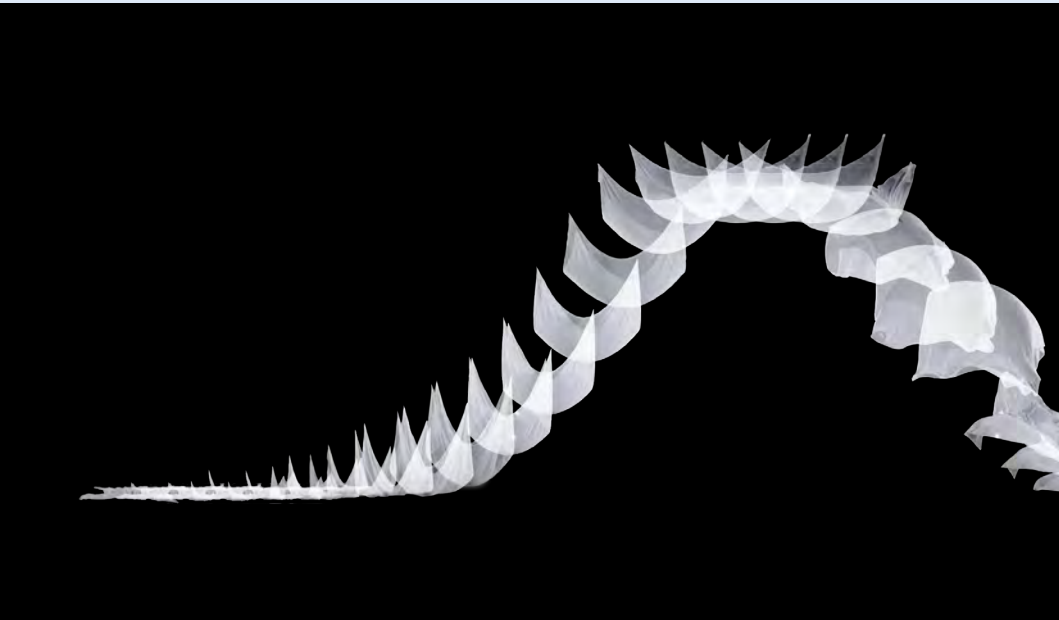


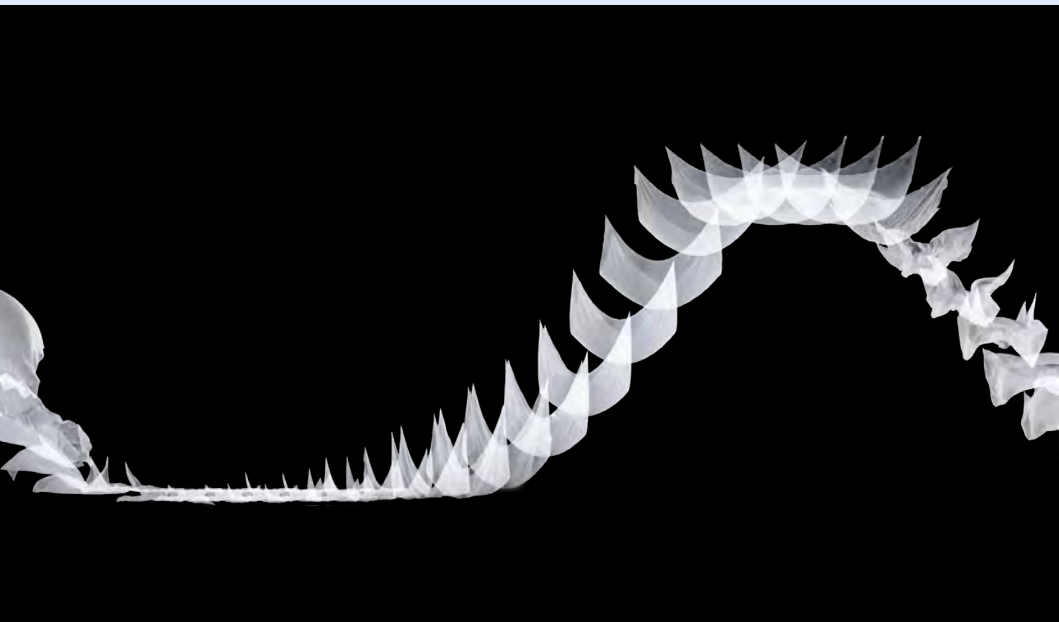
Inspiration

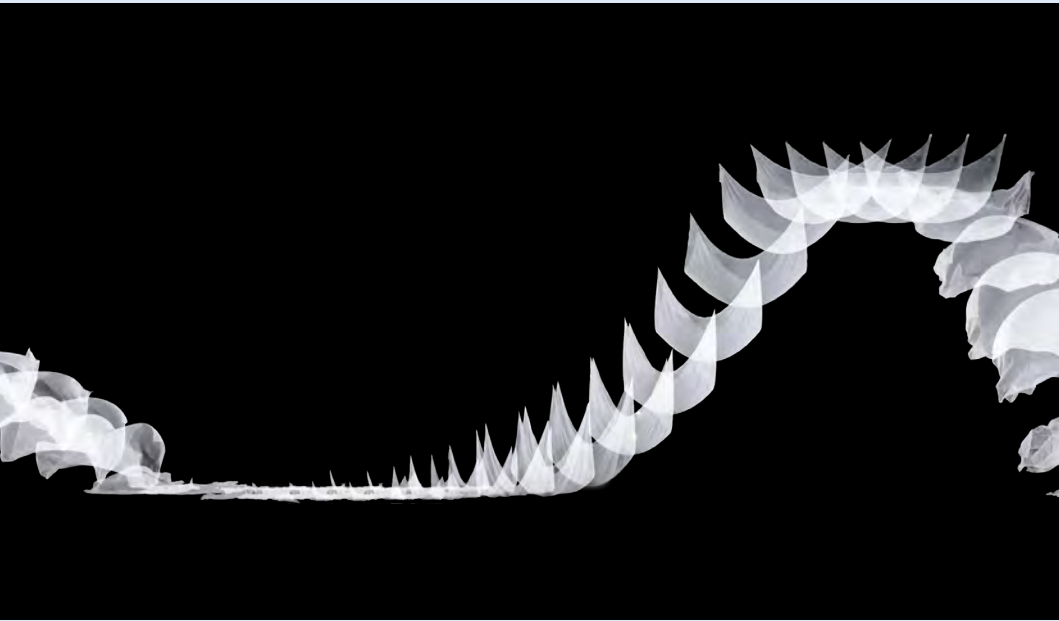
— Kurvendiskussion

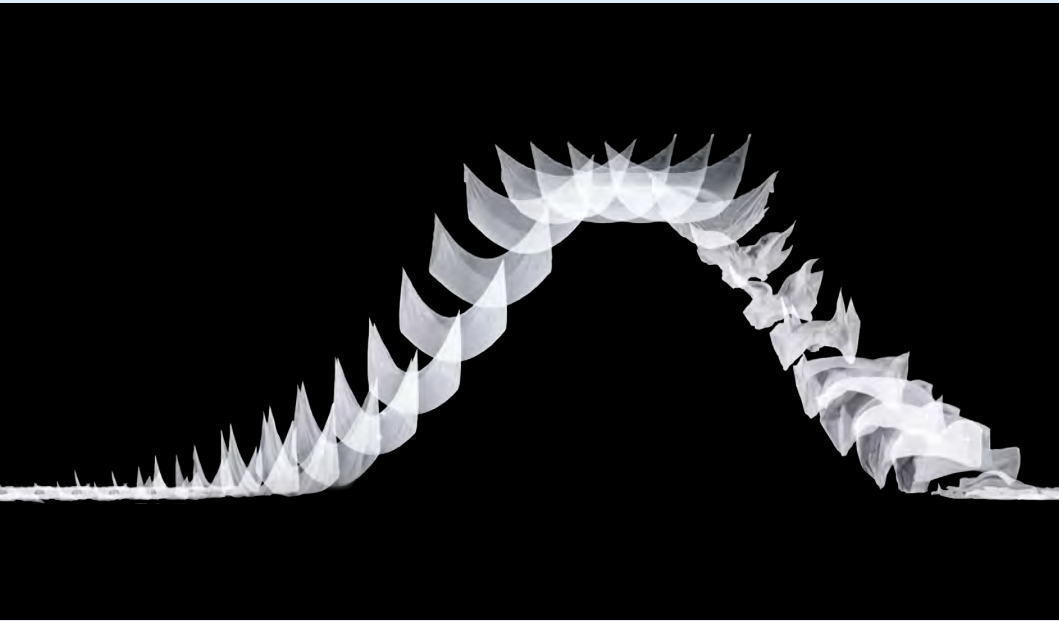
noitseriqanl

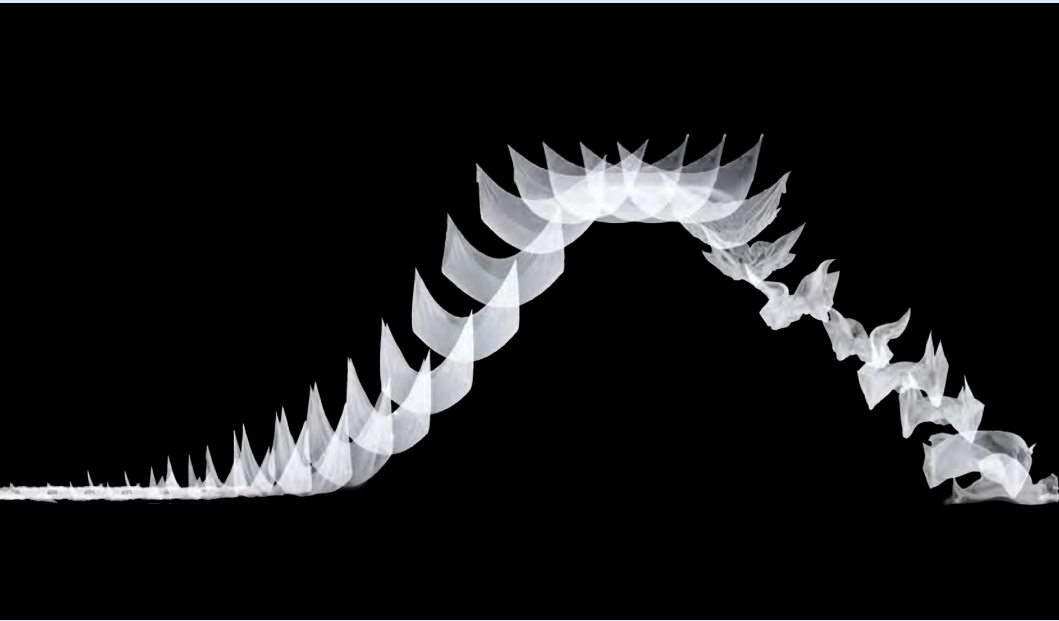
»Rhythmusgestalten I und II«, Fotomontage (2021).

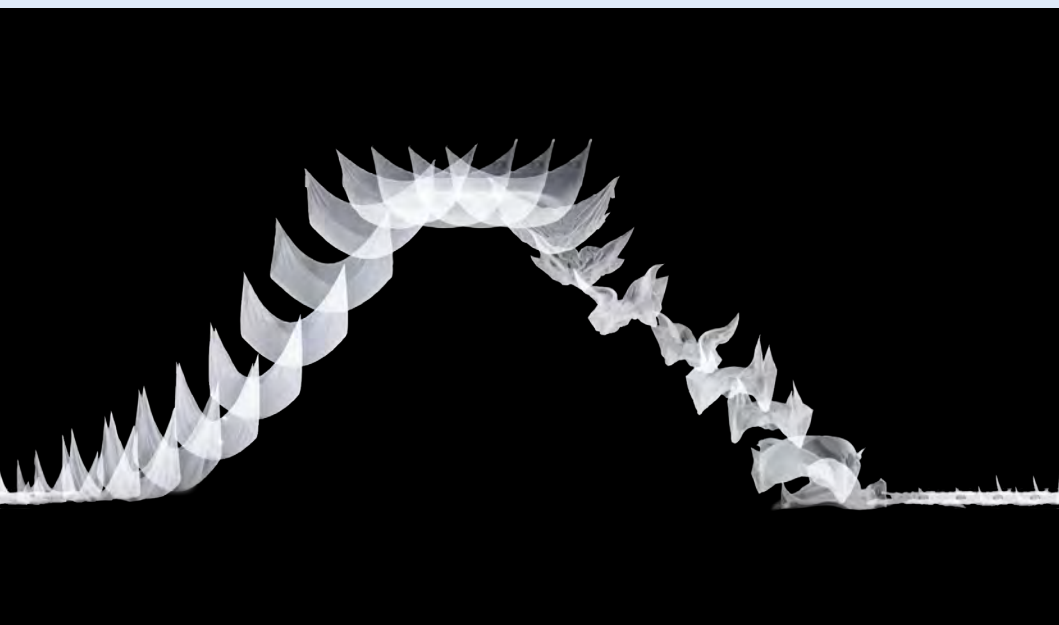


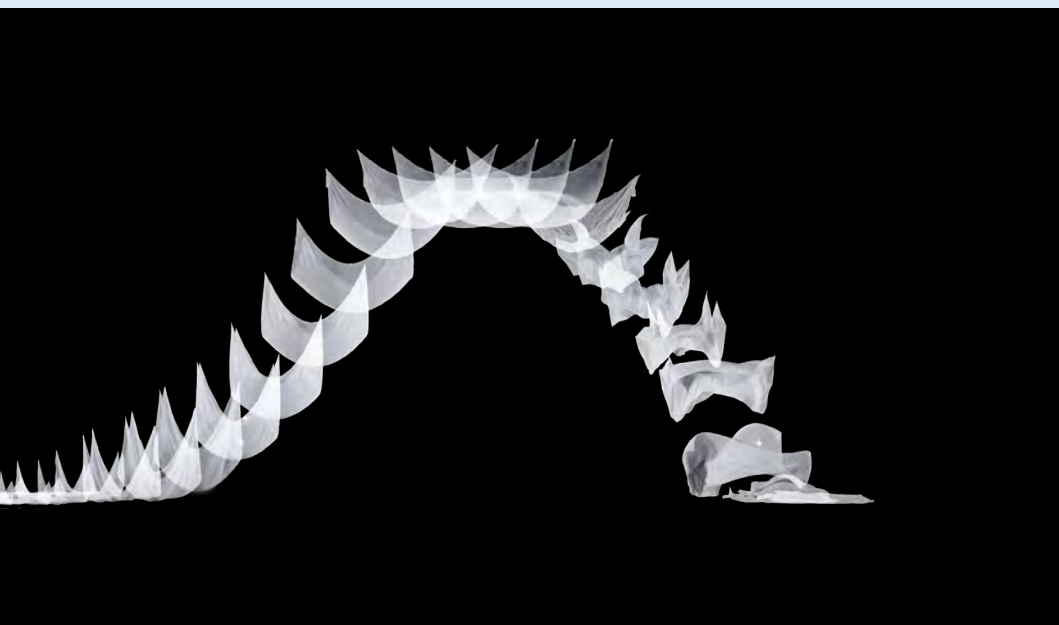


















Kurvendiskussion

Ein Atemzug, ein Einatem weitet den elastischen Körper, wieder steigt das Tuch hinauf. »Aufgewicht« ist ein Begriff der Pianisten, der die Kraft bezeichnet, mit der eine Pianotaste, nachdem sie einen Ton produziert hat, wieder in ihre Ausgangslage zurücksteigt.

In der Trennungsbewegung von der Schwerkraft bäumt sich ein Rhythmus auf. »Ein Rhythmus verteilt die Schwere, er macht das Schwere als Schweres leicht, nämlich zum Teil eines beweglichen Ganzen, das sich selber trägt. Dieses Sich-Selber-Tragen ist das Entscheidende, es ist die Erfahrung der Antigravität, des nicht weiter heruntergezogen werden Könnens, kurz: der Freiheit der Erscheinung«, so der Philosoph Andreas Luckner (Luckner 2013, 218).

In der Simulation einer chronofotografischen Versuchsreihe nach Étienne-Jules Marey, die die Bewegung des Tuches mathematisch zerlegt und auf einer Zeitachse montiert, erhält man eine Kurve, die an Diagramme der Vitalfunktionen des menschlichen Körpers, an die Atmung und den Herzschlag, erinnert wie sie unter medizinischer Kontrolle aufgezeichnet werden. Diese Kurvenverläufe auf digitalen Bildschirmen werden heute üblicherweise aus Einzelmessungen errechnet.

Der französische Physiologe und technisch versierte Erfinder Étienne-Jules Marey entwickelte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben seinen chronofotografischen Experimenten auch verschiedene Verfahren, um körperliche Funktionen analog in eine grafische Form zu übertragen. Es ging ihm darum, sie in ihrer Eigendynamik abzubilden und anhand der aufgezeichneten Linien untersuchen zu können. Die Grundlage für diese Visualisierungen lieferten sensible mechanische Vorrichtungen, welche die vom Körper ausgehenden Signale verstärkt auf eine sich drehende berußte Trommel übertrugen und damit auch den tatsächlichen zeitlichen Zusammenhang registrierten. Dabei nimmt die Drehgeschwindigkeit der Trommel entscheidenden Einfluss auf die Kurvenmodulation: In der Aufzeichnung derselben Körpersignale entstehen entweder steile Wellen oder flache Dünungen je nach Geschwindigkeit der Aufzeichnungsbewegung. Die Zeichenköpfe von Mareys Kurvenschreibern wurden dabei nicht von einem Zahlenwerk geführt, sondern von dem zu visualisierenden Vorgang selbst. In dieser »grafischen Methode« entstehen keine errechneten, sondern von den Körpersignalen selbst gezeichnete Kurven und Grafiken. (Vgl. De Chadarevian 1993 und Rheinberger 1993)¹

1 Marey entwickelte verschiedene chronografische Apparate: den Sphygmografen zur direkten arteriellen Pulskurvenschreibung am Handgelenk, den Polygraf und den Pneumograph. Mit dem Pneumografen (auch Pneumatograf oder Sirograf) lassen sich die Bewegungen des Brustkorbs während der Atmung messen: Ein elastischer Gurt wird um den Oberkörper gespannt und die rhythmische Ausdehnung und das Zurückschwingen werden mittels eines versteiften Auslegers auf eine Trommel aufgezeichnet, auf der sich ein Papierstreifen abrollt. Die Fähigkeit, eine solche Apparatur zu entwickeln, ist auch hier Grundlage für ein Aufzeichnungsverfahren, das wissenschaftliche Erkenntnis ermöglicht.

Obwohl die Kurve, die sich aus dem Heben und Fallen des Tuches in der Installation »nothing will ever be the same« ergibt, eine gewisse wellenförmige Regelmäßigkeit aufweist und als harmonisch bezeichnet werden kann, lässt sie sich nicht mit einer regelmäßigen Sinusfunktion beschreiben. Die Amplitude zwischen den beiden Wendepunkten bleibt durchgehend gleich und auch die Aufwärtsbewegungen ähneln sich in ihrer zunächst langsamen und später exponentiell steigenden Bewegung. Die Periodendauer variiert jedoch in der Abwärtsbewegung je nach Ausformung des Tuches beim Fallen. Kollabiert das Tuch beispielsweise schon weiter oben in der Nähe des Umschlagpunktes, fällt es schneller; spannt es sich hingegen wie ein Segel auf, so bleibt es länger in der Luft stehen, und der Fallvorgang verzögert sich. Wir sehen konkav-konvexe Schlenker in der Kurve, sie bleibt unberechenbar.

Expiration

- Rhythmus
- Animation
- »Serpentintänze« von Loïe Fuller
- Anmut durch Schwereerfahrung

Expiration

Rhythmus

Um die Bewegungen zwischen einem Minimum und einem Maximum zu realisieren, in denen sich ein Textil hebt und senkt, sind gegenläufige Kräfte am Werk mit gegensätzlichen Intentionen und widerstrebenden Wirkungen. Und dennoch formen sie sich zu einem Ganzen, weil sich die einzelnen Glieder aufeinander beziehen lassen und im Rhythmus auf einer zeitlichen Ebene in einem Zusammenhang stehen. Diese in sich zeitlich gegliederten Verlaufsformen von Vorgängen beschrieb der Philosoph Richard Höningwald 1926 als »Rhythmusgestalten«. (Vgl. Höningwald 1926)

Der Rhythmus verneint dabei nicht die äußeren Pole und Extreme, sondern er verbindet sie. Oben/unten, ausgedehnt/zusammengezogen, innen/außen, Körper/Seele markieren vielmehr (kontingente) Spielfelder, in denen sich Raum-Zeit-Gestalten entfalten. Die Philosophen Deleuze und Guattari bezeichnen diese Spielfelder als Milieus, die wie Rhythmen aus dem Chaos geboren werden. In »A thousand plateaus« (Deleuze/Guattari 1987) stellen sie fest, dass dieser Vorgang, der das Chaos in Rhythmen transformiert, von jeder antiken Kosmogonie problematisiert wurde. »Rhythmus ist die Antwort der Milieus auf das Chaos. Was Chaos und Rhythmus gemeinsam haben, ist das Dazwischen – zwischen zwei Milieus, das Rhythmus-Chaos oder der Chaosmos: ›Zwischen Nacht und Tag zwischen Gebautem und Natürlichem, zwischen Mutationen vom Anorganischen zum Organischen, von Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen, aber ohne dass diese Serie eine Weiterentwicklung darstellt ...‹ In diesem Dazwischen wird Chaos nicht unaufhaltsam zum Rhythmus, aber es hat eine Chance dazu. Chaos ist nicht das Gegenteil von Rhythmus, sondern das Milieu der Milieus. Rhythmus gibt es immer dann, wenn ein transkodierter Übergang von einem Milieu in ein anderes, eine Kommunikation von Milieus, eine Koordination heterogener Raum-Zeiten stattfindet.«²

In den Kurven – so könnte man daraufhin sagen – wird die Kommunikation zwischen zwei Milieus oder Polen aufgezeichnet. Wir sehen, ihre Bewegungen verweilen nirgendwo, sie wenden sich von den Extremen in den Umschlag- oder Wendepunkten schnell wieder ab und halten sich überwiegend in dem Dazwischen auf. Das Charakteristikum lebendiger und quasilebendiger Verlaufsgestalten ist dabei das Phänomen der Bindung durch eine innere Organisation. Mit Bindung wird bezeichnet, was Elemente einer Struktur zu Gliedern einer Gestalt, einer Rhythmusgestalt, werden lässt.

2 »From chaos, Milieus and Rhythms are born. This is the concern of every ancient cosmogonies. [...] Rhythm is the milieus' answer to chaos. What chaos and rhythm have in common is the in-between – between two milieus, rhythm-chaos or the chaosmos: ›Between night and day between that which is constructed and that which grows naturally, between mutations from the inorganic to the organic, from plant to animal, from animal to humankind, yet without this series constituting a progression...‹ In this in-between, chaos becomes rhythm, not inexorably, but it has a chance to. Chaos is not the opposite of rhythm, but the milieu of milieus. There is rhythm whenever there is a transcoded passage from one milieu to another, a communication of milieus, coordination between heterogeneous space-times.« (Deleuze/Guattari 1987, 313)

Ein kinetischer oder physiologischer Rhythmus lässt sich als ein Medium verstehen, in dem unterschiedliche Zeiten und physiologische Zustände im Raum zusammenmontiert sind. Wir sind als Organismen ständig bewegt, durch unseren Puls, durch unsere Atmung. Wir stabilisieren uns im Rhythmus. Würden wir versuchen, einen bestimmten Zustand zu halten, unsere Atem/Luft anzuhalten, würden wir sehr schnell spüren, wie destabilisierend dieses Feststellen wirkt. Kämen wir zum Stillstand, wäre das Leben schon aus uns entwichen. Im biologischen Sinne bildet der Rhythmus die dialektische Schwelle zwischen Leben und Tod.

Rhythmen sind dabei allen komplexen Systemen inhärent. Pflanzen besitzen einen Tag-Nacht-Rhythmus, Hafer transpiriert rhythmisch, in Hefe oszillieren Vorgänge während der Glycolyse sowohl die Wasserabgabe über die Blätter als auch die Wasseraufnahme über die Wurzeln erfolgt bei Gräsern rhythmisch, Pflanzen zeigen gravitrope Pendelbewegungen, Korallenuhren zählen Tage³, und Einzeller und Insekten besitzen taktgebende Organe, »Oszillatoren« oder »innere Uhren«, die ihre rhythmischen Vorgänge antreiben. (Vgl. Engemann 2001)⁴ Das rhythmische Oszillieren in komplexen Systemen scheint eine Art Ursprungsbewegung zu sein, die als rhythmische Formel die Spur einer Konfrontation mit der Umwelt bewahrt – wie nicht zuletzt in der dreigliedrigen Atembewegung deutlich wird.

Animation

Rhythmus bedeutet Leben. Somit ist nachvollziehbar, dass das Beleben von Form auch im ästhetischen Sinne durch Rhythmisierung herbeigeführt werden kann. Die Animation (von lat. *animare* »zum Leben erwecken«; *anima* »Geist, Seele, Lebenskraft, Atem«) bezeichnet konkret eine (Zeichentrick-)Technik, bei der durch das Erstellen und Anzeigen von Einzelbildern für den Betrachter ein bewegtes Bild geschaffen wird. Allgemeiner formuliert werden Formen unter Einwirkung von Rhythmen dynamisch und veränderlich, sie verlieren ihre Eindeutigkeit. Stattdessen vervielfältigen sich Formen in einer Metamorphose, die durch die rhythmische Animation herbeigeführt wird. Im Rhythmus entfalten sich eine doppelte Existenz- und Wirkungsweise, die das For-

- 3 Anhand fossiler Korallen und ihrer Tage messenden Ablagerungen wurde herausgefunden, dass vor 400 Millionen Jahren ein Jahr statt 365 Tage 400 Tage hatte und demzufolge anders rhythmisiert gewesen sein muss. (Vgl. Engemann 2001, 412)
- 4 Dabei unterscheidet die Chronobiologie nach jeweiliger Periodenlänge in infradiane, circadiane und ultradiane Rhythmen: Infradiane Rhythmen bezeichnen saisonale Rhythmen wie etwa Jahres- und Mondphasenzyklen, die eine Periodenlänge von deutlich und erheblich über 24 Stunden haben. Circadiane Rhythmen beschreiben Rhythmen von circa 24-stündiger Periodenlänge wie den Wach-Schlaf-Rhythmus oder den wiederkehrenden Wechsel von Ebbe oder Flut. Ultradiane Rhythmen haben Periodenlängen zwischen 12 Stunden und wenigen Millisekunden und werden bei unterschiedlichen zellulären Prozessen und verschiedenen physiologischen Funktionen beobachtet wie etwa dem Herzschlag, der Atmung, den Hormonspiegeln. In chronobiologischer Terminologie ließe sich der Rhythmus des fallenden Tuches in »nothing will ever be the same« als ultradian beschreiben.

mende und das Zersetzende, die Konstruktion und die Zerstörung, die Suggestion und die Reflexion zugleich initiieren.

Die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Elena Vogman, die das »Sinnliche Denken« des sowjetischen Regisseurs Sergej Michailowitsch Eisenstein erforscht, stellt die Wirkung des Rhythmus als Emotionalisator und als Überträger von Affekten heraus: »Rhythmus, Bewegung und Beseelung treffen mit dem Bewegungsakt zusammen, sind der Natur immanent: nicht etwa, weil die Natur ein metaphysisches Eigenleben führte, sondern weil sie Affekte überträgt. Eine nicht gleichmütige Natur impliziert eine Vielheit von Qualitäten – Rhythmen, Farben, Formen usw. –, die sie den Sinnen präsentiert, an denen das Denken teilhat.« (Vogman 2018, 391)

»Serpentinentänze« von Loïe Fuller

Die amerikanische Tänzerin, Choreografin und Forscherin Loïe Fuller⁵ animierte und emotionalisierte in ihren Serpentinentänzen Ende des 19. Jahrhunderts textiles Material: Auf den Bühnen Europas und Amerikas ereigneten sich dynamische Skulpturen aus Stoff und Schleiern. Als zentrales Agens ihrer Performances erwies sich ihr Kostüm: ein überlanger weißer Rock aus indischer Seide, den sie – ihren Memoiren zufolge – als anonymes Geschenk eines Verehrers in einer mysteriösen Schachtel erhalten hatte.⁶ Vor ihrem Spiegel experimentierte sie damit und studierte sehr genau die Möglichkeiten und Effekte der Stoffbahnen sowie die Grenzen dieser Möglichkeiten. Denn die Überlänge des viellagigen Textils erwies sich als ein entscheidender Widerstand: Permanent mussten die Stoffbahnen in Bewegung gehalten werden. Aus dieser Experimentiererfahrung entwickelte Fuller die Kunstfertigkeit, die Stofflagen, die wie Tellerröcke jeweils aus zahlreichen zusammengenähten Dreiecken bestanden, in Bewegung zu versetzen, und erfand Tanzfiguren, die, zunächst nur durchnummeriert, später als Abstraktionen von Schmetterlingen, Orchideen oder Feuer

- 5 Im Jahre 1862 wird sie als Marie Louise Fuller in Illinois geboren, sie gilt als hochbegabt, erhält eine Ausbildung in Philosophie und Wissenschaft, doch es zieht sie auf die Bühne. Fuller nimmt Gesangsunterricht, tingelt mehrere Jahre durch die Varietés, Music Halls und Theater Amerikas und experimentiert mit freien Tanzsequenzen. Mit diesen ungewöhnlichen Licht- und Bewegungsperformances macht sie sich bald einen Namen in den Revuen von New York. Ihre Memoiren »Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends« wurden 1913 veröffentlicht und 2007 digitalisiert: <https://archive.org/details/fifteenyearsofda00fullrich/page/40/mode/2up>. Weitere Eindrücke zu Serpentinentänzen abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Serpentinentanz>; <https://www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY>; <https://www.youtube.com/watch?v=GACXDifNylk>; <http://scienceandfilm.org/articles/2862/loe-fullers-radium-dance> (alle abgerufen am 10.04.2024).
- 6 Fuller beschreibt dies so: »I received a little casket, addressed to me from India. It contained a skirt of very thin white silk, of a peculiar shape, and some pieces of silk gauze.« (Fuller 1913, 27) Das Problem: Der Rock war zu lang, doch anstelle ihn einzukürzen passt Fuller ihre Bewegungen an: »My robe, which was destined to become a triumphal robe, was at least a yard too long.« (Fuller 1913, 28) »My robe was so long that I was continually stepping upon it, and mechanically I held it up with both hands and raised my arms aloft, all the while that I continued to flit around the stage like a winged spirit.« (Fuller 1913, 30)

vom Publikum identifiziert wurden. Den Bewegungsradius ihrer Arme verlängerte sie durch sehr leichte Aluminiumstäbe, die in den Nähten und Säumen ihres Kleides versteckt waren und für das Publikum unsichtbar blieben. Auf magische Weise konnte sie die Stoffmassen unter Kontrolle bringen.⁷

Bei der Uraufführung des perfektionierten Serpentinanzes in den Folies Bergère in Paris am 5. November 1892 avanciert Loïe Fuller zum »Pop-Idol der Belle Epoque«. Und zur ersten Protagonistin des modernen Tanzes.⁸ Die Zuschauer:innen in den Folies Bergère sehen fließende, wirbelnde, wallende Stoffbahnen, ein Phantom hinter Draperien. Niemand im Publikum sieht einen bewegten Frauenkörper – weder einen klassisch geschnürten, noch einen reformiert befreiten. In der Szenografie aus Licht und Textil löst sich der Tanzkörper auf, er wird von der dynamischen Endlosschleife der Textilwirbel verschlungen. Wenn Loïe Fuller tanzt, verschwindet die Tänzerin, und das textile Gewebe erlangt die Hauptrolle (vgl. Bahr 2020, o. S.).

Das ambivalente, zumeist erotische Spiel des Schleiers zwischen Zeigen und Verhüllen, zwischen Markieren und Verschleiern avanciert in der Kunst des Fin de Siècle und in der aufkommenden freien Tanzkunst allgemein zu einem recht strapazierten Topos. Der Schleier aus transparenter Seide oder feinem Musselin wird »als verhüllendes Versprechen auf Mehr« zum »Vexierbild des Begehrens« (Brandstetter 2013a, 128) und zum »sehr durchsichtigen Gewebe festgeknüpfter Weiblichkeitsmuster« (Bahr 2020, o. S.). Bei Fuller markiert der Stoff hingegen vor allem den Übergang vom Körper in den Raum. Ihre Kontur löst sich auf und scheint sich mit dem Umraum zu verbinden. Die Draperie scheint um ein verborgenes Zentrum zu fließen. Die Impulse der Materialträgerin übersetzen sich verzögert in das Faltengewebe, das wie Gewölk zwischen Trägheitskräften und Luftwiderständen in der Schwebelage gehalten wird. Wenn die Effekte sichtbar werden, sind ihre Bewegungen längst mit der Initiierung des nächsten Intervalls beschäftigt und verflüchtigen sich wie im Illusionstheater.

Das Textil ähnelt dabei zunehmend einer Projektionsfläche, einer Leinwand, welche die eigens für die Bühnenshow entwickelten Lichtspiele auffängt. Denn, wie Bahr herausstellt, liegt das Innovative von Fullers Performance nicht nur in der vom textilen Material maßgeblich geprägten Choreografie, in der die Protagonistin sich den Blicken des Publikums entzieht, sondern es zeigt sich in ihrer Faszination für neueste Erfindungen auf den Gebieten der Wissenschaften und in ihrem Selbstverständnis als Forscherin.⁹ Als (Licht-)Ingenieurin revolutioniert

7 Eine erste Version dieser Tanzperformance setzt sie innerhalb eines Theaterstücks in einer Hypnose-Szene ein. Die positive Resonanz darauf ermuntert sie, ihren Tanz weiterzuentwickeln – unabhängig von jeglichem Erzählauftrag, frei vom Plot und emanzipiert von der strengen Gebärdensprache des Balletts lotet sie die Potenziale einer eigenständigen Performance aus.

8 Bereits zu diesem Zeitpunkt hatte sie viele ihr lästige und in ihren Augen unfähige Nachahmerinnen. Dies veranlasste sie dazu, sich alle (Bühnen-)Erfindungen patentieren zu lassen.

9 Fuller beschäftigte sich voller Inbrunst mit Forschungsfragen und -lücken zu Licht,

sie gängige Bühnenkonventionen und technisiert ihre Performances: Sie schafft die naturalistische Bühnendekoration ab und setzt stattdessen ein Beleuchtungsprogramm in Szene. Das Publikum sitzt dafür bei ihren Darbietungen im abgedunkelten Zuschauerraum und schaut erstmalig auf einen schwarzen Bühnenraum. In ihrem Labor entwickelt Loïe Fuller, unterstützt durch Ingenieure und Techniker, immer ausgefeiltere Lichtchoreografien, die auf Gastspielreisen durch Europa und Nordamerika permanent optimiert werden. Bei manchen Aufführungen beschäftigt sie über 40 Beleuchtungstechniker. Sie experimentiert mit Projektoren, auf die sie farbige oder strukturierte Gläser oder andere transparente Werkstoffe legt, die ständig in Bewegung bleiben, um kaleidoskopartige Farbeffekte zu erzeugen. Später werden die komplexen Abläufe durch eine Art Lichtorgel automatisch kontrolliert. Im Paris der Neunzigerjahre des 19. Jahrhunderts nennt man sie die »Fée de l'Électricité«, die den Kontakt und Austausch zu Wissenschaftler:innen ihrer Zeit sucht. Darunter der Astronom Camille Flammarion, der die Wirkung von Farben auf das organische Leben und die menschliche Psyche erforscht. Edison persönlich erklärt ihr die neuesten Ergebnisse auf dem Gebiet des künstlichen Lichts: die Beleuchtung mit Calcium, fluoreszierende Stoffe, Glüh- und Leuchtphänomene, die Strahlung und die Lichtbrechung verschiedener Werkstoffe. Sie konsultiert Becquerel, der mit fluoreszierenden Uransalzen arbeitet, um mehr über die Röntgenstrahlung zu erfahren, und wendet sich an Marie und Pierre Curie, um zu erfahren, ob ein Kostüm vollständig aus Radium möglich wäre. Aus dem angeregten Briefwechsel entsteht eine Freundschaft in gegenseitiger Bewunderung. (Shechet Epstein 2017) Und obwohl sie auf Anraten Marie Curies nie ein Kostüm aus Radium anfertigt, findet sie in fluoreszierenden Salzen ein Mittel, ihre Stoffbahnen zu imprägnieren und sie auf neue Weise in ihre Lichtinszenierungen einzubinden.

Farbe und Wahrnehmung: »The question of illumination, of reflection, of rays of light falling upon objects, is so essential that I cannot understand why so little importance has been attached to it.« (Fuller 1913, 60) »Colour is disintegrated light. The rays of light, disintegrated by vibrations, touch one object and another, and this disintegration, photographed in the retina, is always chemically the result of changes in matter and in beams of light. Each one of these effects is designated under the name of colour.« (Fuller 1913, 61) »Man[...] is today still in the infancy of art, from the stand-point of control of light. If I have been the first to employ coloured light, I deserve no special praise for that. I cannot explain the circumstance; I do not know how I do it. [...] It is a matter of intuition, of instinct, and nothing else.« (Fuller 1913, 66) Sie bleibt extrem bescheiden, entwickelte jedoch ein Vokabular, um Bewegung als Ausdruck von Gedanken und Gefühlen zu verstehen: »Our knowledge of motion is nearly as primitive as our knowledge of colour. [...] Throughout we place no value on the movement that expresses the thought. We are not taught to do so, and we never think of it.« (Fuller 1913, 67) Diese Beobachtungen und Fragen formulierte Fuller in ihren Memoiren voller Energie, Forscherdrang und Entrüstung, nur um diesen Ausbruch daraufhin in seiner Länge und Vehemenz zu entschuldigen: »That is what I have wanted to say and I apologise for having said it at such length, but I felt that it was necessary« (Fuller 1913, 72), und um sich fortan wieder unterhaltsam, anekdotisch und rollenkonform der Erzählung ihrer Lebensgeschichte hinzugeben.

Anmut durch Schwereerfahrung

Das Tuch der Installation »nothing will ever be the same« ist im Vergleich zu den textilen Bahnen Loïe Fullers nicht durch eine Akteurin bewegt, sondern durch einen automatischen Mechanismus und bringt dennoch anthropomorphe und fesselnde Formen hervor. »Während das Tuch fällt und sich wieder hebt, dringt Luft in seine Falten und gibt so seiner fließenden Gestalt eine organische Körperlichkeit. Auf diese Weise wird das Tuch lebendig, wie eine Tänzerin in einem leeren Raum, die sanft auf den harten Boden hinabsinkt. Beim nächsten Fall wird das Tuch eine neue Choreografie »improvisieren«, eine andere Flugbahn wählen und an einer anderen Stelle landen.«

(Grammatikopoulou 2013b, 69)

Lässt sich demzufolge auch in »bewusstlosen Dingen« wie beispielsweise in einer animierten Marionette oder in einem rhythmisierten Tuch Anmut erkennen? In seinem Essay »Rhythmus und Schwere« stellt der Philosoph und Germanist Andreas Luckner in Hinblick auf Kleists »Über das Marionettentheater« die Schwere als Bedingung für Rhythmus und Anmut heraus, die – anders als noch von Schiller vermutet – im Betrachter und nicht in dem rhythmisierten Ding oder Subjekt entsteht: »Um Anmut erfahren zu können, ist vielmehr ein Bewusstsein von Schwere notwendig, im physischen wie auch im übertragenen existentiellen Sinne. Nur ist dies freilich nicht das Bewusstsein desjenigen, dem Anmut zugeschrieben wird, sondern das Bewusstsein desjenigen, der Anmut erfährt. Mit anderen Worten, Anmut ist immer die Anmut der anderen.« (Luckner 2013, 208) Und weiter: »Wo Schiller noch richtig sagte, dass die Schönheit der Bewegung, wie sie eine Person hervorzubringen vermag, hinreißend ist, täuschte er sich lediglich darin, durch wen die Anmut erzeugt wird: Sie entsteht nämlich erst im Auge des Betrachters und hierüber zeigt uns Kleist die ganze, wenn auch versteckte Wahrheit. Die Anmut, die Grazie, das Geschenk der Leichtigkeit, die Gnade (*gratia*) der Erlösung von der Erdschwere ist notwendig auf die Erfahrung von Schwere verwiesen. Nur wer die Schwere kennt, weiß, wie viel Wert die Anmut, die Leichtigkeit hat. Oder, mit anderen Worten: Im Paradies gibt es keine Anmut. Wozu auch?« (Luckner 2013, 208)

Wer im Rhythmus einer fremden Bewegung erfährt, dass »das Schwere als Schweres leicht werden kann« (Luckner 2013, 208) ist schon der Erlösung teilhaftig. Schwere und Anmut bedingen einander, und wir bedürfen der Erlösung gar nicht, wenn wir Anmut erfahren – in den graziilen und absichtslosen Formen eines fallenden Tuches, das der Schwere seine Leichtigkeit entgegenstellt.





(Atempause)

