

## RITME

*Joris van Gorkom*

“Een definitie kan ik niet geven. Daardoor al niet, omdat het ritme niet is.”<sup>1</sup>

### 1. Inleiding

In Aeschylus' mythe *Prometheus geboeid* straft Zeus Prometheus voor het teruggeven van het vuur aan de mensen dat Zeus hen juist had ontnomen. Prometheus wordt daarvoor vastgeketend aan de Kaukasus alwaar een gier zijn steeds weer aangroeiende lever uitpikt. Prometheus zegt dan: “in dit ritme ben ik geboeid [*hood' errhuthmismai*]”<sup>2</sup>. Uiteindelijk zal Heracles Prometheus bevrijden en de gier doden. Friedrich Nietzsche gebruikt deze mythe in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als metafoor om de bevrijding van de huidige cultuur te duiden. Hij liet bij het verschijnen van de eerste versie van dit werk in 1872 een titelvignet plaatsen waar het tafereel van de ontketende Prometheus op is afgebeeld. In zijn vertoog lijkt Prometheus symbool te staan voor de huidige cultuur die door Heracles – in de gedaante van Wagner – bevrijd zal worden. Hoewel Heracles Prometheus bevrijdt uit het ritme waarin hij geboeid is, hoopt Nietzsche daarentegen op een “[o]ntketening van het ritme”<sup>3</sup>, dat wil zeggen, Nietzsche hoopt met de komst van Wagner dat het ritme zelf ontketend en bevrijd wordt. Uit de aantekeningen die Nietzsche noteerde ter voorbereiding van dit werk beschreef hij onder andere de “ritmische bevrijding door Wagner” – een bevrijding van de “romaanse vormen, dat wil zeggen hun schematisme”. Deze hoop drukt Nietzsche een jaar na het schrijven van deze aantekeningen uit in zijn reeds genoemde boek, waarin hij spreekt over een geheel andere ervaring van het ritme door de Grieken dan de moderne beleving van muziek en ritme. In zijn aantekeningen ter voorbereiding van dit werk is te lezen: “Het ritme werd slechts *gevoeld* [*empfunden*], het kwam niet door de *beklemtoning* [*Betonung*] tot uitdrukking.” (KGA 3.3, 9[111]) Bij de Griekse ervaring van het ritme ging het om het voelen van de distantie tussen de momenten.

In dit artikel gaat het precies om het ritme. Juist dit begrip maakt het mogelijk om het musicologische aspect van de ‘dingen’ te benadrukken hetgeen Nietzsche ook in gedachte had, althans als men de muzikaliteit niet meer opvat in de gebruikelijke en beperkte zin van het woord. Meermalen neemt Nietzsche zich als professor klassieke filologie voor om een boek te schrijven over de Griekse beleving van het ritme. In plaats van dit boek zijn ons slechts vele

aantekeningen overgeleverd waarin hij zijn bevindingen uitschrijft. Hierin haalt hij fel uit naar de toentertijd gangbare pogingen om het Griekse ritme te analyseren vanuit concepten die betrekking hadden op de moderne muziek. Ritme werd veelal als het constitutieve moment voor muziek beschouwd. Het valt echter te bezien of deze bepaling van het ritme als moment binnen de muziek aanvankelijk ook zo door de Grieken bedoeld was. In plaats van het bepalende moment binnen de muziek benadrukt Nietzsche uiteindelijk het ritme als de vorm van de 'dingen'.

De reden waarom hier het ritme behandeld wordt, dat wil zeggen een ander begrip van ritme, is om de plaats van het ritme binnen het filosofische discours, en meer specifiek de verhouding van het subject tot het ritme, opnieuw te denken. Allereerst zullen we het begrip belichten aan de hand van Plato en Hegel, waarin dit begrip bepalend is voor muziek. Vervolgens gaan we in op Nietzsche, in het bijzonder zijn vroege denken. Juist bij Nietzsche treft men vele aanzetten aan die grote gelijkenissen vertonen met de latere studies van filologen naar het antieke ritme, zoals dat van Charles E. Bennett<sup>4</sup> of Paul Maas,<sup>5</sup> hoewel men zich bij deze bestudering maar zelden beroept op Nietzsches werk. Maas maakt overigens wel een enkele keer gewag van Nietzsches ontdekking, maar pas in de jaren dertig laat men vooral onder invloed van Maas zelf de traditionele theorieën over ritme en beklemtoning (*ictus*) geheel varen. Tot slot zullen we in dit artikel trachten het belang van het ritme voor het 'subject van het schrijven' te benadrukken. De relatie tussen subjectiviteit en het ritme is reeds bij Plato terug te vinden. Juist aan de hand van dit thema zal het belang van een ander begrip van ritme een rol spelen. Zoals we zullen zien zijn deze woorden afkomstig van Philippe Lacoue-Labarthe. In tegenstelling tot Plato zal Lacoue-Labarthe het subject niet begrijpen als het subject van de *logos*, maar van het schrijven, hetgeen impliceert dat de transparantie van de *logos* waar Plato de voorkeur aan geeft geproblematiseerd wordt door een onvermijdelijke betekenisverlies als gevolg van het schrijven. Door te spreken van 'het subject van het schrijven' geeft Lacoue-Labarthe aan dat dit zowel het subject dat schrijft als het subject dat onderwerp is van het schrijven betreft. Het is precies deze dubbelheid die uiteindelijk begrepen dient te worden vanuit een ander begrip van ritme. Om dit begrip van ritme te expliciteren zullen we naast Lacoue-Labarthe ook gebruik maken van Heidegger en tevens stilstaan bij Derrida's notie van iterabiliteit, aangezien hiermee de essentiële herhaling van het ritme verduidelijkt kan worden.

## 2. Ritme in de muziek: Plato

Ergens in de geschiedenis is het begrip van ritme verschoven van een meer omvattend begrip dat nog de beweging van de atomen (Democritus en Leucippus) omschreef naar een begrip bestemd voor de muziek in enge zin.

Ergens in de geschiedenis is het ritme monddood gemaakt. Émile Benveniste situeert deze gebeurtenis bij Plato. Na de literaire opvoeding en nog vóór de lichamelijke opvoeding behandelt Plato in zijn *Politeia* de muzikale opvoeding. Het lied bestond bij de Grieken uit drie elementen, namelijk woord (*logos*), melodie (*harmonia*) en ritme (*rhuthmos*). Het gedicht mocht zich niet laten leiden door de muziek. In de staat moet volgens Plato zowel de melodie als het ritme zich aanpassen aan het woord. Zo concludeert Socrates gaandeweg zijn vertoog: "Melodie, we zeiden het zopas al, moet immers, evengoed als ritme, aangepast worden aan het woord, en niet het woord aan de melodie."<sup>6</sup> Hierbij dienen vervolgens alle klanksoorten die uitdrukking geven aan het geklaag en gegemmer uitgesloten te worden net als de wekelijke klanksoorten voor bij een *symposion*, het drinkgelag. Juist die klanksoorten moeten overblijven die de dapperheid en bezonnenheid weergeven, dus "de klank van de opgelegde verplichting en de klank van de vrije aanvaarding, de klank die het best de stem nabootst van de ongelukkige zowel als van de gelukkige, de stem van de bezonnene en de stem van de dappere: laat me [Socrates] die!" (*De Staat*, 399b)

Om de rechtvaardigheid in de staat te handhaven, moet men volgens Socrates vervolgens onder andere "kijken naar die ritmen, die bij een evenwichtig en wilskrachtig leven passen. Hebben we er zo een in het oog gekregen, dan zullen we versvoet en melodie dwingen zich aan te passen aan het woord van zo'n man, in plaats van zijn woord te persen in het keurslijf van voet en melodie." (*De Staat*, 399e- 400a) Er wordt dus gezocht naar een ritme dat de evenwichtigheid en een voortreffelijke en zedelijke ordening in de samenleving kan garanderen. Net als alle andere kunstvormen moet volgens Socrates in Plato's dialoog ook de muzikale opvoeding aan de eis voldoen geen storende en verstrooiende factor te zijn in de rechtvaardige staat. De reden hiervoor is gelegen in de mogelijkheid van kunst om elke eenheid te verstoren. Vandaar dat Socrates aan zijn opponent vraagt: "[D]it kun je toch wel uitmaken: dat sierlijkheid en plompheid steeds het gevolg zijn van goed en slecht ritme. – Natuurlijk." (*De Staat*, 400c) Het Griekse *euskhemosune* is hier door De Win vertaald met 'sierlijkheid': deze sierlijkheid, de juiste schematisatie is het gevolg van een goed ritme, *euruthmoi*. *Askhemosune*, het gebrek aan enige schematisatie, dat vertaald is met 'plompheid', komt voort uit een slecht of gebrek aan ritme, *arruthmoi*. De schematisatie is echter pas juist te noemen als het ritme zich aanpast aan het woord. Het ritme wordt dus in het Griekse denken direct in verband gebracht met schema. Hier komen we nog op terug.

"Plompheid, gebrek aan ritme en gebrek aan harmonie zijn zusters van slechte stijl en slecht karakter, zoals de daaraan tegengestelde dingen zusters en nabootsingen zijn van een bezonnen en goed karakter." (*De Staat*, 401a) Volgens Socrates dienen de melodie en het ritme zich te schikken naar het woord, de *logos*. Het woord moet volgens Socrates zelf weer geconformeerd worden aan de waarheid. Deze onderschikking van de melodie en het ritme aan de *logos* is

typerend voor Plato's filosofie, waarin juist een normerende, dat wil zeggen 'goedaardige', identiteit ingesteld wordt waaraan een karakter (*ethos*) zich dient te conformeren. Getracht wordt om in dit geval de ritmische bewoordingen te laten gehoorzamen aan de voortreffelijkheid van de nadenkende geest om de zuivere herhaling van de sierlijkheid van de ziel te garanderen. Het belang van de muziek mag hierbij in het geheel niet onderschat worden volgens Socrates: "En zou de voortreffelijkheid van de muzikale opvoeding niet hieraan te danken zijn, dat ritme en harmonie, *meer dan wat ook*, tot het binnenste van de ziel doordringen en haar het hevigst beroeren door de sierlijkheid waarvan zij de dragers zijn?" (*De Staat*, 401d; mijn cursivering) Vandaar ook dat vervolgens de vraag gesteld wordt naar de plaats van de sierlijkheid en plompheid van het ritme. 'Natuurlijk' krijgt deze plompheid geen plaats in de staat, aangezien deze een pluraliteit tot stand brengt en geen eenheid zoals de sierlijkheid die juist de uitdrukking is van goedaardigheid. Hetgeen in de *Politeia* gezegd is, herinnert ons aan wat Laches zegt in Plato's *Laches*:

Als ik iemand over de deugd of over een vorm van wijsheid hoor praten, en als hij werkelijk een man is, een man die zijn woorden waardig is, dan ben ik werkelijk blij, wanneer ik merk hoe de spreker en zijn woorden bijeen passen en met elkaar overeenstemmen. Zo iemand vind ik echt een muzikant. Hij heeft de mooiste harmonie verwezenlijkt, niet op een lier of een speeltuigje, maar in de werkelijkheid van zijn leven. Hij heeft zijn woorden in overeenstemming gebracht met zijn daden op een echt Dorische manier. (*Laches*, 188c-d)

In de *Politeia* laat Plato alleen nog de Dorische en Phrygische toonaarden toe, terwijl de Ionische en Lydische juist uitgesloten worden. Is de analogie die Laches hier maakt echter niet meer dan louter een analogie?

### 3. Ritme in de muziek: Hegel

Voordat we vervolgens het ritme bekijken zoals Hegel dit in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* beschrijft, gaan we hier allereerst in op de *Phänomenologie des Geistes*. In zijn *Ästhetik* beschouwt Hegel het ritme als het muzikale van de muziek, als dat wat de muziek tot muziek maakt. Echter, jaren voor het verschijnen van zijn *Ästhetik* lijkt Hegel onder andere in zijn *Phänomenologie des Geistes* – in de voorrede – met het ritme iets meer of iets anders te suggereren. Hier gaat Hegel in op het zuivere begrip, dat wil zeggen het denken dat zichzelf voortbeweegt en in dit proces van zich onderscheidt. "In deze aard van dat wat is – is het in zijn Zijn zijn begrip te zijn – is het dat überhaupt de *logische noodzakelijkheid* bestaat; deze alleen is het redelijke en het ritme van het organische geheel [*das Vernünftige und der Rhythmus des organischen Ganzen*] [...]"<sup>7</sup>. De analogie tussen het worden van het begrip en het ritme is

duidelijk; Hegel gebruikt het ritme om de beweging van het begrip te duiden. Net zoals het oordeel in het algemeen zich verder ontwikkelt in het speculatieve oordeel, net zo vindt de wetenschappelijke methode – die “er enerzijds uit bestaat zich niet te scheiden van de inhoud en anderzijds zich door zichzelf zijn eigen ritme te bepalen [*sich durch sich selbst ihren Rhythmus zu bestimmen*]”<sup>8</sup> – zijn verdere verwerkelijking in de speculatieve filosofie.

Ondanks deze vroege beschrijving van het zuivere begrip als ritmisch zal Hegel jaren later in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* het ritme loskoppelen van de beweging van het zuivere begrip om het te gebruiken voor zijn bepaling van muziek. In Hegels theorie van de muziek uit zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* vormt het ritme het fundamentele moment in de ontwikkeling van het begrip van de muziek. Juist dan staat het wezen van de muziek centraal, wat wil zeggen dat het ritme de mogelijkheid geeft om muziek te onderscheiden van louter schreeuwen of natuurlijke gezang (van bijvoorbeeld vogels). De plaats van de muziek binnen Hegels esthetica wordt bepaald door de nadruk te leggen op de tijd als opheffing van de ruimte. Dit herkennen we in Hegels *Enzyklopädie*, waarin deze opeenvolging van ruimte naar tijd in de natuurfilosofie doordacht wordt. In zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* gaat het Hegel in de muziek om het tijdelijke. De muziek wordt behandeld als het opheffen van het ruimtelijke in de beeldende kunsten – achtereenvolgend de architectuur, de beeldhouwkunst en de schilderkunst – aangezien de muziek “het innerlijke als zodanig en het subjectieve gevoel [*Empfindung*] in plaats van in aanschouwelijke gestalten in de figuraties van de in zich trillende klanken voor het innerlijke maakt [*statt in anschauliche Gestalten in den Figurationen des in sich erzitternden Klingens für das Innere machte*].”<sup>9</sup> En ook in zijn *Enzyklopädie* behandelt Hegel deze overgang van het ruimtelijke naar het tijdelijke die gegengereerd wordt door de klank. In de beeldende kunsten – vooral in de schilderkunst – zijn het nog uiterlijke gestalten die het middel vormen waardoor en waarin het innerlijk zich toont. In de muziek daarentegen zou het niet gaan om het veruiterlijken, maar om het meedelen van het innerlijk zonder iets voor zich te plaatsen – voor te stellen – dat een eigen bestendigheid heeft. De muziek brengt tonen voort door trillingen van lichamen die zich in de ruimte bevinden, door de slingerende beweging. Deze beweging behoort tot de muziek voor zover deze een opeenvolging en tijdsduur impliceert, zonder dat daarbij de muziek het ruimtelijke en het tijdelijke in eenheid brengt, hetgeen juist in de poëzie zal gebeuren. Uiteindelijk zal na de muziek het moment van de poëzie komen waarin de totaliteit van de beeldende kunsten en de muziek tot stand komt. Hegel denkt de overgang naar de poëzie en de wezenlijke verhouding tussen het ritme en de poëzie op het moment dat de muziek begeleidend wordt.

Ons gaat het nu om het ritme bij Hegel, zodat we ons wat zijn denken betreft beperken tot de muziek. Hegel zet meerdere stappen in de uitwerking van de muziek, waarbij het ritme deel uitmaakt van het eerste moment binnen de

bijzondere bepalingen van de muziek. Deze bijzondere bepalingen vormen weer het tweede moment – tussen het algemene karakter van de muziek en de verhouding van het muzikale uitdrukkingsmiddel tot de inhoud – binnen de ontwikkeling van het begrip van de muziek. De muziek heeft het innerlijke vrije leven van de ziel tot inhoud. De klank is geheel abstract in tegenstelling tot de veruiterlijkte gestalten van de beeldende kunsten. In de muziek gaat het dus louter om de abstracte subjectiviteit als zodanig, dat wil zeggen het inhoudsloze ik, waarbij de klank gestalte moet geven aan de klank van de subjectieve innerlijkheid. Muziek is dan eerder presentatie dan representatie. Onderscheiden van andere geluiden die nog onbepaald blijven, moet een klank onmiddellijk door zijn bepaaldheid en tijdsduur zich betrekken op andere tonen. Muziekkunst is voor Hegel in de eerste plaats een kunde, dat wil zeggen niet voorhanden in de natuur. Om uiteindelijk de uiterlijke verhoudingen tussen de tonen op te heffen gaat hij achtereenvolgens in op de tijdmaat (*Zeitmass*), de maat (*Takt*) en het ritme (*Rhythmus*). De twee daaropvolgende momenten binnen de bepalingen van de muziek zijn de harmonie en de melodie.

De tijdmaat is het eerste element van de muziek. Hegel begrijpt deze tijdmaat als een ononderbroken opeenvolging van momenten. De maat zelf is de zuivere rationele maat van de tijdmaat. En het ritme ontstaat door het op de voorgrond plaatsen van een maat en het afzwakken van een andere maat. Hegel ontwikkelt het ritme dus aan de hand van de maat. Hoewel hij terdege beseft dat men gegrepen kan worden door de maat mag men in de ontwikkeling van het begrip niet vergeten dat het nog steeds een ik is dat maat houdt of de maat aangeeft. De herhaling in de maat is de gescandeerde tijd. Juist hierin vindt het subject zijn eenheid terug. Het subject vindt echter zich niet terug in een chaotische stroom van tonen. Zodra de onbepaalde opeenvolging overgaat op een gelijkmatige herhaling vindt het subject zich terug in deze eenheid. Deze regelmaat in de opeenvolging verschijnt in de onregelmatige, onmuzikale geluiden zoals lawaai. Dit is niet zonder belang, aangezien men hieruit kan afleiden dat de verhouding tussen de maat en zijn tegendeel niet alleen wezenlijk is in de muziek. Juist de stap naar het ritme is een stap naar het wezen van de muziek.

Er is pas sprake van ritme als er een accentuering van een bepaald deel van de maat optreedt. In een vierkwartsmaat zal het accent liggen op de eerste en – hoewel zwakker – op de derde tel. Vervolgens onderscheidt Hegel nog het meer bezielde *ritme van de melodie*. De melodie bestaat uit verschillende periodes met een begin en een eind. Blijkbaar is het voor hem voldoende om dit laatste te vermelden, aangezien hij niet uitlegt wat nu precies verstaan moet worden onder het ritme van de melodie. Hegel behandelt het ritme niet onafhankelijk van de melodie, alsof er voor hem tussen de twee momenten geen onderscheid bestaat. Hierbij denkt hij het ritme niet vanuit de oppositie tussen de

maat en het maatloze, maar veeleer vanuit de tegenstelling tussen het ritme van de maat en het ritme van de melodie.

Na de harmonie en vervolgens de melodie (die door het verenigen van de maat, het ritme en de harmonie het ware muzikale bestaan mogelijk maakt) besproken te hebben, gaat Hegel in op de verhouding tussen muzikale uitdrukkingsmiddelen en de inhoud. In dit derde moment binnen de muziek dat gaat over de verhouding tot de inhoud die ze uitdrukt, wordt tevens de overgang naar de poëzie voorbereid, "doordat zij [de muziek] zich ofwel begeleitend voegt bij de voor zich reeds door het woord uitgesproken gevoelens, voorstellingen en beschouwingen [*den für sich schon durch das Wort ausgesprochenen Empfindungen, Vorstellungen und Betrachtungen*], ofwel vrij uitweidt over zijn eigen bereik in ongeketende zelfstandigheid."<sup>10</sup> Hegel onderscheidt hier tussen enerzijds de begeleitende muziek en anderzijds de zelfstandige muziek. Hegel verschilt wat betreft de situering van de muziek als moment binnen de kunsten niet wezenlijk van Plato. Ook volgens Hegel moet de muziek zich namelijk laten leiden door het woord. Dit blijkt uit de "belangrijkste eis" die Hegel aan de begeleitende muziek stelt, namelijk dat hierbij "de inhoud [van de tekst, JvG] in zich zelf waarlijke *degelijkheid* [*Gediegenheit*] moet hebben."<sup>11</sup> Hoewel de zelfstandige muziek na de begeleitende muziek behandeld wordt, waarin de muziek zich niet meer betreft op iets buiten haar, namelijk de poëzie, vormt de poëzie als sprekende kunst (*redende Kunst*) uiteindelijk "de *totaliteit*, welke de uitersten van de *beeldende* kunst en de *muziek* op een hogere trede in zich verenigt."<sup>12</sup> Om deze onderschikking van het ritme aan het woord ter discussie te stellen, zullen we uiteindelijk in moeten gaan op de verhouding van het ritme tot het schrift, en meer bijzonder tot het subject van het schrijven.

#### 4. Het ritme van de verschijningswereld

Nietzsches poging om tot een meer oorspronkelijk begrip van ritme te komen wordt hem al vroeg in zijn carrière als professor klassieke filologie ingegeven. Meermalen onderneemt hij pogingen om een boek te schrijven over het Griekse begrip van ritme. Daarnaast besteedt hij meerdere colleges aan dit onderwerp. Van zijn fragmentaire werk over het ritme dat ons overgeleverd is, zijn vooral de studies uit het begin van de jaren zeventig van belang. In zijn latere werk lijken zijn inzichten niet veel verandering te hebben ondergaan. Bij de Grieken houdt het ritme niet in de eerste plaats verband met muziek in enge zin. De belangstelling voor het ritmische meent Nietzsche terug te kunnen vinden in het denken van Heraklitus door hem de volgende woorden in de mond te leggen: "Het worden aanschouw ik, roept hij [Heraklitus], en niemand heeft zo opmerkzaam deze eeuwige golfslag en dit ritme van de dingen aanschouwd." (KGA 3.2, 822) Waarschijnlijk meent Nietzsche Heraklitus' gedachte samen te kunnen vatten in de formule '*panta rhei*', 'alles stroomt'. Volgens onder anderen

Benveniste, Heidegger en Georgiades is het Griekse '*rhuthmos*' echter niet afgeleid van '*rheoo*' (vloeien, stromen). Voor de Grieken duidde het ritme op een wisseling van tijdsduur in plaats van op de beweging van de golven of stromen. De metafoer van het water gekoppeld aan het ritme is dan niet vanzelfsprekend. Daarbij komt nog een tweede probleem, namelijk de naïeve gedachte dat men Heraklitus' gedachte kan samenvatten in de formule '*panta rhei*'. Heidegger zal betogen dat dit niet het geval is, net zomin als men volgens hem overigens Nietzsches denken in deze formule zou kunnen vatten. Maar dit is niet de plek om hierop door te gaan.

Tijdens zijn vriendschap met Wagner hoopte Nietzsche nog op de bevrijding, een ontketening van het ritme door Wagner. In 1870 probeerde Nietzsche tot een nieuwe theorie over het ritme te komen, waarbij hij zich expliciet keert tegen de heersende traditie van Gottfried Hermann tot Rudolph Westphal. Eerder ondanks dan dankzij Nietzsche hebben deze nieuwe inzichten over het ritme een halve eeuw later terrein gewonnen in het onderzoek naar het antieke ritme. Tot dan toe werd het antieke ritme vertaald naar de moderne terminologie en muziek. Nietzsche stelde zichzelf tot doel om de regels van de geschreven en gesproken taal te begrijpen met daarbij de verschuivingen van de gevoeligheid bij de Grieken en de modernen. Hij laat zien dat er in de Griekse geschreven en gesproken taal geen accentuering of verheving van de klank (*ictus*) is. In plaats daarvan stelt hij dat dit een voorstelling is van de moderne gevoeligheid. Men moet de Griekse muziek volgens hem niet begrijpen vanuit de hedendaagse muziek die geheel doordrongen is van nadrukken en accentueringen. "De vergissing is onze muziek voor identiek met de oude te hebben gehouden." (KGA 2.3, 399) De moderne intensiteiten en nadrukken krijgen hierbij de bovenhand, waardoor het Griekse ritme langzaam verdronken wordt. Voor de Grieken bestond de beleving van het ritme uitsluitend uit het gewaarworden van kortere en langere tijdeenheden, waarbij de melodie niet ervaren werd als een harmoniserend vermogen.

In zijn aantekeningboeken over het ritme uit het begin van de jaren zeventig gaat Nietzsche veelvuldig in op Aristoxenus van Tarante – één van de eerste muziektheorici en een leerling van Aristoteles, die zich voornamelijk bezighield met muzikale waarneming –, aangezien hij volgens Nietzsche de laatste theoreticus was die het ritme in zijn zuivere vorm dacht. Van hem neemt Nietzsche de gedachte over dat het ritme (*rhuthmos*) niet hetzelfde is als de materie (*Stoff*) die ritmisch gemaakt is (*rhuthmizomenon*). Iets soortgelijks zagen we – ondanks de verschillen tussen Hegel en Nietzsche – ook bij Hegel toen hij de stap maakte van de trillingen van de beeldende kunst (ruimtelijk gedacht) naar de muziek (tijdelijk gedacht). Naar aanleiding van Aristoxenus stelt Nietzsche vervolgens dat het ritme de objecten vormgeeft<sup>13</sup> – schematiseert, zou men kunnen zeggen. Tegelijkertijd impliceert dit het aspect van de duur (*chronoi*). Zodoende bewerkt het ritme volgens Aristoxenus en Nietzsche zowel het



materiaal als de tijd, waarbij er wel een zekere afhankelijkheid tussen deze elementen bestaat zonder dat deze tot elkaar te herleiden zouden zijn. Wat waargenomen wordt zijn de objecten die door het ritme bewerkt worden; het ritme zelf is hierbij volgens Nietzsche niet waar te nemen. De laatste passage uit zijn 'Rhythmische Untersuchungen' gaat als volgt: "Het ritme is een *poging tot individuatie* [*Versuch zur Individuation*]. Opdat er ritme kan zijn, moet er veelheid en worden zijn. Hier toont zich de zucht naar het schone als motief van de individuatie. Ritme is de vorm van het worden, überhaupt de *vorm van de verschijningswereld*." (KGA 2.3, 338) In plaats van het begrip van ritme alleen te betrekken op de muziek toont Nietzsche hier reeds zijn fascinatie voor het worden, waarvan de vorm begrepen wordt als ritme. Het ritme is hierbij het principe van de individuatie, dat Nietzsche onder invloed van Schopenhauer als de vorm van tijd beschouwt. Dit zou tevens geduid kunnen worden in de terminologie die de jonge Nietzsche in zijn werk introduceert, namelijk het apollinische, dat ten grondslag ligt aan alle onderscheidingen. Alle vormen en structuren zijn apollinisch, aangezien de vorm individueert. In dit opzicht zou men nu kunnen zeggen dat de kracht van het ritme zo beschouwd apollinisch is.

Deze constatering roept direct de vraag op hoe deze apollinische formering zich verhoudt tot het dionysische ritme, waar Nietzsche namelijk ook van spreekt. "Ik [Nietzsche] vermoed dat de zintuiglijke kracht van het ritme daarin ligt, dat twee op elkaar werkende ritmen zich op die wijze bepalen dat de omvattende de engere indeelt." (Ibid., 322) Hij lijkt te willen suggereren dat het dionysische het apollinische omvat en er invloed op uitoefent. Volgens hem zijn er voortdurend ritmen die elkaar beïnvloeden. Dit probeert hij op fysiologische wijze te verduidelijken aan de hand van een analogie die hij meermalen gebruikt, namelijk de polsslage. Deze analogie is reeds te vinden in het werk van Quintilianus die net als Aristoxenus bezig was met muziektheorie; en Nietzsche zelf beschouwt de muziek als de meest lichamelijke en organische kunst. Het is precies deze ambivalentie van het ritme waar Nietzsche in geïnteresseerd is, dat wil zeggen de kracht om meegesleurd te worden door het ritme zelf en de vrijwillige pogingen om het ritme te imiteren.

De ritmische bewegingen van de pols etc. (van de gang,) worden waarschijnlijk door een marsmuziek opnieuw ingedeeld, zoals de stap zich aan de polsslage accommodeert. [...] En aangezien het gehele lichaam talloze ritmen [*Unzahl von Rhythmen*] omvat, zo wordt door ieder ritme werkelijk een directe aanval [*ein direkter Angriff*] op het lichaam gedaan. Alles beweegt zich plotseling naar een nieuwe wet: weliswaar niet zo dat de oude niet meer heersen, maar dat ze bepaald worden. De fysiologische fundering en verklaring van het ritme. (en van zijn macht.) (Ibid.)

Volgens Nietzsche is er dus een orde, maar deze is voortdurend onderhevig aan verandering. Zoals deze passage aangeeft ziet Nietzsche juist de muziek vanuit het lichaam. Het ritme is in het geheel niet de representatie hiervan, maar juist de presentatie: niet de verschijning zelf, maar de vorm van de verschijning en poging tot individuatie. Iets soortgelijks zullen we later bij Aristoteles zien, als hij in zijn *Retorica* en *Metafysica* (in het laatste geval aan de hand van de atomisten) zegt dat de *rhuthmos* begrenst en één van de manieren is waarop verschillen ontstaan.

### 5. Het subject van het schrijven

Zoals we eerder stelden tracht Nietzsche het ritmische te verbreden over de gehele linie van de ervaring. Het ritme maakt zichtbaar zonder zelf zichtbaar te zijn. Het 'karakter' – zoals Socrates het noemde – dat door het ritme bestempeld wordt, is geen voorafgaand zijnde, maar komt tot stand door het ritme; en het sierlijke is het gevolg van goedaardigheid, dat wil zeggen het gevolg van de geest waarbij de zedelijke harmonie zegeviert. Deze goedaardigheid gaat echter niet aan het ritme vooraf. Het ritme constitueert precies het karakter. Hoewel het ritme niet tot het zintuiglijke behoort, maakt het dit wel mogelijk. Zoals we zullen zien aan de hand van Derrida en Lacoue-Labarthe lijkt dit te betekenen dat alles bewerkt wordt door een onvermijdelijke herhaalbaarheid.<sup>14</sup> In plaats van een identiteit die de herhaling mogelijk maakt, worden de rollen omgedraaid: de herhaling (de)constitueert elk zijnde. Daarom bestaat in de herhaling het onvermijdelijke gevaar dat karakters hun vorm verliezen.

Aristoteles zegt in zijn *Retorica* dat het onritmische onbegrensd is. Er moet volgens hem een grens zijn – die overigens door het ritme zelf gesteld wordt – aangezien het onbegrensd, in dit geval dus het onritmische, volgens Aristoteles onkenbaar en onaangenaam is. Deze afgrenzing van het ritme laat Aristoteles afhangen van het getal (*arithme*): "Bepaald worden de dingen door een getal, en het getal dat het patroon [*skhematos*] van de spreektaal [*lexeos*] bepaalt is het ritme [...]"<sup>15</sup> Waarschijnlijk wordt met de getalsverhouding de verhouding in de tijdsduur bedoeld. Ritme betekende oorspronkelijk schema, vorm of figuur, zoals we zagen. In zijn *Metafysica* vraagt Aristoteles naar aanleiding van de atomisten Democritus en Leucippus wat ervoor zorgt dat dingen van elkaar verschillen: naast het contact (*diathige*, dat weer orde (*taxis*) betekent) en neiging (*trope*, dat dan geduid wordt als positie (*thésis*)) is er nog het ritme, de *rhuthmos*, dat weer bepaald wordt als vorm, *skhema*.<sup>16</sup> Deze drie processen van verschillen verduidelijkt hij aan de hand van geschreven tekens: als we ons beperken tot het ritme constateren we dat de A en de N wat betreft vorm (*skhemati*) van elkaar verschillen. Dat Aristoteles dit voorbeeld kiest is in het geheel niet toevallig, net zomin als het volgens Benveniste toevallig is dat Herodotus en Leucippes nog vóór Aristoteles het voorbeeld van de geschreven

tekens kiezen om het proces van het laten verschillen door het ritme te verduidelijken. "Het is het bewijs van een nog oudere traditie die *rhuthmos* toepaste op de vorm van de tekens van het schrijven."<sup>17</sup> Het is precies deze opmerking die Lacoue-Labarthe en Derrida in het achterhoofd hebben bij de bepaling van het ritme. Lacoue-Labarthe voegt eraan toe dat het wat dat betreft ook niet toevallig is dat Georgiades en Heidegger de *rhuthmos* duiden als *Gepräge*, als stempel, indruk of type.

Voor we ingaan op de relatie tussen het ritme en het schrift stellen we ons nog eerst de vraag wat de relatie is tussen het ritme en het schema. Nietzsche probeert in zijn werk in ieder geval een zekere oppositie hiertussen in stand te houden: Heraklitus versus Parmenides, ritme versus schema. Nietzsche verwijt Parmenides dat hij zoekt naar zekerheid door het primaat te leggen bij het abstract-schematische in een tijd die zich laat karakteriseren als uiterst beweeglijk en fantastisch. In plaats van zich onder te dompelen in het ritmische zoekt Parmenides zijn toevlucht in de zekerheid van het zijn. Aanvankelijk klinkt het onderscheid dat Nietzsche maakt aannemelijk voor zover het om een klassieke tweedeling lijkt te gaan, namelijk zijn en worden. Het ritmische zou dan kenmerkend zijn voor het worden, terwijl het schematische behoort tot het domein van het zijn en de zekerheid. Het onderscheid komt echter op losse schroeven te staan, zodra men onder anderen Plato of Aristoteles in acht neemt. Als Aristoteles in zijn *Metafysica* is aangekomen bij Democritus en Leucippus bepaalt hij, zoals hierboven is gezegd, het ritme, *rhuthmos*, als schema, *skhema*, dat wil zeggen 'vorm'. Émile Benveniste wijst op de moeilijkheden van Aristoteles' bepaling van *rhuthmos* als *skhema*. *Skhema* kan volgens Benveniste het best begrepen worden als een gefixeerde of voltooid vorm. De vervoeging *mos* van *rhuthmos* impliceert daarentegen een vorm in beweging, zodat deze geen fixatie kent. In dit opzicht zou Nietzsches oppositie niet geheel ongegrond zijn. In tegenstelling tot Benveniste duidt Heidegger '*skhema*' – overigens in zijn Nietzsche-boek – als bestendigheid, in-zich-staan (*Insichstehen*), in-zich-gesteld-zijn (*Insichgesteltsein*). Ondanks Benvenistes voorzichtigheid in de bepaling van het ritme als schema, aangezien *skhema* volgens hem duidt op een gefixeerde vorm, begrijpt Heidegger de term juist als een begrip dat een zelfstandigheid aanduidt die de beweeglijkheid in zich opneemt. Vandaar dat hij zowel '*rhuthmos*' als '*skhema*' hetzelfde duidt, namelijk als 'Prägung', dat wil zeggen, als mogelijksvoorwaarde van het verschijnen. Aristoteles' bepaling van het ritme als schema is vanuit Heideggers optiek ook beter te begrijpen dan Benvenistes duiding van de twee termen.

In een gesprek met Eugen Fink probeert ook Heidegger aan de hand van Georgiades het begrip ritme, de *rhuthmos*, te begrijpen in relatie tot de taal of de spraak (*Sprache*). In plaats van de veronderstelling dat een subject voor de taal komt, stelt Heidegger dat men zich altijd al enigszins onmachtig verhoudt tot de taal. De taal wordt volgens Heidegger niet door de mensen gemaakt. De mens

schept niet de taal, maar de taal komt tot de mens. De *rhuthmos* vormt hierbij een substraat van de taal. Net als Heidegger zegt Georgiades hierover: "Hij [de Griek] moet het gevoel gehad hebben, dat zij [de taal] machtiger is dan hijzelf. [...] Steeds blijft er iets over: de 'gevoelde tijd' van lettergrepen en woorden. Dit iets, dit substraat van de Griekse lettergrepen, woorden en zinnen liet zich niet schrappen, liet zich door het spraakvermogen van de mensen niet opzuigen, het was er altijd, of ze wilden of niet."<sup>18</sup> Men heeft geen volledige controle over het spreken; er zijn voor de Griek geen eenduidige betekenissen die hij in het spreken overbrengt. Plato daarentegen wil deze herhaling onder bedwang houden door de *askhemosune* uit te sluiten – om zodoende de vorm niet te verliezen – en door uiteindelijk de melodie en het ritme te onderwerpen aan het woord.

Aan de hand van Aristoteles kunnen wij stellen dat zonder dit ritme er niets te kennen is inzake het onbegrensde van het onritmische. Daarom is de grens tussen het ritmische en onritmische niet altijd al geschematiseerd door het ritme zelf. Wat zegt dit over de vorm en het vormeloze, het geschematiseerde en het niet-geschematiseerde? Kan men überhaupt nog wel een strikte grens maken zonder altijd al het ritme verondersteld te hebben? Aan de hand van Aristoteles' interpretatie van Antiphon benadrukt Heidegger dat het ritme, de *rhuthmos*, begrepen werd als "geleding [*Gliederung*], stempel [*Gepräge*], schikking [*Fügung*] en conditie [*Verfassung*]" (GA 9, 267).<sup>19</sup> Wat zich door het ritme laat bepalen is volgens Antiphon instabiel en onbestendig. Alleen de elementen (aarde, water, lucht en vuur) *zijn*, dat wil zeggen ze zijn overeenkomstig de *phusis*. Al het andere dat meer 'is' dan element, bijvoorbeeld het hout dat gevormd is uit de elementen of een bed dat weer gemaakt is van hout, is minder zijnd (zoals Heidegger het formuleert) dan deze elementen, omdat dit 'meer' het karakter heeft van de *rhuthmos*. Alleen de elementen zijn wat ze zijn. Vandaar dat Antiphon kan zeggen dat, wat eigenlijk is, het eerste is zonder ritme en vorm, *to arruthmiston prooton*. Het ritme is een niet-zijnde in tegenstelling tot de *phusis* als het elementaire, dat het zijnde bij uitstek is. Het onderscheid tussen het ritmische en het onritmische, zoals we reeds eerder zagen aan de hand van Plato en Aristoteles, moet niet begrepen worden zoals in de moderne tijd vanuit de oppositie tussen het eeuwige en het tijdelijke. Het onritmische is het grenzenloze, het eindeloos voortdurende; het ritmische heeft daarentegen wel grenzen. Deze grens is echter geen buitengrens, zodat het niet-zijn van het ritme niet gedacht moet worden als een voortdurend afbreken van de voortgang, maar als een nu eens aanwezig zijn, dan weer afwezig, "aangezien dit immers *slechts* aanwezig [*anwest*] op basis van het reeds voorliggende [*Vorliegende*], dat wil zeggen *bij* deze zich aankomend of uitblijvend [*bei diesem sich ausfindet oder ausbleidet*]." (GA 9, 269) Antiphon lijkt echter nog een onderliggende instantie (de elementen) te poneren die niet onderhevig is aan het ritme. Heidegger verwijst er niet naar, maar Aristoteles stelt, zoals we zagen, dat de grenzen of de vorm van

het ritme door het ritme zelf tot stand worden gebracht; we moeten dus stellen dat uiteindelijk het ritme zelf vorm geeft en schematiseert.

Derrida en Lacoue-Labarthe schuiven vervolgens het ritme als een centraal thema en als mogelijkheidsvoorwaarde van vormen en gestalten naar voren dat niet geheel te beheersen is. Het ritme is hiermee expliciet overgegaan tot een beperking: opgenomen in een ritmisch verloop verdubbelt elke identiteit zich, zodat 'ik' slechts mezelf kan zijn door als identiteit verstoord te worden.<sup>20</sup> Zonder zich uitdrukkelijk te richten op het thema van het ritme komt Derrida hier meerdere keren op terug waarbij hij het Griekse '*rhuthmos*' vertaalt met cadans en karakter/letter van het schrijven.<sup>21</sup> In tegenstelling tot Plato en Hegel verbindt Derrida het ritme dus juist niet in de eerste plaats aan de *logos* en klank, maar aan het schrijven. Het spreken wordt hierdoor overigens door Derrida niet onderschikt gemaakt aan het schrijven. Juist de traditioneel filosofische oppositie tussen spreken en schrijven – waarbij het primaat toegekend wordt aan het spreken – wordt gedeconstrueerd, wat leidt tot de mogelijkheid om een nieuw en breder begrip van schrijven tot stand te brengen. Voordat we verder gaan met het verband tussen het ritme en het schrijven (of het subject van het schrijven), zal eerst het thema van de herhaling, beter gezegd, de iterabiliteit zoals Derrida dit noemt, verhelderd worden, aangezien dit ons beter in staat stelt om de herhaling door het ritme te begrijpen. Met deze term wil Derrida tegelijkertijd de herhaling (van het Latijnse 'iteratio') en het veranderen (van het Sanskriet 'iter', dat 'anders' betekent) denken. Derrida wil met de notie van iterabiliteit deze twee ogenschijnlijk contradictoire zaken verbinden. Een woord dat niet herhaalbaar zou zijn is volgens Derrida onmogelijk, terwijl de begrijpelijkheid hiervan niet verloren gaat door de afwezigheid van bijvoorbeeld de schrijver. Allereerst benadrukt Derrida de herhaalbaarheid van talige uitingen, dat wil zeggen, de noodzaak om in andere contexten geciteerd of herhaald te worden zonder daarmee de begrijpelijkheid te verliezen. Tegelijkertijd vindt er een verandering plaats. De begrijpelijkheid is niet gegeven met de aanwezigheid van een referent, spreker, schrijver of toehoorder. De betekenis ligt niet vast door een onderliggende intentie of een referent, zodat bijvoorbeeld een zin een zekere onbepaaldheid heeft. Dat maakt dat het gevaar van betekenisverschuiving onvermijdelijk is.

In tegenstelling tot het schrijven – dat juist gekenmerkt wordt door deze iterabiliteit – heeft de filosofische traditie getracht de zekerheid van stabiliteit en identiteit vast te houden door het primaat te leggen bij het gesproken woord of de rede, dat wil zeggen de *logos*. Doordat Derrida echter laat zien dat alles onderhevig is aan de effecten van het schrift, dus de iterabiliteit, is de onderschikking van het ritme aan de *logos* direct een probleem geworden, zodat men nu de centrale vraag van Lacoue-Labarthe uit zijn 'L'echo du sujet' kan herhalen: "Welk verband is er tussen *autobiografie* en *muziek*?"<sup>22</sup> Het thema van de autobiografie roept direct de vraag op naar het schrijvende subject, en van het

subject dat Heidegger problematiseert in zijn poging om het subject van zijn troon te stoten door het ritmische van de taal te benadrukken. Het schrijvende subject is in dit geval een subject dat zichzelf beschrijft, dat zichzelf schrijft en inschrijft. Gebruik makend van de ambiguïteit spreekt Lacoue-Labarthe van het "*subject van het schrijven [sujet de l'écriture]*". (SP, 222) Door het primaat te leggen bij de *logos* heeft de filosofie getracht de identiteit en stabiliteit zeker te stellen, terwijl juist het schrijven laat zien – en de filosofie heeft zich hier nooit aan kunnen onttrekken – dat datgene wat geschreven wordt geen directe weergave is van hetgeen men wilde schrijven. Het filosofische spreken is altijd nog gebonden aan het schrijven, zodat er voortdurend iets ontsnapt aan de *logos*. Zoals we reeds zagen aan de hand van Aristoteles en Benveniste was het ritme in eerste instantie verbonden aan de vorm van tekens. Vanuit een musicologisch standpunt probeert Lacoue-Labarthe uiteindelijk tot een deconstructie of deconstitutie van het begrip van het subject te komen, waarbij hij net als Derrida naar aanleiding van Benveniste vasthoudt aan de relatie die het ritme inneemt tot het schrift. In zijn tekst tracht Lacoue-Labarthe tot een muzikale essentie van het subject te komen, waarbij de muzikaliteit wezenlijk ritmisch is. Waarom deze nadruk op het muzikale en het ritmische als het gaat over het subject van het schrijven?

Volgens Lacoue-Labarthe is deze deconstitutie kenmerkend voor het subject. Hijzelf spreekt over het subject dat '*désiste*' – het subject dat afziet van, dat zich ontdoet van zijn substantialiteit – aan de hand waarvan Derrida in de inleiding bij de Engelse vertaling van een bundeling van enkele teksten van Lacoue-Labarthe het neologisme '*désistance*' construeert.<sup>23</sup> Hiermee willen beide denkers precies het moment van het fixeren of het vormgeven van het subject problematiseren. Het subject dat zichzelf beschrijft en inschrijft is altijd dubbel; er zijn altijd minstens twee figuren, twee gestalten, anders gezegd er is altijd één gestalte die dubbel is. Deze verdubbeling of herhaling van hetzelfde wordt in deze context gedacht vanuit het begrip van ritme. Zonder dit ritme is er geen herhaling, waardoor het onmogelijk is geworden om zelfs het onbegrensde van het begrensde te scheiden.

Want dat wat ontbreekt, is eenvoudigweg de 'participatie' (de categorisatie, de schematisatie), dat wil in dit geval zeggen de *herhaling* of de temporele (niet topologische of ruimtelijke) beperking als factor van diversificatie aan de hand waarvan het reële kan worden herkend, geïnstalleerd en geordend [*à partir de quoi peut se reconnaître, s'installer et se disposer du réel*]. (SP, 283)

Zonder het ritme, zonder deze herhaling, bestaat er geen mogelijkheid om onderscheidingen aan te brengen. Het ritme vormt hierbij de mogelijkheidsvoorwaarde voor het subject.

Lacoue-Labarthe geeft dan als antwoord op deze vragen: "Wij ('wij') zijn geritmeerd." (SP, 293) Dat wil zeggen de identiteit komt niet tot stand door een vooraf gegeven subject, maar de toe-eigening door het subject gaat hand in hand met een onteigening. De autobiografie veronderstelt niet de eenheid van het subject, maar het ritme. Zonder dit ritme kan er geen *autobiografie* zijn. Plato schreef het ritme al het vermogen van vorming van de karakters van de mensen toe. In de hoop niet te vervallen in een slechte schematisatie hield hij vast aan een zeker ijkpunt, een ware werkelijkheid, en onderwierp hij het ritme aan het woord. Een dergelijk ijkpunt is volgens Lacoue-Labarthe onhoudbaar. Het vooronderstelde ritme geeft vorm aan de autobiografie zonder 'zelf' een *gefixeerde* vorm te zijn. Veeleer is het ritme een vorm in beweging. Er gaat niets aan het ritme vooraf. De reden waarom er geen vooraf gegeven subject is, is gelegen in de gedachte dat elke figuratie van het subject altijd al dubbel is. Er is geen eenheid of fixatie van het subject zonder daarbij reeds de destabilisatie van het subject te veronderstellen.

## 6. Conclusie

Zoals we onder andere aan de hand van Aristoteles, Nietzsche en Heidegger zagen, is het ritme een poging tot individueren. Het ritme drukt zich in het zijnde, waardoor het een zijnde laat verschillen van wat het niet is. Voor Hegel vormde de muziek nog slechts een onvolkomen moment in de bepalingen van de kunsten. Het ritme binnen de muziek is het moment waarop het muzikale van de muziek bepaald wordt. Uiteindelijk gaat de muziek volgens hem net als Plato verlangde op in de poëzie door die te onderwerpen aan het woord, de *logos*. Plato en Aristoteles veroordeelden het onritmische vanwege de plompheid en het onbegrensde. Hierin zou geen identiteit en eenheid stand kunnen houden. Beiden beseften dat het ritme vorm geeft, dat het schematiseert; meer dan voor Aristoteles was het voor Plato alleen nog de vraag welke schematisatie geoorloofd is in de Staat. Herhaling was slechts toegestaan voor zover daarin een goede schematisatie gegarandeerd is. Zolang de *logos* als leidraad van de muziek is, kan het ritme de juiste vormen tot stand brengen. Het verlangen naar deze zuivere herhaalbaarheid die dit tot gevolg zou hebben, brengt tevens het op geforceerde wijze buitensluiten van het onritmische met zich mee.

Nietzsche gaat in tegenstelling tot Hegel op zoek naar een breder begrip van ritme. Dit begrip vindt hij bij de Grieken. Door het Griekse ritme niet te beschrijven in termen van de muziek uit zijn tijd komt hij tot verrassende ontdekkingen die decennia later als algemeen geldig worden geaccepteerd. In de Griekse ervaring van het ritme ging het om een tijdsbeleving, het voelen van de afstand tussen de momenten. Aan het eind van één van zijn aantekeningenboeken uit de vroege jaren zeventig over het ritme stelt Nietzsche uiteindelijk dat het ritme de vorm van de verschijningswereld is. Onder invloed van Aristoxenus

ontkoppelt Nietzsche het ritme van dat wat geritmeerd is. Het ritme laat verschillen, zoals we ook aan de hand van Aristoteles' weergave van de atomisten zouden kunnen stellen.

Dat is ook het moment waarop Lacoue-Labarthe ten tonele verschijnt (en met hem vele anderen). Juist omdat het ritme laat verschijnen, vorm geeft, kortom schematiseert, bestaat er de mogelijkheid van destabilisatie. Dit is in het geheel niet negatief, zoals Plato vreesde. De *désistance* van het subject, waarmee precies de mogelijkheid van destabilisatie aangeduid wordt, laat tegelijkertijd de mogelijkheidsvoorwaarde van het subject zelf zien zonder daarbij direct te refereren aan de *logos*. Plato's hoop op een gereguleerd ritme is hem, net als Antiphon, ingegeven door de veronderstelling dat er iets vooraf gegeven is. Voor Lacoue-Labarthe is juist de oorsprong zelf bij voorbaat al geritmeerd. De herhaling die door het ritme geïmpliceerd wordt brengt onvermijdelijk met zich mee dat het subject verdubbelt. Het subject is altijd het subject van het schrijven, aangezien het ritme in eerste instantie betrekking heeft op het schrift. In plaats van de onderwerping aan het woord – zoals bij Plato en Hegel – laat het ritme als beginsel van het schrift juist de zijnden verschillen in een poging tot individuatie. Met betrekking tot het subject moeten we dan zeggen dat het subject zich inschrijft door afstand te doen van zichzelf. Is het subject niet altijd al geketend in deze dubbele beperking: het moet schrijven, zichzelf beschrijven en inschrijven met het risico daarmee niet meer zichzelf te zijn? Het subject moet zich inschrijven, het subject moet zichzelf schrijven om een subject te zijn, maar loopt daarmee het onvermijdelijke gevaar in de iteratie meegesleurd te worden. Heracles bevrijdde Prometheus uit het ritme waarin Zeus hem boeide, maar nu kunnen we in de voetsporen van Nietzsche concluderen dat een ontketening van het ritme, de hoop op een bevrijd ritme, inhoudt dat we nooit ontkomen aan het ritme.

## Noten

<sup>1</sup> Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg, Rowohlt 1958, 64.

<sup>2</sup> Deze vertaling van het fragment uit Aeschylus (Prom. 241) is ontleend aan Georgiades (*Musik und Rhythmus bei den Griechen*, 65) en Heidegger (Martin Heidegger, *Seminare*, in: *Gesamtausgabe*, Band 15, Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann 1976 e.v., 92; in het vervolg zal in de tekst naar deze Gesamtausgabe verwezen worden met GA, gevolgd door respectievelijk het band- en paginanummer).

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872*, in: *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Dritte Abteilung, Dritter Band, Berlin / New York, Walter de Gruyter 1993, 9[96], 9[114]; in het vervolg zal in de tekst naar deze Kritische Gesamtausgabe verwezen worden met KGA, gevolgd door het afdelings- en het bandnummer; in het geval van de nagelaten fragmenten wordt vervolgens verwezen naar het fragment en in andere gevallen naar het paginanummer.



<sup>4</sup> Vgl. C. A. Bennett, 'What was ictus in Latin prosody?', in: *American Journal of Philology*, 19, 1898, p. 361-383.

<sup>5</sup> Vgl. P. Maas, 'Griechische Metrik', in: A. Gercke & E. Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, vol. I, 7, Leipzig / Berlin, Teubner 1923.

<sup>6</sup> Plato, *De Staat*, in: *Verzameld Werk*, Band 3, Kapellen / Baarn, Pelckmans, Agora, vertaald door X. de Win, 1999, 400d. Voortaan in de tekst aangegeven door vermelding van de titel.

<sup>7</sup> Georg W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 3, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, 55.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 14, 223.

<sup>10</sup> Ibid., 137.

<sup>11</sup> Ibid., 205.

<sup>12</sup> Ibid., 224.

<sup>13</sup> Naar aanleiding van het werk van Georgiades zegt Heidegger over dit proces van vormgeven: "Onder andere stelt hij [Georgiades] de vraag naar het ritme en toont aan dat *rhuthmos* niets van doen heeft met *rhéoo* (vloeien), maar als stempel [*Geprähe*] te begrijpen is." (GA 15, 92.)

<sup>14</sup> Derrida zegt in de tekst 'Désistance': "Aan het begin het ritme, zei Von Bülow. Andere manier om op te merken [*de marquer*] dat er geen simpel begin is: geen ritme zonder herhaling, verruimtelijking [*espacement*], cesuur, 'herhaald verschillen-aan-zich van het Zelfde', zegt Lacoue-Labarthe, en dus weerkaatsing [*répercussion*], resonantie, echo, weerklank." (Jacques Derrida, 'Désistance', in: J. Derrida, *Psyché: Invention de l'autre*, Parijs, Galilée 1987, 626.)

<sup>15</sup> Aristoteles, *Retorica*, Groningen, Historische Uitgeverij 2004, vertaald door M. Huys, 1408b.

<sup>16</sup> Hegel verwijst hier naar in zijn *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* als hij aan is gekomen bij Democritus en Leucippus: "Aristoteles voert aan dat hij [Leucippus] gezegd heeft dat de atomen verschillend zijn  $\alpha$ ) volgens de gestalte [*Gestalt*], zoals *A* van *N*;  $\beta$ ) door de ordening (plaats), zoals *AN* of *NA*;  $\gamma$ ) door de positie, of ze recht op staan of liggen, zoals *Z*, *N*." (Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 19, 363.)

<sup>17</sup> Émile Benveniste, 'La notion de 'rythme' dans son expression linguistique', in: id., *Problèmes de linguistique générale*, Band 1, Parijs, Gallimard 1985, 330.

<sup>18</sup> Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, 43.

<sup>19</sup> In 'Rimbaud vivant' vertaalt Heidegger *rhuthmos* met *Ver-Hältnis*, in plaats van *Rhythmus*, waarmee hij overigens niet iets anders wil zeggen dan hij reeds eerder in zijn bespreking van Aristoteles beweerde.

<sup>20</sup> In zijn artikel over de esthetica, 'La réalité et son ombre' uit 1948, introduceert Levinas gaandeweg de term 'ritme'. "Het ritme vertegenwoordigt een unieke positie waar men niet van instemming, acceptatie, initiatief en van vrijheid kan spreken – omdat het subject erdoor gegrepen en meegevoerd wordt. Het ritme maakt van zijn eigen representatie deel uit." (Emmanuel Levinas, *De werkelijkheid en haar schaduw*, Kampen / Kapellen, Kok Agora DNB-Pelckmans, vertaald door J. De Visscher, 1990, 30) Door opgenomen te zijn

in de voortgang van het ritme raakt het bewustzijn alle vrijheid en macht kwijt. In plaats van het ritme te beschrijven vanuit een vertoog over de muziek betreft Levinas – waarschijnlijk onder invloed van Bergson, die het ritme juist beschouwde als een geschikte categorie om de niet-ruimtelijke tijd, dat wil zeggen de duur, te denken – het ritmische op de gehele kunst door het opgaan van het subject in de kunsten. Dit opgaan in het ritme van een kunstobject, het meegesleurd worden door het ritme, verlamt de vrijheid van het subject. “De muzikaliteit van het beeld beklemtonen, betekent in het beeld zijn loskomen ten aanzien van het object onderkennen, alsook zijn onafhankelijkheid ten aanzien van de categorie van de substantie die de analyse van onze handboeken aan de zuivere zintuiglijkheid, nog niet omgezet in perceptie (een aanvullende sensatie) toeschrijft, en die voor de empirische psychologie een grensgeval, een louter hypothetisch gegeven blijft.” (Emmanuel Levinas, *De werkelijkheid en haar schaduw*, 34.) Meermalen toont Levinas zijn voorkeur voor de klanken, omdat deze zich juist het meest ontdoet van de conceptualiteit, dat wil zeggen dat het verkeren in de wereld ritmisch is waar het subject gedeconceptualiseerd is. Deze muzikalisering van de kunsten ontnemt het subject dus de concepten en de vrijheid.

<sup>21</sup> Vgl. o.a. Jacques Derrida, *La dissémination*, Parijs, Éditions du Seuil 1972, 204: “*rhythmos* (cadence et caractère d’écriture)”; Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Parijs, Flammarion 1978, 243: “*Rythmos*, on le sait, en est venu à signifier à la fois la cadence d’une écriture et l’ondulation des flots.” Derrida lijkt hier toch te verwijzen naar de lang volgehouden etymologische achtergrond van het ritme door de betekenis van de ‘golving van de golven’ te suggereren. In de eerste plaats heeft *rheoo* geen betrekking op de zee, maar alleen op het stromen van de rivieren. In de tweede plaats stelt onder anderen Benveniste vast, zoals we zagen, dat deze etymologische afleiding onjuist is.

<sup>22</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, ‘L’echo du sujet’, in: id., *Le sujet de la philosophie. Typographies I*, Parijs, Aubier-Flammarion 1979, 221. In het vervolg zal in de tekst naar dit boek verwezen worden met SP, gevolgd door het paginanummer.

<sup>23</sup> Jacques Derrida, ‘Introduction: Desistance’, in: Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford and California, Stanford University Press, vertaald door Ch. Fynsk, 1989, 1-42. De Franstalige versie van deze tekst is verschenen in Jacques Derrida, *Psyché: Invention de l’autre*.