

mit bestimmtem Namen nicht mehr an. Das heißt jedoch weiter nichts, als daß für die Handlungen und Äußerungen des Betreffenden die bestimmte Parteiorganisation keinerlei Verantwortung mehr zu tragen braucht, ebenso wie umgekehrt der Beteiligte aller besonderen Verpflichtungen und Rücksichten gegen die einzelne Organisation ledig geworden ist. Aber Sozialdemokrat bleibt selbstverständlich, vor der öffentlichen Meinung, vor allen zurechnungsfähigen Politikern und vor sich selbst ein jeder, der von gewissen sozialen Grundauffassungen ausgeht, der sich, in seiner Weise und nach seiner Überzeugung, in den Dienst gewisser sozialer Emanzipationsbestrebungen stellt, gleichviel, ob er ein anerkanntes Mitgliedsbuch in der Tasche trägt oder nicht, und ob seine Mütze oder Jacke der Mandarinenknopf irgendeines niedern oder höhern Parteiamts ziert oder nicht. Dieses Mitgliedsbuch und dieser Mandarinenknopf machen wahrlich nicht den Sozialisten und den Sozialdemokraten, gerade im besten Sinn der Worte Sozialist und Sozialdemokrat. Wir können in der theoretischen Literatur oder praktischen Verwaltung leicht die glänzendsten Namen des Liberalismus, des Klerikalismus oder Konservatismus nennen, aber um die formale Zugehörigkeit zu einer der entsprechenden Parteiorganisationen wissen wir meistens nichts; dieser besondere Zusammenhang erscheint uns gewöhnlich, und mit vollstem Recht, als viel zu gleichgültig, um ihm irgendwie nachzugehen. Sozialdemokratische Zeitungen und Zeitschriften bleiben selbstverständlich sozialdemokratisch, auch wenn sie von jeder besondern Parteiorganisation unabhängig sind, und keine offizielle Organisation für sie die Verantwortung trägt und tragen will. Mancher von uns wird sogar meinen: Ihren wesentlichen sozialistischen Grundzug können sie gerade in dieser Unabhängigkeit um so wirkamer entfalten. Und die ausgeschlossenen Dreiundzwanzig bleiben selbstverständlich Sozialdemokraten, selbst wenn sie in keiner parteipolitischen Organisation augenblicklich mehr Unterkunft finden sollten: falls sie nur sonst in ihren Anschauungen und Handlungen den Zielen und Bestrebungen der Arbeiterklassenbewegung nach wie vor treu bleiben.

Aber die letzten Würfel sind hier ja noch gar nicht gefallen. Die Gesamtpartei, und nicht die sächsische Teilorganisation, hat hier das letzte Wort zu sprechen. Und hoffentlich wird sie den sächsischen Fall von einer höhern Warte aus zu beurteilen wissen als von den Zinnen bloßer "Disziplin".

RUDOLF ARNHEIM · ÜBER BEWEGUNGSKUNST



ALLE Sinnesinhalte, alle Betätigungen des Organismus fangen auf einer gewissen Stufe der menschlichen Kultur an über ihre biologische Zweckfunktion hinaus Eigenwerte zu werden. Die optischen Phänomene, bisher bloße Orientierungsdata für die Stellung des Individuums in seinem Umfeld, werden, viel genauer und bewußter als in der vorästhetischen Periode, in ihren formalen Qualitäten aufgefaßt, als spezifisch konturierte und gefärbte Dinge begriffen, deren sinnliche Erscheinungsweise sowohl optische Harmonieen erkennen läßt als auch das Charakteristische der Dinge auf besondere, eben optische Art zeigt. Die Möglichkeit mit der eigenen Stimme oder auf mechanischen Instrumenten Töne und Geräusche zu erzeugen wird ausgenutzt; man legt sich auf bestimmte Töne fest, unterwirft sie zeitlichen Zäsuren und schafft durch diese (scheinbar ganz willkürliche, in Wahrheit durch den geistigen Charakter

der Zeitepoche innerlich, wenn auch nicht rational, begründete, daher auch nicht unabänderliche) Begrenzung ein System, in dem es Zusammenklänge und Mißklänge, geraden und ungeraden Takt gibt. Das heißt, man legt seine Mittel, sein Material, fest, genau so wie im Optischen erst die Beschränkung auf Linie und umrissene Fläche die Vorbedingung für Ästhetisches, die Regel, nach der ein Kunstwerk gebaut werden kann, ergibt.

Auch die körperlichen Bewegungen werden ins Ästhetische umgebildet. Ihre Urform ist zweifacher Art: Sie sind einmal einfache Nutzbewegungen, wie Schreiten, Greifen, Stoßen; dann Ausdrucksbewegungen im weitesten Sinn (von der bloßen unwillentlichen Dokumentierung seelischer Dynamik im Äußern bis zur bewußten Gebärdensprache). Auch die Bewegung muß, soll sie zum Material künstlerischen Schaffens werden, die ungeformte Fülle ihrer Erscheinungsmöglichkeiten aufgeben, sie muß eine Tonleiter bilden. Dazu dient, neben der Bevorzugung gewisser Grundbewegungen mit einfacher und unmittelbar eindringlicher Verlaufskurve (Stampfen, Stoßen, sich Recken, Fallen, Springen) die zeitliche Rhythmisierung. Von hier aus wird klar, daß man es gar nicht nötig hat den Rhythmus als ästhetischen Faktor der Bewegungskunst von vorkünstlerischen Betätigungen (Arbeit, Atem) her historisch zu motivieren, wie es geschehen ist, sondern daß Kunstbetätigung ihrer Art nach schon solche formalen Gesetzmäßigkeiten verlangt.

Aber rhythmisierte Bewegung ist nicht schon Kunst, sonst wäre zum Beispiel auch jedes Turnen Kunst. Erst wenn sie, statt bloß Gliedertraining oder Zweckbewegung zu sein, ihrer Intention nach auf Neuschöpfung geht, wird sie es. Mit dem Formalen ist das Problem nicht erschöpft. Genau wie die Töne und die optischen Gegebenheiten im Kunstwerk nicht nur ästhetisch wohlgefällige Kompositionen sind, sondern wie ein Tonwerk ernsten, schweren oder leichten Charakters sein, ein Bildwerk die Gespanntheit einer Kurve geben kann, so hat auch die Bewegungskunst ihre inhaltliche "darstellerische" Seite. Ganz im selben Sinn gibt sie Weichheit und Härte, Kraft und Schwäche, Stoßkräftigkeit und Leiden. (Dazu sei noch folgendes erwähnt: Man darf die Bewegungen, die ein menschlicher Körper ausführt, nicht ohne weiteres als absolute werten. Kandinskij hat neulich im Kunstblatt versucht einzelne Tanzstellungen Gret Paluccas als bloße Linienschemata darzustellen, um an den so vereinfachten Gebilden ihre Gesetzmäßigkeit sauberer zu demonstrieren. Nimmt man diese Liniensysteme nun einmal absolut, nicht als Schematisierungen des menschlichen Körpers, und denkt man sie bewegt, so ergibt sich ein ganz anderer ästhetischer Tatbestand als bei den analogen Bewegungen der Tänzerin. Die Zentren, die Korrespondenzen, alle Strukturmerkmale sind anders; denn die Bewegungen eines Menschen verstehen sich nur von seinem Körperbau, von der Basis seiner Bewegungsmöglichkeiten aus. Womit natürlich der Tatbestand, daß eine stoßende Bewegung immer das selbe ist, ob sie nun von einem Arm oder von einem gezeichneten Pfeil ausgeführt wird, nicht beeinträchtigt wird.)

Die Eigenheit der verschiedenen Kunstarten ist so von den Grundgruppen des ursprünglichen organismischen Betätigungsmaterials her entwickelt worden, und dies für die Bewegung ebenso einleuchtend wie für die optische und die akustische Gegebenheit. Muß es von hier aus nicht sonderbar erscheinen, daß wir heute zwar ausgesprochene Augen- und Ohrenkünste besitzen, nicht

aber Bewegungskunst? Wir haben zwar den Tanz. Aber welche wesentliche Bewegungskomponente steckt nicht auch in der Schauspielkunst, ohne daß wir eine rechte praktische Verbindung sehen, ohne daß wir theoretisch die beiden übergeordnete ästhetische Kategorie besitzen. Auf sogenannten niedrigen Kulturstufen finden wir diese Trennung nicht. Primitive Jagdvölker tanzen den Vorgang des Jagens, das Erlegen des Wildes, sie tanzen, indem sie darstellen. Und überall sonst, bei den Griechen, später auf der Mysterienbühne des Mittelalters, immer geht die Darstellung nicht von einem mechanisch zu imitierenden Stück Leben aus, sondern sie benutzt die Grundformen derjenigen Materialsphäre, in der sie gerade tätig ist, die einfachen, sehr stark formal qualifizierten Bewegungen (das Sprachliche sei hier außer acht gelassen). Und dann kommt jene große Epoche naturalistischer Tendenz, die mit der Renaissance in die Erscheinung tritt und ihre Wurzeln wohl im Aufkommen der empirischen Wissenschaften hat. Getreue Wiedergabe des dargestellten Objekts wird das Ziel. Selbst die Musik, die dem Charakter ihres Materials nach so wenig imitativ ist, versucht in bezeichnenden Extremfällen natürliche Geräusche zu imitieren. In der Malerei zeitigte diese Zielsetzung bei Künstlern minderer Ordnung schlimme Zeichen des Geschmacksverfalls, während die Genies vielfach zwar mit der selben theoretischen Meinung behaftet waren, in praxi aber das Richtige taten. (Sowohl Leonardo wie Corinth haben in theoretischen Schriften gesagt, die wichtigste Aufgabe des Malers sei die genaue Kopie seines Vorbilds.) Jedoch wurden in der Musik wie in der Malerei allzu schädliche Auswirkungen dieses Prinzips dadurch verhindert, daß die Materialverschiedenheit des darzustellenden und des dargestellten Dings (lebendiger Körper-bemalte Leinwand, Naturton-Instrumentaltone) sich der Imitation widersetzte und schon vom Sachlichen aus auf einen andern Weg hinwies. Das lag bei der Schauspielkunst nicht ganz so. Hier war in der Natur wie im Kunstwerk der Mensch das tragende Substrat, und so gab es für imitatorische Tendenzen viel weniger Hindernisse, ja die Identität der sachlichen Vorbedingungen schien sie zu befürworten. Es entwickelte sich das moderne Theater mit seinen spezifischen Illusionsabsichten; man ging auf Kopie des ganzen menschlichen Habitus aus. Bewegungsmäßiges, Sprachliches, Bühnenbildmäßiges usw. hörte auf reine und eigenartige Komponente zu sein, sondern indem man den ganzen Menschen abzukonterfeien suchte, verwischten sich die ästhetischen Materialqualitäten und ihre besonderen Wirkungsmöglichkeiten. Auf der Bühne spielte sich "Leben" ab, und das Entzücken über die "Natürlichkeit" einer Leistung (ein sehr charakteristisches Wertungsprädikat) war in dem geheimen Wissen, es sei eben doch alles nur Schaustellung, begründet. Während doch nebenher die Kunst jedes großen Schauspielers immer wieder eindringlich zeigen konnte, wie das Eigentliche so gar nicht im Kopieren lag sondern vielmehr im Herausarbeiten eines Typischen, Allgemeinmenschlichen.

So haben wir heute eine Schauspielkunst, deren Bewegungselement in den typischen Fällen überhaupt gar nicht als ästhetischer Faktor agieren kann, weil es im Dienst der Naturnachahmung aller Formqualitäten entkleidet ist. Wir haben andererseits, ganz getrennt davon, den Tanz, der sich infolge einer hier nun wieder ganz andern Entwicklung, besonders auch, weil er mit Musik ausgeführt wird, vorwiegend formal entwickelt hat und nur sehr wenig darstellerisch ist, der aber immerhin den Kern heutiger Bewegungskunst dar-

stellt, indem er mit dem reinen, dominierenden Bewegungsmaterial arbeitet. Und wir haben heute den Film. Er entstand zunächst als Lösung eines technischen, vielleicht aber auch als die eines ästhetischen Problems, nämlich um dem für unsere Zeit charakteristischen Drang nach bewegungsmäßiger Kunst ein Betätigungsfeld zu schaffen. Die Entwicklung der Filmschauspielkunst ist sehr bezeichnend. Sie kommt von unserm Theaterstil her. Doch schon erweist sich die Materialdiskrepanz zwischen der photographischen Projektionsfläche und der Wirklichkeit (stummes Spiel, Beleuchtungsmöglichkeiten, schneller Szenenwechsel, Tricks wie Zeitraffer, Zeitlupe, Rückwärtsablauf) als so zwingend, daß wir eine spezifische Filmkunst entstehen sehen, eine, die statt mit den Mitteln des "Lebens" mit den besonderen der Leinwand arbeitet, die filmisch ist, und das heißt zum sehr guten Teil bewegungsmäßig. Die Grotteske wirkt in diesem Sinn, und Chaplin leistet Geniales in der rein optischen und bewegungsmäßigen Demonstration tiefen Menschentums.

Ist nun vielleicht auch das bloße Vorhandensein des Films noch kein Symptom für die Art unserer künstlerischen Stellungnahme, so scheint doch unsere Bereitwilligkeit diese neue Bewegungskunst zu akzeptieren bemerkenswert. Und hier läßt sich wohl ein allgemeiner Zusammenhang finden: Die Zeit des Imitatorischen scheint vorbei. Schon bringen etwa die Russen grundsätzliche Änderungen des Theaterstils, sie bilden ihren Körper durch tänzerische Gymnastik bewegungsmäßig für die Bühne vor. Schon haben wir unter dem irreführenden Namen des Expressionismus deutliche Zeichen einer Hinneigung zum Ungegenständlich-Formalen, und schon haben die modernen Maler die Emanzipation vom Modell erreicht, die ihre Größten immer besaßen. Dieser Vorstoß zu einem Kunstschaffen, das sich auf seine materialgegebenen Grundvoraussetzungen: Farbe, Linie, Ton, Mauerstein, Bewegung, besinnt, verheißt uns für die Zukunft auch eine Bewegungskunst.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI · MONOPLAN · ÜBERTRAGEN VON MAX HOCHDORF



ENTSETZEN der Stube, 6wändig verbarrikadiert wie ein Totenschrein.

Entsetzen der Erde. Erde, klebriges Zeug

An Vogelschwingen. Not fort mich zu heben.

Rausch empor mich zu heben.

Mein Monoplan! Mein Monoplan!

Die Mauer plötzlich gesprengt und Bresche gelegt.

Mein Monoplan, weitflügelig wittert den Himmel.

Vor mir das stählerne Stürmen.

Zerschleudert das Licht.

Hirnfieber des Flügels blüht auf mit Rumoren und Rattern.

Ich schwank' und tanz' über meinen vernunftvollen Rädern.

Wind, der peitscht Phantasie, die verrückt macht.

Sie zwacken mich ein, die Mechaniker, in die schwarze Vernunft des Zimmers,

Während ich hoch will, zwacken mich ein

Wie den Drachen, den die Leine nicht losläßt.

Hoch! Vorwärts! Von allem los!