



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Der Tanz**

**Bie, Oscar**

**Berlin, 1906**

Riemann

---

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



Die Theorie der Musik hat sich ziemlich stark mit der Harmonie, etwas weniger mit der Melodie, fast gar nicht mit dem Rhythmus beschäftigt, obwohl sich der musikalische Eindruck gleichmäßig aus diesen drei Faktoren zusammensetzt. Die musikalische Rhythmuslehre war vollständig auf den Holzweg der Antike geraten und hatte dabei nur zerstört, statt aufzubauen. Mit den griechischen Versfüßen wird man niemals das rhythmische Leben einer komplizierten modernen Tondichtung erklären. Nur einige Philologen hielten sich dessen fähig. Man denke: Westphal versuchte mit Aristoxenos Bach rhythmisch zu verstehen. Selbst einsichtigere Kunstkenner, wie noch Saran, glaubten von der sprachlichen Metrik zur musikalischen kommen zu können. Hugo Riemann was es vorbehalten, mit dieser unfruchtbaren Schule aufzuräumen. Sein „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ ist keine musikalische Verslehre, sondern eine Motivlehre. Und hier fängt diese Wissenschaft erst an. Es führt mich zu weit: aber man wird einst die Mach'schen Bewegungsempfindungen, die Psychologie der Mechanik, in einen tiefen Zusammenhang mit der musikalischen Rhythmik bringen.

Denn die kleinste rhythmische Einheit, wie sie die Sprache zu brauchen scheint, ist für die Musik sofort eine Abstraktion, ein Atom, das nur experimentellen, aber keinen Ausdruckswert besitzt. Der Ausdruck beginnt sozusagen beim musikalischen Molekül, beim Motiv, bei der Phrase. Rhythmische Kunst entsteht erst, wenn uns eine zeitliche Folge ein bestimmtes darstellendes Bild gibt, wenn wir mit Bewußtsein und Gefühl zeitlich ordnen. Nicht ein Achtel ist das rhythmische Interesse der Musik, sondern das Verhältnis zweier oder dreier Achtel, Takte, Sätze. Rhythmus beginnt erst mit dieser Beziehung, die immer ein Auf und Ab, eine Aufstellung und Beantwortung, ein Schwer und Leicht sein wird. Es muß die Zeit kommen, da man diese an der Musik gewonnene Einsicht auch auf die Poesie zurücküberträgt, vom Versfuß an gerechnet bis zur großen Rhythmik ungebundener Sprache, des Essais, der Kapitel, der Akte. Die Atomlehre bleibe den Wundtianern, die die Maschine im Menschen lieben. Die Motivlehre wird das Eigentum der Kunstkenner sein. Darin sehe ich die einschneidende Bedeutung der Riemannschen Untersuchungen, die weit über eine Facharbeit hinausgeht.

Aber es ist mit Riemann nicht so einfach. Er ist der fruchtbarste unter den lebenden Theoretikern der Musik, doch nicht der freieste. Wer fast jedes Jahr ein Gebäude einer systematischen Stadt aufführt, kann kein durchtriebener Seelenkenner sein. Er arbeitet sozial. Er findet philosophische Erlösungsgedanken, die er hurtig durchführt. Da-

bei wird er und muß er vergessen, daß aller Dinge Wesen der Widerspruch und die Wechselseitigkeit ist. Riemann ist Hegelianer der Melodie. Er sieht gegenüber der architektonischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts nur die „Phrase“, das melische Motiv, und doch methodisiert er sie, wie ein moderner Rameau. Aber es gibt nichts subjektiveres, als diese Phrase, diese Analyse auf Gefühlswellen. Der Taktstrich ist rudimentär, aber objektiv klar. Die Phrase mit ihren agogischen und dynamischen An- und Abläufen ist psychologisch, aber wandelbar. Sie ist nur ein Teil des musikalischen Empfindens, denn Musik ist wie nichts anderes in der Welt die Kongruenz von Ausdruck und Arabeske, von Stimmung und Baulichkeit. Genug — er kam von der Phrasenlehre auf die motivische Rhythmuslehre und befreite so die Musik vom Schema des Aristoxenos, unter dem ihre Theorie bis heute gefeuert hatte.

Die altgriechische Lehre vom Zeitatom und seiner Reihenbildung sinkt vor der Polyrhythmik unserer Musik beschämt danieder. Nicht ein mathematisch skandierter Takt schlägt in ihr, sondern der leidenschaftliche Puls tausendfach gewandelter, unterbrochener, verschränkter und geschichteter zeitlicher Formen, die eine grandiose Mannigfaltigkeit des Ausdrucks darstellen. Was wir aus der Natur und dem Leben nur dumpf und willenlos an rhythmischen Gebilden heraushören, das ist hier von einem der kompliziertesten künstlerischen Organe scharf und bewußt gestaltet. Alle Wünsche, die wir je vor dem geheimen Rhythmus der Welt empfanden, finden ihre hörbare und beinahe sichtbare und greifbare Linie in der rhythmischen Kraft der Beethovenschen Sinfonie und in der freihändigen Metrik Richard Straußscher Gedichte. Der griechische Chor ist gegen unsere Musik eine Leseübung geworden. Der gerade und unschuldige Rhythmus hat sich aus einem Naturgesetz zu einem bewußten Mittel dargestellter rhythmischer Naivität und Unschuld gewandelt. An elementarer Kraft gibt uns der Rhythmus eine schon größere Illusion als Harmonie und Melodie, deren Boden er darstellt. So trocken die metrische Wissenschaft erscheint, so tief ist das metrische Organ. Nietzsches Interesse zeigte, wie sich der Geist zartester tänzerischer Empfindung über diese Theorie hinaufheben kann. Beethovens Naturell beweist, wie aus einem hervorragend starken und persönlichen rhythmischen Gefühl Harmonie und Melodie ihre Größe und Eigenart empfangen.

*Ein Lebensbild* Die Geschichte der Harmonie und die der Melodie, ja die Geschichte der Tektonik kann man sich leichter geschrieben denken, als die der Rhythmik. Aber wenn sich jemand einmal an den tiefverwurzelten