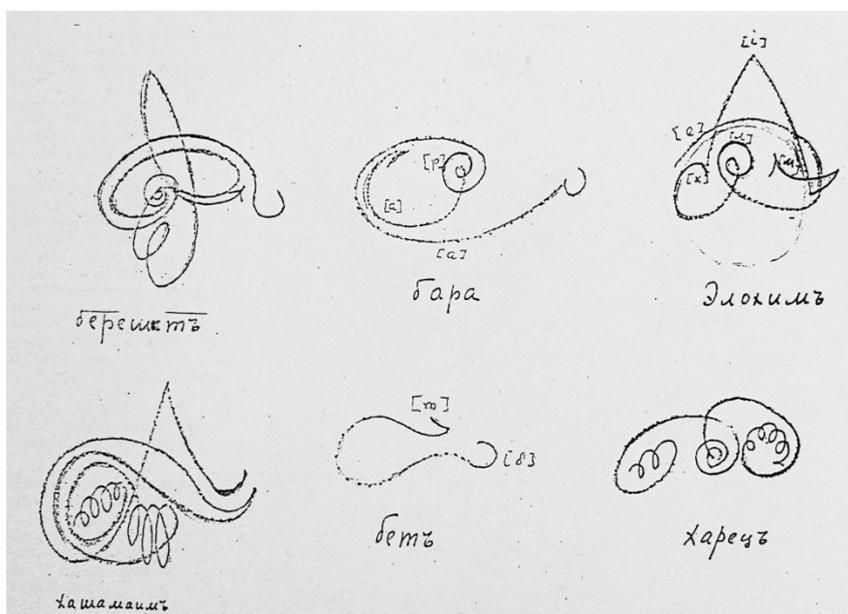


Abb. 3: "Ornament ist Leib unseres Denkens. Den Laut können wir in Linien notieren, können ihn tanzen, können darin Bilder konstruieren." (Andrej Belyj: *Glossolalie. Poem über den Laut, A Poem about Sound*, Dornach: Pforte Verlag 2003, S. 260.)

⁵ Andrej Belyj: Entwurf zum "Künftigen Lehrbuch des Rhythmus" (K buduščemu učebniku ritma), in: *Rhythmus als Dialektik und "Der Eherne Reiter" (Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik")*, Moskau: Dmitrij Secin 2014, S. 252.

⁶ Belyj: Entwurf zum "Künftigen Lehrbuch des Rhythmus", S. 252.



Abb. 5: Andrej Belyj: Das kulturgeschichtliche und historiosophische Schema der vergangenen fünf Jahrhunderte, Fragment der unabgeschlossenen *Werdensgeschichte einer selbstbewussten Seele*, Georgien 1927, in: *Linija žizni*, S. 171.

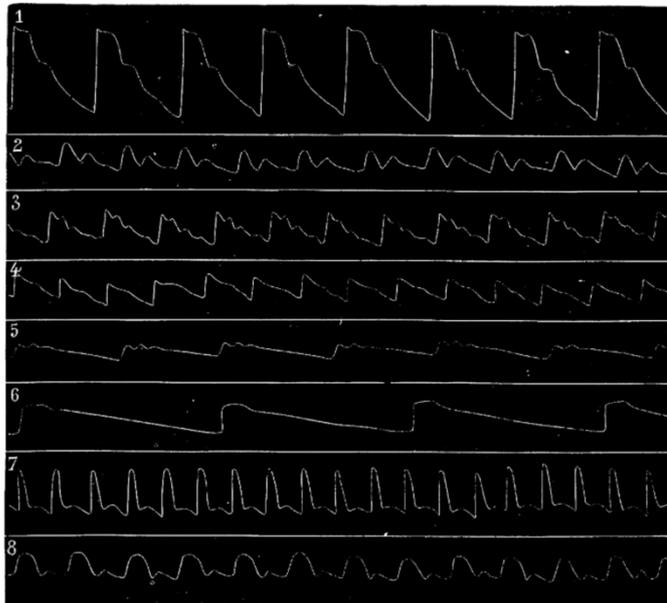


Abb. 6: Étienne-Jules Marey: Pulskurven bei verschiedenen Krankheiten, aufgezeichnet mit einem Sphygmographen, in: *La méthode graphique*, Paris 1878, S. 248.

Die komplexe Temporalität, die der Rhythmus diesen entgegensetzt, hat ihren Ausgangspunkt in den Kräften und folglich in der *Dynamik von Formen* selbst. In diesem Sinne sind die strukturellen Affinitäten unterschiedlicher dynamographischer Ansätze interessant, indem sie sich stets mit medialen, visuellen und sinnlichen Prozessen befassten. Eine produktive Vergleichsperspektive eröffnen zum Beispiel die medialen Experimente Sergej Eisensteins und die ikonologischen Ansätze Aby Warburgs⁹, die in eine rhythmische Morphologie in Bewegung münden. In seiner poetologischen Analyse über *Rhythmus als Dialektik* (*Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik"*), die

⁹ Inspirierend für meinen Essay war die Reflexion Georges Didi-Hubermans zu Aby Warburg als einem Historiker, der eine "Seismographie der Zeit" wagt. Didi-Huberman beschreibt das Denken Warburgs selbst im Pendelschwing zwischen Einflüssen Nietzsches und Burckardts, ebenso wie zwischen dem Dionysischen und Apollinischen, dem Intelligiblen (Astra) und dem Sinnlichen (Monstra). Besonders interessant sind auch die Parallelen, die der Autor zur Chronophotographie von Marey und Meybridge zieht. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Sismographies du temps*. Warburg, Nietzsche, Burckhardt, in: *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, 69 (1999), S. 4–21.

1929 erschienen ist, definiert Belyj diese bewegte Morphologie als "physiologischen Transformismus" bzw. "revolutionär-evolutionärer Transformismus"¹⁰. In seiner Einleitung zum Bilderatlas *Mnemosyne* spricht Warburg im selben Jahr, ohne Belyjs Studie je gewahr zu werden, von einer "aufzeichnende[n] Wissenschaft", die "das rhythmische Gefüge behält und weitergibt"¹¹. So unterschiedlich sie sind, teilen diese Ansätze den Versuch, das Ausdrucksverhalten als einen Komplex von Heterogenitäten sichtbar zu machen: als "Gefüge" von Form und Kraft, von Intonation und Geste, von Gedächtnis und Ausdruckswert. Es ging ihnen jeweils darum, in der Heterogenität stets ein Potential von Veränderung zu erkennen. Die Dynamographie ließe sich in diesem Sinne als eine Heuristik begreifen – ein Medium und Werkzeug zugleich – welche die Konfigurationen von Bewegung nicht nur lokalisiert, sondern ihr dynamisches Verhältnis als Spur aufzeichnet. Es ist in diesem Sinne faszinierend, die Nähe dieser Praktiken einerseits zu empirischen Verfahren der Wissenschaft und andererseits zu den medialen (chronographischen, kinematographischen, zylographischen etc.) Experimenten der Zeit festzustellen.

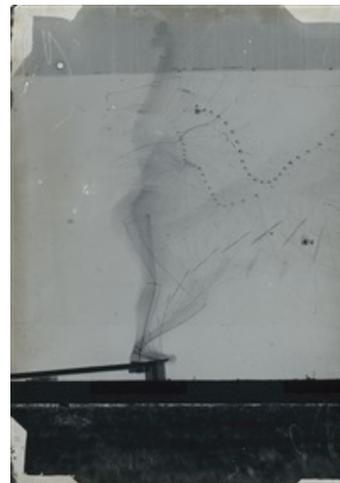


Abb. 7: Arsenij Avraamov dirigiert die "Sinfonie der Sirenen", 7.11.1923, in: René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien: Amalthea-Verlag 1926, S. 267.

Abb. 8: Etienne Jules Marey: *Saut de pied ferme sans élan sur tremplin chronophotographie, station physiologique*, 1894. Quelle: URL: <http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=2197624>.

4. Mareys graphische Spuren der Zeit

Der Pionier der Chronophotographie, Étienne Jules Marey, gestand einmal, dass die graphische Darstellung ("représentation graphique") von Bewegung im Gegensatz zur "langsamen" und "obskuren" sprachlichen Mitteilung einen klaren und unmittelbaren Ausdruck ermöglicht. Es war gerade dort offenkundig, wo es um Verhältnisse von Dauer und Abfolge ("durée" und "suc-

¹⁰ Andrej Belyj: *Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik"* (Rhythmus als Dialektik und der 'Eherne Reiter'), Moskau: Federazija 1929, S. 14–15 und 25.

¹¹ Aby Warburg: *Mnemosyne* Einleitung, in: Ders.: *Werke in einem Band*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2010, S. 628–639, hier S. 629.

cession") von Bewegungen ging, die dem sprachlichen Ausdruck stets abhanden kamen¹². Ausgehend von einer Unmittelbarkeit der Wiedergabe von Bewegung prognostiziert Marey der Photographie eine große Zukunft. Sie würde eines Tages sogar die Zeichnung und die Kartographie ersetzen. Denn dort, wo die Darstellung von Zeitverhältnissen ins Spiel kommt, sei die unmittelbare Aufzeichnung des bewegten Gegenstands, das Erfassen des Prozesses selbst wesentlich. Es sei, schrieb Marey, als bringe man das bewegte Phänomen dazu, "selbst seine Dauer auf dem Papier zu zeichnen"¹³, jene Zeit also, die gewöhnlich dem bloßen Auge des Beobachters entgeht.

Eine Darstellung, die mittels der graphischen Methode von Marey gewonnen wird, stellt ein "räumliches Gedächtnis" dar, das "Daten über die Variationsbreite einer Bewegung in der Zeit aufbewahrt"¹⁴. Man wird hier auf eine interessante Paradoxie aufmerksam: Die Übertragung einer Bewegung von der Ebene der Sukzession auf die graphische Ebene des Bildes, ungeachtet ihrer noch so unmittelbaren Aufzeichnung, impliziert eine entscheidende Transformation. Indem die Verzeitlichung der Bewegung graphisch als Verzerrung und als rhythmisierte Spur in Erscheinung tritt, wird die Dauer der Bewegung zugleich in die Simultaneität der Vision übertragen. Die Bewegungsgrafik gibt also nicht den heraklitischen Fluss einer *Durée* wieder, sondern eine modulierte, in der Form der Zeichnung *verformte Zeit*. Dieses in der Zyklographie und vor allem in der Stereoskopie eingesetzte Verfahren hält so etwas wie eine *rhythmische Geste der Zeit* fest, für die sich Autoren wie Andrei Belyj, Sergei Eisenstein und Aby Warburg besonders interessierten. Zunächst soll im Folgenden Eisensteins Interesse an Rhythmus als materialisierte und verräumlichte Zeitform, die einen spezifischen Bezug zum Körper unterhält, etwas genauer betrachtet werden.

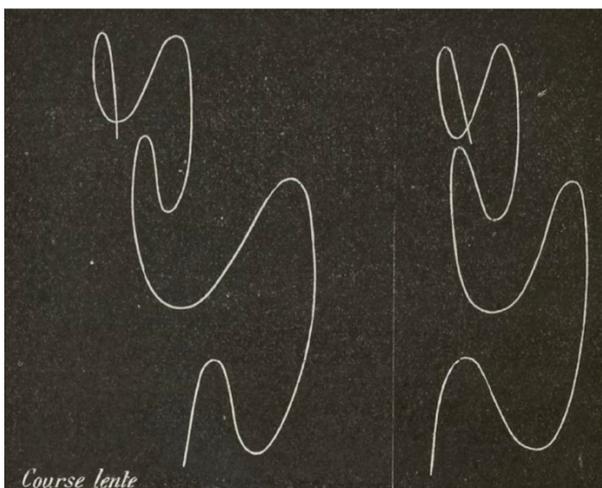


Abb. 9: Étienne Jules Marey: Die stereoskopische Trajektorie eines sich langsam vom Apparat entfernenden Mannes, in: *Le mouvement*, Paris: Masson 1894, S. 22.

¹² Etienne Jules Marey: *Le mouvement*, Paris: Masson 1894, S. 2.

¹³ Marey: *Le mouvement*, S. 3.

¹⁴ Laurent Mannoni: Die graphische Methode – eine neue Universalsprache, in: Hubertus von Amelunxen / Dieter Appelt / Peter Weibel (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin: Akademie der Künste 2008, S. 325–330, hier: S. 325.

5. Eisensteins "körperlich geschnürter Raumgraph"

Die Geste lässt sich als Ausdruck des Körpers im offenen Kontinuum von Variationen begreifen, sie ist ein "körperlich geschnürter Raumgraph", schrieb Eisenstein im Jahr 1928 im Zusammenhang einer Reihe szenometrischer Aufzeichnungen von Körperbewegungen. Knappe fünf Jahre zuvor inszenierte er Stücke am Theater von Vsevolod Mejerhol'd. Die Montage eines zugleich vitalistisch und reflexologisch reflektierten Theatergeschehens – eine "Montage der Attraktionen im Theater" – sah Eisenstein gleichsam als einen "Schriftzug der Mise-en-scène"¹⁵: als einen Graphen der Körperbewegung in Raum und Zeit. Die Linie ist für ihn eine "Spur der Bewegung" und zugleich ein visuell und rhythmisch vermitteltes Ausdruckskomplex. Eisenstein faszinierte die Aufzeichnung von Bewegung, da sie "graphisch" die "Verwandtschaft von Mise-en-scène und Geste" vor Augen führt. Daraus folgerte er, dass die theatrale Inszenierung "eine im Raum gespreizte Geste"¹⁶ sei. Denn es waren für Eisenstein die Bewegungen der Körper im Raum jene potentiellen Spuren, die eine Konstellation formten bzw. eine Dynamographie, deren deiktische und semantische Dimension als Ausdruck einer szenischen Geste bezeichnet werden könnte. Gerade weil dieser Bewegungsgraph die wirksame Spur einer Bewegung nicht als Abbildung, sondern als Verhältnis von Kräften im Raum figuriert, kann die Linie als ein Äquivalent der Ausdrucksgeste wirksam werden.

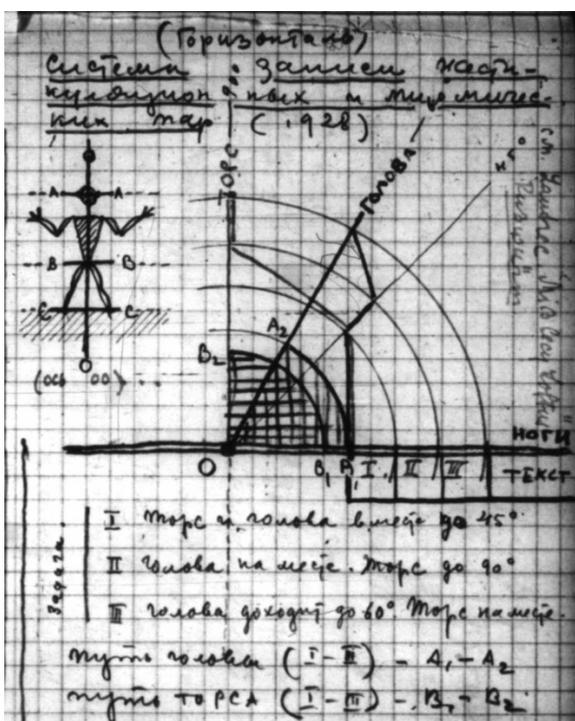


Abb. 10: Sergej Eisenstein: Tagebuch (Studien des Ausdrucks, 1928), RGALI Moskau, 1923-2-1108, list 95, Detail.

¹⁵ Sergej Eisenstein: *Rezissura* (Regieunterricht), in: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 4, Moskau: Iskusstvo 1966, S. 408.

¹⁶ "Блестяще в системе графиков, что они графически указывают родство mise-en-scène и жеста. mise-en-scène есть жест расплеснутый по площади." (Sergej Eisenstein, Tagebuch, RGALI 1923-2-1108, list 95. Vgl. Vjač eslav Ivanov: *Očerki po istorii semiotiki vSSSR*, S. 232, deutsche Übersetzung; Ders.: *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen: Narr 1985).

Die *graphische Figur* auf der Bühne vermittelt sich über ein gestisches Moment, ist aber nicht mit der Geste der handelnden Figuren identisch. In seinem Spätwerk *Eine nicht-gleichmütige Natur* schilderte Eisenstein diese Figur als eine morphologische "Urgeste".¹⁷ Der Ausdruck war für ihn folglich ein dynamisches "Urphänomen", gedacht im Sinne der Übertragung und nicht als Wesenheit. "Manchmal durchzieht ein *Mise-en-scène* von Blitzen die Oberfläche eines Gesichts", so kommentierte er im Regieunterricht eine Szene aus Ewald André Duponts Film *Variété*.¹⁸ Das Ausdruckspotential entspringt keinem isolierten Parameter, sondern einem Verhältnis von Kräften: Erst in einer wechselseitigen Durchdringung von psychischen und physischen, strukturellen und formellen, unmittelbaren und latenten Ausdrucksebenen entsteht jener rhythmische Zickzack, der Eisensteins Dynamographien bis hin zu den späteren Erforschungen von Vertikalmontage (Bild-Ton-Kontrapunkt etc.) prägt. Nicht nur als Kurve, sondern als aktive Bewegungsspur wird der Ausdruckskonflikt – gewissermaßen *physiographisch* – phänomenal. In dieser Physiographie suchte Eisenstein sowohl den szenischen Ausdruck des Körpers, der für die ideologische Wirksamkeit des Spiels unabdingbar war, als auch den Ausdruck montierter Bilder zu erforschen.



Abb. 11: Leon Theremin beim Demonstrieren seines Instruments in London, Newsreel 1927.

Wie schlägt sich dieses neue Verständnis von Ausdruck in der dynamographischen Abstraktion nieder? Wie lässt sich die Körperbewegung als dynamische Spur sichtbar machen? "Alles begann, als ich das Äquivalent der Tonalität aufspürte. Es war die Intonation der Hand. Daraufhin habe ich eine Intonationsnotation für die Mimik eingeführt", schrieb Eisenstein 1928 im Kontext seiner Tonfilmexperimente¹⁹. Es geht hier um die Experimente mit dem berührungslos gespielten elektronischen Musikinstrument Theremin. Es bestand aus einem magnetischen Feld, in dem die Bewegung der Hand unmittelbar in einen ganz ungewöhnlichen Ton mit variabler Frequenz überführt wurde. Für Eisenstein war dieses Spiel mittels Handbewegung eine Dynamographie ganz besonderer Art: Offenbar interessierten ihn Prozesse der Transposition und Korrelation unterschiedlicher Ebenen des sinnlichen Ausdrucks: Laut, Bewegung, Stimme, Graph etc. Als Theater- und später Kinoregisseur experimentierte Eisenstein mit Techniken solcher Transpositionen, um seine materialistische Ästhetik möglichst präzise zu konstruieren und ihre Wirkung zu analysieren. Es war allerdings nicht nur das Ausloten empirischer Möglichkeiten des

¹⁷ Sergej Eisenstein: *Opređeljajuščij žest* (Die entscheidende Geste), in: *Eine nicht-gleichmütige Natur*, Bd. 1, hg. v. Naum Klejman, Moskau: Muzej kino, S. 164–200.

¹⁸ Sergej Eisenstein: *Rezissura*; die Beschreibung der Szene erfolgt auf Seiten 407–408.

¹⁹ Sergej Eisenstein: Tagebuch, RGALI 1923-2-1108, list 203, 204.

künstlerischen Ausdrucks, sondern auch ein materialistisches Herausfordern höchst spekulativer Wissensformen, die am Beginn des 20. Jh. mit okkultistischen und spiritistischen Praktiken einen gemeinsamen Wissenshorizont teilten. So lassen sich nicht nur eine ganze Reihe von Notationen Eisensteins zum dreidimensionalen Kino deuten, sondern auch die Aufzeichnungen, in denen er nicht nur einen akustischen Ausdruck der Handbewegung sucht, sondern auch "einen Lichtausdruck der Geste". So beschließt er sogar, "einen Apparat für die Aufzeichnung der 'Aura' [zu] konstruieren":

Die Farbänderung der Aura, bedingt durch die unterschiedlichen Zustände, ist physikalisch absolut korrekt, denn sie ist der zusammengesetzte Vibrationsausdruck von Bewegungsprojektionen des sogenannten psychologischen Zustands.²⁰

Vielleicht lässt sich hier mutmaßen, dass der kühne Einfall Eisensteins die am Beginn evozierte Vorstellung von Nietzsche einlöst. Wenn der Regisseur das obskure Innenleben der Psyche in eine Morphologie äußerer Kontraste – ein sichtbares Lichtspiel der 'Aura' – zu übersetzen sucht, stellt er dann nicht auch die Psychologie in den Blick einer morphologischen Praxis? Die Aura wird hier gleichsam als direkte Manifestation der Psyche begriffen. Sie ist eine atmosphärische Umgebung des Körpers, die sich medial übertragen und sichtbar machen lässt. Die Aura als atmosphärische Erscheinung thematisierte der französische Philosoph Léon Daudet, der eine Referenz für Walter Benjamin im *Passagen*-Werk war. Die Psyche, hier als "personnalité" evoziert, war für Daudet ein Medium, nicht allerdings im Sinne eines Apparats, sondern in dem eines Milieus.²¹

Die Aura ist ein Atemzug – etymologisch – eine Atmosphäre, ein besonderer Zustand, der alle Wendungen, alle Krisen, alle tiefen Wandlungen und Erschütterungen dieser fragilen Sache begleitet, die man als Persönlichkeit bezeichnet.²²

Die Aura ist die Verräumlichung des Atems – eine atmosphärische Bewegung des Milieus, die den Bewegungen des Körpers folgt. Sie ist jener potentielle Raum, in dem sich ein Körper als Ereignis mitteilt. Die Aura ist in gleichem Maße nicht mehr die okkulte oder obskure Substanz, wie sie ein *Ereignis der Wahrnehmung* markiert. Walter Benjamin beschrieb sie im *Passagen*-Werk wie auch in zahlreichen anderen Texten als ein *Medium der Wahrnehmung*, ein Medium,

²⁰ "Началось все с того, что я понял эквивалент природы звучания – интонация руки. Что завел интонационную запись для мимики. Затем вечером я объяснил О[боленскому], что ведь еще есть и световое проявление жеста. Что надо построить аппарат для поимки 'Ауга'. Изменение цвета Ауга от различных состояний абсолютно физически верно, ибо является суммированным вибрационным проявлением двигательных проэкции т. н. психологического состояния. Вибрацией частоты дающей световой эффект – ибо цвет – это свет различной степени колебания." (Eisenstein: Tagebuch, RGALI 1923-2-1108, list 204).

²¹ Über die Faszination der frühen Photographie (Narkiewicz-Jodko, Jules-Bernard Luys, Étienne-Jules Marey u. a.), die unsichtbare Atmosphäre bzw. Aura als Milieu photographisch sichtbar zu machen und medial zu übertragen, ist die in Kürze erscheinende Studie von Marie Rebecchi aufschlussreich. Sie präsentierte ihre Forschung im Juli 2016 bei der jährlichen NECS Tagung in Potsdam unter dem Titel "Photographing the Ambient as Connecting Space".

²² "L'aura est un souffle – étymologiquement – une atmosphère, un état particulier qui accompagne tous les tournants, toutes les crises, toutes les modifications profondes, tous les ébranlements soudains de cette chose fragile qui est la personnalité." (Léon Daudet: *L'Homme et le poison*, Paris: Nouvelle librairie nationale 1925, S. 21, Übers. E. V.).

das, wie Antonio Somaini es in seiner Analyse nahelegt, vom Begriff des Apparats zu unterscheiden wäre:

*If the term Apparat [...] indicates in Benjamin the various technical artifacts that contribute to the organization of the field in which sensory experience takes place, then the term Medium [...] indicates precisely such a field: the spatially extended environment, the milieu, the atmosphere, the Umwelt in which perception occurs.*²³

Die Dynamographie kann als mediale Praxis in diesem Sinne begriffen werden. Somaini betont, wie Benjamins Konzeptualisierung des Mediums mit eben diesem ästhetischen Primat auf andere Konzepte des Philosophen abfärbte: so etwa auf das "Gedächtnis" im *Passagen*-Werk und die "mimetische Ähnlichkeit" in der "Lehre vom Ähnlichen", auf die "Aura" im Kunstwerkaufsatz und die Rausch-Erfahrung in "Haschisch in Marseille"²⁴. Es ist bezeichnend, dass Benjamin auch die Medialität der Farbe eben in diesem Sinne eines Milieus begreift. Denn "eine Farbe liegt nie auf der andern auf, sondern erscheint höchstens im Medium derselben", so Benjamin. Die radikale Absage an eine Synthese, die hier höchstens noch Goethes morphologische Verfahrensweise der Affinität zulässt, bringt erneut Baudelaires Erfahrung der *correspondances* ins Spiel, die als Medium nicht nur einer Einbildungskraft, sondern auch eines Denkens aktiv wird.

6. Die Rhythmusstudien von Andrej Belyj

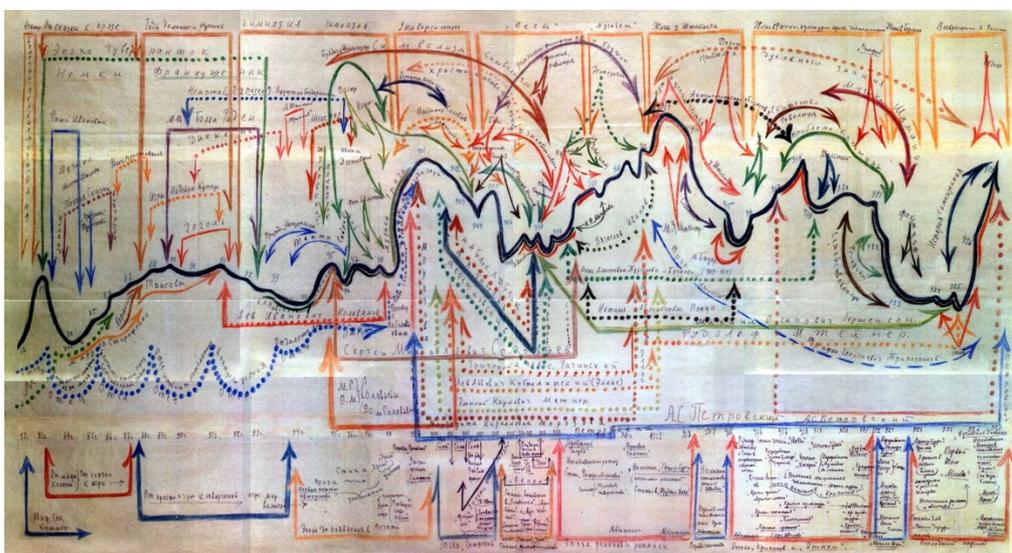


Abb. 12: Andrej Belyj: *Linija žizni* (Die Lebenslinie), um 1927 (Quelle: Archiv des Wohnungsmuseums von Andrej Belyj, Moskau).

²³ Antonio Somaini: Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparat, in: *Grey Room* 62 (2016), S. 6–41, hier S. 7.

²⁴ Eine hier wesentliche Überlegung stellt Somaini im Zusammenhang mit der Aura und dem Haschisch als Medium an. Sie bringt die Parallele zwischen der Dynamographie in Belys Verständnis und Benjamins Medienpraxis im Sinne von Konstellationen nahe: "If the Medium is the milieu in which sensory perception 'occurs and is organized' and if aura is 'a strange tissue [or 'weave,' *Gespinst*] of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be,' as Benjamin states, with slight variations, in the 'Little History of Photography' and in the different versions of the artwork essay, then the intoxication produced by hashish is a way of discovering new coordinates and new layers of such a spatially extended Medium." (Somaini: Walter Benjamin's Media Theory, S. 26).

Einer epistemischen wie poetischen Einbildungskraft bedarf es nicht weniger, um eine schillernde Arbeit Belyjs aus den späten 1920er Jahren nachzuvollziehen. Es geht um die "Lebenslinie", die im Folgenden als Dynamographie bzw. ein Medium von Rhythmus genauer betrachtet wird. Dabei handelt es sich um Belyjs großformatige Zeichnung in Farbe, die eine komplexe Linienstruktur präsentiert²⁵. Sie ist gleichermaßen das letzte und vollständigste Glied einer Reihe, die der Dichter und Theoretiker Belyj in Aquarelle sowie in blauer Tinte ausführte und als "Detail[s]" seiner großen "Lebenslinie" ansah. Während entlang der großen Zeichnung sich die dunkelblaue Lebenslinie, umgeben von einer Fülle anderer Farblinien, Pfeilen und Markierungen, schlängelt, stellen die übrigen Zeichnungen aus dem Arsenal der "Lebenslinie" eine Art *work in progress* – Entwürfe und Vorarbeiten – dazu dar. Belyj gab keine präzise Anleitung zur Deutung dieser Farben, obwohl die Untersuchung von Farben zu seiner obsessiven letzten Arbeit wird²⁶. Die russischen Herausgeber eines synoptischen Kommentars zu dieser Arbeit Belyjs führen eine unmittelbar unter dem Bild befindliche Notiz an:

Das Relief dieser Linie (ihre Höhen und Tiefen) entspringt einer wirklichen (real'nogo) und akribischen (pristal'nogo) Selbsterkenntnis zu einer bestimmten Periode (das Steigen und das Fallen von Lebensenergie); unten sind all die Menschen markiert, die mir in der einen oder anderen Lebensperiode nahestanden (Freundschaft, Konflikt oder gemeinsame Arbeit); oben versuchte ich die kulturellen Einflüsse zu bestimmen; ganz unten: die Epoche der Arbeit an dem einen oder anderen Buch.²⁷

Die hier evozierte Struktur von drei Ebenen scheint sich jedoch beim bloßen Blick auf das Liniennetz in einer Fülle interessanter Quergänge und -vektoren aufzulösen. Wenn es hier um eine Darstellung von *Einflüssen* geht, dann bestenfalls als Ausdruck ihres *Flusses*: der unaufhörlichen Dynamik von Wechselverhältnissen.

Diese Kartographie des Lebens lässt zugleich formell zwei Typen von Linien unterscheiden: Kurvenlinien und gerade Linien, die oben und unten chronologisch die Abschnitte des Lebens von Belyj markieren. Man könnte mit Vorsicht vermuten, dass es sich hier um zwei Tendenzen handelt: um Rhythmuslinien (inklusive der Lebenslinie) im ersten Fall und um metrische Einschnitte im zweiten Fall, wobei die Metrik sich auf Zeitangaben bzw. Perioden bezieht. Jahreszahlen, die sich auch entlang der Lebenslinie ziehen, korrespondieren mit biographischen Daten in der oberen Unterteilung, wo es beispielsweise Abschnitte wie "vom Märchen zur Prosa", "Gymnasium", "Universität" u.a. gibt. Unten sind Abschnitte eingezeichnet wie "Epoche der Symphonien", "Epoche der Rhythmik und der Romane" usw. Doch was macht diese Lebenslinie sichtbar? Welche Bewegung bringt sie zum Ausdruck?

²⁵ Die Zeichnung wird in der Museumswohnung von Andrej Belyj in Moskau aufbewahrt. Sie ist allerdings eine Kopie, die von seiner zweiten Frau Klavdija Bugajeva von über zwei Metern langen Zeichnung maßstabsgetreu übertragen wurde. Das Original dieser letzten Abschlusszeichnung gilt als verloren. Vgl. Andrej Belyj: *Linija žizni*, Moskau: Gosudarstvennyj literaturnyj muzej 2010, S. 23.

²⁶ Andrej Belyjs *Masterstvo Gogol'ja* – gewidmet der Prosa des russischen Realismus-Schriftstellers – wurde kurz nach Belyjs Tod im Jahr 1934 veröffentlicht.

²⁷ Belyj: *Linija žizni*, S. 11.

In diesem Sinne sind zwei Begleitumstände von Bedeutung. Die Lebenslinie entstand als Folge einer Bitte des Verlegers, der die Publikation mit einer kurzen Einführung zu den "Etappen des Schaffens von Andrej Belyj" begleiten wollte²⁸. Belyj nahm das als Herausforderung wahr und schrieb inspiriert an seinen Freund, den Philosophen und Literaturkritiker Ivanov-Razumnik:

*Für mich kommt das Thema der Schaffensetappen nicht umhin, mit einem anderen Thema zu verschmelzen: dem Thema der Lebensetappen; über das Letzte habe ich viel nachgedacht, gelegentlich wunderte mich, wie weise doch das Leben gemacht ist, weil es Einblicke in den Rhythmus gibt, so dass in meinem Leben, mit 46 Jahren, mir deutlich eine Klaviatur erscheint [...].*²⁹

Es ist also eine musikalische Metapher, die Belyj für die Überschreitung einer metrischen Abfolge von Schaffensetappen verwendet. Er tut dies nicht nur, um sie durch einen zunächst eher vagen Begriff des "Lebens" (*žizn'*) zu ersetzen, sondern vor allem, um eine Korrespondenzerfahrung auszudrücken, die zwischen beiden Ebenen eine Dynamik erzeugt – einen Rhythmus. Blickt man auf die Linien, die in der Umgebung seiner Lebenslinie situiert sind, so merkt man bald, dass das "Leben" hier keine Abfolge bloß individueller bzw. subjektiver Ereignisse involviert. Vielmehr finden sich hier so disparate Bereiche wie "Dostoevskij", "Revolution", "Die Spiele der Indianer Kuper", "Soziologie", "Das Gefühl der Ohnmacht [*bezdarostj*]" usw. Die Wellen der Lebenslinie selbst sind folglich das Ergebnis vieler heterogener Bewegungen, die eine Charakteristik der Zeit markieren. Die Zeit erscheint hier weniger im Sinne einer Linearität oder Homogenität – nicht als eine Voraussetzung von Prozessen also –, sondern vielmehr als eine Heterochronie, ein choreographierter Rhythmus, der Latenzen und komplexe Schichtungen von Ereignissen auszudrücken vermag.

Was meinte Belyj also genau mit der visuellen Metapher eines "Einblicks in den Rhythmus"? Darüber gibt ein parallel geführtes Projekt Aufschluss, das Belyj sogar im Liniendiagramm in der rechten unteren Ecke markiert: es ist die Arbeit an Aleksandr Puškins Poem *Der Eherne Reiter*. Das lange Gedicht bildete bereits die Grundlage für Belyjs Roman *Petersburg*, den er zehn Jahre zuvor – gewissermaßen zwischen zwei Revolutionen – verfasst und später mehrmals überarbeitet hat. Im Jahr 1926 nimmt Belyj die Rhythmusstudien wieder auf, die ihn im Kontext des Rhythmuszirkels um 1910 beschäftigten. Sechzehn Jahre später produziert er also ganz unterschiedliche Graphen, die z. B. die Wettervorhersagen nach der Prognose der Abendzeitung *Večernjaja Moskva* (*Abendmoskau*) analysieren oder die Naturkatastrophen der vergangenen Jahre zu einander ins Verhältnis setzen.³⁰

²⁸ Ebd., S. 19.

²⁹ Der Brief von Belyj an Ivan-Razumnik vom 1 März 1927, in: Andrej Belyj / Ivanov-Razumnik: *Perepiska 1913–1932 godov* (Der Briefwechsel zwischen 1913 und 1932), S. 481.

³⁰ D. Toršilov: *Ob istorii knigi*, S. 305.

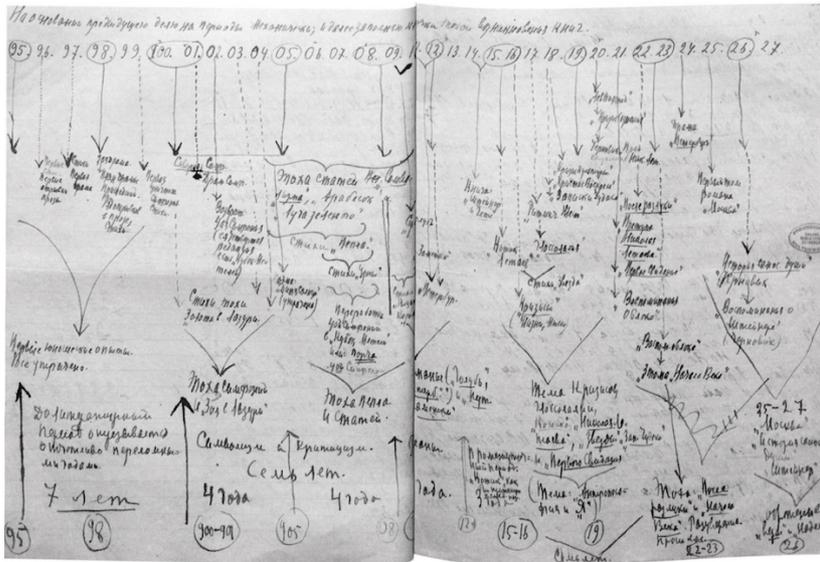


Abb. 13: Andrej Belyj: Lebenslinie (Detail), in: *Linija žizni*, S. 16.



Abb. 14: Aby Warburg: Atlas *Mnemosyne*, 1. Tafel, in: *L'Atlas Mnemosyne*, Paris: L'Écarquillé 2012, S. 65. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang das Konzept der "Wanderung" von Ausdruckswerten, die Warburg im Rahmen einer "biologischen Psychologie des antikisierenden Dynamogramms" erforscht und auf die Übertragung von Pathosformeln bezieht.

1927 entsteht während seines Aufenthaltes in Georgien eine Skizze zu seiner großen Studie *Rhythmus als Dialektik*. Belyj stellt sie als eine "der rhythmischen Geste" im *Ehernen Reiter* vor:

In diesen Tagen ermittle ich die rhythmische Geste; der Eherne Reiter, errechnet Zeile für Zeile, ist in Form spitzer Zickzacks der Kurvenlinie auf dem Boden ausgebreitet; hier nimmt er über zwei Sachsen Länge³¹ ein, und ich, gebeugt auf allen vieren, streife mit einem Bleistift darüber.³²

Diese Passage mag zunächst einen komischen Eindruck von Körper vermitteln: Belyjs Figur, gebeugt über dem gigantischen Diagramm, das vermutlich sein gesamtes Arbeitszimmer einnahm. Die Frage nach Körperlichkeit stellt sich zugleich auch anders, nämlich warum fasste er die rhythmische Kurve, die in der poetischen Sprache ermittelt wurde, im Modus einer Geste? Diese Figuration könnte im Zusammenhang der zuvor evozierten visuellen Metapher der "Einsicht in den Rhythmus" denkbar sein. "Mich verblüfft der *Eherne Reiter*", schreibt Belyj an Ivanov-Razumnik,

und seine rhythmische Geste; [...] mit deren Hilfe habe ich Dinge bei Puškin erblickt, dass mir der Atem stillstand. Hier ist übrigens einer von solchen Einsichten mittels rhythmischer Geste: der Eherne Reiter ist nicht Peter, sondern Nikolaj I; die Überflutung ist wahrscheinlich der Dekabristen-Aufstand, und 'Evgenij' ist als Evgenij Onegin, ein Dekabrist, bereits propagiert worden; sie sind durch Ezerskij (aus 'Stammbaum meines Helden') bekannt gemacht worden; der Riese auf dem Bronzenpferd – ist Nikolaj auf dem Senatsplatz; der Wahnsinnige, der vor ihm die Mütze abnimmt, ist der Kammerjunker Puškin selbst. All dies ist in der literaturgeschichtlichen Perspektive nicht neu; es ist allerdings neu und bedeutungsvoll für mich, da ich es aus dem Einblick in die 'Geste' geholt habe: ich zeige sie Ihnen unbedingt!³³

Ohne hier diesen komplexen Sachverhalt einer doppelten Dynamik der Signifikation bei Puškin auch nur annähernd analysieren zu können, erscheint es verblüffend, dass Belyj der rhythmischen Geste eine Eigenrechtlichkeit zuweist. Sie figuriert etwas, indem sie – oberhalb oder unterhalb des Inhalts, ja sogar der Bewussten Intention des Dichters – auf etwas verweist. "Ist nicht das gesamte Poem eine sorgfältigste Chiffrierung, auch wenn eine halbbewusste, ja sogar unbewusste"³⁴, mutmaßt Belyj an einer Stelle in *Rhythmus als Dialektik*. Aber eine Chiffrierung von was? Belyj antwortet darauf, indem er eine nietzscheanische mit einer politischen Metapher verbindet: Puškin legte ein "revolutionäres Dynamit ins kaiserliche Thema hinein, nach den Imperativen der Zeit musste er mit der dekorativen Fassade der Einleitung den rhythmischen Schwerpunkt des Poems maskieren".³⁵ Der Rhythmus wird hier zum dialektischen Medium, in dem "unwillkürlich" ein politischer Gehalt zum Ausdruck kommt.

³¹ Das entspricht einer Länge von über vier Metern.

³² Andrej Belyj: *Veter s Kavkaza* (Der Wind vom Kaukasus), Moskau: Federazija 1928, S. 149.

³³ Belyj: *Perepiska 1913–1932 godov*, S. 521.

³⁴ Belyj: *Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik"*, S. 191–192.

³⁵ Ebd., S. 192.

Für Belyj ist der Rhythmus deshalb eine Geste, die etwas sichtbar macht; sie ist ein poetischer Indikator dessen, das eingefaltet oder geschichtet in der Form gleichsam ihr Potential ist. Deshalb entwerfen Belyjs Studien des Rhythmus nicht nur poetologische, sondern auch archäologische, kulturhistorische und biologische Modelle, die von einem grundlegenden "Transformismus" geleitet sind – ein Term, den Belyj aus der Biologie von Lamarck und der Embryologie von Haeckel entlehnt. Aus diesem Grund erscheinen in seiner Einleitung zu *Dialektik als Rhythmus* neben den Dichtern Blok, Majakovskij, Puškin und Fet auch andere Leitquellen wie Darwin, Mendeleev, Cuvier, Goethe, Nietzsche und Marx. "Das Prinzip der Metamorphose nenne ich Prinzip des Rhythmus"³⁶, schreibt Belyj. Die transformative Dynamik der Form kann nicht auf ein rein poetologisches Prinzip reduziert werden, und die Dichtung legt das als erste nahe, wenn sie nicht als ein metrisches Schema, sondern als lebendiges Pulsieren und Werden betrachtet wird. Dieses Leben von Formen suchte Belyj in einem epistemischen Kontinuum zu begreifen von Biologie und Embryologie, Evolution und Morphologie, und die Linie (und nicht zuletzt die "Lebenslinie") als Ausdruck und Spur seines Rhythmus zu analysieren.

³⁶ Ebd., S. 19.