



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapitel III. Der Tanz Im Dienst

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





Eis-Lebens-Lied

*Sorglos über die Fläche weg,
Wo vom kühnsten Wager die Bahn
Dir nicht vorgegraben du siehst —
Mache dir selber Bahn!*

*Stille Liebchen, mein Herz!
Krachts gleich, brichts doch nicht,
Brichts gleich, brichts nicht mit dir!*

Goethe




DER TANZ
IM
DIENST

Feierstunde



IE SEHNSUCHT NACH DEM FESTE kommt über jeden. Es ist gleich, ob wir das Motiv dazu als ein ästhetisches oder religiöses auffassen, es bleibt dieselbe Erscheinung. Das Motiv der Feierlichkeit gewinnt seine Formen je nach dem Stande des Geschmacks, nach der moralischen Verfassung, nach den idealistischen Überschüssen. Vielleicht ist es unser wertvollstes Geschenk, daß dasselbe Bewußtsein, das uns die Gänge dieser Welt in Ursache, in Raum, in Zeit nahe bringt, uns auch befähigt, ihre Ordnung nach dem Maße persönlicher Begabung herzustellen, ihre Unendlichkeiten durch einzelne endliche Feierstunden zu versöhnen, ihre Verwirrung durch wohlbedachte und gutgeformte Gesetze zu schlichten. In diesen Tiefen berührt sich das moralische Gewissen, der religiöse Idealismus, der ästhetische Gestaltungstrieb. Das Motiv der Feierlichkeit gibt eine Reinheit des Lebens, die uns die Natur von selbst niemals gegeben hätte. Sein Wesen ist die Seltenheit, die nicht zu häufige Wiederholung. Es ist nicht das Lied, sondern es ist sein Refrain, und dieser Refrain kann übermütige Volkstöne haben wie aristokratische Noblesse, er kann die Bewegung fixieren und kann sie wiederum flüssig erhalten. Die Stunden unserer Feier sind verschieden, wie wir es sind, und wie es unsere Zeiten sind. Sie können ein Erraffen sein oder ein Hingeben, eine Überlieferung oder eine Empfindung, Stil oder Persönlichkeit. Sie sind eine Stellungnahme gegenüber den Dingen des Lebens, die sie nicht nachdichten, auch nicht nachschaffen, sondern umschaffen zu Gefühlswerten, welche den Charakter unserer rhythmischen Wünsche tragen. Mit der Änderung dieser Gefühlswerte ändern sie sich, bleiben oder vergehen, versteinern oder erneuern sich. Sie haben ihre eigene Stilgeschichte. Die Feierstunden eines Renaissancefürsten, von einem modernen Bürger nachgeahmt, erhalten jenen bourgeois, spießerischen Zug, der sie lächerlich machen kann, wenn sie zur Unzeit kommen. Und eine moderne Empfindungswelle, in das Herz eines Byzantiners gegossen, würde es sprengen und in eine groteske Sentimentalität ausfließen. Die Renaissance fand ihre Formen des Festes, die einen ausgeprägten Raumsinn, ein Organ für Zusammenfassung zeigten; die Romantik brachte eine Gefühlsrevolution, die Jahrzehnte nötig hatte, um sich zu veredeln und das Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch zu finden. Die Renaissanceform der Feststunde wird nicht schwinden, wie keine vergangene Kultur bisher für uns umsonst gelebt hat; aber ihren tieferen Einfluß zeigt sie, indem sie das



moderne, mehr naturalistische Gefühl für den wechselnden Rhythmus des Glückes, für den privaten Genuß der großen Feierstunde aus einem bloßen Nachleben zu einem geordneten Spiel beweglicher Kräfte festigte. Tatkräftige, aktiv veranlagte Naturelle werden stets die Fähigkeit besitzen, sich die Feierstunde zu dirigieren, wie sie das Leben dirigieren; in ihnen steckt die Möglichkeit zum Schauspieler, zum momentanen Aufgehen, zur befohlenen Lustigkeit; sie können am Silvester beschließen, lustig zu sein, und am Aschermittwoch damit aufzuhören. Sie sind stolz, die Elemente kommandieren zu dürfen. Dagegen wird es empfindenden und innerlichen Naturen nicht möglich sein, irgend welche Formen von Vermummung, irgend welchen festlichen Dienst mitzumachen, ohne vor sich selbst eine gewisse Scham zu empfinden — ihre festlichen Stunden sind draußen in der Landschaft, auf der Reise, in guten Gesprächen, mit schönen Büchern, in allen Dingen, die sich ihrer Stimmung nach Wahl anpassen lassen. Sie wollen nicht die großen Akzente im Leben, vor denen sie sich sogar fürchten, sie lieben nur die Ordnung, die ihre Lebenskunst ist. Die feinsten Exemplare jenes Typus sind in der Renaissance so häufig, wie diejenigen dieses Typus es heute sind. Romanische Gefühlswerte herrschten damals, nordische beginnen heut sich auszubreiten. Noch ahnen wir kaum, wie kulturfähig sie sind, und während wir uns ihren positiven Inhalt überlegen, kommen wir von selbst zu einer stilgeschichtlichen Betrachtung des Festmomentes, die nicht unfruchtbarer ist als diejenige irgend einer anderen, im Lichte der Erkenntnis stehenden Kunst.

Wir trafen den Renaissanceherrn bei der grandiosen Arbeit, nicht bloß die räumlichen und festen, sondern auch die zeitlichen und beweglichen Elemente aufzubieten, um ihm seine hohen Tage feiern zu helfen. Er stand nicht bei der Erde und dem Baustein fest, er befahl den Bäumen, dem Wasser, dem Feuer die Formen einer strengen rhythmischen Ordnung anzunehmen. Was er bei einem Streichen des Windes durch die Flaggen, bei einem Sonnenschein auf den roten Velarien als Zufall hinnahm und rühmte, das legte er den Bewegungen modellierbarer Stoffe als Gesetz auf. Was er bei den Tieren in Mühe züchtete, das bildete er bei dem Menschen in vollstem Bewußtsein aus. Der Mensch ist der vortrefflichste unter all den beweglichen Stoffen, die seiner Kunst sich darbieten. Selbst Arrangeur, selbst Teilnehmer und selbst Material des Festes. Der Zufall weicht der Vernunft, die Form gestaltet sich aus der eigenen Masse. Was ist alle Kultur des Wassers und der Pflanze gegen die unerhörte Organisation menschlicher Bewegungen, die die Renaissance durchführte, und die wir heute durch eine neue aufkeimende Verfassung zu ersetzen suchen?



*Der Mensch wird
Stoff*



So sind wir beim Menschen angelangt, dem allerbeweglichsten und unerschöpflich biegsamen Material. Der gewaltige Läuterungsprozeß, den schon einmal die griechische Kunst durchführte, den die Renaissance noch verfeinerter und lebenskünstlerischer ausbildete, liegt vor uns: die Läuterung von jenem unbehilflichen Wesen, das auf den Boden der Erde geworfen wird, zum Kunstprodukt, dessen Bewegungen auch im kleinsten einem rhythmischen Gesetz gehorchen, dessen Führung nichts als Ausdruck einer inneren Empfindungsreihe ist. Der Künstler des lebendigen Körpers hat ein Material vor sich, das er noch in ganz anderem Maßstabe, als die Pflanze oder das Feuer, aus dem Geschäftsbereich der Natur herauszukultivieren hat, bis es den Forderungen der Feierlichkeit gehorcht. Millionen von alltäglichen Mechanismen, von Berufspflichten, von Zweckdiensten, von seelischen Balance-Unfähigkeiten müssen weggeschoben, müssen gefiltert werden, um die Stunde möglich zu machen, in der jene Sehnsucht nach dem Rhythmus oder nach einer bewußten Ordnung unserer Bewegungen, die uns von Anfang an erfüllt, zur Tat werden kann. In dem Gewimmel menschlicher Beschäftigungen sieht man eine Reihe von verschiedenartigen Kräften wirken, die auf dies Ziel hinsteuern — Kräfte, die bald indirekt, bald direkt ihre rhythmischen Fähigkeiten erproben, die bald auf einem Umwege, bald durch ein Mißverständnis, am seltensten durch Zucht, und nur in den glücklichsten Stunden durch freie Entschlüsse zur Kunst das hohe Werk des menschlichen Rhythmus vollenden. Es ist ein Schauspiel, in dem sich erzieherische, krankhafte, freiwillige, befohlene und spielende Direktiven kreuzen. Man kann sie in einem Blick zusammenfassen, kann die Phasen unterscheiden, die zur wechselnden Freiheit führen, kann die Energien verschiedener Zeitalter gegeneinander abwägen. Drei große Antithesen stellen sich uns dar, deren Wechselspiel durch das sich wandelnde Temperament der Epochen belebt wird.



Die erste ist die des Arbeits- und Feierlichkeitsrhythmus. Die handwerkliche Arbeit macht aus dem menschlichen Körper eine bewußte Maschine, die nach dem Gesetze der kürzesten Kraftaufwendung ihre Zwecke am besten erreichen wird, wenn sie die Bewegung rhythmisiert. Der Rhythmus, der sich so an die Arbeit ansetzt, gewinnt bald ein selbständiges Interesse. Indem man ihn durch Tanz und Lied pflegt, unterstützt man zugleich die Arbeitskraft und folgt dem ästhetischen Wohlgefühl. Technik und Kunst decken sich. Unter besonders günstigen Umständen emanzipiert sich der Rhythmus ganz von der Arbeit und tritt als selbständige Freude auf, indem er die Motive der Arbeit zu seinem Material nimmt. Es sind die Hochgefühle vor, in oder nach der Arbeit. Aus dem Arbeitsrhythmus ist ein Feierlichkeitsrhythmus geworden, dessen Wesen nicht mehr die Arbeit in der Verschönerung, sondern die Verschönerung in der Arbeit ist.

Aus dem Material an rhythmischer Arbeit, das Bücher in seinem unwiderstehlichen Werke „Arbeit und Rhythmus“ gesammelt hat, kann man sich die Loslösung des Tanzes von der Mechanik herauslesen. Bücher stellt die Erscheinungsformen rhythmischer Einzelarbeit, des Wechseltaktes, des Gleichtaktes zusammen und verfolgt mit ausgezeichnet geschultem Blick die rhythmischen Arbeiterscheinungen sowohl bei den wilden wie bei zivilisierten Völkern, in allen Gewerken, beim Mahlen, Spinnen, Rudern, Pflücken, Tragen, Dreschen, Ernten. Er weist die ökonomische Bedeutung des gleichen Arbeitstaktes nach und achtet auf die Anfänge orchestrischer, dichterischer, musikalischer Kunst, die sich hier offenbaren. Wir sehen an der werktätigsten Stelle des Lebens eine Blume blühen, deren Nahrung ein ganz gewöhnlicher Zweckdienst ist. Wer will unterscheiden, was hier reine Technik, soziales Gefühl, ästhetischer Trieb ist? Sie unterstützen sich gegenseitig und hemmen sich ebenso gegenseitig. Georgische Maishacker beleben sich mit Gesang, die Arbeit wird schneller und schneller, wie es die Physiologen bei jeder Automatisierung des Rhythmus beobachten, sie wird so schnell, bis sie den Gesang tötet, und sie fängt wieder von vorn an. Das ist das Symbol von allem Verhältnis der Arbeit zum Rhythmus. Die Arbeit erzeugt den Rhythmus, und dieser vollendet sich derartig, daß er in der Arbeit selbst wieder verschwindet.

Madagassische Mädchen pflügen und säen den Reis. Sie rücken in Reihe vor, graben mit einem Stock kleine Löcher, legen die Reiskörner hinein und scharren sie zu. Die Bewegung ähnelt einem Tanze. Sie wird den Arbeitern so gewohnt, daß sie ihnen bald heilig erscheint.

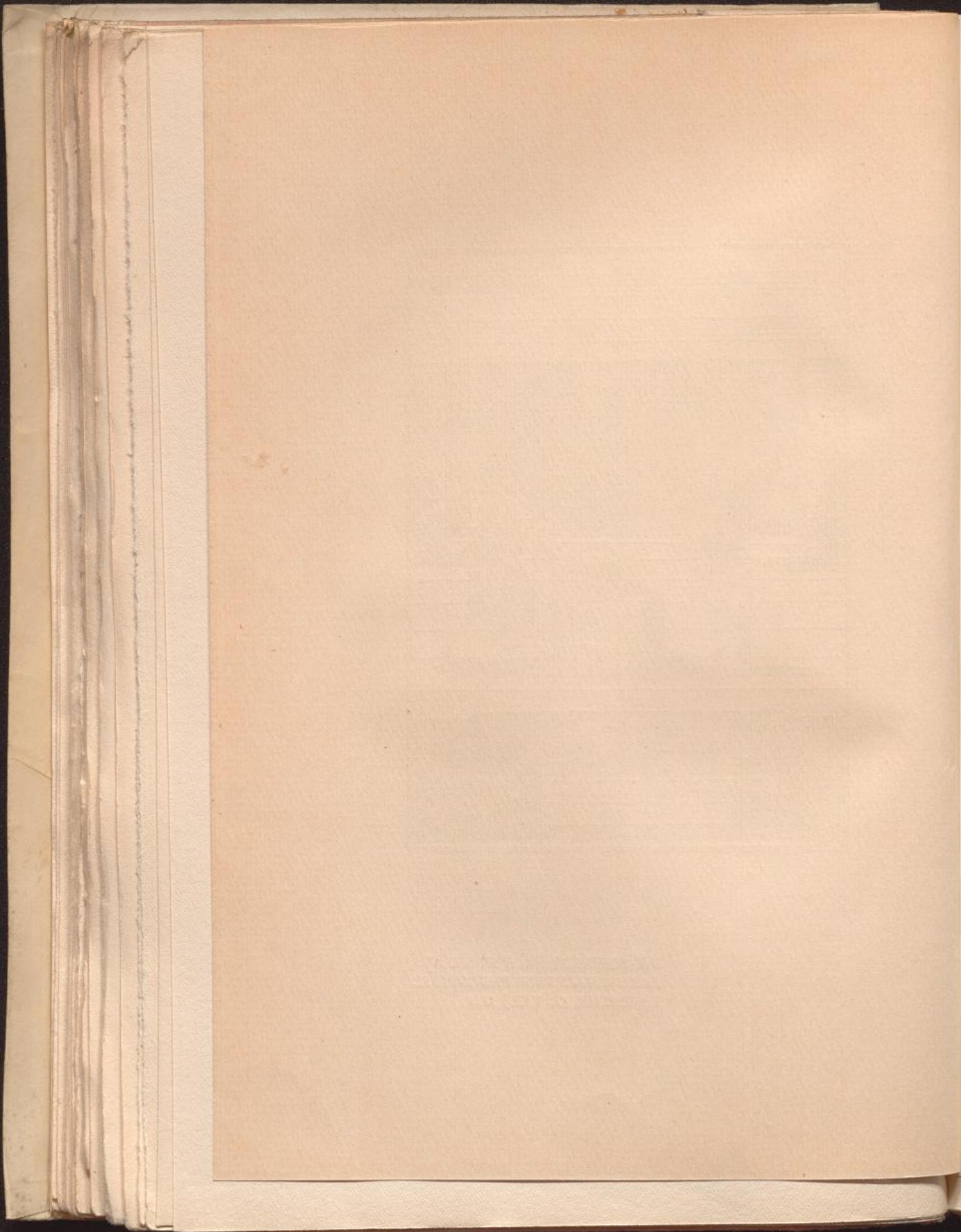

~~~~~

Sie feiern die Erinnerung an ihre Tätigkeit, indem sie das rein rhythmische Motiv pflegen, indem sie die Arbeit durch den Tanz darstellen. Seit ewigen Zeiten sind Tänze, die Handwerke darstellen, in Übung. Niemals in der großen Gesellschaft, nur auf dem Lande oder auf dem Theater. Ein reiches Material fließt von hier in die Tanzformen. Fischen, Jagen, Hausbauen, Bootzimmern, Ernten findet sich als stilisierter Tanz zur Erinnerung an die wirkliche Arbeit oder zu ihrer Einrahmung. Ein ganzes großes Gebiet sind die dramatischen Pantomimen, die Ereignisse während der Arbeit darstellen. Neuseeländer beobachtet man, wie sie das Pflanzen von Bataten, den Sturm, der sie zerstört, ihr erneutes Anpflanzen mit Bewegungen, die von der Arbeit hergenommen sind, auf-führen. Ein ähnliches Drama schildert einen Bootbau, Feinde, Tod. Alle Acker- und Erntefeste sind geheiligte Arbeitsbewegungen, die mit dem Kultus im engsten Zusammenhang stehen, bei den Griechen wie bei den Indiern. Halb ist die Arbeit selbst schon eine Art Gottesdienst, halb setzt sich die Feier im Tempel aus den Erinnerungen an die Arbeit zusammen.

Aber warum hören wir von diesen Dingen wie von fernen, unwiederbringlichen Paradiesen? Warum haben sie jenen peinlichen ethnologischen Anstrich, der sie uns wie eine Kuriosität erscheinen läßt? Die Renaissance in ihren kulturbildenden Kräften achtet nicht auf die Arbeit. Ihr adeliger Geist verneinte sie, ihre Kunst suchte sie nicht auf, ihr geistiger Gottesdienst nahm sie nicht in seinen Kreis auf. Als spaßiges Objekt, als dankbare Stofflichkeit wird sie höchstens in völlig umgewandelter Form auf der Bühne zugelassen. Im Blick der Renaissancekultur ist für das Handwerk als menschliche Bewegung kein Aufmerken, nur seine realen Produkte gelten. Als Bühnenfigur, als Schäferarbeiter, als edler und sonntäglicher Werkmeister lebt dieser Typus bis in unsere Zeiten hinüber, da eine revolutionäre Malerei und Plastik seine Alltäglichkeit entdeckt, ihn bei der Arbeit, auf dem Felde, in der Fabrik aufsucht, ihn auch ohne Sonntagsstaat verklärt. Die Feldarbeiterinnen des Millet und Segantini, die Spinnerinnen des Liebermann, die Bergleute des Meunier — sie haben den Rhythmus, die Gleichförmigkeit der Bewegung, den Takt der Arbeit, der einst die Kunst erzeugte, um von ihr bald mißachtet zu werden. Es war nur ein letztes Aufleuchten. Schon ist das Handwerk, das Massenprodukte schafft, am Aussterben, schon hat die Maschine übernommen, dasjenige in ununterbrochener Mechanik zu leisten, was wir nur in der kurzen Begeisterung rhythmisch gehobener Stunden schaffen. Einst dem Gottesdienst, ist heute die Arbeit dem technischen Genie geopfert. Die Arbeitsteilung geht voran,

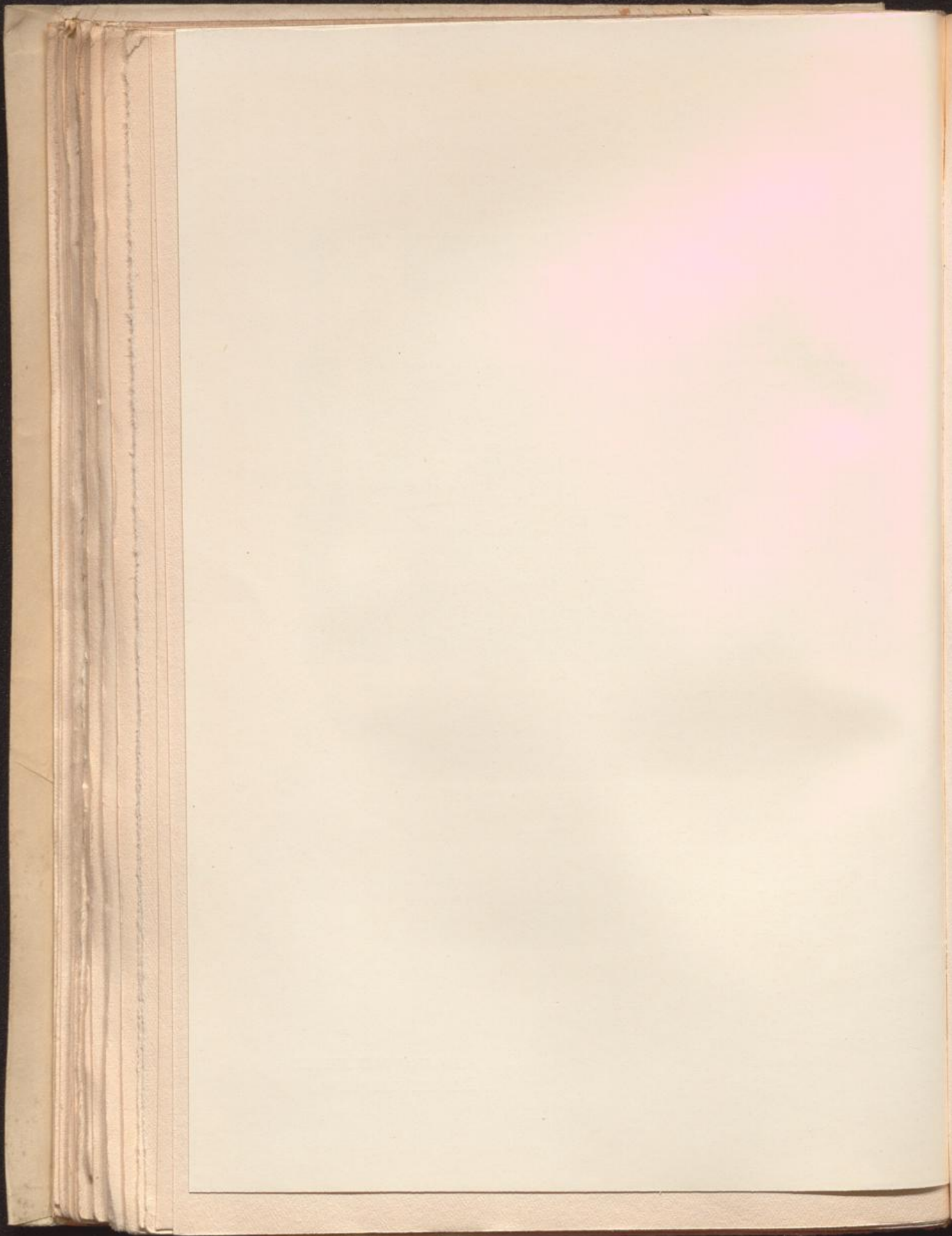


DIE SCHMIEDE NACH MUSIK AUS  
 LAMBRANZI'S NEUE UND CURIÖSE  
 TANZSCHUL (2. TEIL) 1716





*JEAN FRANÇOIS MILLET,  
ÄHRENLESERINNEN*



die gemeinsamen Bewegungen reduzieren sich, die Maschine übernimmt zuerst die einzelne Bewegung, sie ersetzt sie dann durch die Rotation, als natürliche Periode einzelner ruckweiser Impulse. Die Arbeit ist in eine Technik aufgegangen, die nur die konsequente Anwendung rhythmischer Gesetze ist, und die den Menschen erhöht zu ihrem geistigen Leiter. Als geistiger Leiter der Kreissäge, der Hobelmaschine, der Rotationspresse hat er auf den Rhythmus am eigenen Leibe, den der alte Säger, Hobler und Drucker in die Arbeit stellte, verzichtet. Musik und Tanz sind verschwunden, die Intelligenz hat sie verschlungen. Die Stationen sind Handreibstein, Tiermühle, Windmühle, Wassermühle, Dampfmühle. Es sind dieselben Stationen in jedem Gewerbe. Indem die Maschine dem Arbeiter seine Arbeit abnahm, erwachte dieser erst zu seinem Standesbewußtsein und strebte hinauf. Die aber, welche oben waren, strebten zu ihm hinab, indem sie die zurückgelassenen handwerklichen Beschäftigungen um ihrer Hygiene und ihres Spielreizes willen sich zum Sport nahmen. Sie segelten und ruderten, sie webten und spannen, ja sie schlugen Holz und bestellten den Acker.

In einem einzigen Gebiete der Arbeitsleistung mußte es anders kommen: dort, wo der Mensch nicht die Maschine war, um ein fremdes Produkt zu erzeugen, sondern um mit sich selbst ein Werk zu vollbringen, seine eigene Person in den Dienst einer Aufgabe zu stellen — dort, wo er zugleich Subjekt und Objekt der Bewegung war. Ich meine das Militär. Die militärische Taktik hat unter ästhetischen Gesichtspunkten ein ganz absonderliches Interesse, hier arbeitet der Mensch, um eben diesen Menschen in einer zweckmäßigen Weise zu verwenden. Hier bildet sich eine künstlerische Zucht der Bewegungen aus, die unter der peinlichsten Aufmerksamkeit der Renaissance zu einer weiten und vielfältigen Organisation führt. Hier vollziehen sich interessante stilgeschichtliche Wandlungen, die mit der Ausbildung der Fernwaffe zusammenhängen, mit der Ersetzung des einzelnen durch die Massenmechanik. Das Militär arbeitet unter dem Zweck, eine sich ähnliche Menschenmasse unschädlich zu machen. Es arbeitet also in der Bewegung der Menge sowohl wie des einzelnen, der die Waffe führt. Es muß gepflegt werden, auch wenn der rechte Zweck einmal nicht vorhanden ist. Scheinzwecke müssen zur Übung illusioniert werden. Und selbst außerhalb wirklicher und fingierter Zwecke wird die Rhythmik, die die Arbeitskraft erhöht, als eine feierliche Stilisierung kultiviert, die das Militär in der Hand des Fürsten fast zu einem Material, vergleichbar den bezähmten Elementen der Renaissance, versteinert. Das sind ganz einzigartige Vorgänge, merkwürdige Mischungen aus Arbeits-


und Feierrhythmus, aus Nützlichkeit und Kunst. Es wird sich lohnen, dabei ein wenig zu verweilen.

Der militärische Körper, die Gruppe von zusammengehörigen Soldaten, ist während der ganzen Renaissance, völlig parallel mit der Kunstgeschichte, ein Material für interessante Figuren, und man hängt länger an den Spielereien gutgeordneter Aufmärsche und Deployierungen, als es eigentlich die Konstruktion des militärischen Körpers selbst erlaubt. Ursprünglich ist die Formierung eine taktische Frage. Der bis ins siebzehnte Jahrhundert reichende Gegensatz der Pikeniere und Musketiere bringt den Taktikern die Überlegung nahe, wie man diese beiden Waffengattungen in das beste Verhältnis zueinander setzt. Durch sämtliche Werke über Militär, die von der italienischen Renaissance an geschrieben werden, geht eine Freude an Formierungen, die fast an Choreographie erinnert. Neben den gewohnten Schlachtordnungen des Keils als Offensive, ebenso des Kreises, andererseits des Vierecks für Märsche, beschäftigt sich schon della Valle im sechzehnten Jahrhundert mit Kreuzformen, Hohlkeilen, Ellipsen, Halbmonden, Skorpionen, die von den praktischen Kriegskunsthistorikern größtenteils für Phantasie gehalten werden. Diese Historiker verachten phantastische Auswüchse, weil sie viel zu modern utilitaristisch geschult sind, um für die natürlichen Spiele ein Organ zu besitzen, die die Renaissance mit dieser prächtigen kommandierbaren Masse Menschen aufführen mußte. Neben den Kriegsspielen, die vom sechzehnten Jahrhundert an, mit Karten oder Figuren, zur nützlichen Miniaturnachahmung ernster Fälle beliebt waren, gab es noch ein anderes Kriegsspiel, das der Phantasie der Renaissancemenschen schmeichelte. Das Militär wurde eine wandelnde Geometrie, ja eine wandelnde Ornamentik. Mit unbeschreiblicher Freude zeichnet man alle die planimetrischen, schachmäßigen, ornamentalen Formierungen auf schöne Tafeln, und mit unerläßlicher Ausführlichkeit beschreibt man im siebzehnten und noch im achtzehnten Jahrhundert die Wendungen und das Schließen der Glieder und Reihen. Man geht bis zum richtigen Ballett. In der „Neu herausgegebenen Trillekunst zu Fuß“ von Mathias Möllern, die in Lübeck 1672 erschien, befindet sich am Schluß folgende Notiz: „Letzlich ist hiebey gefüget, weiln Platz noch übrig gewesen, wie man den Adler als der K. F. Reichsstadt Lübeck Wapen durch einige Mannschaft zur Lust präsentiren könne.“ Hier wird das Militär verwendet wie ein Blumenbeet oder eine Illumination, aber der Triumph war größer, weil es gutes Menschenmaterial war. Ein letzter Rest in unserer Zeit: 1905 beim Besuch der englischen Flotte in Brest wurden Matrosen in den Lettern aufgestellt: Vive la France.

In einem 1680-90 erschienenen Reglement für die kurfürstlich brandenburgischen Truppen finden wir fünfundzwanzig Grundstellungen der Schlachthaufen und zahllose Ableitungen. Noch vor der großen Tanzliteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist in diesen Werken ein grammatischer Sinn für die Ballettformen entwickelt, der bei einer Schätzung der menschenstilisierenden Kunst nicht übersehen werden darf. Praktische Gründe lagen kaum vor, es ist ein ästhetisches Militärballett, ein vollkommenes Kaleidoskop aller möglichen Formierungen — dem konstruktiven Gedanken so entgegengesetzt wie nur je eine Ausdrucksform der Renaissance. Wie in der Kunstgeschichte wird diese Anschauung auch hier international. Von Italien aus wirkt sie nach Frankreich und Deutschland, in Holland zeigen sich frühe moderne Regungen, unter Louis XIV. wird ein großes spanisches Reglement von Peységur bearbeitet, die Provinzen werden bereist, um Gleichmäßigkeit zu erzielen, Österreich folgt erst 1737 mit dem ersten allgemeinen kaiserlichen Exerzierreglement. Der Renaissancestil der Militärformen wird von den Fürsten verwaltet, die Fürsten prägen ihm ihre allgemein europäische Bildung auf, es ist ein Fürstenstil wie der der Renaissancearchitektur. Wandlungen traten mit den Geschmacksentwicklungen ein. Zur Zeit Friedrichs I. haben alle Evolutionen den Charakter ernster, ruhiger Gravität. Jeder einzelne Handgriff wird kommandiert, der Schritt ist langsam, zum Kehrt braucht man drei Tempi. Das Militär ist barock. Unter Friedrich Wilhelm I. wird die Renaissance zur akademischen Schule, zur strengsten Disziplin. Noch verhindert die Tradition eine rücksichtslos neue Formierung, aber innerhalb des überkommenen Stils wird die möglichste Konstruktivität durchgeführt. Der Dessauer verwandelt das langsame Feuer in Schnellfeuer. Der Schritt wird auf sechsundsiebzig in der Minute festgesetzt. Der Gleichschritt, den schon Griechen und Römer, Schweizer, Niederländer, Schweden kannten, der aber im siebzehnten Jahrhundert infolge der fortschreitenden Lineartaktik nachgelassen hatte, wird neu befestigt: die strengste Disziplin im Arbeitsrhythmus ohne allzuviel Spielerei.

Um 1800 erfolgt auch hier die Revolution, wie in der Kunst: die Abrechnung mit der Renaissance. Noch Friedrich der Große hatte trotz aller Fertigkeit im Manövrieren zur Schlachtaufstellung, trotz seiner berühmten, schnell fungierenden Aufmärsche, die bis nach Paris hin bewundert wurden, die überlieferten Grundformen festgehalten. Seine Militärform war leichter, graziöser und organischer als die der Hochrenaissance und des Barock, aber sie verzichtete nicht auf die konventionellen Taktiken, auf die Benutzung feststehender und erst im

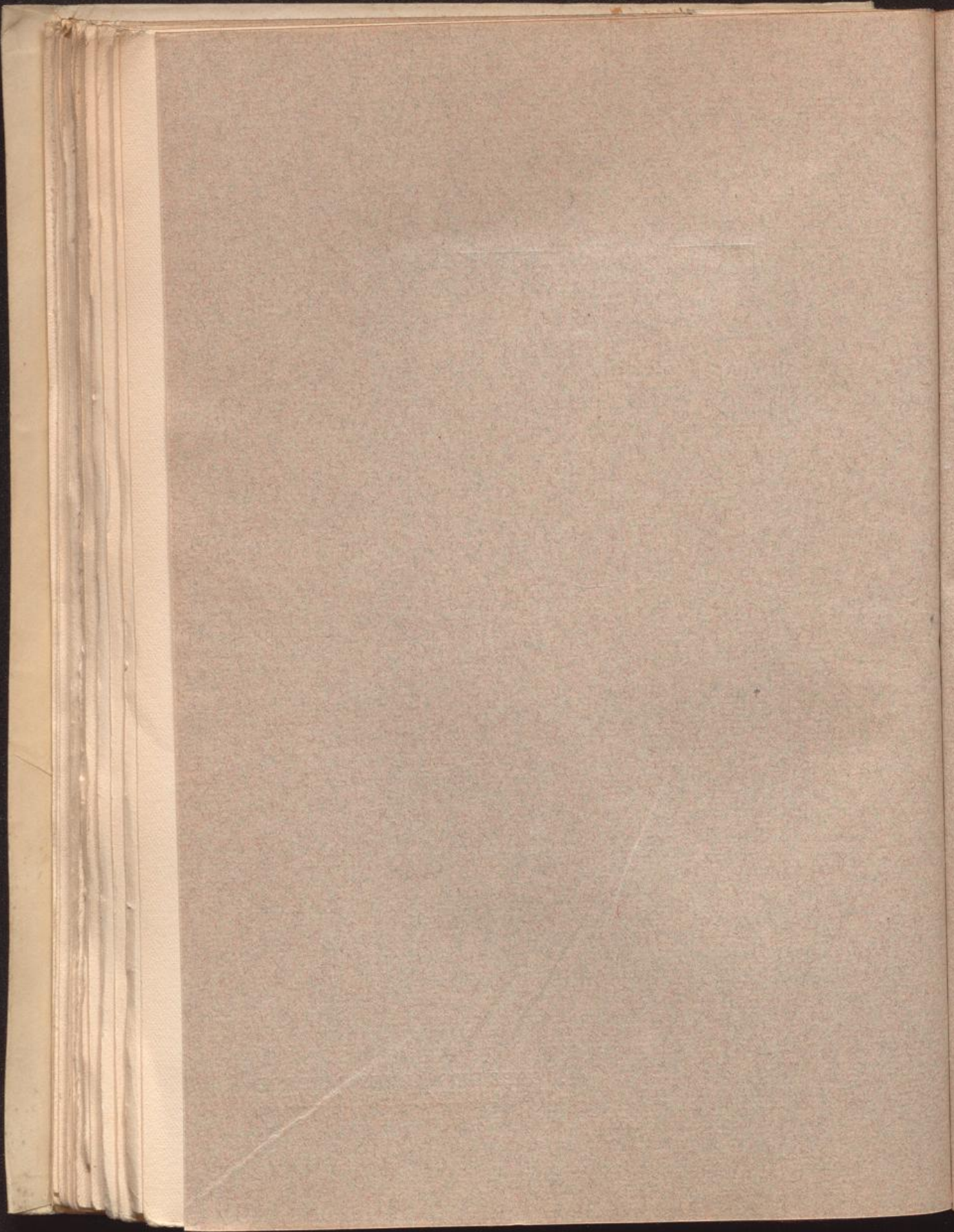




Einzelfalle modifizierbarer Regeln. Der König ist auch als Krieger kein Revolutionär, sondern nur ein feiner Psychologe. Er hält an der romanischen Renaissance beim Militär nicht weniger fest als bei seinen Gärten und Wasserkünsten. Der Formalismus herrscht statt einer einfachen Konstruktivität. Und den Nachwirkungen dieses Systems, dem tanzmeisterlichen Schrägmarsch, den schlimmen Achsschwenkungen, dem Rückmarsch en echiquier, dem Durchziehen der Waffen, schreibt Jähns, der Historiker der Kriegskunst, nicht zuletzt die preußische Niederlage von 1806 zu. Man stand einem Feinde gegenüber, der alle Renaissance überwunden und die Grundlagen des modernen Schlachtmanövers entdeckt hatte. Die Änderung kam nicht plötzlich. Ein großer literarischer Streit geht voran. Die altpreußische formalistische Technik, die Technik des Mittels statt des Zwecks, die wesentlich auf Soldern zurückgeht, wird noch von Friedrich Wilhelm III. nicht verlassen. „Egalité ist die erste Schönheit des Militärs.“ In Frankreich, das sich im achtzehnten Jahrhundert leidenschaftlich mit allen Zeremonien zwischen Kaserne und Exerzierplatz beschäftigt hatte, wird das fridericianische Formieren der Schlachtreihe, der ordre de tiroir, Schubladensystem, Gegenstand begeisterter Apologien, unter denen der Essay von Guibert ein schriftstellerisches Meisterwerk war. Aber diese „Theatermanöver“, wie sie Mirabeau nannte, lebten nur noch in der Literatur fort. Die Praxis hatte dagegen entschieden, die bürgerlichen Kriege der Revolution, die Form der Franc-tireurs hatten langsam das neue Ziel erkennen lassen: den Kolonnenaufmarsch. Seit Jahrhunderten war das Gewehr in der Hand des Soldaten, aber es hatte nicht vermocht, die fürstlichen Stile der schönen Schlachtordnungen zu stürzen. Es hatte nicht seinen eigenen Stil finden können. Man hatte sich den Kopf zerbrochen, wie eine Schnellfeuerung im Polygon oder in der vierfachen und dreifachen Linie zu bewerkstelligen sei. Man hatte unzählige Methoden eines disziplinierten Arbeitsrhythmus im Reihenwechsel, Vor- und Hintergehen, Stehen und Knien ausgedacht. Jetzt erst kam man zum eigentlichen Schluß: die Lineartaktik, die nur eine halbe Konstruktivität innerhalb der Renaissanceform gewesen war, aufzugeben zugunsten der Verbindung vorbereitenden Feueregefechts mit dem Angriff in Kolonnen. Die Kolonne ist die Form des Marsches, die schwärmende Schützenlinie die Form des Angriffs, es bedarf weiter keiner Schlachtformierung als der ständigen neuen Bildung und Ablösung dieser schwärmenden Tirailleurs aus dem Kolonnenkörper. Dies wird die Frucht der französischen Revolution, der konstruktive moderne Stil der Schlacht, von dem Dumouriez sagte: „Die wahre Taktik besteht in sachgemäßer

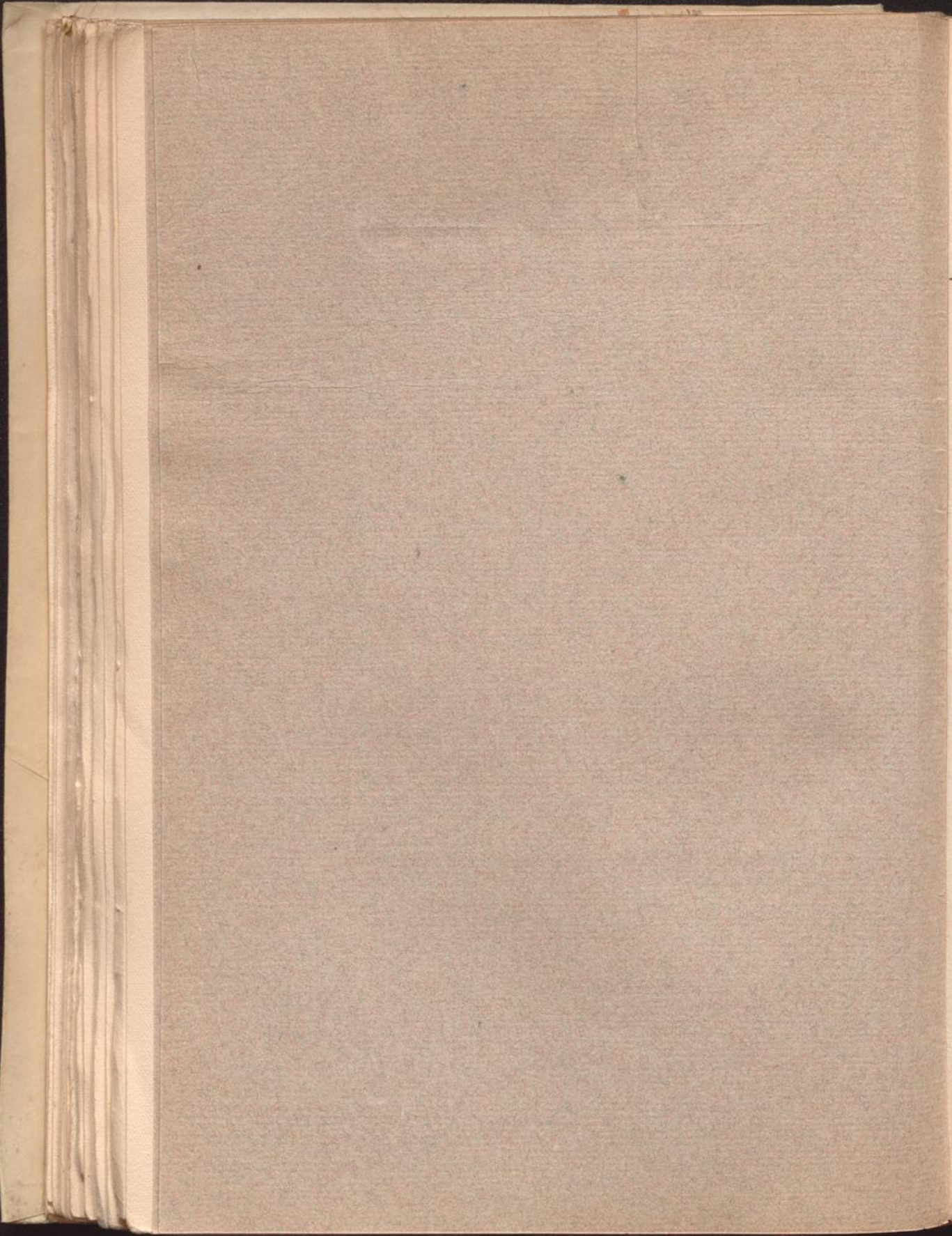


*„POSEZ VOS ARMES A TERRE“  
AUS: L'ART MILITAIRE FRANCAIS 1696*





FAHNENTRÄGER, GESTOCHEN  
VON GOLTZIUS 1587



Benutzung großer Massen, nicht in Ausnutzung dieser und jener Form.“  
Eine wunderbare Parallele zur Kunstgeschichte. In großen Manövern, von denen alle Welt sprach, hatte man den neuen Stil, dessen Vater Menil war, erprobt. Napoleon hat ihn ausgebildet. Europa hat ihn übernommen. Nur im Exerzieren lebt noch die leise Erinnerung an vergangene Renaissanceformen.

Mit derselben Liebe, mit der die Renaissance die Bewegungsformen des militärischen Gesamtkörpers stilisierte, stilisierte sie die des einzelnen Körpers, des Soldaten, und bildete die eleganten Formen ihres Verkehrs und ihrer feierlichen Handlungen aus. Während in praktischen Dingen der Charakter einer Epoche sich niemals ganz rein geben kann, sondern eine dauernde Auseinandersetzung mit den Forderungen des Lebens bleibt, darf man in dem Moment, wo es sich nur um interne, um feierliche und unzweckliche Aufgaben handelt, seinen Geschmacksstil ganz unverkürzt durchführen. Die Renaissance mit ihrem ausgeprägten Interesse für die Formierung feierlicher Stile im Zusammensein von Menschen hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, das Militär, eine befohlene Schar von menschlichen Figuren, für diese Ziele in erster Linie heranzuziehen. Sie machte Auftreten und Verkehr von Soldaten zu einer Art Musterschule des Verkehrs überhaupt. Das Militär wurde der Probeknabe für ihre stilisierenden Neigungen, indem sich die Freiheit hier zur Disziplin erhärtete. Sie hat dem Soldaten so feste Formen gegeben, daß trotz aller Stilwandlungen und Vereinfachungen noch heute eine andere Organisation der Handgriffe, Grüße und Paraden nicht denkbar ist als diese.

Es war das Frohlocken der Fürsten, schöne Soldaten zu haben, schöne Maniments ihnen vorzuschreiben und die hohen Handlungen des Wachdienstes bis ins kleinste zu idealisieren. Der Soldat war ihre Schmuckpuppe, und ihr Verkehr war ihr liebstes Ballett. Unsere großen Paraden haben noch etwas von diesem verblichenen Glanz der Renaissance, wie man unsere Monumentalbauten noch in diesem Stile fürstlicher Zeiten aufführt. Die Musterung kann sich nicht anders vollziehen. Indessen ist der einzelne Soldat von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weniger Schmuckpuppe geworden, und den Gefahren des rauchlosen Pulvers nicht minder wie den zivilen Ansprüchen an eine freimütige Haltung ist auch hier manches Stück von Renaissancetracht geopfert worden. Das Werk der Renaissance ist erfüllt, sie hat uns die Veredelung der körperlichen Erscheinung gebracht. Rein historisch verfolgen wir diesen Prozeß, wie Kuriositäten sammeln wir die schönen Stiche des Lostelneau und Colombon, auf denen mit so ermüdender Ausführlichkeit die Formen

eleganter Haltung, gut rhythmisierter Handgriffe und des edlen Grüßens gepriesen werden. Deutlicher als je ist hier die Bildung der italienischen Renaissance zu erkennen. Wie schon Anfang des sechzehnten Jahrhunderts della Valle den Parademarsch beschreibt, mit der Pike an der linken Schulter, die Rechte am Degen, mit hohem Hals, geradem Kopf, wie es in der französischen Ausgabe heißt: *ferme et estable, unchescun deulx avec la mesure jambe mouuant le pas lung et lautre a ung temps* — das delektiert: „*les yeulx des magnanimes*“. In den folgenden Jahrhunderten werden die Lehren der Italiener von den Franzosen, diese von Deutschen fortgebildet. Die Deutschen haben einen vorzüglichen Drill, und manche ihrer Elementarbewegungen wird von der französischen Infanterieschule übernommen, aber die Kunst und die Schönheit dieser Einzeltaktik bleibt doch wieder der Vorzug Frankreichs, und die ideale Form, in der die Franzosen die Rhythmik des Soldaten durchführen, die Begeisterung, die sie in den Dienst dieser Sache stellen, gewinnt die Deutschen erst ganz dafür, daß sie sich schließlich aus den Prachtwerken des Nachbars eine Belehrung holen, die ihrer eigenen Praxis entstammt. Man hat behauptet, daß die schönen Infanteriewerke des *grand siècle* oft nichts weiter als Entlehnungen deutscher Arbeiten gewesen wären. Aber man sehe sich solche deutsche Arbeiten, die unfertige und kleinliche Kriegskunst zu Fuß von Wallhausen oder ähnliches an und vergleiche es mit den Originalausgaben der wunderbaren französischen und holländischen Bücher, mit jener ganzen Serie von Militärzeremoniestichen, die auf die hundert-sieben-zehn Tafeln des Jacob de Geynschen *Wapenhandelinghe van Roers Musquetten ende Spießen 1607-8* zurückgehen, und man wird den ganzen Unterschied deutscher Schulmeisterei und westlicher Kunst fühlen, man wird begreifen, daß die Deutschen sogar diese französischen Bücher, zu deren Inhalt sie selbst beigesteuert hatten, schließlich wieder in ihre Sprache zurückübersetzen! Die Kunst hatte den Drill doch überstrahlt.

Man kann sich kaum eine Vorstellung machen, mit welcher Regie in allen diesen Zeremonie- und Handgriffangelegenheiten gearbeitet wurde. Die Vorschriften über das Auf- und Abnehmen des Gewehrs, über das Fahnenhalten, über das Grüßen, über das Präsentieren, über den Wachtdienst, über die Begräbniszeremonien füllen Bände. Man findet bis 344 Elementarbewegungsfiguren. Die einzelnen Kommandos werden einzeln abgebildet, vorn steht gern der Soldat in voller Größe, hinten als Echo eine Reihe Gleichbewegter, die Unterschriften geben die Kommandoworte. Die Folge der Blätter sind die Teile einer kinematographischen Darstellung der Zeremonie, für deren Deutlichkeit

und Schönheit keine Kosten gescheut werden. Niemals sind für die Lehre des Tanzes ähnliche graphische Künste angerufen worden, als es hier die Fürsten für ihr Militärballett taten. Eine unübersehbare Literatur beschreibt bis auf Kleinigkeiten, im offenbaren ästhetischen Genuß an diesen Vorgängen, den schönsten Spielen mit artigen Menschen, alle Zeremonien, denen der einzelne oder das Regiment ausgesetzt ist. Neben dem Wachballett erfreut sich das Fahnenballett besonderer Gunst. „Wann das gantze Regiment,“ lesen wir in Grubers Kriegsdisciplin 1697, „auf dem Paradeplatz in Bataille steht, so stehet jeder Capitän vor seiner Compagnie, die Fendriche aber treten zusammen in der Mitten; der Obriste stehet voran, der Obrist-lieutenant hinter ihm; der Major und Adjutant haben mit dem Regiment zu schaffen. Wann die Compagnien alle beysammen, so nimmt man 36 oder mehr Mann (wann Picquenire da seyn, nimmt man lauter Picquenire) und 4 oder mehr Tambours und holet die Fahnen aus des Obristen Quartier. Die Picquenire tragen die Picquen bei diesem Akte hoch, die Tambours schlagen Tropp; die anderen aber bei dem Regiment schlagen den Marsch und das gantze Regiment präsentirt das Gewehr, bis die Fahnen vor das Regiment kommen.“

Wir müßten entweder den Feierlichkeitsrhythmus der Größe und Wachablösungen ganz aufgeben, oder wir müssen die ererbte Form behalten. Ganz aufgeben ist nicht angängig, da das Militär als Kollektivkörper die Verwendung einer privaten Feierlichkeit ausschließt. So bleibt nichts übrig, als daß es eine Form der Feierlichkeit beibehält, die uns zivil schon unmöglich geworden ist. Es ist eine Existenzbedingung fürs Militär. Wenn ich heute an einer Wachablösung vorübergehe, habe ich ein leichtes Schamgefühl gegenüber diesem Drill, der mir wie Theater auf der Straße, wie Formalismus des Menschen erscheint. Das Volk bleibt stehen und sieht sich das Schauspiel an, ein Gratisschauspiel. Der individueller Organisierte kann sogar die Augen niederschlagen und wird vielleicht schleunigst dem Anblick zu entgehen suchen. In ihm lebt etwas, was diesem Menschenballett aufs tiefste widerstrebt, ihn schmerzt das Bewußtsein, daß in diesem Augenblick des Kopfwendens und Kniedurchdrückens für den Soldaten notwendigerweise alles Persönliche, Empfindende, Bewegliche unterdrückt ist. In der Schlacht fühlt der Soldat entweder, daß es auf seine Person sehr wohl ankommt, oder er merkt gar nicht, daß er in einer taktisch geregelten Form tätig ist. Hier aber ist er das notwendige und offensichtliche Opfer einer Disziplin, die mit Einzelempfindungen nicht rechnen darf und gerade darin ihre vorzügliche Schule bewährt. So ist der Feierlichkeitsrhyth-

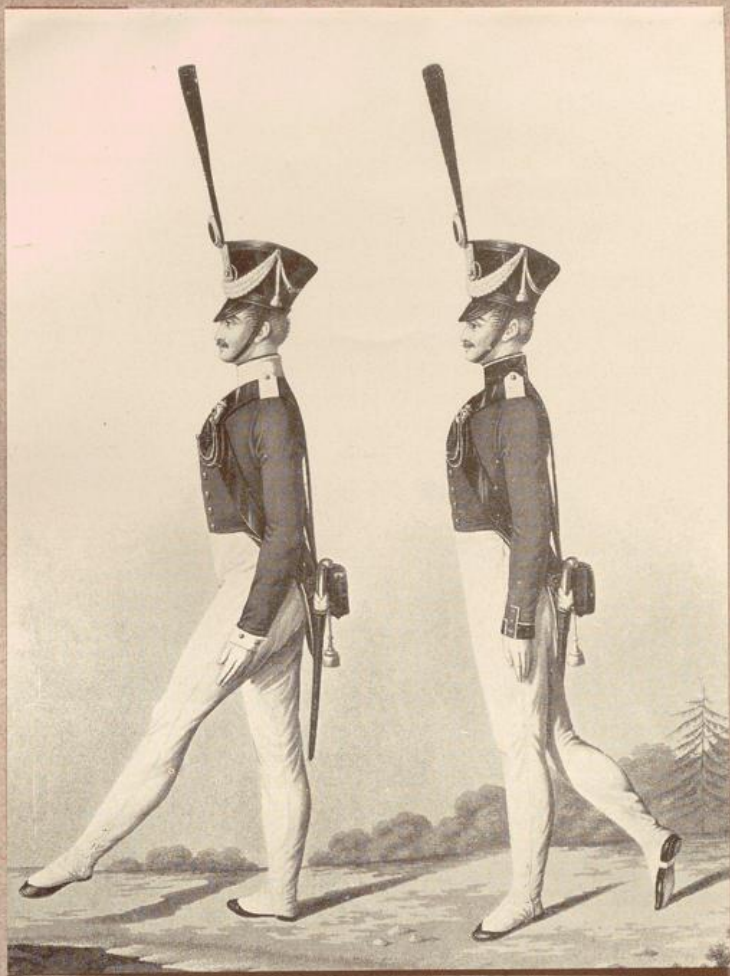


— — — — —

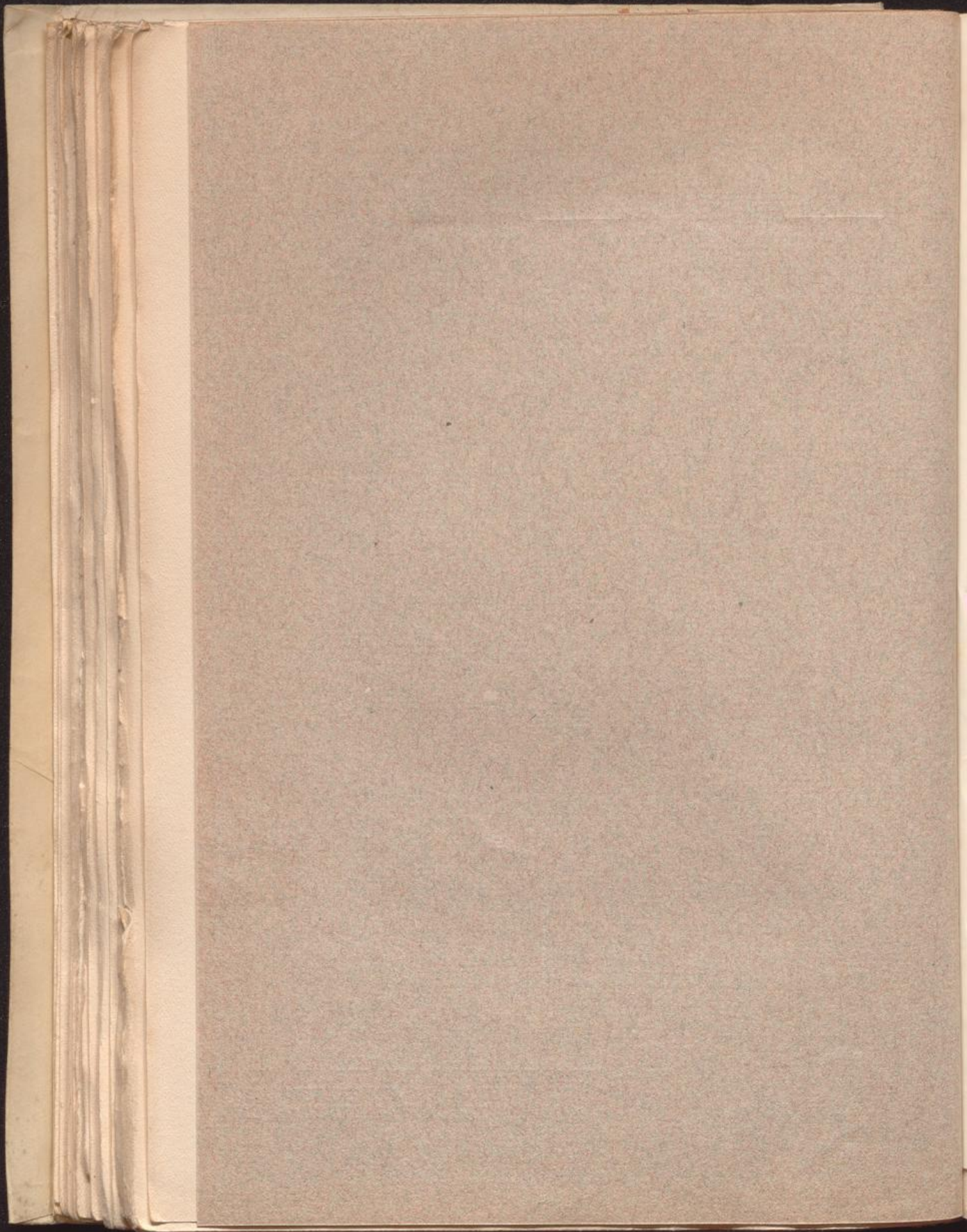
mus des Soldaten ästhetisch unfruchtbar geworden, weil er schließlich nur eine Art Arbeitsrhythmus der Disziplin geblieben ist. Hier hat die moderne Welt eine alte Feierlichkeitsform nicht verändert, verbürgerlicht oder privatisiert, sondern hat sie — nur etwas vereinfacht — stehen lassen und ignoriert sie ästhetisch. Auf der Bühne ist mir ein militärischer Aufzug in jedem Falle ästhetisch möglich, auf der Straße ist mir der individuelle Verkehr des wunderbar nuancierten Apparates von Wagen und Fußgängern ein unerschöpflicher Reiz, aber die Vermischung geht nicht mehr: das Militär, auf der ungesperrten Straße stilisiert, verliert an ästhetischer Kraft, je mehr es sich vom einfachen Marsche entfernt.

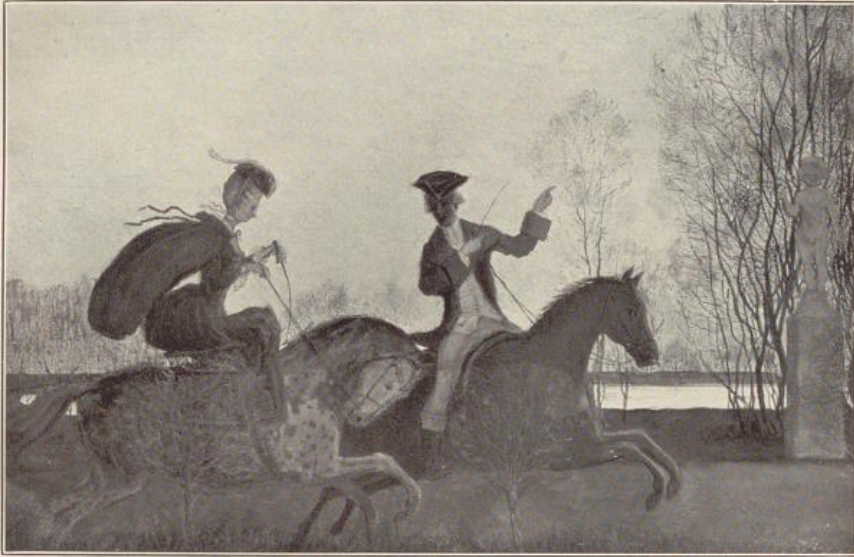
Der Dienst, in dem das Militär steht, hat selbst den freiesten Feierlichkeitsrhythmus nicht ganz frei werden lassen. Die schönen Mannschaften, die wohlgeordneten Zeremonien, die glänzend stilisierten Handgriffe entstehen als Freude der Renaissancefürsten, aber ihre Feierlichkeit kommt nicht aus dem freien Entschluß der Soldaten. Eine Balletteuse tanzt wenigstens im Dienst eines freien Vergnügens, als Helferin eines Festes, der Soldat aber wird rhythmisiert im Dienst einer ersten Sache, die ihn überflüssig machen würde, wenn sie einmal nicht mehr nötig wäre. Was er an feierlichen Dingen vornimmt, ist nur Ausdruck der Disziplin. Die Zusammengehörigkeit von Menschen wird in seinem Fache Gesetz, sie ist eine Arbeitskraft, ein Teil staatlicher Zwecke. Was in der Gesellschaft die eigenwillige und sich selbst regulierende Form freien Verkehrs bedeutet, ist hier Grundlage und System. Das Beieinander von Menschen ist hier Mittel zum Zweck, niemals Überfluß. Der Gleichschritt, die Evolutionen, die synergie successive der Maniments, die Aufmärsche von ihren alten Igelformen an bis zur heutigen frei rhythmischen Schützenlinie, sie sind die Werkformen des militärisch arbeitenden Menschen. Die ästhetischen Reize dieser Gebilde, die spielende Kultur der Paradesoldaten ist der modernen Zeit, mit ihren nackten konstruktiven Forderungen, nichts als Arbeitsapparat. Man hat erkannt, daß die Schönheit und Festlichkeit das Massengefühl hebt. Man benutzt eine Freude der Renaissance als Mittel zur Disziplin. Der Paradeschritt auf Zehen, mit eingedrücktem Knie, ein Ballettschritt, erinnert heute den Soldaten an die heilige Organisation seines Standes.

Und die Trompete  
Lassen wir werben,  
Wie zu der Freude,  
So zum Verderben.



DARSTELLUNG D. KGL. PREUSSISCHEN  
INFANTERIE IN 36 FIGUREN 1820  
AQUATINTABLATT: MARSCHIEREN





CONSTANTIN SOMOFF,  
REITER





Wir stehen an diesem Punkte vor der zweiten Antithese, *Sport* die in dem Prozeß der Läuterung menschlicher Bewegungskünste, einer Läuterung zu voller bewußter Freiheit, sich entwickelt: der Gegensatz einer strengen und einer individuellen Rhythmisierung unter dem bindenden Gesetze einer Disziplin. Wir hatten beobachtet, daß der Arbeitsrhythmus handwerklicher Art wohl einen Feierlichkeitstanz absetzt, aber daß dieser verschlungen wird von der Entwicklung der Arbeit in die Intelligenz der Maschine hinein. Wir hatten weiter gesehen, daß die Arbeit des Militärs ebenso einen Feierlichkeitsstil aufblühen läßt, aber daß dieser in seiner reinen Kunstform sich nicht halten kann, weil er einfach zu einer anderen Form der Arbeitskraft wird, weil er als unterstützendes Motiv der Disziplin benutzt und belassen wird. Es fehlt die Selbstbestimmung des Feierlichkeitsrhythmus, die innere Kunstbildung, die frohe Laune der Zwecklosigkeit. Vielleicht, fragt man sich, wäre es gut, diesen Prozeß aus den Zweckdiensten, der Handwerksarbeit, dem Militär, herauszuführen, hinüber in das Reich einer nicht kommandierten, sondern sich selbst ordnenden Disziplin, einer reinen Freude an der Disziplin, Freude an ihrer körperlichen und geistigen hygienischen Kraft. Der Helfer naht im Sport. Er gibt die Antwort auf diese Frage. Der Sport ist Spiel im Kleide der Selbstzucht, Selbstzucht im Kleide des Spiels. Halb Erholung, halb Stärkung, bald ein Ausruhenlassen der überanstrengten Teile, bald ein Trainieren der zu wenig benutzten. Der Sport hofft der körperlichen Bewegung jene Freiheit zu bringen, die ihr Arbeit und Militär verkümmerten, und sein Prozeß läuft daher auf dem Wege, dessen eines Ende die Disziplin, dessen anderes die persönliche Freiheit ist. Es sind die Stationen vom Turnen bis zum Gesellschaftsspiel.

Der Spieltrieb bemächtigt sich sämtlicher Zweckbeschäftigungen des Menschen und sucht ihnen eine künstlerische Disposition zu geben. Aus dem Nahrungsbeschaffen wird die Jagd und das Angeln, aus der



Handwerksarbeit die Hygiene des Schreinens und Ackerns, aus dem Kampf die Mensur in sämtlichen Formen, aus dem Reiten und Fahren das Wettrennen. Der ernste Zweck wird beiseite gestellt, das Motiv als solches, das Mittel der Bewegung interessiert allein, und langsam schiebt sich an Stelle des ersten ein zweites, verträglicheres, produktiveres Ziel: die Zucht. Die Zucht des Wildes in der Jagd, die des Nutztieres im Rennen, die des Menschen im Sport. Aus dem Kampf und den Nöten der Selbsterhaltung wird das hygienische Moment herausgenommen und selbständig entwickelt. Die heilsame Nebenwirkung wird Endzweck.

Zweifellos hat der Sport hiermit gegenüber dem militärischen Drill und der organisierten Handwerksarbeit eine befreiende Tat vollbracht. Aber er kann sich nur halten unter einem neuen Zweckbegriff: dem der körperlichen Zucht. Und darum hat auch er nicht das letzte Wort gesprochen. Er hat innerhalb seiner Grenzen eine Kultur strenger und freier Rhythmik entwickelt, aber selbst die freieste steht unter dem Gesetze der Hygiene. Sie dient nicht mehr so zwangvoll wie der Soldat, aber sie dient doch.

*Fechtkunst*

Stilgeschichtlich zeigt der Sport dieselben Erscheinungen wie das Militär. Ganz besonders ist die Fechtkunst ein bevorzugtes Kapitel im großen Lehrbuch des Kampfes. Sie durchlebt alle Phasen vom rohen Handwerk über die elegante Grammatik bis zur reinen Hygiene. Einst eine Kunst ohne Kunst, ein Draufloshauen ohne Kodex, wird sie von der romanischen Renaissance zu einer wunderbaren Stilisierung des Angriffs und der Abwehr ausgebildet, um schließlich unter dieser veredelten Form auch ohne ernste Gefahr als Sport gepflegt zu werden. Eine Variation zum Thema Militär. Die Stilisierung des Militärs bestand in der Kunstform der Märsche und der Handgriffe. Die Stilisierung der Fechtkunst geht den Schritt weiter: sie versucht Gegner und Gegner unter den Rhythmus zu bringen — wieder einer jener bewundernswerten Triumphe der Renaissance, die das scheinbar Unbezwingliche, die Feindschaft, die Todbereitschaft, das Ringen um Ehre und Leben organisiert. Inkommensurable Dinge werden unter einen Kommet gestellt.

Der geographische Weg läßt sich hier schon bis nach Spanien verfolgen. Aber die italienische Schule des Stoßfechtens zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wird erst europäisch wirksam. Frankreich beginnt die Kultur des Fechtens mit St. Didiers Werk 1573. Deutschland lernt 1606 durch Salvatore Fabris die italienische Schule kennen. Die Stufen der Entwicklung ergeben sich von selbst. Die Roheit der Angriffe wird kultiviert. Für das Schlagen tritt allmählich das Stoßen

ein. Für das Vermeiden des Angriffs das regelrechte Parieren. Kunstausdrücke finden sich für alle Schritte, alle Figuren. Das Fechten wird zu einem Tanz, dem es ja auch seinen pas de fleuret vermacht hat. Marozzo hat schon 1536 zahllose Namen von Gardes, je nach der Stellung der Beine und Arme. Die Marches und die Passes werden ausführlich durchgenommen. Thibault in seiner schönen und seltsamen Académie de l'Espée von 1628 betont wie Didier die Grundstellungen, die Vorbereitungsstellungen, die hier wie beim Militär und wie in den Tanzbüchern von einer sauberen Methode prinzipiell festgelegt werden: der Fechter steht mit der Linken am Körper entlang, die Schritte und die instances werden nach geometrischen Linien eines Circle mystérieux geregelt. Die Kämpfer vollenden nur ein Schema von Grundrissen in ihren Schritten, von Aufrissen in ihren Armbewegungen. Mittelalterliche Vorstellungen werden langsam durch die Eleganz einer Choreographie ersetzt. 1653 im Besnardschen Fechtwerke treffen wir das erste Mal die weltmännischste aller Waffen, das graziöse Florett, das noch in unseren Tagen seinen vornehmen Grußkomment beibehalten hat; wir treffen alle termini technici des Tanzes: das engager und dégager, die battements und die voltes. Die formale Methode breitet sich in der großen französischen Schule immer weiter aus. Auch der Kampf zu Roß wird einbezogen. Das scharf präzisierte Wort des Labat datiert von 1696: On doit sçavoir, qu'il n'y a point de garde qui n'aie ses coups, point de coup, qui n'aie sa parade, point de parade, qui n'aie sa feinte, point de feinte, qui n'aie son temps opposé, et point de temps qui n'aie son contre, et même le contre du contre.

Das System ist fertig. Die positions, die gardes, die parades, die bottes haben ihre Nummerierung, ihre choreographischen Schemata. Keine Bewegung, keine Form des Kampfes, die nicht eingetragen wäre. Der Zufall wird quittiert, indem seine Möglichkeiten ihr Reglement finden. Es gibt Stilverschiedenheiten im spanischen, italienischen, deutschen, französischen Verfahren, wie wir sie auf den lehrreichen Tafeln des Girardschen traité des armes nebeneinander gestellt finden, die mit derselben aristokratischen Liebe angefertigt sind, welche die Militärstiche dieser Epoche auszeichnet.

Die Vereinfachung tritt auch hier um 1800 ein. Bei Lafangère 1820 ist sie deutlich wahrzunehmen, dem ein laconisme impardonnable von Mérignac, dem Historiker des Fechtsports, vorgeworfen wird. Wozu eine Schönheits-Systematik? Im Felde entscheidet die Fernwaffe, im Ehrenhandel läßt die Duellwut langsam nach und weicht den modernen konstruktiven Begriffen von Gerechtigkeit. Das Fechten bleibt als Sport



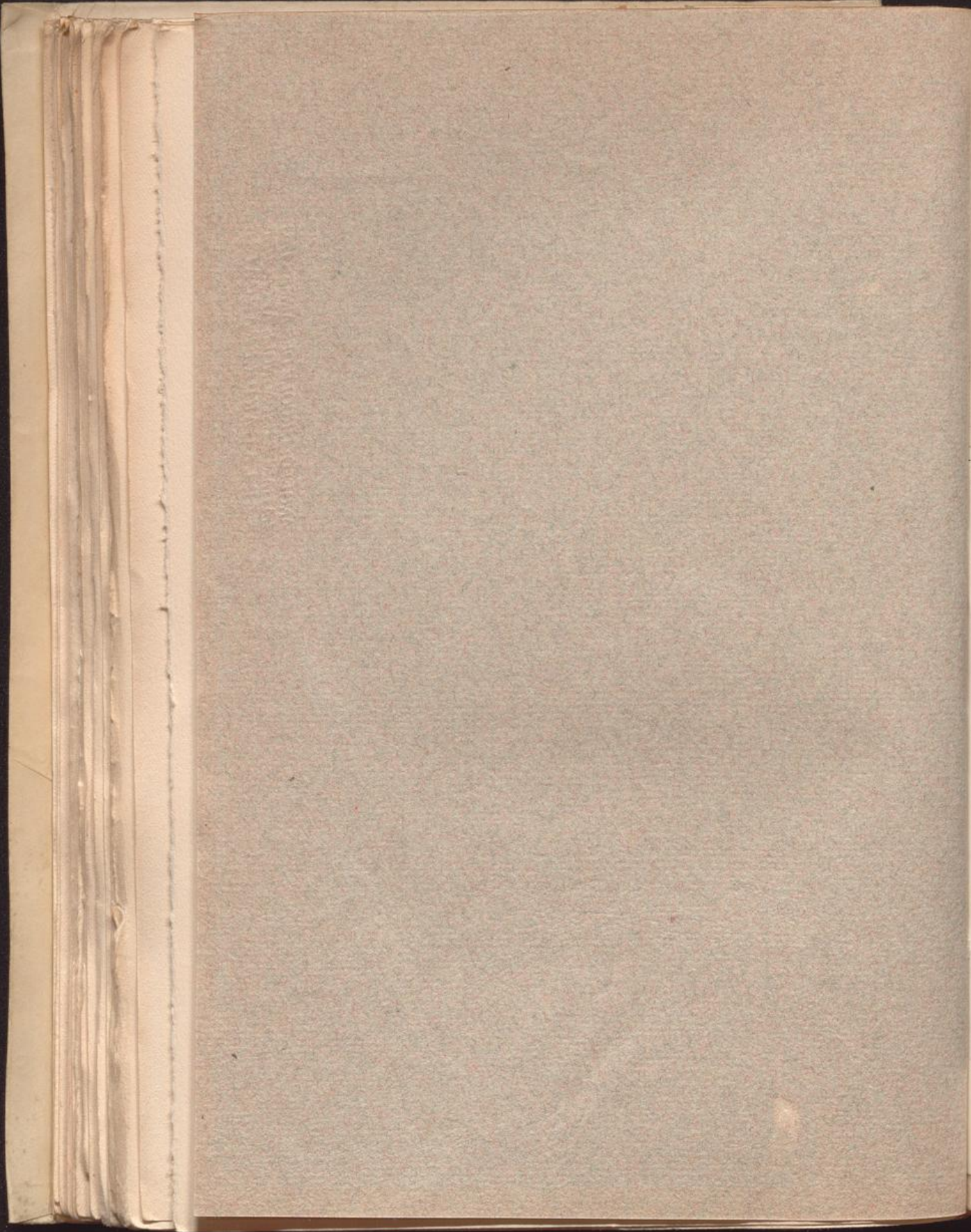
und verliert selbst im Ernstfall viel von seinem Renaissanceschliff. Die Möglichkeiten, die noch im achtzehnten Jahrhundert in das System einbezogen waren, das Fechten mit dem Mantel, mit ungleichen Waffen gegen ein Gewehr oder die Abwehr mit der bloßen Linken, die den Gegner am Stoß verhindert, alles das fällt, weil es im Ernst nicht mehr nötig, im Spiel störend ist. Der Sport wird herausdestilliert. Die Eleganz gibt ihm die gute Form. Der klassische Fechter hat nicht einen Kniff in der Manschette, nicht ein Blättchen der Camelia verloren. Die Waffe ist nur eine Fortsetzung seiner Hand, deren Gelenke in Geschmeidigkeit spielen: englischer Zweckstil. Der Franzose aber weint über die verlorene Kunst, er sieht nichts als Spiel und Hygiene übriggeblieben, aus einer der glänzendsten Kulturen seiner Renaissance. Wie es Legouvé ausdrückt: *c'est un exercice salubre, un jeu amusant, un moyen utile de défense, mais ce n'est plus un art. Car il n'y a pas d'art où il n'y a pas de beauté.*

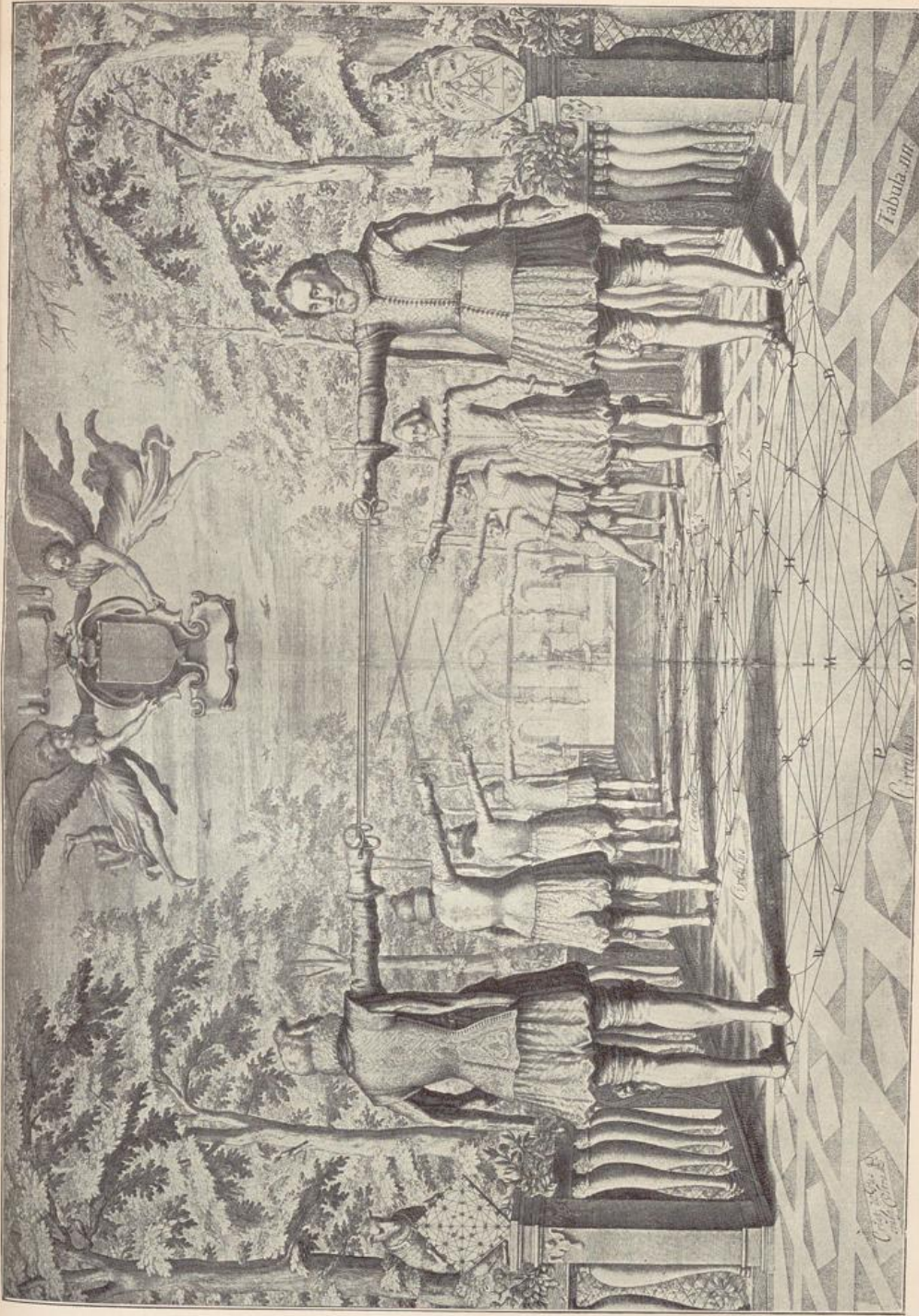
*Spiele*

Es ist unleugbar, daß die Fechtkunst an Interesse verloren hat. Auch der kleine Aufschwung des Floretts, den wir heute erleben, ist nichts als eine Reaktion modernen Sports. Das Fechten reizt uns in seinem Spielcharakter nicht mehr, weil es den Zufall unterdrückt, weil es ihn systematisiert. Es ist derselbe Zufall hier und in der Natur. Die Renaissance stilisierte ihn, weil sie ihn in seiner Beweglichkeit töten wollte. Sie numerierte seine Möglichkeiten. Wir lieben ihn, weil uns das Wandelbare, Nuancierte, Persönliche näher steht, weil wir Farben den Formen vorziehen. Der Zufall ist der stechende Reiz im Verlaufe der Dinge. Er gibt uns das Gefühl der Unübersehbarkeit natürlicher Ordnung. Indem wir uns ihm hingeben, seinen Launen folgen, sie im Spiel aufsuchen, stellen wir uns auf andere Weise mit ihm gut, wir nehmen sein Tempo an, statt daß wir ihm das unsere diktieren. Was ist es, das wir heut an den Elementen der Natur, an den Pflanzen, dem Wasser, dem Feuer lieben? Ihre zufällige Natur, nicht ihre künstliche Form. Dasselbe Gefühl gibt uns unsere Stellung dem Sport gegenüber. Unser Lieblingssport will den Zufall genießen. Wenn uns das Rudern und Segeln den Stimmungen der Landschaften, den Einflüssen des Wetters in die Hände spielt, wenn im Schlittschuhlaufen die persönliche Grazie des Tänzers auf dem Eise sich zu einem wundervollen Schweben, Beugen und Wenden aus den Schultern heraus entfaltet, wenn im Tennis schlanke Männer und biegsame Frauen den Launen des Balles folgen, so hat der Zufall, die Verschiedenheit, die Eigenartigkeit dem Sport seine Reize gegeben. Das Eis unter unseren Füßen erlaubt uns die Ausbildung gleitender Schritte bis zu künstlerischen Figuren,

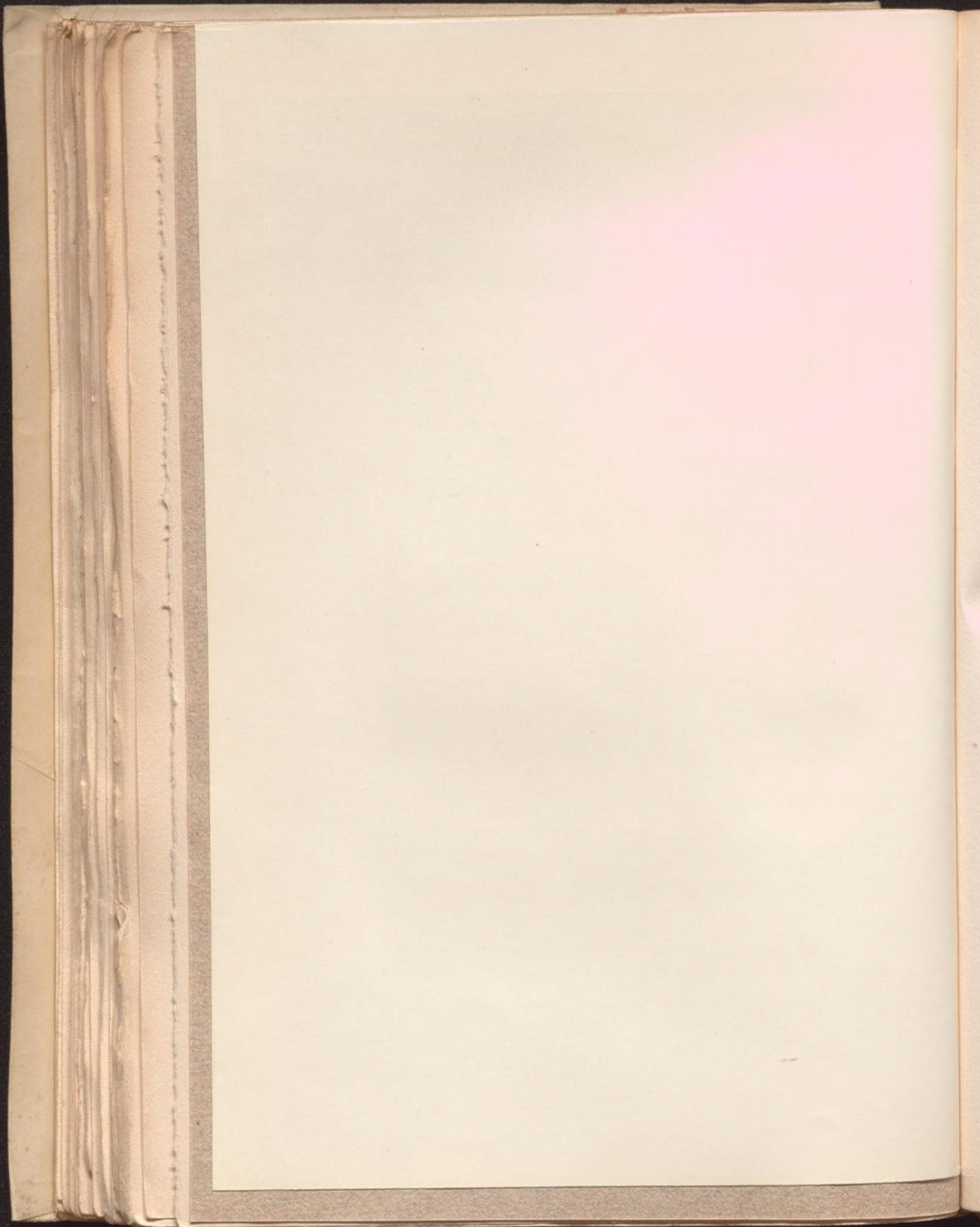



ANGELO: L'ECOLE DES ARMES 1763  
LA GARDE ESPAGNOLE ATTAQUEE  
PAR LA GARDE FRANCAISE





THIBAUT: „L'ACADÉMIE DE L'ESPÉE“ (1623) TAFEL  
MIT FECHTERSTELLUNGEN AUF GEOMETRISCHEN GRUNDRISSSEN





das Rad vergrößert das Tempo des Spazierganges auf ungeahnte geographische Distanzen, das Racket lockt tausend verschiedene Möglichkeiten einer eleganten Haltung im plötzlich erregten Augenblick, einer Momentwirkung fliegender Kleider im hastigen Tempo kürzester Strecken. Es sind nicht immer Sports, wie das Rad, die erst unsere Zeit aus unseren Bedürfnissen entwickelt hat. Tennis und Schlittschuh kennt schon das siebzehnte Jahrhundert, Sportschlitten und Schneeschuh kennt der Norden, noch lange ehe sie kulturfähig wurden. Aber diesen nordischen Künsten gehört die ganze Liebe unserer Gegenwart. In der Geschichte des Sports stehen wir an dem Punkte, da englische Stile die Reste der Renaissance zurückdrängen. Wir begreifen heute, daß die Hygiene die Körper nicht zu formalisieren braucht, sondern daß sie auch fähig ist, die Phantasie des Zufalls und die Spielarten der Persönlichkeit zu entwickeln.

Dies ist die Form unserer Gesellschaftsspiele. Die Erwachsenen der europäischen Kultur haben kein Vergnügen mehr daran, wie ein norwegischer Bauer sich im Springen bis an die Decke zu übertreffen oder Tiere nachzuahmen oder Pfänderspiele zu veranstalten oder Fang- und Laufscherze zu inszenieren. Die hygienische Forderung hat das reine Spiel aus diesen Kreisen verdrängt. Das Bewegungsspiel sank eine Stufe tiefer zu den Kindern, in deren Paradieshupfen, in deren Hinkfangen, in deren zahllosen Reigen und Wiesenspielen der Rest einer einstigen Spielpflege der Erwachsenen sich erhalten hat. In seinem reichhaltigen Buche über „Spiele der Menschen“ hat Groos eine schöne Anzahl solcher Fälle zusammengestellt, in denen die Beschäftigungen der Großen in die Sphäre der Kinder „hinabgerutscht“ sind. Die Großen stillen ihren Spieltrieb anders. Soll es nackte Hygiene sein, so turnen sie, und sie beginnen heute schon allenthalben das Turnen mehr auf die tänzerische Anmut des Körpers auszubilden, als auf militärische Schneidigkeit, und nur wenn sie sehr schön geturnt haben, erinnern sie sich einiger Renaissancefiguren und machen nach allerlei Aufmärschen eine formale Schlußgruppe, in der der Mensch zum Baustein wird. Soll es lebendige und persönliche Hygiene sein, so inszenieren sie Ballspiele auf dem Billard oder dem freien Felde und sportliche Massenamusements. Oder sie geben den Bewegungsreiz völlig auf und spielen nach alter Sitte Karten, Schach, Domino — eine geistige Zwiesprache mit der launenhaften Welt des Zufalls, die durch den Verstand geordnet werden möchte. Oder schließlich, von den Berechnungen des praktischen Lebens angewidert, werfen sie sich ganz und gar dem tollen Zufall, dem Hazard, auf einige Zeit in die sündigen Arme.



Damit wird das freie Bewegungsspiel, das ältere Gesellschaftsspiel, aus der modernen Kultur ausgeschlossen. Es stand zwischen der Disziplin alter Messuren und der Disziplinlosigkeit des Hazards. Seine Bewegungselemente wurden vom Sport aufgenommen, seine Spielelemente gingen in die geistigen Amusements über. Seine Formen sanken in den Kindergarten hinab. Unsere Zeit hat ihnen aufgesagt, weil sie sich körperlich lieber diszipliniert und geistig lieber unterhält. An die Stelle des streng disziplinierten Fechtsports ist die freiere Sportpflege getreten, die unseren körperlichen Spielneigungen einen hygienisch-konstruktiven Hintergrund gibt. So wäre auch hier kein Boden für eine vollkommen in sich selbst ruhende Kultur des Körpers, und dieser kleine Nebenzweck der Hygiene müßte auch noch ausscheiden, um den Läuterungsprozeß, den wir verfolgen, zu seinem Ziele zu führen.

Das Ziel ist der Tanz. Der Tanz ist frei und aus eigenem Impulse geboren. Er dient keiner Arbeit, keinem Kampfe, keiner Hygiene, keinem Zufallssport, keinem wirklichen und keinem fingierten Zweck, — er ist das Spiel des Körpers in eigenem Wohlgefallen. Die rhythmische Kunst am Menschen erreicht in ihm ihren Gipfel. Seine Formen sind die Rhythmisierung einer sich selbst genügenden Bewegung, seine Gesetze sind keine anderen als die einer wohlgefälligen und ausdrucksvollen beweglichen Plastik.



*Tanz-Krankheit*



och eine letzte Antithese taucht vor uns auf: die des gezwungenen und die des freiwilligen Tanzes. Man kennt die Erscheinungen der Tanzkrankheiten. Unter dem Namen Johannis- oder Veitstänzer strömten im vierzehnten Jahrhundert Scharen tanzender Männer und Frauen durch die rheinische Gegend, und in der Revolutionszeit wiederholt sich das Schauspiel einer Tanzansteckung aus Reaktion gegen ein furchtbares Erleben ungewöhnlicher Ereignisse. Achtzehnhundert Balllokale sind in Paris täglich geöffnet. Halbentblötte Weiber schwärmen

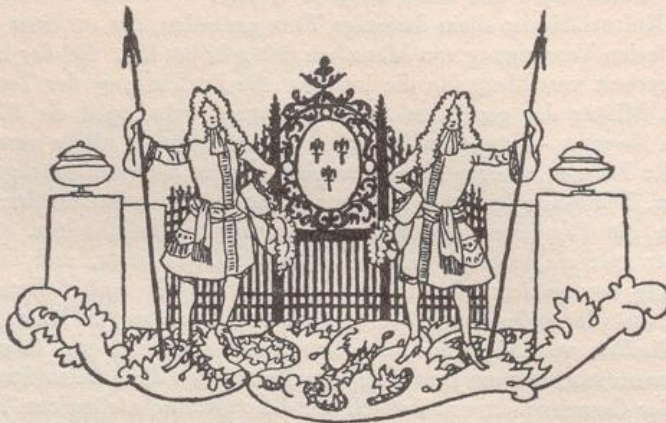
mänadengleich durch diese Bals à la victime. Macaber, der Vater des Totentanzes, ist in vielen Gestalten wiedergekehrt. Bald führt er in epidemischen Massen die wilden Tänzer hinter sich her, bald stellt er sich — bis in unsere Tage — auf einem Dorfe, in irgend einem entlegenen Winkel ein und peitscht die Dirnen, bis sie ihre Blößen zeigen und in Unzucht satanische Tänze vollführen, tagelang. Wie die Geißler einst in ihren Hieben eine religiös gesteigerte Sinnlichkeit auslösten und Christi Blut mit ihren Selbstgrausamkeiten in mystische, tief perverse Zusammenhänge brachten, so tanzten sich die Tänzer des schwarzen Todes und die der Revolution ihre Angst, ihre Qualen, ihre Höllenahnungen aus dem Leibe. Ein religiöser Dämon trieb sie in alte sündige, heidnische Reiche, aus denen sie trunken den heiligen Johannes, den heiligen Veit anriefen. Wie eine Feuerflamme wälzten sich ihre tanzenden Körper durch die Straßen, durch die Städte — aber die Zeiten waren vorbei, da aus solchen dionysischen Stimmungen Kunst geboren werden konnte. Wie man die italienische Tarantella bisweilen auf den Taranteltanz zurückführt, so sind vielleicht der Münchener Metzgersprung, der Nürnberger Schäfflertanz, die Echternacher Springprozession und noch ein paar lokale Tanzformen Reste dieser Bewegung. Sie ist verflogen, weil sie ein ansteckender Rausch war, eine künstliche Verblendung, kein positiver Gottesdienst und keine bewußte Kultur.

Kulturfähig ist allein derjenige Tanz geworden, der aus einer edeln und freien Vereinigung von Menschen sich gebildet hat. Bei der Handwerksarbeit verschlang ihn die intellektuelle Entwicklung der Technik, beim Militär der geordnete Arbeitsrhythmus, beim Spiel die Illusion eines Zweckes — zwecklos ist er nur dann, wenn er nichts versucht, als die Formen unseres Zusammenseins, unseres Verkehrs zu rhythmisieren. Wir sahen ihn durch alle verwandten Reiche hindurchschimmern, sahen die Parallelen, die Berührungen, die Stilähnlichkeiten. Aber immer trat ein ernster oder ein spielender Zweck davor, und die Bewegung war geniert oder unfrei. Die Geselligkeit muß Selbstzweck sein, um die große Kunst des körperlichen Rhythmus zu lösen. Die Gesellschaft von Menschen, die zusammenkommt, nur um eben zusammenzusein, nur um in das tägliche Berufsleben diese freien Stunden sozialer Gemeinschaft einzusetzen, nur diese Gesellschaft hat den Feierlichkeitsstil, um eine Kultur des Tanzes, eine rhythmische Kunst des Körpers, die größte äußerlich rhythmische Kunst, die uns möglich ist, durchzuführen. Die Stärke ihrer Geselligkeit wird die Triebkraft ihrer Pflege des Tanzes sein, und die sich wandelnden Formen ihres Verkehrs werden seine Stilgeschichte bedingen.



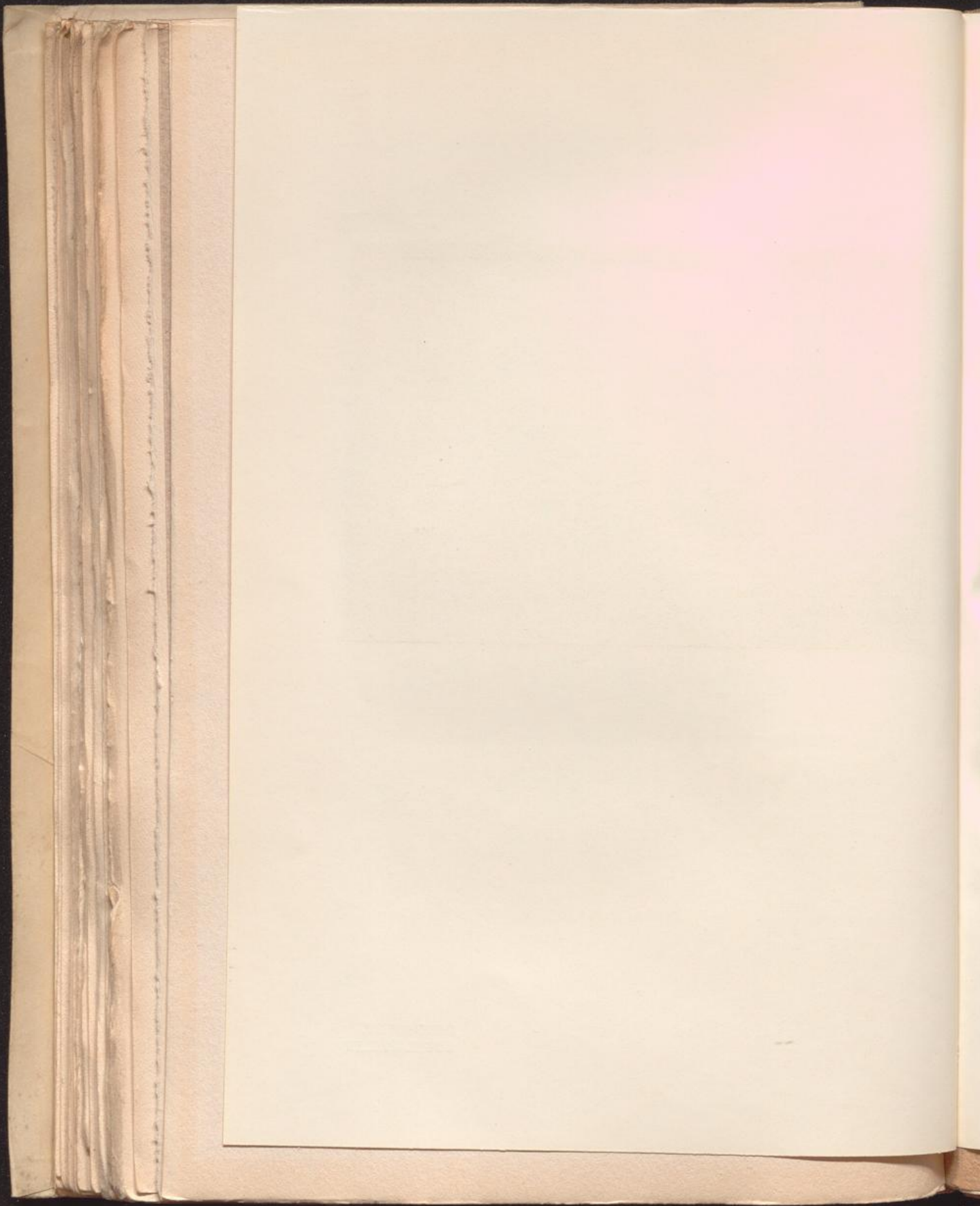


Schon ist ein kleines Buch zusammengeschrieben und der Leser fühlt sich dennoch beunruhigt. Er wirft mir den Titel vor, den ich noch nicht erfüllt habe. Was habe ich da auf mich genommen und wie schwer fällt es mir, mein Versprechen in kleiner Münze auszuzahlen. Es ist nichts als das Leben, das mich so zaghaft macht, dem Thema gegenüber. Eine Schluftänzerin, die mich in die mysteriösen Gesetze unbewußter Rhythmen lockt, eine Bühnenschönheit, die um einer einzigen vollkommenen Verbeugung willen fünf Minuten jedes Abends gegen ein fürstliches Honorar verkauft, ach, und jene kleine geschmeidige Schlittschuhläuferin, mit der ich jeden Winter wieder mein uneingeständenes Rendezvous habe, um ihre Linienmusik zu schlürfen, diese köstliche Persönlichkeit jedes Muskels, die himmlische Entmaterialisierung des Körpers, die Grazie selbst im Fall — die Augen hängen und saugen und das Wort verlischt im Unvermögen. Dann kommen andere Tage, Tage der Unruhe vor den Versprechungen, und man sitzt und schreibt wieder, in einer bohrenden Hoffnung, den Stoff zu besiegen. Noch eine letzte Schwelle ist zu überschreiten, vor dem Ballsaal.



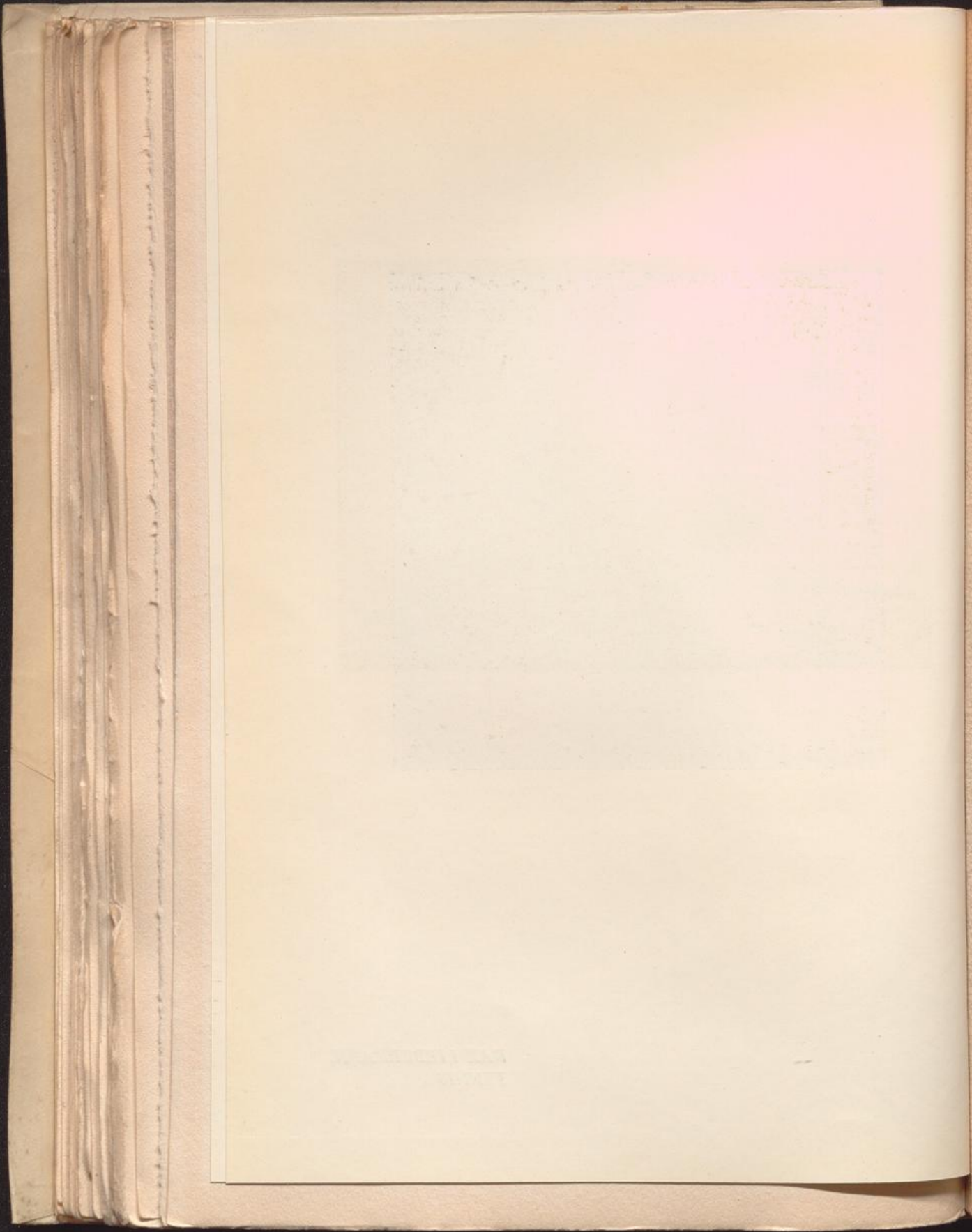


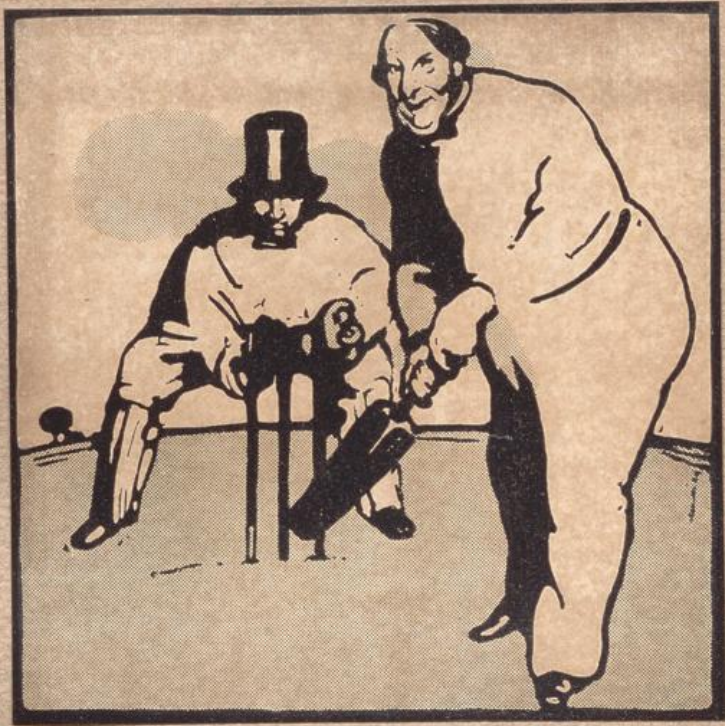
DEBUCOURT,  
KUGELSPIELER





*MAX LIEBERMANN,  
TENNIS*





*WILLIAM NICHOLSON: CRICKET  
AUS: AN ALMANACH  
(WM. HEINEMANN, LONDON)*

