

DER MYTHOS RHYTHMUS

Massimo Salgaro, Michele Vangi

In seiner 1963 erschienenen Studie *Der habsburgische Mythos* stellt Claudio Magris die österreichisch-ungarische Monarchie sowohl als soziopolitisches als auch als mythisches Konstrukt dar. Bezeichnenderweise bildete sich diese Interpretation um die Jahrhundertwende heraus – also genau zu jener Zeit, in welcher der Vielvölkerstaat kurz vor seiner Auflösung stand: Die Mythisierung sei laut Magris als Reaktion von Literaten und Künstlern auf diesen Verfall hin zu werten und insofern eine verklarte idealisierte Perspektive: der Vielvölkerstaat als Garant von Stabilität, Harmonie und Ordnung. In Bezug auf diese historischen und ideologischen Koordinaten entwirft Magris folgendes Mythoskonzept:

[Mythen sind] die Art und Weise, mit der eine Gesellschaft sich bemüht, um die Vielfalt des Realen auf eine Einheit, das Chaos auf eine Ordnung, die brüchige Akzidenz des Lebens auf eine Essenz, die historisch-politischen Widersprüche auf eine Harmonie zu reduzieren, die im Stande ist, sie zusammenzufügen und sogar sie aufzuheben.¹

Laut Magris' Definition – gleichsam ein italienisches Pendant zur deutschen Mythos-Debatte der 1970er und 1980er Jahre – ist der Mythos zugleich ein übergeordneter Wert, ein Leitbegriff und ein kulturelles Konstrukt, das jeweils in einem bestimmten historischen und intellektuellen Kontext zu verstehen ist. Mythen versinnbildlichen *ex negativo* die Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit und die Unzulänglichkeit der Realität im Hinblick auf die durch den Mythos verkörperten Maßstäbe und Werte. Sie sind somit Spiegelbilder ihrer Zeit und stellen Auswege aus einer als unbefriedigend empfundenen Situation dar.²

Von dieser Auffassung des Mythos ausgehend möchten wir uns dem europäischen Rhythmusdiskurs um 1900 nähern, der auch mythopoetische Charakteristika aufweist. Der „Mythos Rhythmus“ fällt in eine ähnliche Zeit wie der habsburgische Mythos und ist eine Reaktion auf die empfundene Unzulänglichkeit der Realität. Er verspricht eine Aussöhnung der Gegensätze, eine Aufhebung der Kontraste in eine harmonisch und ganzheitlich erlebte Wirklichkeit, ein Allheilmittel gegen für die Zeit typische Neurosen und einen „Fluchtweg“ aus einer Welt, von der man sich entfremdet hat.³

- 1 C. Magris, *Il mito asburgico*, Neuausg., Torino 1996, S. 4 (Übersetzung der Herausgeber). Deutsche Ausgabe: Ders., *Der habsburgische Mythos*, Wien 2000.
- 2 Der Rhythmusdiskurs um 1900 könnte auch als Symptom einer fragmentarischen Welt betrachtet werden, das die Utopie einer neuen Totalität hervorruft. Vgl. D. Kremer, „Vorwort“, in: G. Pulvirenti, *FragmentenSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*, Würzburg 2008, S. 7.
- 3 Diese ordnungsstiftende Funktion des Mythos scheint eine regelmäßig wiederkehrende Kons-

Die Rhythmusforschung schwankte immer wieder zwischen kritischer Bewertung und theoretischer Euphorie, und auch die Auslegung des Rhythmusbegriffs ist seit jeher umstritten. Rhythmus wurde sehr unterschiedlich definiert beziehungsweise von verwandten Begriffen wie Takt und Metrum abgegrenzt, was auch zu Widersprüchen führte. Seine Verwendung in vielen verschiedenen historischen Momenten, Ausdrucksformen und Forschungsgebieten – Musik, Malerei, Tanz, Literatur, aber auch Psychologie, Anthropologie, Soziologie und Neurowissenschaft – hat hier durchaus zur begrifflichen Vagheit und Widersprüchlichkeit beigetragen. Noch heute herrscht keine Einigkeit darüber, inwiefern beispielsweise das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität oder Singularität und Wiederholung das Konzept des Rhythmus prägen.

Mit dem vorliegenden Sammelband soll indirekt zur Theoriebildung beigetragen werden: Die Aufsätze befassen sich allesamt mit den vielfältigen Ausformungen des „Mythos Rhythmus“ in der Zeit um die Jahrhundertwende und überwiegend im deutschsprachigen Raum – also circa von der Gründung des Deutschen Reichs bis zur Weimarer Republik. In dieser Periode ist der Rhythmus in verschiedenen Disziplinen, wie etwa Psychologie, Philosophie, Sozialwissenschaften, Literatur- oder Musikwissenschaft, so präsent, dass man geradezu von einer „mythopoeischen Fruchtbarkeit“ sprechen kann. In dieser „Gründungsphase der Rhythmusforschung“⁴ wird Rhythmus als kulturelles Konzept neu aufgearbeitet und wirft Forschungsfragen auf, die auch heute noch aktuell sind.

In den letzten Jahren sind zahlreiche Studien zum Thema „Rhythmus“ erschienen, die dieses vor allem aus einer psychologischen und neurowissenschaftlichen Perspektive beleuchten⁵ oder es in einen interdisziplinären Kontext setzen.⁶ Inter-

tante in der Kulturgeschichte des Abendlandes zu sein. Christine Lubkoll stellt fest: „Immer wieder kommt es – in der Antike, in der Renaissance, in der Aufklärung und der Romantik – zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Phänomen des Rhythmus und zu Paradigmenwechseln in der Theoriebildung. Vornehmlich geschieht dies in Phasen von Übergängen: Rhythmus-Vorstellungen sind Indikatoren für epochale Wahrnehmungsstrukturen; sie dienen der Ordnungsstiftung besonders dann, wenn festgefügte Lebenszusammenhänge sich wandeln, wenn neue technische und soziale Konstellationen veränderte Orientierungsmuster erforderlich machen“. C. Lubkoll, „Rhythmus. Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900“, in: Ders. (Hrsg.), *Das Imaginäre des fin de siècle: ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg 2002, S. 83f. Einen Überblick über den geschichtlichen Wandel des Rhythmus gibt Isabel Zollna, „Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik LiLi* 96 (1994), S. 12–52.

4 A. Spitznagel, „Geschichte der psychologischen Forschung“, in: K. Müller, G. Aschersleben (Hgg.), *Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Bern 2000, S. 3.

5 Vgl. K. Müller, G. Aschersleben (2000): In diesem Band wird die Rhythmusforschung aus der interdisziplinären Warte der Psychologie (Kognitionspsychologie: S. 83–106; S. 111–132, S. 137–158, S. 163–183 und Entwicklungspsychologie: S. 191–217, S. 227–244, S. 255–283) sowie der Biologie (Neurologie: S. 59–78; S. 293–310) beleuchtet.

6 Vgl. C. Brüstle, N. Ghattas, C. Risi, S. Schouten (Hgg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005. Dieser Sammelband ging aus der Tagung „Rhythmus in Prozess“ hervor, die 2004 in Berlin stattfand. Mit diesem Titel will man vor allem das Performative eines Rhythmus hervorheben, der immer auch eine Orientierung in einem Prozess darstellt. Rhythmus strukturiert somit unsere Zeiterfahrung und beeinflusst unser körperliches Emp-

disziplinar angelegt ist auch dieser Sammelband, der sich jedoch zeitlich auf besagte Jahrhundertwende beschränkt. Zwar wird der Bandbreite der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Rhythmus Rechnung getragen,⁷ zugleich wird jedoch auch auf die Spezifität des deutschen Rhythmusdiskurses eingegangen.⁸

RHYTHMUS UND TAKT

Im philosophischen Diskurs des beginnenden 20. Jahrhunderts emanzipiert sich die Definition des Rhythmus von normativen, zumeist numerisch definierten Grundsätzen und erlangt auch dadurch eine nahezu universelle Anwendbarkeit.⁹ Der Rhythmus wird oft als Gegenpart zum mechanisierten Leben und zum Lärm der modernen Großstadt betrachtet, deren Abläufe durch den Takt der Maschinen geprägt sind. Nach Ludwig Klages ist „der Rhythmus eine allgemeine Lebenserscheinung, an der als lebendes Wesen [...] auch der Mensch teilnimmt“, der Takt hingegen eine menschliche Leistung, eine mechanische, seelenlose Wiederholung. Der Rhythmus sei eine „Urscheinung des Lebens“,¹⁰ die in der Natur selbst begründet liegt. Bei Klages wird Rhythmus zur „Welterklärungsformel und gleichzeitig zum Inbegriff der Lebendigkeit der Seele“,¹¹ in ihm seien die irdischen Versprechen einer körperlich-seelischen Harmonie und eine neue Form des Miteinanders vereint.

Während der Takt für die künstliche, messbare Erzeugung von Regelmäßigkeit steht, wird Rhythmus als harmonische Verwirklichung des Individuums in einer natürlichen Ordnung verstanden. In Anlehnung an Klages bezeichnet Émile Jaques-Dalcroze den Rhythmus als vitales Prinzip und den Takt als geistiges Prinzip. In

finden vor allem in der künstlerischen Produktion und Rezeption. Der Band bietet verschiedene Beiträge zu diesem Thema sowohl aus der Literatur-, Kultur-, Kunst-, Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft als auch aus Psychologie, Soziologie und Sportwissenschaft. Die Bandbreite reicht dabei von der mittelalterlichen Literatur (S. 175–198) bis hin zur aktuellen Biologie und Neurowissenschaft (vgl. S. 107–148).

- 7 Die Anerkennung seiner historischen Dimension unterscheidet unseren Beitrag von den Ausführungen Patrick Primavesis und Simone Mahrenholz', die den Rhythmus als „eines traditionellen Paradigmas des Ästhetischen und als eine elementare Kategorie der Zeiterfahrung“ betrachten. P. Primavesi, S. Mahrenholz (Hgg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schlingen 2005, S. 10.
- 8 Helmut Günther beschreibt die Gründung der deutschen Rhythmusbewegung (1890–1910) mit den folgenden emphatischen Worten: „Als Isadora Duncan 1903 in Deutschland auftrat, wurde sie gefeiert als wahrhafte Löserin, Erlöserin und Befreierin. Was die Deutschen bis jetzt nur erahnt und ersehnt hatten – den Körper als Offenbarer der Seele – das wurde bei ihr endlich sichtbar. Jetzt erst wurden auch die Deutschen schöpferisch. Die großen und eigentlichen Beiträge der Deutschen zur Rhythmik waren: die Entdeckung der rhythmischen Bewegung im Raum und eine regelrechte Rhythmus-Philosophie“. H. Günther, „Historische Grundlinien der deutschen Rhythmusbewegung“, in: G. Büchner, P. Röthig (Hgg.), *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart 1979, 3. Auflage, S. 36. Zur Bedeutung von Isadora Duncan für die Rhythmusbewegung vgl. den Beitrag von Francesco Ronzon in diesem Band.
- 9 Vgl. W. Seidel: „Rhythmus“, in: K. Barck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Weimar 2003, S. 291–314.
- 10 L. Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig 1921, S. 138.
- 11 C. Gruny, M. Nanni (Hgg.), *Rhythmus-Balance-Metrum*, Bielefeld 2014, S. 10.

solchen Mythisierungen eines Naturrhythmus schwingen Zeitdiagnosen mit, die einem linearen Fortschrittsmodell kritisch gegenüberstehen.

Takt und Rhythmus entsprechen auch nach Rudolf Bode zwei gegensätzlichen Erlebnissen: Der ursprüngliche natürliche Rhythmus sei ein „Kontinuum“, da „die unzerstörte Einheit von Raum und Zeit [...] Grundbedingung rhythmischen Erlebens“ sei.¹² Einen Gegensatz zu dieser einheitlichen Raum-Zeit-Empfindung stellt das moderne urbane Leben dar. Im Vorwort von *Rhythmus und Körpererziehung* hatte Bode zentrale Gegensätze aufgelistet: „Das Organische im Gegensatz zur Maschine, die Seele im Gegensatz zum Ich, die Natur im Gegensatz zum Gesetz...das Volk im Gegensatz zum Staat, der Eros im Gegensatz zum Logos.“¹³ Diese vernunftkritische Haltung, die den Rhythmusdiskurs Anfang des 20. Jahrhunderts prägte, ging nach dem Ersten Weltkrieg zum Teil in den neudeutschen Nationalismus ein. Der Rhythmus wurde somit zum Leitmotiv der Befreiungsbewegung der deutschen Seele, deren „rhythmischer Pulsschlag sich noch heute in tausend Gebilden widerspiegelt und der das tiefe Geheimnis bildet jenes fast unfaßbaren Wortes: Deutschland!“¹⁴ Hiervon ausgehend ist der Schritt zu einer exaltierten Ideologie extrem kurz; es darf daher nicht verwundern, dass Rudolf Bode, einer der renommiertesten Rhythmustheoretiker, auch zu einem der Hauptvertreter der nationalsozialistischen Leibeserziehung wurde.¹⁵

Aus sozialkritischer Perspektive sind Rhythmus und ganzheitliche Lebensempfindung vom Philosophen Georg Simmel in Verbindung gebracht worden. Simmel diagnostiziert mit großer Sensibilität die „Steigerung des Nervenlebens“, die durch die Beschleunigung und die Technisierung des Großstadtlebens¹⁶ induziert worden war:

Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem

Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens – stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens, in dem Bewusstseinsquantum, das sie uns wegen unserer Organisation als Unterschiedswesen abfordert, einen tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.¹⁷

Wenn der Rhythmusbegriff für die Wiedererlangung eines ganzheitlichen Erlebens steht, verwundert es wenig, dass gerade zu jener Zeit parallel auch der Begriff der „Gestalt“ eine Hochkonjunktur erlebte und beide Termini häufig als Synonyme

12 R. Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena 1923, S. 24.

13 Ebd. S. 1.

14 R. Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München 1922, S. 10.

15 Vgl. H. Günther (1979), S. 56.

16 Laut Gabriele Klein ist die moderne Großstadt der Kristallisationsort für soziale Probleme, der zentrale Ort bürgerlicher Kultur- und Zivilisationskritik aber auch der unverzichtbare Hintergrund der modernen Kultur und der avantgardistischen Kunst. Vgl. G. Klein, „Dis-Kontinuitäten, Körperrhythmen, Tänze und der Sound der Stadt“, in: C. Brüstle, N. Ghattas, C. Risi, S. Schouten (2005), S. 67–82.

17 G. Simmel, „Die Großstadt und das geistige Leben“, in: Th. Petermann (Hrsg.), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden 1903, S. 185 f.

bzw. teils übereinstimmende Konzepte empfunden wurden. Nach der Formel des Gestaltpsychologen Christian von Ehrenfels ist die Gestalt ein Ganzes, das mehr als die Summe seiner Einzelteile ausdrückt und somit, wie der Rhythmus, einen holistischen Charakter aufweist.¹⁸ Die Gestaltpsychologie sieht besonders die Kunstrezeption durch dieses ganzheitliche Erleben geprägt.¹⁹

Wenn man von einer verlorenen oder wiedergewonnenen Ganzheitserfahrung zu Anfang des Jahrhunderts spricht, kommt man nicht umhin, die Evolutionstheorie zu erwähnen. Der Mensch wird darin vor allem über seine Abstammung vom Tier definiert, mit dem er auch über das Rhythmische verbunden sei, wie Charles Darwin in *Descent of Man* (1871) beobachtet: „The perception, if not the enjoyment, of musical cadences and rhythm is probably common to all animals, and depends on the common physiological nature of their nervous system.“²⁰ Der Rhythmus sei Tier und Mensch gemein und bilde den Grundstein für die Evolutionsästhetik.²¹ Rhythmische Sensibilität scheint dabei eine Fähigkeit zu sein, die eine wichtige evolutionäre Funktion übernimmt, indem sie Kommunikation und Kooperation ermöglicht und erleichtert, die für das menschliche Miteinander unabdingbar sind.

Das Evolutionsargument Darwins und seiner deutschen Vertreter stellt eine wissenschaftliche und materialistische Variante ganzheitlichen Empfindens dar, das, etwa in expressionistischen Werken, auch explizit unwissenschaftliche, gar mystische Züge annehmen kann. Unter anderem auch Hermann Broch plädiert für eine Engführung von biologischem und geistigem Leben, wenn er den Rhythmus als „einfachstes Bild der Wesenheit des Lebens“ definiert. Der ekstatische Moment dessen zeichnet sich nach Broch durch „eine Sichtbarkeit der Totalität“ aus.²² Der Rhythmus wurde als dionysische Kraft, „Vater aller Kunst“²³ verstanden, die einen Gegenpol zur apollinischen Rationalität bildet.

18 Vgl. C. v. Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), S. 249–292. Ausgehend vom Aufsatz von Fraisse *Is rhythm a Gestalt?* (1975) bespricht Albert Spitznagel den Gestaltcharakter des Rhythmus. Vgl. Ders., „Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung“, in: K. Müller, G. Ascherleben (2000), S. 20–22. Vgl. Auch M.G. Ash, *Gestalt psychology in Germany Culture 1890–1967. Holism and the quest for objectivity*, Cambridge 1998, S. 108 f.

19 Vgl. J. v. Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden 1921.

20 C. Darwin, *Descent of man*, London 1871, S. 333.

21 „No doubt the perceptive powers of man and the lower animals are so constituted that brilliant colours and certain forms, as well as harmonious and rhythmical sounds, give pleasure and are called beautiful; but why this should be so, we know no more than why certain bodily sensations are agreeable and others disagreeable. It is certainly not true that there is in the mind of man any universal standard of beauty with respect to the human body“. Ebd., S. 353.

22 H. Broch, „Notizen zu einer systematischen Ästhetik“, in: Ders., *Werkausgabe*, hrsg. von P.M. Lützeler, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 9.2, S. 11–35.

23 Broch beruft sich auf den frühen Nietzsche, als er den Rhythmus mit der „primitiven Ausdrucksmöglichkeit der ekstatisierten Persönlichkeit“ beschreibt und Dionysos als „Vater aller Kunst“ definiert. Ders., Ebd. S. 20. Auch Karl Freiherr von Lezetow behauptet apodiktisch in einer Stellungnahme zu Arno Holz: „Ein Kunstwerk ohne Rhythmus ist dagegen nicht denkbar. Form und Rhythmus sind ja im Grunde genommen dasselbe.“ K. Freiherr von Lezetow, „Der neue Rhythmus (1898/1899)“, in: E. Ruprecht, D. Bänsch (Hgg.), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1970, S. 41.

RHYTHMUS ALS URZUSTAND

Den Studien zum Rhythmus, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts publiziert worden sind, ist gemein, dass der Rhythmus auf die Ursprünge menschlicher Aktivitäten, insbesondere im Bereich der bildenden Kunst, zurückgeführt wird. Dies impliziert, dass dieser mit einer Rückkehr in einen Urzustand in Verbindung gebracht wird. Auch diese „regressiven“ Tendenzen sind Teil der Mythisierung des Rhythmusbegriffs, die ihm eine Strahlkraft verleiht, die auf die Gegenwart weiterwirkt.²⁴

Die Tendenz, den Rhythmus als ursprüngliche Lebensform zu betrachten, ist auch in den Sozialwissenschaften zu finden. Beispielsweise führt der Ökonom Karl Bücher in seinem Werk *Arbeit und Rhythmus* die Entstehung der Literatur auf die ersten Arbeitslieder zurück: „Es ist die energische rhythmische Körperbewegung, die zur Entstehung der Poesie geführt hat. Insbesondere die Bewegung, die wir Arbeit nennen.“²⁵ Laut Bücher sind Arbeit, Musik und Dichtung in einer primitiven Phase quasi in einer Trias verschmolzen „was sie verbindet, ist das gemeinsame Merkmal des Rhythmus, das in der älteren Musik und in der älteren Poesie als das Wesentliche erscheint.“²⁶

Parallel dazu begab sich der Anthropologe Heinz Werner auf die Suche nach den *Ursprünge[n] der Lyrik*.²⁷ In Werners evolutionsästhetischer Studie, die eine eigene Theorie des Rhythmus enthält, wird das primitive Denken beschrieben, bei dem zwischen Wirklichkeit, Traum und Leben unterschieden wird.²⁸ Auf den Ethnologen Lucien Lévy-Bruhl Bezug nehmend, beschreibt Werner das besondere Verhältnis zwischen Urvölkern und ihrer Umwelt, das durch die Sprache hergestellt wird: Eine geradezu magische Verbindung zwischen dem gesprochenen Wort und dem Referenzobjekt veranlasse sie beispielsweise dazu, die Namen Verstorbener auszusprechen, da das bloße Wort deren Seele beschwören könne.²⁹ Laut Werners Theorie glauben sie, durch die Sprache auf die Welt Einfluss nehmen zu können, insofern, als das Bezeichnende und das Bezeichnete auf zauberhafte Weise verbunden seien:

24 „Die deutschen Rhythmiker wollten zurück zu den Urkräften und Urquellen des Seins. Die deutsche Rhythmusphilosophie wurde von der irrationalen und antiintellektualistischen Lebensphilosophie geschaffen. Das All, der ganze Kosmos war schwingender Rhythmus! [...] Die Deutschen ersehnten eine Vereinigung mit dem Kosmos“. H. Günther (1979), S. 37 f.

25 K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 4. Aufl., Leipzig / Berlin 1909, S. 365.

26 Ebd. S. 364.

27 H. Werner, *Die Ursprünge der Lyrik*, München 1925. Vgl. auch dazu G. Simmel, „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13/3 (1881–1882), S. 261–305.

28 Vgl. Ebd. S. 27.

29 Diese magische Kraft wird von Werner als „Pneumatismus“ bezeichnet, worunter er den Glauben an die Anziehungsfähigkeit verwandter seelischer Eigenschaften und an die Übertragbarkeit magischer Substanzen versteht. Werner beobachtet zudem, dass in primitiven Urvölkern oft bestimmte Gegenstände angefertigt wurden, die sich auf real existierende Objekte beziehen, um diese durch einen Ähnlichkeitsbezug magisch beeinflussen zu können. Vgl. Ebd. S. 46 f.

So ist die strenge und bewusste Rücksichtnahme auf das Formale innerhalb der zauberischen Praxis eine unumgänglich nötige: von der formalen Art der Wiedergabe der Zeremonien, der Gesänge, der Sprüche, von der genauen Einhaltung der übernommenen und erprobten Formeln hängt der Erfolg des Zaubers ab; jede Außerachtlassung kann die bösartigsten Folgen haben. Darum entwickelt sich in der Ausbildung der Formel die besondere Intention auf das Formale: in der Bewusstheit der Anwendung dieser oder jener Gestalt, dieses oder jenes Stiles liegt die Drehung des Lyrikers vom bloßen Gehalt zum bedeutenden Ausdruck begründet, wie sie später in der rein ästhetischen Einstellung nochmals und radikal als eine immanent künstlerische sich vollzieht.³⁰

Diese primitiven Formeln haben laut Werner Gestaltcharakter – und der Rhythmus macht dabei eine besondere Facette der Gestalt aus.³¹ Er verbindet nicht nur Worte mit den benannten Elementen der Welt, sondern auch den Sprechenden mit seinem inneren Zustand.³² Der Rhythmus verspricht deshalb auch die Sprachkrise, die das Denken der westlichen Welt in der Jahrhundertwende prägt, zu sanieren. Während den europäischen Intellektuellen die Worte im Mund „wie modrige Pilze“ zerfallen, wie Hugo von Hofmannsthal es sinnbildlich ausgedrückt hat, scheinen sich die Primitiven mithilfe ihrer Sprache harmonisch in ihre Umwelt zu integrieren.

Werners Reflexion über die „therapeutische“ Wirkung des Rhythmus auf die Psyche erinnert an die rituelle Funktion der „Entladung der Affekte“, die laut Nietzsche in der griechischen Antike dem Rhythmus zukomme: „Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verloren gegangen war, musste man tanzen, in dem Tacte des Sängers – das war das Recept dieser Heilkunst.“³³ Dabei versteht Nietzsche, der Takt und Rhythmus synonym benutzt, Rhythmus als übergreifendes ästhetisches Formalprinzip, das Musik, Tanz und Poesie innewohne. Die Macht des Rhythmus äußere sich auch in seinem „ansteckenden“ Charakter: „[D]er Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tacte nach.“³⁴ Der Rauschzustand, der vom Rhythmus verursacht wird, fuße auf archaischen Komponenten der menschlichen Natur und könne auch in der Kunstrezeption hervorgerufen werden. Der Nietzsche-Anhänger und Theatertheoretiker Georg Fuchs schreibt in „Der Tanz“, dass der Rhythmus zwischen Publikum und Schauspielern eine Gemeinschaft stiften solle, indem er beide in einen Rauschzustand versetze. „Rhythmische Schwingungen“ des eigenen Körpers können also auf andere Menschen übertragen werden, die somit „in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand versetzt“ werden.³⁵

30 Ebd. S. 37f.

31 Vgl. Ebd. S. 114.

32 Vgl. Ebd. S. 120.

33 F. Nietzsche, „Vom Ursprung der Poesie“, in: G. Colli, M. Montinari (Hgg.), *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, Bd. 2, München 1988, S. 441. Zu Nietzsche und dem Rhythmus vgl. F. F. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin New York 2008. Vgl. auch dazu den Beitrag von Gabriella Pelloni in diesem Band.

34 F. Nietzsche (1988), S. 440. Auch Walter Benjamins Begriff der „Rhythmik“ dürfte auf Nietzsche zurückzuführen sein, vgl. A. Trautsch, „Die abgelassene Stadt und der Rhythmus des Glücks. Über das Musikalische in Benjamins Denken“ in T. R. Klein (Hrsg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, S. 20.

35 G. Fuchs, *Der Tanz. Flugblätter für künstlerische Kultur*, Stuttgart 1906, S. 13.

RHYTHMUS ALS PHARMAKON

Der Terminus „Rhythmus“ wurde um 1900 also subversiv gegen die Entwicklungen der Technik und der Zivilisation verwendet. Somit wird Rhythmus zu einem Pharmakon, das sich durch ein innewohnendes Paradoxon auszeichnet, wie Christine Lubkoll zurecht bemerkt: „Die Paradoxie bzw. Aporie der Rhythmusdebatten um 1900 besteht gerade darin, dass ein natürlicher, organischer ‚Ur-Rhythmus‘ postuliert wird, der einerseits durch die Mechanismen der Kultur verstellt, andererseits aber nur über diese zugänglich ist.“³⁶

Die von Lubkoll herauskristallisierte Aporie im Rhythmusdiskurs korrespondiert mit der in diesem Band vorgeschlagenen Interpretation der mythischen Natur des Rhythmus als kulturell stark konnotiertes Konstrukt. Die bereits beschriebenen Rückprojektionen stehen symptomatisch für eine entfremdete Gesellschaft, der ihre Verbindung zum „natürlichen Rhythmus“ durch die Modernisierung und Technologisierung abhanden gekommen ist. Der technische Fortschritt hat zwar eine Vormachtstellung gegenüber den Naturvölkern ermöglicht, führte aber gleichzeitig auch zu einem Verlust einer als „paradiesisch“ empfundenen Lebensform. In den damaligen Untersuchungen, etwa eines Karl Bücher, hört man deutliche Anklänge des spätaufklärerischen Mythos des *bon sauvage* heraus. Der Primitivismus der zeitgenössischen Kunst ist die künstlerische Entsprechung dieser Tendenz. Wieder kann man sich auf Bücher berufen, der die Arbeitskonzepte der Natur- und Kulturvölker gegenüberstellt. Dabei unterminiert er das Vorurteil, wonach die „Wilden“ keine Motivation zur Arbeit hätten, auch wenn sich ihr Arbeitsbegriff in der Tat grundlegend von unserem unterscheidet. Das folgende Zitat ist exemplarisch für die Idealisierung der Lebensverhältnisse der Urvölker:

Zunächst wirkt künstlerisches Bilden und Gestalten an und für sich anregend und spornt beim Fortschreiten des Werkes immer wieder vom Neuen zur Tätigkeit an. Aber auch mit der Vollendung des Geschaffenen erkaltet nicht die Freude an ihm. [...] Da in der Regel jeder sein Arbeitsprodukt auch selbst zu gebrauchen beabsichtigt, so teilt sich die Freude und die Ehre des Besitzes schon der Seele des Arbeitenden mit und ermuntert ihn um so mehr zur Ausdauer, je näher das werdende Erzeugnis der Vollendung kommt. Das Gewordene selbst wieder trägt nach Ursprung und Bestimmung ein ausgesprochen individuelles Gepräge; als Verkörperung der individuellen Arbeit und als Ausrüstung für das Leben wird es recht eigentlich zu einem Stück der Person, die es schuf. [...] In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Produzenten und des Produktes liegt gewiss ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment. Was heute nur der bildende Künstler, der Dichter, an ihren Werken erfahren, dass sie Ruhm bringen, das war gewiss ursprünglich jedem gelungenen Erzeugnis der Menschenhand eigen. Und die Freude des Schaffens, die der Kulturmensch fast nur noch bei der Geistesarbeit recht empfindet, muß den Naturmenschen überall beseelt haben.³⁷

Diese Beschreibung wird nur vor dem Hintergrund der Entfremdung von der Arbeit in einer kapitalistischen Gesellschaft verständlich. Dem Mythos nach ist der Arbeiter im Naturzustand glücklich und kreativ, geradezu ein Künstler. Außerdem leidet er nicht an der für das Abendland charakteristischen Dichotomie von Subjekt und

36 Ch. Lubkoll (2005), S. 84–85.

37 K. Bücher (1909), S. 15–16.

Objekt bzw. Produzent und Produkt. Seine Arbeit bedarf keiner Geistes- und Willensanstrengung, weil sie sich, einem Tanz gleich, automatisch vollzieht. Der Tanz wirkt deshalb wie ein Heilmittel gegen die Entfremdung in der kapitalistischen Gesellschaft. Er wird als menschliche Ursprache aufgefasst: „Der echte Naturtanz ist überhaupt kein Tanz, sondern rhythmisches Geschehen“.³⁸ Der Rhythmus, der die Wahrnehmungsfähigkeit und die motorische Dimension des Menschen synchronisiert, drückt sich am besten in *performance* aus.³⁹

Parallel zur Erneuerung der Tanzästhetik wurden um die Jahrhundertwende Lehren und Methoden zur Förderung einer harmonischen Körperkultur erarbeitet. Dabei begab man sich in die Nähe der damals stark verbreiteten Lebensreformbewegungen, wie es im Beitrag von Olivier Hanse in dem vorliegenden Band gezeigt wird. Nach der Auffassung Émile Jaques-Dalcrozes, der sich 1907 in seiner Gymnastiklehre mit dem *Rhythmusbegriff als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst* auseinandersetzt, steht der „Arrhythmie“, die typisch für eine technisierte Gesellschaft ist, eine natürliche „Eurythmie“ gegenüber.⁴⁰ Gemäß dieser Konzeption ist Rhythmus nicht nur ein Ur-Mythos, sondern ein *Pharmakon*, das gegen unterschiedliche Krankheiten des Zeitalters wirkt: „Rhythmische Erziehung wird zum Therapeutikum gegen die Verfallserscheinungen eines arrhythmischen Zeitalters.“⁴¹ Deshalb wird am Anfang des 20. Jahrhunderts rhythmische Erziehung auch zum Schlagwort der Pädagogik. In Schriften wie *Der Rhythmus: Untersuchungen über sein Wesen und Wirken in Kunst und Natur und seine Bedeutung für die Schule* von Bernhard Koch wird das neue erzieherische Credo verbreitet.⁴²

38 R. v. Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920, S. 29.

39 Für das Theater, das von diesem Diskurs beeinflusst wird, wird eine neue Theaterdramaturgie gefordert, in der Subjekt und Objekt, d. h. Publikum und Schauspiel, miteinander verschmelzen. Der Schritt von solchen Konzepten zu einer performativen Theaterdimension ist klein. Vgl. E. Fischer-Lichte „Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen“, in: C. Brüstle, N. Ghattas, C. Risi, S. Schouten (2005), S. 235–247. In ihrem Aufsatz baut Fischer-Lichte das Konzept des Rhythmus reibungslos in den Werkzeugkasten der Performanztheorie ein. Während im „traditionellen Theater“ der Rhythmus den dramaturgischen Prinzipien des Handlungsverlaufs oder der psychologischen Entwicklung der Figuren untergeordnet ist, wird er im Theater und in der Performance-Kunst häufig das übergeordnete oder gar das ausschließliche Prinzip zur Organisation und Strukturierung von Zeit. Dabei kommen dem Rhythmus drei Funktionen zu 1.) er dehierarchisiert die verwendeten theatralen Mittel, 2.) er erscheint ein Prinzip der Selbstorganisation im Hinblick auf die Inszenierung und 3.) er fördert das Gemeinschaftsgefühl von Schauspielern und Publikum. Im postdramatischen Theater wird durch einen spezifischen Gebrauch des Rhythmus die Theaterdramaturgie demontiert, um eine Energie freizusetzen, die es dem Publikum erlaubt „Gemeinschaft als geteilte Erfahrung in ihrer Dynamik leiblich zu spüren und zu erleben“, ebd. S. 246. An die Stelle hierarchischer Ordnung tritt eine vorübergehende, zusammenhanglose Gemeinschaftserfahrung, die selbstreferentiell ist und leiblich erlebt wird. Durch diese Selbstreferenz des Rhythmus wird „dem Zuschauer die eigene Wahrnehmung zum Ereignis“, ebd. S. 247.

40 Vgl. G. Brandstätter, „Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900“, in: ebd. S. 34.

41 Ebd. S. 38 f.

42 Vgl. B. Koch, *Der Rhythmus: Untersuchungen über sein Wesen und Wirken in Kunst und Natur und seine Bedeutung für die Schule*, Langensalza 1922. Eine ähnliche Optimierung des Rhythmus wird auch in aktuelleren Studien, etwa in G. Bünner, P. Röthig (1979), angestrebt.

Koch, der sich auf Studien von Bücher, Dalcroze und Bode beruft, integriert den Rhythmus in seine Reform der Gesamterziehung, im Glauben, dass „unsere heutige Schule noch allzusehr unter dem Einfluss eines zu weit gehenden Intellektualismus steht.“⁴³ Hier kommen die irrationalen Tendenzen, die weitgehend auch zeitgenössische kulturelle Strömungen wie den Expressionismus charakterisieren, zum Ausdruck. Diese Tendenzen gipfeln im Vorschlag eines rhythmischen Religionsunterrichts, der Herz und Gemüt ansprechen soll und nicht nur den Verstand, wie es meistens der Fall ist. Dabei soll das „rhythmisch-poetische Gewand der Religions-sprache“⁴⁴ eine tiefere Beachtung finden.

Die rhythmische, performative Kunst wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch – weniger elitär und metaphysisch – mit dem Ausbruch eines regelrechten Tanzfiebers populär: Es entstehen Hunderte von Tanztypen, welche afroamerikanische und europäische Musiktraditionen vereinen.⁴⁵ Alte Tänze, wie Walzer und Polka mit ihrer klaren und rigiden Gestaltung, sind für die Jugend der 20er Jahre überholt. Neue Tanzrhythmen hingegen, wie etwa der afroamerikanische Ragtime, werden zum Trend. Dieser neue Bewegungsdrang wird 1925 von Siegfried Kracauer als „Darstellung des Rhythmus schlechthin“ bezeichnet:

Der moderne Gesellschaftstanz, dem Gefüge der in den Zwischenschichten geltenden Bindungen entfremdet, neigt zur Darstellung des Rhythmus schlechthin; statt daß er bestimmte Gehalte in der Zeit zum Ausdruck brächte, ist diese selber sein eigentlicher Gehalt. War in Epochen des Beginns der Tanz eine Handlung des Kultus, so ist er heute ein Kult der Bewegung, war früher der Rhythmus eine erotisch-seelische Bekundung, so möchte heute der sich selbst genügende Rhythmus die Bedeutung aus sich erst entlassen.[...] Gewiß, der Tanz überhaupt als zeitliches Ereignis kann das Rhythmische nicht entbehren; doch es ist ein anderes, ob es durch den Rhythmus das Eigentliche erfährt oder in den Rhythmus an sich das uneigentliche Ende findet.⁴⁶

Kracauer bewertet diese „Tanzwut“ als negativ, weil ihr das mystische und erotische Prinzip abhanden gekommen, sie eine sich selbst genügende Bewegung geworden sei.⁴⁷

Für einen Einklang zwischen Körper und Arbeit plädiert auch die psychotechnische Forschung, die man heute als angewandte Psychologie bezeichnen würde. Im Vergleich zu den erwähnten Rückprojektionen, die technikfeindliche Positionen vertreten, stellt sich die Psychotechnik in den Dienst der industriellen Produktion. Einer ihrer Hauptvertreter, Hugo Münsterberg, macht, wie auch Tanzpädagogen der damaligen Zeit, die Maschine für die Zerstörung des natürlichen, ursprünglichen Rhythmus verantwortlich: Bewegungen seien so schnell geworden, „dass die sub-

43 Vgl. B. Koch (1922), S. 57 f.

44 Ebd.

45 Vgl. A. Hartmann, „Rhythm is it! Rhythmus in Tanz und Bewegung nach 1900“, in: M. Woitas, A. Hartmann (Hgg.), *Strawinskys „Motor Drive“*, München 2010, S. 139–157 und den Beitrag von Michele Vangi in diesem Band.

46 S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M. 1963, S. 41.

47 Heinz Pollack hingegen preist diese Entwicklung als Wiederentdeckung des „Urrhythmus“, der den modernen Gesellschaftstanz mit Tänzen der Antike verbinde. Vgl. H. Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, Dresden 1922, S. 13.

jektive rhythmische [Bewegung] verloren ging“.⁴⁸ Münsterbergs Rezept geht aber in eine der Lebensreform konträre Richtung: Er setzt es sich zum Ziel, die Bewegungen des Menschen an die rhythmischen Erfordernisse seines Arbeitsplatzes anzupassen und dadurch zu optimieren:

Die rhythmische Tätigkeit bedeutet notwendigerweise psychophysische Ersparnis, und diese Ersparnis ist instinktiv in der ganzen Kulturgeschichte angestrebt. Die Wiederholung der Bewegung, wie der Rhythmus sie erlaubt, macht keine wirkliche Wiederholung des psychophysischen Impulses notwendig. Die Hemmungen fallen weg, und die bloße Nachwirkung erlaubt eine Ersparnis bei dem erneuten Impuls. Die Geschichte der Maschine zeigt sogar, dass die neueren technischen Entwicklungen nicht nur die Arbeitsteilung schon zur Voraussetzung hatten, sondern für die zerlegte Arbeit bereits eine weitgehende, dem psychophysischen Organismus angepasste Rhythmisierung der Arbeit in den Werkstätten vorfanden. Die Maschine hat dann zunächst häufig nur die rhythmischen Bewegungen des Menschen nachgeahmt.⁴⁹

Zunächst ist an diesem Passus die Annahme auffallend, dass die Rhythmik der technischen Apparate aus der Rhythmik der menschlichen Bewegung hervorgegangen sei. Dies erscheint umso widersprüchlicher, da laut Münsterbergs eigener Deutung die Beschleunigung des Maschinentempos die menschliche Rhythmik verdrängt, d. h. zur Arrhythmie geführt habe. Darüber hinaus könne der Rhythmus zur Produktionssteigerung eingesetzt und somit der kapitalistischen Wirtschaft dienlich werden. Hier geht es also nicht um eine Distanzierung von der modernen Gesellschaft, sondern um eine affirmative Haltung, die eine rhythmische Harmonisierung von Subjekt, Tätigkeit und Produktion anstrebt. Der Rhythmus erlaube es, im sozialen Raum dem Individualismus und dem Atomismus der bürgerlichen Gesellschaft entgegenzuarbeiten, da er seit jeher die Synchronisierung der menschlichen Aktivitäten fördere.⁵⁰

Die Optimierung der kapitalistischen Produktion mithilfe des Rhythmus finde nach dem Ersten Weltkrieg im Fordismus ihren Höhepunkt. Parallel dazu wird der „Mythos Rhythmus“ blasser und verliert an Brisanz und Präsenz im kulturellen Diskurs.⁵¹

48 H. v. Münsterberg, *Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie*, Leipzig 1913, S. 97.

49 Ebd.

50 Vgl. H. Werner (1925), S. 125, der sich hier auf Karl Bücher bezieht.

51 Ganzheitliches Empfinden, sprich das Gefühl von Harmonie, das im modernen Großstadtleben abhanden kommt, kann jedoch durch mediale Repräsentationen wiedergewonnen werden. So macht der Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) von Walter Ruttmann nicht nur die Stadt zur Protagonistin eines Dokumentarfilms, sondern versucht zugleich deren Rhythmus und Geschwindigkeit über das Medium Film zu vermitteln. Es handelt sich dabei um eine Dokumentation über die Metropole an sich – gleichzeitig wird aber auch die Transformation der Alltagswahrnehmung des modernen Menschen mithilfe des Mediums Film dokumentiert. In der experimentellen Filmkunst wird der Takt in der Musik als rhythmische Bewegung umgesetzt.

DIE BEITRÄGE IN DIESEM BAND

Der Mythos um das Phänomen „Rhythmus“ entwickelte sich über Disziplinengrenzen hinaus weiter: Rhythmus wurde nicht nur als literatur- oder musikwissenschaftliches Konzept verstanden, sondern als interdisziplinärer Forschungsgegenstand, der aus diversen sozialwissenschaftlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen methodischen Ansätzen untersucht wurde. Um dieser Besonderheit Rechnung zu tragen, bringt der vorliegende Sammelband Beiträge zur Rhythmusforschung aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen zusammen. Der Band besteht aus zwei Abschnitten, die aufeinander Bezug nehmen: „Der Mythos Rhythmus in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ und „Der Mythos Rhythmus in der Literatur“.

Im Beitrag von OLIVIER HANSE wird die therapeutische Wirkung des Rhythmus mit der geisteswissenschaftlich geprägten „Gebildetenrevolte“ der wilhelminischen Ära in Verbindung gebracht. Als Antwort auf als befremdlich wahrgenommene Tendenzen, wie die zunehmende Spezialisierung (in einer kapitalistischen technologisierten Gesellschaft) und den Individualismus (als Prinzip in dieser neuen Gesellschaft), seien Gesamtkonzepte erarbeitet worden, die sowohl für eine grundsätzliche Einheit von Wissenschaft und Kunst als auch für einen neuen Einklang von Körper und Geist plädierten. Wie die umfassenden Rhythmustheorien von Carl Ludwig Schleich und Rudolf Steiner versteht Hanse auch die reformpädagogischen Ansätze von Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Bode und Rudolf Laban als – für das beginnende 20. Jahrhundert typische – „palingenetische“ Projekte, die sich für einen „neuen Menschen“ stark gemacht hätten.

Rhythmus fungierte nicht nur als Brücke zwischen Ästhetik und Wissenschaft – auch innerhalb einzelner Disziplinen sei er um die Jahrhundertwende zu einem Leitbegriff avanciert, wie ANDREA PINOTTI in seinem Aufsatz am Beispiel der Studien des Leipziger Kunsttheoretikers August Schmarsow behauptet. In seinen auf dem Aufbau des menschlichen Körpers beruhenden Architektur- und Ornamentiktheorien habe Schmarsow nämlich den Rhythmus – neben Symmetrie und Proportionalität – zu den Grundprinzipien künstlerischen Schaffens und der Kunstwahrnehmung gezählt. Er sei davon ausgegangen, dass Rhythmus in dieser Trias nicht nur eine von drei Komponenten darstellt, sondern Symmetrie und Proportionalität in sich aufnimmt, indem er den statischen Aspekten, die ihnen innewohnen, Dynamik verleiht.

Schmarsows Interesse für die Urvölker entsprach ganz dem damaligen Zeitgeist. Dieser Aspekt steht auch im Mittelpunkt des Aufsatzes von FRANCESCO RONZON zu Rhythmus, Tanz und Kultur: Bei der Konstruktion des Mythos des „Primitiven“ sei „Rhythmus“ in seiner Verbindung von Tanz und Körper an der Schwelle zum 20. Jahrhundert eine zentrale Trope gewesen. In den von Ronzon analysierten Fällen werde der primitive Rhythmus unterschiedlich konnotiert: Als Ausdruck der Natürlichkeit des Körpers sei er für Isadora Duncan das Element gewesen, das archaische Triebe und den apollinischen Hang zu Symmetrie und Ordnung harmonisiert; in den Züricher Kreisen des Dada sowie bei den Choreographien Vaslav Nijinskys hätten die „magischen“ Rhythmen, welche die rituellen Tänze außereuropä-

ischer Kulturen charakterisierten, das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum revolutioniert.

Das beginnende 20. Jahrhundert wurde bereits damals als Zeit der Beschleunigung und einer zunehmenden Mobilität wahrgenommen. Diese neue Dynamik bewirkte ein wachsendes Interesse an Bewegungsabläufen im Allgemeinen. Man versuchte, sie genauer zu verstehen, aufzuzeichnen und zu analysieren. Dies wurde mithilfe fotografischer Apparate möglich, wie ANJA MEYER in ihrem Beitrag zeigt: Durch immer raffiniertere Technik sei es dem Physiologen Étienne-Jules Marey gelungen, Bewegungsabläufe fotografisch zu zerlegen und so zu dokumentieren. Ziel des sogenannten „Fotodinamismo“, den der Futurist Anton Giulio Bragaglia entwickelte, sei wiederum das Einfangen und die Reproduktion des Gesamteindrucks einer Bewegung gewesen. Sowohl Marey als auch Bragaglia haben in ihren Studien Bezug auf den Begriff des „Rhythmus“ genommen, der somit eine „Übersetzung“ ins Visuelle erfuhr.

Technische Instrumente und umfangreiche Experimente wurden nicht nur angewendet, um Bewegungsabläufe fotografisch zu reproduzieren. Beeinflusst durch eine positivistisch motivierte Affinität für Messdaten setzte sich die Experimentalpsychologie im deutschsprachigen Raum auch mit der psychischen Wahrnehmung von Bewegungen auseinander. Wie RICCARDO LUCCIO in seinem Aufsatz zeigt, sei die damalige Bewegungsforschung über den Rhythmusbegriff eng mit der Untersuchung der Zeitwahrnehmung (Mach, Münsterberg, Meumann) einerseits und mit psychotechnischen Studien (Keiver Smith, Awramoff) andererseits verbunden gewesen. Auf theoretischer Ebene habe sich der Rhythmus-Begriff in der psychologischen Forschung als besonders fruchtbar erwiesen: Kurt Koffka stellte mithilfe seiner Experimente fest, dass die menschliche Rhythmuswahrnehmung über die Gruppierung von einzelnen Reizen zu einem Ganzen funktioniert. Dieses vereinheitlichende Moment wurde als „Gebilde“ bezeichnet – in der Gestaltpsychologie ein Vorläufer des Begriffs „Gestalt“.

Friedrich Nietzsche fungiert in vielen Beiträgen dieses Sammelbandes als Schlüsselfigur: Er erhob den Rhythmus zum wirkungsvollsten Mittel in der Kunst. GABRIELLA PELLONI geht dieser Annahme auf den Grund, indem sie eine Entwicklung nachzeichnet: Der Rhythmus, der in Nietzsches philologischen Vorlesungen als lebendiger Kern der dichterischen Sprache der Antike galt, sei im *Zarathustra* zum Angelpunkt eines neuen Verständnisses von Sprache avanciert. Viel mehr als ein bloßes rhetorisches Mittel sei – so Pelloni – Rhythmus für Nietzsche ein Phänomen, das in einer gesamtsemiotischen Perspektive verstanden werden müsse. Somit scheine er Literatur- und Sprachtheorien des späten 20. Jahrhunderts (Benveniste, Meschonnic) zu antizipieren, die den Begriff „Rhythmus“ aus der metrischen Tradition lösten und ihn als Ausdruck der Situativität und Performativität betrachteten, die der Sprache innewohnen würden.

Rhythmus bedeutete jedoch nicht immer nur Taktrhythmus. In seinem Essay, der den literaturwissenschaftlichen Teil des Sammelbandes einleitet, vertritt ESKE BOCKELMANN die These, dass der Taktrhythmus auf unserer Wahrnehmung beruhe. So nähmen wir akustische Reize unwillkürlich als Sequenzen von Betontem und Unbetontem wahr. Diese binäre Empfindung sei dem Menschen jedoch nicht ange-

boren, sondern erst etwa um 1600 im westlichen Europa entstanden und habe die europäische Dichtung seit der Frühen Neuzeit – vor allen in den germanischen Sprachen – entscheidend beeinflusst. Aus unserer Perspektive besonders interessant ist Bockelmanns These, dass die Tendenz literaturwissenschaftlicher Studien zur Metrik, jegliche Versform zu einem Taktrhythmus zu assimilieren, um 1900 einen dogmatischen Höhepunkt im deutschsprachigen Raum erreicht habe.

Diese Eindimensionalität wurde jedoch um die Jahrhundertwende von elitären ästhetischen Theorien konterkariert. Gerade solche Widersprüche zeugen von der Produktivität des „Mythos Rhythmus“. Für Stefan George war Rhythmus das musikalische Intensitätszentrum eines Gedichtes. MAURIZIO PIRRO zeigt in seinem Aufsatz, in welchem Verhältnis diese Rhythmusauffassung zu Georges lyrischem Schaffen steht. Am Beispiel von Georges Gedicht *Weihe* zeigt Pirro eine widerspenstige Rhythmik auf, welche die Interpretation des Textes erschwert. Zu der damit verbundenen antinaturalistischen und zugleich antiromantischen Auffassung von Kunst gehörte auch das öffentliche Vortragen des Gedichts: Dabei wurde durch die Erzeugung eines unpersönlichen und geradezu unnatürlichen Leserhythmus jedwede Empathie seitens des Publikums vermieden.

Die Vielschichtigkeit des Rhythmusdiskurses im George-Kreis offenbart der Beitrag von MARCO CASTELLARI. Im Zentrum steht hier die auch von diesem Kreis rezipierte Monografie *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) Wilhelm Diltheys. Zunächst wird das intertextuelle Netzwerk rekonstruiert, das dem von Dilthey lancierten „Hölderlin-Rhythmus“ zugrunde liegt; dieser Begriff sei durch die Romantik beeinflusst worden. In einem zweiten Teil seines Aufsatzes zeigt Castellari, wie Diltheys vitalistische Hölderlin-Lektüre im George-Kreis zwar starke Resonanz erzeugte, im Hinblick auf den Rhythmusbegriff aber neu durchdekliniert worden sei: Die im George-Kreis entstandene Hölderlin-Ausgabe Norbert von Hellingraths habe den Akzent auf Hölderlins Spätwerk gesetzt, das Dilthey vernachlässigt hätte. Dabei sei laut Hellingrath die formale Kategorie der „harten Fügung“ besonders relevant gewesen, bei der das einzelne Wort als taktische Einheit wirkt: Auch dadurch sei der moderne und antiromantische Rhythmus beim Vorlesen generiert worden, den Maurizio Pirro in dem erwähnten Beitrag zu diesem Band beschreibt.

Wenn es um die *performance*, also den Aspekt der szenischen Umsetzung neuer Rhythmen geht, kommt man um den italienischen Futurismus nicht herum. Filippo Tommaso Marinetti legte 1916 in einem seiner Manifeste die Prinzipien der futuristischen Deklamation dar, welche die Vortrags- und die Vorlesekunst radikal erneuern sollten: Der futuristische Vorleser sollte – ohne auf Verständlichkeit zu achten – „im Ganzen und für das Ganze die Motoren und ihre Rhythmen imitieren“. GIOVANNA CORDIBELLA bezeichnet das Rhythmuskonzept der Futuristen in ihrem Beitrag als „transmedial“: Ausgehend von einer Analyse der Modernisierungsprozesse einer technisierten Gesellschaft habe der Futurismus die neu identifizierten modernen Rhythmen umfunktionalisieren wollen; in der Literatur sowie in der bildenden Kunst und im Hörspiel seien zahlreiche innovative Praktiken ausprobiert und oft durch Unterstützung neuer medialer Dispositive „live“ umgesetzt worden.

Die vielseitigen Beiträge des italienischen Futurismus zum Rhythmusdiskurs werden auch am Beispiel der deutschen Avantgarde deutlich, worauf ANDREA BE-

NEDETTI in seinem Beitrag eingeht. Im Zentrum seiner Argumentation steht die lyrische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs im expressionistischen Umfeld der Zeitschrift *Der Sturm*. Der Maschinenkult und Marinettis Neuerungen – sowohl auf literaturtheoretischer als auch auf formaler Ebene – fänden in der Kriegslyrik August Stramms und Franz Richard Behrens' ihren Nachhall. Der Kriegsrythmus sei von den Expressionisten lyrisch originell umgesetzt worden: Stramm habe beispielsweise die Syntax zergliedert, um sie dann in neuen Abfolgen wieder zusammensetzen, die eine eigenartige Rhythmik aufweisen („Und / Sammeln schreitet / Lächeln Schreiten Schwinden / Und / Schreiten schwindet / Schwinden Lächeln Schreiten“). Behrens habe das formale Konzept Stramms wieder aufgenommen und es im Sinne eines noch abstrakteren literarischen Konstruktivismus weiterentwickelt.

Auch Robert Musil beteiligte sich aktiv am Rhythmusdiskurs seiner Zeit und untersuchte in seinen theoretischen Schriften die psychische Wahrnehmung von Kunst. Mit Musils Präzisierung des Rhythmusbegriffs setzt sich der Beitrag von MASSIMO SALGARO auseinander. Musil zufolge weise die Kunst einen Gestaltcharakter auf, bei dem auch Aspekte wie Rhythmus eine Rolle spielen. Rhythmus übernehme bei der Kunstrezeption vor allem die Funktion der Vereinheitlichung sinnlicher, formaler und inhaltlicher Aspekte. Der Einfluss der Gestalttheorie auf Musils Verständnis von Rhythmus sei, so Salgario, unübersehbar. Musil habe die Gestaltpsychologie mit der evolutionsästhetischen Reflexion Heinz Werners zusammengebracht, der den rituellen und emotionalen Wert rhythmischer Formeln in der Literatur untersucht hatte.

Die Mischung gegensätzlicher Rhythmen stellt MICHELE VANGI in den literarischen Darstellungen des Jazz in deutschsprachigen Romanen der 1920er und 1930er Jahren anhand von Beispielen fest. In Herman Hesses *Steppenwolf*, in Klaus Manns *Mephisto* sowie in weiteren weniger bekannten Texten sei die hybride Andersartigkeit des Jazz teils auf dessen afrikanischen Wurzeln, teils auf seinen US-amerikanischen Ursprung zurückgeführt worden. Diese unterschiedlich artikulierten Formen von „Sehnsucht“ sind für Vangi symptomatisch für den verklärenden Charakter eines genuin europäischen „Mythos Rhythmus“. Der durch den Jazz induzierte „Umbruch“ werde in diesen Romanen nicht nur zum Gegenstand der Erzählung, sondern sei durch den abrupt wechselnden Erzählrhythmus auch auf stilistischer Ebene nachgeahmt worden.

Die hier versammelten Studien zeugen von der Allgegenwart des „Mythos Rhythmus“ in der deutschen Kultur der Jahrhundertwende. Dabei ist uns bewusst, dass wir, indem wir den Mythos als Schlüsselbegriff zum Verständnis des Phänomens „Rhythmus“ vorgeschlagen, an eine kulturkritische Debatte des späten 20. Jahrhunderts angeknüpft haben, die vielschichtiger und weitreichender als die Konsonanz ist, die wir zu Beginn zwischen dem Rhythmus um 1900 und Claudio Magris' habsburgischem Mythos geschildert haben. In jener Debatte, die u. a. durch die Wiederentdeckung von Hegels *Ältestem Systemprogramm des deutschen Idealismus* im 1977 angeregt wurde, avancierte der Bedarf an einer „neuen Mythologie“, die bereits in der Frühromantik und im Idealismus theorisiert wurde, zum zentralen An-

liegen eines postideologischen und -religiösen Zeitalters.⁵² Im Rahmen dieser Auseinandersetzungen wurden sehr unterschiedliche und zum Teil gegensätzliche Auffassungen des Mythos vorgeschlagen: Teils wurde dieser als ontologisches und zeitimmanentes Fundament verstanden, das sich den Menschen durch zyklisches Auftreten manifestiert; teils wurde – in Anlehnung an Hegels *Systemprogramm* – die kommunikative Funktion von Mythen hervorgehoben, denn es kam darauf an, „den institutionellen Rahmen zu verstehen, innerhalb dessen Mythen eine gesellschaftliche Funktion erwerben.“⁵³

Zum kulturellen Konstrukt des Rhythmus um 1900 eignen sich unseres Erachtens sowohl die erste als auch die zweite kurz skizzierte theoretische Bezugnahme auf den Mythosbegriff. „Rhythmus“ wird dabei einerseits als „Urscheinung des Lebens“ (Klages) bzw. überindividueller Ur-Mythos verstanden: als ein „Monomythos“ – um an eine berühmte Wortschöpfung Odo Marquards wiederanzuknüpfen –, in dem ein residuales Verhältnis zur religiösen Essenz des Menschen deutlich zu erkennen ist.⁵⁴ Der „Mythos Rhythmus“ erweist sich somit als ein trostspendendes kulturelles Konstrukt, da er, wie der kosmische Rhythmus, verspricht, einen Ausgang aus der Linearität der Geschichte zu ermöglichen.

Andererseits konnten wir sehen, dass der Rhythmus für ästhetische bzw. erzieherische Programme in der Zeit um 1900 funktionalisiert wurde: In dieser therapeutischen Funktion des Rhythmus zeigt sich „das menschliche Gesicht“ des Mythos, das beispielsweise Manfred Frank anhand der Aktualität der romantischen und postromantischen Mythologie konturiert hat. In diesen Rhythmuskonzepten bzw. -rezepten erlangt der „Mythos Rhythmus“ eine sozio-politische Relevanz, die ihn allerdings gegen Instrumentalisierungen – wie die des Nazi-Faschismus – nicht immunisieren.

Wir hoffen, mit unserer interdisziplinären Fokussierung auf den Rhythmus einen kleinen Beitrag zur Reaktivierung des „Mythos-Rhythmus-Diskurses“ geleistet zu haben, ein Diskurs, der – etwa ein Jahrhundert nach der untersuchten Rhythmusphorie – noch ein erhebliches Forschungspotential aufweist.⁵⁵

52 Für eine Rekonstruktion der Mythos-Debatte vgl. M. Cometa, „Mitocritica“, in: Ders. (Hrsg.), *Dizionario degli studi culturali*, Roma 2004, S. 290–302.

53 M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a.M. 1982, S. 77.

54 Vgl. O. Marquard, „Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie“, in: Ders., *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, S. 91–116.

55 Die Publikation geht zum Teil auf eine Tagung zum Thema „Rhythmen der Moderne“ zurück, die Teil des DFG-geförderten Programms „Villa-Vigoni-Gespräche in den Sozial- und in Geisteswissenschaften“ war. Die Nachwuchstagung fand vom 19. bis zum 21. Oktober 2011 in der Villa Vigoni in Loveno di Menaggio am Comer See statt. Projektantragsteller bzw. -koordinatoren waren Michael Neumann (Universität Konstanz), Massimo Salgaro (Universität Verona) und Michele Vangi (Villa Vigoni / Universität Mailand).