



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapitel I. Rhythmische Künste

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)



*In abgeschlossnen Kreisen lenken wir,
Gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben sich in ungemessnen Räumen,
Gewaltig sellsam, hin und her bewegt,
Belebt und tötet, ohne Rat und Urteil,
Das wird nach anderm Maß, nach andrer Zahl
Vielleicht berechnet, bleibt uns rätselhaft.*

Natürliche Tochter IV, 2.




RHYTHMISCHE
KÜNSTE

Auf einem Balkon



TATT EINER VORREDE, IN DER SICH der Verfasser außerhalb seines Buches stellt, statt eines Systems, mit dem er dem Leser gleich fertig vor das Gesicht tritt, will ich versuchen, als erstes Kapitel dieses Werkes den Pendel meiner Gedanken selbst spielen zu lassen. Man wird sehen, wie sich ein System seine Umrisse bildet und der Autor nicht nötig hat, noch etwas außerhalb zu sagen, da er nur sich selbst innerhalb dieses Prozesses belauscht. Wenn ich mir aber die Freiheit nehme, durch diese allgemeineren und abstrakteren Ausführungen ein Buch einzuleiten, das in seinem weiteren Verlaufe das allersinnlichste Material bringt, so liegt es daran, daß die Kunst, die mich zu den folgenden Studien veranlaßt hat, nicht im Kodex der professionellen Ästhetik zu finden ist. In ihm liest man Betrachtungen über Poesie, oder Mimik, oder Tanz, Betrachtungen, die eine Art Apologie der einzelnen gewerblich organisierten Kunstberufe sein könnten, aber nicht von der Quelle künstlerischen Empfindens ausgehen. Man spricht von Versmaßen, auch von Musiktakten, auch von Tanzschritten — aber man vergißt, daß die Quelle der rhythmischen Künste tiefer fließt. Mich interessieren die zeitlichen Künste in ihrer ganzen großen Fülle und in ihrem inneren Zusammenhang. Ich möchte mir klar werden über die ästhetischen Formen des Nacheinander aller Dinge, über die künstlerische Kraft, mit der wir jenes wunderbarste und flüssigste aller Fluida, die Zeit, die Wandlung, die Beweglichkeit uns zum festen Genusse formen. Es scheint mir, daß die Formen, die wir dem Räumlichen, dem Nebeneinander geben, einfacher, ja roher bleiben gegenüber der wahrhaft bezaubernden Verwirrung, den Niederlagen und Siegen, die unser Verhältnis zur Zeit bezeichnen. Mit jenen räumlichen Künsten haben wir uns alle leicht und gern beschäftigt, die Anordnung einer Wand, eines Tisches, eines Hauses und von Stadt und Land ist uns geläufig genug, und wir wissen, daß es hier außer den mathematischen Gesetzen der Symmetrie noch feinere Formen der Disposition, unregelmäßige, persönliche, ausdrucksvolle Ordnungen gibt, die einem geläuterten Geschmack entsprechen. Aber mit der „Zeit“ haben wir uns nur selten, oder wenn wir es taten nur sehr unbewußt in dieser Weise abgegeben. Ist es nicht möglich, unsere Erfahrungen auch hier etwas schärfer zu sichten? Empfundener, erlebt, gespürt hat jeder diese Reize der Zeitlichkeit. Dem einen sind sie ungebeten vor der Natur, dem anderen in einer konzentrierten Stunde seines inneren Lebens nahe getreten. Ich erinnere mich nachdenksamer



Augenblicke, wenn ich unter dem Schatten eines Busches am Wasser lag und der Wind in den Blättern der Birke eine andere Musik spielte als in den Halmen der Gräser und diese schwebende Tempomannigfaltigkeit noch balancierte mit dem leichten Takt der Wellen, mit der suggestiven Kraft ferner rollender Räder, mit dem Verklingen benachbarter menschlicher Laute. Die Wolken in ihrem ununterbrochenen Zuge waren abendlich geworden, violett zogen sie gegen den Horizont, die sich früh gelb erhoben hatten, um ihre mittägliche Gewittersymphonie zu spielen. Der Hauch der Zeit zog vernehmbar an mir vorüber, ich fühlte die Berührung ihrer Hand wie aus einer himmlischen Ferne. Ein andermal traf mich ihr Blick unerwartet mitten in der Arbeit. Um den Rhythmus eines unterbrochenen Satzes, das Gleichgewicht einer schriftlichen Darstellung wiederzugewinnen, gehe ich auf und ab, ich wiege mich in dieser einfachsten Form des Tanzes, in der unbewußten Erwartung, von dem äußeren Rhythmus in den inneren überfließen zu lassen. Ich trete auf den Balkon, der das plötzliche tiefgelegene Bild einer hauptstädtischen Straße enthüllt. Wie in einer hellsichtigen Stunde sehe ich nicht die einzelne Person und den einzelnen Wagen, ich sehe das rollende Band, das sich früh am Morgen anspinnt, das Band dieser tausend Freuden und Sorgen, das seinen grandiosen Rhythmus und seine wunderbare dynamische Kurve findet, bis es am Abend sich müde auf die Erde legt, ich sehe die Reime, die die Sonne und die Trachten bilden, der Regen und die Gangart der Passanten, und ein weites blinkendes Spiel von Kostümen, die auf und ab, auf und ab getragen werden, unermüdlich ihre Reize mit dem bewegten Körper neu erprobend, ein tägliches Wandeln von Kulturen, ein ewiges leises Niedersinken neuer Moden aus den oberen Schichten in die niederen. Was ist es, das in der Schönheit dieser zeitlichen Harmonie mich so kost? Der Rausch eines inneren Rhythmus kommt über mich, wie man ihn von jenen seltenen rhythmischen Tagen kennt, die mit ihrer geordneten Folge von Erlebnissen, ihrem wohligen Gleichgewicht der Gespräche und Bekanntschaften dem Lebenskünstler in uns schmeicheln, der so gern sie alle in seiner Gewalt hätte. Die Ahnung ist mir aufgegangen, daß die Zeit auf uns nicht lastet, sondern daß wir sie leicht gemacht haben, indem wir, soweit es in unserer Kraft stand, sie zu unserer künstlerischen Erhebung nutzten. Wir Menschen haben die Zeit, alle Zeit in allen beweglichen Dingen, rhythmisiert. Ein heiliger alter Zwang treibt uns an, sie zu besiegen, sie in unser Bewußtsein zu pressen, subjektiv uns gegen sie zu stellen. Wie wir einen Rausch fühlen, wenn wir die Natur, wo sie uns auf Farben reizt, im Bilde steigern, oder das Leben, wo es

uns in seinem Ursachenspiel reizt, im Drama idealisieren, so wandeln wir hier den elementaren Rausch der reinen Zeit uns zu einem hohen, bewußten Genuß. Wir werden Künstler des Zeitlichen, Beweglichen. Ob wir die Zeitlichkeit pochend in uns aufnehmen, ob wir sie stilisieren, ob wir sie als Empfindungswelle genießen, ja ob wir sie lachend töten, immer geben wir ihr in diesen Feierstunden unseren Pulsschlag, immer organisieren wir ihre unerbittliche Kraft zu einer Kunst des bewußten Rhythmus.



Von den Lust-
gefühlen und
Kategorien



Es ist kein Geheimnis mehr: jedes Lustgefühl kann ästhetisch werden, wenn ich es bewußt spielen lasse. Ich kann dieses Lustgefühl in allen äußeren Sinnen haben, ich kann es im inneren Sinn pflegen. Und ich kann es in allen Dingen, die sich ihm unterwerfen, arbeiten lassen: in der ungelösten empirischen Wirklichkeit, in einer bloßen Anschauungsform, ja sogar in bereits existierenden Kunstwerken. Ich bitte, sich einmal das Vergnügen zu machen, dies selbst durchzukosten. Tausend Wechselwirkungen und Übergänge bilden sich dazwischen, unter denen das Übertragen der durch das Kunstwerk erregten ästhetischen Empfindung auf die Wirklichkeit eines der bedeutendsten Agentien ist. Zahllose Kombinationen ergeben sich, die einen kulturfähiger, die anderen unfähiger und zahllose Querschnitte können wir probieren.

Alles dies ist kunstfähig, in allem läßt sich die Kultur gepflegter Lustgefühle voraussetzen und auch nachweisen. Es ist das große Reich der Kunst, das niemals vollständig kodifiziert werden kann. Es ist eine unendliche Kette, die sich immer dadurch verlängert, daß jedes Produkt einer ästhetischen Empfindung sofort wieder das Objekt einer zweiten werden kann und jede Empfindung wieder sich so stärken und konzentrieren kann, daß sie ihren Rausch in der Produktion auslöst. Man wird sich diese lieblichen Ketten der Reproduktion leicht selbst spinnen können. Man wird in ihren Reihen die verschiedensten Kunstäußerungen finden, von der innersten genießenden Empfindung bis zur äußersten schaffenden Nachahmung, von der Kunst, die Intuition bleibt, bis zu jener, die Handwerk geworden ist.

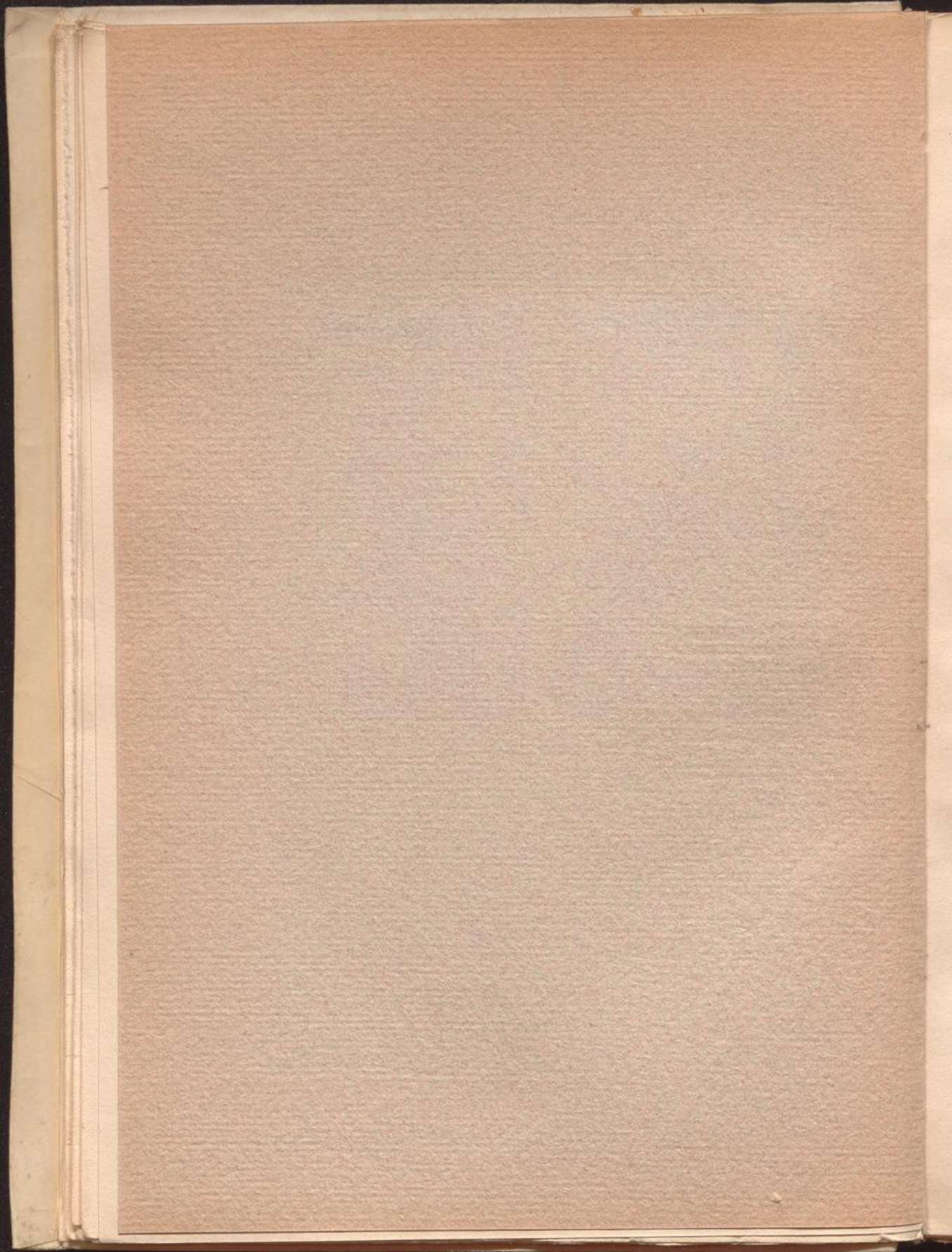



*Gefchmack
Gout*



*Gefchmack
Gout*

DANIEL CHODOWIECKI, AFFEKTIRTER
UND NATÜRLICHER GESCHMACK
GÖTTINGER ALMANACH 1780





Ich will hier beileibe keine Kategorienlehre aufstellen. Es wird doch immer wieder unausdenkbar. Es ist an sich verständlich, daß unsere primären Anschauungsformen, die Kausalität, die Zeit, der Raum sich besonders gern mit den ästhetischen Empfindungen verknüpfen, welche ja selbst die allerprimärsten unserer Lebensäußerungen sind. Und es ist ebenso verständlich, daß sie an Allgemeinheit die sekundären Anschauungsformen, Farbe, Geruch, und ähnliche Empirika übertreffen müssen. Zwischen unseren Anlagen besteht eine Art Anciennitätsverhältnis, das ihr Zusammenwirken reguliert. Man hat gesagt, Kausalität, Zeit und Raum seien die ursprünglichsten dieser Anschauungsformen, die wir auf die Dinge anwenden. Nichts bestätigt diese Behauptung mehr, als ein Blick auf die elementarsten ästhetischen Regungen. Die ästhetische Lust verknüpft sich mit nichts bindender, als mit diesen drei natürlichen Kategorien. In ihnen genießen wir die inneren Werdeformen, die harmonischen Gesetze des Seins wie in einer Art göttlichen Erbschaft, bei weitem nicht so menschlich, zersplittert und launisch, wie in den empirischen Künsten, die sofort auf das fertige Sein reagieren und von ihm in der Pflege ihrer Genüsse ausgehen. Man könnte eine kausale Ästhetik schreiben, so wie man eine rhythmische und eine tektonische schreibt. Die kausale Ästhetik behandelt die künstlerischen Freuden des Denkens und der Moral und des Rechts und der Religion; es kämen dabei viele neue und merkwürdige Schlüsse heraus. Die tektonische Ästhetik, als die unserer räumlichen Genüsse, grenzte am ehesten an die gewohnten Behandlungen empirischer Künste. Die rhythmische Ästhetik als die Zusammenfassung sämtlicher zeitlicher Kunstmöglichkeiten wie -wirklichkeiten in allen beweglichen oder bewegbaren Dingen steht an Reizen in der Mitte. Das sind sehr fruchtbare und nachdenksame Begriffe, und ich würde doch den Leser bedauern, der aus einer stofflichen Neugier sich langweilte, am Beginn eines solchen Unternehmens dieser leichten Philosophie zu folgen.

Die Zeit ist unter den Kategorien die nervöseste. Zarter und geistiger als der Raum ist sie für unsere Kunstbedürfnisse viel feiner organisierbar, rührt unseren Lebensnerv stärker, füllt reicher unsere größte Vorstellung, die Unendlichkeit. Indem wir uns der Lust bewußt werden, die wir an dieser Kraft empfinden, beginnen wir das rhythmische Kunstwerk zu schaffen. Das rhythmische Kunstwerk ist der gepflegte Genuß einer Ordnung im Zeitlichen. Das Material dieser Ordnung kann greifbar, hörbar, sichtbar und für uns bildbar sein, dann wird das Kunstwerk — wie der Tanz — sinnliche Gestalt erhalten. Es kann aber auch — wie Leben und Natur — dem sinnlichen Gestaltungstrieb widerstreben,

*Das rhythmische
Kunstwerk*

dann breitet sich das rhythmische Kunstwerk in unserer Empfindung aus, wir empfinden den inneren Rhythmus jenes Objekts selbst innerlich nach und formen uns diese Nachempfindung zu einem Genuß, den wir anderen mitteilen oder gar in der Phantasie idealisieren. Es ist in allem diesem ein Gewebe gebundener und ungebundener Rhythmen, ein Stilisieren der Erfahrung, ein Empirisieren der Form, dessen Einheit, dessen gemeinsamer Grund nichts als unsere unbezwingliche, leidenschaftliche Lust an der zeitlichen Ordnung ist.

Heiter und festlich scheint uns dieser Rhythmus. Er scheint das frohe und geklärte Gefühl der Zeit, wie das Tektonische das des Raumes ist. Ja, noch froher als die räumliche Disposition. Denn wenn er dem Auge das schöne Maß zeitlicher Veränderungen gibt, so gibt er noch willkommener dem Ohr die heimlichen Gesetze einer zweiten Welt, die wir durch dieses feinere Organ erkennen. Wo die Tektonik baut, spielt er. Er spielt als der Akzent auf dem Nacheinander, als die Ruhe auf der Beweglichkeit. Seine Forderungen nach Maß und Schönheit locken das Veränderliche, sich Wandelnde in festliche und geordnete Formen, und der Zeitlichkeit gibt er eine zeitlose, behagliche, freie und gefällige Ruhe. Er dämpft die Angst um die Ewigkeit, weil er die Gesetze ihrer Linien markiert, und er verleiht der Alltäglichkeit der Veränderung ein göttliches, lächelndes Wesen, das wir zur Kunst erheben. Wie die Tektonik den Raum disponiert, so disponiert er die Zeit, nicht nur im Tanz und in der Metrik und im Takte, sondern in allem, was uns umgibt. Feine Augen und Ohren vernehmen ihn, soweit ihre Fühler reichen, in jeder Sekunde und an jeder Stelle. Er kann verwickelt werden wie in einem griechischen Chor oder einer modernen Symphonie und spricht doch zu uns. Er kann noch viel verwickelter und mannigfaltiger sein im Leben und in der Natur; und dennoch lauschen wir auf seine Sprache. Er spricht am verständlichsten, wenn seine Stoffe auch schon räumlich in schönen Maßen sich darbieten, wenn das Tektonische rhythmisch sich ordnet — aber Welten liegen noch in ihm, wenn das Leben und die Natur ihre Einzelkräfte zu der unentwirrbaren Vielheit der Wirklichkeit verweben und uns eine Ahnung überkommt von der Ärmlichkeit menschlicher Abstraktion. Oder wissen wir vielleicht, nachdem wir in der Renaissance rhythmische Künstler jeder strengsten Zeitstilisierung und in der Romantik die äußersten Naturalisten eines Lebensrhythmus kennen gelernt haben, daß damit die Möglichkeiten erschöpft sind? Sollten wir, die wir heut so zeitlich-gefühlvoll veranlagt sind, nicht einst wieder in einem neuen Sinne räumlich-despotisch werden können, wenn wir wieder einmal mehr sehen als hören? Doch still!




würde heut schon eine wahrhaft moderne Ästhetik aufgerufen werden, den Rhythmus zu definieren, so könnte sie ihn nicht mehr als Gleichmäßigkeit, als Mathematik, als präzisen Takt ansprechen, sondern überhaupt als Ordnung im Zeitlichen, regelmäßig und unregelmäßig. Unsere

*Rhythmisch ist
gär vielerlei*

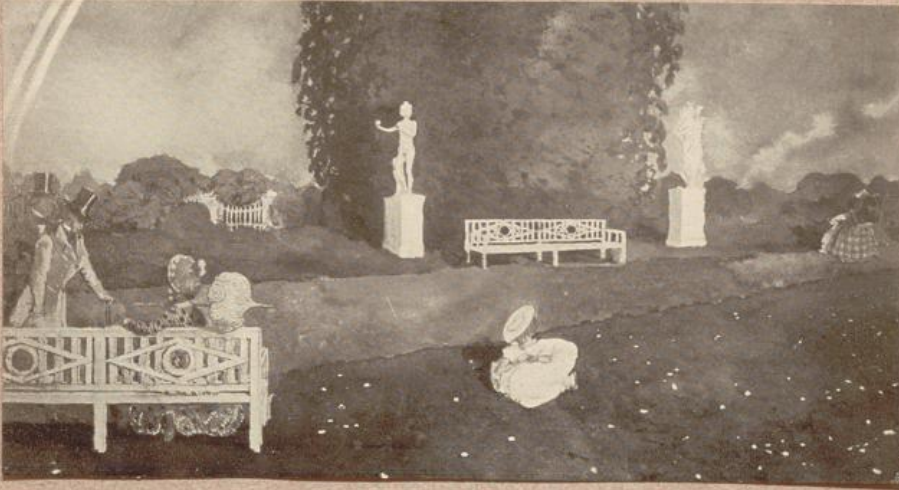
ästhetische Erkenntnis ist freilich diesen Dingen gegenüber sehr im Rückstande. Während wir bei der bildenden Kunst genau wissen, daß sie mit der Devise „Nachahmung der Natur“ oder „Realismus“ nicht abgetan ist, sondern im Laufe der menschlichen Entwicklung immer persönlicher, abstrakter, stofflich freier und sozusagen symbolischer geworden ist, will es uns nicht beikommen, die umgekehrte Entwicklung bei den formalen Künsten, den rhythmischen oder den tektonischen, zuzugeben. Der Anfang ist hier die reine Idee, das rein Formale, das rein Mathematische und Reguläre, der Fortschritt aber geht ins Unregelmäßige, in die Zerstörung der Form, in die Wahrheit des Ausdrucks. Der Musiker weiß, daß es in seiner Kunst heute keinen strengen Takt mehr gibt, sondern daß alle Reize des Rhythmus im Ausdruck liegen, den bald ein *Accelerando*, bald ein *Crescendo*, bald ein *Rubato* vergeistigt. Er weiß, daß der rein taktmäßige Rhythmus heute wieder nur einen Ausdruck des Regelmäßigen, eine bewußte Unschuld darstellt. Er weiß, daß Taktstriche und Taktschlägerei fossile Überreste einer Epoche bedeuten, die sich von der Vorstellung eines regelmäßigen Rhythmus gänzlich beherrschen ließ. Unsere Musik läuft taktlos im hergebrachten Sinne und doch voll von einem viel höheren, inneren, seelenvollen Rhythmus dahin wie das Leben selbst oder die Natur, die ihr immer wichtigere Vorbilder werden, je mehr sie sich zu einer Ausdruckskunst entwickelt.

Solange die ästhetische Forschung ihren Bezirk nach den zufälligen Berufsgebieten des Menschen, wie Architektur, Musik, Plastik, einteilte, konnte sie unmöglich zu der Erkenntnis dieser Veränderungen unseres künstlerischen Empfindens gelangen. Erst jetzt, wo sich immer mehr das Verständnis für das Organische in der Kunst und die subjektive Grundlage ihrer Äußerungen verbreitet, sind wir imstande, diesen Wandlungen besser nachzugehen. Wir fassen das Ästhetische nach seinen organischen Unterschieden. Wir sprechen von dem Sinne gegenüber der Form, der Farbe, der Funktion, dem Ton, dem Raum und der Zeit, und alles, was der Zeitsinn auffaßt, scheint uns ästhetisch zu erörtern

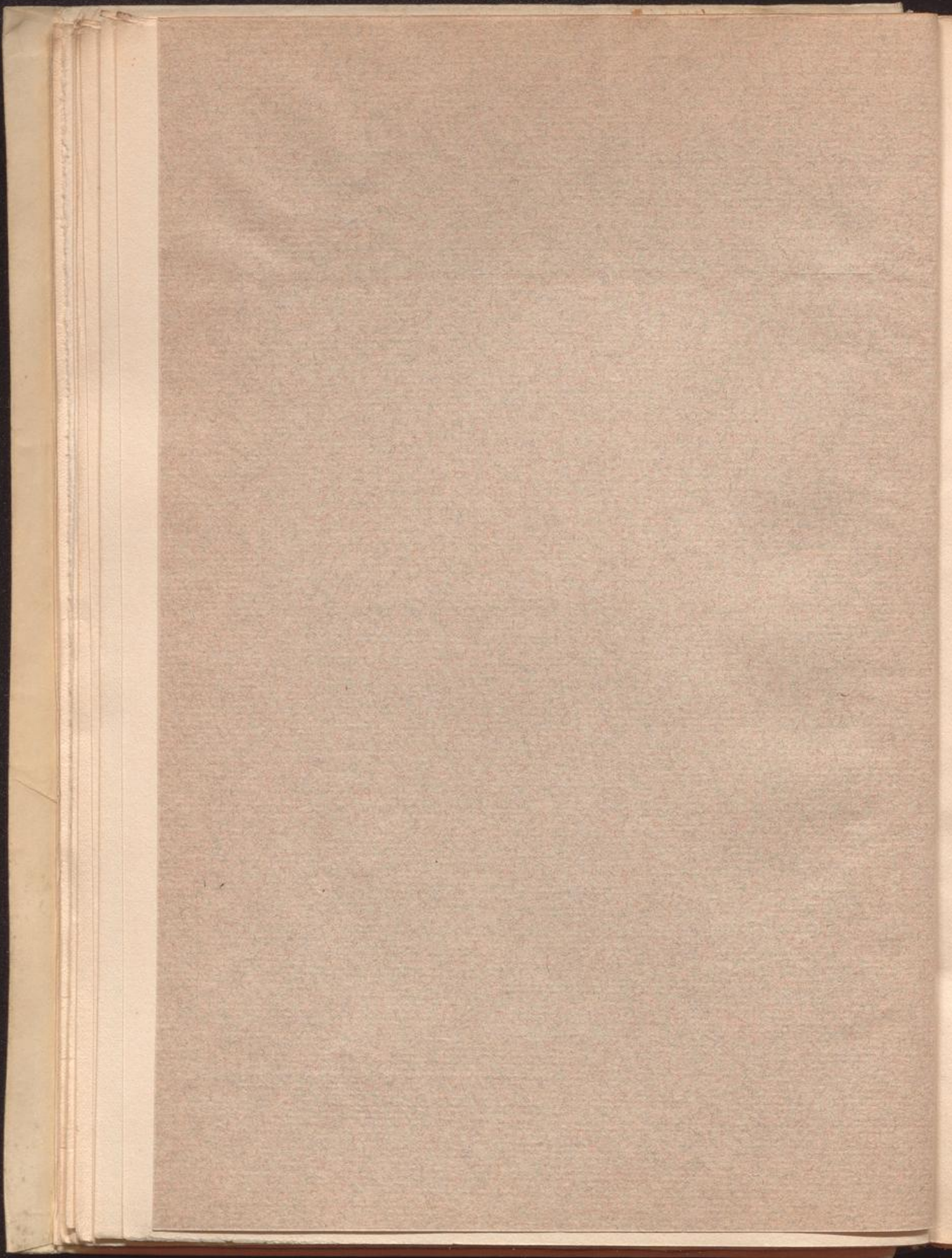


möglich. Wenn es kaum eine Kunstempfindung gibt, die sich rein zeitlich äußert, weil ihr Material stets auch anderen Künsten unterworfen sein wird, so gibt es wiederum kein zeitliches Material, das den Rhythmus in seiner Behandlung durch die Kunst verleugnete. Je nach unserer Disposition wird diese Rhythmik immer wieder sich schattieren. Da wir an einem Ding gleichzeitig die verschiedensten künstlerischen Freuden haben können und sowohl bei der Umgestaltung von Natur als beim Schaffen neuer Natur mehr formal, ein andermal mehr farblich, ein drittes Mal mehr funktionell interessiert sind, so wird — ich glaube, daß das sehr wichtig ist — die eine dieser organischen Fähigkeiten stets durch die anderen sich modifizieren lassen. Wir sind stark räumlich veranlagt; dann wird das Zeitliche davon beeinflußt werden. Wir empfinden rein zeitlich: dann werden wir den Raumsinn danach einrichten. Die rhythmischen Erscheinungen, so verwandt sie alle untereinander bleiben, nuancieren sich auf das Allerfeinste und es gibt wundervoll auch hier nicht zwei Empfindungen, die einander vollkommen gleichen. Dann aber ist der alte Begriff Rhythmus, wenn er die Mathematik der Zeit, das Gleichmaß der Ordnung bedeutet, viel zu eng, er ist nur ein Teil der sämtlichen ästhetischen Wirkungen zeitlicher Natur, und wenn wir diese rhythmisch nennen, so vollziehen wir eine bewußte Erweiterung des Terminus. Wir steigen in dem neuen Querschnitt, den wir durch die ästhetischen Erscheinungen machen, viel tiefer in die seelische Werkstatt der Kunst hinein. Die Terminologie der Berufskünste erscheint uns einseitig gegenüber dieser elementaren Aufweckung unserer ursprünglichsten Organe und, was etwa die Berufskünste an Reizen menschlich-kultureller Verfeinerung aufweisen, ersetzen diese organischen Künste durch die Vielseitigkeit und Beständigkeit, mit der sie unser ganzes Dasein durchdringen und alle unsere Gefühle und Handlungen in einem höheren Zusammenhang vereinigen. Ich lasse meinen Geist über das ganze weite Feld der Zeit schweifen und überall, wo ich die Zeit als Zeit genieße, finde ich den rhythmischen Künstler.

Es genügt nicht, die Einteilung der Woche mit dem siebenten Ruhetag oder des Tages mit seinen feststehenden, ruhigen Mahlzeiten rhythmisch zu nennen und nur in diesem Gleichmaß der Akzente die ästhetische Wirkung der Zeit wahrzunehmen. Mein Organ ist feiner: für mich hat jedes Leben, jeder Tag, jeder zeitliche Ablauf der Dinge in seiner Wechselwirkung von Glück und Unglück, von Licht und Dunkel, von Sehnsucht und Müdigkeit ästhetische Reize, und die Lebenskunst in der Anordnung dieser Bestandteile ist ein ästhetisches Geschäft, das



*KONSTANTIN SOMOFF, EIN SPAZIER-
GANG NACH DEM REGEN*



mit den moralischen Bedürfnissen ähnlich sich decken kann wie etwa die ästhetische Form eines Möbels mit seiner Zweckmäßigkeit. Nicht anders in der Natur. Der mathematische Rhythmus des Sonnenaufganges und -unterganges ist nur ein ganz kleiner Teil der zahllosen ästhetischen Wirkungen, die in der Bewegung der Himmelsfarben, dem Wechsel der Lufttöne, dem Verkehr der Menschen, dem Blutlauf einer großen Stadt liegen. Das sensitive Auge und Ohr nimmt hier rein aus dem zeitlichen Verlauf Reize entgegen, die sich mit Taktstrichen so wenig abteilen ließen wie die Improvisation eines modernen Musikers. Es ist schön, sich über die weiten Grenzen dieser rhythmischen Möglichkeiten klar zu werden, ehe man etwa daran geht, das Verhältnis der Menschen dazu zu kritisieren. Sind wir da nicht auf einer neuen Erde? Ist da viel „vorgearbeitet?“



Man hat sich niemals im Zusammenhang gefragt: wie reagieren wir künstlerisch auf die Zeitlichkeit, welche Stile hat der rhythmische Ordnungstrieb gefunden, welche Strecken hat er sich erobert? Man darf sogar behaupten, daß dem größten Teil unserer Gelehrten niemals der Gedanke gekommen ist, die Bewegung als solche, ich meine nicht den ruhigen Moment in ihr, sondern die Wandlung, die Veränderlichkeit, die Zeitlichkeit in allen Formen und Stoffen ästhetisch zu fassen, und daß, wenn sie es getan haben, sie sich selten von der Vorstellung des mathematischen Rhythmus freimachen konnten. Die Italiener und Franzosen sind die einzigen, bei denen sich bisher ein feineres wissenschaftliches Organ für die Ästhetik der Bewegung gezeigt hat, weil sie zu wenig philologisch und zu wenig praktisch sind, um nicht für den Ausdruck der Unregelmäßigkeit, den menschlichen Reiz des Überflüssigen das künstlerische Gefühl zu haben. Wie die Romanen allein eine äußere Kultur beweglicher Künste, der Künste des Festes, des Tanzes, der Gesellschaft und des Lebens, geschaffen haben, so haben ihre Gelehrten allein die Brücke zu der unbegrenzten Ästhetik der Bewegung gefunden. In Deutschland hat, um nur einen Fall zu erwähnen, ein Mann wie Hugo Riemann, der versuchte, über die Taktstriche hinweg für die Musik eine Lehre der

Wissenschaft

Phraseologie, eine Zusammenfassung innerlich verbundener Einheiten zu predigen, verhältnismäßig wenige Zuhörer gefunden, obwohl bei uns die Entwicklung der inneren, zeitlich verlaufenden Künste, der dichtenden und tönenden, zu einer so ungewöhnlichen rhythmischen Freiheit geführt hat. Das wird sich nicht ändern, solange unsere Ästhetiker sich mit den Künsten, mit den Produkten beschäftigen statt mit dem Schaffen.

Das Verhältnis der Wissenschaft zu den Fragen der Bewegungsästhetik ist zu interessant, als daß ich nicht noch etwas näher darauf eingehen sollte. Wir können da ganz merkwürdig und mit seltener Klarheit die Unterschiede der Temperamente, der nationalen Erziehungen beobachten, noch ehe die romanische Anschauung, wie zu erwarten steht, einen internationalen Stil des Denkens in diesen Dingen geschaffen hat. Die Deutschen sind am liebsten Metriker, wenn sie vor Fragen der Bewegungsästhetik gestellt werden, die Engländer dagegen Nützlichkeitsphilosophen, die den Zweck mit der Schönheit gleichsetzen, die Franzosen Expressionisten, die den Ausdruck zu einem wesentlichen Faktor erheben.

Klopfgeister

Ziemlich vereinzelt steht in der deutschen ästhetischen Bibliothek eine vor Jahren erschienene Dissertation von Benecke „Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung.“ Aber sie ist mit Recht vergessen. Der Verfasser kommt über einige gewaltsame Zurückführungen der Metrik auf Gangarten nicht hinaus. Auch hier wird schließlich alle Bewegung wieder nur auf die Metrik hingesehen. Selbst Bücher in seinem vielgelesenen Werke über „Arbeit und Rhythmus“, in dem er die Einflüsse des Arbeitens im einzelnen und in der Masse auf körperliche Rhythmen bespricht, landet zuletzt bei der Metrik und fühlt sich glücklich, etwas Poesie aus dem Arbeitsrhythmus herzuleiten. Diese Metromanie ist bei den Deutschen kein Zufall. Ihnen liegt das Skandieren von der Schulbank her zu sehr im Blute, und sie kennen kaum einen anderen Rhythmus als den mathematisch zählbaren. Sie haben weder dem Leben noch der Natur gegenüber ein gebildetes Organ für die Phänomene der Bewegung. Die Schule Wundts, die Psychophysologen, die die physiologischen Beobachtungen an unseren Organen auf die Erkenntnis der Seele anwenden wollen, konstruieren Apparat auf Apparat, um schließlich festzustellen, daß der Mensch sich der rhythmischen Mathematik nicht allzulange fügen will. Meumann, Ehardt und andere studieren die Übereinstimmung von Puls und Atem mit rhythmischen Veränderungen, oder sie finden, daß bei Klopfreihen eine rhythmische Betonung die Fehler vergrößert und daß ein Akzent die Folge hat, daß wir das nach-

folgende Glied unwillkürlich verlängern. Sie peinigen ihre Opfer, bis sie endlich eine schöne Anzahl menschlicher Fehler gegen den Rhythmus gefunden haben, und sie scheinen nicht zu ahnen, daß gerade bei diesen Fehlern erst das ästhetische Interesse beginnt, daß sie die Keime der künstlerischen Entwicklung des Zeitsinns bedeuten, daß sie das Recht und der Stolz des Menschen sind. Was helfen uns diese niedlichen, so schwer kontrollierbaren Beobachtungen, wenn wir Millionen von Beobachtungen, die uns jede Minute, jede Umgebung bietet, aus Stumpfheit der Organe vernachlässigen? Was nützt uns dieses inquisitorische Aufnotieren aller möglichen Unfähigkeiten, wenn wir dabei nicht an die verwirrende Großartigkeit der rhythmischen Erfahrung denken? Sollen wir nur die Beschränktheit des Menschen in der Göttlichkeit der Schöpfung erkennen? Welche Armut! Diese Psychophysiker sind ästhetische Dilettanten, weil sie mit dem Apparat arbeiten, nicht mit dem Leben, weil sie den Normalmenschen anbeten, Philologen der Seele. Ihre Stunde hat geschlagen.

Ich wende mich von den Deutschen zu den Engländern. Für jene *Zweckmenschen* ist bezeichnend, daß sie skandieren, Textkritik der Organe treiben, Fehler und Lücken interpolieren wollen — für diese, daß sie an den purpose denken. Spencer interessiert sich für die Nützlichkeit des Rhythmus und setzt die Schönheit gleich der vollendeten Nützlichkeit. In den *First principles* analysiert er die Natur auf ihre reinen Rhythmen. Er findet eine Reihe von Beispielen unkomplizierter Bewegungskräfte, wie das gleichmäßige Schlagen der Fahnschnur im Winde oder verschiedene Wellenerscheinungen, und erkennt in ihnen reine rhythmische Äußerungen. Dort wo die Kultur diese reine Rhythmik der Natur erreicht, ist für ihn das künstlerische Ideal vollendet. In dem Essay über die Anmut erklärt er Grazie als technische Vollendung ohne unnötige Kraftverschwendung. Dem deutschen Philologen steht hier der englische Utilitarier gegenüber, der Praktiker des Sports, der technische Ästhet.

Wie sich nun drittens der Franzose hierzu verhält, wird man am *Ein wahrer Ästhetiker* folgenden Beispiel erkennen. Ein Franzose beobachtet englische Schlittschuhläufer, die mit einer peinlichen Sachlichkeit ihre Schritte machen und dem Ideal ihres Philosophen nahekommen, technisch vollendet zu fahren ohne jede unnötige Kraftverschwendung. Er kann vor sich selbst nicht leugnen, daß diese Leistung sportlich ein Meisterstück ist, aber dennoch fehlt ihm etwas zur letzten Anmut, zur berausenden Schönheit. Es stört ihn der Mangel an Überfluß, die Identität der Maschine und des Menschen. *C'était bien la méthode utilitaire, économique: cela ne donnait pas la sensation de l'art.* Der Deutsche würde bei den

Schlittschuhläufern die Tempofehler notieren, der Engländer die überflüssig verwendete Kraft, der Franzose nimmt gerade diesen Überfluß als Kunst.

Ich spreche von dem vorzüglichen Werke Souriaus über die „Esthétique du mouvement.“ Es ist das einzige, das von einem Manne geschrieben ist, der das empfängliche Organ für Bewegung besitzt, der die Bewegung nicht in Ruhebestandteile zerlegt, der sie als Ganzes begreifen kann, und der ebensowohl die Kraft des mathematischen Rhythmus wie die Notwendigkeit des menschlichen Überschusses versteht. Hygienisch, sportlich, technisch ist er vollkommen auf der Höhe der Zeit: er hat die ganze Wissenschaft der rhythmischen Zweckmäßigkeit auf dem Gebiete der äußeren Bewegung studiert von den Gesetzen des englischen Pedestrianismus (eine Marschmethode) bis zu den Mareyschen Messungen der Bewegungen, die dieser französische gelehrte Kinematograph in seiner Machine animale niederlegte. Aber er weiß, daß das nicht alles ist. Die Nützlichkeit der Bewegung als Prinzip einer Schönheitstheorie ist bei ihm nur ein Vordersatz. Die Schönheit verlangt ein zweites: eine leichte Zwecklosigkeit, ein Erheben des Bewußtseins über die Mechanik, ein Menschliches, eine Expression. Erst den Zweck vollenden, dann das Resultat in einen Ausdruck umsetzen, dieses ist die wahre Anmut. Und so schadet in Paris selbst ein wenig Koketterie nichts.

Souriau ist kein Phraseologe der billigen Pariser Art, denen die Sprache über den Inhalt forthilft. Seine Gelehrsamkeit kommt aus einer künstlerischen Veranlagung, und selbst was er von Raisonnement hinzutut, ist immer noch sinnlich geblieben. Sein Auge ist geöffnet für das große Reich der Bewegungen in Natur und Kultur, das er auf seine Majestät ansieht, nicht auf seine Schäden oder Mechanismen. Seine Beobachtungen verhalten sich zu denen der Psychophysiologen wie die Zeichnung eines Steinlen zu der Studie eines Akademieprofessors. In den Notizen, die er sich über das Atemholen der Spaziergänger im Winter macht, wo man unbeobachtet den Hauch und sein Verhältnis zum Gang studieren kann, oder über die Bewegungen der Leute auf der Straße, der Nachtreisenden, der Tiere, der Arbeitenden, der Tänzer — darin ist das pulsierende Leben. Kaum irgend eine Grundtatsache im großen Reich der äußeren Rhythmen ist ihm verborgen. Den Bücherischen Gedanken des Arbeitsrhythmus führt er schon, unter dem Begriff *synergie musculaire*, überzeugend durch. Er kennt die freudeerweckende Wirkung des Rhythmus in der Natur, versteht den Rausch der Bewegung, das Fest des Taktes, die Kunst der graziösen Formen. So ordentlich er auch die Bewegungserscheinungen in allen Bezirken der Natur einteilt, vergißt er doch nie diese Beziehung zum Menschen, dieses Dionysische

in unserem Blut, das uns frohlocken läßt in der Freiheit der Bewegung, in der Entkörperung des Körpers, in dem Zusammenschlag des großen Rhythmus, in dem moralischen Hochgefühl der Kraftbezeugung — bis zum Fluge. Le vol semble la plus belle victoire remportée contre l'inertie et la pesanteur, une véritable émancipation de la matière.

Nur auf diesem Boden ist eine Ästhetik des Rhythmus möglich. So muß die ganze Frage angefaßt werden. Die Freude an der Ordnung zeitlicher Folge, der Rausch in dem Genuß einer zeitlich wirkenden Kraft, ihre Gestaltung nach den Maßen der Ausdrucksmöglichkeiten, regelmäßig als höchste Reinkultur des Festlichen, unregelmäßig als Widerschein unserer Kämpfe und Leidenschaften — diese Theorie des Rhythmus wäre allein gleichberechtigt einer modernen Psychologie anderer künstlerischer Betätigungen. Der feierliche Marschrhythmus wie die Mechanik des Sports, das seelenvolle Ritardando wie die kokette Anmut des Überflusses, die Harmonie einer weisen Lebenskunst wie die Hingabe an das unberechenbare Schicksal — alles hat darin seinen Platz, und nichts auf der Welt, was zeitlich verläuft, bleibt ausgeschlossen. Wie jede andere Kunst, wird auch die rhythmische in der Entwicklung des Menschengeschlechts stofflich freier, subjektiver, bewußter. Die Stofflichkeit der Zeit überwindet sie, indem sie diese in ein immer souveräneres Reich menschlicher, ästhetischer Anschauung erhebt, und ich darf es wohl noch einmal wiederholen: der Rhythmus ist nicht bloß ein Skandieren aller zeitlichen Dinge, die Abweichung vom Skandieren ist nicht bloß ein Fehler, sondern es gibt auch einen bewußt unregelmäßigen, einen romantischen, einen naturalistischen Rhythmus, der persönlicher und menschlicher erscheint.



obald wir die Anwendung dieser Beobachtungen auf die Geschichte machen, sehen wir die Fruchtbarkeit der erweiterten rhythmischen Erkenntnis. Denn es ist klar, daß jetzt nicht bloß diejenigen Epochen der Rhythmik, die eine mathematische und reguläre Prägung haben, sondern daß alle Äußerungen von Bewegung, in jedem Stoff, zu jeder Zeit ein stilgeschichtliches Interesse beanspruchen dürfen. Die Epochen des regulären Rhythmus sind dann nur

Teile der Stilgeschichte, sowie die Renaissancebaukunst nur ein Teil der tektonischen Entwicklung ist.

Und ebenso sind wir jetzt imstande, das Material der rhythmischen Künste genauer zu unterscheiden, die Stoffe zu trennen, in denen sie wirken. Ich glaube, daß man die beiden Hauptströmungen kurz direkte und indirekte Rhythmik nennen kann. Die direkte Rhythmik bezieht sich auf alle diejenigen Stoffe, die uns die Natur unmittelbar bietet, also Luft und Licht, Wasser und Bäume, Feuer, die Beweglichkeit der Tiere, die der Menschen, alle elementaren Geräusche, die Töne, die Vorgänge des Lebens, Verkehr und Unterhaltung. Die indirekte Rhythmik aber befaßt sich mit einem Material, das bereits von der Kultur seine Form erhalten hat, wie z. B. das metrische und rhetorische Behandeln der Sprache, Satzbau und Sprachgefühl, oder das rhythmische Gestalten künstlich gebildeter Lebensvorgänge in der Dichtung, in deren zeitlicher Anordnung und Zäsurenfolge sich ja ein ganz bestimmtes Kunstgefühl ausspricht, oder in dem Wechsel aller Moden an festen Gegenständen, in der Tracht, in Geräten, ja überhaupt im Reiche des Geschaffenen. Wie der Lauf der Sprache, der gedichteten Ereignisse, der geschaffenen Tracht, der gebildeten Kunstwerke in Gewohnheiten und Veränderungen, in Reaktion und Revolution sich ästhetisch kundgibt, das ist eine ganz besondere Reihe indirekter rhythmischer Erscheinungen. Metrik, Rhetorik, poetische Disposition auf der einen Seite, Ästhetik der Mode in allen freien und angewandten Künsten auf der anderen Seite — das sind die Themata der indirekten Rhythmik. Ich habe diese in meinem Buche nicht zu behandeln. Ich habe nichts als die Grenzen gezogen und es müßten immerhin zwei weitere Bände folgen, um die übrigen Hauptgebiete der Ästhetik der Zeit zu durchwandern, die man „die Sprache“ und „die Mode“ kurz nennen könnte, wie dieser Band „der Tanz“ genannt ist. *Nonum prematur...*

Der Begriff: Ästhetik der Zeit wird für dieses Unternehmen nicht zu weit sein. Indem ich Phänomene, die an sich verstreut zu liegen scheinen, unter diesem Winkel zusammenfasse, indem ich auf alle Formen rhythmischer Genüsse achte, wo sie auch hervortreten und mit welcher Kunst sie auch zusammengehen, bin ich fähig, wenigstens die drei hauptsächlichsten Erscheinungsformen unseres Triebes, das Zeitliche zu beherrschen und zu genießen, klar zu bestimmen. Die erste Frage ist: wie verhalten wir uns zu den beweglichen Dingen der Natur? Die zweite: wie gestalten wir die Wiedergabe zeitlicher Ereignisse? Die dritte: wie verzeitlichen wir die festen Dinge? Zuerst sehen wir den Menschen vis-à-vis der elementaren Natur, deren Beweglichkeiten er zu

Lebensgenüssen zu stilisieren versucht. Dann sehen wir ihn am Werke, seine künstlerische Fähigkeit, Leben darzustellen oder zu ersinnen, in einer rhythmisch zivilisierten Form auszubilden. Und endlich beobachten wir sogar seine Kühnheit, feste und an sich unbewegliche Produkte in den Genuß eines Wechsels, in die Freude am Spiel der Gegensätze hineinzuziehen, ihr Kommen und Gehen zeitlich auszukosten. Alles ist dann von einem Lichte erleuchtet: unser Verhältnis zu den Natur-
elementen, die Stilisierung unseres Verkehrs, die Kunst des beweglichen Körpers, die formale Entwicklung der Musik und Konversation, die Disposition von Lebensvorgängen in der Dichtung, von Gedanken-
gängen in Schrift und Rede und die Kunst ihrer Wiedergabe im großen und im kleinen Rhythmus, sowie jene unendlich feine Verzeitlichung alles Bestehenden, die die wahre Ästhetik der Mode ist. Diese Fülle hat nichts Verwirrendes mehr. Man sieht sofort, daß sich Anfang und Ende dieser drei Zeitkünste berühren, daß es ein Kreisweg von Natur zu Natur ist, eine Entfaltung von Trieben, die noch fast moralisch erscheinen, wo sie der nackten Wirklichkeit gegenüber sich finden, und immer künstlerischer werden, je artifizieller ihr Stoff ist. Und dieser Zusammenschluß gibt mir die Gewißheit der Lückenlosigkeit unseres Querschnitts. Wir können jetzt in die Schachte steigen.



Das ist sicherlich nicht gelehrter, als es sein will. Dieses Disponieren, dieses klare und bestimmte Einzirkeln eines weiten Feldes, das der dunkle Grund einer Wissenschaft ist, hat alle Freuden eines künstlerischen Prozesses. Ich bin neugierig — neugierig, wie das alles sein mag. Ich bin mir keiner Schuld bewußt, es so zusammenzusehen und einzuklammern, das ist mein inneres Auge. Aber ich bin nicht ehrgeizig auf den Verlauf dieser Promenade. Wie wird es uns ergehen? Vielleicht wird sich die Neugierde legen und in eine Sachlichkeit auflösen, in der sich jede Arbeit am sichersten belohnt sieht. Und der Wert der Sachlichkeit? Mit welchem Gesichte werde ich aus diesem Bergwerk hervorsteigen, das ich mir da selbst gegraben habe?



