



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Ein Lebensbild

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

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 geufzt 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



und weitverzweigten Stoff heranmachen sollte, wird er dieses System der Motivanschauung nicht umgehen können. Das System gibt in einer annähernden Vollständigkeit wenigstens der rationalen Teile alle Möglichkeiten und Wirklichkeiten. Ich kann sie nicht aufzählen, ich müßte sie wiederholen. Mit Notenbeispielen ausgestattet, verwickeln sich langsam und sicher die einfachen Dupel- und Tripelmotive mit allen Unterteilungen und Zusammenziehungen, Synkopen und Mischungen, Taktwidersprüchen und den interessanten Minuswerten, die wir Pausen nennen und die in aller rhythmischen Kultur ihre raffinierteste Bedeutung haben: gleichsam zeitliche Bauglieder, Giebellücken, Linienschnitte, die, weil sie positiv fehlen, negativ die Phantasie verstärken. Seltene schematische Reize liegen in den Variierungen der Auftakte und Endungen. Fünfteiliges, Siebenteiliges — abnorm für unser Gefühl — zerlegt sich wieder in Zweier und Dreier. In diesen Kämpfen und diesen Versöhnungen der Zwei- und Dreitakte scheint eine Welt von elementaren Kunstempfindungen eingeschlossen. Die Motive verschränken sich, sie schichten sich verschieden übereinander, sie ergänzen sich oder sie stören sich in diesen Schichten: und wieder blüht die ganze Organisation der Komplementär- und Konfliktrhythmen auf. Und dann geht es weiter vom Motivbau zum Satzbau. Das vielfältige Spiel kleiner Motivteile wiederholt sich in der Disposition der Sätze. Die naive Achttaktperiode des Volkliedes wird bewußt benutzt und bewußt gestört. Die Störungen steigen mit dem Triebe persönlichster und momentanster Ausdrucksverstärkung. Die Sätze scheinen mit dem zweiten, dem vierten Takte oder ganz ex abrupto anzufangen. Vorspiele leiten sie ein, Anhänge lassen sie ausklingen, Einfädelungen Beethovenscher Art spielen mit den Themeneinsätzen, Zerkleinerung, Dehnung, Abbau ornamentiert die einfache Phrase und macht sie zum zeitlichen Dokument einer seelischen Vorstellungsentwicklung. Die Anfänge und Enden verschränken sich, die Teile springen ineinander über, Ausführungen deuten sich auf ihre Vorbereitungen zurück, Schlüsse überstürzen sich oder sie ziehen sich hinaus, wie in all den wundervollen, ewig neu sich gestaltenden Dehnungen der vorletzten Periodentakte, die von der uralten Chanson bis in das Davidsmotiv und das Preislied der Meistersinger zu verfolgen sind: eine Ästhetik der „Penultima“, eine Sonderkunst der Quartsextstimmung, das große rhythmische Reich der süßen Erwartung des Schlusses und der sich selbst genießenden Hinauszögerung der letzten Befriedigung.

Wer das mit sehenden Augen liest, dem ist es keine Schulmetrik mehr, es ist ein Abbild des Lebens, eine Menschenkultur in den Zeichen



des Rhythmus. Das rhythmische Meisterwerk ist ihre Bezwingung, ihre Organisation durch die Intelligenz der Kunst. Unter ihrer Harmonie und Melodie, ihrer Farbe und Sprache, ist die Beethovensche C-moll-Sinfonie rein rhythmisch die Schöpfung einer Welt, deren zeitliche Bewegung in jener vollkommenen Entwicklung verläuft, die wir vom Leben ersehnen, um sie vom Künstler zu erfahren, und die dieser uns schenkt, damit wir sie draußen erproben: Die pochenden Schläge mit ihrem zitternden Echo, das diminutive Spiel über dem beschwichtigenden Liedmotiv, die hastige Unruhe und die triumphierende Gleichmäßigkeit des Sieges.

Freilich diesen Landschaftsblick in die rhythmische Bedeutung der Musik darf man von Riemann nicht verlangen. Seine Materialsammlung geht noch gar nicht soweit, sie beschränkt sich auf die Permutation der Einzelmotive und die Deformationen der Achttaktperiode. Ist das alles? Auch hier reicht die Kultur der Kunst von der Abstraktion zeitlicher Mathematik bis zum Naturalismus romantischer Hingabe. Die Regularität wächst sich in die letzte Ausdrucksfreiheit aus, bis es Pedanterie wird, mit dem Lineal und Maß die seelischen Ströme messen zu wollen. Auf der einen Seite blüht die ganze Ästhetik der Crescendi und Diminuendi, der Accelerandi und Ritardandi, die zur Rhythmik der rationalen Motive die irrationale Dynamik und Agogik hinzufügen. Das weiß Riemann. Auf der anderen Seite aber können sich und werden sich die Viertaktperioden ergänzen — durch Dreitaktperioden, durch dieselben Mischungen, die in den Einzelmotiven festgestellt wurden, auch hier bis zur irrationalen Ungesetzmäßigkeit im psychologischen Sinne. Mittelalter und Neuzeit schrieben Millionen Motive und Perioden, die sich mit dem Tanzlied nicht messen lassen. Und die Periode wächst sich zum Stück aus, das Stück zur Sinfonie, alles unter den gleichen rhythmischen Bedingungen und Kämpfen der Zweier- und Dreiergruppen bis zum erklärten Naturalismus — die Formen der Musik, Arie, Sonate, Rondo bis hinauf zu unserer evolutionistischen Freiheit verlangen dieselbe Analyse, erfahren dieselben rhythmischen Gesetze, Konflikte, Rubati und Ritardandi. Riemann rückt die Linse der Beobachtung nur bis zu dem Punkte, da das aufrechte Bild anfängt, verwischt zu werden. Aber überall muß man den Mut haben, über diese Grenze weiterzugehen, plötzlich schlägt das Bild über, die Richtungen sind umgekehrt, aber die Schärfe ist die gleiche. Auch die Irrationalität des Rhythmus hat ihre Gesetze. Sie beruhen nicht in der mehr oder minder durchsichtigen Richtigkeit der Zahlregel, sondern in der Wahrheit empirischer Empfindung.