

DIE WELT DES TÄNZERS







RUDOLF VON LABAN: ENTWURF EINER TANZSZENЕ.

254664

RUDOLF VON LABAN

DIE WELT DES TÄNZERS

FÜNF GEDANKENREIGEN



1

9

2

0

VERLAG VON WALTER SEIFERT, STUTTGART

EINFÜHRUNG

Als ich an mein Werk herantrat, um als Erster unter den heutigen Tänzern von einer Welt zu sprechen, für die unserer Sprache Worte mangeln, war ich mir der Schwierigkeit dieses Unternehmens voll bewußt. Nur die felsenfeste Überzeugung, daß man dem Tanz auch das Gebiet schriftlichen und sprachlichen Ausdrucks erobern muß, um ihm das gebührende und so dringend notwendige Verstehen weitester Kreise zu erschließen, bestimmte mich dazu, diese schwierige und undankbare Arbeit zu leisten. Wohl kann man über den Tanz wie über alles mit literarischer Sicherheit gar Schönes berichten. Auch kann man die technischen Vorbedingungen der tänzerischen Bewegungen ganz gut mit Worten beschreiben. Beides ist schon oft geschehen, nützt dem Tanz und dem Tanzverstehen aber nicht viel. Immer bleiben jene fragwürdigen Vorurteile über Beruf und Wesen des Tänzers bestehen. Wo sie einer intuitiven Begeisterung weichen, ist das meiner Ansicht nach wichtigste Ziel des Schreibens über Tanz auch noch nicht erreicht. Dieses wichtigste Ziel scheint mir der Hinweis auf die der Tanzkunst und der tänzerischen Übung innewohnenden Kulturkräfte zu sein. Ferner die Feststellung, daß Tänzersein nichts mit jenem gaukelnden schwärmerischen Getue gemein hat, das man allseits als vornehmste Wesenseigenschaft des Tanzjäüngers betrachtet und schildert. Schwer ist die Aufgabe daher in doppeltem Sinn. Erstens: muß sowohl das eben genannte wohlwollend lächelnde Vorurteil, wie auch das andere, brutalere — fast noch vorzuziehende — Mißurteil der rein materiell gedachten Körperlichkeit des Tanzgeschehens überwunden werden. Zweitens ist es äußerst schwierig, die Worte unserer Gebrauchs- und Philosophensprache so zu setzen, daß das wunderbar Einfache und dennoch Reiche des Tanzdenkens voll zur Geltung kommt. Nicht umsonst schweigt der Tänzer oder sein Bruder in der Kunst, der bildende Künstler, so oft und nachdrücklich, daß ihnen der Vorwurf des Nichtdenkens gemacht wird. Hier ist es wieder nur die starke Überzeugung, daß unser Zuvieldenken und Ein-

seitigdenken am Rande des Abgrunds steht und daß Einsicht in tänzerisches Denken Lösungen zu bringen vermag, die mich bestimmt, den Wurf zu wagen. Es ist ein gewagter Wurf, eine deshalb undankbare Arbeit, weil sie zahllose Mißverständnisse erzeugen kann. Dieses Unternehmen hat in Form und Inhalt ebensowenig Tradition wie die praktische Seite der neuen tänzerischen Tätigkeit, die ich seit fast einem Durchschnittsmenschenalter kampfreich verfolge.

Freunde und Schüler erhoffen und erwarten die Veröffentlichung meiner Erfahrungen. Das ist mir ein weiterer Ansporn. Man kann das, was ich in meinem zweiten Buch, in der „Schrift des Tänzers“ über die Bewegungsbegriffe und die Vervollkommnung der Choreographie zu einer brauchbaren neuzeitigen Tanzschrift zu sagen habe, nicht ohne den vorangegangenen ausführlichen Hinweis auf das Wesen des Tanzes und des Tänzers in die Welt schicken. Der ziel- und planlose Hüpferrich, das spielerisch niedliche Weibchen, die man bisher für Tänzer hielt, benötigen wahrhaftig keine Choreographie und kein vertieftes Bewegungswissen. Es genügt ihnen ein bißchen äußerer Tand, etwas seichte Musik und ein ebenso seichtes Publikum, das sie erlustieren und unter Umständen grob- oder feinsinnlich reizen können. Man könnte ja alles beim Alten lassen, wenn man nicht auch ein warmes Empfinden für die Menschen und die menschliche Kultur hätte und einen Gutglauben, der nicht annehmen kann, daß unsere heutigen Irrsalle und Wirrsale Ziel, Zweck und Bestimmung des Menschengeschlechts sind. Dieses warme Empfinden hat der Tänzer. Nicht allein ich oder ein anderer oder Tausende, nein! alle wirklichen Tänzer warten pochenden Herzens darauf, daß das, was sie im Tanz zu sagen haben, nicht mehr unempfunden verflattere. Diesem Ziel zuliebe lade ich mir die mir wesensfremde Arbeit des Wortesagens auf. Der Überzeugung getreu, daß der Tänzer im Kulturschaffen helfen kann und muß, wage ich den Wurf ins Ungewisse. Ob dieser Ruf wohl wieder unempfunden verflattern oder sonst mißverstanden wird? Ich glaube es nicht. Der Überzeugung von der Notwendigkeit des Rufes gesellt sich naturgemäß auch jene, daß er gehört und verstanden wird. Ich rufe aber nicht im Sinne des Aufrufs. Es ist auch keine Belehrung im Sinne der wissenschaftlichen Zergliederung meiner Welt und es ist vor allem kein Rührenwollen mit den Mitteln kunstvollen Vortrags. Diese Formen des Sagens sind dem Tänzer fremd. Er tanzt seinen Tanz der

Gedanken, wie er den Tanz seiner Glieder vollführt. Ein Gedankenreigen entsteht, in dem anstatt des sichtbar bewegten Körpers die unsichtbaren Zentren der Denkvorgänge ihr rhythmisches Spiel treiben. Vielleicht findet dieser in Worte gekleidete Tanz den Weg zum Wesenskern jener, denen es aus irgend einem Grunde versagt ist, die Herrlichkeit des Tanzes durch das Auge oder das Mittel des eigenen Bewegungserlebens verstehend aufzunehmen.

Die besonderen Gedankengänge des Tänzers erfordern gelegentlich auch das Umformen oder Neubilden von Worten. Diese Bildungen finden im Gedankenreigen selbst ihre Erklärung. Ich maße mir keineswegs an Worteträger zu sein. Im Gegenteil. Ich erhoffe, daß meine Darstellung auf fruchtbaren Boden fällt und daß dann Berufenere als ich Wortgebilde gestalten, die dem tänzerischen Sehen eine allgemeingültige sprachliche Grundlage geben werden. Auch die Gedankengänge selbst müssen ausgebaut und vielfach wohl noch berichtigt werden. Besonders gilt dies für die wissenschaftlichen, philosophischen und sonstigen aus meinem Fach fallenden Exkurse, die ich nicht als Berufsforscher, sondern als Laie meinem besten Wissen entnahm. Mein Ziel ist nicht, Normen und Dogmen aufzustellen, sondern tänzerische Einsicht zu erwecken.

Schon die Grundbegriffe, Tänzertum und Tänzer, bedürfen heute leider noch einer Erläuterung. Tänzer ist mir jener neue Mensch, der seine Bewußtheit nicht einseitig aus den Brutalitäten des Denkens, des Gefühls oder des Wollens schöpft. Es ist jener Mensch, der klaren Verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonisch ausgeglichenen und in den Wechselbeziehungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewußt zu verweben trachtet. Findet ein anderer für diesen Menschen eine bessere Bezeichnung als das Wort „Tänzer“, so steht dieser Benennung nichts im Wege. Ich aber fand, daß das, was man geistige Einheitlichkeit, Menschlichkeit, wirklich allseitige Lebensbejahung oder ähnlich nennt, niemals durch den Denker oder den Träumer oder aber den Gewaltmenschen erreicht und dargestellt wurde, sondern einzig durch jene, die ihr Erleben und Handeln aus dem die ganze Welt erfüllenden Tanz der leiblich-seelisch-geistigen Erscheinungen schöpften. Ich sah auch, daß die Kunst des Tanzes der einzige reine Vollaussdruck dieses Erlebens sein kann, wenn er es auch heute leider nicht immer zu sein scheint. Er scheint es aber nur

nicht zu sein, weil man den Tanz nicht pflegt und daher nicht kennt. Man nennt so grundverschiedene Dinge Tanz und Tanzkunst, daß kein klarumrissener Begriff und keine volle Wertung zustandekommen kann.

Die körperlich-seelisch-geistige erzieherische Kraft der tänzerischen Bewegtheit ist mir aus tausend praktischen Erfahrungen voll erwiesen. Auch hier darf simple Turnerei oder sentimental sinnliche Gefallsüchtelei nicht mit tänzerischer Eigenbewegtheit verwechselt werden. Das alles will ich in meinem Werk sagen und so weit klären, daß andere auf dieser Grundlage weiterbauen können.

Was nicht ganz in den privilegierten Ausmesser der Welt, in unseren Verstand, eingeht, bezeichnet man gerne als mystisch, okkult, intuitiv oder dergleichen. Es gibt wohl kein Wesen in der Natur, dem die Verschwommenheiten der genannten Anschauungen mehr zuwider sind als dem Tänzer. Meist vom Intellekt, von einem Fühlverstand getragen, sind diese Abstraktionen nicht mehr wert als alle anderen einseitigen Begriffsbilder. Sie wurzeln nicht im Weltganzen, sondern in einer besonders gezüchteten Teileigenschaft des Menschen. Mir scheint nun, daß Tanzerleben in keinem Teilempfinden, sondern im ganzen Menschen wurzelt. (Tanzerleben, das sich natürlich auch im Wort, im Gefühlsklang oder in sonstiger Form ausdrücken läßt.)

Es sei gestattet, den Gedanken tänzerischen Erlebens durch eine schematische Darstellung menschlicher Auffassungsformen zu erläutern.

0. Unbewußtheit.

1. Das einfache Sein wird bewußt.

2. Es entschleierte sich als erfüllt von dem zweieitlichen Gegensatz zwischen Sympathie und Antipathie.

3. Wahrnehmbar wird es auf dreierlei Art: als Gedanke, Gefühl und Gewalt.

4. Es scheidet sich in viererlei grobstofflich wahrnehmbare Unterschiede des Spannungszustandes.

5. Es sind fünf Arten von auffallenden Sinneseindrücken, die darüber berichten.

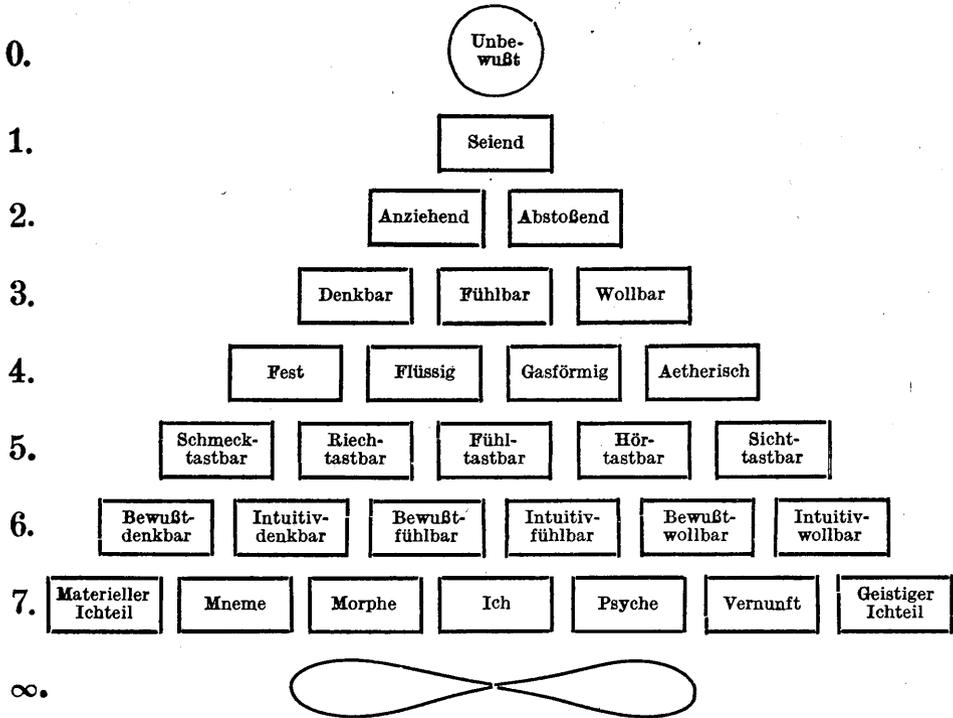
Damit ist die normale Reihe der Komplikationen der Auffassung beendet. Weiter bis zum Erfassen einer unendlichen Variabilität des Seins führen die Stufen:

6. Es werden die drei abstrahierten Wahrnehmungsarten: Denken, Fühlen und Wollen in bewußte und unbewußte Unterteilungen ge-

spalten und daher eine Sechsteiligkeit des Bewußtseinsakkords erzielt.

7. Es wird das Ich in sieben wahrnehmende Ichteile gespalten. (Die indische Philosophie spricht jedem derselben einen eigenen realen Körper zu.)

∞. Nach einer immer weiter fortschreitenden Komplikation (oder Differenzierung) wird die unendliche Wandelbarkeit des Seins erkannt.



Dieses Schema soll nicht etwa eine Reihenfolge im Sinne der Entwicklung zeigen. Es ist nur das Symbol der gesetzmäßigen Verschiedenheit der Bewußtseinsverfassungen. Der unverbildete Mensch steht auf keiner dieser Stufen. Er steht gleichsam in der irrationalen Mitte zwischen 0 und ∞. Er verwebt von diesem Standpunkt aus alle Anschauungsmöglichkeiten in einem einzelnen Bewegungserleben (einer Stellung, Form, Geste, einem Laut, Begriff, Gedankengang etc.). Ein ähnliches Bild bietet der Musiker, der außerhalb der Tastenreihe seines Klaviers steht. Wenn er irgend eine Taste anschlägt, schwingen bekanntlich jedesmal sämtliche Töne in bestimmter Reihenfolge ver-

klingend mit. Kann der Mensch das bewußt über allen Teilungen des Verstandes stehend erleben, so ist er Tänzer.

Man sage sich auch, wie schwer es ist, dieses Erleben in meist wissenschaftlich, philosophisch oder mystisch belastete Worte und Denkkorgane zu bannen. Verstehen sich doch diese Fakultäten untereinander so wenig, als ob sie nicht Söhne der gleichen Erde, sondern teils am Mond, teils im Gefrierpunkt aller Dinge oder zwischen den Sternen schwebend beheimatet wären! Wir wollen hier nun nicht eine vierte, fünfte oder tausendste Fakultät errichten, sondern den Menschen erleben und sagen lassen, was wirklich in ihm schwingt — Tanz. Und zwar soll es Erdentanz sein, ein Leib, der die seiner sinnesscheinbaren Form innewohnende Geistseelenform, die allüberall waltende Spannkraft, als Ausdrucksmittel gebraucht.

Der Gedanke der Spannung muß auch noch beleuchtet werden. Der Tänzer stellt sich dabei kein Seil, keinen Strick, keinen stacheligen Stern vor (obwohl das recht hübsche Symbole sind), sondern ein zusammenklingendes Sichwahrnehmen, Sichfühlen, Sichbetasten, Sicherleben aller unendlichen Wandelformen und Wandelmöglichkeiten der Welt untereinander. Aus diesem Allgeschehen entspringt dann ein sinnlich Wahrnehmbares, eine Seinsform, die ich in diesem Werk Ballung nenne. Diese Ballung entsteht, dauert, vergeht und zeugt durch dieses Spannungsspiel das Empfinden Zeit — Raum — Kraft oder Ähnliches.

Wir sehen wohl kaum mit unseren Augen, ebensowenig wie wir mit unseren Ohren hören usw. Um beim Auge zu bleiben: Eine Ballung aus der besonders gearteten Zusammenschwungsform der einheitlichen Unendlichkeit entstanden, wird von einem unserer Organe, dem Auge, deutlich und grob gespiegelt. Deutlich im Sinne von „deutbar“. Unsere Erfahrung deutet die Erscheinung als eine raumbeanspruchende Ballung, ein Ding. Unsere Forschung deutet das Auge als Dunkelkammer. Der Vorgang des Sehens und das Erkennen des Wesens des wahrgenommenen Dinges wird dadurch natürlich nicht geklärt. Was sieht? Das Auge? Das ganze Wesen? Ich glaube, unser Verstand vermag dieses Rätsel nicht zu lösen. Es ist doch auch gänzlich gleichgültig für unser Erkennen. Ich gehe an einem Abend in den Wald. Baumkonturen türmen sich und stürzen um einen Fleck fahlen Himmels. Ein Wolkenstreifen zieht steil und schräg durch

diesen Fleck. Darunter, daneben steht ein Stern. Ich bin ergriffen. Mein Weg führte mich an einen Ort, wo ein Ballungsakkord, eine Spannung, einen Gedanken Gottes der von jeher in mir schlummerte, erweckte. Ich kann den mathematischen oder ästhetischen Maßen der Erscheinung nachsinnen; kann auch über ihrer Einwirkung in Jauchzen oder Tränen ausbrechen. Auch kann ich mir bloß sagen: „Morgen gibt es sicher schönes Wetter.“ Gleichviel: Ein Gedanke Gottes ist in mir erwacht. Erlebe ich diese Spannung nun vollbewußt und weiß ich sie in mein Leben einzuweben, so bin ich ein Tänzer. Andernfalls bin ich vielleicht ein Gelehrter, ein Priester, ein Träumer, ein guter oder schlechter Werkender oder sonst etwas, aber Tänzer bin ich nicht.

Der Wunsch, den Menschen tänzerisches Welterleben zugänglich zu machen, ist keineswegs neu. Ja, man kann sagen, das Bedeutendste, was Menschengestalt schuf, war immer vom Tänzergeist getragen. Natürlich ist aber Tänzertum deshalb nicht maßlose Selbstüberhebung. In vielem Unscheinbarsten wirkt Tänzergeist ebenso stark wie in den Werken der Größten. Das Kind, die ganze unbewußt scheinende Natur und viele schlichte Menschen, die nie ein Werk oder nur bescheidene Werke schufen, sind von ihm erfüllt.

Das Wissen vom Tanz trennte man schon von altersher in Choreographie und Choreosophie. Die Choreographie beschreibt den Tanz, sei es nun in Worten, tanztechnischen Begriffen, Zeichen, Bildern, oder in musikalisch-rhythmischer Schrift. Diese Begriffe, Bilder und Schriften sind aber erst voll verständlich, wenn man sich die Grundanschauung, man möchte fast sagen, den Glauben des Tänzers klar macht. Von diesem Glauben handelt die Choreosophie. Plato hat in seinem „Timäus“ die Kosmogonie des Pythagoras übermittelt, die eine Art tänzerischen Glaubensbekenntnisses ist. Die Nachfolger des Dschella-eddin-Rumînu (Sohn des Begründers des Ordens der tanzenden Derwische), deren Dichtung und Weltsehen unter dem Sammelnamen „Sufismus“ bekannt ist, haben das Weltgeschehen als den Tanz der Sphären um Gott besungen. Im Mittelalter bestanden zahlreiche Bünde, die in ihren rituellen Zusammenkünften den Tanz als die Quelle aller Erkenntnis und als das Wesen alles Seins priesen. In den Mythologien aller Völker ist dem Tänzer ein eigener Glauben und eine besondere Wesensart zugeschrieben. Konfuzius nahte dem Tänzertum in seinen gesellschaftlich rituellen Moralgesetzen von einer anderen,

der erzieherischen Seite. Nietzsches Zarathustra nennt den Tänzer als Eigenmenschen. Die Aufzählung der großen Choreosophen der Vergangenheit könnte Bände füllen.

Was kennzeichnet nun kurz zusammengefaßt die Anschauung des Tänzers? Vor allem seine unbedingte Ehrfurcht vor tänzerischem Geschehen und die Hingabe an den Kern alles Seins, an die wohlgeordnete Bewegung, den Tanz. Diese Hingabe ist eine so ausschließliche, daß alles andere daneben verblaßt. Die Neigungen und Triebe, denen die Menschen sonst dienstbar sind, erhalten für den Tänzer Wert und Sinn erst durch ihre Beziehung zum Tanz. Diese Verehrung des Tanzes oder vielmehr der Tanzkraft der Welt bringt es mit sich, daß auch die tastbare Welt, dieser Symbolträger alles Seins, beachtet, geschätzt und bewundert wird. Gleich weit entfernt vom Abtötenwollen wie von der sinnlich materialistischen Überschätzung der Erscheinungswelt und ihrer Einwirkungen, steht ein eigentümlicher Glaube an die Kraft und Güte alles Seienden vor uns, die wir immer wieder nur beim tänzerischen Menschen in voller Reinheit und Abrundung finden. Tänzer ist jeder Künstler, mancher Denker und Träumer und in seinem unerkannten Grundwesen jeder Mensch. Tanz ist es, der aus dem Gedankenreigen des Dichters, dem Klangreigen des Musikers und den Bildern der Maler, Former und Geräteschaffer zu uns spricht. Tanz ist alle Kultur, alle Gesellschaftlichkeit. Tanz ist die Schwungkraft, die untastbare Vorstellungen zur Religion reiht. Tanz ist alles Wissen, Schauen und Bauen, das den Forscher und Tatmenschen erfüllt. Doch das reinste Abbild des Tanzes der Tänze, des Weltgeschehens, ist der Reigen, den der Menschenkörper schwingt.

Die Sonderstellung des Künstlers im Leben ist in diesem Glauben begründet. Er gibt die Kraft dieses Glaubens in seiner Kunst und darüber hinaus in der Tanzforschung und der Erziehung zum Tänzer-tum. Selbst der armseligste Kunstunterricht ist von diesem Glauben durchleuchtet. Was wir an theoretischen, ästhetischen und technischen Aufzeichnungen über den Tanz und die Kunst überhaupt haben, ist von diesem Glauben getragen.

Natürlich gibt es auch eine ziemlich tanzfremde Kunstfertigkeit. So manche Schriftsteller, Musiker und Bildermacher sind tanzleerer Erwerbsarbeit ergeben. Ebenso schaffen Denker, Forscher und Or-



*Rudolf von Laban
Der Mönch*

ganisatoren keineswegs immer mit Tanzglauben. Das sondert dem Tänzer aber Kunst von Kunstfertigkeit, Lebendigkeit von Schaltheit, daß die erstere dem tänzerischen Element des Vollerlebens Rechnung trägt, während die letztere einem abgespalten mechanischen oder sonstigem einseitigen Weltempfinden entspringt. Einseitigkeit blitzt als Nebenerscheinung auf und verlischt rasch. Oft entfacht sie freilich Feuersbrünste und Entzündungen. Sie ist Heilprozeß, Abbau, den die ewige Tanzkraft in ihrem Kontrastwillen zeugt und verdirbt. Kunstvolles Tanzerleben aber ist gesundes Leben, Aufbau, ewig bleibende Tanzkraft selbst.

Es erscheint mir notwendig, diese tänzerische Wertung aller Kunst und natürlich besonders des Tanzes ins richtige Licht zu rücken, bevor ich zur Schilderung meiner choreographischen Erfahrungen schreite. Die Beschreibung der Tanzgesetze und Übungen kann erst nach vorangegangenem Erkennen des Tanzgeistes fruchtbar werden und ins Leben übergreifend kulturellen Nutzen bringen. Nur wenige ahnen, daß der Tanz, diese so oft als nebenanstehende Einzelercheinung des Lebens betrachtete Kunst, ein das ganze körperlich-seelisch-geistige Sein Erfüllendes zum Wesenskern hat. Es wird sich aus den Anregungen dieses Werkes mit der Zeit eine klarere Wertung des Tanzgedankens und der Tanzleistungen ergeben.

Es gibt ganz wenige Tänzer, wie es auch nur wenige wahre Dichter, Musiker und Bildner gibt. Neben der Tanzkunst steht die Tanzkunstfertigkeit. Vieles, was Tanz genannt wird, ist unkünstlerische Gymnastik, Akrobatik, lebende Bildstellerei, Schöngeisterei, Erotismus und ähnliches mehr. Wir sind am Anfang des Verständnisses für den tieferen Inhalt dieser Kunst und dürfen daher über sie nicht urteilen oder gar aburteilen. Wir können nur ehrfürchtig in die Werkstatt der Natur blicken, in der Tänzergeist entsteht.

Die Form, in die ich meine aus tausend Tänzern, Gesprächen mit Tänzern, Schriften über Tanz und Bewegung, ferner aus dem Unterrichten und Einstudieren von Tanz gewonnenen Einsichten kleide, ist der Gedankenreigen. Tanz erklärt sich nur im Tanz. Die gedanklichen Motive im Sinne tänzerischer Komposition zu ordnen und den Gedanken als körperlich-seelisch-geistige Bewegung zu erfassen, ist die Grundaufgabe dessen, der einen Gedankenreigen schafft. Die plastische Verwandtschaft der Begriffe und Gedanken untereinander steht über

den logischen Zusammenhängen. Logik ist ein Teilgebiet der tänzerisch-plastischen Gedankenspannungsverwandtschaft, der Grundlage tänzerischen Denkens.

Meine Darstellung ist natürlich subjektiv vorgetragen — angebliche Objektivität ist ja doch immer nur eine geradezu leidenschaftlich subjektive Zuneigung zu irgend einer Auffassungsform oder Erkenntnisgrundtheorie — der Inhalt wurzelt aber ausschließlich in Darstellungen, Äußerungen, Erlebnissen und Ansichten der vielen tänzerischen und tanzverständigen Menschen (oder ihrer Schriften), die ich in meinem Beruf kennen lernte. Die kompositionelle Grundlage der fünf Gedankenreigen dieses Buches sind tänzerische Übungsfolgen. Man beachte die näheren Angaben hierüber auf Seite 249 u. f. Den Gedankenreigen ist eine kurze Skizze über die Bausteine tänzerischen Erlebens und tänzerischer Forschung beigelegt.

Wer hier Rezepte für Regie, Schminken, Wadenstärkung oder ähnliches zu finden hofft, der wird enttäuscht sein. Aber wer erfaßt, daß alle Technik, Ästhetik, Theoretik und alles Hilfswissen des Tanzes einzig aus der Ethik des Tänzers, aus tänzerischer Gesinnung und Gesittung fließen soll, wird hier die grundlegenden Anregungen für sein Tanzwissen finden. Den zweiten Teil meiner Arbeit, der ebenso wie der erste als selbständig abgeschlossenes Buch erscheint, nenne ich die Schrift des Tänzers. Dieses Werk bringt die Grundbegriffe tänzerischer Raumrhythmik, ferner die unserem heutigen tänzerischen Empfinden entsprechende Umwandlung der Tanznotenschrift (Choreographie) und eine Anzahl grundlegender Übungen für tänzerische Allgemeinerziehung und Tänzerausbildung.

Tanz erfordert Überwindung der Trägheit. Er schmeichelt also einem der Grundinstinkte des Menschen keineswegs. Tanz bringt aber auch Befreiung, und ich persönlich glaube, daß der Mensch die Schwelle überschritten hat, an der die Trägheit über den Freiheits- oder Leichtewunsch überwiegt. Nicht überall in jedem Einzelnen, aber in der Mehrzahl der Menschen lebt Tanz — Tanz, der erweckt werden will.

ERSTER REIGEN

Der menschliche Ausdruck. Mit leuchtendem Auge, den ganzen Körper gespannt, steht der Mensch. Eine Armbewegung löst sich langsam, die gehobene Hand deutet an, daß er sprechen will. Den Raum zwischen ihm und uns durchheilen die Lichtwellen, die von seiner Erscheinung in unser Auge strömen. Bald folgt der Klang seiner Stimme und nach den Gesetzen seiner heimatlichen Sprache deutet er uns die Erregungen an, die sein Inneres durchfluten.

Tanz, Ton und Wort — nennt man die Elemente seines Ausdrucks. Was ist Tanz? Der erst schlaff herunterhängende Arm, der gesenkte Kopf, werden von einer Spannung durchzittert, das Haupt hebt sich, die Lider entschleiern den Blick. Tatkraft spricht aus den Muskeln des Antlitzes. Der Körper mit all seinen Gliedern vorerst nur der Schwere folgend — setzt seine Eigenspannung dieser Erdschwere entgegen und reckt mit festgewölbtem Fuß, mit gerundeter Brust die Gestalt empor. Sie hebt den bis dahin herabhängenden Arm in eine Raumlage, die den Gesetzen der Trägheit widerspricht. Der andere Arm und das nach rückwärts gehaltene, kaum den Boden berührende Bein halten schwebend das Gleichgewicht.

Eine Körperspannung ist entstanden und gleichzeitig ein Gefühl der Tatkraft, des Hochstrebens. Der uns zugeneigte Arm legt sich auf die Brust. Das Gewicht wird nach rückwärts übertragen, der Kopf senkt sich wieder, jedoch nicht schlaff; denn gespannt blicken uns die beiden leuchtenden Augen unter der geneigten Stirnwölbung hervor an.

Der Eindruck des Besinnens und gleichzeitig des Wohlwollens entwickelt sich langsam aus der Körperbewegung, deren erster Aufschwung freudiges Hochstreben ausdrückte.

Tanz als Gebärde. Der Weg zwischen zwei ausdrucksvollen Körperspannungen, die mit entsprechenden Gemütsbewegungen und Verstandesregungen gleichzeitig ablaufen und mit derselben eine untrennbare Einheit bilden, ist tänzerische Gebärde.

Wohl ist es möglich, eine Tanzgebärde mit fast verschwindender Gemüts- und Verstandesbetonung auszuführen, was wir dann eine mechanische, leere Geste nennen. Immer wird aber die Erregung auch mit aus dem Gemüt und dem Verstandesleben strömen, denn ohne Gemüts- und Verstandeserregung und ohne Denken gibt es auch keine Körperbewegung!

Daß die Geste hohl, gemütslos erscheint, liegt oft daran, daß sich nicht zusammengehörige, disharmonische Teile von Gemüt und Geste verbinden. So ist es z. B. bei gefallsüchtig-schönen Bewegungen. Sie erscheinen künstlich, da etwa bei kokettem Erschrecken nicht die Mimik des Schreckens mit dem Fühlen und Begreifen des Schreckens, sondern mit dem Gedanken der Selbstgefälligkeit zusammenfällt.

Das gleiche gilt für die Gemüts- und Verstandeserregung und den begrifflichen Einfall, die niemals ohne gleichzeitiges Muskelspiel des Körpers bleiben. Das oft kaum sichtbare Anspannen oder Entspannen bestimmter Muskelpartien ist der Träger jedes menschlichen Ausdrucks.

Es gibt also keine Gemüts- und Verstandesleistung ohne Körperbewegung und umgekehrt.

Die immer zusammen auftretende Verstandesarbeit, Gemüts- und Verstandeserregung und Körperbewegung nennen wir Gebärde. Wird eine Folge von Gebärden zu einem kunstvoll abgerundeten Ganzen vereint, so entsteht der Tanz, der Reigen.

T o n a l s G e b ä r d e. Was ist der Wohlklang? Er entschwebt dem Munde des Sprechenden. Immer wieder bilden Lippen, Zunge und Mundhöhle neue Gebärden, vollführen einen Tanz. Der Atem erzeugt eine Erschütterung der umgebenden Luft, die das Abbild der Bewegungen der Sprechorgane als Wellengebilde in unser Ohr tragen. Ebenso trug vorhin die Lichtwelle das Abbild der Bewegungen des ganzen Körpers unserem Auge zu.

Sind diese Bewegungen der Sprechorgane auch mit Gemüts- und Verstandesbewegungen und Verstandesregungen verbunden? Gewiß! Jedermann wird diese Frage bejahen, wenn es sich um den Gesang oder die Sprache handelt. Das von Klanglaut zu Klanglaut Schwingen in der Melodie trägt das deutliche Gepräge von Gemütsbewegungen und Begriffen. Was wir wahrnehmen ist also eine Gebärde im oben festgelegten Sinn.

Man könnte nun einwenden, daß beim Sprechen nicht jeder einzelne Laut, also jede Sprechorganbewegung gemütsbetont ist. Das erscheint so, weil hier ein rascher und fließender Wechsel von Gebärden, also ein ganzer Kunstdanz auf uns einströmt, bei dem die mit den einzelnen Teilen verbundenen Gemütseregungen und Begriffe zu größeren Einheiten verschmelzen. In Wirklichkeit entspricht aber auch in der Sprache jedem Selbstlaut und Mitlaut und damit auch den einzelnen Bewegungen der Sprechorgane eine gleichzeitige Gemütsbewegung und Verstandeserregung.

Der physiologische Akt des Vor- und Rückwärtsbewegens der Zunge, des Breitziehens und Spitzens der Lippen und alle anderen Formen der klangbildenden Bewegungen wie die des Brustkastens, der Kehle und der Mundteile sind an sich Gebärden, das heißt sie sind Zusammenklang einer Muskelbewegung mit einer Gefühlserregung und einer Verstandesleistung.

Daß der Laut das Abbild einer Formspannung ist, wird dadurch bewiesen, daß man durch Geräuschinstrumente, die den menschlichen Sprechwerkzeugen ähnlich gebildet sind, alle Sprechgeräusche hervorbringen kann. Freilich sind diese Instrumente meist viel einfacher und plumper, sie ahmen auch in ihrer starren Form immer nur eine Bewegungsphase der lautbildenden Organe des Menschen nach. Wir können also von jeder Art menschlicher Lautgebung behaupten, daß sie tönende, also in ihrer Schwingungsform für das aufnehmende Ohr berechnete Gebärde ist.

Der Mensch übermittelt seine Sprache übrigens nicht nur durch Lautverbindungen dem Ohr, sondern auch durch die Schrift dem Auge. Die Vorbedingung der Schrift ist Gebärde. Die Schrift ist Tanz der Hand, gleichviel ob die Hand einen Knoten bindet, Feder, Pinsel oder Meißel führt. Zu allen Zeiten bestand aber auch eine Sprache, bei der die Wortbedeutung unmittelbar durch Hand- oder Körperstellungen auf das Auge wirkte. Die Taubstummen bedienen sich noch heute dieses Verständigungsmittels. Die Reigenkunst des Tänzers und Pantomimikers beruht auf der Schrift der Körperglieder.

Der Gedanke als Gebärde. Der Sprechende sieht mich an. Schon ohne mich, daß sich in ihm der Gedanke formt und ich ohne selbst den Sinn dessen, was er sagen will. Oft geschieht es, daß zwei lautlos und regungslos beieinander weilende Menschen ihre Gedanken

erraten und wissen. Was hat nun den Gedanken von einem zum anderen getragen? Es ist wohl eine jener Strömungen, die ständig zwischen Körper und Körper unterwegs sind. Daß hierbei durch Formveränderungen der inneren Organe der Anstoß gegeben wird, erscheint auch der wissenschaftlichen Forschung wahrscheinlich und wird durch die praktischen Erfahrungen des Denkers und Redners bekräftigt.

Wir setzen „Denken“ im Sprachgebrauch mit „Kopfarbeit“ oder „Gehirntätigkeit“ gleich. Ist hier nicht der Ausgangspunkt einer Forschungsreihe und einer Folgerungsreihe gegeben, an deren Abschluß der physiologische Teil des Denkvorgangs als klarumschriebener Bewegungsvorgang im Nervensystem und anderen Organen des Körpers vor uns stehen wird?

Das Mitwirken von Gemütsregungen beim Denken wird niemand in Abrede stellen. Also wäre das Denken auch eine Gebärde? Der Tänzer empfindet das Denken als Gebärde. Er sieht, daß die Bausteine des geformten Denkens die Worte der Lautsprache oder der Zeichensprache sind. Er erkennt den Zusammenhang zwischen den Formen der sichtbaren oder hörbaren Gebärden der Sprache mit entsprechenden Gedankeninhalten.

(Man lasse sich nicht dadurch beirren, daß es so vielerlei Sprachen gibt, deren jede andere Zeichen und Symbole für die gleichen Worte und Begriffe setzt, denn jede einen Gedanken darstellende Gebärde kann vielfach gestaltet werden und jedes Gebärdensymbol kann vielfach gedeutet werden. Die Ursache dieser verschiedenartigen Deutungsmöglichkeiten der Gebärde ist, daß der Mensch die Wesensinhalte der Erscheinungen schwer voll erfassen und daher auch nicht einheitlich benennen kann. Er sieht und empfindet nur eine Teileigenschaft der Erscheinung und gibt dieser einen Namen. Ein anderes Temperament, eine andere Rasse oder Nation sieht andere Teileigenschaften der gleichen Erscheinung und nennt dieselbe natürlich mit einer anderen Lautverbindung, einem anderen Wort, einem anderen Schriftzeichen oder Tanz.

Eine häufigste Erscheinung bei dem Sichnichtdecken zweier Erscheinungsbenennungen in verschiedenen Sprachen ist die gemütsarm mechanische oder die mit Gemütsüberschwang veränderte ungenaue Wiederholung der ursprünglichen Spannungsform. Träg-



Photo Erfurth Dresden

*Mary Wigman
Der Ruf*

heit, Gewohnheit und mangelndes Spannungsgefühl erhebt diesen Irrtum zum Gebrauch. So sind die verschiedenen Sprachen entstanden. Die innere Verwandtschaft ist aber durch die vergleichende Sprachforschung fast überall nachzuweisen. Die einem Begriff entsprechende sichtbare Gebärde des Körpers, der Hand, der Gesichtsmuskeln ist viel einheitlicher bei allen Völkern als die entsprechende Lautbezeichnung. Wenn man sich mit Völkern, deren Landessprache man nicht kennt, verständigen will, wendet man immer die körperliche Gebärde, den Tanz an.

Die vergleichende Sprachwissenschaft und Schriftenkunde im Verein mit dem künstlerischen Bewegungsempfinden haben die Mittel, das formale Element der Denktätigkeit in ihrer Spiegelung als Tanz-Ton- oder Wortgebärde näher zu untersuchen.

A n a l y s e d e r G e b ä r d e n a l s R a u m s p a n n u n g e n. Die Einzelteile jeder Gebärde sind mit Verstandes- und Gemüts-erregungen vereinte Körperspannungen. Die Körperspannungen unterscheiden wir nach den Raumrichtungen, nach welchen sie ausgeführt werden, ferner nach der Kraftanwendung, mit der sie in bestimmte Raumweiten geführt werden und der größeren oder geringeren Zeitdauer, mit der sie aufeinander folgen.

Das wichtigste und bedeutungsvollste Element der Körperbewegung ist zweifellos die Raumrichtung. Formgebende Kraft läßt durch den Raumrichtungswechsel die bewegte Form, den Körper, einmal gestreckt, erhaben, dann wieder gekrümmt, gedrückt erscheinen. Zahllose Formen sprechen von zahllosen Stufen der Erregung, denen der Körper in seiner Gebärde folgt.

In den Begriffen „gestreckt“ und „erhaben“, „gekrümmt“ und „gedrückt“ erfassen wir zwei äußerste Gegensätze von Körperspannungen. Liegt darin nicht schon ein klarer Hinweis auf die mit der Körperspannung zusammenfallende Gemüts-erregung und Verstandesvorstellung?

Doch der Körper kann ebenso freudig wie auch leidvoll oder sehrend gestreckt und behaglich zufrieden oder schmerzhaft gekrümmt sein. Ist die Streckung eine andere, wenn sie leidvoll ist, als wenn sie erhaben ist? Die Beobachtung von künstlerischen Bildwerken, die uns leichter fällt als die Beobachtung der Bewegungen des lebenden Körpers, läßt uns diese Frage ohne weiteres bejahen. Teilspannungen

sind verändert, wenn auch der Gesamteindruck des Hochgerechtseins oder Gekrümmtseins bestehen bleibt. Das Verhältnis der Teilspannungen zueinander läßt also auf die der Gebärde innewohnenden Gemütsregungen und Verstandesvorstellungen schließen.

Die Gemütsregungen. Den Hauptgegensatz der Gemütsregungen drücken wir begrifflich mit den Worten angenehm und unangenehm aus. Angenehm ist uns das Gleichgewicht zwischen körperlicher Anspannung und Entspannung. Unangenehm die völlige Schläffheit oder Überanspannung. Die Schläffheit kann durch Gewohnheit zur Trägheit und damit angenehm werden, doch ist ihre Folge — die Funktionsuntüchtigkeit — unangenehm. Ebenso wird die häufige Übererregung zur Gewohnheit, und ihr Fehlen wird als Unlust und Sehnsucht nach der Übererregung empfunden. Die Folge der Übererregung führt wie die Trägheit zur Funktionsuntüchtigkeit, bei der dann das Unlustgefühl geballt und gesteigert auftritt.

Logik der Gebärde. Die harmonische Körperbewegung ist harmonische Gemüts- und Verstandestätigkeit. Der Wechsel zwischen energischer Anschwungsspannung, die den Körper sozusagen zusammenzieht, und abgespanntem Hinausführen der Glieder in den Raum, ergibt den harmonischen Körperschwung.

Ein Schwung ist z. B. das Hochstrecken der Arme. Freude sowohl wie auch Entsetzen kann sich in diesem Schwung ausdrücken. Wir unterscheiden den Sinn und Gemütsinhalt aber deutlich, ohne die Ursache der Bewegung zu sehen und ohne verstandesmäßig zu wissen, ob es sich um eine Lustspannung oder eine Unlustspannung handelt. Ja wir sehen sogar den Grad und die Art des Lust- und des Unlustempfindens, das in einer Körperbewegung zum Ausdruck kommt.

Das logisch harmonische Bild des freudigen Streckens ist in seinen Teilspannungen dadurch gekennzeichnet, daß die Richtung der Schwerkraft, die Senkrechte, aus der Bewegung ausgeschaltet scheint: die Bewegung gibt das Bild des Fluges und nicht der Starre. Von einer zusammengezogenen Körperhaltung mit energischer Muskelanspannung geht die Bewegung langsam zu einer im Außenkreis sehr locker und weich gehaltenen schwebenden Stellung mit gestreckten Armen über. Niemals wird eine freudige Bewegung in den weggestreckten Armen die Senkrechte betonen, oder Arme und Hände

im Außenkreis verkrampfen; dieses erschiene uns als Anzeichen eines Unlustgefühls und speziell des Entsetzens.

Die Bewegung geht beim Ausdruck des Entsetzens von der Schlawheit des gekrümmten, zusammengezogenen Körpers mit anschwellender Spannung zum Außenkreis. Der Schwung ist disharmonisch. Die Schlawheit ist schwer, träge. Die übermäßige Anspannung im Außenkreis ist starr, bewegungshemmend. Nur durch den Fall, also wieder die Schwere, kann diese Starrheit gelöst werden. Schwere und Fall betonen die Senkrechte.

Alle Körperbewegung wirkt durch die Richtungen ihrer Loslösungen von der Senkrechten auf unser Erleben.

Die Richtungen der Raumspannungen. Bei jeder Bewegung treten im Körper unzählige Einzelspannungen auf, die durch die anatomische Gliederung bedingt sind. Unserem Auge und unserem Spannungsempfinden stellen sie sich als mindestens vier Resultanten dar, die wir uns als vom Schwerpunkt des Körpers ausgehend denken.

Wir beschreiben eine Gestalt am einfachsten, indem wir die Stellung ihrer Gliedenden zum Schwerpunkt des Körpers feststellen. Wir sagen: Der Kopf ist aufrecht gehalten, der rechte Arm strebt halbrechts vor, der linke Arm steht etwas tiefer links seitwärts, das linke Bein schwebt rückwärts in der Luft. Die Gestalt steht auf dem rechten Bein. Ein ähnliches ließe sich von einem Torso sagen, wir würden nur statt der Arme die Schultern nennen und statt der Beine die Hüften.

Eine dieser Richtungen wird uns als Hauptrichtung erscheinen; in unserem Beispiel diejenige des vorgestreckten rechten Armes.

Es sind also nicht bloß einzelne Richtungen, die den Körper spannen. Zur Hauptrichtung kommen Nebenrichtungen, die das Gleichgewicht halten, die vorausgegangene Bewegungen verlaufen lassen und nachfolgende Bewegungen anbahnen. Halten wir einen dieser Momente fest, so entsteht wie im Bildwerk eine bewegungslose Stellung, in der deutlich eine nach mehreren Richtungen gleichzeitig strebende Raumspannung sichtbar wird.

Unserem vorigen Beispiel folgend sei ein laufend vorgeneigter Mensch, der mit dem rechten Arm sehnsuchtsvoll nach einem fernen Ziel deutet, mitten in der Bewegung festgehalten.

Das rechte Bein stützt den Schwerpunkt, seine Richtung ist die nach unten gerichtete Senkrechte. Drei weitere Hauptrichtungen fallen uns auf: nämlich die Zielstrebung des rechten Armes und die beiden das Gleichgewicht haltenden Richtungen des linken Armes und des linken Beines.

Die Verbindung der Endpunkte dieser vier Richtungen, also die Berührungsstelle des Stützfußes mit dem Boden, die Fingerspitzen der vorgestreckten Hand und die Fingerspitzen bezüglich Zehenspitzen des linken Armes und linken Fußes, geben die Kanten eines tetraëderartigen Gebildes, das auf einer Spitze steht. Die eigentlichen Richtkräfte gehen von der Körpermitte, etwa dem Körperschwerpunkt, zu den Eckpunkten dieses Tetradeërs.

Der Körper ist also nach vier vom Schwerpunkt ausgehenden Richtungen gespannt. Der Übergang in eine andere Spannungsstellung über unzählige Zwischenstellungen ist eine Bewegung.

Die Gemütsspannung und Verstandesspannung. Jede Stellung und jede Bewegung ist aber immer auch gefühlbetont und verstandesbetont, daher eine Gebärde. Aus den Stellungen und Spannungen der Glieder folgern wir auf die Gemütsspannung und Verstandesspannung der Gestalt. Wir beobachten dabei die Art, wie sich die Gestalt zu den Lust- und Unlustempfindungen stellt, die sich in der Nüancierung der Trägheitsüberwindung und des Gleichgewichtes kundgeben.

Man könnte einwenden: das Sehnsuchtsvolle der eben geschilderten Gestalt träte nur in ihrer Gesichtsmimik zutage. Wie kommt es aber, daß antike Statuen, von denen oft nur der Rumpf übrig oder das Antlitz bis zur Ausdruckslosigkeit entstellt, beschädigt ist, doch den deutlichen Eindruck einer Gemütsregung, eines Wollens, eines verständlichen Sinnes machen? Wir sind durch unsere, den ganzen Körper verhüllende kunstlose Kleidung entwöhnt, den körperlichen Spannungsausdruck zu verstehen. Ein gotischer Torso spricht, obwohl bekleidet, dennoch von Gemütsregung und Sinn. Die Kleidung war damals eben noch organischer als heute. Sie war ein Kunstgebilde.

Harmonie der Gebärde. Um die Gebärde eindeutig zu beschreiben, genügt es freilich nicht, mit beliebigen unserer dreidimensionalen Richtungs begriffe wahllos zu operieren. Es muß fest-

gestellt werden, ob nicht bestimmte Raumrichtungen und Spannungsgruppierungen bestimmten harmonischen Gebärden entsprechen. Das ist augenscheinlich der Fall, sonst könnten wir Gebärden überhaupt nicht deuten.

Durch das Studium der Reigenkunst (wobei natürlich nicht bloß das rein körperliche Springen und Wenden verstanden wird) erhalten wir reichlichen Aufschluß über die harmonischen Zusammenhänge der Gebärden; die Reigenkunst lehrt wie keine andere Kunst, daß „Zeichen bedeuten“.

Zu untersuchen sind: erstens die Zusammenhänge der verschiedenen Körperspannungen, Gemütsregungen und Vorstellungen, aus denen eine einzelne Form — körperlich gesprochen also eine Ruhestellung — besteht; zweitens die Folge der Gebärdenspannungen in der Bewegung; drittens der kompositorische Aufbau abgeschlossener Reigenkunstwerke sowohl im Hinblick auf ihre Raumrhythmik als auch auf die entsprechende Rhythmik der Gemütsspannungsfolgen und Vorstellungsfolgen. Vorbedingung dieser Untersuchungen ist die Entwicklung des tänzerischen Sinns im Menschen.

Der tänzerische Sinn. Tänzerisch begabt ist, wer Eindrücke der Umwelt in körperlich-seelisch-geistiges Spannungsgefühl umsetzt. Nimmt der Tänzer eine Form durch das Auge oder durch das Tastgefühl wahr, hört er eine Klangwelle, denkt er einen ihm zugesandten Gedanken, so entsteht in ihm eine Spannung oder Spannungsfolge, aus der heraus er bestimmte Schlüsse auf Wesen und Eigenart der ihm gegenüberstehenden Erscheinung zieht. Ich möchte dies den tänzerischen Sinn nennen. Dieser tänzerische Sinn ist heute, da er nicht genügend geübt wird, sehr verkümmert — nur der Künstler hat ihn in jenem Maße, daß er für seine Willens-, Gemüts- und Gedankenwelten als erkenntnisbringendes Element in Betracht kommt. Diese tänzerische Wahrnehmung faßt die ganze sinnliche, gefühlsmäßige und intellektuelle Wahrnehmung in eine Einheit zusammen. Der erkennende Geist eines Menschen erlangt einen vollen Eindruck, der dann wieder in den verstandesmäßigen Ausdruck der Sprechgebärde, den willensmäßigen Ausdruck der körperlichen Bewegung oder den gefühlsmäßigen Ausdruck der Lautgebärde, des Klangrufes gespalten werden kann.

Der trügende Schein. Kein Mensch vermag nur durch den Verstand oder nur durch Empfinden oder Gefühl dem wahren Sinn der Dinge nahe zu kommen. Ist aber Körper, Seele und Geist in gleicher Weise dem Eindruck entgegengespannt, so entsteht in unserer Wahrnehmung eine Gewißheit über die Dinge der Welt, die hoch über dem trügerischen Schein steht, den die Natur den einzelnen Teilzentren unserer Psyche bietet. Daher das vergebliche Bemühen, durch abstraktes Denken oder andere Teilbesonderheiten unseres Ichs das Wesen der Welt zu erfassen. Es ist nicht die Natur, die uns betrügt, wenn wir nach Entfaltung aller denkerisch-logischen Kräfte, aller Empfindsamkeit und aller Gemütsstiefe vor einem Rätsel stehen. Ebenso ist es nicht die Natur, die trügt, wenn unser Gemüt in der Aufwallung seiner Kräfte ein Ding oder Geschehen beurteilt, welches Urteil vom nachprüfenden Verstand als falsch befunden wird. Es ist unsere unvollkommene Einstellung, durch die uns nicht Klarheit werden kann. Mit nur einer Teilkraft unseres Wesens können wir auch nur einen Bruchteil des Betrachteten erfassen.

Wiedererweckung des tänzerischen Sinnes. Den tänzerischen Sinn, das Zentrum der Erkenntnis in sich zu erwecken und zu beleben, ist die erste Aufgabe des Tänzers. Sein ganzes Streben geht dahin, diese Grundlage menschlicher Vollbewußtheit sich und anderen zu erobern, zu vermitteln und dauernd zu erhalten.

Dabei verzichtet der Tänzer keineswegs auf die Macht des Denkens, der Sprache und des klanglichen Ausdrucks der Gemütsempfindung in der Musik. Im Gegenteil, der wahre Tänzer wird alle durch den tänzerischen Sinn vollerlebten Spannungserkenntnisse mit dem Bewußtsein prüfen, mit dem Gemüt empfinden und mit dem Willen erfassen.

Auf das Erleben kommt es an. Wenn man eine durch den tänzerischen Sinn gewonnene Erkenntnis nur mit dem Verstand zu erfassen trachten würde, da sie etwa in Worten niedergeschrieben oder gesagt ist, so könnte man wieder nur zu verstandesmäßiger Teilerkenntnis gelangen. Wenn das Gemüt von den gefundenen Erkenntnissen und Bildern begeistert und berauscht und daher mit denselben einverstanden ist, so wird wohl eine gefühlsmäßige Erkenntnis möglich, aber keine Vollerkenntnis im Sinne der plastischen Vorstellung. Auch das rein körperliche Erfassen eines Sinneseindrucks ist kein Vollerleben.

Erst wenn Verstandes-, Gemüts- und Willenserkenntnis vom Tänzer als plastische Spannung zusammengefaßt wird, entsteht in seinem Inneren diejenige Bejahung der Welt, die ohne Rätsel und ohne Zweifel das innere Gleichgewicht der Befriedigung gewährt, die man Vollerleben nennen kann.

V e r s t a n d e s e r k e n n t n i s. Reine Verstandeserkenntnis, die sich ja selbstverständlich auch mit Gemüts- und Willensdingen befaßt, wird durch wissenschaftliche Forschung erzielt. Ihre Abwege, über die rationalistischen Erkenntnistheorien bis in die abstrakteste Philosophie hinein, fußen immer auf einseitigen Voraussetzungen, auf erstarrten Begriffsfestlegungen, die den Keim des Irrtums in sich tragen. Ergebnis: Verknöcherung, Zweifel, Freudlosigkeit.

G e m ü t s e r k e n n t n i s. Die mystische, irrtümlich oft religiös genannte, Erkenntnisweise hat ihren Angelpunkt im Gemüt. Sie negiert dementsprechend fast alle verstandesmäßigen Einwände und weist mit Recht die Einseitigkeit der Verstandestätigkeit oder Willenstätigkeit nach. Aber gerade wegen dieser Abneigung gegen den Verstand und den Willen wird sie sich nicht bewußt, daß auch sie nur auf einer Teilkraft unseres Wesens aufgebaut und daher dem Irrtum unterworfen ist. Der Wahn dieser Einseitigkeit zeigt sich in der Schwächung lebendiger Kraft und Klarheit.

W i l l e n s e r k e n n t n i s. Plastische Erkenntnis wird diese beiden Gesichtspunkte zusammenfassen und noch ein Drittes hinzufügen. Wir bezeichnen dieses Dritte, wenn es einseitig und allein auftritt, als Willenserkenntnis. Das Wesen der Willenserkenntnis so klar zu umschreiben — wie dies mit der mystischen und wissenschaftlichen Erkenntnisauffassung geschehen kann — ist heute unmöglich, weil wir unserem Willen in den letzten Jahrhunderten so wenig Beachtung schenkten, daß eine allgemeingültige Begriffsbildung über seine Auswirkungen nicht vorhanden ist. Am klarsten spiegelt sich die Willenserkenntnis in der praktischen Psychologie der Rechtspflege und Staatskunst. Diese steht heute im Zeichen der Vergewaltigung und Brutalität.

Der Tänzer versucht klarzustellen, in welcher Weise der Mensch rein willensmäßigen Erkenntnissen zugänglich ist. Wir sind gewohnt, dem bewußten Verstand das unbewußte Gefühl entgegensetzen. In dem, was heute Gefühlswelt genannt wird, sind zwei deutlich unter-

scheidbare Gruppen menschlicher Kräfte zusammengefaßt, die der Sprachgebrauch einerseits Triebe und Neigungen, andererseits Gefühle im eigentlichen Sinne des Wortes nennt. Jedermann weiß, daß Triebnaturen oft ohne tiefere Gefühlsregungen durch das Leben gehen, während Gefühlsmenschen oft jede Triebhaftigkeit, jede klare Neigung fehlt. Gefühlsmenschen sind weich, zaghaft. Der Triebmensch ist energisch, draufgängerisch, oft hart. Sein Erleben ist ein körperliches, ist nur wenig mit Reflexion verbunden und nur gering gemütsbetont. Die Umwelt stellt sich der willensmäßigen Erkenntnis als der Zusammenprall von Gewalten, im philosophisch-abstrakten Sinn als eine unbeseelte Kräftekombination, dar. Der körperliche Sinn erlebt die Welt rein rhythmisch. Unsere wissenschaftliche Anschauung kennt die philosophisch-abstrakte Seite dieses Weltbildes, denn der Verstand kann sich, wie in andere, so auch in dieses Teilgebiet hineindenken. Aber das plastische Erleben dieses Wesensteiles des Menschen fehlt uns und insbesondere der Wissenschaft heute fast vollkommen.

Physikalische und physiologische Kräftewirkungen der Körperbewegung lassen uns die rein körperliche Erkenntnis erleben.

(Wohlbemerkt, der Körperbewegung und nicht des Tanzes, denn der Tanz ist Gebärde, also Synthese von Körperspannung, Gemütsregung und Vorstellung. Die Körperbewegung wird heute wieder allgemein gepriesen, der Tanz muß neu geschaffen werden.)

Es geht aus dem Vorangegangenen hervor, daß wir die als Willenserkenntnis bezeichnete Form unseres Erlebens als eine ebenso einseitige und mangelhafte betrachten, wie eine ausschließliche Gefühlskenntnis oder Verstandeskenntnis.

Tanzkunst und Tanzwissenschaft als Träger des plastischen Sinnes. Wesentliche Eigenschaft der Tanzkunst ist das Wachhalten des plastischen Sinnes. Sie bringt die harmonische Verschmelzung und Beherrschung der Kräfte des Verstandes, des Gemütes, der organischen Funktion und ihrer physikalischen Vorbedingungen.

Da wir keine eigentliche Tradition der Reigenkunst oder Tanzkunst und der Tanzwissenschaft besitzen, sind wir auf meist bildliche Denkmäler der Vergangenheit angewiesen, aus denen wir erst im Verein mit den heutigen praktischen Erfahrungen eine Tanzwissen-

schaft neu schaffen müssen. Die Kunstgeschichte gibt uns eine Anzahl von Abbildungen und nur sehr wenige Texte an die Hand, deren rein wissenschaftliche Verarbeitung aber zu keinem greifbaren Ergebnis führt. Wir haben Bilder, Plastiken und phantastisch anmutende Harmonietheorien, die uns über die Kunstauffassung mehrerer Jahrtausende berichten. Wir haben praktische Überlieferungen über die verschiedenen Arten der menschlichen Bewegung in Kampf, Arbeit und Kunst, z. B. Abhandlungen über Choreographie, Fechtkunst usw.

Körpersinn und Spannungssinn. Der Tänzer sieht Bilder nicht nur mit dem Verstand vergleichend an, sondern er trachtet ihre Spannungswerte zu erleben, indem er die dargestellten Stellungen und Bewegungen nachahmt. Zu seiner Überraschung erwächst nach längerer Übung in seinem Körper ein Bewegungsgefühl und Bewegungsverstand, dem sich all diese Stellungen systematisch ordnen. Er empfindet Körperspannungen, die sich ständig wiederholen. Eine Anzahl dieser Körperspannungen bezeichnet er als Grundspannungen, da alle anderen nur ihre Veränderungen sind. Er sieht diese Grundspannungen viel häufiger dargestellt als ihre Abweichungen. Er erkennt, daß in Kampf und Arbeit, also gerade dort, wo möglichste Kraftersparnis notwendig ist und wo von der absoluten Sicherheit der Bewegung die bestmögliche Arbeitsleistung, ja sogar Gesundheit und Leben abhängen, immer wieder diese gleichen Grundspannungen auftreten. Daraus folgt für ihn die Erkenntnis, daß in diesen aus mehreren einzelnen Richtungen bestehenden Spannungen eine Art Bewegungsharmonie von Natur aus festgelegt ist.

Formsinn und Bewegungssinn des Tänzers. Sein durch das Erfassen der Raumspannungen geübter plastischer Sinn beobachtet die Form der Dinge und die Bewegungen der Lebewesen auf die Richtungsteilstrebungen hin. Er erkennt alsbald, daß solche Richtungsteilstrebungen überall in der Natur vorhanden sind und daß die Form jedes Dinges und der Formwechsel der bewegungsbegabten Naturerscheinungen, gleichviel ob organisch oder anorganisch, den gleichen Gesetzen harmonischer Spannungen folgen, wie sein eigener Körper in Kampf, Arbeit und Bewegungskunst.

Die Schriftzeichen. Ein ungeheurer Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Spannungsphänomens bildete die vergleichende Schriftanalyse. Die Schriftzeichen aller Völker und Zeiten sind

Spannungssymbole, durch die ein bildlicher Widerhall der Dinge der Umwelt gegeben ist. Klar zutage tritt diese Tatsache bei den Hieroglyphen, die Abbildungen der Umrisse der Dinge sind.

K o n k r e t e U m r i ß d a r s t e l l u n g. Jedermann wird verstehen, daß der Umriß eines Gegenstandes die in ihm vorzüglich auftretenden Körperspannungen veranschaulicht. Man denke an das Bild der Sonne, den Kreis, an das Bild eines kauernenden Tieres, an das Bild eines die Arme aufwärts streckenden Menschen u. dergl. Aber wie kommen jene Schriftzeichen, die nur mehr sonderbar geschwungene, sich kreuzende und meidende Ornamente sind, zustande, denen der Mensch später Begriffsbedeutung und noch später Lautbedeutung gab?

Nehmen wir das Abbild eines Rades. Es wird einmal durch einen Kreis symbolisiert und ein andermal durch ein Kreuz, das die Speichen des Rades darstellt. Die Darstellung des Rades durch den Kreis gibt dessen äußere Form, das Rad sozusagen von außen gesehen. Die Darstellung des Rades durch das Speichenkreuz zeigt uns die inneren Spannkkräfte, die den Radreifen auseinander halten. Das Rad ist hier also von innen gesehen.

A b s t r a k t e S p a n n u n g s d a r s t e l l u n g. Es scheinen sich nun einige Schriftsysteme, wie die Keilschriften, die Runenschriften und auch die ganze Ornamentik, auf dieses Sehen von innen aufzubauen, während Hieroglyphen und bildliche Darstellungen das Sehen von außen bevorzugen. Es gibt auch Mischsysteme, z. B. die chinesischen Schriftzeichen, bei denen beide Arten des Sehens verschmolzen sind.

Bei allen Schriften aber handelt es sich um Spannungsdarstellungen, die aus einem mehr oder weniger bewußten und klaren Spannungsempfinden stammen.

G e m ü t s e r r e g u n g u n d F o r m. Ist dem Tänzer derart eine Geschichte der menschlichen Bewegungsforschung und des Bewegungserlebnisses zum körperlichen Bewußtsein geworden, so wird er das stetige Verbundensein der Spannungen mit den Gemüts-erregungen untersuchen und wird zu dem für ihn merkwürdigen Ergebnis kommen, daß jeder Gemütszustand mit einer ganz bestimmten Körperspannung zusammenfällt. Dieses Zusammenfallen deutet der Tänzer zweifach: erstmals als von außen hervorgerufen, weil bestimmte mimische Ausdrücke, Gesten und Körperhaltungen zur Abwehr von

Gefahren oder zur Annäherung an angenehme Dinge der Welt nützlich sind. Die andere Beobachtung, daß gewisse Krümmungen, Streckungen und Windungen, rein innerlich, körperliches Wohlbehagen oder Mißbehagen und damit also Veränderungen der Gemütsstimmung und der Gedankengänge hervorrufen, ist ohne genaue Kenntnis der Spannungsgesetze der Gebärde überraschend und unerklärlich.

H a r m o n i s c h e F o r m g e s e t z e. Eine weitere merkwürdige Entdeckung ist, daß Formbildung, Wachstum und Bewegung aller Naturdinge vom Kristall über die Pflanze bis zum Tier denselben Raumspannungsgesetzen unterworfen sind, die der Mensch in seiner harmonischen Körperbewegung gebraucht. Die moderne Kristallographie hat diese Formbeobachtung des Tänzers als richtig nachgewiesen. Sie erklärt, daß der Aufbau der Kristallformen nach den gleichen Grundregeln geschieht, wie der Aufbau künstlerischer Harmonien in Tanzkunst, Musik, Sprechen, Dichten und Denken.

B e g r i f f u n d F o r m. Hier tritt der Tänzer an ein neues Problem heran. Geformtes Denken ist Sprachdenken, ist an Vorhandensein einer Wortsprache gebunden. Kein Mensch hat je einen Begriff gedacht, der nicht vorher schon in der Sprache zumindest im Keim vorgebildet war — in der Sprache, die aus Lauten besteht, welche Laute wieder von Formspannungen hervorgerufen sind. Das Eindringen in die geheimsten Vorgänge des Denkens, das von der modernen Psychologie und Physiologie versucht wurde, scheint, wie schon erwähnt, darauf hinzuweisen, daß auch dieser Spannungsakt den gleichen Gesetzen folgt, wie die gesamte Formbildung und der Formenwechsel in allen natürlichen Bewegungen.

Unser Denken ist ein bildhaftes. Schon seit Urzeiten wurde erkannt, daß das Formsymbol Denkakte auszulösen vermag. Dabei waren ganz bestimmte Denkakte an ganz bestimmte Formsymbole gebunden, wofür die ideologischen Schriftzeichen mancher Völker und die reiche Symbolik der kultischen Verbände ein Zeugnis ablegen.

Vereinfacht dargestellt gebiert eine Spannung im Zentralorgan unseres Nervensystems, dem Gehirn oder viel wahrscheinlicher noch im ganzen Körper, den Gedanken. Anatomische, physiologische und pathologische Studien haben Aufklärung darüber gebracht, daß gewisse Teile des Gehirns bestimmten Sinnesorganen und Gedankenkomplexen entsprechen. Das Entfernen oder Beschädigen dieser

Teile bringt Blindheit, Taubheit, Lähmung oder die Ausschaltung bestimmter Vorstellungskreise mit sich. Es ist also wahrscheinlich, daß Formveränderungen des Körpers bestimmte plastische Formspannungen im Gehirn, Nervensystem oder in den Sinnesorganen auslösen, die dann die Äußerung des Gedankens durch die Geste, den Ton oder die unmittelbare Gedankenübertragung veranlassen.

U n t e r s c h i e d i n d e n S p a n n u n g s a r t e n . Die Spannungsarten der tänzerischen Gebärde, der lautbildenden Gebärde und der Denkgebärde unserer inneren Organe sind sicherlich verschieden. Und doch ist eine Verwandtschaft vorhanden.

G e s a m t s p a n n u n g e n . Bei der tänzerischen Gebärde findet eine Änderung der Gleichgewichtsverteilung des ganzen Körpers, und damit eine Spannungsveränderung sehr zahlreicher, ja man kann sagen aller, Körpermuskeln statt. Bei der leisesten Armlageveränderung spielt, wenn auch kaum bemerkbar, der ganze Körper mit.

(Es ist von harmonischen Spannungen und deren Folge, den harmonischen Bewegungen, die Rede. Das Wesen der disharmonischen Bewegungsart besteht darin, daß durch die Art der Richtungsführung, die Erschlaffung oder Erstarrung einzelner Glieder notwendig wird. Man denke an einen hüpfenden Clown mit lose hängenden Armen oder an einen steif stolzierenden Gecken. Im Gegensatz hierzu, als Beispiel für die harmonische Bewegung, an eine Katze, deren ganzer Körper in ständig fließender Bewegung ist.)

T e i l s p a n n u n g e n . Bei der lautgebenden Gebärde können harmonische Töne hervorgebracht werden, ohne daß der ganze Körper seine Gleichgewichtslage merkbar verändert.

(Allerdings ist bei der besonders schönen Klanggebung eines Sängers meistens ein Mitgehen des ganzen Körpers zu beobachten, aber diese Bewegung ist mehr eine Begleiterscheinung, vielleicht auch Unterstützung des Klanges, aber nicht eine wesentliche Bedingung desselben.)

L a u t g e b e n d e G e b ä r d e n . Die Formveränderung der lautbildenden Höhlungen und Hemmungsorgane ist daher nur eine lokale. Dementsprechend kommen die Spannungsrichtungen nur innerhalb dieses Teilzentrums zustande. Bei der Sprache und dem Gesang im Kehlkopf, in der Zunge und den Lippen. Es ist ähnlich bei der Fingerzeichensprache der Taubstummen, die auch nur in der

sprechenden Hand verschiedene Formspannungen erzeugen, während der übrige Körper in Ruhe verbleibt. Auch in diesen Teilzentren handelt es sich aber um Abwandlungen dreidimensionaler Richtungen. Beobachten wir beispielsweise die Lippen bei der Vokalbildung, so sehen wir dieselben in der Richtung hochtief geöffnet, beim „i“, rechts-links breitgezogen beim „e“, gerundet beim „o“, vorgestreckt gerundet beim „u“ und rückwärts gezogen und weit offen gerundet beim „a“. Sie sind Abbilder der drei Raumgrunddimensionen.

Die Verbindung zweier Vokale — einzeln gesprochen — „ie“, „eo“, „ou“, „ua“, bedeutet also jedesmal eine Richtungsänderung aller Lippenmuskeln, eine Spannungsfolge und da dieselbe immer mit einer Gemütsregung und Vorstellung verbunden ist, eine Gebärde.

Das Stimmband des Kehlkopfes verkürzt oder verlängert sich in seiner Längsrichtung und bedingt hierdurch Unterschiede der Vibrationsgeschwindigkeit und dadurch der Luftwellenlängen und damit wieder der Tonhöhen, wenn der Ausatemungsstrom darüber hinwegstreicht. Eine einzelne Tonhöhe hat keinen deutlich geprägten psychischen Inhalt. Erst die Verbindung von Selbstlauten und Mitlauten in der Sprache oder verschiedener Tonhöhen in der Melodie ist Gebärde.

Die den Atmungsstrom auspressenden zahlreichen Muskeln des Leibes verengen den Umfang des Brustkastens und der luftgefüllten Lunge. Diese Muskeln arbeiten, wie alle einzelnen Muskeln (wie auch z. B. das Stimmband), eindimensional in den beiden Richtungen von der Mitte zu den Enden ihrer Längsachse und vieldimensional, indem sie bei der Zusammenziehung zur Kugelform anzuschwellen streben, d. h. sich in ihrer Mitte verdicken.

Deutliche Formspannungen entstehen bei der Mitlautbildung in den Weichteilen der Mundhöhle, besonders in der Zunge. Die Verschlusshemmung, die beim Rachen -r, -ch, -k, -g ganz hinten liegt, wird immer weiter verlegt, über die Gaumenlaute zu den Lippenlauten und Zahnlauten.

S c h r i f t z e i c h e n a b b i l d e r v o n l a u t g e b e n d e n G e b ä r d e n. Die meisten Schriftzeichen der verschiedenen Sprachen können als Abbildungen der Sprechorganstellungen gedeutet werden. Fast durch alle Schriftensysteme geht z. B. die Darstellung des „T“, „τ“, als senkrechte Aufeinanderstellung der Zunge und des Gaumens.

Der Lippenlaut „f“ wird fast überall als Abbild der vorne hochgebogenen Oberlippe, durch eine hochstrebende Schlinge oder Gerade dargestellt.

Begriffliche Inhalte der Lautzeichen. Die „T“-Spannung stellt den aufrecht stehenden Körper mit ausgebreiteten Armen dar. Es ist hier die Gottheit im chinesischen „Tsi“ (Kaiser), im ägyptischen „Thaud“ oder „ToT“, dessen Symbol das bekannte Lebenskreuz war, des altmexikanischen „Theotl“, dessen Zeichen auch das Kreuz ist, der lateinischen Anrede „Tu“ und vielleicht auch des alten „Teutsch“ dargestellt. Der fliehende, flehende, fliegende Mensch ist dargestellt in der Rune „|ʃ“ „,fe“ oder „,fi“ im griechischen „,φ“, in unserem heutigen „,f“. Das gebrochene rollende „,r“, „,ρ“, in der Runenschrift „,|ʃ“, „,ur“, der schwere rauhe „,Ur“, der Auerochse, gibt ebenfalls reiches Material zur Vergleichung mit der gedrückten gebückten Stellung des hassenden oder leidenden Geschöpfes. Nicht nur Lautgebärde und Körperbewegung, sondern auch Begriffe sind in den Zeichen verborgen. Gott, Mensch, Tier, das Schwere, das Leichte, das Starre findet sein Symbol in Laut, Zeichen und Gebärde. Es entsteht die Frage, ob die Sprechlautstellungen und Körperhaltungen nicht vielleicht Abbilder gleichgestalteter Formveränderungen im Denkkapparat sind? Oder sind diese Bewegungen vielleicht selbst das „Begriffebilden“, „Denken“? Ist nicht anzunehmen, daß bis in die kleinsten Teile des Seienden immer wieder die gleichen grundlegenden Spannungen und Formveränderungen entstehen, alles nach dem gleichen harmonischen Gesetz gestaltet und gewandelt? Sollte Gehirnarbeit, Nervenspannung einem anderen Formgesetz unterworfen sein als die ganze übrige Welt? Da unser Verstand den einheitlichen Begriff „Harmonie“ gebildet hat, dürfen wir annehmen, daß auch das Denken mit den gleichen plastischen Spannungen arbeitet wie der ganze Körper.

Teilspannung, Teilerkenntnis, Gesamtspannung, Gesamterkenntnis. Der Kreis sämtlicher menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten ist für den Tänzer ein abgeschlossenes Ganzes und er hat durch diese Erfahrung ein weitaus größeres Vergleichsmaterial für seinen Erkenntnisschatz, als wenn er nur mit dem Mittel wissenschaftlicher Abstraktion oder den Mitteln mystischer Gefühlserkenntnis arbeiten würde. Es sei aber auch hier wieder darauf

hingewiesen, daß ein rein intellektuelles Erfassen dieser Zusammenhänge ebenso wenig wirksam für die Erkenntnis ist, wie etwa ein gefühlsmäßiges Anerkennen derselben, oder auch ein bloßes Erfahren derselben im bewegten Spiel des Körpers. Erst der tänzerische Sinn bringt uns durch das allseitige und gleichzeitige Erleben im Tanz die Synthese der Vollerkenntnis.

W a h r n e h m u n g. Wir sehen das Abbild der Gebärde, Lichtwellen tragen es zu unserem Auge. Wir hören das Abbild einer Gebärde an unser Ohr zittern. Wir erfassen auch — heute allerdings nur in seltenen Fällen — die Form einer Gedankenspannung, wenn sich diese weder durch die Luftwelle, noch durch die Lichtwelle, sondern durch uns unbekanntes Strömungen laut- und zeichenlos überträgt. Immer ist es die Form, die Raumschwingung, die zu uns spricht. Jede Spannung ist ein unsichtbarer Kristall. Sie baut sich nach feststehenden Formgesetzen auf. Der gestreckte, hochgereckte Körper, das gestreckte Stimmband, die an den Gaumen gepreßte Zunge, die vorgestreckten Lippen sind durch Spannungen in ihre Stellung gebracht. Die Kräfte dieser Spannungen wechseln und vervielfältigen ihre Richtungen von der einfachen Streckung bis zur Kugelform, ähnlich wie die Bau- und Wachstumskräfte der Kristalle deren tausendfältige Formen hervorbringen.

W i s s e n s c h a f t u n d S p a n n u n g s g e s e t z. Die Formgesetze der Kristallspannungen sind ergründet: es besteht ein harmonischer Zusammenhang zwischen den Größen und Intensitäten der verschiedenen Richtungskräfte, die einen Kristall bilden.

Die Untersuchung der Tonkunst hat gezeigt, daß die Formen, Spannungen und Maße eines tonerzeugenden Körpers nach den gleichen Gesetzen harmonisch geregelt sind wie die Formbildungen der Kristalle.

Das gleiche glaubt der bekannte Kristallograph Goldschmied in seinem Werk über „Harmonie und Komplikation“ von der Gesetzmäßigkeit der psychischen Verrichtungen aussagen zu können. Die vorangegangenen Erläuterungen ergänzen und erhärten diese Annahme durch die Erfahrungen des Tänzers.

K o m p l i k a t i o n. Die Forschung sagt: die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen entsteht durch Komplikation. Zwei Kräfte sind zu einer Einheit verbunden. Diese Verbindung ist gekennzeichnet

durch die zwischen den beiden Kräften bestehende Spannung. Die Spannung erzeugt ein Drittes, die Resultante, Reste der beiden erzeugenden Kräfte bleiben aber übrig.

Zwischen diesen drei Kräften nun spielt sich wieder derselbe Prozeß ab, es bilden sich auch zwischen ihnen Resultanten. Es entstehen also aus 2 Kräften — 3 Kräfte, dann 5, usw. Zahl und Richtungseigenart der Kräfte hat sich vermehrt. Man nennt diesen Vorgang Komplikation, in der organischen Welt — Differenzierung.

Diese Spaltung und Zusammensetzung geschieht entweder symmetrisch oder asymmetrisch.

S y m m e t r i e u n d A s s y m m e t r i e. Die Symmetrie ist die einfachste Form der Harmonie. In der Asymmetrie stehen die verschieden großen Teile in bestimmtem Verhältnis zueinander.

G o l d e n e r S c h n i t t. Eines dieser Verhältnisse spielt in Kunst und Natur eine besonders große Rolle; es ist dies das Verhältnis der stetigen Teilung oder des Goldenen Schnittes. In Astronomie, Botanik, Mineralogie, Architektur, Musik, Malerei usw. haben zahlreiche Forscher die Rolle dieser Proportion klargelegt. Der goldene Schnitt teilt eine Strecke so, daß sich die ganze Strecke zum größeren Abschnitt verhält wie dieser zum kleineren.

Die Hinzufügung der größeren Strecke zum Ganzen oder das Abschneiden der kleineren Strecke von der größeren ergibt wieder Verhältnisse im goldenen Schnitt.

Anatomie und Tanz weisen ebenfalls zahlreiche Proportionen der Glieder, Stellungen, Bewegungsstrecken und Neigungswinkel auf, die auf Reihen basieren, deren einzelne Strecken oder Bestandteile auch wieder durch den goldenen Schnitt teilbar sind.

S y m m e t r i e u n d A s s y m m e t r i e d e r G e b ä r d e n t e i l e. Den Hinweis darauf, daß die physiologischen Merkmale der Gebärden auch diesen Gesetzen unterliegen, verdanken wir der Wissenschaft. Aber erst der plastische Sinn des Tänzers erkennt die gleichen Spannungszusammenhänge auch im seelischen Leben, da sich ihm Seelenregungen und meßbare äußere Bewegung als Einheit darstellen.

Es ist also auch das psychische Leben nicht bloß mittels der groben Zweiteilung in Geist und Körper, oder der Dreiteilung in Wollen, Fühlen und Wissen zu untersuchen, sondern es muß der harmonische



Photo Schwabe Zürich

Raumrhythmische Gebärdenakkorde

Zusammenhang ihrer Mischungen, gemessen an den sinnlich wahrnehmbaren Teilen der Gebärde, festgestellt werden.

S y m b o l i k u n d F o r m g e s e t z e. Raumspannungen durch den Tanz oder durch die Schrift dargestellt haben außer den meßbaren Teilen ihrer Komplikationen also auch einen Inhalt, den man bisher als ein ganz eigengeartetes Gebiet betrachtete und psychischen Inhalt der Erscheinungen nannte. Man ging von der falschen Voraussetzung aus, daß dieser psychische Inhalt in Tanzgebärden, Schriften, Ornamenten usw. durch Vereinbarung künstlich hineingelegt und festgehalten wurde. Das ist aber nicht der Fall. Die symbolische Bedeutung der Erscheinungen hängt mit ihrem formalen Aufbau zusammen. Einer formalen Komplikation entspricht auch immer eine gleichlaufende symbolische und psychologische Komplikation oder Differenzierung. Allerdings darf die Symbolbildung nicht einseitig aus dem Verstand, dem Gefühl oder dem Willen entspringen.

V e r s t a n d e s s y m b o l i k. Die physikalische Forschung weist den gesetzmäßigen Zusammenhang der einfachen Maße der Erscheinungen nach. Die Physiologie berichtet über eine verwirrende Fülle von komplizierten Formspannungen, denen das Entstehen, Sein, Wirken und Vergehen der Erscheinungen zugeschrieben wird.

Die Psychologie teilt die nicht erklärbaren seelischen Erscheinungen in verschiedene Gruppen. Die analysierende Psychologie versucht ursächliche Zusammenhänge zwischen diesen Gruppen zu finden.

Die Erkenntnistheorie baut ein System von Begriffen auf, das die Zusammenhänge aller Dinge vom Verstand aus erklären will.

G e f ü h l s s y m b o l i k. Gefühlsmäßige Erkenntnistheorien sind die Welterklärungen der Kirchen und Sekten. Sie haben aber auch ihre gefühlsmäßige Psychologie, Physiologie und Physik, die voll von Wundern und Merkwürdigkeiten stecken.

W i l l e n s s y m b o l i k. Die halb in der religiösen Träumerei, halb in der abstrakten Wissenschaft wurzelnde soziale Gesetzeskunde hat sich eine eigene, groteske Symbolik zurechtgebaut. Eine Philosophie der Macht, des Herrschens, die ihre Thesen auch auf alle Gebiete menschlichen Seins und Forschens anwendet. Die willensmäßige Erkenntnistheorie ist in ihrem Machiavellismus den wenigsten bekannt und bewußt.

S y n t h e s e i n d e r K u n s t. Der Tänzer glaubt nicht an die Dogmen der Weisheitsschulen und ebensowenig an die Dogmen der

Kirchen. Auch die Dogmen der staatlichen Organisationen sind ihm fremd. Er untersucht, inwieweit die Feststellungen der Forscher, die Träume der Priester und die Gesetze der Machthaber mit seinem tänzerischen Erleben und Gewissen zusammenfallen.

Er beobachtet, wie sich heutzutage Wissenschaft, Religion und Staatskunst dem tänzerischen Erleben, dem Erkennen durch den plastischen Sinn dadurch nähern, daß sie ihre Teilgebiete gegenseitig beobachten, befruchten und vermengen.

Unter den Wissenschaften ist es vor allem die Psychologie, die auch seelisch-religiöse und machtphilosophische Regungen zu erforschen trachtet.

Im kirchlichen Leben ist die Hinneigung zur Wissenschaft und zur sozialen Praxis heute ebenfalls unverkennbar.

Der Staat beachtet religiöse und wissenschaftliche Empfindungen und Feststellungen immer intensiver.

S y m b o l v e r s t ä n d n i s. Diese Annäherung ist darum wertvoll, weil durch sie das Verständnis der symbolischen Bedeutung jedes menschlichen Ausdrucks und Eindrucks allseits gefördert wird. So wird die Menschheit, die fast ausschließlich im Bann eines dieser drei Lager ist, der gesunden, einheitlichen, plastischen Lebenserkenntnis, aus der sie abgeirrt war, wieder zurückgewonnen.

Ihr wird, so darf gehofft werden, eine geläuterte Form, wie sie der Einsicht des Irrtums zu entspringen pflegt, erstehen.

Die wahrhaft tänzerische Darstellung dieses Kampfes in den verschiedenen Abarten der Bewegungskünste ist stets durch ein Überden-Irrungen-Stehen gekennzeichnet.

B e w u ß t w e r d e n — e i n s y m b o l i s c h e r A k t. Jede Mitteilung und jede Wahrnehmung ist symbolische Darstellung. Was wir sehen, hören, betasten, erscheint uns als das Abbild einer inneren Formspannung, die in dem wahrgenommenen Gegenstand lebt. Diese seine innere Form ist für uns nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmbar, sondern nur durch Vermittlung seiner äußeren Körperspannung, die wir besehen, betasten, behören. In uns entsteht die gleiche innere Formspannung wie im wahrgenommenen Gegenstand, durch Vermittlung unserer Sinne, die das Abbild seiner äußeren Körperspannung in unserem Inneren erwecken und verwirklichen. So wird uns der betreffende Vorgang bewußt, gleichgültig, ob diese Be-

wußtheit ein Gedanke, ein Gefühl, oder ein Wollen ist. Ein inneres Symbol, Erlebnis, ist entstanden.

Schrift. Wenn der Tänzer seine Bewegung durch ein ihren Spannungen ähnliches Liniengebilde niederschreibt, in einen Stein ritzt, einen ihr ähnlichen Knoten bindet, so läßt er einen dauernden Abdruck seiner flüchtigen Erregung zurück, den ein anderer, später, wieder entziffern kann. Ein äußeres Symbol, Schriftzeichen, ist entstanden.

Wirkungsart des Symbols. Das Symbol hat Erregungskraft, Spannung in sich. Es hat die Fähigkeit, durch den sinnlichen Eindruck seiner Form eine Erregung auszulösen. Der Tänzer hat die „sprechende“ Macht seiner Gebärde auf ein Liniengefüge übertragen, indem er es den in seiner Gebärde wirkenden Spannungen ähnlich schuf.

Ebenso sehen wir in Gegenständen, die im Umriß oder in ihren Formspannungen bestimmten menschlichen Gebärden (Begriffsgebärden, Gefühlsgebärde oder Körpergebärden) ähnlich sehen, Symbole der Erregung, die diesen Gebärden innewohnt.

Grundelemente der Symbolformen. Wesentlich für die Unterscheidungen der Formspannungen der Dinge sind die Zahlen und Maße.

So sehen wir, daß die Grundformen aller natürlichen und künstlichen Gebilde sich uns räumlich, dreigerichtet (dreidimensional) darstellen.

In den Schriftbildern ist die Dreiheit manchmal nur in der Zahl der Zeichen „I“, „II“, „III“, manchmal aber auch in Richtungsunterschieden „|“, „√“, „Δ“, ausgedrückt. Andere Zeichen versuchen durch Betonungsunterschiede in den sogenannten Haar- und Schattenstrichen sogar die Dreidimensionalität der Wellen und der Schlinge darzustellen „1“, „2“, „3“.

Die bei uns gebräuchlichen arabischen Zahlen sind die magrebsche Form (Gobar Ziffern) nud weichen von der ursprünglichen ostarabischen Form |, |[∞], |[∞] insofern ab, als sie eine Umstellung in der Raumlage aufweisen. „|“ blieb „|“, |[∞] wurde zu 2 (2) in unserer mittelalterlichen Schrift, und |[∞] zu 3 (3).

Als richtige Bewegungssymbole finden wir die dreidimensionale Form dieser Zeichen in der überlieferten Ballettchoreographie (Be-

wegungsschrift), wo die drei deutlichsten Spannungskombinationen der Bewegung: die einheitliche Strebung der geraden Bewegung durch „1“ (droit), die zweierichtete Wellenbewegung durch „2“ (tortillé) und die dreierichtete Spirale durch „3“ (rond) dargestellt werden.

Dreidimensionalität und Bewegungsbegriffe. Begrifflich sind die ersten Schriftzeichen Darstellungen des winkenden, drohenden, lockenden oder verscheuchenden Armes oder Körpers, also Bewegungsvorstellungen. Der diese Bewegungen begleitende Ruf, der durch Sprechorganspannungen, die den Körperbewegungen ähnlich geformt sind, erzeugt ist, ward zur Lautbedeutung des Zeichens. In den ägyptischen Hieroglyphen finden wir die Darstellung der Hände (Arme) in den drei typischen Grundformen der Zahlenvorstellungen der Einheit, Zweiheit und Dreiheit als physikalisches Symbol. Als Darstellungen der drei grundlegenden Bewegungsmöglichkeiten sind sie physiologisches Symbol. Ihr Bild und Lautwert ist: „“ (die ausgebreiteten Arme) mit dem Konsonanten „K“ als Lautwerk verbunden, während „“ (der winkende Arm) die Lautbedeutung des Vokals „A“ hat; und „“ (die geballte Faust) mit dem Halbvokal „M“ vereint wird.

Diese Zeichen hatten ursprünglich als Hieroglyphen Begriffsbedeutung, Lautbedeutung und Zahlbedeutung (Spannungsbedeutung) gleichzeitig. Die aus dem Aegyptischen abgeleitete hebräische Begriffsbedeutung der entsprechenden Laute „K“ (qu), „A“ und „M“ ist: für „K“ Kara, rufen, heranziehen, für „A“ Jadad, werfen, wegstoßen, und für „M“ Amen, fest(-halten). Sie betonen also geradezu die drei Phasen der Bewegung: konzentriert zusammengeballte festhaltende Spannung „“, ausstrahlende, wegstoßende Bewegung „“ und zur Körpermitte zurückkehrende, heranziehende Bewegung „“. Man prüfe die damit verbundenen Laute auf ihre phonetischen Ausdrucksmerkmale!

Zusammenhänge der Symbole. Natürlich handelt es sich bei der weiteren Erforschung symbolischer Zusammenhänge um bedeutend kompliziertere Dinge, als nur um die Identität physikalischer Maßeinheiten mit physiologischen Bewegungsformen. Es tritt das Gefühl der mit körperlichem Zusammenziehen verbundenen Unlust und der durch Ausbreiten der Glieder betonten Lust hinzu,

ferner die Willensvorstellung des „Heranholens“, „Zurückstoßens“ und „Festhaltens“. Immer aber bleiben in jeder Gebärde und ihrer Darstellung die Grundelemente die gleichen, nämlich: die Gerade, die Welle (Winkel) und die Spirale (Kreis, Fläche). Ihre Komplikationen gehen den Differenzierungen des Gefühls und Gedankeninhalts parallel.

Dauernde Gültigkeit der Grundsymbole. Die moderne Psychoanalyse, die Trauminhalte auf ihre symbolische Bedeutung hin untersucht, beweist an Tausenden von Beispielen, daß sich auch im Gehirn des heutigen Menschen z. B. die Einheit, die zeugende Kraft, immer in Gegenständen und Formen symbolisiert, denen die gleiche Spannungsform zugrunde liegt, wie den alten Symbolen der Ureinheit, „Senkrechte“, „Monolith“, „Säule“, „Phallos“.

Das Gebiet der Mantik und Ritualistik ist eine reiche Fundgrube psychophysiologischer Zusammenhänge in den Symbolen.

Dem Tänzer werden auch alle Fragen der Psychologie und Erkenntnistheorie durch das Erlebnis der Körperseelenbewegung zur plastischen Vorstellung der Formspannung. Er deutet sich die Welt im Sinne der tänzerischen Erkenntnis.

Das tänzerische Endziel. Wenn Mystik zur wirklichen Religion wird, wenn Wissenschaft bis ans Weisheitserleben reicht und Staatskunst sich in ethische Bewußtheit wandelt, dann fallen sie zusammen im tänzerischen Vollerleben. Im Grunde sind Kirchen, Schulen und staatliche Organisationen Hilfsmittel, um den Verstand, das Gefühl und den Willen einzeln zu menschlicher Kultur, zum Tänzertum zu erziehen. Die Zusammenfassung selbst aber bleibt immer der Kunst vorbehalten, diesem Tanz der Tänze des Weltgeschehens.

Tänzerische Erziehung, Tanzkunstwerk und tanzkulturelles Leben sind die Wirkformen des Tanzes.

Einheitlichkeit der tänzerischen Erkenntnis. Das einheitliche Gesetz der „erregten Form“ lebt in allen Erscheinungen der Welt. Der Mensch äußert das Erleben dieses Gesetzes in der Verwandlung seiner Gebärdenkraft. Er nimmt die Gebärdenkraftwandlungen der ihn umgebenden Wesenheiten und Raumspannungen in sich auf, Wohlbehagen oder Mißbehagen empfindend, Förderung oder Störung, je nachdem, ob die fremde Gebärde seinem zeitlichen Teilstreben harmonisch ist oder nicht.

Form und Erregung sind Teilerscheinungen der Gebärdenkraft. Die Summe der Gebärden, der Reigen ist die Einheit, die alles umfaßt. Der Reigen wird uns bewußt, erkennbar in den Wandlungen der Gebärdenkraft, in der erregten Form, im Erleben, Leben. Bis in die räumliche Unermeßlichkeit der endlosen Sonnensysteme, bis in das ebenso unermeßliche schwingende Spiel der winzigsten Raumteilchen herrscht die gleiche Ordnung, Reigen. Die Gebärdenwandlung ist der Spiegel, der uns das Gesetz des Reigens erkennen läßt.

In der Kette der Gebärdenwandlungen löst eine Gebärde die andere ab. Auslösung aus dem starren, ruhenden Zustand, den unsere Sprache, oft einseitig, einmal Form, einmal Erregung benennt, ist es immer die gleiche, stets weiterschwingende Gebärde, jener scheinbare Teiltanz des Reigens, der sich selbst verwandelnd zur nächsten Gebärde erlöst, belebt.

Schein der Zweiheit. Die scheinbare Gegensätzlichkeit, welche in zwei sich folgenden Gebärdenwandlungen liegt, gibt Anlaß zu einer Zweiteilung der Erscheinungen. Die erste Gebärde scheint uns bekannt, die zweite fremd. Man schiebt das Unverständliche das unserem gegenwärtigen Zustand disharmonische, das Kommende, beiseite. Es entsteht so eine zweite Welt, die wir dann im Gegensatz zu unseren erklärbaren Erfahrungen abstrakt, geistig, übersinnlich oder mit anderen gleichbedeutenden Begriffen benennen.

Schein der Dreiheit. Die scheinbare Spaltung setzt sich fort, wenn der Begriff der Verwandtschaft der Dinge entsteht. Man sieht ein Grundbild und unterscheidet in seinem Gegensatz einen verwandteren und einen fremderen Teil. Die Dreiheit ist geboren. Zwischen dem bekannten Körper und dem unbekanntem Geist erscheint uns, halbbekannt, die Seele.

Die Wandlungen der Gebärdenkraft als Schicksalsmächte. Wer diese Spaltungen nicht immer wieder als Symbole der Vielheit in der Einheit erlebt, fällt den Teilbegriffen als Schicksalsmächten zum Opfer. Sie blenden und locken den Menschen. Er glaubt sie einzeln wirksam, sie werden zu Götzen. Und doch sind Körper, Geist und Seele, Wollen, Fühlen und Wissen nichts als rhythmische Veränderungen der einheitlichen Gebärdenkraft.

Wer den Reigen der Gebärdenkraft nicht erkannt hat, bleibt dem Leben fremd. „Tanzen“ können, heißt nicht den Reigen erkennen.

Viele können tanzen. Sie tanzen ihr Leben durch, ihr Auge glänzt, ihr Wollen ist stark und sie siegen fast überall. Denn Sieg ist der Wunsch des Tanzenden. Der Wille ist sein Gott. Und doch, wenn er den Reigen nicht kennt, kommt die Stunde, wo die Brüder des Willens nicht zurückstehen wollen. Sie murren und drängen sich mit Gewalt vor. Erst das Gefühl. Es überkommt den Tanzenden nach aller Härte des Willens die Sehnsucht nach der Weichheit. Kein Welt-eroberer konnte mit seinen Legionen die sinnbetörende Liebe besiegen; oft fiel er selbst und alle seine glänzenden Scharen dem Lächeln einer Frau, den Augen eines Kindes zum Opfer. Der dritte Bruder, der Verstand, scheint den Willen zu unterstützen. Aber es ist nur List, um selbst zur Herrschaft zu kommen. Der Verstand schmiedet Ränke und bringt den zu unheilvoller Größe angewachsenen Willen zu Fall. Auch hier hat die Macht des Willens eine Grenze gefunden.

Schicksal des Willens. All die großen und kleinen Tanzenden kennen dieses Schicksal. Tatmenschen, Eroberer, Besieger der Welt fallen durch die Tollkühnheit ihres Willenstanzes, verraten von der Liebe ihres eigenen Herzens, zerbrochen von den Ränken ihres eigenen Verstandes.

Sehr viele können aber überhaupt nicht tanzen. Wie sollen sie also das Gesetz des Reigenes auch nur ahnen?

Schicksal des Gefühls. Trüb ist der Opfertod, wenn der Fühlende in unsäglicher Liebe Gutes tun will. Verhöhnt, verspottet, unbeschützt vom Machtwillen und der Klugheit sinkt er hin, wenn ihm das Leben naht.

Schicksal des Verstandes. Wenn man mit der Schlaueit des Messens und Wägens an die Welt tritt, wenn man die Lust des Zergliederns, des Vergleichens so weit treibt, daß das Gemüt in Öde erstarrt und der Wille vor lauter Wenn und Aber keinen Schritt mehr zu tun wagt, was dann? Das Fühlen wird zur Furcht und Angst vor all den genau berechneten Gefahren, der Wille braust auf in Tobsucht. Leben wird Irrsinn. Der Verstandesmensch selbst und alle, die ihm folgen, gehen an diesem irrenden Sinn zu Grunde.

Vielfalt in der Einheit. Tanz ist nicht bloß Können, er ist auch Glaube und Wissen. Er vereint Wollen, Fühlen und Denken als Knotenpunkte oder Akkorde rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft. Der Tänzer weiß, daß alles Tanz ist und daß die

unendliche Gebärde der Welt verdichtet werden kann im weisen Denken, Gliedern und Folgern. Er glaubt daran, daß das Leben heiter und schön sein kann und soll. Kunst ist ihm der Reigen, der die unerschöpflichen Herrlichkeiten der Welt in Kraft verwandelt und zusammenfasst.

Wissenschaft und Gebärdenakkord. Was sagt die Wissenschaft von Denken, Fühlen und Wollen? Ein Reiz der Außenwelt dringt durch die Sinneswahrnehmung in unseren Organismus. Die Ganglien des Gehirns setzen diesen Außenweltreiz um. Wie durch ein Prisma das Licht wird der Eindruck im Gehirn prismatisch in Strahlen verschiedener Richtung und Kraft zersplittert, die eine Anzahl von verwandten Begriffen (Assoziationen) erwecken. Die so zerstreuten Strahlenbündel werden wieder gesammelt und es entsteht eine feste Begriffsvorstellung (Belehrung über Zusammenhänge) oder auch ein Entschluß zum Handeln, eine Willensvorstellung (Bewegtwerden).

Die Gefühlsvorstellungen sollen (infolge Häufung unbestimmbare) Eindrucksmengen sein, die alles in Aufruhr bringen, Unruhe und Betäubung hervorrufen.

Wollen, Fühlen, Wissen. Daß sich Eindrücke einmal in Bewegung, ein andermal in eine Belehrung und ein drittesmal in Betäubung umsetzen, ist der Grund der Veranlagungsverschiedenheit der Menschen. Die Veranlagung hängt von dem Zustand des tänzerischen Sinnes ab. Ist der tänzerische Sinn durch äußere Umstände, Nichtgeübtsein, Vergiftung, Krankheit, Vererbung zeitweilig geschwächt, so können die Teilfunktionen unter sich kämpfen und eine oder die andere siegt oder unterliegt.

Siegt der Hang zum Belehrtwerden, so wird der Verstandesakkord das vornehmliche Aufnahme- und Ausdrucksmittel des betreffenden Menschen sein. Siegt des Hanges zur Betäubung bringt den Gefühlsakkord zur Herrschaft und Hang zur Bewegung den Willensakkord.

Wie geht das vor sich? Wenn der Tänzer die Ausschaltung des Tatwillens erlebt, so findet er ein Symbol für diesen Vorgang etwa in dem Sprichwort: „Das gebrannte Kind scheut das Feuer“. Das Kind hat die Erfahrung: Daß das Feuer Schmerz verursacht, daß es nicht zu fangen und zu fassen ist, daß es wärmt usw. Es braucht sich also



Photo Schwabe Zürich

Pantomimische Gebärdenakkorde

nicht mehr dem Feuer zu nähern, um das Feuer heranzugehen, es zu erhaschen versuchen. Es bleibt resigniert stehen und registriert innerlich seine Beobachtungen: „rot“, „züngelnd“, „warm“ und seine Erfahrungen „schmerzhaft“, „gefährlich“, und unter Umständen tauchen statt Gedanken Erinnerungsgefühle oder Ahnungsgefühle auf, „Angst“, „Schrecken“ u. dergl.

Ein anderes Tanzgeschehen: „Kinder müssen alles anfassen.“ Sie spielen mit allem. Wir Großen bleiben ruhig sitzen, wenn wir einen Hund sehen. Ein flüchtiger, blasierter Blick, das Gehirn registriert „Hund“, wir lesen unsere Zeitung weiter und in uns arbeitet das Gehirn selbsttätig weiter, „Hund“, „braun“, „nicht bissig“, „treu“ usw.

Aber das Kind muß mal sehen, ob der Hund von der anderen Seite genau so aussieht wie von dieser. Es ist der Wille des Verstandes, die Neugier, der es rund um das Tier laufen läßt. Der eigentliche Wille drängt zu berühren, zu reißen, zu führen, zu stoßen, zu kämpfen, zu herrschen, zu tanzen. Man nennt das beim Kinde Spiel. Dann kommt noch ein Gefühls wille, der Lust erfahren will, Lust ahnt. Das Tier strömt eine merkwürdige Anziehungskraft aus: das Kind möchte es streicheln, in seinem Fell wühlen, und dadurch selbst gestreichelt werden, hypnotisiert werden, betäubt werden.

Indes sitzt der erfahrene Erwachsene ruhig auf seinem Stuhl — er hat all dies schon hinter sich.

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. In unserem vitalen Mechanismus sind Teile, die auch schon jede Überlegung, jedes Zögern, jedes Aussetzen und Wiederbeginnen ihrer Tätigkeit hinter sich haben. Es sind diejenigen Teile unseres Bewußtseinsapparates, die unsere automatischen Bewegungen regeln: den Herzschlag, die periodischen Sekretionen, bestimmte Teile des Denkens, z. B. das logische Folgern (Kausalitätsbewußtsein) usw. Diese Teile „wissen“. Aus bestimmten rhythmischen Tanzbewegungen spricht reinstes Wissen.

Andere Teile leben nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart. Sie suchen, finden, erfahren und wollen Neues, unerwartet Eindringendes so verarbeiten, daß es automatisch werde. So arbeitet der Wille, das „Spielen“. Der Tanz als Spiel äußert sich in der Pantomime.

Ein dritter Teil lebt in der Zukunft. Er ahnt das noch nicht Wahrnehmbare, er fühlt Zusammenhänge und erzeugt vage Wellen der Lust und Unlust. Langsam erst kommt der Wille dazu, auch mit diesen Dingen zu „spielen“, bis der automatisch gliedernde und ordnende Verstand sie der Vergangenheit einreihet. Der ahnende Tanz hat etwas von der musikalischen Melodie.

Es sind dies eigentlich drei Formen des Seinwollens, des Lebens, verschiedene Akkorde des Gebärdentanzes.

Der Tänzer läßt keinen dieser Teile dauernd herrschen, denn er erlebt stetig, daß Nurdenken nicht Gleichgewicht, sondern Starrheit, Nurwollen nicht Kraft, sondern Raserei und Nurfühlen nicht Güte, sondern Qual ist.

Er trachtet diese Monotonien zum Reigen zusammenzuschließen und freut sich des Lebens, indem er es plastisch erlebt.

T a n z f r e u d e. Jeder Mensch trägt den Tänzer in sich. Auch wenn er nichts von diesem Tänzer in sich weiß, hat er den Trieb, ihn in sich zu erwecken. In diesem Sinn ist die aufkeimende Bewegungsfreude unserer Zeit zu verstehen; auch der vielgeschmähte Film hat seinen Erfolg dem Wiedererwachen des Gebärdenverständnisses zu verdanken.

Wer Tanz und Tänzer überdenkt, wird vieles verstehen. Wer andre tanzen sieht, wird verstehen und fühlen. (Aber es müssen Tänzer sein und nicht bloß solche, die „tanzen“ können.) Wer aber selbst tanzt, der wird den Tanz verstehen, fühlen und mit seinem ganzen Wollen bejahen — erleben.

Z w i e s p a l t u n d D r e i s p a l t. Zaghafte sucht der heutige Mensch den Sinn der Welt zu ergründen, indem er alle ihre Teile dreht, wendet und vergleicht. Wenn er den Tänzer in sich befreien würde, so wäre dies Rätsel für ihn gelöst. Ob die Welt ein Spiel von kleinsten Teilchen ist, deren Kleinstes niemals entdeckt wird, ob die Welt von einem Größten gestaltet ist, das wir auch niemals zu erfassen imstande sind, bleibt dem Tänzer gleich.

Der Tänzer glaubt, daß alle diese Schöpfungsmärchen, die von einer sich immerverfeinernden Materie erzählen, oder von einem Geiste, der das vollkommene Glück des Paradieses durch unerhörte Leiden nur noch begehrenswerter machen will, nichts sind als grübelndes Suchen in der Vergangenheit und träumendes Hoffen auf die Zukunft.

Was ist der Sinn dieser beiden Märchen? Einzig nur, daß es Menschen gibt, die an ihrem Verstehen und Wollen oder an ihrem Fühlen und Wollen verzweifeln. Was bringt sie zu dieser Verzweiflung? Die unmäßige Anforderung, die sie an ihre Teilfähigkeiten gestellt haben, der Mißbrauch, den sie mit ihrem Lebensgut getrieben haben.

Gibt es auch solche, die an ihrem Verstehen und Fühlen verzweifeln? Ja, es sind jene, die tanzen können, aber keine Tänzer sind. Ihr Märchen ist: „Mein Wille ist Gott, ich bin allmächtig.“ Das Woher, Wohin beachten sie nicht, sie wirken in der Gegenwart, aber sie leben nicht. Sie können nicht leben, denn ihr überschwängliches Wollen läßt ihnen keine Zeit dazu. Ganze Epochen folgten dem Rufe des Eroberers, waren sie dann sterbensmüde, so verzweifelte sie am Wollen, und derjenige, der ihnen träumerisches Lustleid verhieß, ward ihr Führer. Doch auch das Träumen ging vorbei. Übersättigt von der Ekstase der Gefühle erwacht die Welt zum Zweifel, und glaubt nur mehr den Propheten, die verstandesmäßig begreifbar das Geschehen erklärten.

Z u s a m m e n s c h w i n g e n. Der Tänzer sinnt wohl auch über das Vergangene, er träumt auch von der Zukunft und er handelt auch in der Gegenwart. Aber er erkennt, was Sinnen, Träumen und Handeln ist und er sucht den Einklang dieser Lebenskräfte und findet ihn im Tanz. Der Verstandesakkord der Gebärdenkraft empfindet und erklärt einen Teil der Erscheinungen. Wo er aber nicht ausreicht, muß der Gefühlsakkord erklingen und die Erfahrung und das Folgern ergänzen. Der Willensakkord hilft, wo die beiden anderen versagen. So kommt das tänzerische Erleben zustande. Immer sind es Raumrhythmen des unendlichen Kristalles rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft. Der Tänzer kann von diesen Raumrhythmen auch in Worten erzählen. Aber er muß die Worte anders gebrauchen als jener, der nur von seinem Wissen, Fühlen oder Wollen in Worten spricht. Auch der Tanz wird vom nur Denkenden anders verstanden und erklärt als vom nur Fühlenden mitgeträumt und vom nur Wollenden begehrt.

D a s E r l e b e n d e s T ä n z e r s. Das Erleben des Tanzes ist für den Tänzer der Sinn der Welt. Was der Forschende sucht, was der Träumende ersehnt, was der Wollende begehrt, das findet,

erlebt der Tänzer im Tanz. Der Tanz ist die grenzenlose Möglichkeit des Erfassens und Sichmitteilens. Die Kunst lehrt den Tänzer die drei Akkordspannungen des Wollens, Fühlens und Wissens nicht als abgegrenzte Mächte, sondern nur als Resultanten der ungezählten Gebärdenrhythmen, in denen die Welt sich selbst gibt und nimmt, erkennen.

Einheit und Vielheit. Seine Wahrnehmung ist reich und lebendig. Er benötigt nicht die starren Krücken der Zweiteilung und Dreiteilung, er erkennt die unendlich vielfältige Einheit.

Eindruck durch Gebärdenrhythmen. Der Mensch nimmt die Umwelt durch den tänzerischen Sinn wahr. Diesen tänzerischen Sinn spaltet man für gewöhnlich in Sinnesorgane, deren Mannigfaltigkeit keineswegs durch die Einteilung in die üblichen fünf Sinne voll erschöpft ist. Wir können Gesicht, Geruch, Geschmack, Gehör und Tastsinn noch eine ganze Reihe weiterer Sinne beifügen, wie etwa den Gleichgewichts- und Bewegungssinn, oder auch den Sinn zur Aufnahme von Gedankenströmen. Diese und alle weiteren Unterteilungen sind von den physiologischen Wissenschaften für ihre Zwecke geschaffen, können aber bei Betrachtung der psycho-physiologischen Wirkungen, welche die Umwelt auf den Menschen ausübt, einfach mit den bekannten fünf Grundsinnen zusammen als einheitlicher „Sinn“, als der für die Aufnahme der Umweltgebärden empfängliche tänzerische Sinn betrachtet werden.

Bewegung, Betäubung, Belehrung. Wichtiger als die physiologische Einteilung dieses einheitlichen Wahrnehmungssinnes nach Sinnesorganen ist dem Tänzer die in der seelisch-körperlichen Anlage des Aufnehmenden begründete Unterteilung. Er findet hier gleichzeitig reiche Anregungen zur Vollentwicklung seines Innenlebens und unerschöpfliche Quellen der Gebärdengestaltung in der Kunst. Der Aufnehmende wird bewegt und zwar körperlich bewegt durch Spannungen der Umwelt, die sich ihm gleichsam fremd, feindlich, gegenüberstellen, deren Wesen an seine Sinne stößt und ihn zwingt, seine Eigenspannungen mit den eindringenden zu messen.

Fest, kalt, groß, blau erscheint dem so bewegten Wahrnehmenden das Himmelsgebäude, eine Einheit, die er überall über sich sieht. Weich, klein und dennoch undurchdringlich erscheint ihm das Tier; zart, bunt, duftend die Pflanze. Schwer, grau, rauh der Stein. Alles

sind für ihn Einheiten, undurchdringliche Fremdkörper. Er ist ihrer Gewalt anheimgegeben, wenn er sie nicht durch seine Eigenspannung beherrscht. Diese Beherrschung, oder die Abwehr, fordert seine Eigenbewegtheit heraus; er wird gezwungen, sich den Dingen zu nähern, vor ihnen zu fliehen, sie zu betasten, sie heranzuziehen oder sie wegzustoßen. Er wird bewegt. Nur jener Teil des Gefühls kommt für diese Aufnahmeveranlagung in Betracht, der dem Tasten verwandt ist. Lust wird in Eigenwärme, Bewegung, Kraftverschwendung und Kampf gesucht. Das Fremde ist, auch für das Denken des Bewegten, feindliches Objekt, siegender oder unterliegender Gegner. Kalt, mathematisch, abstrakt ist die Weisheit des Bewegten. Kraftspannungsverschiedenheit ist ihm höchstes Gesetz. Alles ringsum bewegt die Eigenspannung zur Körpertat, Gewalt. Herausforderung, Kampf, ist sein Ruf, seine Sprache.

Betäubt, mitgerissen wird der andere Aufnehmende durch das Zusammenklingen mit der Umwelt. Das feste, kalte, große Himmelsgewölbe fühlt er in sich selbst als Schauer, die Weite als Sehnsucht. Das Tier erweckt sein Mitgefühl, er jauchzt mit den Sprüngen des Tieres, die in den Wallungen seines Blutes widerklingen. Er empfindet Mitleid mit der Wehrlosigkeit eines Wesens, er fürchtet das Furchtbare in der Gewalt. Alles reißt sein Mitschwingen in den Strudel der fremden Rhythmen. Er steht still und vibriert, ohne heranzuziehen, ohne abzustoßen. Sein Denken sucht die Einwirkung der Dinge auf sein Ich. Das Ich wird zum Objekt, das dem All preisgegeben ist. Seine Weisheit ist Musik, seine Wollust Harmonie. Träumen, Trösten, Dichten ist seine Sprache. Hingabe seines Gemütes an das Pulsieren der Welt sein Gesetz.

Eine dritte Veranlagung ist das Suchen nach Gesetzen. Nicht Gewalt gegen feindliche Objekte, nicht Hingabe des Ichs an das All, sondern Absonderung des Alls vom Ich, und vergleichende Betrachtung der Einwirkung des Alls auf das Ich ist Ziel. Der blaue Himmel wird nicht als schützendes Dach empfunden und nicht als Schauer erzeugende Weite gefühlt, sondern er wird durchdacht, zergliedert in der Absicht weder bewegt, noch erregt, sondern belehrt zu werden. Die Lust an der Welt ist nicht Rührung, nicht Vergewaltigung, sondern Spaltung in belehrende Einzelheiten und Werte und Aufstapelung dieser Einzelheiten im Gedächtnis. Das Vergleichen dieser gesammel-

ten Einzelheiten ist Verstandestätigkeit. Vorsichtig erwägende Wiederholung seiner Erfahrungen ist seine Sprache.

Grundakkorde der Wahrnehmung. Diese drei Eigenschaften des erkennenden Sinnes sind der Grundinhalt jeder Wahrnehmung, die uns einmal mehr bewegt, ein andermal mehr betäubt und ein drittesmal mehr belehrt. Die Wissenschaft suchte gleich der Religion Zentren für diese Eigenschaften zu finden. Vergeblich! Denn weder die Erfindung der ideellen Dreiheit von Geist, Körper und Seele, noch die Versuche, diese drei Eigenschaften irgendwo im Körper zu lokalisieren, erwiesen sich als haltbar oder förderlich.

Einheitlicher Ursprung. Der ganze Mensch und jedes Ding erscheint dem Tänzer als eine Zentrale, in der sich die verschiedenen Erregungsfaktoren des Bewegtwerdens, Belehrtwerdens und Betäubtwerdens als nicht streng zu sondernde, vielmehr ineinander verfließende und verwobene Erscheinungen abspielen. Diesen ganzen verwobenen Komplex erfaßt man als Ich, als Ding, als Erscheinung. Die Erregungen oder Erschütterungen dieses Ichs zeitigen die Verdichtungen, die wir als Stoff, Körper, Tastbares wahrnehmen. Der einheitliche Urgrund ist die sich ewig wandelnde Gebärdenkraft.

Gleichlauf des Eindrucks mit dem Ausdruck. Als Ausdruck entspricht dem Bewegtwerden der Willensausdruck, dem Betäubtwerden der Gefühlsausdruck und dem Belehrtwerden der Wissensausdruck. Man hat versucht, zwischen Tanzkunst, Tonkunst und Wortkunst einerseits und den bewegenden, betäubenden und belehrenden Eindrucks- und Ausdrucksformen andererseits Parallelen zu ziehen; der Tanz z. B. ist niemals reiner Wortausdruck, d. h. er wird nie oder selten im Sinne vereinbarter Wortbedeutungen gebraucht. Dadurch erscheint er vom ganzen Komplex der Ausdrucksmittel absonderbar und wird einseitig als Willensausdruck („bewegen und bewegtwerden“) gedeutet. Der Tanz enthält aber gedankliche Tiefen, deren — oft auch belehrende — Wirkung weit über die gedankliche Wirkung jedes Buches oder jedes mündlichen Wortvortrages gehen kann. Daß das Wort auch betäubend und in weitestgehendem Maße bewegend wirken kann, zeigt die Dichtkunst, die vornehmlich zum Gefühl spricht und die hinreißende Kraft der Rede oder des Aufrufes, der ganze Menschenmassen zur Tat bewegt.

Hauptspannung eines Gebärdenakkordes. Die bewegenden, belehrenden und betäubenden Ausdrücke und Eindrücke treten niemals vollständig gesondert auf, es herrscht vielmehr eine dieser Formen als Hauptspannung eines Gebärdenakkordes vor. Wenn wir also die Auswirkungsformen der Gebärde, Körperbewegung, Lautgebung und Wortsprache (oder Willen, Gefühl und Verstand oder Bewegung, Betäubung und Belehrung) untersuchen, so dürfen wir nie vergessen, daß es sich immer nur um das zeitweilige Vorherrschen eines Spannungsteiles handelt und daß in der Gesamtspannung die zwei anderen Faktoren immer auch vorhanden sind. Es gibt keinen reinen Verstand, wie es auch kein reines Gefühl und keinen reinen Willen gibt.

Einheitliche Gebärdenkraft. Die auswirkende Kraft und die aufnehmende Kraft betrachtet der Tänzer als die einheitliche Gebärdenkraft. Rein räumlich gesprochen und gedacht erscheint ihm die Gebärdenkraft einmal nach innen gerichtet, geballt. Sie wirkt dabei auf alle die seltsamen Registrierapparate, die unser Körper umschließt. Das andremal ist sie nach außen gerichtet, gelöst, ausgebreitet und gibt sich in Formstellungen und Veränderungen unseres Umrisses kund und wirkt dadurch auf fremde Wesenheiten. Eindruck und Ausdruck sind zwei raumrhythmisch verschiedene Zustände des Ichs.

Das Wirken der Gebärdenkraft. Das stetige Pulsieren des Körpers pflanzt sich wellenförmig rundum durch die Welt hin fort. Er strahlt seinen Eigenpuls oder die sich an ihm brechenden Wellen des fremden Pulses in den Raum. Das räumlich kleinste und raschest schwingende Pulsieren scheint zersetzende Eigenschaften zu haben. Es zergliedert die vorher aneinander gebundenen, einheitlich scheinenden Stoffe eines entsprechend empfindlichen Körpers, auf den es eindringt, in mehrere Bestandteile. Man hat festgestellt, daß dieses Pulsieren bis zu anderthalbtausend Trillionen Einzelstöße in der Sekunde ausführt. Ungefähr 700 bis 500 trillionenmalige Erschütterung in der Sekunde erzeugt in unserem Auge der Eindruck der sieben Regenbogenfarben. Von 480 trillionenmaligem bis 134 trillionenmaligem Erzittern in der Sekunde empfangen wir den Eindruck von Kälte und Wärme. Zwischen 134 Trillionen bis zu 73 tausend Erschütterungen in der Sekunde befindet sich eine Lücke unserer Aufnahmekraft, wir nehmen diese in keiner Weise wahr. Unter 73 tausend Erschütterungen in der Sekunde hören wir

Töne und zwar vom höchsten bis zum tiefsten wahrnehmbaren Ton, der bei 32 Stößen in der Sekunde entsteht. Von 31maliger bis herunter zu einmaliger Erschütterung in einer Sekunde und noch weiter bei einmaligem Schwingen in einer Minute, einer Stunde, einem Jahr, während eines Menschenlebens, nehmen wir keine dinglich erfassbare Erscheinung wahr. Ebenso wenig haben wir Namen oder deutliche Empfindungen für Stöße, die sich mehr als anderthalbtausend trillionenmal in der Sekunde bewegen.

Wahrnehmungen des Gefühls. Der Gefühlsakkord unserer Aufnahmekraft nimmt dieses wellenförmige Bewegen als angenehm, schön oder als unangenehm, unschön wahr. Man erklärt, daß angenehme Eindrücke Form und Zahlenverhältnisse in ihrer Zusammensetzung haben, die mit den Zahlenverhältnissen unsers Körperbaues übereinstimmen, so daß wir ohne besondern Druck oder starke Reibung mitschwingen können, während unangenehme Eindrücke, die unserem Bau unähnlich geformt sind, zerrend, reißend, also verletzend auf unsern Körper wirken.

Wahrnehmungen des Willens. Der Willensakkord unserer Aufnahmekraft sucht nicht das Angenehme, sondern das zu Bekämpfende. So kommt es, daß der Wille Erscheinungen aufsucht, die der Sprachgebrauch als „ohrenzerreißende Töne“, „brennende Hitze“, „beißende Kälte“, „stechendes Licht“, „schreiende Farben“ nennt, die also für das Gefühl und den Verstand beängstigend sind.

Wahrnehmungen des Verstandes. Das einfach Scheinende hat für den Verstandesakkord unserer Aufnahmekraft keinen Reiz. Er hat mehr Sinn für das Teilbare und Vergleichbare. Er erzeugt im Körper Spannungen für jeden Unterteil. Diese sind entweder nachahmende Bilder oder abstrakte Sinnbilder und äußern sich in reinen Gesten, Lautgesten, Schriftzeichen und Gedanken-
spannungen.

Vornehmlich das Zählen und Messen (z. B. der Erschütterungen in den Gebärdenausstrahlungen der Dinge) ist sein Tummelplatz. All das beobachtet der Tänzer und schildert es in der Reigenkunst.

Abstrakte und konkrete Eindrücke und Ausdrücke. Der Tänzer hat Sinn für Abstraktionen, ja, er anerkennt sogar keinen Unterschied zwischen konkreten und abstrakten Vorstellungen, denn er erlebt ständig, daß sogenannten konkreten

Dingen abstrakt scheinende Spannungen als wesenbildende Kräfte innewohnen und daß andererseits diese abstrakten Spannungen etwas sehr Konkretes, nämlich wirksame und daher wirkliche Strömungen sind.

Diese Strömungen haben sogar individuelle Verschiedenheiten. Das zeigt sich darin, wie der Künstler den angeblich abstrakten Begriff „Schönheit“ oder „Größe“ darstellt. Hunderttausend Schönheiten, jedesmal mit verschieden gearteten Teilspannungen entstehen, ebenso wie es, in unzähligen Einzelformen, individuelle Spannungsarten, etwa des Begriffes „Baum“ gibt. Besonders klar treten uns diese individuellen Spannungsverschiedenheiten der Abarten einer abstrakten Vorstellung in den rein formalen Kunstwerken der Architektur der höheren Ornamentik, der Musik und des reinen Tanzes entgegen.

D i s h a r m o n i s c h e M i s c h u n g e n d e r G e b ä r d e n t e i l e. Es gibt zwei Formen der Empfindungen und Mitteilungsschwingungen, die uns übertrieben oder maniriert anmuten, und das sind folgende: erstens der übersättigte Ausdruck, in dem die willensmäßigen, gefühlsmäßigen und denkerischen Teile des Gebärdenakkordes gleich stark auftreten, wie dies z. B. bei der überladenen dramatischen Pathetik der Fall ist. Zweitens die fast vollständige Abspaltung eines einzelnen Ausdrucksfaktors, bei welchem dann entweder die Körperform oder die Gemütsform oder die Denkform soweit vorherrscht, daß die anderen beiden nahezu ganz verschwinden. Die dritte Möglichkeit ist die harmonische Abgewogenheit. Bei dieser halten sich innerhalb eines Ausdrucksakkordes die drei Grundinhalte der Gebärde, durch Betonung der Hauptform und Gegenüberstellung der beiden weniger betonten, das Gleichgewicht. Im Leben wie auch in der Kunst haben die beiden disharmonischen Möglichkeiten der Übersättigung und der Einseitigkeit Berechtigung: sie werden aber immer eine schmerzhaft Lösung verlangen und sollten daher nicht blindlings angewandt werden.

K ö r p e r s p a n n u n g u n d p s y c h i s c h e S p a n n u n g. Die drei Hauptrichtungen, in die der Körper in jeder Stellung gespannt ist, sind auch immer gleichzeitig Träger der drei hauptsächlichen Gemütsakkorde. In einer Stellung hat eine Richtung erklärenden, verstandesmäßigen Sinn, die zweite zeigt den Gefühlszustand und die

dritte die Willensneigung. Ist die Hauptrichtung verstandesmäßig geschwängert, so ist die Bewegung, der Tanz, überlegend, pantomimisch. Eine gefühlsmäßige Hauptrichtung gibt dem Tanz melodischen, ahnenden Charakter. Willensmäßige Betonung der Hauptrichtung macht den Tanz rhythmisch, wissend im Sinne automatischer Erfahrung. Das gleiche ist in der ganzen Zusammensetzung eines Reigens der Fall. Ganze Teile, Hauptteile oder Nebenteile können in oben erwähnter Art psychisch geschwängert sein und damit den Gesamtcharakter des Reigens bestimmen. Nicht nur die Raumrichtungsbetonung, sondern auch die Zeit und Kraft, mit der ein Spannungsteil schwingt, beeinflußt seine Einwirkungskraft, sein Erleben und Erlebtwerden.

Zusammenhang und Einheitlichkeit der Raumrichtung, Zeitdauer und Kraftstärke. Wie alle anderen Unterteilungen der einheitlichen Gebärdenkraft ist auch die Einteilung in Zeit, Kraft und Raum nur eine scheinbare.

Im Grunde kann man sich keinen dieser drei Begriffe ohne die beiden anderen vorstellen. Verstandesakkorde haben sich in das einheitliche Spiel der Gebärdenkraft gedrängt und sie in verschiedene Sinne geteilt. Diese „Einzelsinne“ empfinden dann das Wirken der Gebärden jeweilig als Zeit, Kraft oder Raum.

Dem Raumsinn, der dem Verstand am unbekanntesten ist und den wir daher besonders beachten müssen, erscheinen Kraftstärke, Zeitdauer und Raumrichtung als Neigungskomplikationen der Richtungsakkorde des unendlich vielfach gespannten Kristalles aller Gebärdenmöglichkeiten. Zeitlich betrachtet ist ein sich schwer lösender Richtungsakkord für den Raumsinn, den Raumverstand, langsame Bewegung. Er braucht viel Zeit und Kraft. Ein labiler, einfacherer Richtungskomplex braucht weniger Zeit und Kraft, um sich durchzusetzen. Ebenso kann man die drei Begriffe vom Zeitgefühl aus oder vom Kraftbegriff aus betrachten. Das Gefühl findet quälende Spannungen endlos, von langer Dauer, freudige Spannungen aber nur zu rasch verrauschend. Eine halbe Stunde in erwartungsvoller Angst ist dreimal so lang wie eine ganze Stunde in angenehmer Gesellschaft. Der Verstand findet Spannungen, die keine Gelegenheit zum Zerlegen, Zersetzen geben, „langweilig“, lange dauernd und mißt dennoch objektiv die „Zeit“ mit der Uhr in der Hand. Man sollte sich hüten,

eine dieser Arten, die Gebärden zu betrachten, als allein maßgebend für das Erleben zu bewerten. Wieder ist es die Erkenntnis des tänzerischen Sinnes, der einzig die Gebärde als Einheit und die verstandesmäßigen oder sonstigen Unterteilungen nur als Hilfsmittel der Anschauung richtig einzuschätzen weiß.

T ä n z e r i s c h e r R h y t h m u s. Auch den Rhythmus erlebt der Tänzer plastisch. Rhythmus ist für ihn nicht durch Stärkebetonung geteilte Zeitdauer, wie man diesen Begriff in der Musik zu deuten versucht. Rhythmus ist das Gesetz der Gebärde, demzufolge sie einmal fließender und ein andermal weniger fließend abrollt. Es entstehen dadurch Anspannungen und Abspannungen im Körper, die Stärkenüancen sind. Außerdem erfordert die Gebärde, zu ihrem Ablauf im Raum, eine Zeitdauer.

Aber auch örtliche Verschiedenheit der Richtungen und Raummaße beherrschen den Rhythmus nicht allein. Niemals wird der Tänzer seine Bewegungen einzig als Nähe oder Weite, Winkelverschiedenheiten oder Kubikmaße, empfinden. Leicht fließend oder schwer fließend ist ihm seine Bewegung. Die Gebärde ist eine untrennbare Einheit, plastisch gespannt durch die ihr innewohnende Zweiheit, die wir Gemütsspannung und Körperspannung (oder innere und äußere Spannung) nennen, und die Dreiheit, die wir (im Inneren) als Wollen, Fühlen, Wissen und (im Körper) als Stärkegrad, Dauer und Orts- oder Richtungsspannung bezeichnen. Rhythmus aus dem griechischen „ῥέω“, „fließen“, stammend, wurde in verschiedenen Epochen verschieden gedeutet. Für den Tänzer ist Rhythmus das alldurchflutende Gesetz der plastischen Spannungen der Gebärde. Plastisch ist „kristallisch“ und nichts Räumliches, Zeitliches oder im Stärkegrad Verschiedenes. Dem Tänzer sind Raum und Raumgebilde ebenso wie Zeit und Krafterscheinung konkrete Einheiten, die von der Gebärdenkraft dauernd neu gestaltet werden. „Raum“ ist das Produkt des unendlich wechselnden Kristalles aller Gebärden. Eine Teilgebärde schafft ein Raumgebilde.

Kraft oder Stärke, Zeit oder Dauer, Ort oder Richtung sind rhythmische Abarten der Summe der Gebärdenkraftmöglichkeiten des Tanzkristalles Welt.

Zeitdauer der Gebärde. Wir sehen eine Körperspannung, hören eine Lautspannung, denken blitzartig eine Gedanken-

spannung. Die Spannung kann sich wiederholen, auflösen, oder in neue Bildungen übergehen. Dieser Vorgang „dauert“. Je kürzer, desto lebendiger erscheint uns die Spannungsfolge; je länger, desto schwerer, wuchtender.

Die Griechen hatten für diesen Kontrast die Zeichen „∪“, „—“. Das Zeichen „∪“ bedeutet eine Krümmung, Spannung des Körpers, also auch eine Beugung, Verkürzung seiner Raumrichtungen. An jedem, der mit den Händen klatscht, jedem Musizierenden, können wir bei rascherem Tempo diese Krümmung des Körpers beobachten. Das langsame Bewegen ist mit Strecken verbunden und durch das Zeichen „—“ wiedergegeben. Selbst unsere heutige Musikschrift zeigt dem Auge eine Überfüllung mit Spannungen (♩[≡]), wenn sie kurze Dauer andeutet. Das Zeichen löst sich, wenn lange Dauer wiedergegeben werden soll, in einen einfachen Kreis (○) auf. Die Stärke der Eigenspannung wächst also mit der Kürze der Dauer und der Begrenztheit des Ortsumfanges.

Ruhe oder Pause nennen wir die unsichtbare, unhörbare, nicht-wahrgenommene Gebärde — etwa die Innengebärde zwischen zwei Außengebärden.

Stärke der Gebärde. Unsere Gebärdenkraft ist eine beschränkte, oder sagen wir lieber, eine nicht völlig entwickelte. Alle Gebärden der wahrnehmbaren und der bisher noch nicht wahrgenommenen Umwelt sind in unserer Gebärdenkraft vorgezeichnet.

(Jeder Eindruck ist ein Mitschwingen der in unser Inneres führenden Ausdrucksgebärde eines erlebten Dinges. Die erinnerten Gebärden wieder werden nach außen projiziert und finden dort ein Mitgehen, Mitschwingen, sobald eine entsprechende Gebärdenkraft aufnahmebereit ist. Den Eindruck aufnehmend, wird sie ihn ihrerseits wieder ihrem Innern, ihrem Ich einverleiben, ihn zur Erinnerung verarbeiten und bis zur gelegentlichen Wiederveräußerung aufbewahren. Diese schematische Darstellung gibt den Vorgang so deutlich, wie dies mit Worten möglich ist. Dem Tänzer wird im Vollerleben der Gebärdenwandlung diese Einheitlichkeit und das unendliche Weiterschwingen dieses Geschehens klar bewußt. Nur so ist es ihm möglich, inmitten des verwirrenden Wechsels der Eindrucks- und Ausdrucksakkorde den freien Blick zu bewahren.)

Reinheit des Gebärdenakkordes. Die Ausdrucks-
mischungen der Gebärde sind nicht immer so rein gegeben, daß jeder
den richtigen, beabsichtigten Eindruck erhält. Andererseits ist der
Aufnehmende auch nicht immer in der entsprechenden harmonischen
Einstellung, um selbst eine reine, an sich nicht mißverständliche
Gebärde richtig zu erfassen. In beiden Fällen ist die Gebärdenkraft
fehlerhaft eingestellt, einmal beim Auswirkenden und das anderemal
beim Aufnehmenden. Beidemale ist mangelnde Ausbildung der
Gebärdenkraft der Grund, daß Ursache und Wirkung nicht zusammen-
schwingen. Schwere, Beharrung, ist die Ursache alles Mißverstehens.
Beweglichkeit, Leichte, Takt, das Ziel des Tänzers, führt zu mensch-
lich harmonischem Ausgleich.

Kräfte der Disharmonie. Im Alltag ist es fast un-
möglich, die Gebärden vollkommen rein zu gestalten. Es ist sogar
ein Schutzmittel und Förderungsmittel der Natur, daß die innerliche
Einheit der Gebärde sich erst bei hiezu notwendigem Reifsein erschließt
— wie jede Pflanze Blüten und Früchte in den geeigneten Jahreszeiten
bringt.

Jeder Einzelne hat von seinen Unvollkommenheiten immer auch
Vorteile. Denn der Kampf fordert oft die Disharmonie als wirkende
Kraft. Sie sollte aber nie der Schwere, der Taktlosigkeit, dem Un-
vermögen zur Harmonie entspringen, sondern zweckbewußt ange-
wandt und gestaltet werden.

Ebenso in der Kunst. Ein vollendetes Kunstwerk, von Menschen
mit tänzerischem Sinn geschaffen und zu geeigneter Gelegenheit
anderen vorgestellt, müßte unbedingt eine befriedigende Wirkung
auslösen, wenn die Aufnehmenden durch Ausbildung ihres plastischen
Sinnes so weit entwickelt sind, daß sie im Fest, im Kunstgenuß, die
Gebärdenkraft voll auf sich einwirken lassen können.

**Tanz als Kunstschaffen und Erziehungs-
mittel.** Es wird sich also bei einer Untersuchung der Ausdrucks-
und Eindrucksgesetze der Kunst um das praktische Ziel handeln,
Kunstschöpfer, Darstellende und Aufnehmende so durchzubilden,
daß Fest und Kunstwerk voll wirksam werde. Durch intellektuelles
Beobachten der Gesetze der Gebärde ist dieses Ziel nicht zu erreichen.
Hand in Hand mit dem Verstehen muß das Erleben gehen und zwar
nicht nur das Erleben der Kunstwerke als Beschauer, sondern das

Erleben der Gebärdenkraft in praktischer Übung. Diese Übung bringt das heutzutage allseits auftauchende tänzerische Turnen.

Übung der Gebärdenkraft. Schon beginnt die Schule der Ausbildung der Gebärdenkraft in der Erziehung Beachtung zu schenken. Tanz, Ton und Wort, wie auch die bildenden Künste werden gepflegt — allerdings noch nicht mit der bewußten Absicht der Erziehung zum Fest. Daß die Ausbildung der Gebärdenkraft auch in der Erziehung für den Alltag eine große Rolle spielt, ist aus dem Wesen dieser Kraft verständlich. Sie übt bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des Charakters, des Gemüts und der Urteilsfähigkeit. Nicht nur dem heranwachsenden Geschlecht, sondern auch dem Erwachsenen ist ein Ausgleichen der Mängel seiner aufnehmenden und auswirkenden Gebärdenkraft Stärkung und Belebung, oft sogar Heilung und Erlösung von krankhaften Zuständen.

Bei der Übung der Gebärdenkräfte handelt es sich nicht um den Eindruck, den die normale Anschauung hervorruft, sondern um Eindrücke und Eindruckshäufungen, die für besondere Zwecke ausgewählt werden. Sie sind den Mitteln der Kunst nah verwandt und haben im Grunde alle das Ziel der Belebung des plastischen oder tänzerischen Sinnes.

Ritual. Riten sind symbolische Handlungen. Ihr erzieherischer Wert und ihre Absicht ist, die innere Anschauung und äußere Ausdrucksfähigkeit im Sinne des plastischen Erlebens zu fördern und zu üben. Der Rahmen des Rituals ist das Fest. Vorarbeiten zu rituellen Festen waren früher körperliche, seelische und gedankliche Übungen.

Jedes Ritual besteht aus Tanz, Ton, Wort. Bestimmte Bewegungen, Gesten, Schritte sind mit hörbaren Rhythmen, gedachten und gesprochenen Worten verbunden. Der Sinn der Denkvorstellungen, Gefühlsregungen und Körperlichkeiten dieser symbolischen Handlungen wurde immer wieder neu erörtert und in Zeichen und Bildern festgelegt. Stets wurde die Einheit der unendlichen Vielheit betont. Es gab Rituale aller Art. Gleichgültig ob Riten der Geburt, der Liebe, des Opfers, des Todes, des Kampfes, immer dienten sie der gleichzeitigen Erziehung des Einzelnen und der Gesamtheit derer, die sich zum Ritual vereinten. Unsre Sitten, Gebräuche und Moralbegriffe sind alle ritueller Herkunft. Das Mittel des Rituals ist die formbildende Macht der Gebärde.

Mantik. Bestimmten Gebärdenformen wurde Zauberkraft zugesprochen, da ihre Wirkungen unerklärlich blieben. Der ihnen innewohnenden suggestiven Kräfte bediente man sich zur Heilung. Immer hat gefühlsmäßige und verstandesmäßige Erklärung diese Dinge umstritten. Die Lösung des Rätsels ist, daß bestimmte Gebärden (Begriffe, Gefühle, Formen) in unserem Inneren Abbilder, d. h. also innere, räumlich-plastische Umstellungen und damit Veränderungen hervorbringen, deren Auslösungen und Fortwirkungen vorläufig nur geahnt werden können, obwohl sie sich, wie alles psychophysische Geschehen nach festen harmonischen Gesetzen abwickeln.

Täuschungen des Identitätsbewußtseins. Die Taschenspielererei, die auf äußerster Raschheit der Bewegungen basiert, ist psychologisch lehrreich. Die Untersuchung der stroboskopischen Erscheinungen (d. i. die Fähigkeit unseres Auges oder anderer Sinnesorgane, an sich ruhende Bilder zu einer Bewegung zusammenzusetzen) hat durch den Bau der komplizierten kinemographischen Apparate unserer Zeit eine Bereicherung erfahren, die wir nicht unerwähnt lassen können. Man hat früher angenommen, daß physiologische Probleme, wie etwa die Dauer der Nachwirkung eines Bildes und die Geschwindigkeit, mit welcher das nächste Bild folgt, die Verschmelzung beider Erscheinungen zum Bewegungseindruck veranlaßt. Heute wissen wir, daß es sich nicht nur um einen mechanischen Vorgang handelt, sondern daß das Moment der Gemütsregung mit dem mechanischen Vorgang verschmolzen ist. Es handelt sich um eine gleichzeitige seelische und physiologische Täuschung. Was fast gleichzeitig und räumlich nahe zueinander in unser Auge fällt, empfinden wir als Bewegung. Wir identifizieren die beiden Erscheinungen und unser Identitätsbewußtsein kann getäuscht werden, wenn sehr rasch und nach ganz bestimmten Raumwegesetzen (die elegante Handbewegung des Taschenspielers), zwei Eindrücke verschiedener Gegenstände aufeinander folgen. (Verwandlung, Verschwinden.)

Ein weiteres psychologisches Gesetz ist das des „kürzesten Weges“. Wenn man mehreremal eine kleine Geste in bestimmter Richtung ausführt, so wirkt die rhythmische Wiederholung und der als selbstverständlich empfundene kürzeste Weg so intensiv auf unsere Körperseele, daß wir die plötzliche Einschaltung eines räumlich ganz anders

gearteten, selbst weitausholenden Raumweges (zwischen zwei in dem gleichen Rhythmus wie vorher aufeinander folgenden regelmäßigen kleinen Gesten) gar nicht merken. Beides psychophysiologische Tatsachen, auf denen die Konstruktion des modernsten Täuschungsapparates, des Kinematographen, beruht.

Unbekannte Gesamtwirkungen der Gebärdenakkorde. Nun beruht aber in der „Zauberei“ nicht alles auf Täuschung, sondern Vieles auf uns unbekanntem Wirkungen des Zusammenklanges der Gebärdenakkorde. Eine angeblich mit besonderer Heilkraft begabte Bauernfrau ließ an nervösen Verstimmungen leidende Personen täglich auf einem Bein mehrmals um einen großen Tisch hüpfen. Dabei mußten sie ein ungefähr drei Liter Wasser enthaltendes, bis an den Rand gefülltes Gefäß in den Händen halten, ohne einen Tropfen zu verschütten. Man muß diesen Tanz einmal gewissenhaft ausführen, um sich die psychologische und physiologische Wirkung vorstellen zu können. Erschütterung, Spannung, Gedankenkonzentration, Angst, ja selbst Lachen, wirkt merkwürdig zusammen. Der Verstand ist geneigt, solche einwandfrei festgestellte plötzliche Zustandsveränderungen dadurch zu erklären, daß die Nerven des Patienten, etwa einer Dame, die bis dahin den ganzen Tag im Lehnstuhl lag und Gifte einnahm, aufgerüttelt und zu besserem Funktionieren angeregt werden. Solche Ergebnisse lassen sich aber weder rein mystisch, noch rein intellektuell, noch anderswie einfach deuten. Man kann sie zwar zergliedern, aber nicht erfassen. Jedenfalls sind mantische oder mystische Vorstellungen kein größerer Unfug als der Glaube, daß die Welt rein mechanisch erklärbar sei.

In allen mantischen Vorstellungen, vom primitivsten Fetischglauben über die schamanistische Religionsform unserer Urahnen hinweg bis zum modernen Geisterglauben im Spiritismus und in den mehr oder minder abgeklärten kirchlichen Religionen, ist viel Weisheit erhalten, aber unter dem Schutt des Aberglaubens verborgen.

Der Tänzer tritt dem Phänomen der erzieherischen, sozialen, heilenden und religiös begeisternden Rituale sehend gegenüber, denn er kennt die Gebärde, ihre Macht, und die Gesetze ihres Wirkens. Die Mittel der Rituale sind jenen der Kunst verwandt. Sie zu untersuchen und praktisch nutzbar zu machen ist eine der wichtigsten Aufgaben der Tanzwissenschaft. Der Weg zur Tanzwissenschaft führt



*Dussia Pereska
Tanz des Bösen*

aber nicht über den Rationalismus, die mystische Schwelgerei oder die ethische Begrenztheit, sondern einzig über das tänzerische Erleben.

T ä n z e r i s c h e s S e h e n. Was der tänzerische erkennende Sinn aus einer Gebärde lesen kann, ist noch weit mehr als die Unterscheidung der zweipoligen Bestandteile eines Gebärdenakkordes. Bei scharfer Aufnahmefähigkeit ist es möglich, den ganzen Bewußtheitsinhalt einer Erscheinung aus der ersten Gebärde, aus einem ersten Erklingen, aus dem ersten Gedanken, der einem entgegenschwingt, zu erfassen, zu erleben. Unter Umständen erfaßt man in dieser so außerordentlich kurzen Zeitspanne sogar noch mehr: den ganzen Bewußtheitsinhalt der ganzen Umgebung, ja, der Menschheit überhaupt. Eine solche „Erleuchtung“ ist freilich selten. Sie löst sich nur aus, wenn die Eindrucksfähigkeit des Aufnehmenden und die Ausdrucksfähigkeit des Mitteilenden an sich sehr stark und im Sinn der tänzerischen Erkenntnis voll entwickelt ist. Das künstlerische Erleben eines Vorganges ist manchmal dieser Art. Die Zweidimensionalität oder Dreidimensionalität aller Erscheinung wird als Symbol der unendlich vielfältigen Verwandlungsfähigkeit der Einheit empfunden und löst dem Verstand oder sonstigem Teilerkennen gänzlich unerklärliche und unfaßbare Wirkungen aus.

B e w u ß t h e i t s i n h a l t. Auch das sogenannte Unterbewußtsein ist Bewußtheitsinhalt. Der Tänzer ist überzeugt, daß es kein Unterbewußtsein gibt, sondern nur eine mehr oder weniger geordnete Masse von Erfahrungen, mag man sie nun persönlich gesammelt haben oder durch Vererbung, oder durch jenen Vorgang, den wir Ahnung nennen, besitzen.

(Ahnung nennen wir jene Erkenntnis, die wenig ausgebildeten Aufnahmekräften wird, wenn sie einem Eindruck — also der Gebärdenkraft anderer Dinge — entgegentasten, ohne sich über die Unvollkommenheit der zustandegekommenen Anschauung klar zu werden. Es sind Arme, die greifen, ohne ihr Ziel zu erreichen.)

E i n h e i t d e r k o s m i s c h e n B e w u ß t h e i t. Der Gesamthalt des menschlichen Erfahrungsschatzes klingt bei jeder Gebärde mit: aber nur die meist dreidimensional betonten Teile dieses Gesamthalts werden klar sichtbar, hörbar oder fühlbar für den anderen. Die Bewußtheit des Einzelnen fällt mit der Bewußtheit des ganzen Kosmos zusammen. Die Gebärde greift — aus dem

Wahrnehmbaren — oft auch aus dem kaum Wahrnehmbaren — ahnend — wie aus einem unerschöpflichen Speicher ein Körnchen oder einen Arm voll heraus und übermittelt das Erraffte dem inneren Erleben, wobei die Erscheinungen entstehen, die wir Bewegtheit, Betäubtheit oder Belehrtheit, mit einem Wort „Erregung“ nannten. Wird das Körnchen oder der Arm voll nach außen, anderen gereicht, so senden, sprechen wir Gedanken, geben Melodien oder Tänze.

Bewußtsein nennt man gewöhnlich, was uns belehrt. Das übrige nennt man Unterbewußtsein. Wenn man von einer Teilerscheinung, z. B. den verschiedenen Farben der Rosen spricht, ist alles übrige Erlebbare (also auch das sonst Bewußte) in diesem Augenblick unbewußt, nur steht manches näher und kann leichter zur Gebärde werden, während anderes tiefer, ferner, in anderen Gedankenrichtungen liegt. Ganz fern liegen die Spannungen, die wir noch nie erfahren, nie geahnt haben.

Es liegt also der ganze Kosmos hinter diesen Farben der Rosen. Der Tänzer kann nirgends einen Schnitt, eine Grenze sehen. Für ihn ist jedes Teilerleben der Mitte alles Erlebens entsprungen. Jede Spannung des Teilerlebens ist mit allen irgendwie vorstellbaren Spannungen des Gesamtseins ohne Zweigung oder Riß verbunden.

Bedeutung des Tanzes. Der Körperanz ist die Mitteilung einer Teilspannung in der Körperbewegung. Eine Spannungsfolge wird in Gesten ausgedrückt und sie ist ebenso mit allem Gefühl, allem Denken und dem ganzen Sein verknüpft wie irgend eine Wortdichtung oder eine musikalische Komposition.

Die weittragende Bedeutung der Erforschung des menschlichen Bewegungsausdrucks liegt nicht nur in der künstlerischen Neugestaltung des Bühnentanzes, sondern in der Tatsache, daß das geläuterte Abbild der Bewegungsgesetze, der Reigen, aus Gebärden besteht, die unser Erleben, Sein und Mitteilen bestimmen. Tanz und Tanzwissenschaft, die Wiedererweckung des plastischen Sinnes, die Ausgestaltung einer einheitlichen Welterkenntnis und damit die Klärung so mancher brennender Fragen des öffentlichen Lebens, sind innig verknüpft.

Die ordnende Gesetzlichkeit der Gebärde, des einzigen Ausdrucks- und Wahrnehmungsmittels des Menschen, offenbart sich nicht nur im rechnerischen Nachweis über den Zusammenschluß kleinerer Ein-

heiten, die zueinander in bestimmten Maßverhältnissen stehen, zu größeren Einheiten, und auch nicht nur in der Tatsache, daß sich diese Maßgesetzlichkeit nach oben und unten bis ins Unendliche fortsetzt. Die ordnende Gesetzlichkeit des Tanzes umfaßt auch das Empfinden, Fühlen und Denken. Es gibt keine Weisheit, keine Empfindung, keinen Formwechsel, keine Bewegung, mit einem Wort keine Erscheinung, die der Mensch nicht als harmonische oder disharmonische Gebärde erlebt.

Tanz der anorganischen Natur. Es entsteht die Frage: darf man allen Eindruck, etwa auch das Bild, das die Spanningskräfte des anorganischen Kristalles in unser Auge werfen, als Gebärde desselben betrachten? — Ebensowenig wie Gemüts- oder Geisteskraft entspringen, wird auch der Kristall von irgendwelchen andersgearteten Kräften plastisch wahrnehmbar gestaltet, als eben von der alles durchflutenden Gebärdenkraft.

Der Kristall lebt. Der Kristallisationsprozeß ist Erregung und Bewegung. Diese beiden Teile der Erscheinung können hier wie überall nachgewiesen werden. Wenn man das Leben durch das Vorhandensein einer denkerisch bewußten Absicht, einer denkerisch bewußten Lust und eines bewußt geformten Denkens kennzeichnet und gar noch bestimmte meßbare, sichtbare Organe für diese Funktionen voraussetzt, so leben auch Pflanze und Tier nicht. Die Physiologie ist längst davon abgekommen, den Sitz des Denkens in einem bestimmten Organ, z. B. dem Gehirn, zu suchen. Das Bewußtseinsorgan fehlt also eigentlich überall in der Natur. „Verstehen“ ist im Grunde das Befolgen einer Erregung, einer Kraft, durch Bewegen, Wachsen usw. Es gibt fremde Anstöße, die befolgt sein wollen, wie der Stoß einer Hand, die einen Stein schleudert; und es gibt Eigenanstöße, wie die Strebungen im Kristall nach bestimmten Richtungen oder das Wirken der menschlichen Phantasie in den vielfachen Richtungen der Gedanken, Triebe und Gefühle. Immer bleibt aber das „Verstehen“ ein Vorgang, den wir bisher mit dem Worte „geistig“ zu bezeichnen gewöhnt waren. Bleiben wir bei dieser Bezeichnung, so ist auch der wunderbare Aufbau des Kristalls ein geistiger Vorgang. Die treibende Kraft ist überall die Gebärdenkraft. Niemals kann sich der plastische Sinn des Tänzers dem Eindruck verschließen, daß alle Erscheinungen durch Gebärden zu ihm sprechen.

Physis und Psyche. Die entgegengesetzte Ansicht erwies sich der Wissenschaft nur deshalb nötig, weil sie die Gebiete der Physiologie und der Psychologie, beide von grundverschiedenen Standpunkten aus, getrennt bearbeitet. Das Mittel des physikalischen Messens und Wägens erscheint ihr unbrauchbar in der Psychologie, während die letztere mit den Methoden, die das unwägbar Gebiet der sogenannten seelischen oder geistigen Verrichtungen zergliedern, im physikalischen Teil der Erscheinungen nichts anzufangen weiß.

Diese Trennung ist ein Erbe alter Weltanschauungsmärchen. Zur Zähmung naturhafter Vorgänge im Menschen hat man versucht, Physis und Psyche künstlich auseinander zu dichten, um die Psyche als gottgewollte Herrin und Feindin der übersprudelnden physischen Natur einzusetzen. Die Folgen spüren wir noch heute. Es kam der Rationalismus als Folge, als Reaktion auf diese widernatürliche Einstellung. Es wurde versucht, alles aus dem Verstand, also einer Teilspannung unseres Wesens zu erklären. Die Antithese des Verstandenen, der unerklärbare Teil, wurde mit dem erblich übernommenen Namen Psyche belegt.

(Ein Teil der Natur wurde lebend genannt, ein anderer Teil tot. Es gibt aber flüssige Kristalle, die sich ohne äußeren Anlaß bewegen. Sie haben einen der Atmung der Pflanze ähnelnden Gasstoffwechsel, legen ihre neuen Schichten nicht außen an, wie andere Kristalle, sondern nehmen geeignete Substanzen in ihr Inneres auf, und scheiden schädliche Stoffe, die mithineingelangen, aus. Wenn man sie zerschneidet, wächst sich jeder Teil zu einem neuen Ganzen aus. Man nennt sie Probioten (Vorstufen des Lebens). Es gibt verschiedene Abarten dieser sich bewegenden Kristalle. Alle sind sie Kohlenstoffverbindungen; unter ihnen wurde der „Paraazoo Yzintaethylester“ vom Chemiker Lehmann in Heidelberg entdeckt und von Ernst Haeckel beschrieben. Unsere Chemiker sind über die Grenzen der organischen und anorganischen Chemie schon längst im Zweifel.)

Tanzwissenschaft. Im leidenschaftlichsten Tanz, in der wilden Tarantella und in der ehrfurchtgebietenden Geste des Weisen, sieht der Tänzer die gleichen Gesetze der erregten Form walten, wie im Selbstaufbau des Kristalls. Es wird die Aufgabe der neuentstehenden Tanzwissenschaft sein, die Herrschaft des harmonischen Spannungsgesetzes in der ganzen Natur aufzuzeigen.

Die Quellen der Tanzwissenschaft sind:

1. Die erkenntnistheoretischen, psychologischen, physiologischen und physikalischen Feststellungen über die Bewegungen der Lebewesen.

2. Die geometrische und kristallographische Raumlehre.

3. Die Denkmäler der bildenden Kunst in Plastik, Malerei, Kleinkunst, inbegriffen die hieroglyphischen und abstrakten Zahl- und Begriffszeichen, sowie die Ornamentik.

4. Die musikalischen und erkenntnistheoretischen Forschungen über die Harmonie.

5. Die schriftlich niedergelegte Theoretik über ältere Tänze sowie über mantische, religiöse, zeremonielle und rituelle Bewegungsformen.

6. Die Bewegungstheorien der Akrobatik, der Fechtkunst und des Sportes.

7. Die mimische Tradition der Schauspielkunst.

8. Die praktische Tradition des europäischen Kunsttanzes und der Volks- und Nationaltänze aller Völker.

Tanzkunst. In der Musik waren die physikalischen und physiologischen Gesetze der rhythmisch harmonischen Tonbildung vom Künstler jahrhundertlang vorgeahnt und längst praktisch ausgeübt. So ist es auch in der Tanzkunst. Die Tanzwissenschaft muß nun feststellen, was eine tänzerische Gebärde ist, und wie die Harmonie der Gebärdenfolgen auf den inneren Verwandtschaften ihrer Teile beruht. Es wird dadurch die Festkunst im allgemeinen und besonders die Tanzkunst neu belebt werden und wieder aufblühen.

Tanzschrift. Wichtig ist der Ausbau der vorhandenen Bewegungsschriften. Es ist notwendig, die Symbole des Tanzes schriftlich festzuhalten, denn erst aus dem Vergleichen und Untersuchen, aus dem Wiederholen und Nachbilden wird sich jene Tradition ergeben, die eine tiefere Wertung der Kunstleistungen des Tanzes ermöglicht. Wo wäre Dichtkunst und Tonkunst, wenn wir nur die mündliche Überlieferung ihrer Werke hätten?

Tänzerisches Welterleben und Weltgeben. Der Tanz hat aber nicht nur künstlerischen und wissenschaftlichen Wert. Es liegen bedeutende erzieherische Kräfte im Tanz verborgen, da er zum plastischen Erleben der Erscheinungen führt. Es ist zu

erhoffen, daß das Verständnis des tänzerischen Welterlebens in die weitesten Kreise dringen wird. Die allgemeine Lebenshaltung kann dadurch nur gefördert werden. Die Rolle des Rhythmus in jeder Art der Arbeit und Organisation ist bekannt. Die Notwendigkeit einer neuauflühenden Festkultur, die dem Menschen neben Erholung und Zerstreuung auch Erhebung und Belehrung gibt, wird allseits betont. Der Tänzer erhofft ihr Entstehen aus der Reigenkunst, die eine Synthese alles menschlichen Eindrucks und Ausdrucks ist. Ihr stärkster und reinster Ausdruck ist der von allen intellektuellen, mystischen und willensmäßigen Vorurteilen geläuterte Tanz des menschlichen Körpers.

ZWEITER REIGEN

Der Tänzer. Der Mensch ist Körpergeistseele, gebaut aus dem Gerüst seiner aus Kalkkristallen gebildeten Knochen, dem Säftemeer, das zwischen seinen Muskelhäuten wogt und den magnetischen und chemischen Strahlungen, die in und um seine Nervenfasern schwingen. Vielleicht ist diese deutlich wahrnehmbare Dreiheit der Ursprung des Märchens von den getrennten Teilen Körper, Seele und Geist, sowie von Wollen, Fühlen und Wissen und von anderen Dreiteilungen.

Wir wissen heute, daß der Körper aus Millionen kleinster Lebewesen, den Zellen besteht, in denen wieder Milliarden von Spannungen schwingen. Kristallgewebe, Saftgewebe und Spannungsgewebe sind ebenso, wie auch die nicht tastbaren Eigenschaften der Menschen, als deren hervorstechendste wir das Wollen, Fühlen und Wissen nannten, verschiedenegeartete Rhythmen der Gebärdenkraft. Das Skelett erscheint dem Tänzer als Grundspannung des großen Reigens, in dem noch andere, heftigere, anders gespannte Tänze mitschwingen. Die Eine, die überall lebt, die alles ist, die lebendige Gebärdenkraft, baut sich aus ihren eigenen Hemmungen das Skelett und alle anderen Gebilde der Menschenform. Vermittelnde Gewebe, wie Knorpeln, Gelenkshüllen, Sehnen zwischen Knochen und Muskeln, bilden die Übergänge. Die Lehre von den Ionen und Elektronen und ihren Schwingungen hat auch in der Wissenschaft die Teilung der Erscheinungen in feste, flüssige und gasförmige Stoffe vollständig umgestoßen. Alles ist Eins in unendlicher Abwandlung seiner Spannungsverhältnisse. Die äußere Umhüllung des tastbaren Körpers, die schleierartige, schillernde Haut ist wie der ganze Körper aus Plättchen, Säften und Spannungen gewebt. Dunstkreise verschiedener Art, Gerüche, magnetische Wellen, Lichtschwingungen, chemische Wellen, lufterschütternde Wärme und andere Strahlen reichen deutlich wahrnehmbar weit über die Hautgrenze des Körpers hinaus.

In seiner anatomisch zergliederbaren Form sieht der Tänzer physiologisch erklärbare Bewegungen walten, Abbilder der überall in der Natur wahrnehmbaren geometrischen Kristallisationserscheinungen. Eine Welt mechanisch vorstellbarer Spannungen spiegelt sich im Körpergeschehen wider, aber jede dieser Spannungen fällt mit einer Gemütsspannung zusammen, ist mit einer Gemütsspannung zu unlösbarer Einheit verschmolzen. Man kann keine Gemütsspannung von der entsprechenden Formspannung (der Gestalt einer in ganz bestimmten Winkeln und Maßverhältnissen zueinander stehenden, dreidimensional gerichteten Neigungskombination von Kräften) abspalten. Die lebendige Form ist erfüllt von einem Reigen gleichzeitig formgebender und stoffbildender Gebärden.

(Form und Stoff sind Bezeichnungen für typische Gebärden-
spannungen. Wie wir etwa einen Klang je nach seiner Höhe oder
Farbe verschieden benennen.)

Das Ich als Erkenntnisquelle. Der Tänzer beobachtet die scheinbar ruhenden und daher tastbaren Arten der Gebärdenäußerung — Form und Stoff — auf ihren Ausdrucksinhalt hin. Er erfährt hiedurch mehr von ihrem Wesen als durch bloßes Zergliedern oder durch bloßes Verträumen. Das eigene Ich ist ihm der größte Lehrmeister. Er erkennt Formen, Funktionsarten, Gefühle, Gedanken und noch vieles andere, Unbenannte, indem er tanzend seine Ichspannungen erlebt. Die Erhaltung seines Ichs, die Erzeugung von Sprossen seiner Samenkraft, die Bildung von Hilfsmitteln des Lebens in Geräten, Nahrung und in Gebräuchen, Riten und sonstigen mit der Umwelt verbindenden Formen, führt ihn zur Beherrschung seines Wesenskernes, zur Rhythmisierung des Zusammenschwingens in sich selbst, zum Gleichschwung mit den Gesetzen der Umwelt und der gesamten Gebärdenkraft. Diese Gesetze können nur typisch dargestellt, nicht aber als Normen gegeben werden, denn sie sind unendlich variabel, ein gesetzloses Gesetz, und nur das ständige, gewissenvolle Erleben gibt Gewähr für ihre rechte Auswirkung.

An Bildern, Symbolen, an fremden Wesenheiten ist viel zu lernen. Doch das meiste am eigenen Ich. Denn einzig das Verhalten unseres Ichs zu fremden Spannungen ist es, das den Kern der Belehrung durch fremde Spannungen bildet. Es ist eine wesentliche Eigenschaft des

Tänzers, daß er mit unverdorbenem Instinkt seinem Ich die entsprechende Beachtung schenkt.

S e i n u n d S c h a f f e n. Das Schaffen ist neben dem Sein die wichtigste Lebensform. Das Schaffen ist nicht Zweck des Seins, sondern Mittel des Seins. Alltägliches und festliches Schaffen dient dem Sein, bildet einen seiner Grundinhalte. Dem Tänzer gliedern sich die verschiedenegearteten Seinsakkorde, die er wahrnimmt, nach Art und Bindung ihres Gebärdenkraftinhaltes.

S t e i n. Man pflegt heutzutage Muskulatur und Skelett den Bewegungsapparat des Körpers zu nennen. In Gegensatz hierzu stellt man die inneren Organe, die, wie man behauptet, den „Zwecken des Lebens“ dienen. Unter „Leben“ versteht man hierbei vorzüglich die Ernährung und die Fortpflanzung. Von dem „Bewegungsapparat“ erwartet man, daß er die für die Akte der Nahrungsaufnahme, der Brutanlage und Brutpflege notwendige Umschau und Tätigkeit in der Umwelt vollführe. Den „seelischen Prozessen“ schreibt man kontrollierende und regelnde Eigenschaften zu, durch welche die relativ beste Selbsterhaltung und Arterhaltung gesichert werden soll. Der Tänzer findet, daß in diesem Falle dem „Leben“ schon die kristallinische Funktionsform der „anorganischen“ Welt vollauf genügen müßte. Chemische Zersetzungen und kristallinischer Neuaufbau wären die einzigen, unbedingt notwendigen Mittel einer auf solche Ziele eingestellten Natur.

P f l a n z e. Wenn zu den Spannungszuständen im Kristall noch die Erscheinungen des Säfteumlaufes in der Pflanzenwelt hinzutreten, so äußert sich hier ein n e u e r Akkord der Gebärdenkraft, dem die obige Anschauung keinen Raum gewährt. Schon in der chemischen Affinität und in der Schwere der anorganischen Gebilde tritt eine Sympathie, eine Zusammenschwungserscheinung auf, sie differenziert sich noch in der Pflanzenwelt. Strebungen nach bestimmten Richtungen, die sich aber nicht wie beim Kristall dreidimensional um die Mitte das Gleichgewicht halten, treiben die Blüte zum Licht und die Wurzel in den Boden. Zwei chemische oder kristallinische Substanzen — Erde und Luft gleichsam — werden im „Ich“ der Pflanze verbunden.

T i e r. Das Tier ist noch freier gebildet. Es verschmilzt in sich die sympathiebindende Kraft der Pflanze mit dem einfachen Leben

des Kristalls. Darüber hinaus kompliziert das Tier den Lebensprozeß durch eine dritte Eigenschaft der Gebärdenkraft — die aber auch in allen anderen Erscheinungen primitiv vorhanden ist — durch das Bewußtsein.

G e b u r t d e s L i e b e h a s s e s. Ist — weit über die rationalistische Auffassung der Wissenschaft hinausgehend — Sympathie zu beherbergen, zu symbolisieren, Wesenssinn der Pflanze, so bekommt hiedurch die zusammengefaßte Selbsterhaltung und Arterhaltung des kristallinen Lebens einen deutlichen Gegenpol. Sein Aufleuchten wollen wir die Geburt des Liebehasses nennen. Liebehaß ist schon in der Schwerkraft und in der Stoffverwandtschaft der Kristalle. Zum „Ich“ verkörpert den Liebehaß erst der selbtherrlich wogende Säfteumlauf der Pflanze.

B e w u ß t s e i n. Als Gegenpol zu diesen angeblich unbewußten Lebenserscheinungen hat bisherige Betrachtungsweise das Bewußtsein des Tieres gesehen. Auch im Wohlgerichtetsein kristallinischer Bildungen und im rhythmischen Schwanken der Pflanzensäfte ist aber schon Bewußtsein. Individuiertes Bewußtsein ist im Tier als Grundspannung verkörpert. Sein, Liebehaß und Bewußtsein sind drei typische Verwandtschaftsspannungen der Harmonie der Gebärdenkraft, des Lebens. Wir sehen sie in allen Erscheinungen wirken. Je Eines herrscht aber in einem besonderen Naturgebiet.

K u n s t. Der Tänzer nimmt im Menschen eine vierte Spannung wahr, die Kunst, den Tanz des Menschen. Der Tanz des Menschen dient ebensowenig einzig den Zwecken der Art- und Selbsterhaltung wie der Tanz der anderen Erscheinungsreihe. Unzählige Tänzerschritte und -gesten geschehen nicht um Nahrung oder Brutpflege zu erzielen; ihr Dienst gilt anderen Dingen. Freilich kann man den tänzerischen Idealismus krankhaft schelten, wie dies ja nur zu oft geschieht. Dann wäre aber auch schon die pflanzliche und gar erst die tierische Existenz bloß krankhafte Wucherung kristallinen Daseins! Allerdings mutet das Naturgeschehen oft wie ein Gesundungsprozeß an. Die Hemmungsspannungen, die uns wahrnehmbar als Welt erscheinen, sind Ballungen der Gebärdenkraft. Sie erlösen die in ihnen zusammenprallenden Schwünge aber nicht zur Einfachheit des Kristalls, sondern zur Einheit tänzerischer Freiheit. Der Tänzer sieht Tanz, nicht allein im Menschen. Tanz ist im Kristall, in der

Pflanze und im Tier. Im Menschen ist Tanz als tänzerische Vollbewußtheit, als Kunst, stärkstbetont. Im Tier wirkt Tanz vornehmlich als Bewußtsein (Wissen) und den beiden Arten des Unterbewußtseins (Wollen und Fühlen), in der Pflanze als Liebehaß, im Kristall als Sein. Die Seinsform Mensch ist die Überhöhung aus Stein, Pflanze und Tier. Die Suggestionskraft seiner Gebärden ist eine andersgeartete klarere, bewußtere, er ist Tänzer.

Typische Stellung des Tänzers im Weltganzem. Selbst wenn der Tänzer Mensch nur Gipfel des Tiertums wäre, so bliebe seine Sonderstellung auf der Erde dennoch klar ersichtlich und — verpflichtend. Keineswegs aber kann der Tänzer in den Chor der Selbst- und Arterhaltler mit einstimmen. Er glaubt, daß alles, vom Stein bis zum Genius außer diesem natürlichen Seinstrieb auch noch Liebehaß, bewußtes Sein und Kunstschaffen versinnbildlicht und verkörpert. Keine Wissenschaft, keine Religion, kein Werken kann aus Sexualismus, Sentimentalismus oder Intellektualismus und ihren Mischungen die Lebenserscheinungen erklären. Immer kommt noch die Verwandlungslust, der Tanztrieb, oder wie man es sonst nennen will, hinzu. Damit ist nicht gesagt, daß diese Vierheit die Unendlichkeit erschöpft. Unsere Aufgabe an dieser Stelle ist bloß, die Vorstellung des Tänzers über die menschlich wahrnehmbaren Arten der Verwandlungen oder Ballungen der Gebärdenkraft zu charakterisieren. Ferner ist es Absicht, die typische Stellung des Tänzers Mensch in dieser Akkordik anzudeuten, um der Besprechung der unendlichen Gesamtheit seiner Eigenschaften eine Grundlage zu geben.

Erfassen des Bildes der Menschenform. Schon der Betrachtung des menschlichen Körpers vermag der Tänzer alle wesentlichen Gesetze der Gebärdenkraftwandlungen zu entnehmen. Wirkende Strahlungen entströmen jedem Glied, jedem Schwung, jeder Eigenschaft des Körpers, hinaus nach den unendlich vielen Richtungen des Gebärdenkristalles. Blindheit hiefür sieht der Tänzer in der konventionellen Wortsprache, im starren Denken, im träumerischen Fühlen und brutalen Wollen unserer Zeit. Das Studium des bewegten und erregten eigenen und fremden Tänzerkörpers ist Vorbedingung jeder menschlichen Kulturentwicklung. Erst wer sich kennt, beherrscht und veredelt, vermag über sein „Ich“ hinaus im Sinne der Grundgesetzlichkeit der Gebärdenkraft als Mensch und Tänzer zu

wirken. Wir gehen einer Entwicklung entgegen, die uns diesem Ziel immer näher bringt. Der Tänzer hat eine Idealvorstellung von wohlgeformten Körpern. Diese Vorstellung entspringt dem Bewegungssinn, der jede Form immer nach ihrer Gebärdenfähigkeit, d. h. nach der Geeignetheit zur restlosen Einfühlung in die Spannungen des menschlichen Raumkristalles beurteilt. Der menschliche Raumkristall ist ein anderer wie der tierische, der pflanzliche oder der kristallinische. Darin eben liegt das Akkordische seines Wesens, daß aus der unendlichen Masse der Spannungsmöglichkeiten einige Zusammenschwünge herausgegriffen und einer typischen Erscheinungsform als gesetzgebender Grundraumrhythmus zugestellt sind.

(Der Steinkristall erscheint um die Mitte gruppiert „mittstrebend“, zur Härte und Abgeschlossenheit sammelnd — seelisch gesprochen: nehmend. Die Pflanze dagegen ist linear hochoberhalb gerichtet: flehend, das Tier linear horizontal gerichtet: suchend. Der Tänzer erscheint aus der Mitte hinaus strebend „mittflüchtig“: gebend.)

Irrationalität der Wesentlichkeit. Wir haben vergessen, was unser Ich ist, oder vielmehr, wir haben es nie gewußt. Der Tänzer selbst schweigt über sein Wesen; nur im Tanz zeigt er denen, die plastisch Erleben können, sein Innerstes — im Reigen der gezeichneten und geschwungenen Gesten, oder aber im Reigen der Gedanken oder Klänge. Das Geheimnis des menschlichen Seins darf nicht dem Verstand zum Zerpflücken preisgegeben werden. Wer dies jemals versuchen würde, könnte es doch nie erreichen. Denn der Tänzer Mensch ist wie alle anderen Erscheinungen der Welt irrational in seinem Wesen. Verstandesmäßig erfaßbar sind nur typische Ähnlichkeiten, Vergleichbarkeiten. In jedem Menschen schlummert Tänzertum. Der Tänzer weist auf diesen ungeweckten Wesenskern des Menschen nicht hin um ihn zu erklären, sondern um den Blick auf die Kristallspannungen seiner Gebärden zu lenken. Das Erwecken des tänzerischen Sinnes, das Schärfen des Blicks für den Tanz der Welt und sein Abbild, den Gebärdenkristall der menschlichen Körperseele, ist sein Ziel. Aus diesem Ziel blüht zwar nicht Bewußtsein — ein tierisches Attribut —, aber Bewußtheit, menschlich tänzerische Vernunft.

Grundlegende Gebärdenformen. Wenn man die Gebärden des Tänzers beobachtet, so fällt vor allem das Anspannen

und Abspannen des Körpers ins Auge. Indem sich die einzelnen Muskeln zur Kugel runden, ziehen sie die Glieder an den Körper heran, so daß er selbst sich im Zusammenkauern zur Kugel ballt. Plötzlich schnellt er empor, gestreckt und entspannt schwebt er im Sprung einen Augenblick lang über dem Boden. Dann berührt er mit einer Fußspitze flüchtig die stützende Erde, um sofort wieder weiter zu schwingen. Breitschwung der Arme reißt ihn kreiselförmig durch die Luft. Sicher und regungslos steht die Gestalt beim Abschluß des Reigens.

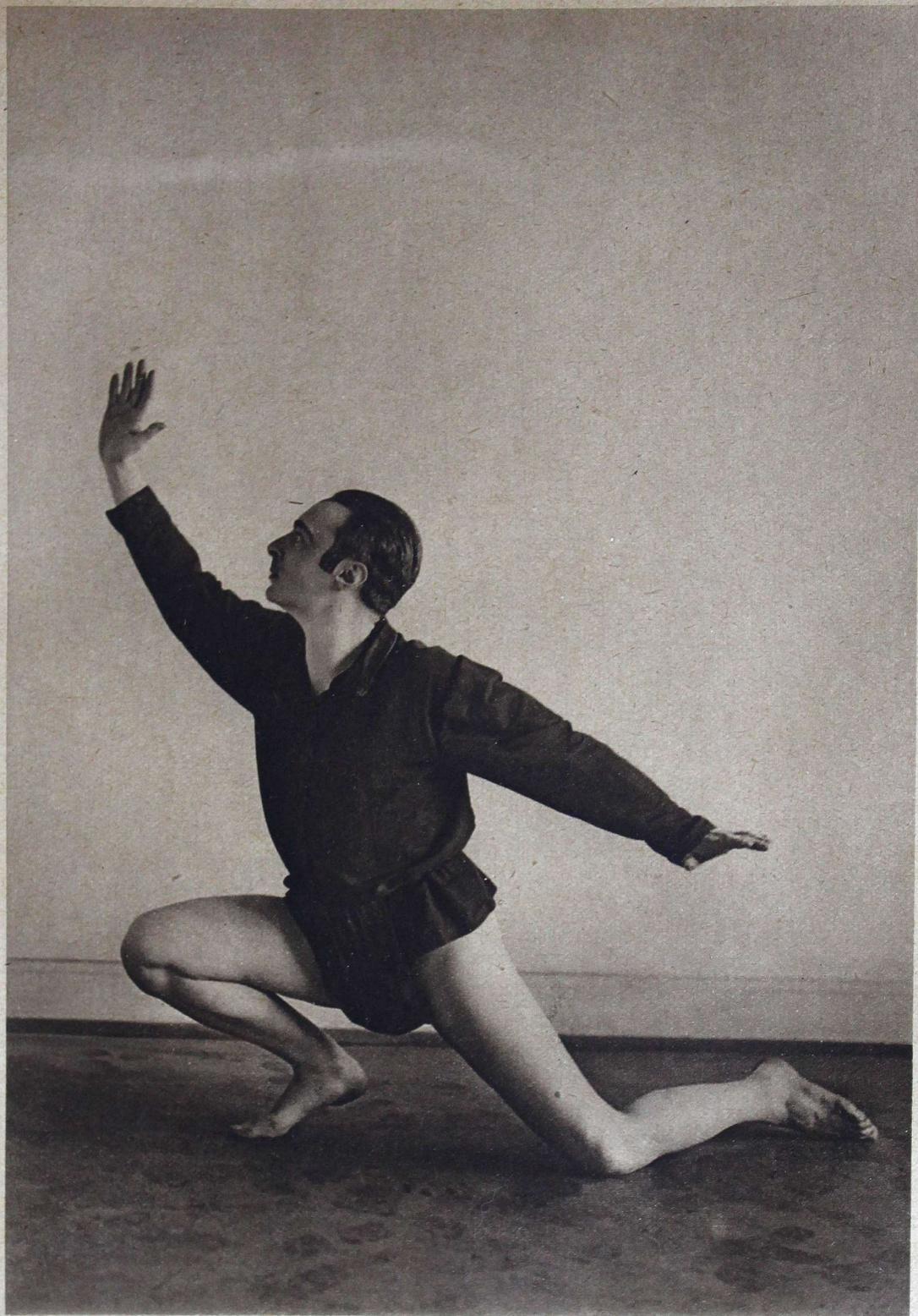
Im Innersten lebt der Schwerpunkt. Um ihn lagert sich der Kristall des von Muskeln gebundenen und geführten Skelettes. Umherum weben die typischen Schwungformen und ganz außen glänzen die unendlich vielen Zielpunkte des Raumkristalls, denen die Gebärden zustreben. Schon die ruhende Stellung erfordert bedeutende mechanische Arbeit. Das ganze Gewicht des Körpers von mindestens 40 bis 50 Kilogramm beim zartest gebauten Erwachsenen muß über dem Standpunkt — gleichwuchtend um den Schwerpunkt gelagert und getragen werden. Die Schwerlinie, — die Senkrechte, die durch den Schwerpunkt geht — muß innerhalb der Unterstützungsfläche der Zehen oder der ganzen Sohle den Boden treffen. Die Gelenke müssen sich straffen. Sprunggelenk, Kniegelenk, Hüftgelenk müssen von den sie umgebenden Muskeln in gleichmäßiger Lage gehalten werden. Kopf und Wirbelsäule wird durch Muskelzug in bestimmte Richtungen eingestellt. Die Gelenke sind glatt und leichtbeweglich. Welch ein Wunder verbirgt sich allein schon hinter der Gebärde all dieser Muskelzüge, die den Menschen aufrecht halten!

P s y c h i s c h e A r b e i t d e r G e b ä r d e n b i l d u n g. Die Zergliederung des in der Gebärde inbegriffenen seelischen Geschehens ergibt: eine Bewegungsabsicht, ein Bewegungsgefühl und eine Bewegungsidee. Die Bewegungsidee ist mathematisch-geometrischer Natur. Sie ist der „Einfall“ einer Folge von Spannungsbauten. Dieser „Einfall“ wird nicht klar bewußt, ebensowenig wie das Bewegungsgefühl, das die Summe der Gefühlsinhalte der einzelnen Spannungsteile ist. In ihm begleiten Angst, List, Mut, Verzweiflung und viele andere Gefühle den Niederschwung, um sich beim Aufschwung in Wohlsein, Freude, Kraftgefühl und so weiter zu erlösen. Die Bewegungsabsicht kann nur die betreffenden Spannungen hervorrufen wollen, oder aber

Fortbewegung, Eindruck auf andere Individuen und anderes mehr bezwecken. Keine dieser Komponenten des sogenannten „mechanischen“ oder „seelischen“ Geschehens kann für sich bestehen. Immer ist im „Seelischen“ Absicht, Gefühl und Idee untrennbar vereint, im „Mechanischen“ Anspannung und Entspannung, Steigen und Fallen. Aber auch „Mechanisches“ und „Seelisches“ ist restlos verwoben. Die Unterscheidung ist nur durch begriffliches Zergliedern und Gegenüberstellen möglich, ist aber an sich vollkommen unreal, da sie niemals wahrgenommen werden kann, folglich nur der Phantasie des Verstandes entsprungen ist.

(Das Auflösen des spannungsmäßig Einheitlichen in ein zeitlich und örtlich getrenntes Geschehen, die Erfindung der selbständigen Teilbegriffe Zeit, Ortsverschiedenheit und Kraftleistung sind Grundtätigkeiten des Verstandes. Als Abbild und Verdichtung von Teilen der Spannungsvorgänge ist das Wort, der Begriff von höchstem, künstlerischem Wert, aber nur, wenn dem Wort die Macht eingeschwängert ist, fremde Sensorien zum „Tanzerleben“ zu bewegen, kann es als künstlerische Phantasiespannung auch zur Erklärung von Vorgängen dienen. Anders genommen ist Wortesprechen — dank seiner heutigen konventionellen Form — ein nur mühseliges und durchaus unzulängliches Verständigungsmittel. In der „Verdichtung“ von Spannungsteilen zu Tanzbegriffen, die wir hier versuchen, sind alle Bezeichnungen wie „mechanisch“, „geistig“, „Wollen“, „Fühlen“, „Wissen“ vorbehaltlich zu verstehen, und der geschilderte Vorgang, sei es nun Muskelkontraktion oder Gefühlerregung ist zumindest in der Phantasie am besten aber körperlich vollbewußt mitzuerleben.)

Unser Auge sieht die unsichtbare Schwerlinie. Ein stürzender Bau, ein fallender Mensch, mit einem Wort die Änderung der Gleichgewichtslage zieht schon im Uranfang der Bewegung die ahnende Aufmerksamkeit auf sich. Wir stutzen. Was „will“ dieses Dehnen und Seitlichsenken? Welche „Absicht“ hat es gegen uns? Wir zittern vor der Gebärde, wir trotzen ihrem Anprall. Wir erfassen ihre Bewegungsidee und fühlen ihre Erregung. Schaurig oder anmutig, herrlich oder grotesk, geschmeidig oder ungelent, zart oder brutal kann sie wirken. Wie Funken umsprüht das körperlich-seelische Geschehen die Form. Die lodernde Flamme der Gestalt schwält dann wieder ab, gleichsam das Umgebende vor völligem Verbrennen bewahrend.



Rudolf von Laban
Spannungsübung

Sicherheit. Im aufrechten Stand, die Schulterblätter geschlossen, die Brust zu freier Atmung gewölbt, die Schambeinfuge tiefgestellt, entwickelt sich das Bewußtsein einheitlicher Kraft im Körper. Der schwankende, betäubte Körper des Leidenden, des Trunkenen, des ungeübten Kindes hat dieses Kraftbewußtsein oder Kraftgefühl nicht. Es müssen beim Wankenden tausende Muskelzuggebärden und Gegenzüge wirksam werden, um das gefährdete Gleichgewicht ständig neu zu sichern. Angst, Staunen, Überlegung, eine Unmenge körperlich-seelischer Arbeit, erfordert diese Leistung. Man versuche die lockere, rasche und weite Gliederführung des Tänzers nachzuahmen. Man stößt auf die gleichen Schwierigkeiten wie das Kind beim ersten Gehversuch. Welche Konzentration der Willensanspannung, gepaart mit klarem Blick und Geistesgegenwart, benötigt der Turner oder der oft so einfältigerweise geschmähte „Akrobat“, um sein lebensgefährliches Spiel in der Kürze des gewollten Augenblicks durchzuführen! Wenn wir den Geist, der Bewegung auswirkt, nicht am eigenen Leib erlebt haben, so sollten wir doch vor diesem Wunder der Mühe und Übung menschlicher Gesamtkraft ehrfürchtig schweigen, statt in verkrümmter Intellektualeinstellung Schmähworte für die neidisch wahrgenommene Vollkommenheit zu erfinden.

Bedeutsamkeit der Bewegung. Schon wegen ihrer Bedeutsamkeit ist die Bewegung verehrungswürdig. Sie ist eine Macht, und zwar eine tiefere, als jene ahnen, die selbst muskellos, von roher Muskelkraft sprechen. Feuer ist es, alles durchdringendes, überall anwesendes, alles gestaltendes Feuer der Gebärdenkraft! Die Buchstabenformen aller Alphabete sind der Bewegung entlehnt. Sterne, Säulen, Kaskaden von Dreiecken, Vierecken und Kristallen. Alle Klänge der Welt würde unser Ohr hören, wenn es den weitwelligen Schwingungen des Körpers folgen könnte.

(Das Ohr wird durch das Auge von diesen klanglosen Schwingungen unterrichtet und empfindet sie durch einen seiner Apparate, dem dreidimensional gestellten Labyrinth, als Raumstellungsveränderungen der Gleichgewichtslage. Der gesehene Sturz verursacht uns ein Schwindelgefühl, wie wenn wir selbst ohne Stütze durch den Raum rasen würden. Das Auge sieht die unsichtbare Schwerlinie, das Auge nimmt ihre Schwankungen auf. Der ganze Körper des Zuschauers bebt mit, ohne seine Stellung äußerlich wahrnehmbar zu verändern.)

Kleinste Teile in uns schwingen den gleichen Tanz, wie ihn der ganze Körper selbst stürzend schwingen würde. Unser ganzes Wesen wird erschüttert.)

Die unsichtbare Welt. Die Spannungen, die uns erscheinen, plötzlich, überall, im Stillstand, im Aufblitzen des Fallens, des Schwingens, sind die Funken, die Glieder einer großen, unsichtbaren, für uns wohl schrecklichen Welt, von der wir wenig ahnen.

Denken wir immer wieder daran! Die Gebärdenkraft ist in allen, auch in den scheinbar ruhenden Dingen gebunden. Sie ist das Wesen der Dinge. Wir wissen nicht, was die Dinge, was wir sind. Nicht das Wesen der Dinge, sondern „Alles, was zwischen dem Wesen der Dinge ist“, was hemmt, was flüchtig, vielleicht als Laune der Gebärdenkraft, heute lebt und morgen stirbt, nehmen wir mit den gewöhnlichen Sinnen wahr.

Was Wunder, daß dieses Feuerwerk körperlich-seelisch-geistiger Bewegungen von jeher die tiefste Ehrfurcht der Menschen erweckte? Was Wunder, daß der bewußte Träger dieser Kraftgarben, der Tänzer, lächelnd schwieg, wenn über sein Wesen der Neid geiferte? Was Wunder, daß er von Zeit zu Zeit in die Saiten der unsichtbaren Leier griff und die daraus hervorsprühenden Gebilde als Kristalle und Sterne in die Luft schwang? Oft waren es Tänze, oft Gesänge, oft Gedichte die so entstanden.

Schwerstand und Leichtstand. Wie ein Gebäude, oder Gerät auf vier Säulen, wie eine Pyramide auf einer ihrer Flächen, so steht das Tier. Der Mensch aber schwebt gleich einer Pyramide, die auf der Spitze steht im Raum, wenn er nach dem Schwung oder Sprung, nur von den Zehen eines Fußes getragen, die Arme nach vorne breitet. Jede Belastung, jeder Angriff der Gebärdenkraft, auf welche Seite des Gleichgewichtsbildes sie auch einwirkt, ruft eine augenblickliche Gegenwelle, eine besondere Windung des Rumpfes hervor. Bewegung ist geboren. Beugt der Tänzer sich nach vorne, so streben sogleich einzelne Glieder, Arm oder Bein oder beide, nach der Gegenrichtung. Auch diese Maße sehen wir, diese unsichtbaren Richtlinien, die wie Strahlen den Schwerpunkt umstehen und lebendig werden, wenn die Gebärdenkraft einen Körperseelenteil in ihren Bannkreis reißt. Man sagt, es sei das Körper- oder Bewegungsgefühl, das uns bei diesen Führungen leitet. Doch ebensogut ist es ein Körperver-

stand oder ein Körperwille, der die durch Übung erzielte Erfahrung verwertet. Jede Zelle, jedes Atom hat Anteil an dem Wollen-Fühlen-Wissen der Gebärdenkraft; ja das Spiel der Atome und der aller-kleinsten Teile, der Ionen und Elektronen, ist selbst — Gebärdenkraft.

Die Erscheinungen der Welt sind dem Tänzer Ballungen der Gebärdenkraft. Die scheinbare Einheit der Umwelt wird überall durchbrochen von den Funken der sie gestaltenden wesentlichen Welt, die wir kennen, fühlen und die wir — sehend geworden — mit den Sinnen zu betasten vermögen. Wenn der bloße Verstand oder eine andere Körperseelenfunktion allein die Welt zu erklären versucht, so sieht dieser Teilsinn nur eine Art der Dichtigkeiten der Spannungsbaltungen, aber nicht ihre wahre Beschaffenheit. So kommen materialistische und träumerische Anschauungen und Urteile zustande, die dem Leib den Geist absprechen und die absurde Welt wirrer Lautspannungen — das untänzerische Wortedenken — oder andere Phantome als Geist abspalten. Ein Aberglaube sondergleichen: aufgestapelte Gebärdeneindrücke, plumpe Häufung von Hemmungen Geist zu nennen! Man kann zwar der Gebärdenkraft solche Wälle bauen, aber sie durchbricht dieselben mit elementarer Macht, zerreißt, zerstückelt sie zu Atomen, verbrennt sie. Die wesentliche Welt der Gebärdenkraft ist vernichtend und zerstörend, wenn man sich ihren Gesetzmäßigkeiten widersetzt.

F r e i s c h w i n g e n d e G e b ä r d e n k r a f t — e i n M e r k m a l d e s M e n s c h e n . Der Schwerpunkt ist immer von mehr als einer Stütze getragen, gleichviel ob einfüßig, zwei-, drei-, vier- oder tausendfüßig. Nicht die Anzahl der Stützen, sondern die räumliche Nähe der Unterstützungspunkte zum Fußpunkt der Schwerlinie macht den Stand leicht. Die Vielheit der Stützpunkte wird dadurch zur Einheit, während breitgespreizte Zweiheit — selbst auf noch so spitzen Stelzen — Vielheit bleibt. Der Körper lastet bei breiter Basis schwer auf der Unterlage. Sein Wenden und Drehen ist schwerfällig. Man beobachte das Pferd, den Stier, bei seinen Wendungen. Der Bewegungsausdruck bleibt fast durchweg zweidimensional im Umriß, in der Fläche, wenn auch der Körper dreidimensional ist. Man lasse sich durch die prachtvolle Plastik der Gebärdenkrafthemmungen zu der die Körperform wird, nicht täuschen. Das Tier ist anders geartet

als der Mensch! Steht der Mensch auf beiden Beinen und spreizt sie recht weit, so ist seine Beweglichkeit — und sei er noch so muskelstark und springfähig — viel brutaler, grotesker, beschränkter, als wenn seine Gestalt sicher auf nur einer kleinsten Basis ruht. Die Richtungsmöglichkeiten sind verringert beim Stehen auf beiden Beinen. Wenn ein Bein ohne Verlagerung des Schwerpunktes weggehoben wird, fällt der Körper um. Durch ein freischwingendes Bein ist der Gebärdenkraft mehr Spielraum gegeben.

Beschaffenheit der Stützpunkte. Der Fuß ruht auf den Köpfchen der Mittelfußknochen, der Zehen und des Fersenbeines. Sie sind in einem elastischen Fettpolster von ungefähr einem Zentimeter Dicke gelagert. Zehn dieser Punkte, nahe beieinander, fast im Kreis gelegen und bei zartesten Schwankungen das Gewicht leicht voneinander übernehmend, stützen den Körper, wenn der Tänzer auf der Fußspitze steht.

(Diese zehn Punkte sind die fünf Zehenspitzen und die fünf Zehenballen.)

Sie folgen den feinsten Neigungen nach zehn Umkreisrichtungen. Die zarten Muskeln des Vorderfußes straffen sich und bewahren den Körper vor Fall. Greifende Finger am Boden, die alle Schwankungen miterleben. Sie fühlen die Schwankungen der Schwerlinie mit allen inbegriffenen Gemütsregungen.

Eurhythmische Steigerung der Empfindsamkeit für die Plastizität der Gebärde. Die Fähigkeit, sich über einer kleinsten Stützfläche nach allen Seiten beugen zu können, ist typisch menschlich.

(Nur die Pflanze vermag ähnliches, ohne aber ihren Standpunkt wechseln zu können.)

Die Schwankungen folgen den Raumgesetzen der Eurhythmie. Sie schwingen also nicht wahllos von einem beliebigen Umkreispunkt zum anderen, sondern folgen den Gesetzen der Kombination und Folge, die auch die mitverflochtene Gemütsbedeutung des Raumspiels bedingen. Als eines der wesentlichsten Gesetze der Gebärdenkraft erscheint das Bestreben, das Verhältnis zwischen der Schwerkraft und Leichtkraft durch immer höher gesteigertes Leben eurhythmisch zu regeln. Dem Tänzer kommt die Förderung seiner Körperseelenfunktion durch Beachtung dieses Grundgesetzes klar zum Bewußtsein.

Die oft erwiesene erzieherische und lebenspendende Kraft des Tanzes beruht auf diesem Gesetz. Schwerkraft, Hingezogenensein und gleichzeitig Auseinandergespanntsein ist der Liebehaß des Tänzers zur Erde, zum seelenvollen Mutterboden. In diesem Wesen der Schwerkraft, dem Liebehaß, schlummern alle denkbaren Gefühle und Triebe, die nur Ablenkungen dieses einen Grundempfindens sind. Die vom Verstand erfundenen Teilungen hemmen die tänzerische Entwicklung. Rhythmische Regelung auch der seelischen Erscheinungen ist die Weisheit des Lebens der Gebärdenkraft.

Grundlegende Neigungsbedeutungen. Der Körper vornhochaufgerichtet ist ein Symbol des selbständigen Richtungsstrebens des Menschen. Die Sinne sind nach vorn im Antlitz gesammelt. Greifarme, Schreitbeine und Rumpf sind nach vorn leichter beweglich als nach rückwärts. Der feste Stand, der Mut und Trotz zeigt, wird erst durch den Stolz ganz aufgerichtet, während Hochmut schon wieder ein nach oben gerichtetes Rückwärtsbeugen mit sich bringt. Vortreten ist Verlangen, Angriff, Zuneigung. Rücktreten ist Abscheu, Furcht. Beugen, Krümmen ist Demut, Unterwerfung, Trauer. Recken ist Freude. Gierige Lust ist gekrümmt, freie Heiterkeit gehoben. Abwendung oder Zuwendung ist Verstärkung oder Abschwächung der Abneigung oder Zuneigung. Starke Gemütsregungen reißen eine ganze Seite des Körpers vor oder zurück. Rechte Hand und rechter Fuß rücken bei heftigem Verlangen gleichzeitig vor. Auch der Kopf folgt diesem Vorwärtsstreben, sei nun der zuneigende Trieb Liebe oder Zorn genannt.

Anziehung und Flucht. Schwere, Anziehung, ist das Drängen des Gleichen zum Gleichen. Jene Spannungen unseres Körpers, die z. B. mit dem Stein, auf dem wir stehen, verwandt sind, wollen sich mit ihm vereinen. Das ist unser Gewicht. Funken sprühen aus dieser Berührung. Die dazwischen gepreßte Gebärdenkraft zwingt zum neuen Aufschnellen. Sympathie und Antipathie sind Erscheinungen der Schwere der Dinge zueinander. Scheinbare Gegensätze und scheinbare Gleichheiten blitzen aus dem akkordischen Spiel der Gebärdenkraft empor. Überrumpelt vom Zusammenklang selbstgeschaffener Verknotungen und Verdichtungen schwingt sich das Unsichtbare, die Gebärdenkraft funkengleich aus der Berührung, so wie aus dem Schlag von Stein auf Stein, das Feuer sprüht. Hervor-

gelockt in die Wahrnehmbarkeit offenbart sich das Leben. Bewegung ist die Flamme des Lebens. Sie erscheint als letzte Entfaltung, als Essenz der erzeugten elementaren Wärme, bis durch die Schwere, die Begierde von Stein zu Stein, von Pflanze zu Pflanze, von Tier zu Tier, der gesprengte Ring gewaltsam wieder geschlossen wird. Die Gebärdenkraft hat tausend Arten hervorzuquellen, zu sprühen und Schwere, Begierden, Gefühle und Gedanken zu hinterlassen, die wir dann irrtümlich für ihr Wesen halten. Ihr Wesen sind diese Dinge nicht, aber Spiegelungen, Symbole der unendlichen Mannigfaltigkeit ihres Tanzes. Die Gebärde ist die Blüte, der Samen aller Erscheinungen. Tanz ist: Funke zwischen Steinen, Blütenduft zwischen Blumensternen, Verlangen zwischen Tieren, Liebe zwischen Menschen.

Der Pendel. Beim ruhigen Schreiten benützt der Mensch die physikalische Gesetzmäßigkeit des schwingenden Pendels. Anatomische Untersuchungen haben ergeben, daß die Schwingungszeit des freischwebenden Beines des lebenden, wie des toten Körpers genau so viel beträgt wie die eines Pendels von derselben Länge und der gleichen Gewichtsverteilung. Die Gebärdenkraft zeigt sich in diesem physikalischen Geschehen geradeso wie in der durchglühteren Bewegung des Tänzers, bei der die Bewegung aber durch besondere Muskelarbeit differenziert und abgelenkt wird. In diesem Falle treten Beugung, Hebung, Drehung, Beschleunigung zum einfachen Pendeln hinzu.

Schreiten. Der Schritt verlangt eine Unzahl von Gebärden. Die Auffälligsten sind: Das Gewicht wird von einem Bein, dem Standbein, getragen; ein Muskelzug in der Hüfte hebt das frei herabhängende Spielbein; langsam beugt sich das Knie, leicht nach vorne gebogen, während der Unterschenkel leicht nach rückwärts gebracht wird; das Spielbein wird in die Gehrichtung nach vorne gestreckt; der Ballen des kleinen Zehs berührt den Boden in Schrittlänge vor dem Körper; die Ferse wird vorgedreht und berührt dann auch den Boden, so daß die Fußspitze nach auswärts gerichtet ist; durch ein leichtes Abstoßen des Standbeines, das nun seinerseits zum Schwebebein (oder Spielbein) wird, überträgt der Schreitende das Gewicht auf das nach vorn gebrachte Bein; die Schwerlinie wird im Raum nach vorne verschoben. Die Summe aller Bewegungen ist hier, wie jeder Weg der Gebärdenkraft, eine Spirale. Sämtliche kleinste Teile des Körpers

schwingen diesen Spiralweg mit. Wie wir die unsichtbaren Schwerlinie und die unsichtbaren Richtungsstrahlen wahrnehmen, so empfinden wir auch diesen unsichtbaren Spiralschwung. Seine Vollkommenheit und eurhythmische Abgewogenheit läßt uns die Bewegung als schön, als harmonisch empfinden, während eckige Ausbiegungen, übermäßige Wölbungen oder starrgerade Führung einzelner Spirale durch unser Auge den Gleichgewichtssinn verletzen und Befürchtungen des Falles hervorrufen. Wir nennen die Bewegung dann unschön.

Schönheit und Güte. Wir argwöhnen oft vom Träger unschöner Bewegungen brutale Absichten, Haß statt Liebe, Stoß statt Anschmiegsamkeit. Dennoch bewegen sich Reptile in der vollkommensten Spirale, Kinder und harmlose gutmütige Tiere aber oft in recht grotesker Eckigkeit. Das Schöne ist nicht mit dem Gutartigen zu verwechseln. Geschicklichkeit der Anpassung an die „mechanischen“ Bedingungen der Gebärdenkraft haben nichts mit Schönheit im tieferen Sinne zu tun. Der Ausdruck der Gebärde ist ein Körperlich-seelisches; man muß die zuneigende Geste der Liebe von der zuneigenden Geste des Hasses unterscheiden können. Nicht die vollendete Rundung der Bewegung, sondern ihre gebärdenhafte Besonderheit muß erkannt werden, wenn man den Ausdruck werten will. Alle die tausend Spannungen, die den Körper durchfluten und die sich immer in einem mächtigen, meist dreigliedrigen Akkord der Gesamtstellung äußern, müssen voll erfaßt werden. Dann erst ist Sicherheit der Wertung im obigen Sinne möglich. Das plastische Erkennen der menschlichen Gebärde wird vor manchem schmerzlichen Irrtum und vor schweren Ungerechtigkeiten schützen.

Aufschließende Kraft des Gebärdenstromes. Einem Erdbeben gleich sprengt die hervorsprühende Gebärdenkraft alle Türangeln des verschlossenen Hauses der Eigensucht. Darum ist der Tanz ein so soziales Tun. Wer Tänzer, Gymnastiker vor ihren Übungen und nach ihren Übungen beobachtet, wird erstaunt sein über die Aufgeschlossenheit und Heiterkeit ihres Wesens, über das Verschwinden aller Kleinlichkeit, bewirkt durch das tänzerische Üben. Der aufschließenden Macht des Feuers, die wir bei unseren chemischen Experimenten beobachten, ist das Feuer der Gebärdenkraft vergleichbar. Der Nichttänzer entbehrt nur zu oft diese Fähigkeit, sich auf-

zuschließen. Unser ganzes Leben leidet an untänzerischer Verknöcherung. Nicht durch bloße Anatomie und Zergliederung werden die Dinge erforscht und erkannt, sondern durch Aufschließen unseres Wesens im Tanz. Übung und Anwendung der Gebärde gibt diese Kraft. Wenn wir dem immer feineren, fast nicht mehr tastbaren Gewebe der Dinge nachgehen, so finden wir die Richtkräfte der Gebärde und die Akkorde dieser Richtungen im Urgrund aller Dinge. Schlüssel und Urgrund ist dem Tänzer die Spannung seiner Körperseele. Dieser Schmelztiegel aller Werte steht bereit, wir müssen ihn nützen. Die materielle Welt ist das Grab der Gebärdenkraft, wenn nicht der in allen Spannungsformen lebende Tänzergeist immer wieder Funken aus diesem toten Gestein zu schlagen vermag. Wir scheuen meist vor Worten zurück, die den Keim plastischer Erkenntnis in sich tragen. Darum wissen wir nichts von der aufschließenden Macht der Bewegung. Was ist Bewegung? Ein Phänomen, antwortet die Wissenschaft. Eine Sünde, sagen so manche Sittenlehren. Eine Lust, sagt der Künstler. Worte, für einen unsichtbaren Feuerschweif, der alles brausend löst und bindet, schafft und zerstört! Bewegung ist die geoffenbarte Leidenschaft des unendlichen Tänzergeistes der Welt.

E i n f a l l. Blitzartig wird die Erkenntnis plastisch. Aus einem Punkt, plötzlich keimt die Trauer, die Freude im Menschen auf. Einfall ist alles. Alle Dinge entwickeln sich aus der einheitlichen Gebärdenkraft, alle Dinge lösen sich in ihr auf. Alle Dinge verfolgen sich in die Gebärdenkraft hinein, und alle Dinge lassen sich in die Gebärdenkraft hinein, erlöst, restlos und ohne Zweifel, vorstellen.

B a l l u n g e n. Wenn wir die physikalischen und physiologischen Vorbedingungen der Bewegung zu erforschen trachten, so sehen wir doch nichts anderes als die unveränderliche Gebärdenkraft. Aber wir betrachten hier nur die Hemmungen und Verdichtungen, die der Gebärdenkraft als selbstgeschaffene Körperdinge eingeschaltet sind. Sie sind wie dunkle Punkte in einem Meer von Licht, wie Weltkörper in der unendlichen Weite des Raumes. Wir können dieses Lichtmeer der wirklichen Wesenheit wie einen uns bewegenden Blitz kurz empfinden. Sonst bleibt es in und um uns dunkel. Hin und wieder öffnet sich ein Spalt, der uns — wie eine Wolkenwand ein winziges Stück blauen Himmels, das sofort wieder verschwindet, durchschimmern läßt — dasjenige als vorbeihuschenden Funken zeigt, was



Photo Erfunkh Dresden

*Mary Wigman
Waltzer*

eigentlich Allerfüllend ist. Wir selbst stemmen unsere Körperseele mit all ihren Manifestationen des Wissens — Fühlens — Wollens als Hemmung der Gebärdenkraft entgegen, damit sich diese offenbare. In ihren milliardenfachen Verwandlungen in Spannungsgebilden lesen wir dann die Symbolik ihrer Wesenheit. Dieses Lesen ist das Erleben des Tänzers in seiner Welt. Physik, Chemie, Physiologie sind Untersuchungsmethoden der endlosen Reihe der Gebärdenkrafthemmungen. Ebenso die Psychologie, Religion, Philosophie und Ästhetik. Wenn diese beiden Forschungsgruppen vom Wissen und vom Fühlen her in das Wesen der Gebärdenkraft zu dringen suchen, so gibt es noch eine dritte Art: die der sozialen Praxis, der Tat, welche vom Wollen her vorbricht. Der Tänzer erkennt, daß man dem Tanz aber nur im Tanze nahen kann — im Tanz, der eine Synthese alles Wollens — Fühlens — Wissens ist. Der Tänzer „studiert“ das Wesen der Schwerkraft nicht bloß am Widerstand, den die Luft den fallenden Kräften entgegengesetzt, oder nur im Gefühlseindruck des Schweren, Lastenden, Düsteren, noch bloß an der Kraft, die der Wille dem Fall entgegenstemmen muß, nein! er t a n z t die Schwerkraft in allen ihren Verwandlungen und Zuständen. Er erkennt die Schwere als Liebehaß der Ballungen zueinander.

T ä n z e r i s c h e B e t r a c h t u n g d e s K ö r p e r s e e l e n b a u e s. Jedermann kennt heute die Einrichtungen des menschlichen Körperbaues. Die treibenden Gebärdenkräfte, die den Körper zur Entwicklung seiner heutigen Form brachten, geben dem normal biegsamen Menschen die Möglichkeit, alle Punkte einer fast kugelförmigen Umraumform mit den Extremitäten, Fangarmen, Stoßbeinen, Greifzähnen, Schaugen und so weiter zu berühren. Drehung, Beugung, Streckung ist in jeder Bewegung. Die Resultante, der begangene Weg, ist immer eine Spirale. Das Bewußtwerden der Raumrichtungen geschieht durch ihre Beziehung zur Dreidimensionalität. Der Gemütsinhalt der Spannungen bildet die Lebenserfahrungen des Individuums. Beide zusammen sind gleichsam eine zur Aufnahme von Eindrücken und zur Aussendung von Ausdrücken befähigte Umkreisung, in der von der Senkrechten, der Schwerlinie, Milliarden von Richtungsstrahlen abweichen. Der Eindruck oder Ausdruck zwingt einen im wesentlichen fünfstrahligen Kern, der in der Ruhestellung ziemlich flächig und in zwei symmetrische Hälften rechts und links geteilt ist,

seine Strahlen oder Zacken (obere und untere Gliedmaßen und Kopf) in bestimmte Umraumrichtungen einzustellen.

Der Kern ist das Knochengerüst, das von den Muskeln zusammengehalten, gebeugt, gewendet und gestreckt wird. In den Muskeln läuft ein rhythmisch pulsierender Ernährungsstrom und außerdem Leitungen für die Erregungen, denen die Glieder gehorchen sollen. Im Inneren des Körpers sind Aufbewahrungshöhlen und Apparate — eine Werkstatt und ein Speicher — für das Bauen und Sammeln kraftspendender Spannungen und Erregungserinnerungen. Es besteht die Möglichkeit, den Betrieb der Werkstatt und des Speichers fast ganz still zu legen. Sonderbare, heiß umstrittene Vorgänge. Sicher ist für jedermann, daß eine Überfüllung und Überlastung dieser Arbeitsstätten zu lebensfeindlicheren Ergebnissen führt, als ihre maßhaltende Beanspruchung. Die Erde, aus der die Pflanze dauernd saugt, hat das Tier in sich. Es nährt sich von getöteten Pflanzen und Tieren. Auch anorganische Substanzen nimmt es in sich auf, Salze, Kalke, Gase etc. Belebung und Zeugung, Tod und Zerfall sind Akkordumstellungen in der Gebärdenkraft der kleinsten Teile. Die Spannung der kleinsten Teile, der Ionen und Elektronen, bleibt auch nach dem Tod, durch alle Wandlungen der Akkordform hindurch bestehen. Der große Kristall des Umraumgebildes ist ähnlichem Akkordwechsel unterworfen. Ohnmacht, Schlaf schaltet einen Teil seiner Spannungsfähigkeiten aus.

G e b u r t, L e b e n, T o d. Der vorgeburtliche Befruchtungsvorgang wirkt rhythmisch jahrzehntelang anschwellend und ab-schwellend nach: das ist das Leben. Dann folgt der Tod. Das Spannungsgebilde kann vor Ablauf des natürlichen Nachwirkungs-rhythmus der Zeugung durch fremde Spannungen zerstört werden. Der Kampf mit fremden Spannungen ist die natürliche Folge des räumlichen Nebeneinanderseins.

B i l d u n g s g e s e t z e des Skeletts. Jeder Anatom weiß, daß die unendlich differenzierten Formen der Knochen, ihrer Dorne, Ausbuchtungen und Rauigkeiten, als Folge der Inanspruchnahme durch Muskelkräfte entstanden sind. Die „tuberositas humeri“, ein ovales, rauhes Feld am Oberarmknochen, ist die Ansatzstelle des Deltamuskels und von ihm gestaltet. Die Form der Schläfenlinie hängt von der Stärke des Kaumuskel ab. Der Muskel wieder ist be-

stimmten Raumspannungen, in die er den Skeletteil zu bewegen hat, dienstbar. Er verkümmert, ja verschwindet sogar, wenn diese Raumrichtungen nicht geübt werden. Das Wirken der Gebärdenkraft als formgestaltende Macht wird hier klar erkennbar. Die vergleichende Anatomie weist nach, daß allen Wirbeltieren der gleiche Bauplan zugrunde liegt. Bei den Fischen ist er noch undeutlich, aber die Amphibien weisen schon alle Merkmale der auch dem Menschen eigentümlichen Konstruktion auf. Alle Wirbeltiere sind von der gleichen Absicht der Gebärdenkraft gestaltet. Wenn auch der Tänzer in der Ausgestaltung seiner Gebärdenakkordik ein von tierischem Leben unterschiedenes Geschehen sieht, so ist er sich doch klar bewußt im Aufbau seines Kristallkernes und der Grundformen seiner Muskeln und Organe mit den Wirbeltieren verwandt zu sein.

(Die Verwendung der Organe und Organfunktionen ist aber eine wesentlich andere als beim Tier. Der kriechende Kristall wird doch seine organisch anmutenden Funktionen nicht vernachlässigen, weil er in seinem Bau mit der anorganischen Welt zusammenhängt! Es erscheint dem Tänzer sonderbar, daß der Mensch in Erkenntnis seiner Bauverwandtschaft mit den Wirbeltieren unbedingt tierischen Lebensformen folgen, oder gar, der pflanzlichen und steinkristallinen Verwandtschaft zuliebe, sich als bloße Freß- und Zeugungsmaschine betrachten soll. Die geistige Bedeutsamkeit und Tiefe kristallinen, pflanzlichen und tierischen Daseins ist uns übrigens vollständig unbekannt. Sie sind uns fremd und verwandt zugleich.)

Körperintelligenz. Die mechanische Arbeitersparnis, die der Gebärdenstrom durch die Anbringung so zahlreicher Hebelarme, Dorne, Furchen, Gräten am Skelett erzielen will, scheint doch darauf hinzuweisen, daß mechanische Arbeit und Lebenskraft etwas Verschiedenes sind. Die erstere zeigt sich anatomisch im Dienst der letzteren.

Die Körperintelligenz: das rechnerisch exakteste Zufießen der Gelenkschmiere, die den Reibungswiderstand der Gelenke dauernd fast auf Null reduziert, die nie verharzt, nie vertrocknet — die helfende Sekretion aller Drüsen — alle diese unendlichen Wunder sind heutzutage schon so häufig beschrieben, daß eine Wiederholung überflüssig ist. Man erwäge nur, daß der einheitliche Plan dieser Funktionen immer Raumbewegungen zum Ziel und Ursprung hat. Der

Tänzer sieht überall das weise Ineinanderwirken der Gebärdenkraft. An der Menschenfrucht knospen unter der geschlossenen Haut des primitiven Rumpfbildes die Glieder, Arme und Beine. Weder vor noch nach der Geburt dringt Luft in die Höhlungen der Gelenke. Der Druck der äußeren Luft drängt die Gelenkköpfe in ihre Pfannen. Es ist nachgewiesen, daß auch bei Leichen die Gelenke ohne Bänder und Muskeln, nur durch den Luftdruck gehalten, ineinander haften bleiben. Der Luftdruck beträgt pro Quadratcentimeter ungefähr ein Kilogramm. Im Knospen nach außen, in der Bildung einer luftleeren Höhle nach innen, im Formen der Gelenke durch bestimmte Raumspannungen, die das Kind schon im Mutterleibe durch heftige Bewegungen befolgt, ist ein deutliches Bild des formgestaltenden Willens der Gebärdenkraft gegeben. Führungsbahnen sind in den Gelenken eingeschnitten, deren Kurven nach genauesten Rechnungen gerade den an sie gestellten Anforderungen entsprechen. Ebenso ist die Biegung und Form aller Knochen immer auf Zug und Druck gleichsam genauest berechnet. Jeder Einteilungsversuch der tausendfältigen Gelenkformen wird zu Schanden, denn immer neue und staunenswerte Kombinationen sind für jeden besonderen Zweck erfunden, Formspiele tausendfacher Art, die dem großen Raumspiel der Gebärdenkraft dienen sollen.

H a u t. Der Teil der Haut, der sich bei Verbrennen oder Verbrühen in großen Blasen hebt, um sich in Fetzen abzulösen, ist die äußere Haut. Darunter liegt eine zweite, durchblutete Schicht. Der äußere Panzer läßt nichts durch. Er ist im Grunde leblos wie der Knochen, besonders wenn er zur Hornhaut wird. Selbst Lichtstrahlen dringen nur zum Teil in die untere Schicht und holen von dort das Kolorit; die Farbe des Blutes oder des Pigmentes mischt sich mit dem reflektierten weißen Licht der Oberhaut und trifft in unser Auge. Der die Grundform bedingende Knochen wird nach außen nur an wenigen Stellen deutlich. Der Körper, den wir sehen, ist das von Muskelhülle, umlagernden Fettpolstern und Haut gleichmäßig bedeckte Skelett. Die lebende Haut ist durchsichtig. Sie verhält sich zu den Lichtstrahlen wie Glas, Alabaster, Wachs. Die tote Haut verliert an Durchsichtigkeit, die kristallklare Ernährungsflüssigkeit der Haut erstarrt, stockt im Tode. Die Haut verhält sich dann zum Lichtstrahl wie Kalk, Lehm, Bruchmetall.

Fett- und Bindegewebe. Haut, Muskel und Knochen wären dem Druck, der Kälte und anderen Einwirkungen preisgegeben, wenn nicht Millionen von Fett- und Bindegewebszellen diese Einflüsse abschwächen würden. Fett und Bindegewebe ist nicht gleichmäßig über den Körper verteilt. Es füllt die Fugen zwischen den Muskeln, schützt die Knochenvorsprünge und umhüllt die feinsten Verzweigungen der Nerven und der Blut- und Lymphgefäße. Fett und Haut bilden Falten je nach ihrer minderen oder größeren Schlaffheit. Tänzerischer Training verhindert die Erschlaffung der Haut und die übermäßige Fettansammlung. Es ist nicht nur die ständige Straffung und Verbrennung, die auch bei sonstiger Körperbewegung auftritt, sondern gerade das raumrhythmisch geregelte Spiel des Körpers, das die Formen proportioniert erhält. Seelisches Geschehen erzeugt Furchen am Körper, im Antlitz.

Symmetrie der Fettpolsterteilung. Die innere und äußere Symmetrie des Körpers ist keine vollkommene, aber die Mittellinie des Rumpfes ist klar gekennzeichnet durch ein fettloses Verwachsen der Haut mit dem Skelett. (Kopf, Brustbein, Rückgrat.) Die Wirbelsäule selbst ist in der Regel asymmetrisch links übergeneigt. Die Beckenhälften, die Gesichtsteile usw. sind ungleich. Ebenso stimmen die Arm- und Beinlängen niemals genau überein. Die Symmetrie ist also eine nicht vollkommen durchgeführte Forderung unseres Baues. Diese Asymmetrie hat vermutlich in der einseitigen Rechtsausbildung und der damit verbundenen Volumenvergrößerung der rechten Körperhälfte ihren Grund. Es ergibt sich auch daraus, daß die zweiseitige, zweihändige Schulung im Springen, Schreiben, Zeichnen, Werken von größter biologischer Bedeutung ist. Die rechte Gehirnhälfte, die mit den Funktionen der linken Körperhälfte zusammenhängt, ist weniger straff und meistens gesenkt. Das seelisch-körperliche Leben ist dadurch ungünstig beeinflusst. Der natürliche Tanz bildet beide Körperhälften gleichmäßig aus.

H a a r. Das Haarkleid des Menschen ist auf bestimmte Körperteile beschränkt. Feinste Haare bedecken zwar den ganzen Körper, besonders im embryonalen Zustand. Das gesträubte Haar (entspricht der Gänsehaut als Folge des Gruselns) ruft alle Richtungskomponenten der Gebärdenkraft zur Hilfe, ebenso wie die im Entsetzen weggestreckten Arme. Schrecken läßt die Farbstoffzellen der Haare ab-

sterben. Viele Erregungen dringen mittels der Haare in unseren Organismus. Sie sind Antennen unserer Aufnahmekraft für magnetische und andere Strömungen.

Körperbau und Zahl. Zwölf Nervenpaare sendet das Gehirn durch entsprechende Löcher in der Basis des Schädels zu verschiedenen Organen. Zwölf ist eine Zahl, die der Mensch in seinen Funktionen (nicht in seiner Gliederung, wo die fünf und die zehn herrscht) oft wiederfindet. Aus zwölf Tönen hat der Europäer eine Tonskala von Luftschwingungsunterschieden gebaut. Andere Rassen haben 36stufige Skalen ($3 \times 12 = 36$). Zwölf Richtungen unterscheidet der Tänzer: Sie sind die durch rechtslinke Abweichung verdoppelten sechs Richtungen des dreidimensionalen Raumkreuzes.

Körperform und Gebärdengeistigkeit. Regelmäßigkeit der Körperform und Geistigkeit ist voneinander unabhängig. Verstümmelungen aller Art, selbst Umformung des noch weichen kindlichen Schädels bis zur Monstruosität, Verwachsungen aller Art, beeinflussen die Geistigkeit des Menschen nur insofern, als Sinnesorgane verletzt und getötet werden und dadurch außer Gebrauch kommen. Der Kristall der menschlichen Gebärdenkraft ist an sich immer vollkommen. Der Kern dieses Kristalls, der Körper, kann, wenn auch verbildet, in irgend einer Art des Tanzes sicherlich der Gebärdenkraft folgen. Das reinste und einfachste Mittel aber ist der Körpertanz, da hierbei das ganze Wesen wirksam mitschwingt. Schwerer, doch nicht unmöglich, ist es — ohne den grundlegenden Körpertanz —, den Begriffstanz und Klangtanz zu eurhythmisieren. Wer im Besitze seiner gesunden Glieder ist, soll tanzen. Das Wesen der Persönlichkeit ist nur aus ihren Bewegungen (körperlich-seelisch-intellektuellen) zu ersehen. Physiognomik, Rassenmerkmale und dergleichen mehr sagen nichts über das Wesen der Persönlichkeit aus. Die Vollentwicklung des plastischen Sinns zeigt sich immer nur in der Bewegung. Form ist Veranlagung. Bewegung ist der Maßstab vollbrachter Arbeit.

Eurhythmische Bedeutung der Zahlen und Maße im Körper. Der Mensch hat sieben Halswirbel, zwölf Brustwirbel und fünf Lendenwirbel ($7 + 12 + 5 = 24$). Auf den Halswirbeln sitzt der Kopf. Der Wirbelsäule angebaut ist: der Kopf, der aus den Rippen bestehende Brustkorb, der Schultergürtel, an dem

die Armknochen, und das Becken, an dem die Beinknochen hängen. Diese Angliederungen haben winkelmäßig bestimmbare Neigungsfähigkeiten. Beugungen des Kopfes nach vorne und rückwärts bis zu einem Winkel von 45° werden ohne Mitwirkung der Halswirbel ausgeführt. Tiefere Senkung des Kopfes nach vorne und hinten verlangt das Mitbeugen der Halswirbelsäule. Seitwärts kann sich der Kopf selbständig bis 30° nach jeder Seite drehen. Bei weiterer Drehung gehen die Halswirbel mit. Der erste Halswirbel ist ein Ring, in den ein zahnartiger Fortsatz des zweiten Wirbels hineinragt. Um diesen mit zahlreichen Muskelbändern gesicherten kleinen Apparat kreist der Kopf. Wenn der Zahnfortsatz des zweiten Wirbels sich bei heftigem plötzlichem Vorneigen des Kopfes aus seinen Bändern reißt, so dringt er ins Rückenmark ein und verursacht plötzlichen Tod (Genickbrechen genannt). Die Feststellungen der Anatomie und der Praxis über die Winkelweiten der Bewegungsmöglichkeiten wird in der Abhandlung des Verfassers über „Die Schrift des Tänzers“ ihre eurhythmische Erklärung finden. Hier sei nur bemerkt, daß alle Differenzierungen oder Komplikationen auf Verdoppelungen oder Verdreifachungen resp. auf Halbierungen und Dreiteilungen beruhen. Die zwölf aus der Schädelbasis sprossenden Nervendoppelstränge, von denen vorhin gesprochen wurde, sind gebildet und wirken durch eine gleichzeitige Dreiteilung und Vierteilung (Doppelhalbierung) der seelischen Erscheinungen (Erbgedächtnis). Die Beugungsmöglichkeit des Schädels von 90° beruht auf der Doppelhalbierung des Kreises. Dieses Vierteilen des Kreises finden wir auch in der Winkelstellung der drei Dimensionen zueinander. Die Dreiteilung des Kreisumfangs spricht sich in der plastischen Drehungsmöglichkeit des Schädels aus (60° ein Halbdrittel des Kreises). Wir finden diese und eurhythmisch verwandte Winkelkombinationen in allen regelmäßigen Kristallen, am reichsten im Dodekaëder und Icosaëder. Diese beiden Kristalle haben in ihren Spannungen Winkelverhältnisse, die jenen der menschlichen Bewegung verwandt sind.

Bewegungen der Wirbelsäule. Die Vorbeugung und Rückbeugung (Antiflexion und Retroflexion) der Wirbelsäule hat einen Gesamtausschlag von 72° (6×12), welches Maß wieder bestimmten Spannungswinkeln der regelmäßigen Kristalle entspricht. Außer der Beugung und Streckung der Wirbelsäule ist noch die Seit-

wärtsbiegung (Lateralflexion) und die Drehbewegung (Torsion und Retorsion) möglich. Federnde Bewegungen schnellen nie in der gleichen Richtung zurück, sondern haben Abweichungen, die erst nach einer bestimmten Anzahl von Federungen wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren. Schwachere Federung teilt einen Kreis in drei oder fünf Teile, \triangle oder \star , starke Federung in zwölf Teile, ,

oder in harmonisch verwandte Vielheiten. Diese Winkelgesetzlichkeiten der Federungen der Wirbelsäule zusammen mit denen des ganzen Körpers (den wir in diesem Falle als federnden elastischen Stab betrachten) finden in der Einteilung der seitlichen Richtungen der Gebärdenablenkungen von der Senkrechten ihren Ausdruck. Dazu treten die harmonisch angegliederten Flexions- und Torsionswinkel, wodurch aus der Kreisteilung des Gesamtbildes eine Kugelteilung wird. Zu den Drehungen und Beugungen der Wirbelsäule kommen noch die des Kopfes, der Hüften und der Sprunggelenke. Die Summe der Winkel ergibt für die Drehung genau einen Halbkreis = 180° . Wenige Menschen sind aber fähig, diese Beweglichkeit voll auszunützen, da verhärtete Sehnen und Knorpel und erschlaffte und ungeübte Muskeln kaum mehr die Hälfte der von der Natur dem Menschen zugedachten Körperelastizität zulassen.

H ü f t e. Die Drehung in der Hüfte ergibt 72° , also genau den gleichen Winkel, wie ihn die Flexion der Wirbelsäule gestattet. Die Drehung der Wirbelsäule an sich beträgt 30° . Alle diese Maße sind die durchschnittlichen Ergebnisse der an vielen Leichen und Lebenden vorgenommenen Messungen. Abweichungen — meist unter dem Normalmaß — gingen an Leichen, bei denen also Verkrampfungen und ähnliche Hemmungen wegfallen, nicht über 2%. Lebende waren durch ihre Ungeschicklichkeit bis zu 50% der normalen Beweglichkeit gehemmt. Tänzerisch Turnende zeigten immer das Vollmaß, manchmal ohne unnatürlichen Training sogar ein Übermaß von 1—2%. Die Drehung ist im Lendenteil der Wirbelsäule unterbunden. Nur eine sehr starke Fähigkeit zur Seitwärtsbeugung (Lateralflexion) ist dort vorhanden. Es biegt und dreht sich daher nicht immer die ganze Wirbelsäule gleichmäßig, sondern es haben die zusammengehörigen Abschnitte von 7, 12, und 5 Wirbeln — jeder für sich — bevorzugte Bewegungen.



*Russia Bereska
Tanz*

(Seitliche Neigung: 5 Lendenwirbel. Beugung: 7 Halswirbel.
Drehung: 12 Brustwirbel.)

Auch in diesen Gruppen sind wieder ganz bestimmte Punkte besonders beweglich, so der 9., 10. und 11. Brustwirbel bei der Drehung. Die harmonisch-eurhythmische Bedeutung dieser Knotenpunkte ist augenfällig. Sie ist aber noch nie genügend betont worden. Jedenfalls ist unser Bau vom Knochen bis zum Nerven nach Maßgesetzen gebaut, die auch in den Kristallspannungen, im musikalischen Gehör, in den Zahlenvorstellungen und naturgemäß auch in den menschlichen Bewegungen wiederkehren und symbolisiert sind. Die „S“-förmige Krümmung der Wirbelsäule ist bei jedem Menschen verschieden. Der obere Teil der Brustwirbelsäule, der fast starr ist, bleibt immer ziemlich gleich gekrümmt. Die anderen Teile (außer dem Kreuzbein) sind aber individuell geformt und bestimmen die ganze Rumpfform durch gehobene und gesenkte Brustkorbformen und durch die Länge oder Kürze der Bauchmuskulatur. Immer aber bleibt die Flexions- und Torsionsfähigkeit den angegebenen Winkeln gemäß die gleiche. In diesen Bewegungswinkeln ist also ein Typisches, fast möchte man sagen Absolutes unserer Konstruktion gegeben, das über allem Relativen stehend dieses beherrscht und das auch in allen anderen Naturgebilden nachweisbar ist.

Schl an g e n m e n s c h. Übermäßige Beugungen und Drehungen sind nur durch Übung von frühester Jugend an erreichbar. Knorpel und Bänder werden dabei zu widernatürlicher Entwicklung gebracht, die den im Menschen symbolisierten Gesetzen fremde Formen früherer Entwicklungsstadien einschmuggelt. Die Kunst des Schlangemenschen ist kein Tanz im höheren Sinn des Wortes, aber doch ein wunderbares Beispiel dafür, was Wille und Übung zu erreichen vermögen.

B r u s t k o r b u n d A t m u n g. So wichtig und interessant dem Tänzer die Wirbelsäule und ihre Bewegungsmöglichkeiten sind, so sehr ist ihm Brustkorb und Lunge als Atmungsorgan bedeutsam. Der Vorgang der Atmung wird selten richtig erkannt. Das wesentliche der Atmung ist, daß die Bauch- und Rippenmuskeln die mit Luft schwammartig vollgesogene Lunge zusammenpressen, wobei die durch Stoffwechsel zersetzten, d. h. für das Leben unbrauchbaren Teile der eingesogenen Luft, durch Mund und Nase ausgestoßen

werden. Dann spannen sich die Brust- und Bauchmuskeln automatisch ab, wodurch der Hohlraum, in dem die Lunge gebettet ist, vergrößert wird. Der atmosphärische Luftdruck preßt den Lungen-sack oder Lungenschwamm wieder voll Luft, worauf die auspressende Anspannung der Bauch- und Rippenmuskeln rhythmisch wiederkehrt. Im Gegensatz zu anderen automatisch-rhythmischen Bewegungen — wie etwa Puls und Sekretion — ist die Atmung zwar automatisch, d. h. nicht von dauernd bewußten Willensakten begleitet, aber doch von Willen und Bewußtsein beeinflusbar. Man kann den Rhythmus der Atmung in gewissen Grenzen beliebig ändern, kann Pausen einschalten, die sich durch einige Übung auf mehrere Minuten strecken lassen. Man erzählt sogar von der Ausschaltung der Lungenatmung bei Fakiren während Tage und Monate.

Einfluß der Atmung auf die Körperseele. Die Atmung hat bedeutenden Einfluß auf das Wohlbefinden, auf die körperlich-seelisch-intellektuelle Leistungsfähigkeit des Menschen. Sie ist eines der vornehmlichsten Mittel zur Entwicklung der Vollerlebenskraft. Am besten geschieht dies durch tänzerisches Turnen, durch Tanz, bei welchem die Atmung und ihre Zusammenhänge mit dem ganzen körperseelischen Geschehen naturhaft geübt werden. Es gibt Tausende von naturwissenschaftlichen und mystisch-okkult-religiösen Werken über die Atmung und die künstliche Regelung ihres ungeheuren Einflusses auf die Körperseele. Der Tänzer findet in allen diesen Büchern nur Ausschnitte aus der Summe seiner tagtäglich und natürlich entstehenden Atmungskombinationen. Es ist dabei an jenen Tänzer zu denken, dem sich auch Gedanken- und Gefühlsarbeit in Tanz und Tanzübung verweben. Wort, Klang, Rhythmus, Sprache, Ruf, Gesang sind ihm Teilausdrucksmittel des Tanzes. Der Fakir kombiniert Atemübungen immer mit bestimmten Körperstellungen, Gedanken und Lautgebungen (Mantram). Die indischen Anschauungen über die Atmung sind äußerst interessant, vollkommener jedenfalls als die rein naturwissenschaftlichen des Europäers. Aber der Tänzer stößt immer wieder auf diese allzu schlafhaften oder allzu wachen Versuche, die Dinge zu sehen, und er ist von beiden gleicherweise unbefriedigt. Nicht ein Drittes, den Mittelweg, die Mischung, bietet ihm der Tanz — dieses Dritte finden wir nur zu oft in der Gleichgültigkeit des Alltags — sondern ein Viertes, das eben nur

tänzerisch Erlebbare. Bei ruhigem Atmen nimmt die Lunge ungefähr einen halben Liter, 500 ccm, Luft pro Atemzug ein. Das tiefe, forcierte Atmen ist mehr Brustatmung wie Bauchatmung. Der Brustkorb geht aus der normalen Lage nicht nur in die verengte beim Ausatmen, sondern auch in eine nach allen Richtungen erweiterte Form beim Einatmen über. Die Wirbelsäule wird dabei stärker nach rückwärts gekrümmt, der Oberkörper strafft sich hoch. Die Bauchmuskeln, bei der Einatmung durch den sich hebenden unteren Brustkorbrand gestreckt, lassen den Bauch nicht vorgewölbt wie bei der gewöhnlichen Atmung, sondern eingezogen erscheinen.

B r u s t u n d R u m p f m i m i k. Der Brustkasten hat beim Menschen im Gegensatz zum Tier eine Rückenfläche, die das längere Liegen am Rücken gestattet. Eine stark gewölbte Brust erscheint uns als Zeichen kräftigen, wohlproportionierten Baues und robuster Gesundheit. Das Gegenteil macht den Eindruck der Schwächlichkeit. Mut, Tapferkeit, Beherrschtheit verlegt die Gedankensymbolik in die geschwellte Brust. Tiefes Einatmen gilt als Mittel zu sicherem, zielbewußtem Auftreten. Verlegenheit, Angst, ist mit Atemstockungen und -störungen verbunden. Abspannung, Ausatmung, Verringerung der Plastizität des Brustkorbes bezeichnet der Sprachgebrauch als ein „Entweichen des Lebens“, ein „Aushauchen der Seele“. Die federnde Kraft der sieben wahren und fünf falschen Rippen (insgesamt 12 auf jeder Seite, die von den 12 Brustwirbeln ausgehen) und der dazwischen liegenden feinen Muskeln und Bänder ist wieder in einer Konstruktionsart begründet — die kristallinische Spannungsgesetze spiegelt. Der Brustkorb verträgt einen im Verhältnis zu seinem Eigengewicht und Umfang ganz bedeutenden Druck und Stoß ohne irgend eine Veränderung oder Beschädigung der inneren Organe. Man sieht Athleten, deren trainierter Brustkorb das Gewicht mehrerer Menschen zu tragen fähig ist.

Zwischen Brustkasten und Beckenring spannt sich die geschmeidige Gürtelmuskulatur. Sie umschließt die Organe der Nahrungverbrennung und der Samen- und Fruchtbereitung. Wie die Atmung haben auch die chemisch-geistigen Assimilierungsprozesse und Kraftbereitungsvorgänge des Leibes größten Einfluß auf das ganze körperlich-seelisch-geistige Sein und Wirken des Menschen. Sie sind Mittel des Lebens und nicht Ziele des Lebens. Es ist nicht richtig, daß diese

Funktionen rein automatisch und vom menschlichen Willen unbeeinflussbar sind. Es gibt eine große Anzahl von mystischen, wissenschaftlichen und praktisch-hygienischen Erziehungs- und Beeinflussungsversuchen, um die scheinbar triebhaft unregelmäßigen Prozesse des Stoffbaues zu harmonisieren. Dem tänzerischen Menschen lösen sich die Hemmungen und Übererregungen der Organleistungen und der mit ihnen zusammenfallenden psychischen Erscheinungen selbsttätig durch die Gebärden- und Körperhaltungen seines täglichen Übens und Tanzens.

Die Bauchmuskeln bewirken durch ihre Zusammenziehung die Beugung der Wirbelsäule nach vorne. Setzen die Streckmuskeln oder Rückbeugemuskeln des Rückens dieser Vorwärtsbeugung der Wirbelsäule eine Hemmung entgegen, so wird der Bauch durch das Ausspannen der Bauchmuskeln flacher. In beiden Fällen wird der Inhalt der Leibhöhle zusammengedrückt, aber in jedesmal verschiedener Art. Dazu kommen noch die seitlichen Beugungsmöglichkeiten des Rumpfes und seine Drehbarkeit um die Längsachse, die auch von den Gürtelmuskeln besorgt wird. Die Bauchgymnastik, die durch die natürlich-harmonische allseitige Bewegtheit im Tanz entsteht, ist ein namhaftes Einwirkungsmittel auf die Assimilierungs- und Kraftbereitungsprozesse, die in der Leibhöhle vor sich gehen. An sich als Bewegungsvorgänge seelisch-geistig durchströmt, werden sie in der künstlerischen Übung in noch erhöhtem und bewußterem Maß vollwirkend.

Die Mimik der Gürtelmuskulatur gipfelt in den Gegensätzen: straff, frisch, stolz, beherrscht und schlaff, schwammig, feig, triebhaft. Das Hochgereckte oder Tiefgeballte alles Erscheinungsausdrucks tritt auch hier zutage.

A r m b e w e g u n g u n d A t m u n g. Das Heben der Arme fördert die Bewegungen der Brustkorbmuskeln. Der Tanz mit nach allen Richtungen freischwingenden Armen gibt der Brustkorb- und damit der Atmung eine theoretisch unerschöpfliche Differenzierung der Gebärden- und Körperhaltungen, die alle seelisch-körperlich-geistig sind. Der Erstickungstod kann aufgehoben werden durch künstliche Atmung. Durch Hebung der Arme bewegt sich die Brustkorbmuskulatur, durch Füllung der Lunge mit Luft wird das Herz rhythmisch gedrückt, massiert. Die noch intakten Lungenteile nehmen ihre ge-

heimnisvolle chemische Arbeit wieder auf. Wärme entsteht. Der alle Merkmale des Todes tragende Körper erwacht zu neuem Leben.

(Dem Tänzer erscheint die Spaltung chemischer Gruppierungen in ihre Elemente als ein — der Schwerkraft ähnlicher — Liebesvorgang in den kleinsten Teilchen der Materie, also auch als ein Tanz. Harmonisch geregelt, wie der Chemiker schon lange weiß, ohne aber diesen Umstand sonderlich zu beachten. Bindungen, in denen zwei Teile eines Elementes vertreten sind, verhalten sich ganz anders, scheinen einmal lockerer, ein andermal fester gebunden als Bindungen, die drei Teile des gleichen Elementes enthalten. Der Bewegungstanz des Brustkorbes läßt wohl die kleinsten, in ganz bestimmter Art gebauten Teilchen der Lunge im Gleichtanz oder Gegentanz mitvibrieren und dieser löst dann aus der Stickstoff-Sauerstoff-Spannung der Luft das ihm sympathische, brauchbare Element.)

O b e r e u n d u n t e r e G l i e d m a ß e n. Arme und Beine hängen an je einem Knochenring. Der obere ist freibeweglich, nicht geschlossen, der untere, das Becken, ist starr und fest. Der Schultergürtel ist rückwärts nicht durch Knochenverwachsung oder Gelenke an die Wirbelsäule gebunden, sondern durch Muskeln an sie befestigt. Es ist dadurch den Armen eine größere Schwungfähigkeit nach allen Dimensionen gegeben als den Beinen. Bei manchen Wirbeltieren (Bären und Huftieren) fehlen in der vorderen Schultergürtelhälfte die Schlüsselbeine. Bei fleischfressenden Tieren (Katzen) sind sie stark rückgebildet. Man hat das Ergreifen der Nahrung mit der Konstruktion der Vorderglieder (Arme) in Verbindung gebracht. Der Mensch verwendet seine Arme in reicherm Maße als das Tier zur Gestaltung der Ausdrucksgebärde, der Geräte, Kunstwerke, Schriften usw.

(Armlose Menschen schreiben, musizieren, arbeiten mit den Füßen.)

Seitwärtsheben der Arme (Abduktion; die Muskeln, die diese Bewegung veranlassen, werden Abduktoren genannt) ist von der freihängenden Lage aus bis zu einem Winkel von 90° ausführbar. (Die wieder herabziehenden Muskeln heißen Adduktoren; Adduktion.) Wenn der Arm gleichzeitig nach auswärts um seine Längsachse gedreht wird, so kann er sich gestreckt bis zu einer Höhe von 120° Winkelgraden heben. Der Gesamtwinkel, den das Vor- und Rückwärtsheben beschreiben kann, beträgt 240° . Die Rotation (Drehen um

die Längsachse nach einwärts und auswärts) wird von den Rotatoren benannten Muskeln besorgt. Der Oberarm, Unterarm und die Hand zusammen können gestreckt um 360° rotieren. Mit Krümmungen der Arnteile verbunden geht die Rotationsmöglichkeit über 360° . Die Kombinationen dieser drei Bewegungsarten bilden die unzähligen Armschwünge, Züge und Stöße, deren sich der Tänzer in Kunst, Kampf, Arbeit, Sport und jeder anderen Tat bedient. Eine Hauptursache der Beweglichkeit des Armes ist die freie Drehbarkeit des Schulterblattes. Das einzige Tier, welches die gleiche Beweglichkeit des Schulterblattes wie der Mensch besitzt, ist der Affe. Vorhängen und Zurückziehen der Schulterblätter ist mit der Wölbung der Brust verbunden und hat den gleichen mimischen Ausdruck. Die größte Hebung der Schulter aus der Normallage beträgt 10 cm. Gewöhnlich stützt der Rumpf den Arm. Der Arm ist aber so konstruiert, daß er auch den Rumpf stützen kann. Im gestreckten Arm steht der Unterarm gerade in der Richtung des Oberarmes. Bei Frauen und manchen Männern ist ein schiefer Ansatz des Unterarmes zu bemerken. Der Abweichungswinkel schwankt zwischen 9° — 15° und manchmal sogar 30° . In der Bewegung beim Wurf besonders bemerkbar, da hier die Armachse mit der Wurflinie nicht zusammenfällt, wodurch der Wurf umständlicher, ungeschickter wird.

H a n d. Die Hand ist eine Welt für sich. Ihr Knochenzusammenhang mit den beiden Unterarmknochen, oder vielmehr nur mit einem derselben, mit der Speiche (der andere wird Elle genannt), gestattet eine fast allseitige Bewegungs- und Greiffähigkeit. Von den Fingern ist der Daumen der beweglichste. Seine Befestigung an der Mittelhand ist schlaffer als die der anderen Finger. Bewegungen der Hand und Finger sind: die Beugung über den Handrücken und die Beugung über die Flächenseite der Hand. Ferner Beugungen in der Richtung des kleinen Fingers und des Daumens. Ferner die Drehung, die immer mit Unterarmdrehung verbunden ist.

S p r a c h e d e r H a n d. Die Finger sind die Vermittler einer Zeichensprache, deren einfachste Form die Ballung und Streckung ist, genau so wie beim Ausdruck des ganzen Körpers. „Hand auf etwas legen“ bedeutet im Sprachgebrauch „Gewalt“. Drohen, beschwören, befehlen, nehmen, geben, abweisen, rufen und anderes mehr sind jedermann bekannte Formen der Sprache der Hand.

Diese und alle weiteren Symbolbedeutungen der Hand und Fingerstellungen basieren auf den Spannungen und Richtungsharmonien, die bei den verschiedenen Stellungen in der Hand auftreten.

Becken und Beine. Die unteren Glieder, die Beine, hängen am starren Beckengürtel. Die Befestigungsart ist eine ähnliche wie bei den Armen. Die Bewegungen sind ebenfalls Beugung und Drehung. Der Beckengürtel ist bei aufgerichteter Körperstellung nach vorne gesenkt. Seine Neigung zur Horizontalen ist 60° . Im Skelett kommt die sexuelle Verschiedenheit am augenscheinlichsten durch die bedeutendere Breite des weiblichen Beckens zum Ausdruck. Es gibt aber männliche Becken, die breiter sind als besonders schmale weibliche Becken. (Schmal und breit ist darum der richtige Ausdruck, weil das typisch männliche Becken hoch und schmal und das weibliche niedrig und breit ist. Die männlichen Oberschenkelknochen stehen steiler wie die weiblichen.) Das Pendeln des freischwebenden Beines kann mit verschwindend geringer Muskelkraft ausgeführt werden.

Im Hüftgelenk ist die Bewegung nach allen Richtungen frei. Die Beine sind niemals gerade. Die Oberschenkel konvergieren zu den Knien. Die Unterschenkel sind parallel. X- und O-Beine können durch tänzerische Bewegung korrigiert werden. Spitzengang im Tanz, d. h. Fortbewegung auf dem Nagelglied des großen Zeh, ist unnatürlich. Allerdings wird dem Körper durch den Spitzengang eine möglichst kleine Berührungsfläche mit dem Boden gegeben, aber die Leichtigkeit des wirklichen Tänzers ist nicht durch solche mechanische Äußerlichkeiten bedingt. Die Beine tragen, heben, senken, verschieben den Schwerpunkt im Raum. Außerdem kann das jeweils freischwebende Bein Gesten im Sinne aller Raumrichtungsspannungen — den Armen gleich — ausführen. Die Sprache der Beine ist der Sprache der Arme ebenbürtig. Der mimische Ausdruck gelassen stolzen Tragens und zuckend unruhigen Springens sind die wahrnehmbarsten Gegensätze.

Im Fußgelenk liegt das Sprungbein, als Verbindung zwischen Unterschenkel und Fuß. Es ist der einzige Knochen des Beines, an dem kein Muskel entspringt oder befestigt ist. Lange Ferse und niederer Rist sind Merkmale von generationenlanger Unbewegtheit. Plattfuß kann angeboren oder erworben sein. Kräftige Fußgymnastik

bessert alle Schäden. Sie sind kein Hindernis zum Tanz, sondern Aufruf des vernachlässigten Körpers zur Betätigung.

Der Ausdruck der Fußbewegungen ist äußerst mannigfaltig. Der schreitende Fuß zeichnet Ornamente auf den Boden, die man Fußsatz nennt. Ein feines Maß- und Schwungempfinden, dem der zeichnenden Hand gleich, in allen Kraftschattierungen abgetönt, ist hierzu notwendig. Die Beseelung des menschlichen Fußes unterscheidet sich deutlich wahrnehmbar von den mechanischeren Bewegungsformen der Stelzen, Flossen, Pranken, Hufen und Hinterhänden der Tiere.

Wie an allen übrigen Körperteilen bewirkt auch hier die Beugung und Ertötung der natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten durch ungeeignete Bekleidung schwere körperlich-seelisch-geistige Mängel.

Beinbewegung und Leibhöhle. Wie die Arm-
bewegung auf die Atmung, so hat die Beinbewegung auf die Funktionen der in der Leibhöhle untergebrachten Organe großen Einfluß. Ein kräftiges und vielseitiges Bewegen der Beine im Tanz bringt auch harmonisch geordnete und daher vital wichtige Bewegungen der Gürtelmuskulatur und des Leibhöhleninhaltes mit sich. Man kennt die künstliche Anregung der Verdauung durch Gehen, Springen, Laufen. Man weiß auch, daß turnerische Bewegung zur Entlastung der Keimanlagen von Blutzufuhr und Reizstoffen empfohlen wird. Es handelt sich aber auch noch um die Beeinflussung chemischer und sonstiger noch wenig beachteter Strahlungen und Spannungen, die im trägen, untätigen Körper disharmonische Ballungen veranlassen.

Hals und Kopf. Der Hals ragt als oberes Ende der muskelumkleideten Wirbelsäule aus dem Schulterknochengürtel heraus und trägt den Abschluß der Wirbelsäule, den Kopf. Der Kopf ist ein erweiterter und ausgebauter Rückenwirbel. In ihm haben sich die Enden der Nervenstränge des Rückenmarks gesammelt und verdickt. Die wesentlichsten, äußerlich wahrnehmbaren Sinne, Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack — drei Abarten des allgemeinen Tastsinnes des Körpers — haben in diesem Wirbel ihre Organe. Das Erspähen angenehmer und unangenehmer Eindrücke gibt den Antlitzmuskeln des Kopfes eine reiche Reaktionsskala, die man aber weniger als Ausdrucksfähigkeit, sondern vielmehr als Eindrucksfähigkeit werten sollte. Dazu kommt noch die Schlundöffnung, durch die Atem und

Nahrung in das Rumpfinnere gelangen. Die Umgebung des Schlundverschlusses, des Mundes, ist wieder stark eindruckspiegelnd. Der wahre Ausdruck des Halses und Kopfes als Extremität liegt im Verhältnis seiner gesamten Raumstellung zu den übrigen Gliedern des Körpers. Nur wenn das Mienenspiel des Antlitzes räumliche Spannungen als sprechende Gebärde benützt, kommt es der Ausdruckskraft der übrigen Körperglieder gleich. Ein von solchen Ausdrucksspannungen geformtes Antlitz finden wir schön. Wo Muskelform und Grimasse nur von Lustleiderregungen, die auf die von den Muskeln eingerahmten Sinnesorgane wirkten, spricht, da ist keine menschliche Schönheit, kein Menschentum. Die Maskierung, Verhüllung des Gesichtes in Fest und Kunst, wie auch im Leben, hat tiefen, tänzerischen Sinn.

Der Irrwahn, daß Geist, Vernunft oder auch nur der Verstand im Schädel sitzt, hat zu absonderlichen, sittlichen Vorstellungen geführt. Man betrachtet die praktisch notwendige Entblößung der wahrnehmenden Nervenenden im Antlitz als Reinheit und die Entblößung des übrigen Körpers als Unkeuschheit. Nicht der Körper ist unkeusch, sondern der Sinnenverstand und die gierigen Nerven, die in Naturdingen begehrenswerte Objekte ihrer Lust, anstatt tiefinnerlich befreiender Gebärdenakkorde sehen.

Gewalten der Körperseele. Der Grundgedanke der Körperballung ist das Skelett. Spindelförmige, saftdurchlaufene Gewebe, die Muskeln, stellen die Skeletteile in Raumrichtungen, in denen sie als Hebel Arbeit verrichten können. Das Skelett dringt auf fremde Spannungen und ihre Umhüllungen ein, zerstückelt sie, setzt sie zusammen. Es erschüttert die das fremde Skelett umwogende Gebärdenkraft durch seine Eigengebärde, seine Raumstellungen. Es preßt eingedrungene Luft durch seine Höhlungen, erzeugt Klänge, Sprache. Es komprimiert eingekapselte elektrische und chemische Spannungen zu Spannungsformen, die wir Gedanken, Gefühle, Gewalten nennen. Bahnen der Säfte, Bahnen der Spannungen wühlen sich durch und zwischen die Muskeln. Sie sind in Form und Anordnung von den Richtungen bestimmt, die dem Skelett seine in kristallinen Winkelverhältnissen begrenzte Beugungs- und Drehungsmöglichkeiten geben. Das Skelett ist ein Formgebilde, aus dem das Spannungsgesetz der ganzen Natur spricht. Der verwickelte Bau der

Hilfsorgane — wie Muskeln, Drüsen, Adern, Nervenstränge, Nahrungs- und Samenschläuche — dient dem handelnden Skelett. Sein kristallinisches Leben fordert die irisierende, durchsichtige Spannung von Strängen zwischen seinen Winkeln, damit der Kristall wirksam werden kann. Kein Gedanke, kein Gefühl, keine Gewalt, die nicht im Skelett vorgezeichnet wäre. Das menschliche Skelett ist der Kristall der Kristalle. Das Skelett zeichnet in seinen Bewegungen die Kanten und Neigungen eines unsichtbaren Raumkristalles. Dieser ist das Medium, das Gehäuse, in das die Spannung Mensch gebaut ist.

Phantasie. Wachsame Sinne sind dem Skelett eingebaut. Immer sind sie Flüssigkeit, in Häuten eingeschlossen. Oft findet man in ihnen phantastische Knöchelchen, kristallinische Körnchen als Skelette der Skelettbeweger. Die Sinne sind den Strahlungen, den Griffen, dem Druck, der Reibungs- und Verbrennungswärme fremder Skelette zugänglich. Was in den fremden Erscheinungen zittert, was von ihnen abprallt, trifft die Sinne, stellt dort Spannungen her, die als kristallinische Veränderungen leben, wogen und bewußt werden. Eine märchenhafte Eigenwelt von Spannungen, deren Sammelname Phantasie ist, entsteht aus den erfahrenen und geahnten Eindrücken.

Die Gebärdenkraft — in sich aktiv und elastisch, männlich und weiblich zugleich, seit Urzeiten im androgynen Gott symbolisiert — schafft die tausendfältigen Rhythmen dieses geheimnisvollen Festes, das Urbild des Tanzes. Sichselbstumkreisen, ein Umsprudeln der Hemmungen durch die Kraft, der Kraft durch die Hemmungen, Leben, ist der tiefste Sinn, das tiefste Symbol des Tanzes. Tanz muß unserer bedeutendsten menschlichen Eigenschaft, der Phantasie, Nahrung und Ausdruck bleiben, und darf nicht dem Verstand oder einem sonstigen Teilwirken unseres Ichs dienstbar werden. Es gibt Geheimnisse für den Verstand, Geheimnisse für die fühlende Seele, Geheimnisse für die Gewalt in uns. Aber die Phantasie kennt keine Geheimnisse. Alles ist ihr Quell ewigen Lebens. Die Phantasie ist der Kern unseres aufnehmenden Sinnes, die Willfühlvernunft unseres Ichs.

Sinnesinhalte. Was ist Sehen? Skelette strahlen ihre Formen und Formveränderungen durch das Mittel bestimmter Erschütterungen in unsere Phantasie, unser Ich, das die Summe unserer kristallinischen Eigenspannungen und der Schwer- und Fliehkräfte

zu anderen Eigenwelten ist. Unsere Form selbst ist Schwerkraft zur eigenen Mitte, Fliehkraft vor fremden Mitten. Auch der Steinkristall wächst fliehend von fremden Richtungen um eine eigene Mitte. Auch die unzähligen Kristallkörnchen der Pflanzenhäute bauen sich fliehend von der Erde weg um ihren Kern herum. Das alles sehen wir. Der Klang ist das gleiche. Eine Hemmung formt, bricht Lufterschütterungen (aus Höhlungen gepreßt) zu individuellen Luftkristallen um. Stoßend, rollend, veranlassen sie die Nebenluftteile zu gleichem Leben, zu gleicher Formänderung. Leben, Verwandlung ist die Eigenschaft der alles durchströmenden Gebärdenkraft. Zeitlich scheinende Stockungen erscheinen uns als Dinge, Skelette, Formen. Und doch ist das Skelett nur ein jäher Zusammenklang aller irgendwie möglichen Schwingungen, ein Treffpunkt von Wellen aller Winkelkräfte, die den Raum bilden.

G e f ü h l s i n h a l t e. Im Klang schwebt Klage. Das Fühlen ist symbolische Spiegelung des auf uns Eindringenden, der Auströmung anderer Ichwelten. Gefühl ist Zeichen des Nichtgewölbten, Unplastischen, des seine Wölbung Verlierenden. Wirkt es stark, setzen wir ihm Starre entgegen, Entsetzen, um nicht selbst ins Formlose erdrückt zu werden. Gefühl ist nicht vage Mischung von Wellen der Gewalt und des bewußten Denkens (= der Erinnerung). Es ist ein elementarer eigener Klang, Hinsinken aus Zuneigung oder Abneigung, Fliehen oder Fallen in die Raumlosigkeit.

G e d a n k e n i n h a l t e. Gedanke, Vorstellung ist Symbolbau. Nur Gefühletes, sinnlich Wahrgenommenes kann Gedanke werden. Aber die Phantasie verwebt, verstärkt, verwischt. Wir stellen uns einen fliegenden Menschen vor. Wir haben ihn nie gesehen. Eine Eigenschaft, die wir an Wolken und Vögeln so oft wahrgenommen haben, das Schweben, verbindet die Phantasie mit dem so oft gesehenen Bilde des Menschen. (Ob der Vogel wohl das Bewußtsein des Schwehens hat? Es ist nicht wahrscheinlich. Ihm ist die Luft ein beherrschter Stützpunkt, wie uns die Erde. Seine Federn liegen auf der Luft, diese Haare seines Hautskeletts sind so leicht gebaut, daß das Gewicht seiner hohlen Knochen und der sie umgebenden Spannungsflüssigkeit ein Nichts ist für seine Gebärdenkraft.) Umbildungen die Phantasie zeugt und nicht Abbilder. Wir erinnern uns an die Spannung eines Gegenstandes. Typisch tritt sie in unserem inneren Auge

auf. Wir denken an ein Gerät, einen Hammer. Dunkel kreuzt der Stiel den Hammerkopf. Vielleicht sehen wir ihn spitz, und nur die Spitze, wenn in unserer Phantasie gerade eine Leidempfindung lebt. Das drohend verletzende Bild des Spitzens baut sich aus den zwei Bildern des Leides und des Hammers. Wir denken an rasches, fröhliches Leben, dann an ein Pferd, wir sehen die fliegenden Hufe deutlich, das andere verschwimmt. Wir denken an Klugheit, Leben, dann an ein Pferd. Der Kopf, das Auge allein taucht vor uns auf. Wir denken an Mühsal, Sorge, dann an ein Pferd. Ein müder, grauer Gaul mit hängendem Kopf steht, verschwommen als Fleck, mit vier abge-spannten, geknickten Beinen, vor unserem inneren Auge. Nicht das Pferd, das wir kennen und lieben, steht vor uns, sondern ein Spannungsgegenbild zum vorangegangenen Gedankengefühl oder zum kommenden Gedankengefühl. Der Tänzer beachtet dieserart das Entstehen der Vorstellungen und begreift das Auftauchen kristallini-scher Spannungssymbole.

B e w e g u n g. Die im Muskel wirkende Gebärdenkraft zwingt ihn zur Zusammenziehung. Der Skeletteil, an dem der Muskel haftet, schwingt den ganzen Winkel aus, zu dem er fähig ist. Es ist eine weite, ungehemmte Bewegung. Der Muskel zuckt nur schwach, der plastische Wille der Gebärdenkraft war nur angedeutet bezw. durch Gegenmuskelzug gehemmt. Das Skelettglied beugt sich kaum merkbar. Jede Muskelbelebung hat die Absicht, Skeletteile zu bewegen. Die Muskeln der inneren Organe straffen sich gegen Hautwandungen, obwohl diese Tätigkeit nicht immer unmittelbar ersichtlich ist. Der Ausdruck des kleinsten Muskelzuckens ist gleichbedeutend mit der größten Hebelbewegung, die dieser Muskelzug mit dem Skeletteil vornehmen kann. Grinsender Haß, der die Zähne entblößt, ist Beißenwollen. Aufstampfen zur Bekräftigung der Rede ist ein gehemmtes Zertretenwollen des Gegners. Verachtendes von oben herab Anschauen ist das Verschließen des Auges gegen eine unangenehme Erscheinung (ist auch immer mit Wegdrehen, „über die Schulter Anschauen“ des unbeliebten Gegenstandes verbunden) usw. Die Hebelung der Skeletteile ist der sichtbare Zweck der Muskelbelebung. Das Skelett soll Arbeit vollführen, sei diese nun Zerbrechen oder Bauen von Geräten und Dingen oder seelische Mitteilung; das ist der sichtbare Zweck, die Idee.

Gerätebau und Mitteilung. Gerätebau ist gleichzeitig Zweckformgestaltung und seelische Mitteilung, denn kein Gerät entsteht ohne Gebärdenkraft. Die Spuren dieser Kraft haften am Gerät. An heutigen Geräten haften die seelischen Eigenschaften der Lieblosigkeit, Oberflächlichkeit, Schwäche, Lüge usw. Seelische Mitteilung ist Gerätebau, denn im Anderen entsteht ein unsichtbares Gerät, eine wirksam reale Spannungsform, die im Speicher der Erinnerung aufbewahrt wird. Man bedenke, daß die Mitteilung in der fremden Phantasie Formen hinterläßt! Man erzeugt ein Strahlungsgebilde, das im Anderen weiter lebt. Ständige Zeugung neuer Gebärdenkraftakkorde ist das Leben. Eins quillt aus dem anderen, bis zum unendlich Größten, eins ist in das andere geschachtelt bis zum unendlich Kleinsten.

Vielgötteri. Alle Götter Indiens, die Versammlung der Griechengötter auf dem Olymp, alle Heiligen des Christentums sind nur ein verschwindender Teil der dämonengleichen Gebärdenkraftwandlungen. In einer unfaßlichen Grundform wurzelnd sind sie Götter der Dinge, der Naturreiche, der Erden, der Sonnensysteme, der Milchstraßen, der Welt. Sie sind wirksam, und wir können sie uns ohne wissenschaftliche Gewissensbisse ruhig als dämonische Individualitäten vorstellen. Eins mit dem großen Ganzen, wie der Mensch, sind sie um eigene Mitten geschlossene, differenzierte Mächte.

Die Geburt des Dämons. Wer war nicht schon bei der Geburt des Dämons anwesend? Ein Saal voll Menschen. Vorne auf einer Erhöhung wiegt sich der Tänzer. Bald ruhig gemessen, bald leidenschaftlich wirbelnd spricht aus ihm die Gebärdenkraft. Die anfänglich schlummernde Phantasie der Anwesenden entzündet sich langsam an diesem Wogen. Bald treten unsichtbare Schwingungen von Mensch zu Mensch auf und wer zu sehen vermag, sieht die Spannungen eines riesengroßen Kristallnetzes, das alle umfängt. Keiner, selbst nicht der kühlste Beobachter, kann sich der Bewegtheit erwehren, wenn tosender Beifallsjubel den Saal durchbraust. — Eine Menschenmasse auf offenem Platz. Ein Redner läßt die Gebärden seines Gedankenkristalls aufblitzen. Müde Krämerhirne, angstvolle Körperseelen spannen sich, straffen sich. Ein Berg, ein Dunstkreis wölbt sich über der Menge. Er neigt seinen Gipfel seitwärts, wohin der Arm des Redners weist, und alles strömt dorthin, zerreißend,

niederbrechend, röchelnd, sterbend, verglimmend, ohne ein Erinnern an die kleinen Lüste und Sorgen des Daheims, dem eben noch alle Ängste und Gedanken galten. Ein Dämon wurde geboren. Oder wurde er nur entfesselt und war unsichtbar immer da?

Tänzer macht und Tänzerpflicht. Kein Wesen auf Erden hat so sehr die Macht, Dämonen zu entfesseln, wie der tänzerische Mensch. Es ist ihm aber, mit der Macht der Gebärde, auch das Tänzergewissen gegeben. Erkenntnis seiner selbst sucht er mit plastischem Sinn; Beherrschung seiner Fähigkeiten und Kräfte. Er veredelt ihr Wesen, wenn er sie nur in den Dienst des Tanzgeistes stellt und niemals in den Dienst der Eigensucht. Die Regung der Eigensucht zerbricht die Macht der Gebärde. Ein kurzer Glanz, aber kein Wirken ist die Folge eigensüchtigen Wollens. Der Tänzer weiß, daß es Grundgesetz der Gebärdenmacht ist, sich nicht dauernd zu eigensüchtigen Zwecken mißbrauchen zu lassen. Der Tänzer weiß auch, daß eigensüchtiger Unternehmungsgeist vieler Tanzender und strauchelnder Tänzer jenes Mißurteil über Tanz und Tänzer verursacht, dem wir allseits begegnen.

Man stelle das im Tänzer lebende Symbol „Tanz“ der allgemeinen Ansicht über den Tanz gegenüber. Man gestehe sich offen und klar, wie unsere Halbkultur über Tanz und Tänzer urteilt; welche Rolle und welchen Stand sie dieser Einstellung, die wir Tänzertum nennen, in unserem öffentlichen Leben einräumt. Tänzerpflicht ist es, durch strengste Prüfung eigenen Wollens und Tuns, ebenso wie durch schärfste Beurteilung fremder Zumutungen, seiner Eigenart die Freiheit zu bewahren, gleichzeitig aber auch das Verständnis der Irrenden zu gewinnen.

Wie viele sind im geheimen Tänzer. Wie tanzen ihre Wünsche, Phantasien, Gedanken, Gefühle! Wie viele tanzen, springen, turnen im geheimen? Ja, man könnte fragen: „Wer — in seinem Innersten — ist nicht Tänzer?“

DRITTER REIGEN

Tänzerische Erziehung. Die Neigung des Menschen zu Tanz, Körperkultur, tänzerischer Gymnastik und jeder anderen künstlerischen Betätigung entspringt dem Drang, das Innenleben und seine Ausdrücke schön, abgewogen und harmonisch zu gestalten.

Man soll diesem instinktiven Streben des Menschen die Wege ebnen; und zwar nicht in der Weise, daß man zu einem mehr oder weniger begabten Dilettantismus anregt, sondern indem man die Erkenntnis erweckt, daß die Grundtendenz dieses Suchens der Wunsch nach Harmonisierung und Entfaltung der Persönlichkeit ist.

Die neue Pädagogik versucht, diese allgemeine künstlerische Erziehung schon vielfach anzuwenden. Eine gleichmäßige Durchbildung der rhythmischen Fähigkeiten des Menschen in Gehörbildung, Sprache, Körperbildung und Handfertigkeit für bildliche Darstellung ist die äußere Grundlage aller dieser Versuche. Die persönlichen Werte des Schülers sollen durch alle diese Übungen in gesunder Weise gesteigert und entfaltet werden. Aber nicht nur das Kind, sondern auch der Erwachsene fühlt sich aus gleichen Gründen zu künstlerischer Betätigung hingezogen. Der Tänzer sieht in der planvollen Regelung dieses Naturtriebes das bedeutsamste Mittel, um menschliches Kulturwollen zu fördern und der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Allgemeingültigkeit tänzerischer Erziehung. Zwischen Künstlererziehung — deren Grundlage ja auch die tänzerische Erziehung ist — und allgemeiner eurhythmischer Erziehung ist aber ein deutlicher Unterschied zu machen.

Der Wert der Persönlichkeitsentwicklung und der Takt und Anstandsbildung durch Tanz und Kunstübung ist von altersher bekannt. Meistens war eine entsprechende Schulung aber nur einem kleinen Kreise von Menschen, Vornehmen, Priestern und Gelehrten, zugänglich. Sie erhielt dadurch den Stempel höfischer, religiöser oder wissenschaftlicher Kultur. Das Wesen dieser Erziehung wurde dadurch entstellt und von den Grundzielen abgelenkt.

Der Tänzer sieht im breitesten Erkennen und Anwenden der Wohltaten tänzerischer Erziehung eine dringende Forderung der Volksgesundheit und der allgemeinen Kultur. Der Tänzer sucht und untersucht daher die Mittel und Wege, um der tänzerischen Erziehung Allgemeingültigkeit zu verschaffen. Außer der eigentlichen Tanzkunst und der Gestaltung einer neuen Tanzwissenschaft ist ihm die Verbreitung tänzerischen Weltsehens und tänzerischer Kultur eigenster Beruf. Lebensfreude und Tatkraft im Menschen zu erwecken ist sein Streben. Dieses Streben kann erfüllt werden durch die allgemeine Kenntnis und das tänzerische Erleben der eurhythmischen Beziehungen im Weltgeschehen. Alle Ideale, Tätigkeiten, Organisationen und ihre Kulturfortschritte sind der Wohlgeordnetheit der Beziehungen, die im Tanz walten, unterworfen. Der Tänzer macht es sich daher zur Aufgabe, diese Erkenntnisse und Erlebnisse in Form einer kultischen Tanzschulung ins Leben zu tragen.

Bisherige Versuche kultischer Tanzschulung. Man verkennt allgemein die tiefere Bedeutung des heute allerdings ganz verflachten Tanz- und Anstandsunterrichtes. Von den gewöhnlichen oder festlichen Zusammenkünften unterscheiden sich die Veranstaltungen kultischer Tanzschulung dadurch, daß sich die ersteren keine besonderen Aufgaben stellen, während die Teilnehmer der letzteren mit der bewußten Absicht zusammenkommen, sich gegenseitig zur Vervollkommnung ihrer kulturellen Gesittung zu verhelfen.

Die kultischen Handlungen der Sekten und primitiven Kirchen, ferner die Redekämpfe der Weisheitsschulen und die gesetzgebenden, richtenden und verwaltenden Versammlungen primitiver sozialer Verbände standen solcher kultischer Schulung nahe. Sie unterschieden sich von diesen nur darin, daß sie meist einseitig verstandesmäßige, gefühlsmäßige oder praktische Ziele und Wege verfolgten, während die tänzerische Bildung durch die Pflege harmonisch-ästhetischer Persönlichkeitswerte einzig einen kulturell veredelten Gemeinsamkeitssinn erzielen wollte.

Die Gewaltmaßnahmen und die roh äußerlichen Täuschungen und Betäubungen der Kirchen, Staatsgesellschaften und Schulen unserer Tage aber haben fast gar keine kulturelle Wirksamkeit. Sie verzichten auf das wichtigste Mittel, durch das die Menschlichkeit

gefördert werden kann, auf die Pflege des freien Taktes, des Gewissens. Das Gewissen des freien Taktgefühls entspringt dem gestaltenden Willen. Unsere Schulen und zivilisationsschaffenden Institutionen suchen Ersatz in einem von seinem Nährgrund abgetrennten äußeren Gewissen, daß nur durch ständige Drohung zur Einhaltung schematischer und deshalb als Fessel empfundener Regeln und Satzungen gezwungen werden kann. Die notwendige Selbsthilfe sucht und findet der Mensch im Tanz der Künste, der ihn von der Gewissensverbildung und vom Fluch der sittlichen Kraftlosigkeit erlöst.

Das kultische Spiel. Eine beachtenswerte Form der tänzerischen Erziehung ist das Spiel und insbesondere das kultische Spiel, bei dem die belehrende und erzieherische Absicht neben der rein künstlerischen hervortritt. Es ist gewissermaßen ein Mittelding zwischen dem freien Kunstwerk und der erzieherischen Übung. Man könnte die Vorschrift, das Ritual des kultischen Spiels eine gebundene Folge von künstlerisch-erziehenden Übungen nennen. Alle Kultspiele der Religionen, Sekten und Geheimbünde sind Methoden kultureller Erziehung. Andererseits sind sie aber durch das symbolische Element und den spielartigen Vortrag, durch die Auswägung der Ritualteile gegeneinander — Kunstwerke.

Das Ritual entstammt aber nicht dem Geist eines einzelnen, es wird sogar, im Gegensatz vom Kunstwerk, von vielen geschaffen, durchdacht und geändert. Das Geheimbundwesen verlangt durch die Tatsache, daß es durch alle Zeiten der Hort nichtreligiöser, also frei-eurhythmischer Kultspiele war, nähere Beachtung.

Das Geheimbundwesen. Initia, Anfänge wurden zu allen Zeiten die Einführungen in Kulturgemeinschaften genannt, insbesondere in jene Gemeinschaften, deren vornehmliches Ausdrucksmittel die kultischen Handlungen waren, und die im übrigen das Schweigen für den besseren Teil der Rede hielten. Das Mysterium war in diesen Bünden keine Folge der Geheimnistuerei, noch wollte man der Mystifikation den Boden bereiten, sondern es bestand das klare Gebot der Weisheit, das Sprechen zum Kern des Menschen, vornehmlich der rituellen Handlung zu überlassen. Das Schweigen, die Besinnung auf sich selbst, war der Anfang zum Erkennen und Verstehen der Bilder, die uns in der Welt umgeben, und aus der so errungenen Quelle der Weisheit flossen die Erkenntnisse und Hand-

lungen, durch welche wir aus dem rauhen und ungebildeten Zustand halbtierischer Existenz zur Menschlichkeit verfeinert wurden.

Seit ungezählten Jahrhunderten sind einsichtige Menschen zu solchen Kulturbünden zusammengetreten. Ihre Sprache war der Kulttanz. Auch heute noch bestehen solche Bünde, die der Laie wenig kennt und meistens für religiöse Sekten hält.

Keine Zeit wie die unsere hat mehr Ursache, diesen Bünden ihre volle Aufmerksamkeit zu schenken, denn es ist dort ungeheurer Nutzen und ungeheure Gefahr verborgen. Der Nutzen, den unsere Zeit aus den unveränderlich gültigen Erfahrungen dieser Bünde über das Wesen und die Entwicklungsmöglichkeiten der Einzel- und Massenpsyche gewinnen kann, wird durch die Gefahr paralytisiert, daß diese geistigen Schätze — die einzigen wirklich erstrebenswerten Schätze — nur wenigen zugänglich sind und unserer bisherigen sozialen Organisation entsprechend gerade denjenigen, die infolge andauernder Degeneration ihrer Lebenshaltung und ihres Gewissens zu einem Mißbrauch dieser Güter geneigt sind. Dieser Mißbrauch besteht darin, daß meistens nur die Sonderinteressen einer Partei, seien diese nun philosophischer, religiöser, wirtschaftlicher oder politischer Natur, gefördert werden. Diese geistigen Güter sollen aber der Hebung des allgemeinen Kultur-niveaus dienstbar gemacht werden. Das ist die eigentliche Ur- und Grundbestimmung jedes Kulturbundes. Es sind nicht nur die Leidenschaften des Menschen, die diesen Mißbrauch verursachen. Oft ist es Blindheit, die zu dienen glaubt, aber schlecht dient oder sogar schadet, die sich in den Mitteln vergreift, da ihr das tänzerische Sehen geeigneter Mittel mangelt.

Erneuerung des alten Kulturwissens. Neues Blut in diese alten Gefäße gegossen, würde alles das erzeugen, was unsere Kühnsten als menschliche Zukunft erträumen. Es wird das Gesetz des Gewissens aus diesem Schweigen des Anfangs entspringen. Das neue Gesetz tänzerischer Freiheit hat sein Vorbild in den auf Menschengemeinsamkeit gegründeten Organisationen der wenigen Suchenden, die sich bisher in ehrlicher Absicht zu solchen Bünden zusammengefunden haben. Die kultische Handlung, seit Jahrtausenden auf der Bewegtheit der menschlichen Kraft, des menschlichen Herzens und des menschlichen Verstandes durch ewig gleich bleibende Symbole aufgebaut, war auch von jeher Gebälerin aller Kunstgröße, so daß

auch eine neue Kunst aus dem ererbten Kultgedanken sprießen könnte.

Das Wissen, das sich die durch Schweigen geläuterten Sucher zur Aufgabe machten, ist gleich weit entfernt von der Dogmatik der Wissenschaft und der staatstützenden Religion als auch von der chaotischen Träumerei künstlerisch-philosophischer Spekulationen und Theosophien. Die Naturreligion dieses Wissens wurzelt im Anschauen des realen Seins und im Verstehen der Wirkung dieses realen Seins auf die menschliche Seele. Wir wissen heute viel über die äußeren Formen des Lebens, über die Maschine Staat und die Maschine Mensch. Doch wie der Menscheng Geist zu diesen Formen kam, warum er unter diesen Eigentümlichkeiten leidet, wo sie ihm doch eigentlich nutzen sollten, ist gänzlich unverstanden. Wie erhielten einige wenige die Macht, alle geistigen — und einzig und allein dadurch — auch alle materiellen Werte an sich zu reißen? Warum hinderten sie jene, denen es Herzensberuf war, diese Güter allen Menschen zugänglich zu machen, mit List und Gewalt an der Durchführung dieses Zieles?

Diese Fragen soll der neue Mensch stellen und zu lösen trachten, bevor und während er den Kampf der Befreiung führt. Die Antwort auf diese Fragen bringt uns das Wissen über die Geheimnisse des Kraftstromes, der tänzerischer Erziehung und Taktbildung entspringt.

**T ä n z e r i s c h e E r f o r s c h u n g u n d A n w e n d u n g
d e r Ü b e r l i e f e r u n g.** In der Geschichte der Kulturbünde und Kultgemeinschaften, im Inhalt ihrer Mysterien und in ihrer organisatorischen und sonstigen Praxis ist so manches, das einer kultischen Tanzbildung zur Grundlage dienen könnte. Die gemeinsame Bildung des Körpers, der Seele und des Geistes ist das grundlegende Geheimnis. Die Sprache durch kultische Handlung und Kunst ist das zweite und die unverbrüchliche Treue der Glieder zueinander ist das dritte. Treue zur Kraft im Wollen, Treue zur Schönheit in der Lebensform und Kunst und Treue zur Weisheit in der Organisation. Heute müssen diese Dinge öffentlich gesehen, gesagt, gehört und befolgt werden.

Einfach ist es nicht. Es heißt mit Vorurteilen aufräumen, vor allem mit demjenigen eines mißverstandenen Reichtums, des gewöhnlichen materiellen Wohllebens. Und dann auch mit dem Phantom der Freiheit, die keine Freiheit ist, dem Phantom, das uns nur vorgegaukelt

wird, damit wir im Rausch tierischer Genußsucht und halbmenschlicher Raserei besser zur Beute der Klugen und Listigen werden, die uns Steine für Brot geben wollen. Der Tänzer erkennt in dem allseits erlebbaren Walten der Gebärdenkraft die Flüchtigkeit und Irrealität ihrer Ballungen. Sie sind wohl Bausteine menschlicher Erhebung und Gesittung, aber keine Werte und Ziele an sich. Der Tänzer läßt sich von den äußeren Werten, der sichtgreifbaren, zum Rauben nahen Umwelt, nicht täuschen. Was er an materiellen Reichtümern sieht und wünscht, ist Beigabe, ist ihm Mittel und Werkzeug. Wenn der neue Mensch sich die Macht, Kraft, Schönheit und Weisheit des tänzerischen Erlebens wieder entgehen läßt, wenn er sich blind mit den Sklavenbrocken materieller Güter, die ihm zugeworfen werden, begnügt, oder wenn er sie gar in blöder Uneinsicht zu rauben trachtet, dann wird er bald wieder der alte Mensch sein, von Pfaffen und Herren bedrückt und diese selbst werden nach wie vor in ihrem Unrecht, ihrer Gier und ihrer Angst ruhelos und freudlos inmitten des Errafften stehen und endlos die Doppelspannung der Lieblosigkeit und Verzweiflung säen.

Darum weist der Tänzer den Weg zu kultischer Bildung und Kunst. Jeder Einsichtige wird klar erfassen, daß hier wie überall Erfahrung und Sachkenntnis nicht durch bloßen guten Willen und die immer von Zufällen beeinflusste natürliche Begabung ersetzt werden kann.

Es ist daher notwendig, in sachgemäßer Übung, in tänzerischem Spiel und letzten Endes im Fest die Grundlagen einer allgemeinen tänzerischen Kultur zu legen.

Ü b u n g e n z u r W o h l o r d n u n g m e n s c h l i c h e r E i g e n s c h a f t e n. Der Mensch war zu allen Zeiten bestrebt, das kulturelle Empfinden durch Gymnastik und durch Beschäftigung mit Kunst und Kunstübung zu wecken und zu fördern. Unsere Zeit muß der tänzerischen Erziehung natürlich andere Formen geben, als dies in früheren Zeiten, beispielsweise im zeremoniellen Tanzlehrertum des Rokoko oder in den Gymnasien der althellenischen Kulturperiode geschah.

(Klima, Weltanschauung und die Bedürfnisse der Gemeinschaften und des einzelnen verlangen ständigen Wechsel der pädagogischen Methoden.)

Es ist zwar möglich, den Grundgedanken der Erziehung festzulegen und auch die Mittel dieser Erziehung bleiben dauernd die gleichen; wenn wir aber die von jeder Zeit in anderer Form verwirklichte Abart der tänzerischen Erziehung in der Geschichte der Pädagogik verfolgen, so sehen wir gerade heute eine empfindliche Lücke. Und zwar ist diese Lücke in der Pädagogik wie auf allen anderen Gebieten des öffentlichen Lebens verursacht durch das Übermaß der Eindrücke, Erfahrungen und Forschungen, die unsere Zeit des unbegrenzten Verkehrs und Austausches kennzeichnet. Es fehlt die Einheitlichkeit, die Synthese, nicht in dem Sinne, daß etwa überall auf der ganzen Welt die gleiche Methode angewendet werden sollte, sondern in dem Sinne, daß man überall von der Analyse der Erscheinungen und Erscheinungsfolgen, die in der Erziehung auftauchen, ausgeht, anstatt die Wurzel einer rationellen Pädagogik im Material selbst, in den Grundeigenschaften des Menschen zu suchen.

Der Tänzer als Erzieher zur kulturellen Gesittung. Der Tänzer sieht in der Erziehung, Durchbildung, Veredelung und Heilung des Menschen einen Bauvorgang und Formgebungsvorgang. Er sieht, daß alle menschlichen Eindrücke und Ausdrücke Erregungen hervorrufen, die als Belehrungen erinnert bleiben und außerdem Folgeerscheinungen, Veränderungen anbahnen.

Man spricht von der anregenden Wirkung des Tanzeindrucks und der Tanzausübung. Der letzteren schreibt man in der Form rationaler Gymnastik hygienische Wirkungen zu, wie Förderung der Körperfunktionen, besonders des Blutkreislaufes, der Atmung und aller Stoffwechselforgänge. Die belehrenden Einflüsse des Tanzes kennt man weniger, da man heute bei Belehrung immer ausschließlich an verstandesmäßige Begriffsbildung denkt und nicht weiß, daß es auch eine andere Art der Begriffsbildung und eine andere Art der Übermittlung von Erkenntnissen als die durch das Wort gibt.

Wenn der Tänzer es unternimmt, seine Kunst in den Dienst der Erziehung, Veredelung und Heilung der menschlichen Spannungen zu stellen, so sind ihm die Erkenntnisse, die er durch Entwicklung seines plastischen Sinnes empfangen hat, äußerst nützlich.

Er wird durch Prüfung und Beobachtung der sich ihm Anvertrauenden die Mängel, Vorzüge und Entwicklungsmöglichkeiten ihres tänzerischen Sinnes klar erkennen. Er wird, kurz gesagt, den grund-

legenden Charakter, d. h. die Summe der anezogenen und vererbten Eigenschaften untersuchen und außerdem die Unausgebildetheiten und Überentwickeltheiten, die durch Milieu und Lebensumstände, eventuell auch durch die Charaktereigenschaften selbst entstanden sind, zu prüfen und zu ordnen trachten.

Eindrücke und Reaktionen. Das Untersuchungsmaterial besteht aus den Reaktionen des zu Erziehenden, die er Eindrücken gegenüber aufbringt und aus den tänzerischen Ausdrucksformen, die in seinen Bewegungen zutage treten.

Anomalien der Ichspannungen. Ausgesprochen starke Schäden, die man als Krankheiten oder Anomalien bezeichnet, können natürlich nicht durch tänzerische oder gymnastische Einwirkungen allein beseitigt werden.

Jede Krankheit ist ein Versuch der Natur, durch Zerstörung lebensuntüchtiger Ichspannungsteile Raum für einen Neuaufbau aus frischen Zellen, Empfindungen und Gedanken zu schaffen. Diese Zerstörung muß ärztlich gepflegt und gefördert werden und verlangt oft widernatürliche, aber doch segensreiche und notwendige Eingriffe durch Gifte, Fremdkörper, Operationen und Suggestionen intellektueller und gefühlsmäßiger Art, die eine besondere Erfahrung, die ärztliche Erfahrung, verlangen. Immerhin aber ist die Kette von den einfachsten Erziehungsmaßnahmen bis zum kompliziertesten Heilungsprozeß eine so ununterbrochene und verwobene, daß die tänzerische Erkenntnis allerorts nottut.

Auswirkungen der menschlichen Gebärdenkraft. Man sagt: Tanz löst die im Menschen aufgespeicherten Hemmungen und Spannungen. Der eine wird das rein physiologisch verstehen und an die Wirkungen denken, die der Tanz, die Bewegung auf die Gewebe- und Säfteverwandlungen des Leibs ausübt. Man preist die Bewegung als wohltätiges Mittel, um den Blutkreislauf, die Verdauung, den Stoffwechsel und die Ausscheidungen, das Wachstum, mit einem Wort die körperliche Gesundheit zu fördern. Andere wieder sehen die psychologischen Wirkungen des Tanzes. Sie ahnen, daß mit dem physiologischen Geschehen ein psychologisches zusammenfällt. Die Verbrennung, Verdauung und Umwandlung psychischer Eindruckshäufungen, unsichtbarer und untastbarer Ballungen und Spannungen wird mitempfunden. Das führt soweit, daß ein be-



*Schule für Eurythmie (früher Labansschule) Zürich
Tänzerisches Turnen*

kannter Arzt und Psychologe das Theater — also das, was wir als künstlerischen Tanz der menschlichen Gebärdenkräfte zusammenfassen — eine Anstalt für öffentliche Komplexbearbeitung nannte.

(Komplexe nennt die moderne Psychologie die Psychoanalyse, die durch Verdrängung natürlicher Triebe aus dem Bewußtsein ins Unbewußte entstehenden krankhaften Hemmungen. Ein Wunsch, ein Trieb, findet innerhalb der durch sittliche Vorstellungen, gesellschaftliche Normen oder sonstige Gemeinschaftsgesetze gezogenen Schranken keine natürlichen Auswirkungen. Der zivilisierte Mensch unterdrückt diese Regungen nun soweit, daß ihm ihr Vorhandensein überhaupt nicht mehr bewußt wird. Er hält sich für wohlwollend, sittenrein, verstandesklar und in seinem Inneren wüten nun die unterdrückten Spannungen der natürlich gesunden Kampfesbosheit, des Genußwunsches und der Gefühlswallungen. Hin und wieder durchbrechen diese Kräfte die Einkapselung, in die sie der Verstandeswille gebannt hat und werden als erinnerte Träume, Phantasien und psychische Strömungen offenbar. Komplexbearbeitung nennt der psychologisch orientierte Arzt die Beseitigung dieser Ballungshäufungen durch eine planvolle Methode, die im wesentlichen darin besteht, dem Menschen in seinen Handlungen, Gedanken, Gefühlswallungen das Vorhandensein dieser verdrängten Regungen nachzuweisen. Das Theater erscheint nun jenem Arzt als eine Anstalt, in der die Darstellung menschlicher Leidenschaften das Bewußtwerden des eigenen Trieblebens des Zuschauers auslöst und dadurch die unterdrückten Triebe aus ihrer Einkapselung im Unbewußten befreit. Die Verbrennung, Umwandlung und Ausscheidung dieser seelischen Ballungen ist dann wieder ein eigener Vorgang. Vielfach wird ärztlich die Umwandlung dieser Triebkräfte in bewußte schöpferische — meist künstlerische — Leistungen empfohlen.)

Der Ballungskreislauf, die ständige Bewegtheit des psychischen Lebens, die hier angedeutet wird, findet in der kultischen Tanzschulung ebenso Berücksichtigung wie die rein physiologischen Spannungswechselnotwendigkeiten. Diese Schulung erschöpft sich aber nicht in der gleichzeitigen Berücksichtigung, noch besser gesagt im Ineinanderbegreifen dieser beiden Momente. Sie versucht, darüber hinaus zur synthetischen Betrachtung und zum Erleben der Tanzkraft zu führen. Sie zeigt in der Harmonie und Symbolik alles Welt-

geschehens die Gebärdenkraft als einheitlichen, wesentlichen Kern alles Seins und weist nachdrücklich auf die Vergänglichkeit und Irrealität der einzelnen Ballungserscheinungen hin. Ihr Ziel ist das Erwecken eines freien Taktgefühls, eines freien Gewissens. Ihr Weg ist das Erlebenlassen des Alltaktes, des harmonischen Beziehungsreichtums der Welt im Körperntanz und in seinen lautbildenden und vorstellungsbildenden Abarten.

Schulung fürs praktische Leben. Noch ein anderes Gebiet der Einflußnahme auf den menschlichen Gesamtorganismus ist nicht prinzipiell von der tänzerischen Erziehung auszuschließen. Es ist das Gebiet der Schulung für das praktische Leben, für einen Beruf. Die Vorbereitung auf die Widerstände und Kämpfe, die eine Kulturepoche durch ihre Gesetze, Sitten und sozialen Organisationen, Wissenschaften, Irrtümer und Gebräuche dem Werdegang des Individuums entgegengesetzt, ist eine ausgesprochene Aufgabe tänzerischer Schulung. In der Berufsberatung selbst hat aber die tänzerische Erkenntnis auch ihren Platz und es ist eine gerechtfertigte Forderung, daß, wie der Arzt, so auch der Lehrer und Berufsberater Tänzer sein soll, d. h. seinen plastisch erkennenden Sinn voll entwickelt haben soll. Tänzerisch durchgeistigtes Schaffen und Arbeiten ist Grundbedingung jeder Kultur.

Erweckung des Dranges zur schöpferischen Tat. Die tänzerische Erziehung erzielt ihre Wirkungen niemals durch einseitige verstandesmäßige Belehrung oder gefühlsmäßige Rührung oder durch Zwang. Es wirkt in der Natur, in der Menschheit und im wahrsten Ausdruck ihres Gesamterlebens, in der Kunst, eine lebendige Kraft, die keine Spaltungen des Menschen in Kopf, Herz und Sinne vorzunehmen braucht, um zu fördern und zu gesundem Lebenswillen zu begeistern. Diese Kraft äußert sich im Drang zur schöpferischen Tat. Dieser Drang ist nicht die Frucht von Gesetzen, Lehrsystemen und Sehnsüchten, die mit Leiden drohend und mit Freudenverheißungen belohnend ihre Wichtigkeit und Richtigkeit nachweisen wollen. Dieser Drang ist und besteht wie das Gewissen über allem Wissen, Glauben und Wünschen, ja, er ist selbst Gewissen.

Aus dieser Kraft heraus erzogen sich in den kultischen Übungen früherer Zeiten Gruppen kulturell und festlich strebender Menschen

selbst und untereinander. Aus dieser Kraft heraus erwuchs auch stets das freie Fest und das kulturelle Leben eines geläuterten Alltags.

Der Festgedanke. Der Gedanke, daß das ganze Leben ein Fest ist, hat für den tänzerischen Menschen, der den Sinn des Daseins ergründen will, etwas außerordentlich Bestechendes. Vielleicht war in früheren Kulturepochen, als der Mensch sich in seiner Arbeit auf die Erzeugung der in schönen Formen gehaltenen dringendsten Bedarfsgegenstände beschränkte und im übrigen ein festlich-heiteres Leben führte, diese Auffassung die allgemeine. Der heutige Mensch aber glaubt weder im Alltag noch in seinen Feiern, Zerstreungen und Erholungen etwas Festliches entdecken zu können. Er meint: Arbeit wird nur unter dem Zwang wirtschaftlicher Not geleistet und ihr wesentlicher Sinn und Zweck ist Gelderwerb. Seine Feierstunden füllt er mit Beschäftigungen, Studien und Genüssen, die ihm über den unerträglichen Gedanken der Zwecklosigkeit seiner Mühen hinweghelfen sollen.

Das innere Fest. Man muß schon tiefer schürfen als dies dem seelisch vereinsamten Menschen unserer Tage gemeinhin möglich ist, um im Urgrund alles Kampfes, aller Arbeit und aller Erholung die wohltätigen Wirkungen der Charakterstärkung und der Erziehung zur Menschlichkeit zu finden. Wer erkennt, daß die Arbeit nicht nur der Befriedigung gemeinster Notdurft und die Erholung nicht nur der Betäubung dient, wer einsieht, daß die erziehende Kraft des Lebens einen festlichen Zug trägt, dem ist auch heute noch alles Fest. Die schwärmerischen Paradiesesträume von vollendeter äußerer Schönheit und Harmonie, die man als Inbegriff festlichen Daseins versteht, gehen in diesem wirklichkeitsstarken Erdenfest, das unser Leben ist, freilich nicht in Erfüllung. Die gleiche Blindheit, die in Arbeit und Mühe nichts anderes als endlos traurige Fron zu sehen vermag, ist es auch, die sich als Lebensideal ein Schlaraffenland voller Wonnen und Genüsse erträumt. Beides sind wesenlose Schemen, von kranken Gemütern erdacht.

Alltag und Fest. Wir leben ein Dasein voll Kampf und Arbeit, die bis in unsere Erholungen, Erhebungen und Zerstreungen hineinreichen. Gleichzeitig aber auch ein Dasein ständiger, tiefinnerlicher Erhabenheit, sobald wir auf dem Grunde unserer Seelen

deren stetiges Blühen, Wachsen und Klarerwerden als inneres Fest, das seinerseits bis in die letzte Arbeit hineinwirkt, erkennen.

Aus diesem Gesichtspunkt heraus sollte der Tänzer, der Künstler, der geistige Arbeiter oder wie wir ihn sonst nennen wollen, seine erfreuenden, erhebenden und belehrenden Werke gestalten. Er bedenke, daß der vom Leben abgetrennte Wahn vollendeter Harmonie und Schönheit sein Werk ebenso schwächlich und unerfreulich macht wie die gemeine Absicht, nur dem Bedarf der Not in Zweckkunst, Zweckkult und ähnlichen Dingen zu dienen. Die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen Fest und Arbeit sollte jeden Menschen, besonders aber alle Veranstalter öffentlicher Feiern, Feste und Vergnügungen sowie alle Volks- und Jugenderzieher veranlassen, sich mit dem Wesen festlicher Erhebung eingehend zu beschäftigen. Tieftraurig macht es zu sehen, wie der Festtrieb der Menschen seine Nahrung in den Gossen des Aberglaubens und in geschmacklosen Kunstdarbietungen sucht.

Die Ohnmacht des einzelnen. Es macht aber nicht minder traurig, die Arbeit so entgeistigt zu sehen, daß der Arbeitende mit bestem Willen keinen Schimmer von innerer oder äußerer Festlichkeit in seinem Frondienst zu entdecken vermag. Völlig wirkungslos bliebe ein Aufruf an den Künstler, den Priester, den Lehrer, denn wenn er selbst das Menschlichste schafft, weiß er doch nicht, wie und wo er es seinen Mitmenschen zugänglich machen soll. Seine Arbeit wird ihm von den verlotterten Einrichtungen der Kirchen, Schulen und des Kunstgeschäftes zerstört, vernichtet. Auch die Veranstalter von Festen, Schaustellungen und Vorträgen aller Art, die es mit ihrer Aufgabe ernst meinen, haben es schwer, denn wie sollen sie die Formen finden und wählen, die eine reinere Befriedigung des menschlichen Festwunsches gewährleisten.

Grundlagen einer Organisation für kulturelle Erziehung. Der Hebel muß auch hier wieder tiefer angesetzt werden. Die ganze Ethik unserer Zivilisation ist faul. Das muß ausgesprochen und eingesehen werden. Die Versuche der Kirche, des Staates, der Kunst, aus ihren Sonderinteressen heraus festliche Erhebung und Gesittung zu schaffen, ist gescheitert. Es müssen sich unter den geistigen Arbeitern Menschen, Tänzer, finden, die dem inneren Fest, der Erkenntnis von der freudespendenden Kraft des

Lebens, die notwendige Beachtung schenken. Aus den vorhandenen Keimen einer Festkultur müssen die zum festlichen Empfinden erziehenden Maßnahmen herauskristallisiert und ohne Aufschub in der weitesten Öffentlichkeit verbreitet und angewandt werden. Den Organisatoren und Machthabern des öffentlichen Lebens muß die Notwendigkeit dieser inneren Erneuerung klar werden. Sie müssen den vorhandenen und entstehenden Keimen einer neuen Festkultur Gelegenheit geben, die neuen Formen der Erholung, Erhebung und Belehrung im Sinne tänzerischer Kultur auszubauen.

Quelle der Festlichkeit. Sicher ist, daß eine neue Festkultur, wie die ganze kommende Festkultur überhaupt, im Leben wurzeln wird und nicht im Gottesdienst oder im Staatsdienst. Die Zeiten, in denen der Glaube an ein außerirdisches Paradies die Menschen zusammenschließen und die Künste befruchten konnte, sind vorbei. Auch ist es ausgeschlossen, wahre Gesittung durch Polizeigewalt und staatliche Gesetze herbeizuführen. Dem erwachenden ethischen Gewissen des einzelnen widerspricht es, sich in persönlichen Angelegenheiten sittlicher Natur von gänzlich Unberufenen führen zu lassen. Auch die Kunst vermag aus polizeilichen Verordnungen keine Begeisterung zur Gestaltung vorbildlicher Sittlichkeit zu schöpfen. Der natürliche Quell der Freude, das Leben, ist zwar von den Trümmern der zerfallenden Götzen verschüttet, aber schon sind Kräfte an der Arbeit, dem Strom ein neues und besseres Bett zu graben. Sie dürfen nur nicht durch die Mißerfolge ihres vereinzelt Vorgehens erschlaffen. Die heutige Ratlosigkeit kann einzig dadurch behoben werden, daß die Allgemeinheit jenen Arbeitenden, die sich mit den Problemen des inneren Festes, der bildenden Kraft des Lebens (ohne religiöse und staatsorganisatorische Tendenz) befassen, die Gelegenheit gibt, eine äußere Organisation aufzubauen, aus der wir alle Kraft und Erholung schöpfen können.

Form der Organisation. Diese äußere Organisation wird sich vornehmlich mit den Problemen der Körperkultur und Kunst befassen müssen, denn diese beiden Gebiete sind die grundlegenden Mittel, um zur Gesittung, zum Gewissen und zur Tatkraft zu erziehen. Die neue Ethik darf sich aber ebensowenig auf rein naturwissenschaftlichen Grundlagen aufbauen wie auf religiösen oder staatlich gesetzgeberischen Anschauungen. Einzig die Kunstgeistigkeit und der

innere Schönheitswunsch dürfen für die Ausgestaltung der Festkultur maßgebend sein.

Der Inhalt der zu bietenden Veranstaltungen gliedert sich in Übungen, Schausstellungen und freie Zusammenkünfte. Die Übungen sollen alle Ausdrucksarten und alle Eindrucksfähigkeiten des Menschen umfassen. Freie Gymnastik, Gruppenspiele und Kampfspiele schließen sich an. Zur Gymnastik gehören auch die Ausdrucksformen der Lautgebung und der Gedanken. Beides sind körperliche Vorgänge, wenn man auch die aus Gedanken und Lauten aufgebauten Künste der Musik und der Dichtung als Äußerungen des Gemüts oder des Geistes anzusehen gewöhnt ist. Die freien gymnastischen Übungen lehren nicht bestimmte Gesetze der Bewegung (aller Ausdruck entspringt körperlicher Bewegung, alle Eindrücke sind körperlicher, also bewegter Natur), sondern sie wecken den plastisch-harmonischen Sinn, das Körpergewissen. Aus diesem heraus kann jeder einzelne seinen Ausdruck zweckmäßig und schön gestalten und fremde Ausdrücke — seine Eindrücke — entsprechend werten. Die Gruppenspiele sind Kunstwerke rituell-symbolischen Inhalts. Auch sie lehren nicht Gesetze, sondern erwecken das Gefühl für Gesetzmäßigkeiten, für Takt und Rücksicht in den verschiedenen Formen menschlicher Beziehungen. Nicht Regeln, sondern Einsichten werden dem Verstand, dem Gefühl und dem Willen geboten und anerzogen. Aus dieser Einsicht heraus wählt das Gewissen die sittlichste und schönste Form der T a t. Das Kampfspiel ist eigentlich ein Teil des Gruppenspiels. Gedankenkampf, Redekampf wird die Einsicht klären, das Gewissen und die Tatkraft stärken. Körperlicher Kampf wird Rücksicht und Vornehmheit auch im physischen Ringen der Menschen heimisch machen. Körperkultur, die in der Gymnastik angebahnt wird, ergänzt und vervollkommnet sich im Spiel.

E i n s i c h t e n. Die Einsichten, auf die das Gruppenspiel zielt, beziehen sich auf die Ichkultur, Gesellschaftskultur und die Wirtschaftskultur. Die grundlegenden Gedankengänge wären etwa folgende: Keine der einzelnen Berufsgruppen, die im Leben nebeneinander stehen, ist zu herrschen bestimmt. Das öffentliche Leben ist Sache der künstlerischen Lebensauffassung der Gemeinschaft. Vorschriften der Gesetzgeber, Gottsucher, Wissenschaftler, Kunstbeflissenen, Ärzte, Lehrer, Händler und Arbeiter können unmöglich

vollkommen sein. Meistens sind sie von praktisch-wirtschaftlichen Motiven getragen. Alle Berufsgruppen vereint das Band wirtschaftlicher Not. Wenn der Arzt aber glaubt, in der Gemeinschaft ein großes Irrenhaus oder Siechenheim zu sehen, dem er vorzustehen hat, so ist dies der gleiche Irrtum, wie wenn der Künstler die Welt als Theater, der Priester als Kirche, der Gelehrte als Schule oder der Händler als Geschäftsunternehmen organisieren will.

Der Versuch, die Welt als Warenhaus und Kaserne zu organisieren, führte zum Weltkrieg.

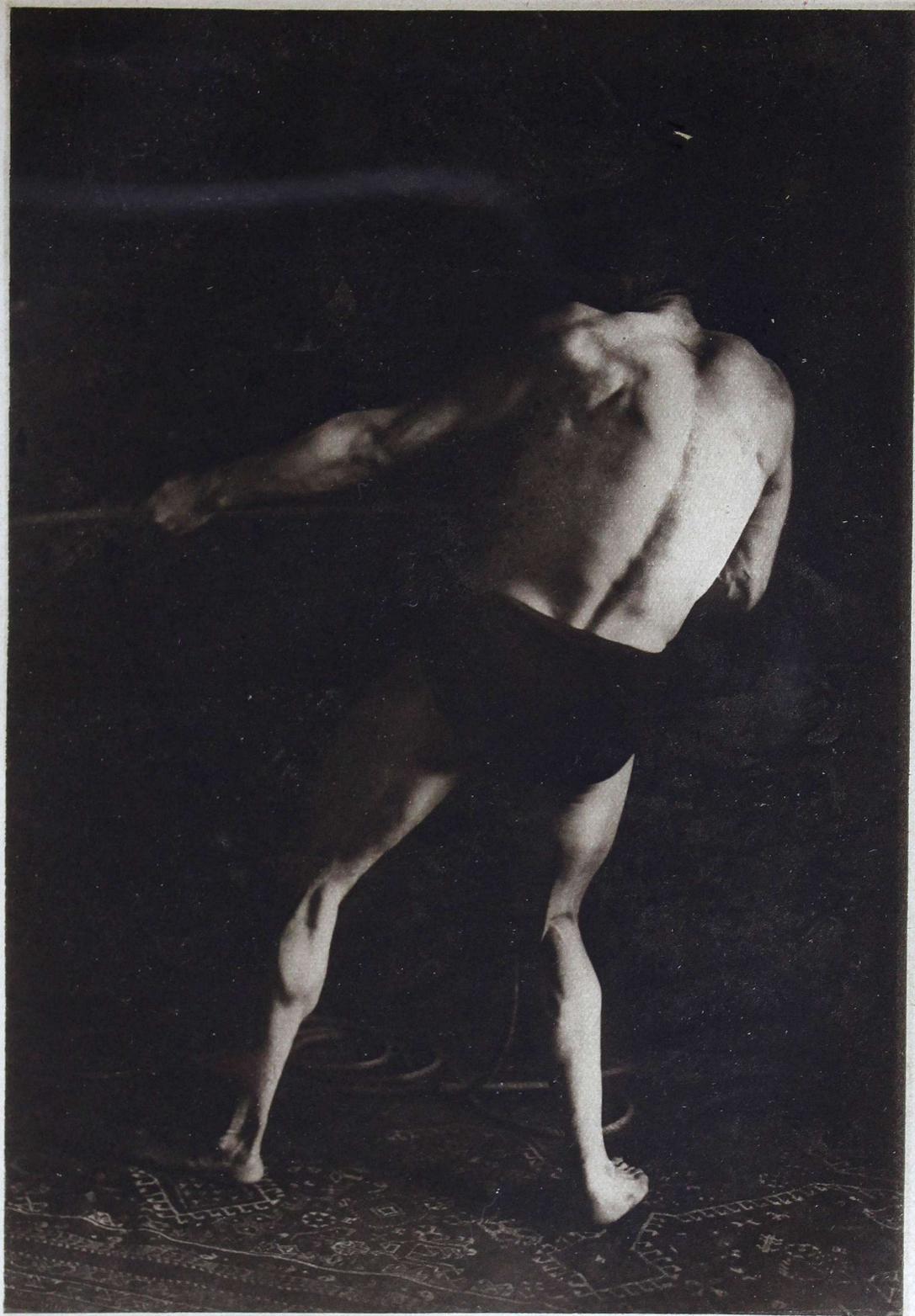
Auch der Gesetzgeber und der Verwalter oder polizeiliche Vollstrecker sind Berufsarbeiter, denen keine Macht über die Sitten und Gebräuche gegeben werden darf. Man wird im symbolisch-rituellen Gruppenspiel und im Kampfspiel die Erfahrungen und Ansichten aller dieser Gruppen zu Wort kommen lassen, ohne aber ihren Forschungen und praktischen Organisationsbestrebungen sittlich bindende Macht zuzuerkennen.

Grundideale. Der Kult und die Übungen der freien Menschengemeinschaft haben selbst nicht das Ziel, Gesetze zu geben, sondern das Gewissen und die Einsicht zu wecken. Grundsätze und Handlungen der Berufsgemeinschaften und ihre wirtschaftlich-gesellschaftlichen Beziehungen zueinander werden sich selbsttätig regeln, sobald der einzelne sittlich geschult ist. Die gemeinsame Erziehung durch Übung, Kultspiel und festliches Zusammensein gewährleistet das einheitliche Grundideal. Dieses Ideal ist in der Natur vorgezeichnet als eurhythmisches Verhalten der Teile zueinander und zum Ganzen. Die Wichtigkeit der Gewissensbildung durch Kampf und Spiele sowie durch wirtschaftlich-gesellschaftliche Einsicht und festliche Gemeinsamkeit macht es notwendig, alle diese Bestrebungen als festkulturelle Aufgaben einer eigenen Berufsgruppe zuzuweisen. Es ist schwer, ohne mißverstanden zu werden, dieser Berufsgruppe heute einen Namen zu geben. Als Vorkämpfer sind es Krieger, als Erzieher — Lehrer und als Künstler — freie Tänzer oder Gymnastiker. Sie überblicken und leiten diesen großen Tanz sozusagen strategisch, pädagogisch und künstlerisch.

Soziale Allseitigkeit. Keine politische Anschauung, keine religiöse Sekte, keine wirtschaftliche Organisation hat an sich die Fähigkeit und die sittliche Berufung, diesem Werk vorzustehen

oder in ihm eine vorragende Rolle zu spielen. Dem entwickelten sozialen Taktgefühl wird es niemals einfallen, eine festkulturelle Organisation auf die Ziele einer einzelnen der heute bekannten Berufsgruppen festzulegen. Es ist ausgeschlossen, daß sie beispielsweise einen militärischen, wirtschaftlich-sozialen, wissenschaftlichen oder religiösen Charakter annimmt. Da das künstlerisch-festliche Wesen der kulturellen Erziehung betont wurde, ist noch besonders klarzustellen, daß sie keineswegs die Aufgabe hat, die Kunstausübung als Beruf einzuschränken oder zu ersetzen. Der tänzerische Gymnastiker kennt den Wert und die Notwendigkeit der bildenden und der darstellenden Kunst. Er ist nicht Bühnentänzer, Akrobat, Virtuose, Tonkünstler, Dichter, Schauspieler, Architekt, Maler usw. im Sinne des Berufskünstlers. Er wird dem Theater, der Baukunst, der Nutzkunst sein größtes Interesse entgegenbringen und ihre Bestrebungen, durch Ergötzung, Rührung und Nachdenklichkeit dem Leben Farbe zu geben und Erholung zu schaffen, warm unterstützen. Die Kunst soll aber wirklich frei sein, und nicht durch die Absicht, Harmonie zu bringen, Sitten zu richten oder Herzen zu trösten verstimmen. Ebenso wenig sollen die Kirchen sozialwirtschaftliche, sittliche oder polizeiliche Gewalten sein, sondern freie Stätten des Suchens nach metaphysischem oder metapsychologischem Wissen und Empfinden, eine Ergänzung oder Parallelerscheinung der Schulen und Untersuchungsanstalten für reale Wissenschaften. Ihre Veranstaltungen beschränken sich auf mystische Feiern, okkulte Versuche, metaphysische und metapsychologische Belehrungen und Tröstungen. Die Klärung und Verehrung des Gottesbegriffes erfordert ernste Arbeit. Auch die Priester müssen wie jedermann die kultische Gewissenschulung und sittliche Vervollkommnung in der Gemeinschaft mitmachen. Dann werden sie erst zu wahren Priestern werden. Ebenso ist es mit der Wissenschaft und anderen Berufen. Man lasse dem Gelehrten seine Untersuchungen, dem Richter seine Rechtsprechung, dem Künstler sein Schönheitsschaffen. Sie bestehen als Abarten der öffentlichen Tätigkeit und wurzeln alle im Gewissen der Gemeinschaft.

Fest und Gewissen. Die freien Zusammenkünfte der Menschen zu Tanz, Freude, Erhebung endlich, sind das eigentliche äußere Fest. Seine Freiheit ist keine Zügellosigkeit, sondern Gipfel der Selbstverantwortung, Ausübung des in der Gewissenschulung ge-



Der Ringer von der Heyd

wonnenen Taktes. Selbstbeherrschung bringt Beherrschung der Gesellschaftlichkeit mit sich. Leere Moralgesetze, von einseitigen Berufsanschauungen und Lebensnöten geprägt, werden freilich keinen Boden im freien Fest haben. Der Kampf mit den menschlichen Leidenschaften, den inneren Naturgewalten, ist als Stähler des Gewissens und als Förderer des Taktgefühls ebenso notwendig wie der Kampf mit den äußeren Naturgewalten. Außer den gesellschaftlich-wirtschaftlichen Einsichten wird in der dem Fest vorangehenden kultischen Übung und Bildung auch die Einsicht in die Leidenschaften und Triebe der Menschen erweckt. Wege der Selbsterkenntnis und Selbstbeherrschung, die zur Lebensbeherrschung führen, werden gesucht. Es geschieht dies wieder nicht nur rein belehrend oder gar gesetzgebend. Wenn der Mensch eine bestimmte Reifestufe seiner Körper- und Gewissenskultur erreicht hat, erhält er Einblick in den freien Rhythmus menschlicher Triebe. Wunsch, Wille und Tat, in Zeugung, Liebe und Haß, die Gefühle des Genusses und des Leidens werden ihm als Abarten der schöpferischen Tatkraft des Weltgeschehens gezeigt. Das Urteil über die natürliche Berechtigung oder Nichtberechtigung uralter Moralregeln und Gebräuche muß seiner freien Einsicht entspringen. Sein Gewissen wählt den Weg. Schädigung der Mitmenschen durch Suggestion, Überredung, Gemütsbetäubung, Gewalt wird jedes entwickelte Gewissen und Taktgefühl ablehnen. Taktgefühl und freier Anstand sind die einzigen Grundlagen des kulturellen Zusammenlebens der Menschen. Es ist wohl möglich, seine eigenen Meinungen, Empfindungen und Absichten einem anderen klar zu machen und ihm gegenüber energisch zu vertreten. Geschultes Taktgefühl läßt an jener haarscharfen Grenze Halt machen, wo diese Mitteilung zur Belästigung wird. Ungeschulter, gefühlsmäßiger Taktwunsch wagt nicht zwischen dem Selbstbewußtsein und der Achtung vor einer fremden Persönlichkeit das scharfe Gleichgewicht herzustellen, sondern schwankt von empfindsamer Zurückhaltung zu brutaler Rücksichtslosigkeit. Der freie Anstand ist Gleichgewichtsgewissen, Harmoniegewissen. Nur künstlerisch-tänzerische Übung kann diesen Gleichgewichtssinn entwickeln. Doch darf es nicht durch die oberflächlichen Mittel eines durch den Verstand ausgedachten Zeremoniells oder einer gefühlsmäßigen Höflichkeit oder Verbrüderungsträumerei geschehen. Das entwickelte Gleich-

gewichtsbewußtsein ist Gewissen. Es ist nach allen Seiten mit Fühlern und Widerständen so gut ausgestattet, daß es einem einseitigen Angriff der blinden Leidenschaften, der weichlichen Sentimentalität oder des kalten Verstandes zu widerstehen vermag. In diesem Sinne wurzelt Anstand in der Kunst, im Schönheitssinn. Eine so verstandene Ästhetik umfaßt die ganze menschliche Sittlichkeit. Das in Gemeinschaft erworbene menschliche Empfinden der einzelnen wird einen gemeinsamen Stempel tragen. Eine natürliche Gemeinschaftsethik entsteht. Es bedarf freilich kräftiger Arbeit, um dieses Ziel zu erreichen. Alle bisherigen Erfahrungen der Menschheit sprechen aber dafür, daß es auf dem Wege tänzerischen Gewissenskultes und freifestlicher Zusammenkünfte zu erreichen ist.

Versöhnung der Berufsgruppen durch tänzerische Wissensbildung. Eine weitere Aufgabe der Wissensbildung ist, die einander fremd gewordenen Berufsgruppen zu versöhnen. Sobald sie nebeneinander leben, ohne sich gegenseitig beherrschen zu wollen, wird dies ohnedies leichter fallen. Der Arbeiter denkt: ein Künstler, ein Mime, ein Priester oder ein Gelehrter schwelgt in Freiheit und Schönheit. Er ahnt nicht, welche Opfer physischer und psychischer Art diese Arbeitsarten, beispielsweise das spielerisch anmutende Kunstschaffen, erfordert. Ohne Lust und Liebe ist jeder Beruf eine Qual. Der Mensch kann aber für keinerlei Berufsarbeit dauernd Lust und Liebe aufbringen, wenn er nicht erkennt, daß alle Kraftspannung in der Arbeit zur Höherentwicklung der Menschlichkeit beiträgt. Diese innerlich festliche Überzeugung kann aber von jeder Art von Arbeit hochgehalten werden. Wenn der Priester den Menschen anrät, bei jeder, selbst der schwersten Arbeit, Gottes Namen in der Brust zu tragen, so erscheint dies vielen eine Anmaßung. Der Priester kann leicht stets Gottesnamen in der Brust tragen, da ihn sein Beruf stets an Gott erinnert, oder zumindest erinnern sollte. Nicht jeder Beruf erinnert an Gott. Manche Tätigkeit schließt diesen Gedanken während der Arbeit gänzlich aus. Erkennt der Mensch aber, daß Berufsarbeit jeder Art ein notwendiges Kräftespannen ist, aus welchem freudiger Wissenstakt und frohe Lebensbeherrschung sprießt, so ist ihm damit ein realer Halt gegeben. Kultische Bildung spricht etwa wie folgt zum Menschen: „Du bist ein freier Mensch. In Dir lebt Freude als

ständiges inneres Fest. Du mußt sie nur in Dir erlösen. Fest und Arbeit hilft Dir dazu. Vergiß das nie, auch bei der schwersten Arbeit nicht.“ Wenn dann noch durch kultische Übung die allgemeine Einsicht in die gesellschaftlich-wirtschaftlichen Beziehungen der verschiedenen Berufsgruppen untereinander geweckt ist, wird das Bewußtsein des inneren Festes erwachen. Die Freude und Freiheit des äußeren Festes wird mit den Lebensnotwendigkeiten versöhnen und in die Arbeit des Alltags herüberklingen.

Realität eines auf tänzerische Höherentwicklung gerichteten Ausblicks. Der Gedanke einer Festkultur ist keine verstandesmäßige Konstruktion noch aber ein gefühlsmäßiger Wunsch oder Traum. Die Beschäftigung mit der menschlichen Körperseele zeigt diesen Ausblick als eine ihr inwohnende grundlegende Hoffnung. Das Hoffen ist kein Wahn. Es ist im Hoffen ein Voraussehen und noch vielmehr — ein Gestaltungswille, der selbst unmöglich Scheinendes möglich macht. Die menschliche Kultursehnsucht, die sich in den uralten Paradieseshoffnungen offenbart, hat einen realen Kern, der durch tänzerische Einsicht und Gewissensbildung verwirklicht werden kann. Die Verwirklichung ist sogar schon angebahnt. Es ist tänzerisches Sehen und Denken, das von altersher frei von allem Optimismus und Pessimismus, in den Erziehungsplänen der besten Staatslenker, Weisheitsdenker und sozialen Praktiker den Weg zu diesem Ziele sucht.

Das Bedürfnis nach festgymnastischer Körperseelenerziehung tritt im Wechsel der Kulturperioden hin und wieder mit besonderer Heftigkeit auf. Alte Kulturbünde und Methoden werden wieder belebt. Schulen entstehen, die sich die freie Gewissensbildung zur Aufgabe machen. Die innere Festlichkeit alles Naturgeschehens wird dem Menschen bewußt. Diese Erscheinungen sind das Zeichen, daß wir eine neue Kulturstufe erstreben und erreichen sollen. Unsere Zeit steht in diesem Zeichen.

Tanz und Zukunft. Wenn der Mensch von religiöser Musik, psychologischer Dichternachdenklichkeit und formaler Konstruktionskraft zu jener Bewegtheit der Geistform kommt, die das intellektuelle, willensmäßige und gefühlsmäßige Element vereint, wird erst das Verständnis für das reinste aller Kunstempfinden, für

das tänzerische Kunstempfinden blühen. Heute herrscht die Symmetrie des Denkens. Jedem Begriff ein entsprechendes Bild als erklärendes Symbol entgegenzusetzen ist das Wesen des dichterischen Denkens. Die Wissenschaft geht noch weiter; sie versucht, die Metapher zur Logik umzubilden und schilt das Ergebnis Wahrheit. Früher herrschte die Proportionalität der Tonwelt, der Schwingungen; die Ausklänge ragen noch in unsere Zeit hinein. Das Gefühl hat durch dieses Medium Ekstasen erlitten, die der wissenschaftlichen Wahrheit diametral gegenüberstehen. Es kam aber keine wirkliche Bewegtheit auf.

Die Zeiten, in denen Formkunst die menschliche Kultur beherrschte, schufen Götzen aus Stein und Metall, umständliche Baulichkeiten, die nicht der Geistform dienten, sondern den Menschen zum Sklaven der Alltagsarbeit machten.

Aus dem Erinnerungsschatz der Urzeit steigt uns eine neue Welle von Menschenkräften auf, das Tänzerische, in dem die Gedankenkraft körperlich realisiert, im Gefühlsmäßigen der Schwingung und im Verstandesmäßigen der symbolischen Handlung veredelt ist.

Welcher Schatz zu heben ist aus dem Meer der sich ewig neu erzeugenden Formen, wo der Urquell des Lebens, die Bewegung, nicht mehr symbolisiert wird, sondern eurhythmisch lebt und sich selbst darstellt, das kann erst die Zukunft zeigen, wir können es nur ahnen. Der erste Schritt des Wiedererwachens ist getan, die Schicksalswende unserer Rasse, die seit Jahrtausenden ihre Glieder reckt, ist dieses Wiedererwachen. Der Tanz hat seinen Teil daran. Der Tänzer ist Pionier dieses neuen Morgens der Kultur. Wenn wir das ewige und höchste Symbol des Lebenswillens, die Bewegung, tänzerisch erfaßt haben, dann haben wir das Leiden und den Streit zwischen Wollen, Gefühl und Verstand überwunden.

T a n z u n d L e b e n. Tanz ist dem Menschen geistige Nahrung, Übermittlung von Wesenserkenntnissen und Begeisterungsspannungen, die nur durch Übung und Anwendung seiner Gebärdenkräfte erreicht werden können.

Tanz ist nicht als eine einzelne Strebung des Menschen aufzufassen, sondern als ein das ganze Wesen durchströmendes Etwas, sein Wesentlichstes, eine Einheit, die auch alles Handeln und Wirken im Alltag, in der Ruhe und im Fest bestimmt und ordnet.

Die Reigenordnung des menschlichen Lebens ist das Sinnbild, in dem wir den tänzerischen Wesenskern alles Seins erkennen.

Reigenordnung — Rhythmus. Das rhythmische, ordnende Element der Gebärdenkraft spiegelt sich in der ganzen Natur und so auch in jeder menschlichen Handlung und Tätigkeit. Was ist Rhythmus? Unverständlich dem menschlichen Denken, unsichtbar dem menschlichen Auge, undefinierbar dem Gefühl, ist er nur der treibenden Kraft, dem Tänzerischen im Menschen erkennbar und bewußt. Rhythmus, Bewegung, Reigenordnung ist die erkennbare Eigenschaft jener Kraft, die Welt und Menschen schuf. Rhythmus ist das gesetzlose Gesetz, das über uns waltet und dem wir restlos unterworfen sind. Doch die wenigsten kennen ihn, obwohl er immer um uns und in uns lebt und sich uns allseits offenbart.

Die Führer der Menschen, Forscher, Priester und Ordner der Arbeit suchen den Rhythmus seit langem. All ihr Ergründenwollen und Erfahrenwollen ist auf ihn abgestellt, aber sie finden ihn nicht. Einseitig beschränkt durch ihr Scheinkönnen, das sie sich aus ihrem abgespalteten Wollen, Fühlen oder Wissen geschaffen haben, vermeiden sie stets den einen Weg, der zum Rhythmus führt, die Pflege des tänzerischen Sinns.

Tanzsinn, Schwungkraft, Bewegtheit sind ihnen leere Worte. Ja, mehr noch als das, es sind ihnen gefährliche Worte, denn sie wissen, daß die ihnen ergebenden Menschenmassen traumhaft und dumpf nach dem Inhalt dieser Worte verlangen, um sich vor den Suggestionen einseitig abstrakter und lebenshemmender Vorurteile zu retten.

Der Wegweiser Tanz. Hie und da tauchen tänzerisch gerichtete Kraftwellen wie Feuer aus der Erde. Sie sprechen eine mächtige Sprache, die nicht zu erklären ist und doch jedem verständlich. Sie geben den Menschen Begeisterung und Freiheit.

Es gab Zeiten, wo diese Kraftwellen die Menschenwelt ordneten. Diese Zeiten sind in der Geschichte als die höchsten Blütezeiten der Kultur bekannt. Sie sind uns jetzt unendlich fern und darum vielleicht unendlich nah. Priester, Forscher und Ordner der Arbeit haben sich als unfähig erwiesen mit ihren Künsten die Welt zu leiten. Die große Masse der Menschen glaubt ihnen nicht mehr. Sie sind zwar noch am Steuerruder, sie klammern sich krampf-

haft an ihre Macht und haben noch eine zahlreiche Anhängerschaft. Doch ihre Macht ist geschwächt und die Menschenwelt braucht einen anderen, neuen, kraftvollen Anstoß, um nicht unterzugehen, um im Reigen ewiger Gebärdenkraft weiterschwingen zu können.

Der Tänzer sieht, daß der Mensch nach einer rhythmischen Kraftwelle ruft, die ihm den unterdrückten Tanzsinn und Werkwillen neuerwecken und neubeleben soll. Der Mensch sucht Hilfe, um neue, freie Arbeit schaffen zu können. Er träumt von Freude und gesunder Erhebung, die ihm die Feierzeiten durchleuchten soll.

A r b e i t u n d F e i e r. Die beiden großen Pole des menschlichen Lebens sind Arbeit und Feier. Arbeit, wie Feier haben ihre Gesetze, ihren Rhythmus und müssen im Sinne dieses Rhythmus organisiert werden.

Rhythmus ist Wechselbewegung. Menschenleben — der Wechsel zwischen Arbeit und Feier — ist Rhythmus.

T ä n z e r i s c h e s W e r k e n. Die Bewältigung jeder Arbeitsaufgabe verlangt eine rhythmische Folge und ein rhythmisches Ineinandergreifen der Handlungen. Der Arbeitende muß mit seinem Arbeitswerk innig verbunden sein. Es müssen ihm auch die Quellen vertraut sein, aus denen die Idee des durch Arbeit zu schaffenden Werkes kam. Er will auch das Ziel wissen, zu dem das Arbeitsergebnis, das vollendete Werk hinströmt. In der Arbeit muß ein körperlich-seelisch-geistiger Austausch der Kräfte zwischen den Schaffenden und dem Werk stattfinden. Dann wird die Arbeit nicht quälen, töten, nicht ermüden, sondern beleben und erheben.

Jeder Werkbetrieb sollte von der grundlegenden Gesamteinteilung der mitwirkenden Kräfte und der verfügbaren Zeit bis zu der einfachsten Einzelhandhabung tänzerisch rhythmisches Gepräge tragen.

R h y t h m u s v o n I d e e u n d T a t. Die ein Werk vorbestimmenden Notwendigkeiten geben mit dem Gedanken der Werkform auch gleichzeitig den Rhythmus, der das Entstehen des Werkes regelt. Jeder einzelne, der eine Arbeit übernimmt, fügt sich diesem großen Gesamtrhythmus ein. Er schafft einen eigenen Teilrhythmus zwischen sich und seiner Gerätehandhabung. Mit anderen Einzelwerkenden zusammen trachtet er ein Naturprodukt in bestimmter

Zeit in einen Kulturwert umzuwandeln. Von anderen wieder werden die Teilprodukte der Arbeit in rhythmisch geregelter Wirken zur größeren Einheit und zuletzt zum vollendeten Werk verbunden.

Kulturwerk. Der Tänzer achtet nur Kulturwerke, die lebendige Wesenheiten sind, die lebendiger Rhythmus vom Anfang bis zum Ende erdacht und erschaffen hat. Ein bewußter, freier Wille soll die Teile zusammenfügen und Werkfreude soll ihnen Leben geben.

Totes, stumpfes, unlustiges und feindseliges Drehen eines Hebels, einer Schraube, das nicht weiß, wozu dieses Drehen dient, ist dem Tänzer nicht Arbeit. Diese Art von Tätigkeit ist Fron, ist Sklaverei, denn jede Bewegung, jeder Kampf, jedes Leben ist aus ihr gewichen. Arbeitende, die so am Werk schaffen, sind lebloser wie die Maschinen, die sie bedienen. Die Maschine kennt wenigstens ihren Rhythmus, aber diese Arbeitenden haben jeden Sinn für Rhythmus verloren. Der rhythmische Mensch, der Bewegungsmensch in ihnen — ist tot. Wie sollen sie ihrem Werk Leben geben können?

Durch Suggestion gezeugter Tattrieb. „Jede Arbeit bringt Segen“, „Jede Arbeit ist heilig“ und ähnliche Worte sind schale Erfindungen, von Priestern und Machthabern erdacht, um den Menschen Arbeitswillen für kulturwidrige Leistungen zu suggerieren. Man war gezwungen, die stündliche Arbeit zu erfinden, wo stündliche Vergütung die Werkfreude ersetzen sollte. Mancher glaubt wirklich, daß er weniger Arbeit zu leisten hat, wenn er eine geringere Stundenanzahl hindurch schafft. Der Tänzer weiß, daß einzig Werkfreude die Arbeitszeit kürzen kann.

In unfreudiger Arbeit angefertigte Dinge tragen sklavisches, totes Gepräge. An jedem dieser Stücke sieht man die Stundenzahl, die zur Herstellung nötig war. Unsichtbar klebt neben dem Preis eine Liste der Qualstunden, in denen ein Mensch rhythmisch tot war. Jeder Kulturmensch sollte sich mit Widerwillen von diesen Erzeugnissen abwenden.

Dem Werkwillen und der Werkfähigkeit entspringende Arbeit ist lebendige tänzerische Handlung. Sie ist die Verwirklichung einer im tiefsten Menscheninnern entstandenen Idee. Werkfreude schafft jahrelang ohne Muß für geringen Lohn und opfert oft ein ganzes Menschenleben dem Werk. Werkfrohe Schaffende sind Tänzer, Beherrscher und nicht Sklaven des Werkens.

Das fertige Werk spricht, atmet und flößt Ehrfurcht und Bewunderung ein. Die Menschen schätzen ein solches Werk, auch wenn der Schöpfer inzwischen schon längst gestorben und vergessen ist.

Freies Schaffen. Die Führer der Menschen ahnen den Wert der freien Arbeit. Solange aber die Führer selbst unrhythmische Menschen sind, finden weder sie noch die Geführten den Weg zum freien Schaffen. Das freie Schaffen weckt Begeisterung und Kraft, die den unrhythmischen Führern unbequem ist, da sich der freischaffende Mensch schwerer bändigen und irreleiten läßt. Die Erholung nach dieser Art von Arbeit verlangt freie Festlichkeit, die der Unrhythmische auch nicht zu geben vermag.

Hohle Feste und Feiern. Man versucht, Liebe zur Arbeit zu erwecken, indem man in kurzen Stunden der Erholung leere, träumerische Ideale pflegt. Umso widerlicher erscheint nachher als Kontrast zur verlogenen Idealseligkeit die sklavische Fron. Ein psychischer Riß geht durch die Menschheit. Die Sehnsucht nach Freiheit und Kampf wächst bis zur vollständigen Verneinung jedes Arbeitswillens.

Abscheu vor der Arbeit. Die Menschen der Jetztzeit hegen Abscheu gegen die Arbeit, weil sie die rhythmisch-kulturellen Grundgedanken alles Schaffens nicht kennen. Es stehen ihnen unentwegt die Mordwerkzeuge und schädigenden Erzeugnisse vor den inneren Augen, die sie sklavisch gedankenlos zum Zweck ihrer eigenen Vernichtung angefertigt haben. Dem Tänzer erscheinen Kanonen, Handgranaten und Giftgase ebenso verwerflich wie die Betäubungsmittel, die Trägheit und Genußsucht unterstützenden Verkehrsmittel und alle verweichlichenden Einrichtungen und Geräte unserer Zeit. Mit Haß wurden sie gezeugt und gefertigt und Haß und Vernichtung haben sie gesät und gespendet.

Werkwille und Werkfreude sind unmöglich aufzubringen, solange ein chaotischer Wust von unübersehbaren Erzeugnissen für notwendig gehalten wird. Der Werkende weiß in seinem Innersten, daß neunundneunzig von hundert der heutigen Erzeugnisse nicht nur überflüssig, sondern auch schädlich sind. Er weiß, daß es menschenunwürdig ist, an diesen Dingen zu schaffen.

Festgestalter sind Einsichtbringer. Das Erwecken des Werkwillens und der Werkfreude ist die Aufgabe derer, die den aktiven Teil der Ruhezeit organisieren. Man kann diesen



*Dussia Pereska
Tanz*

aktiven Teil der Ruhezeit zusammenfassend die Feier, das Fest nennen.

Rhythmisch ordnende Kraft des Festes. Wie im Alltag die Arbeit der Einzelnen, der Gruppen und der Gesamtheit geordnet wird, so wird auch in der Feier, im Fest, der Einzelne, die Gruppe und die Gesamtheit über den ordnenden Grundrhythmus kulturellen Lebens belehrt und zur Begeisterung für diese Ordnung erregt und bewegt.

Die rhythmisch ordnende Kraft des Festes schwingt als tänzerischer Sinn in den Alltagsrhythmus hinüber und erweckt dort als Einsicht, Lebens- und Arbeitsfreude die Erfüllung des Kulturideals. Was ist Festwunsch? Festwunsch ist die Sehnsucht der Menschen nach eurhythmischer Schönheit, es ist der Drang des Menschen, Schönheit zu erleben, in Schönheit sich mit anderen zu vereinen, durch Schönheit erlöst, gekräftigt, erhoben und veredelt zu werden. Wie der Arbeitswille hat auch der Festwunsch seine innewohnende Gesetzmäßigkeit, seinen rhythmischen Grundgedanken.

Schönheit. Die Schönheit in ihrem tiefsten Sinn ist (geistige, seelische und körperliche Werte gleichmäßig umfassend) jene Einheit, in der sich die tänzerischen Kräfte der Welt wie in einem Brennpunkt treffen. Selbst raum- und zeitlos, durchdringt ihre Kraftwelle und ihre Form alle Zeiten, alle Räume.

Rhythmische Kultur, Schönheit, Festkultur. Aus den tiefsten Urgründen seines Wesens heraus fühlt das Einzelindividuum den Wunsch nach Harmonie und Schönheit sowohl für seine Person als auch für seine Umgebung. Gegenstände und Formen seiner Umwelt ersehnt und erträumt der Mensch ebenso harmonisch-eurhythmisch gestaltet wie sein eigenes Ich, seine Mitmenschen und sein Zusammensein und Zusammenwirken mit ihnen.

Die Menschen müssen zum Fest erzogen werden. Sie müssen lernen, Schönheit zu sehen, zu verstehen und zu genießen. Dann wird die Sehnsucht nach dem Rhythmischen im Menschen so gewaltig werden, daß er ohne dieses tänzerische Grundelement nicht mehr leben kann. Selbsttätig gestaltet sich dann die Menschenwelt aus ihrem Festwunsch heraus zum künstlerischen Kulturgebilde.

Der gemeinsame Tanz von Arbeit und Feier. Wenn sich die beiden Pole des Lebens, Alltag und Fest, zu einem großen

Tanz werdend vollständig durchdringen und ergänzen, so ist das Menschlichste geschehen, was wir erträumen können: Kultur ist entstanden.

Nicht ungestört von äußeren und inneren Hemmnissen und Feinden blüht der tänzerische Kulturwille auf. Aber er besteht in mehr oder minder klarer, vollkommener Form in jeder Menschengruppe.

Noch vor vollendetem Werk kann der Kulturwille einer Menschengruppe, einer Nation, einer Rasse an den Gewalten fremder Einwirkungen oder eigener Leidenschaften zerschellen. Immer aber besteht der Kulturtraum der Gesamtmenschheit, die über allen Konflikten und Zerstörungen stehende große Inbrunst zur Menschlichkeit.

Aus dieser Quelle der ewigen Inbrunst strömt eine neue Form, ein neuer Tanz. Er baut sich auf den Trümmern verfallender Epochen als neue Kulturblüte auf. Alltag und Feier sind dann keine Gegensätze mehr, sondern zusammenwirkende Akkorde des großen Reigens festlichen Lebens.

V o r a n s c h r e i t e n d e s T ä n z e r s. Der sensible Künstler schreitet seiner Zeit voran und was noch erst als Sehnsucht und Wunsch in der Seele der Allgemeinheit unbewußt schlummert — ist ihm Gewißheit und Keim zu neuem Schaffen. So war es auch mit dem Durst der Menschen nach Körperlichkeit und Bewegung, die sie in ihren Feierstunden suchten. Der Tänzer sah, lange bevor noch darüber gesprochen wurde, daß im heutigen Menschen, inmitten der alles nivellierenden Verstandeskultur, ein wichtiger Bestandteil seiner Beziehungen zur Umwelt, der Körpersinn, verkümmert war.

K ö r p e r s i n n. Die Verkümmierung des Körpersinns zerstört die Beziehung zur Macht und Kraft, die aus allen Formen und allem bewegten Geschehen spricht.

Es gab freilich keine Zeit, in der dem Menschen keine Körperlichkeit geboten wurde, denn der Mensch kann ohne sie nicht leben. Man nahm aber die Körperlichkeit des Lebens nicht unmittelbar in sich auf, erlebte sie nicht in eigenen Tanzschwingungen, sondern nur verstandesmäßig durch das schildernde Wort oder rein gefühlsmäßig durch die Stimmungen der Musik oder des Farbenrausches und der Abstraktion des Bildes. Was zu uns in der Dichtkunst, Tonkunst und bildenden Kunst sprach — waren zwar auch immer Formen, Körperlichkeiten. Nur war es der Phantasie der Zuhörenden oder

Lesenden überlassen, dieses bloß angedeutete Bild nach seinem besten Wissen und seinen besten Fähigkeiten zu ergänzen und auszudeuten. Wie war aber diese Ausdeutungsfähigkeit beschaffen?

Die Rolle der aufnehmenden Organe des Menschen. Die uns umgebende Erwerbshast, die Grauheit unserer Scheinkultur, die Flüchtigkeit der vorüberhuschenden und rastlos wechselnden Eindrücke hat unsere Aufnahmeorgane verkümmern lassen, ja, man könnte sagen, in ihrer schöpferischen Kraft fast gänzlich zerstört. Was von Auge, Ohr oder Verstand wahrgenommen wurde, zergliederte die überbildete Intellektualsentimentalität augenblicklich in begriffliche und stimmungsmäßige Teilformen, so daß nur in den seltensten Fällen ein starker, plastischer Formeindruck zustande kam. Man konnte nicht mehr sehen, hören, begreifen, geschweige denn plastisch empfinden. Und nur aus diesem Empfinden heraus läßt sich die Welt erkennen und das Leben beherrschen.

Diese Erkenntnis und Beherrschung zu bringen ist der wesentlichste und tiefste Wert unserer Kraftaufnahme im Fest. Plastisch empfundene Bilder belehren, bewegen und erregen uns, bringen uns Bildung. Was ist es, das uns in allen alten Weisheitsbüchern, zum Beispiel in den Gleichnissen der Bibel, in diesen schlichten Darstellungen der Licht- und Schattenseiten der Menschenseele, so tief ergreift? Es ist das plastisch Greifbare, das jedermann im Gedächtnis haften bleibt und eine Welt von Erfahrungen, Weisheiten und Gefühlen im Bild verschmelzend unseren Tatwillen erweckt.

So ist es mit allem wirklich Erfassten. Eine Blume, ein Mensch, ein Bergschatten über einem Tal; eine Wolkenbildung, eine Flamme, der Schwung eines Vogels, ein Gefühlslaut, ein Gedanke, sie alle vermitteln uns als plastisch erfaßte Bilder und Bewegungsformen den kurz zusammenbegriffenen Wesensinhalt, das Gleichnis der ewig waltenden Gebärdenkraftwellen. Wir lesen aus ihnen Schönheit, Rhythmus, Kampf, Ausgleich und alle anderen großen Akkorde des Daseins.

Anschauung in Wissenschaft und Schule. Die moderne Wissenschaft und Schule hat wieder zum Mittel der plastischen Anschauung, zur Vorführung des Experiments, zum plastisch-greifbaren Bild greifen müssen, um volleres Verständnis zu

erzielen, als dies durch intellektuelle Theorien oder Gemütseinwirkungen möglich war. Aber aus dem mangelnden Erfassenkönnen erwuchs so mancher schädliche Irrtum und auch manche absichtliche Täuschung, die hohle Theorien stützen sollte.

Man weiß heute, was der plastische Anschauungsunterricht für die Klarheit der Auffassung bedeutet. Wieviel tiefer dringt das Vollgeschaute in die Seele des Kindes als die bloße Mitteilung durch das Wort und die Gemütseinwirkung. In der jüngstvergangenen Zeit der ungeheuerlichen Überschätzung der menschlichen Verstandesfunktion hielt man Wortwissen, -fühlen oder -wollen für einen Keim, für ein Samenkorn, das in die Seele gesenkt aufgehen und Früchte tragen sollte. Jahrzehntelange Versuche haben das Trügerische dieser Annahme erwiesen. Wohl wurden Berge von Kenntnissen, Sentimentalitäten und guten Absichten aufgestapelt, aber wo das plastische Erleben fehlte, war alles Warten auf Früchte vergeblich.

Getrenntes Wissen, Fühlen oder Wollen ist nicht Erkenntnis, sondern nur Vorbereitung zum Erkennen. Die Bereicherung des Verstandes durch das Wort gleicht nicht dem Versenken des Samenkorns in den Mutterboden, sondern nur dem vorbereitenden Ackern und Düngen. Säen ist nicht zum Wissen und Verstehen Anregen, sondern zum plastischen Erleben Führen. Ebenso ist die einseitige Erregung des Gefühls oder das Aufpeitschen des Willens nur Ackern, Lockern, Düngen.

Das übermäßige Ackern und Düngen hat so manchen krank gemacht. Die wie Pilze aufschießenden Naturheilanstalten mußten durch Licht, Luft und Bewegung diese wohlgemeint angehäuften Düngervorräte wieder aus den Körpern fegen, um Platz für die natürlichen Keime des Lebens zu schaffen.

Man war dann auch, von den ungeheuerlichen Folgen der Verstandesanbetung ernüchtert, wieder gezwungen, zu früher üblichen Formen des Unterrichts und der Erziehung zurückzukehren. Vor allem wollte man dem arg vernachlässigten Willen durch turnerische Übung und bildhafte Anschauung wieder zu seinem Recht verhelfen und glaubte damit das Gleichgewicht herzustellen. Aber auch dieser unleugbare Fortschritt konnte der Zerrissenheit der Zeit nicht abhelfen.

Kulturen früherer Zeiten. Was ist es, das uns in den Überresten früherer Kulturen im Gegensatz zu dem, was uns heute umgibt, so tief ergreift? Ist es nur die Fremdartigkeit, ist es die Ehrwürdigkeit der Dinge, die in ihrem Alter wurzelt? Nein! Es ist die Tatsache, daß die Menschen dieser vergangenen Kulturepochen wirksam bildlich zu sehen und zu gestalten vermochten, daß sie ungetrübt von der Hast und Kurzsichtigkeit einer Scheinkultur, wie die unsere, den tiefen symbolischen Sinn jeder Form und jeder Bewegtheit zu erfassen und tänzerisch wiederzugeben vermochten.

Nicht nur die früheren Bildwerke und architektonischen Formen, sondern auch Dichtungen, Philosophien und sonstigen Errungenschaften jener Zeiten beweisen deutlich, daß ihre Schöpfer Bewegungsmenschen waren. Es war nicht nur stärkere Körperlichkeit, sondern andersgeartete durchgeistigte Körperlichkeit, die diesen Kulturen den Stempel gab.

Das Ungeistige in der Körperlichkeit. Der Einwand, daß Körperlichkeit und Bewegung ungeistige Ursachen und Wirkungen hat, wird in überintellektuellen Epochen oft vorgebracht. Obwohl jedermann weiß, daß im Urgrund aller Dinge und aller Wahrnehmung Bewegung ist, daß wir Menschen uns untereinander nur mittels Bewegungen und Bildern verständigen können, ist die reine Art der Bewegungsvermittlung dennoch mißachtet. Man nennt die Ausdrucksmittel des Tanzes, der Bewegung, des Bildes, im Gegensatz zum Wortesprechen oder zum Gefühlsausdruck in der Musik — kindlich primitiv und ungeistig.

Der Tänzer weiß, daß dieses Mißverstehen der Bewegung und der bildlich bildenden Wirkung von Seele zu Seele einen sehr einfachen Grund hat. Dieser Grund ist, daß man die ungeheure geistige Tiefe, die in der Mitteilung durch Formen- und Bewegungsausdruck zutage tritt, nicht mehr zu erfassen vermag. Man weiß eben nicht mehr, was plastisches Erleben ist und erlebt Bewegung und Körperlichkeit ebenso abgetrennt vom Gesamtwesen des Menschen, wie Verstand und Gefühl.

Die Zivilisation vernichtet plastische Schawerte. Eine der Hauptursachen der Vereinsamung und Verkümmern des Körpersinns ist, daß der Körper entweder gar nicht oder bestenfalls einseitig, äußerlich geübt wurde. Wie alle Kraft und

alle Übung sollte er im Dienste einer tanzfremden Zivilisation nur zu einseitig fruchtloser Fronarbeit tüchtig werden. Die Befreiung von der Wahnvorstellung, daß grenzenlos wuchernde Alltagsarbeit Kultur sei, scheint dem Tänzer daher eine der notwendigsten Aufgaben tänzerischer Erziehung.

Die Folge dieser Scheinzivilisation und Werkhäufung ist ferner, daß es — zumindest in künstlerischer Hinsicht — heute fast nichts mehr Sehenswertes und Schauenswertes gibt. Nicht nur die Kunst, sondern auch die Natur bietet unserem Auge, unserem Ohr, unserem Verstand viel weniger Erfreuliches und Befreiendes wie in früheren Zeiten. Die Natur gilt — besonders im weiten Umkreis menschlicher Ansiedlungen — nur mehr als Melkkuh für die übermäßig gesteigerten praktischen Lebensbedürfnisse.

Naturschönheit. In früheren Zeiten sah der Mensch wenige Schritte vor den Toren seiner Behausung die Steinwelt, Pflanzenwelt und Tierwelt in ihrer natürlichen Wucht und Schönheit wachsen und leben. Heute, wo wir überall chaotisch-nützlich Eisenbahnschienen, Telegraphenstangen und sogar die Bäume des Waldes in Reih und Glied stehen sehen, wo schön geglättete Wege und ähnliche Kulturerrungenschaften den Blick umschmeicheln, hat auch die ehemals freie Natur ihre bildhaft festliche Kraft verloren und erinnert uns allenthalben an die künstlich gesteigerte Not des Alltags. Wenn die Alltagsnotwendigkeiten tänzerisch gestaltet würden, könnte die kultivierte Natur wieder zum Schauwert werden.

Menschenschönheit. Der Mensch ist körperlich, seelisch und geistig im Dienst der falschen Zivilisationsbedürfnisse verkümmert und verbogen. Was als Menschenschönheit gilt, ist fast niemals mehr natürliche Anmut und Kraft, sondern künstliche Übersteigerung und Verzerrung ins Verweichlichte oder ins krankhaft Degenerierte. Das Triebleben nimmt eine ungesunde Wendung und zerstört die innere Schönheit der Ichspannungen. Immer neue Reize müssen gehäuft werden, um der irregeleiteten, naturfremden Phantasie soviel Nahrung zu geben, daß sie ihre Schwingen überhaupt noch zu regen vermag. Die Suggestionskraft des Wortes, des Begriffes, ist es vornehmlich, die uns ungesunde Lockungen und Abstraktionen als schätzenswert vorschwätzt. Man sucht und grübelt nach neuen Reizen, nach neuen Tiefen und Abgründen, zur Sättigung der uner-

gründlichen inneren Hohlheit. Das Auge und das Ohr nimmt trauernd das entstellte Abbild der Welt auf und der Verstand vergräbt sich selbstüberheblich in seine abstrakten Konstruktionen. Die ungesunde Trennung der menschlichen Teileigenschaften ist heute eine Folge des überspannten Intellektualismus. Überspannte Triebhaftigkeit oder Gefühlsmäßigkeit erzielte in früheren Zeiten bei anderen Rassen das gleiche Übel.

Triebhaftigkeit als Überrest des plastischen Sinns. Es bleibt auch im intellektuellen Menschen einige, wenn auch kraftlos ungesunde Triebhaftigkeit übrig, denn gänzlich trieblos kann keiner leben und fortbestehen. Aber der abgetrennte, überentwickelte Verstand mißverstehet und verabscheuet diese letzten Reste des plastischen Sinns, denn er sieht nur mehr ihre scheußliche Entartung. Diese Verachtung wird dann letzten Endes auf alles Körperliche ausgedehnt. Man begreift so halbwegs das ungeheure Mißverstehen, das in unserer Zeit dem Tanz, der Bewegungskunst und der Bildhaftigkeit entgegengebracht wurde. Am Rande der Selbstvernichtung bekämpft der heutige Mensch die einzige Rettung, das tänzerische Empfinden, indem er diesem seine grauen und unreinen Triebe einimpft.

Geschlechtliche Deutung der Körperlichkeit und Geschlechtertanz. Alles, wo sich Körper wenden, biegen und beugen, bringt unsere Zeit nur allzuleicht mit Geschlechtlichkeit in Verbindung. Aus welchem Grunde? Weil sich tatsächlich in verkümmerten Ichspannungen die verschiedensten Formen der mißgeleiteten und unnatürlich gehemmten Triebkräfte als häßliche Gier äußern. Form und Bewegung des gesunden, tänzerischen Menschen ist frei von seelischen Giften und den durch sie verursachten krankhaften Verzerrungen. Es ist ja auch fast nur der Geschlechtertanz bekannt, bei dem sich Menschen zweierlei Geschlechts umfassen und im Kreise drehen. Es ist dies dann Vorspiel oder Abart des Liebesgenusses. Dem ernst denkenden Künstler steht es fern, den Geschlechtertanz zu verdammen. Aber er kennt noch andere Tänze.

Kampftanz. Der Kampftanz ist in unserer Zeit in ganz unvollkommener Weise durch den Sport ersetzt. Wenn der Sport — wie so oft — nicht nur dem Flirt dient, so ist er häufig nichts

anderes als gewinnsüchtiges Wetten. Es fällt heute niemandem mehr ein, die Anmut, Kraft und Gewandtheit der Kämpfenden als Symbole der ewigen Naturrhythmik zu werten, sondern jedermann ist nur gespannt, ob die rote Jacke über die blaue Jacke siegt, oder umgekehrt.

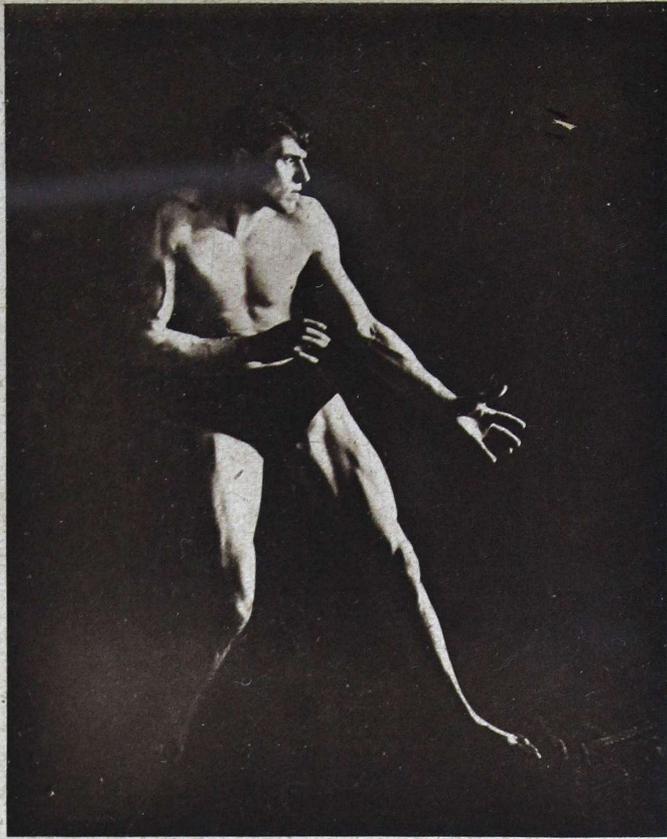
Darin ist das Urteil über diese Art von Sport gefällt. Denn Kampfspiel als Schaustellung soll nicht Wetten um Gewinn sein, sondern Symbol, Abbild des großen Urbildes ewigen Kampfes und ewiger Spannung.

Fechten und Ringen ist Kampfspiel in diesem höheren Sinn. Auch diese beiden Künste fußen auf den gleichen Bewegungsgesetzen wie die Kunst des Tanzes und die pantomimische Darstellung. Sie befreien den Menschen, geben ihm Kraftbewußtsein und Mut im täglichen Leben und zum ernstesten Kampf, wenn dieser notwendig wird. Sie geben Achtung vor dem Gegner, Ritterlichkeit und damit Großmut gegenüber dem Besiegten.

Die meuchelmörderisch gewinnsüchtige Kriegführung unserer Zeit ist, im Gegensatz zum edlen, ewig bleibenden Kampf, eine der Ausgeburten der tückischen Verstandesphantasie, der jede Achtung vor Körperlichkeit und Naturgesetz abhanden gekommen ist. Die menschenunwürdige Schmach einer solchen Kriegführung ist ausgeschlossen, wenn der Bewegungssinn und Körpersinn der heranwachsenden Generationen gepflegt und geläutert wird.

B ü h n e n k u n s t u n d T e m p e l t a n z. Neben Geschlechtertanz und Kampftanz kennen wir noch den Tempeltanz. Was ist unsere Schaukunst, unsere Bühnenkunst, unsere Pantomime anderes als Tempeltanz? Die Bühnenkunst entwickelte sich historisch aus den alten Mysterien, in denen das menschliche Geschehen, das menschliche Handeln, als Abbild ewiger Naturkraftwallungen dargestellt wird. Von jeher brachte der Mensch diesen Mysterien und Abbildern der Urgewalt seine größte Verehrung entgegen. Er fühlte sich im großen Weltgeschehen inbegriffen, er fühlte sich mit der dargestellten Welt eins.

Dieses Band ist heute vollkommen zerrissen. Was wir auf der Schaubühne sehen, ähnelt tatsächlich nurmehr dem verkommenen Geschlechtertanz. Diese Darbietungen lassen oft nicht mehr im Entferntesten ahnen, daß auch die Beziehungen der Geschlechter Symbole der Urkraftwallungen sind.



*Oben: der Ringler von der Heyd in Angriffsstellung
Unten: die Ringler von der Heyd und Eder*

Heldentypen und Menschenfrazzen. Der Tänzer denkt an die alten Epen und an das stumme Schauspiel pantomimischer Mysterien und Dramen. Er sieht die Gestalten eines Odysseos, einer Penelope, eines Siegfried und einer Brunhilde; man denke an die symbolischen Gestalten der Erynnien und Parzen und vergleiche damit die blutleeren und verstandeskonstruierten Figuren heutiger ernstgemeinter Dichtungen. Ganz zu schweigen von den albernen Menschenfrazzen, die uns angebliche Ehebrüche vormimen, obwohl zwischen solchen Jammerfiguren das große, starke Band der Ehe, der Vereinigung, überhaupt ausgeschlossen ist.

Diese Schemen scheinen aber der Verstandesneugier als Repräsentanten des Menschengeschlechts zu genügen, denn sie füllen alle Bühnen, Kleinbühnen, Zeitschriften, Bücher usw. Wo bleibt hier Raum, Ort und Sinn für den Tempeltanz?

Gesundheit des Körpersinns. Der gesunde Körpersinn erfaßt die Mätzchen heutigen Kunstersatzes eigentlich nicht. Es ist nur Augen-, Ohres- und Verstandeswitz, der sie aufnimmt. Das plastische Empfinden des Menschen verlangt ganz andere Dinge, viel mächtigere und tief innerlicher wirkende Geschehnisse als die äußeren Sinneswahrnehmungen des Verstandes, des Ohrs und des Auges, die erst durch die gesunde plastische Empfindung vereint zu lebensfördernden Organen werden.

Wie soll aber der Mensch in einer solchen Zeit noch sehen, hören und verstehen können? Wo soll er den Sinn und das Verständnis für das Bild und das Bildhafte im Bewegungsausdruck hernehmen?

Es ist Gesetz, daß die Erscheinung als Typus niemals gänzlich verkommen kann. Wohl wird das Einzelindividuum, werden ganze Geschlechter dahinsinken und aussterben, wenn sie von irgend einer Abart der Blutlosigkeit durchseucht sind; aber die Erscheinung Menschheit als Ganzes wird durch die Kraft natürlichen Seins immer wieder von Neuem emporgerissen und die unverdorbenen Teile der Menschheit verlangen gebieterisch ihr Recht. Es gibt unvergängliche Rechte im Wirtschaftsleben und in der Kunst, im Alltagsleben und im Fest. Diese Rechte setzen sich immer durch, wenn dem Gesamtorganismus durch ihre Unterdrückung Gefahr droht. Eines dieser unveränderlichen Rechte ist: Das Recht des Körpersinnes, das Recht auf tänzerische Bewegtheit und plastisches Empfinden. Wir sehen

seit Jahrzehnten in unserem Kulturkreis eine Bewegung, die über Sport, Turnen und Tanz zur Körpergesundheit und Körperveredelung drängt.

Dieses Drängen ist eine jener Schutzvorrichtungen, die — wie das Fieber im kranken Körper — Umwälzungen und Aufruhr veranlassen, damit ein Neues und Erfrischendes aus dem siechen Leben erblühen kann.

Verfall durch Vernachlässigung des Körpersinns. Es gibt Tausende von abschreckenden Beispielen, aus denen der Tänzer die ungeheure Vernachlässigung des Körpersinns entnimmt. Verhältnismäßig junge Leute wurden unfähig zu den bescheidensten körperlichen Anstrengungen. Atemlosigkeit, rheumatische Leiden, Lungenleiden, Augenleiden nahmen überhand. Die diesen Generationen entsprossenen Kinder waren schon im zartesten Alter krank. Die Mütter, in Korsette eingeschnürt, bewegten sich nicht und ihre durch Bluthemmungen überreizten Triebe zwangen sie, in einer Prüderie sondergleichen das Gegengewicht zu machen. Die verheerenden Wirkungen auf die gesamte Ichspannung des Menschen trat immer deutlicher zutage. Noch in Friedenszeiten waren in jeder größeren Stadt Europas durchschnittlich 50 000 bis 100 000 Kinder unter ständiger schulärztlicher Kontrolle. Die Militärtauglichkeit — man mag über die Schulung zum Krieg denken wie man will, ihre Mittel zur körperlichen Ertüchtigung muß man anerkennen — sank in den mehr geistig arbeitenden Berufsarten auf 50 %. Die Hälfte aller jungen Leute dieser Stände waren also nicht mehr imstande, normale männliche Anstrengungen zu ertragen. Die Arbeiterschaft war infolge ihrer körperanstrengenden Tätigkeit besser daran, aber immerhin blieb noch ein Viertel, 25 %, militärdienstuntauglich.

Seelische Bresthaftigkeit. Alle seelischen Übel unserer Zeit hängen mit fehlerhafter, unharmonischer und unrythmischer Lebensweise zusammen. Diese Übel sind: Übergroße Reizbarkeit, pessimistische Selbstquälerei, Mißgunst gegen andere, egoistisches Vertiefen ausschließlich in die eigenen Sorgen, in den eigenen Jammer. Damit hängt Gemütsroheit und pathologische Brutalität innig zusammen. Wir nehmen die letzteren so häufig wahr, daß wir sie schon fast als Grundeigenschaften des Menschen zu betrachten gewöhnt sind.

Wirtschaftliche Nachteile der Körpervernachlässigung. Für die endgültige Einsicht und Berücksichtigung des Verfalls menschlicher Tüchtigkeit war ausschlaggebend, daß er Arbeitsunfähigkeit und damit wirtschaftliche Nachteile mit sich brachte. Die Pflege der Kranken kostete Geld, das Invalidenalter sank immer tiefer, der Arbeiter jeder Art wurde immer weniger leistungsfähig und arbeitswillig. Der ganze überspannte Betrieb ließ sich nurmehr mit ungeheuren Mühen und Opfern aufrecht erhalten.

Regenerationsversuche. Versuche zur Neuerweckung des Körpersinns sind: die Turnstunden in den Schulen wurden vermehrt, man führte Fabrikturnen ein und sandte die Kinder in rhythmische Körperbildungskurse. Endlich raffte die Jugend sich selber auf, tat sich zum Wandern, zum Sport, zum Spiel zusammen. Man interessierte sich für den Körper, die Form, die Schönheit. Man bildete das Auge, besah Bilder, Tanzaufführungen, Lichtbilder. Man lernte die Macht und Tiefe der Geste, der Gebärde wieder kennen und stand bald inmitten einer zur Gesundung aufstrebenden Welle, die von Künstlern und Kunstgewerblern aller Art gestützt und getragen wurde.

Überbleibsel aus der kranken Zeit. Die Krankhaftigkeit der letztvergangenen Verfallszeit wirkt im Aufschwung unseres Kulturstrebens nach. Krankhafte Lüsternheit mißbraucht und stört vielfach das wertvolle Suchen nach Körperlichkeit und Freiheit.

Aufstieg. Im großen Ganzen ist aber eine Aufstiegsabsicht, eine Aufstiegsmöglichkeit vorhanden, die nicht durch Bekämpfung der Körperlichkeit und des Durstes nach plastischem Schauen gehemmt werden darf. Im Gegenteil: es muß alles getan werden, um diesen Aufstieg mächtig zu fördern, was vor allem dadurch angebahnt werden kann, daß jedermann Wichtigkeit und Wert tänzerischen Seins und Schauens voll zu erkennen trachtet.

Tanzfremdheit ist der Urgrund aller Menschenhäßlichkeit. Die Hohlheit und Schwäche menschlicher Irrtümer ist vornehmlich durch Entwicklung und Kräftigung eines gesunden Körpersinns durch tänzerische Übung zu bekämpfen. Gesunde Körperlichkeit und seelisch-geistiger Hochstand sind unlöslich verbunden. Sie sind nicht — wie man oft anzunehmen geneigt ist — feindliche Gegensätze, sondern sie bilden zusammen die höchste Einheit menschlicher Größe.

„Musika mit Fechten, Ringen usw.“ ein Mittel gegen „Schwelgen, Unzucht, Fressen, Saufen und Spielen.“ Martin Luther sagt: „Es ist von den Alten sehr wohl bedacht und geordnet, daß sich die Leute üben und etwas Ehrbares und Nützlichliches vorhaben, damit sie nicht in Schwelgen, Unzucht, Fressen, Saufen und Spielen geraten. Darum gefallen mir zwei Übung und Kurzweil am allerbesten. Nämlich die Musika mit Fechten, Ringen usw., unter welchen das Erste die Sorgen des Herzens vertreibt, das andere machet freie, geschickte Gliedmaßen am Leibe und erhält ihn bei Gesundheit.“

Ursachen des Wiedererwachens der tänzerischen Gesittung. Es bleibt heute nicht mehr nur beim schwärmen, lesen, schreiben und sprechen von der Gesundheit durch Stärkung des Körpersinns. Das ist ein entschiedener Fortschritt. Die Notwendigkeit körperlicher Ertüchtigung zwingt uns zur Tat. In die weitesten Kreise dringt die Erkenntnis, daß Wandern, Turnen, rhythmische Übung und Tanzen wiederbelebt werden müssen. Allenthalben geht der Wunsch, das Körperleben zu pflegen, mit einer beginnenden Kultivierung des Auges, mit einem Durst nach Bildern Hand in Hand.

Man sieht, daß alle menschliche Rüstigkeit, wie auch alle seelische und geistige Gesundheit durch die einseitige Verstandesbildung, durch Mißachten der Körperlichkeit, durch Vernachlässigung der Bewegung und der plastischen Anschauungskraft verloren gegangen war und trachtet diesem Übelstand durch Neubelebung der Körperbildung entgegen zu wirken.

Notwendigkeit tänzerischer Erziehung. Der Tänzer erkennt aber, daß Körperbildung allein auch nicht zum Ziele führt. Wirklich sittlicher Wert ist nur dort möglich, wo Charakterbildung und Körperbildung zusammenschwingen. Im ungestählten Körper wuchern die krankhaften Triebe so mächtig, daß sie alles innerlich ersehnte hohe Streben verzehren und vernichten. Aber auch Körperbildung, Kraftbildung, Willensbildung allein ist einseitig und unvollkommen. Es ist eine unerhörte Anmaßung irgend einer Teilkraft unseres Wesens, des Verstandes, des Fühlens oder des Wollens, sich von den übrigen Lebenserscheinungen in uns abzutrennen und sie verachtend beherrschen zu wollen. Wer einer seiner

Teilkräfte einen solchen Vorrang einräumt, büßt dieses unnatürliche Verhalten schwer. Sein Leben wird ein Scheinleben voller Widersprüche und Dissonanzen. Die Bewußtheit rhythmischer Ordnung schwindet. Der Verfall der Persönlichkeit bricht als Verrohung, Verzärtelung oder Verzweiflung mit unheimlicher Schnelligkeit herein. Das einzig wirksame Mittel, diesen Verfall aufzuhalten und die Grundlage zu neuem Aufblühen zu schaffen, ist tänzerische Erziehung.

Physiologische und psychologische Wirkungen der naturgesetzlichen Körperfunktion. Der menschliche Körper folgt in der Bewegung bestimmten räumlichen Gesetzmäßigkeiten. Jede Bewegung besteht aus mehreren Richtungsspannungen, die sich gegenseitig das Gleichgewicht halten. Die Raumneigungen dieser Richtungen sind mehr oder weniger ineinander laufend, verwandt. Schwingen im Körper räumlich verwandte Richtungsspannungen zusammen, so entsteht eine harmonische Bewegung, ein ausgeglichenes Bewegungsgefühl und Bewegungsbild. Schwingen aber disharmonische Richtungsspannungen gleichzeitig, so ist die Bewegung grotesk, verzerrt, ungeschickt.

Das seelisch-geistige Geschehen fällt mit dem körperlichen Geschehen zusammen. Bewegungsform und Raumbild ist nicht nur Symbol und Abbild inneren Geschehens, sondern ist mit ihm identisch. Diese Gemeinsamkeit kann noch durch die Gefühlsbetonung in Farbe und Musik oder durch die Verstandesbetonung in Begriff und Wort erläutert werden. Das Notwendigste aber ist, sie in der Tanzbewegung selbst zu erleben. Ein tänzerisches Turnen, das sich dieses Ziel setzt, ist die Grundlage der kultischen Tanzschulung. Jede nicht ganz hohle und äußerliche Tanzübung führt in verschieden starkem Maß zu plastischem Vollerleben. Die Übung in der natürlich gegliederten kultischen Feier ist die vollkommenste Form der Erziehung zur äußeren und inneren Harmonie. Sie läutert die durch Verstandesbetonung, Gefühlsbetonung oder Willensbetonung entarteten Harmonie- und Schönheitsbegriffe. Unser verdorbener Wahrnehmungssinn, unser stumpfes, ungeübtes Auge findet oft Formen, Menschen, Bewegungen und Gedankengänge schön, die nur ebenmäßig glatt, innerlich aber hohl und unschön sind. Unsere heutigen Begriffe von Schönheit — und überhaupt unsere Wertprägungen — sind das groteskste, was menschliche Entartung jemals erdachte. Die Platitude

und Schalheit unseres Schönheitswahnes empfinden wir erst nachher, wenn das Genossene nichts als Jammer und innere Leere hinterläßt. Es ist heute schwer, von Schönheit zu sprechen, denn jedermann hat, meist nur einer trüben Neigung seines Wesens folgend, einen anderen Begriff von ihr.

Wer aber die Bewegung kennt, die Bewegung tänzerisch erlebt hat, dem wird nicht nur verstandesmäßig, wie durch das erklärende Wort oder rein gefühlsmäßig, wie etwa durch Musik oder Farbestimmungen, sondern lebendig plastisch bewußt, was Schönheit ist.

Kampf, Kontrast, kraftvolle Spannung und nicht Glätte und Süßlichkeit sind die natürlichen Elemente jeder wahren Schönheit.

Dem Tänzer erstet ein Schönheitsgewissen, das mit seinem Gesamtgewissen innig verflochten ist. Diese erworbene Fähigkeit ist es, die ihn zum Festerzieher geeignet macht.

Entwicklung der Äußerungen des Schönheitsgewissens — des Tanzsinnes. Schon im Kinde zeigt sich der Tanzsinn als Schönheitsgewissen. Es hüpfet, springt und schwingt mit jener naturgemäßen Anmut, die auch dem Tier zu eigen ist. Die alles durchflutende Gebärdenkraft äußert sich in diesem Bewegtsein. Unbewußt entspringen diesem Tun wohltätige Einflüsse auf die Ichspannung. Heiterkeit, Harmlosigkeit ist die Folge körperlich-seelisch-geistiger Erlösungen, die diese Naturbewegtheit erwirkt. Bald lernt das Kind den Eindruck, den seine Bewegtheit auf fremde Spannungen macht, auszubauen. Halbbewußt wählt es jene Spannungen und Bewegungsarten, die den Zwecken seines Lebens dienen. Der Gang, Lauf und Sprung wird sicherer. Das Greifen, Nehmen und Geben, Abwehr und Heranziehen ist von Dingen und Ereignissen der Umwelt und nicht mehr bloß von der Bewegungsfreude beeinflusst. Hier tritt der Hang nach Musik zu tanzen auf. Musik ist das Abbild der Einflüsse der Umwelt. Ihre Wellen und Rhythmen tragen und stoßen den Körper, wandeln die Geistform. Endlich wird im heranwachsenden Menschen Bewegungsabsicht und Bewegungsziel vollbewußt verbunden. Arbeit als Zweckbewegung tritt auf. Tänzerischer Ausdruck wird sorgsamer gewählt und zeigt persönliche Eigenart. Noch ist dem Menschen aber nur die Ichgesetzlichkeit allein bewußt. Die Gesetze der Umwelt wirken noch als Zwang, Beeinflussung, Musik. Das bewußte Loslösen des Ichrhythmus vom All-

rhythmus bildet den Übergang zur Erkenntnis der im Ich gespiegelten Gesetze der Gebärdenkraft. Symbolbildende Erfahrungen bringen die Synthese im plastischen Vollerleben, das aber nur jenen zuteil wird, die nicht schon unterwegs den Einzelwellen der Naturhaftigkeit, der Gemütswirkungen durch Umwelteindrücke oder der Vereinsamung im Ich zum Opfer fielen.

Tänzerische Erziehung hat das Ziel, den Menschen und die Menschengruppe — deren Entwicklung nach dem gleichen Tanzgesetz erfolgt — durch diese Klippen hindurch zum tänzerischen Erkennen und Werkwillen zu führen. Dem Tänzer erscheint als das natürliche Mittel diese Entwicklung anzubahnen die Tanzbewegung.

Nicht nur die Entwicklung des Einzelmenschen, sondern der Aufbau aller Kultur erfolgt nach dem gleichen Rhythmus, der von unbekümmerter Naturhaftigkeit über seelische Eindrucksfähigkeit und daraus folgendem Zurückziehen in die eigenen Persönlichkeitswerte, zum Vollbegreifen und Vollbejahen kulturellen Schaffens und Seins führt.

Die Erziehung des Tänzers als Künstler geht den gleichen Weg. Erst werden seine Gelenke und Bewegungen gelockert. Naturhafte Bewegungsfreude entsteht. Er zeigt dann Hang zu musikalischer Beeinflussung seiner Schwingungen und zu pantomimischen Darstellungen, die von den Eindrücken der Dinge und Geschehnisse der Umwelt ausgelöst werden. Endlich sinnt er über die Macht und Art seiner Einzelspannungen und äußert sich selbst in individuell verschiedenen Ausdrucksbewegungen. Meister im Tanz wird erst jener, der nicht in einer dieser Bewegungsarten stecken bleibt, sondern über sie hinaus, sie verbindend, das Allgeschehen in seinem Körperschwung zu versinnbildlichen lernt.

Im Laufe dieser künstlerischen Entwicklung zeigt sich ein Aufblühen allseitiger Ichspannungen, die in dem gipfeln, was wir tänzerischen Sinn und tänzerisches Vollerleben nannten. Alle Versuche durch Körperkultur, Tanzunterricht usw. wollen und wollten seit jeher — meist freilich unbewußt — dieses Ziel. Das war auch der tiefere Sinn tänzerischer Anstandserziehung, die bis in unsere Zeit hinüberdämmert.

Die kultische Tanzschulung führt diesen Weg bewußt. Sie hat die Absicht, die Gesittung des Menschen soweit zu stählen, daß auch

noch ins Alltagswerk, ins ganze Leben, ein Licht aus der Vollerkenntnis der Gebärdenkraftgesetze hinüberströmt.

Der Anfang zu diesem Weg ist Tanz, die harmlose Bewegungsfreude des Kindes, die auch jeder Erwachsene, der auf diesem Weg mit will, sich entringen muß.

Dem Abschluß nahe erst erfaßt er jene Raumgesetze auch bewußt, aus denen die ewige Geistform spricht.

Tanz als Arbeit. Wie der Mensch Nahrung und Obdach sucht und braucht, so sucht und braucht er auch Freude, Erholung, Erhebung und Bildung. Unter den Schaffenden, Werkenden, die ihren Mitmenschen zur Befriedigung ihrer Grundbedürfnisse verhelfen, hat der Tänzer eine bedeutsame Rolle. Seine Aufgabe ist, das in der Natur vorgezeichnete Menschenziel, die freie, gesunde, glückliche Menschlichkeit durch seine Kunst, sein Erkennen und seine erzieherische Kraft zu fördern. Tänzerisches Schaffen ist nicht nur Lust und Kunst, sondern ernste Kulturarbeit. Soziales Mitschaffen an dem Streben seiner Zeit entspringt selbstverständlich und ungewollt aus seinem Wirken.

Alltags- und Festesarbeit. Zwei wichtige, klärende Aufgaben jeder Begriffsbildung über Kultur sind: erstens, unnütze Alltags- und Festesarbeit zu brandmarken und zweitens, zu wertvoller Alltags- und Festesarbeit zu begeistern.

Das Fest wird nicht durch Zerstreuen, Erbauen, nicht durch bloßes Belehren, Erregen oder Bewegen wirksam. Der Weg zum festlichen Leben ist das immer wieder erneute Erheben der Einzelseelen und der Massenseele zum Ideal.

Die Veranstalter der Feste. Eine Feier, die die Massenseele und die Einzelseelen zum Ideal freier Menschlichkeit erheben soll, darf nicht vom Forscher-Lehrer, Priester oder Staatsorganisator veranstaltet werden. Einzig der Künstler, der Eurhythmiker, der Tänzer, ist fähig, diese Aufgabe zu lösen. Dem Feste dienend kann der Forscher Klarheit, der Priester Gemütsbildung und Schönheit, der Gewalthaber Kraft und Vornehmheit geben. Aber wenn einer dieser drei im Fest herrscht, so ist das Ergebnis Überbetonung einer menschlichen Teilkraft, Verwirrung, Zerfall.

Der Forscher und der Gewalthaber wird das Heil in der Belehrung suchen. Die Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit alles Geschehens wird

in die Logik der Folgen und Beziehungen eingeordnet. Schönheitswunsch und Kraftwunsch werden in den Dienst einer rationalen Ethik gestellt. Die Schaustellungen solcher Feste sind leicht verklärte, verständlich — aber nicht verständig — zusammengeballte Abbilder des täglichen Lebens. Sie erzeugen im besten Fall vertiefte Gedankenwellen, aber nicht geläutertes, erlöstes Leben.

Das Gemüt und der Wille finden in diesen Erholungen nur geringe Nahrung und die unbefriedigten Gewalten in den Körperseelen der Festteilnehmer greifen sehnsuchtsvoll nach den Träumen der Priester und nach dem Rausch der Betäubungsmittel und anderer roher Ablenkungen.

Aber auch die mystischen Feste der Kirchen und Sekten erlösen nicht. Sie erregen höchstens die sonst schlummernden Gemütstiefen. Auch der höchste Traumrausch wird Willenskräfte nur kurz entflammen und entschleiern, ohne aber wirkliche, ins Leben wirkende Kraft und Freiheit, nach denen das festliche Sehnen der Menschen geht, zu bringen.

T ä n z e r i s c h e F e s t k u l t u r. Der Tänzer begreift das Fest als ein Blütenmeer, dem Schönheitswunsch entsprossen. Er unterscheidet in der Vielheit der Blüten Gruppen, Formen, Farben, Ruhepunkte ihrer Bewegtheit. Er erkennt ihre Verwandtschaften, ihre Harmonien und sieht vor allem, wie ihre Abwandlungen mit den ursprünglichen Selbstkräften des Menschen zusammenhängen. Er erschaut die verschiedenen Spannungen und Bewegtheiten des Körpers, der Seele und des Intellekts. Kunstwerke können Inhalte des Festes sein oder auch neben dem Fest bestehen. Das Fest selbst ist der Gipfel kultischer Tanzschulung, tänzerischer Erziehung zu Anstand, Gewissen und Freiheit.

Mittel des Festes ist der vielgestaltete tänzerische Gebärdenausdruck, ohne alle Theatralik, Ausschmückung und Verschleierung. Kunstgenuß und Festesfreude unterscheiden sich dem Tänzer erheblich. Nur die lebendige ausdrucksstarke Menschengestalt ist ihm Mittel des Festes ohne jede Maske, ohne Verstellung und Verwandlung. Nur die Pracht ihrer Eigenrhythmik schmückt die Gestalt. Sie begeht das Fest nicht als Schauwerk wie der Berufskünstler, sondern sich selbst und ihren mitschwingenden Festgenossen zur Erhebung.

T ä n z e r i s c h e A l l t a g s k u l t u r. Der menschliche Körper wird ergänzt, seine Organe und Schutzvorrichtungen werden erweitert durch Geräte, Hüllen, Decken, Stützen. Eine Welt von Nutzformen und Ausdrucksformen entsteht. Alle Formbildungen folgen dem Gesetz des Tanzes.

Alltagsschaffen steht im Dienst festlich-freien tänzerischen Lebens. Nutz- und zweckloses Gestalten wird vermieden. Der Tänzer bedarf nicht jener Unmasse von Geräten, Mitteln und Götzen, mit denen sich der bewegungsfremde Mensch umgibt. Hell, licht, frei sind seine Wohnstätten. Einfach und bewegungsfördernd ist seine Kleidung. Die ungesunde Art, kranke Körper durch eine Unmasse von Nahrung zu betäuben und zu stützen, ist ihm überflüssig.

Sein Tanzerleben in der kultischen Feier ist ihm höchste Kunst. Er verschmäht nicht die Darbietungen der heute üblichen Künste, aber er wendet sich von der gewerbsmäßigen Überproduktion mittelmäßiger Kunsterzeugnisse ebenso ab, wie von allen anderen armseligen Reiz- und Unterstützungsmitteln, Geräten und Krücken brethafter Körperseelen. Nicht Sklave der Arbeit, des Alltags, sondern Herr des Lebens trachtet er zu sein, denn er erkennt die unsymbolische Bedeutung aller Ballungserscheinungen und stofflichen Täuschungen. Er besinnt sich immer wieder auf den höchsten Inhalt seines Ichs und der Welt, auf die unendliche, einheitliche Kraft, die alles durchflutet und ihm die trügerischen Werte angehäufter Ballungen entbehrlich macht.

G r u n d l a g e n d e r K u l t u r d e s B e w e g u n g s- u n d S c h a u s i n n s. Sowohl die allgemeine wie auch die künstlerische Bewegungsschulung fußen auf den uralten und heute wieder mit großer Mühe neuerkannten natürlichen Eurhythmiegesetzen der Gebärdenkraft.

Jede Schaukunst, sei es nun Tanz, Pantomime, Lichtbildkunst oder Bühnendrama, Ton- oder Wortausdruck usw., muß als Hauptausdrucksmittel die tänzerische Bewegtheit wählen. Alle Alltagsarbeit muß aus tänzerischer Bewegtheit heraus geschaffen werden. Nicht nur ihre Ausführung, ihre Form und die formschaffende Werk-tätigkeit, sondern auch die Wahl des notwendigerweise zu Schaffenden muß tänzerischem Empfinden entspringen.

Dann wird in Kunst und Alltagsarbeit jene Anhäufung wider-

sinniger, kulturschädlicher Dinge und Einflüsse aufgehoben sein, die heute das Leben beherrscht und erdrückt.

D a s G e r ä t. Wenn der Tänzer ein Gerät ansieht — sei es nun Werkzeug, Lager oder Dach —, so ist ihm sofort das Bild der Bewegungen und Gedanken, ja sogar der Gefühle der Menschen, die das Gerät schufen, lebendig.

Manche Geräte — zum Beispiel unsere heutigen — entbehren jeden Bewegungsausdruck. Man beobachte einen typisch steifen Stuhl unserer Zeit neben einem Rokokostuhl. Hier übermäßige Steifheit, dort übermäßige Bewegtheit.

Das Bein des Rokokostuhles schlängelt sich, wie um der beweglichen Wade des Darafsitzenden alle jene Posen zu gestatten, die er mit seinen Gedankensprüngen und Gefühlswendungen verbindet. Man sieht es dem Stuhlbein an, daß es am liebsten ganz verschwinden und den Sitz nurmehr konsolenartig tragen möchte.

(Der konsolenförmig gestützte Sitz ist ja auch seit Urzeiten bekannt.)

Es ist Tänzerkraft ins Gerät gebannt. Man sieht, es ist Teil des Menschen, es ist nicht nur in sich, sondern auch im Verhältnis zu seiner Umwelt organisch. Die Rückenlehne verengt sich und erzeugt eine Kontur, die den harmonischen Bewegungsschwüngen des menschlichen Körpers ähnlich sieht. Sie weicht dem Ellbogen aus, der frei kreisen will. Gleitet der Arm des Sitzenden der Stuhllehne entlang, zum Boden hinunter, um rasch etwas aufzuheben, so folgt er mit natürlich harmonischer Armführung dem Umriß des Geräts. Der Stuhl ist mimoplastisch, er mimt die bewegte Plastik des menschlichen Körpers.

M ö b e l k o n t u r u n d A f f e k t b e w e g u n g. Es gibt keinen Affekt, dessen Bewegungsausdruck (natürlich immer im Sinne des Zeitstils gebändigt) nicht seinen Widerhall in der Möbelkontur fände. Mit kampfbereitem Zorn fährt die bewaffnete Hand tiefrückwärts, ihr Schwung ähnelt einer arabischen Zwei und auch dem Stuhlbein. Flackernde Begeisterung hebt die Arme wie eine Flamme; die Bewegung zeichnet ein kleines griechisches Delta oder eine arabische fünf in die Luft. Wieder ist ein Anklang in der Stuhllehnenform. Zagende, schüchterne Wellen wie eine liegende arabische Drei, wie ein griechisches Epsilon, oder wie die Bewegung eines ängstlichen

Mädchens, sind auch im Stuhlumriß zu finden. Breit und stolz wölbt sich der Sitz, das Querholz der Lehne, wie die gnädig überlegene Armbewegung nach seitwärts. Die arabische Vier hat solche Formbestandteile.

Der Fechter oder Kämpfer wehrt mit einer der arabischen Zwei ähnelnden Schwungbewegung eine von rechts unten drohende Flankenbewegung ab. Mit der arabischen drei nach links vor schützt er die andere Seite. Ein einfaches Heben wie die arabische Eins hält den Kopfhieb auf. Und der Schlagende kann als Folge am besten diese 1—2—3-Hiebe hauen. Dann folgen 4—5—6förmige Hiebe, die auch wieder Analogien in den arabischen Zahlenformfolgen, in den griechischen und vielen anderen Buchstaben-(Wortsymbol-)formfolgen haben. Die naturgemäß einfachste, also harmonischste Angriffs- und Abwehrkurve der menschlichen Bewegung, das raffinierte Gerät, der Rokokostuhl sind in den gleichen Zauberlinien gestaltet.

Geräteformen, Tanz und Tänzerkörper. Der tanzende Körper hat die gleiche Linienführung wie der kämpfende oder affektbewegte Körper. Der Tänzer rundet Arme, Beine und Körperbeugung zu schriftzeichenartigen Formen und Kurven. Auch die Folgegesetze sind die gleichen, denn der Kampf und der Affekt wählt wie der Tanz das natürlich Einfachste. Ganz wenige Spannungen bilden die Grundlage aller Formen und Bewegungen. Der Körper selbst ist nach diesen Schwüngen gemodelt. Er biegt und wendet sich bis zu bestimmten Grenzen. Die Glieder finden Spielraum, um den Körper rundum zu betasten und zu schützen.

Gerätelinien und Naturformen. Wie erinnert das Stuhlbein an Delphine, sitzende Katzen, Schlangen und Kometenschweife! Wie oft würde die Bank von Löwenpranken und Vogelbrüsten getragen, bis die entstofflichte Form des gebogenen Stuhlbeins, das reinste Symbol des Wadengegenschwunges, gefunden wurde.

Seelisch charakteristisches in den Stilsformen. Der Zeitgeist, der den Rokokostuhl zeugte, zerflatterte in Beweglichkeit. Ruhe, Sammlung — als inneres Erleben — war ihm fremd. Die stets vergeudete Spannkraft reichte nie zu tieferem Sinnen und Handeln.

Gesammelte Kraftspannung in der Geräteform. Ein Dreibein, roh gezimmert, ein Schustersitz, ist markiger

im Ausdruck, ist eher vollendetes Gerät im Sinne des Tänzers als dieser Gaukelstuhl, der alle Erfahrungen der Menschheit geerbt hat.

Der moderne Stuhl, das wohlberechnete Nützlichkeitsmöbel mit etwaiger dekorativer Ausgestaltung der Konstruktionsnotwendigkeiten hat keinen Schimmer irgend einer Bewegtheit oder Spannung, irgend eines organischen Ausdrucks. Das Ding an sich ist allerdings ein organisch scheinendes Ganzes. Die Verhältnisse der Teile zueinander sind nach einem bestimmten, fast möchte man sagen — kristallinen — Zahlenrhythmus geordnet. Aber die Beziehung zur Umwelt fehlt.

Zusammenklang der Geräteform mit dem Zeitgeist. Der neue Stuhl hat scharfe Kanten. Seine Rücklehne ist eckig schmal, dadurch ist auch eine gewisse steife Ellbogenfreiheit gewahrt. Seine Eckigkeit entspricht der absoluten Schwunglosigkeit unserer Bewegungen und Gedankengänge. Warum findet man diesen Stuhl dennoch oft schön und geschmackvoll? Was kann an diesem Möbel betören? Leblose Abgewogenheit, ausgedachte Nützlichkeit, schwunglose Farbigekeit und absolute Arhythmie sind eben auch Eigenschaften der heutigen Zivilisation. Der Stuhl paßt ins Milieu, er hat Stil. Die Sklavenarbeit unserer Zeit hat ihn geschaffen und sein Besitzer genießt Sklavenerholung in seinen Armen.

Man schätze diese durchaus nicht unparteiische und übertreibend verallgemeinernde Darstellung richtig ein! Nicht Ironie ist das Ziel, sondern Erwecken der Einsicht.

Es gibt auch heute glücklicherweise noch viele andere Stühle und Menschen als die geschilderten. Ja, die letzteren sind sogar am Aussterben. Aber ein kräftiges Abwenden nur — kein halbes Verbessern durch hygienische, praktische, ästhetische Einsicht allein —, nur heftigste Abscheu gegen Unkultur und allgemeine Greisenhaftigkeit und heiße Begeisterung für Kraft und tänzerische Menschlichkeit kann dem Neuen, das allseits knospt — zum Durchbruch verhelfen. Wieder ist es der Schusterhocker — nicht etwa bloß als Kuriosum —, der das Auge und das Gemüt viel mehr befriedigt als die grenzenlose Fadheit und Unlebendigkeit unserer Fabrikerzeugnisse.

Primitivität und Menschlichkeit. Was packt uns in den Formen früherer Handwerkskunst und den Geräten einfach lebender Völker und Rassen? Man sagt, es sei das Primitive. Das

stimmt nicht. Es ist das menschliche, das ausdrucksvolle der Geräte. Man sieht: dieser Gegenstand wird im Sinne natürlichen Lebens gebraucht. Wir wollen Rhythmus sehen und empfinden.

Verzerrtheit und Unmenschlichkeit. Alle unsere übermäßig geschwungenen oder maßlos steifen Gebrauchsgegenstände stehen herum wie die bösen Gedanken und kranken Gefühle eines Grüblers oder eines Menschen, der nicht mehr leben kann, weil ihn das böse Gewissen plagt.

Gesunde und kranke Geräteformen. Unsere Geräte, Häuser, Zäune und Erfindungen sind Abbilder unserer Verirrungen. Ausgeburten und Symbole unserer Lügen, unserer kranken Sinnlichkeit, unseres Hochmuts, unserer nervösen Angst, unserer ohnmächtigen Gehässigkeit.

Gesunde Sinnlichkeit, kraftvoller Haß, kluge Vorsicht, Selbstbewußtheit spricht aus den Geräten anderer Völker, anderer Epochen. Auch aus ihren Tänzen sprechen im Gegensatz zu denen unseres Kulturkreises kraftvollere, gesündere Antriebe und Innenspannungen.

Der Weg zu neuem Alltagschaffen. Der tänzerische Gerätetil und Baustil einer neuen Zeit kann wie die ganze neue Kultur nur aus tänzerischer Gesinnung entspringen. Es gibt kein gesundes Werken ohne gesundem Wirken, Leben, Bewegen.

In der Natur walten aufbauende und abbauende Rhythmen. Menschliches Feingefühl verschmilzt sie im Sinne des Zeitstrebens zur Eurhythmie kulturellen Schaffens in Alltag und Fest.

Einfachheit der Nutzkunst im Fest. Die Kunst ist auf die Hilfe der Nutzkünste angewiesen. Das schützende Dach, der eingehegte Raum, das amphitheatralisch tragende Gerüst der tausend schauenden Augen wird die kommende Zeit möglichst vereinfachen. Es soll vor allem der innere Wert und das eigenste Wirken des Menschentanzes in den verschiedenen Arten des Gebärdenausdrucks rein und stark zur Geltung kommen.

Ausdruckskraft. Dieser bewußte Verzicht auf Äußerlichkeit ist es, der schon in der Gotik unsere Rasse kennzeichnete. Wir huldigen nicht so sehr der formalen Harmonie wie die Antike, sondern der Gesamteurhythmie, deren höchstes Ziel in der Kunst Ausdruckfähigkeit und Ausdruckskraft ist. So kommt es uns denn auch neuer-

dings klar zum Bewußtsein, daß Wohlklang oder Formenniedlichkeit nichts mit Schönheit zu tun hat. Unsere Alltagsarbeit wird Formen schaffen müssen, die dieser Erkenntnis Rechnung tragen. Auch in unserem Begriffsleben wird die weichlich-sentimentale Differenzierung und Wertung einer tänzerisch-kräftigen, gegen Konventionen rücksichtsloseren Form des Denkens weichen müssen.

Kunstpflege und Selbsterkenntnis der Rassen. Jede Kunstäußerung muß im Geiste unseres immer bewußter werdenden Wesens, des Tänzertums, gehalten sein. Nur so kann sie zur besten Kraft in uns sprechen und sie fördern und bereichern.

Neue Kunstformen. Unsere Zeit — die kommende Zeit — strebt keinem charakteristischen Kunstformschema zu, wie etwa die Griechen ein solches im Drama hatten. Wir sind im Begriff, allen eurhythmischen Möglichkeiten Tür und Tor zu öffnen. Wir schaffen und genießen sowohl die einzelnen Künste, den Tanz, die Musik, die Dichtkunst, die Formkünste in ihrer strengsten Reinheit, als auch all ihre Verbindungen und Zusammenklänge bis zum erträumten Gesamtkunstwerk, zum tänzerischen Fest.

Neue Alltagsformen. Ebenso stehen wir den Nutzformen nicht mit schematischen Stilbegriffen oder Beschränkungsabsichten gegenüber. Die Industrie wird nicht mehr aus unserem Leben schwinden. Ihre Veredelung wird ein kulturell-menschliches Arbeiten in ihren Betrieben und eine Vertiefung des Wertes ihrer Erzeugnisse mit sich bringen. Es handelt sich in der Alltagsarbeit und der damit zusammenhängenden Lebensorganisation ebenso wie im Fest, in der Erholung, in der Kunst darum, die notwendigen Neuerungen im Sinne tänzerischer Lebensauffassung einfach und naturgesetzmäßig zu gestalten. Die Arbeit am Alltagswerk darf nicht das Leben beherrschen, sondern soll dem Leben dienen. Arbeit an der Kultivierung des Ichs und der Gemeinschaft ist das Wesentliche im menschlichen Leben.

Leitmotiv der Kultur. Der Tänzer sieht, daß das tief in das Ich des Menschen eindringende, dem Ich sich vermählende tänzerische Schönheitsgefühl ein Lebensfaktor ernster Bedeutung ist.

Es durchzieht als Leitmotiv alle menschlichen Handlungen und Gedankengänge.

Durch die kultische Tanzschulung, die tänzerische Erziehung soll dieses Leitmotiv als Anstand, Gewissen und kulturelle Gesittung bewußt erlebt und harmonisch wirksam werden.

Der tänzerische Schönheitswunsch, die keimende Schönheits-
erkenntnis hat ihren Grundpfeiler in der Universalität unserer Rassen-
veranlagung. Sie ist in der kommenden Form breitestens Mensch-
heitsziel.

VIERTER REIGEN

Tanz als Kunst. Die Begriffe über Bewegungskunst, Tanz und Tänzertum sind heute noch gänzlich ungeklärt.

Man vermengt im Begriff Tanz eine bunte Reihe von Vorstellungen, die von der sinnlichen Schaustellung schöner Körperbewegungen über künstlerisch vertiefte Bühnendarstellungen bis zum Reigen der Gestirne im Kosmos geht.

Die verschiedenen Abarten der tänzerischen Übung und des tänzerischen Spiels dürfen nicht als Kunstleistungen gewertet werden. Das tänzerische Üben oder Turnen hat rein erzieherischen Wert. Das Spiel wird nicht des Zuschauers wegen getanzt. Jede Art des Reigenspiels ist aus erhöhtem Lebensgefühl entstandene Eigenbewegtheit, die sich selbst genügt. Kunsttanz hat das Ziel, ein abgerundetes Kunstwerk wiederzugeben.

Kunstwerk ist nicht geläutertes Naturwerk wie etwa der sich im Reigenspiel selbstdarstellende wohlgebildete Mensch. Kunst ist, sich selbst verleugnen, sich im Dienste des Kunstwerks verwandeln.

Einzel- und Gruppentanz. Fast alle Einzeltänzer vollführen nur tänzerische Übungen und Spiele. Sie sind nicht Tanzkünstler. Sie haben nicht die hingebende Kraft an das Kunstwerk, die einzig zum Künstler macht. Sie haben die Hingabe an die eigene Fröhlichkeit, an das Festliche im Menschen. Festliches Empfinden und künstlerisches Empfinden ist grundverschieden. Das Verantwortungsgefühl für die dargestellten Werte kennzeichnet das künstlerische Empfinden. Das spielerische Reigen hat nur Verantwortungsgefühl gegen den allgemein menschlichen Anstand.

Erotische Kunst und erotisches Reigenspiel. Jene Reigenden, die nur ihre Körperschönheit oder Bewegungsschönheit zur Schau stellen, haben oft erotische Motive. Ein erotisches Kunstwerk will nicht erotisch erregen. Es stellt erotische Spannungen des Lebens dar. Die Körperschau des Reigenden aber hat, wenn sie erotischen Inhalts ist, die Absicht, erotisch zu erregen.

Sei es nun plump fleischlich oder sentimental und intellektuell reizvoll, die Absicht besteht.

Das turnerische Reigenspiel, wie auch das Kampfspiel, die gesellschaftliche Zeremonie und das Ritual hat diese Absicht nicht. Diese Übungen genügen sich selbst. Sie sind nicht auf Zuschauer berechnet. Sind Zuschauer anwesend, so werden sie durch den Anblick gesteigerten, gebändigten Lebens gehoben, durch Kampfspannungen freudig kraftbewußt.

Es soll hier keine Wertung gegeben werden, sondern nur das Unterscheidungsvermögen für diese Dinge gestärkt werden.

Man darf erotische Selbstdarstellung, die Anziehungskraft ausüben will, Reigenspiel, das sich selbst genügt, und kultische Übung nicht mit Kunsttaten, die das Leben symbolisieren wollen, durcheinanderwürfeln.

In all diesem Können ist Tanz. Ja, im ganzen Leben, in allem Sein ist Tanz: Tanz der Gestirne, Tanz der Naturgewalten, Tanz der menschlichen Handlungen und Gefühle, Tanz der Kulturen, Tanz der Künste.

Der Mensch ist Tänzer. Im Reigenspiel stärkt er sein Tänzertum.

Er zeigt sein Tänzertum im kulturellen Leben, im Alltag und im Fest. Er zeigt sich selbst in der Schaustellung seines Ichs, ob er nun tanzend, singend oder sprechend reigt. Künstler, Kunstwerkschöpfer und Darsteller ist er in all diesen Äußerungen nicht.

Das Reigenturnen und das Reigenritual sind die Träger aller kulturellen Erziehung. Ihr Attribut ist der innerlich und äußerlich wohlgestaltete Mensch.

In der Kunst zeigt der Tänzer Mensch nicht sein Tänzertum, sondern das Kunstwerk, das Symbol des Lebens. Er selbst tritt völlig zurück und wählt Maske, Kleidung, Umraum nach dem inneren Gesetz des dargestellten Kunstwerks.

Maske, Verkleidung und Raumausstattung sind die Attribute des Künstlers. Sie gebühren nicht dem Reigenden, der seinen Körper bekleidet, aber nicht verkleidet, der seinen Umraum schmückt, geschmackvoll gestaltet, aber nicht zur Formdichtung, zum Bild steigert.

Bild. Jedes Kunstwerk ist bildhaft. Der Tanz des ganzen Werkes gliedert sich in Einzelbilder, die in sich Spannungsbedeutung

haben. Jedes Bild steht zum vorangegangenen und nachfolgenden Bild in bestimmtem Spannungsverhältnis. Eine Reihe von Bildern ist eine Bildfolge, die in ihr auftretende und gelöste Erwartungsspannung steht zu den anschließenden Bildfolgen wieder in bestimmten rhythmisch-harmonischen Beziehungen. Jedes Bild ist Vision. Die Kontrastvision zwischen den Bildteilen gibt die Spannung.

K o n t r a s t i m B i l d. „Zwei alte Männer, ein langer, hagerer, mit ernst durchfurchter Miene, ruhig und gemessen in der Bewegung. Der andere klein, beweglich, verkniffen, beide mit langen Bärten, graugesprenkelt. Ein brauner, ein grauer radmantelartiger Überwurf, grotesk gezackte Umrisse. Verbrauchte Schlapphüte am Kopf, abgetretenes Schuhwerk an den Füßen. Der Hintergrund — die graugrüne kahle Wand eines verräucherten Gasthofzimmers.

Sie sprechen über Politik. Sorge spricht aus ihren Worten, Sorge schwingt im Klang ihrer Stimmen, Sorge drücken ihre Gestalten und ihre Gebärden aus. Wenn das Ohr den Klang und den Sinn ihres Gespräches auch nicht hört, so sehen wir diese Sorge, sehen die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieser beiden Menschen, sehen das Widerstreitende und sich Ergänzende ihrer Charaktere. Der rauhe Klang der Stimmen, die gepreßten Fisteltöne des Kleineren, wenn er in Erregung gerät, das hohle, dumpfe Brummen des hageren Großen, wenn er seine trüben Gedankengänge betont, bestätigen das, was Umriß, Farbe und groteske Gebärde dem Auge sagte. Horchen wir näher und längere Zeit hin, so daß uns die Entwicklung ihrer Gedankengänge klar wird, so empfinden wir das Gleiche, wie es schon das Auge durch das Bild und das Ohr durch den Klang empfand. Unwesentlich ist der Gegenstand ihrer Rede, grotesk kleinlich und verwirrt die Art, wie sie ihre abgehackten Sprüche aneinanderreihen. Es dreht sich alles um das Eine — die S o r g e.“

D e r K o n t r a s t z u m v o r i g e n B i l d. „Zwei Frauen. Blond und braun, zartgetönte Haut, Schmuck, Seide, schmeichelnde Formen, an der Schleppe der einen eine spielerische Quaste, die den Bewegungen nachhuscht. Das kurze, geschlitzte Kleid der anderen zeigt Strumpf und Schuh aus Seide, den Farbtönen des Kleides, der Haut und der Haare angepaßt. Ein goldumrandeter Spiegel bildet den Hintergrund. Tropfende Kristallprismen werfen ein mattes, zart abgetöntes Licht auf die beiden Frauen. Der Klang ihrer Stim-

men ist konventionell leise und harmonisch. Mienenspiel und Gebärde sind beherrscht. Ihre Rede tändelt um Spiel, die Gedanken scheinen ruhig zu fließen. Der Sinn ihrer Rede ist fast inhaltlos und nur ein leiser Widerspiegel ihrer Wünsche und Befürchtungen.“

Wenden wir uns ab, so daß nur der Klang der Stimmen uns trifft, oder hören wir mit geschlossenem Auge auf die Folge ihrer Gedankengänge, so ersteht ein klares Bild in unserer Seele, das durch unser hinschauendes Auge bestätigt wird. Der Ausdruck dieser Gestalten erscheint uns dreigliedert in Form, Klang und Gedanke, je nach der Teileigenschaft unseres Geistes, mit welcher wir einzelne Teile der Gesamterscheinung betrachten.

Wie sieht der Tänzer diese Bilder? Was ist das Wesen all dieser Ausdrücke? Kristallinische Spannung.

Das Verstandesaue. Man kann das Bild bloß mit dem Verstand erfassen. Scharf und nüchtern sieht und hört er die Lebensbedingungen dieser Menschen. Keine Zuneigung, keine Abneigung trübt ihm den Umriß. Selbst der scharfe Geruch des Tabakqualmes und das süßlich leichenartige Duften der Schminken und Essenzen ist ihm Spannung.

Schauen mit dem Gefühl. Wenn Mitlust und Mitleid mitspricht, verschwindet der Umriß. Farben, Töne, Gerüche, Begriffe und Formen werden intensiver, da das Mitleid oder die Mitlust die Kontrastwahrnehmungen des Spannungssinns ausschaltet und nur der starke rosenfarbene oder graugrüne Ton läßt als Abbild der Gemütsstimmung des Betrachtenden Alles irisierend erscheinen.

Willensmäßiges Schauen. Der Wille des Beschauenden reißt einige Bildungen aus dem Zusammenhang. Der schrille Ton eines Lachens, ein abgerissener Gedankengang, der besonders stark in den Hirnganglien schwirrt, eine schwere oder leichtfertige Geste wird zum tragenden Akkord des ganzen Ausdrucksgeschehens.

Wiedergabe im Kunstwerk. Die künstlerische Wiedergabe jeder dieser Aufnahmearten trägt ihr eigenes Gepräge. Der Verstand weiß: jene Form ist rund, jene — eckig; Frauen gebrauchen Wohlgerüche, das Licht fällt von links, es muß rechts ein Schlag Schatten entstehen. Die Stimme erhebt sich bei der Erregung. Die Geste ist durch anatomische Bedingungen begrenzt.

N a c h a h m u n g. Der wiedergebende Künstler bleibt in den Grenzen dieser stofflichen Wahrnehmung. Es entsteht ein Kunstwerk oder eine Wiedergabe, die wir rationalistisch, realistisch, konventionell usw. nennen. Es fällt dieser Art der Gestaltung nicht ein, die bekannterweise rosagelbliche Farbe des Fleisches bläulich-grünlich zu gestalten. Jeder Mensch hat eine Nase und zwei Augen mit vielen festbestehenden Unterteilen anatomischer Art, ebenso wie ein Gedankengang Subjekt und grammatikalisch geregelte Beziehungsworte hat. Das willkürliche Verändern des logischen Zusammenhanges erscheint unsinnig.

I m p r e s s i o n i s m u s. Anders die stimmunghafte Wiedergabe, die wir mit dem Sammelnamen „Impressionismus“ belegen. Das rationale Element weicht der gefühlsmäßigen Eindrucksvermischung. Der Leichengeruch des Parfüms vielleicht, färbt das Fleisch bläulich, der Umriß vereint sich bei zwei nahe zu einander liegenden Bildteilen, wenn sie sich sympathisch zugeneigt sind. Auch im Gedankengang, in der Geste und im Ton spiegelt sich der ganze Eindruck, der nicht mehr die Summe einzelner Teile ist.

E x p r e s s i o n i s m u s. Der Expressionist reißt einzelnes heraus. Ein überlanger Arm zeigt die Wichtigkeit, die eine bestimmte Geste im Ausdrucksakkord hat. Die Farbe ist weder Träger der bekannten und logisch geordneten Einzelformen, noch Abbild der Gesamtstimmung. Sie tritt selbstherrlich auf als Betonung des Hauptklanges im Ausdruck. Gier wird eine greifende Hand blutrot erscheinen lassen, eine zögernde, neidische Hand wirkt auf den Willen quittegelb. Die Schatten und Konturen umschlingen, trennen, verbinden die wahrgenommenen Dinge in flackernden Willenskurven oder in gehackten Ecken, die, sich kreuzend, das Bild zerreißen. Gedankengänge und Gebärden erscheinen gezackt, gehemmt.

T ä n z e r i s c h e s S p a n n u n g s e r l e b e n. Dem Tänzer vereinen sich diese drei Anschauungs- und Darstellungsarten in einem vierten, dem tänzerischen Spannungserleben. Er kennt den Grund, warum dem Expressionisten flammende Farben, schlagsichere Worte, scharfgerichtete Gesten als das Wesen der Erscheinung aufblitzen. Es sind die kristallinischen Spannungen, die in Farben, Tönen, Begriffen, Bewegungen, Gerüchen und allen anderen Teilformen der Umwelt wirken, die sich akkordisch aufdrängen wie der Grundgedanke

einer Rede, die Grundstimmung eines Geschehens oder die Grundtonart einer Melodie. Es ist das rhythmische Grundgesetz der Erscheinungen, das der Expressionist erlebt. Aber er erlebt es nicht rein; gibt es zumindest nur in seltenen Fällen rein und klar erfassbar wieder.

Die Bizzarerien des rein logischen Realismus, des stimmungshaften Eindrucks und des überbetonten Ausdrucks sind durchweg Sentimentalitäten, da sie alle auf überschwänglichen Rhythmen unserer Empfindungswelt basieren. Sie können daher nicht zu vollem Schauen und Sagen führen.

Vorgänge im Kunstbetrachter und Kunst-erzeuger. Um den Tanz, ja die Gebärdensprache der Welt zu verstehen, müssen wir auf den Vorgang, der sich im Betrachter und Erzeuger eines Eindruck-Ausdrucks abspielt, näher eingehen.

Verstandesbild des Baumes. Nehmen wir das Bild eines Baumes. Der sentimentalische Verstand — abgespalten vom Vollerleben — wird den Baum naivstofflich als Stamm aus Holz mit Ästen, Blättern und Blüten beschreiben. Die Naturwissenschaft wird mit äußerster Genauigkeit die Struktur und Form sowie die Umstände des Entstehens und Vergehens des Gebildes und seine Verwandtschaft mit anderen Dingen der Umwelt feststellen. Die Wissenschaft, ja man kann sagen, jede begriffliche Darstellung im Wort, ist nur eine Abwandlung, Komplizierung dieser naiven Anschauung, selbst wenn sie bis zu den äußersten Grenzen der Erkenntnistheorie geht.

Keim der Vollerkenntnis im Wort. Ein Unterschied im Gebrauch des Wörtlichen liegt darin, daß einmal dem Spannungsmäßigen in der Erscheinung fast gar keine Beachtung geschenkt wird, und ein anderesmal die plastische Vollerkenntnis als starker Keim im Gedanken vorhanden ist. Geschwängert mit Tanz-erkenntnis ist oft das künstlerische Wort, wenn der Baum etwa nicht mehr bloß als Summe von Stamm, Ästen, Blättern und Blüten erscheint, sondern als Hochragendes, Wachsendes, Lebendes, dem Kristallgesetze Folgendes. Geschwängert mit Tanzerkenntnis ist auch das belehrende, erklärende Wort, wenn es dem Symbol im Dinge Beachtung schenkt.

Malerei und Wort. Malerei kann Wort sein. Ein richtig gepinseltes Baum, an dem auch der Naturwissenschaftler nichts aussetzen hat, ist Verstandesausdruck, dem Wortausdruck verwandt.

Gefühlsbild des Baumes. Geht die Beschreibung, sei es nun in Wort, Ton, Bild oder sonstiger Ausdrucksart zum Gefühlsmäßigen über, so verschwindet die naive Realität zugunsten des Gesamtklanges. Worte können klanglich gestellt werden und zwar nicht nur im rhythmisch melodiosen Versmaß des Gedichtes. Farben werden klanglich behandelt in allen stimmungshaften Wiedergaben der Natur. Auch in Ornamenten und Tänzen kann Farbe, Form und Bewegung Gefühlsklang sein.

Es führt ein Weg und Übergang vom Begriff zum Klang. Der Stamm des Baumes verliert seine klare Struktur. Die Blätterkrone wird zum luftatmenden Dunkel, die von der Helligkeit des Himmels absticht und sich mit ihr vermählt. Geht dieser Weg weiter, bis etwa der dunkle dreieckige Fleck der Krone alle Rundung und alle Teilform verliert, um endlich scharf gekantet eine Spitze dem Wind, der den Stamm beugt, entgegenzurecken, flehend, drohend, beschwörend, so nähern wir uns der willensmäßigen Darstellung, bei der dann alle Bildteile — sei es im Wortbild, Klangbild oder im Bewegungsbild — rein von gegeneinandergestellten Spannungen geregelt und getragen sind.

Wie der Wille den Baum sieht. Die Gebärde des Baumes ist nur mehr angedeutet von wuchtenden, fliehenden, scharf gerichteten Geraden, Umrissen, Schwüngen, von krassen Farbunterschieden der Astgruppen, die soweit gehen können, daß die fliehende, drohende, gegen den Wind gerichtete Spitze der Baumkrone blutrot leuchtet, andere Kronenteile schwer blauviolett triefen und andere wieder ruhig weiß oder gelb über den Blitzen des schwarzen Stammes glänzen.

Kein logisches Wissen von der ewigen Braunheit alles Holzes, von der ewigen Grünheit aller Blätter stört den Spannungswillen, der zum Ausdruck drängt.

Kein Fühlen der zarten Übergänge, die das Licht der Trauer oder der Freude um die Erscheinungen webt, klingt in diesem Kunsta Ausdruck. Sentimentalisch wie die beiden anderen gibt er sich dem reinen Wollen hin.

Vollerleben des Baumbildes. Vollerleben ist nicht die Verrückung der dem Gegenstand inwohnenden Ausdruckskraft bis zu den Grenzen des Spannungshaften, ebensowenig wie die Ver-

rückung der Ausdruckskraft zum naiv-logischen Pol vollerlebensnahe ist. Beides ist rein gemütsüberschwänglich, sentimental. Gebärde, Vollerleben, ist Verstand, Gemüt und Bewegung zugleich. Nahen kann der Gebärdenkraft sowohl Wort wie Klang und anderes Abbild als Form oder sonstiges. Wahr ist nur Tanz und Bau. Dort wird das Geheimnis des Wesens offenbar.

F o r m a l e S y m b o l e a l s S p r a c h e d e s V o l l e r l e b e n s. Das Bild des Baumes kann verschwinden. Zackig ragt Senkrechtes aufwärts, Dreiecke, Kreise, Wellen, lagern sich wie Schaum um den Felsen. Nicht bloß oben, auch unten. Der Stamm kann über der Krone stehen in dieser Vision, der Baum ist nicht mehr, er war nur Schwängerndes, der Aufnehmende der Gebärende, und das Kunstwerk die Frucht. Baumverwandt ist das Bauwerk. Äste sind die Säulenhallen am Boden, gedrückt schwer der Unterbau, wie Laub die Einzelsteine.

Links ragt ein Turm, oder drei Türme, schaftgleich. Der Stuhl, das Gerät ist baumverwandt. Gepräge von Welten trägt ein Tuch, ein Teppich. Und der Tanz reiht gänzlich irrational zeitlich die Frucht vor die Blüte, den Ast vor den Stamm.

S y n t h e s e i m S p a n n u n g s t a n z. In den Dreiecken, Wellen und Geraden lebt Wort, Klang und Bewegung. Ein Gesetz verbindet die Glieder und erzählend, belehrend, bewegend, erregend zugleich rauscht die Vollerkenntnis aus der Gebärde des natur- oder kulturge schaffenen Symboles. Der Spannungstanz ist die einzige künstlerische Wiedergabemöglichkeit für inneres Geschehen.

E r w a r t u n g s s p a n n u n g. Die Bilder: zwei alte Männer in der verräucherten Wirtstube und zwei gewähltgekleidete Frauen vor dem großen Wandspiegel wurden vorhin auf ihren Spannungsgehalt hin untersucht.

Wechseln wir den Umraum. Stellen wir die beiden leichten Frauengestalten in den eintönigen Dunst eines Gasthofzimmers oder die grotesken Mäntel der Alten vor einen goldumrandeten Spiegel, so entsteht in uns eine Erwartungsspannung, die auf eine Erklärung oder Lösung dieses Mißklanges zwischen dem Umraum und der Form und Bewegung der darin befindlichen Menschen entsteht.

K o n t r a s t v o n S t i m m e u n d E r s c h e i n u n g. Die gleiche Erwartungsspannung und Aufmerksamkeit löst die Erschei-

nung aus, wenn wir die zartgekleideten Frauen wirre, rauhe Sprechlaute von sich geben hören, Laute, die uns bei den zwei Alten als selbstverständlich gar nicht auffallen würden.

Kontrast zwischen Gedankengang und Erscheinung. Ein lispelnder, süßlicher Ton, der etwa in der Stimme des kleineren der beiden alten Männer erklingen würde, eine harmlos spielende Gedankenwelle, die er äußerte, hätte dieselbe Wirkung auf uns. — Wir wären in Erwartungsspannung. Ernste, philosophisch oder schwer sorgenvolle Gedankengänge der beiden sich dem Blick spielerisch darstellenden Frauen würden uns ebenso überraschen.

Stabilität und Labilität eines Bildes. Die Harmonie des Ausdrucks ist durch das Unerwartete gestört, die Stabilität des Bildes hat sich in eine Labilität verwandelt und wir erwarten die Lösung, die Tat.

Tat. Jede Tat ist das Einwirken einer Ausdruckskraft auf ein Ding oder auf eine Person. Das Ergebnis dieser Einwirkungskraft ist eine Veränderung. Eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten liegt dem Sichdarstellen und Wirken zugrunde. Die Tat, die Handlung bildet den Inhalt des Dramas. Ihr Wesen ist die Bewegung. Bewegung, von einer Spannung, von einer Erwartung zur Lösung schwingend und dort eine neue Erwartungsspannung zeugend. Es ist dies der ewige Rhythmus der Tat. Tat ist Tanz aus Erwartungsspannungen zusammengefügt.

Symbolischer Inhalt der Tat. Die nachgeahmte Tat im Kunstwerk ist nicht bloß verstandesmäßiges Aufzählen der stofflichen Teile eines Geschehens. Jede wirkliche Tat hat symbolischen Wert und nur das Erfassen dieses Kernes ihrer Beschaffenheit kann zur symbolischen Tat oder Handlung im Kunstwerk führen. Die Gebärde ist der Träger symbolischer Handlung. Ihre Sprache, die Sprache der Form, sowohl in der bildenden Kunst als feste Form, wie auch im Tanz, in der Musik und in der Poesie als fließende, sich wandelnde Form ist die Grundlage alles Ausdrucks. Die Gesetzmäßigkeit der Gebärde birgt auch alle Gesetzmäßigkeit des wirklichen und symbolischen Handelns in sich.

Das Schauspiel. Der Schuster klopft an einer groben Sohle. Rhythmisch bewegt sich der Unterarm, er greift nach der Zange, entfernt einen Nagel, der im harmonischen Bogen wegspringt,

er greift zum Klebstoff, mit einem gewohnheitsmäßig-rhythmisch geschwungenen Strich füllt er die Lücke; ein Gleiten des Handballens ebnet das Ganze und wieder beginnt der Unterarm seine regelmäßig klopfende Tätigkeit.

Durch das kleine Fenster seiner Werkstatt blicken sechs neugierige Schulbubenaugen. Das Schauspiel ist da, aber es ist nicht der Zweck und Sinn der Tat, mit welcher dieser Handwerker Lederstücke zur Fußbekleidung formt, die Schuljungen zu ergötzen oder durch seinen augenscheinlichen Fleiß in ihren kleinen Seelen ethische und moralische Erwägungen wachzurufen.

Kunsttat und praktische Tat fließen ineinander. Es ist nun nicht so, daß zwischen praktischer Tätigkeit und dem ergötzenden, erhebenden Schauspiel eine strenge Grenze zu ziehen ist. Im Gegenteil. Jede praktische Handlung zeigt eine große Menge von rein darstellerischen Teilen auf, die — ganz abgesehen von Gebräuchen und fast rituell anmutenden Zeremonien — in die Arbeit Bilder der Selbstdarstellung einweben, aus denen wir, die Zuschauer, nebst dem Erfassen der praktischen Tätigkeit auch Einblick in Wesen und Gesinnung des Handelnden und außerdem auch in bestimmte Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Natur gewinnen. Das reine Spiel, das wir auf der Bühne sehen, hören und denkend nachempfinden, ist der kultischen Handlung, dem höfischen Zeremoniell, dem rhythmischen Arbeitsgebrauch als Spiel der Ausdruckskräfte nah verwandt. Die Alltagsarbeit wird verschönt, erleichtert und gespeist aus den unerschöpflichen Quellen des Festes, des Spieles. Und andererseits ist das Spiel nichts anderes als die Spiegelung der Rhythmen der menschlichen und allgemeinen Natur.

Verwendung der einzelnen Ausdrucksmittel: Tanz, Ton, Wort. Ein einzelnes menschliches Ausdrucksmittel, fast ausschließlich oder zumindest beherrschend gebraucht, finden wir sowohl im Alltag als auch im Fest. Der Redner auf seiner Kanzel gebraucht vornehmlich das Wort, Klang und Tonfall der Stimme ist im Verhältnis zum begrifflichen Inhalt eine Nebenerscheinung. Geste und Gebärde spielt eine verschwindende Rolle, fast gedankenlos ertönt der Zuruf des Vorarbeiters zum kräftigen Muskelspiel der Arbeiter, die einen Pfahl in den Boden rammen. Der künstlerische Vortrag ist sprecherisch, musikalisch oder körperlich bewegt und selbst in allen

Verbindungen, welche diese Vortragsarten untereinander eingehen, herrscht stets entweder der Tanz oder der Ton oder das Wort.

Konzentration des Gesamteindrucks in eine einzelne Ausdrucksform. Wir sehen hier also eine Konzentration des Gesamtausdruckes in eine Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeit zusammengeballt. (Im Tanz, in der Muskelarbeit, in der Bewegung, im Ton, im Zuruf, in der erregenden Klangwelle, in der Rede, in der Kunstsprache, im intellektuellen Denken.)

Wirkungsweisen der einzelnen Ausdrucksformen. Es ist notwendig, sich eine klare Vorstellung davon zu machen, in welcher Weise diese einzelnen Ausdrucksformen auf die Dinge oder auf unser Wesen einwirken. Es genügt aber nicht, die Einwirkung eines einzelnen Begriffes, eines einzelnen Akkordes oder einer einzelnen Körperspannung der Bewegung zu untersuchen, sondern wir müssen eine abgeschlossene Folge, einen Satz, einen Gedanken-gang, ein Bewegungsbild, ein Tonbild mit allen innewohnenden Kontrasten, Spannungen und Lösungen beobachten, um das Wesen der Sprache des menschlichen Ausdrucks kennen zu lernen.

Versuchen wir, uns einige solcher Bilder vor den erfassenden Geist zu stellen und zu sehen, wie er aus den Augenbildern, Ohrenbildern und Gedankenempfindungen eine unlösbare Einheit, das Erleben schmiedet:

Eine weite, graue Hochebene im Karst, rundum kahle Berge, über den wellenförmigen Boden führt ein primitiver Weg dem wir in raschem Ritt folgen. Kein Baum, kein Strauch, kein Haus stört die Gesteinswellen, die durch Jahrtausende von Wasser und Wind zusammengefeigt wurden. Wir wissen, unser Ziel ist ein Pferdemarkt, verbunden mit einem Wettrennen, welches alljährlich an einer Wasserquelle dieser öden Gegend von der vorwiegend mohammedanischen Bevölkerung abgehalten wird.

Überraschungsspannung durch den Kontrast der Erscheinung mit der Umwelt. Wir kennen den Anblick nicht, der auf uns wartet. Da, plötzlich auf der Höhe einer Bodenwelle angelangt, sehen wir vor uns wie ein glitzerndes Geschmeide auf dem großen, die Quelle umgebenden Rasenfleck ausgebreitet, eine Fülle von bunten Zelten, Menschen, Tieren und Geräten. Kein Laut dringt noch zu uns.

Formen und Farbeindrücke. Der Sinn der ordnenden Rede der Führer, die bestrebt sind, einige wilde Gesellen mit ihren kleinen Pferden in einer Reihe aufzustellen, ist noch nicht hörbar und schon erfaßt der Geist das ganze Getriebe mit seinen Teilstrebungen durch das Auge. Wir kommen näher.

Geräusch und Klangbilder. Das ganze Summen und Murmeln des Schwarmes samt den einzelnen Schreien und den hin und wieder ertönenden Klängen primitiver Musik trägt festliches Gepräge freudigen Erwartens.

Erklärungen in Worten. Wir nahen einem Mittelzelt, von welchem aus wir den Geschehnissen folgen sollen, und schon tritt ein alter, weißbärtiger Türke, von einem Dolmetsch gefolgt, heran und erläutert in schlichten Worten Sinn und Art der ganzen Veranstaltung.

Einwirkung von Handlungen. Schon hören wir nebenan Rede und Gegenrede des Käufers und Verkäufers von dramatischen Gesten begleitet und von Lachen und Musik unterbrochen. Welches Drama der Welt gibt uns eine gleiche Erschütterung und Erkenntnis? Auf welchem Theater würde sich unser Wesen so klar in allen menschlichen Leidenschaften und Lieblichkeiten spiegeln, wie in diesem Stück Natur? Was ist es, was uns bewegt? Ist es der Sinn, das Bild, die uns umgebende freudige Erregung? Und wie hat der Mensch in seiner Kunst diese Dinge wiederverwertet, um mitten in der Sorge des alles überwuchernden Alltags sich zu erfreuen und zu erheben?

Einheitlichkeit der zusammengefaßten Kontraste. Vor allem ist es die Einheitlichkeit des Ganzen, die uns so sonderbar packt. Dann wird uns der Kontrast bewußt, der zwischen den einzelnen Teilen Spannung bildet und zur Lösung drängt.

Die Einheitlichkeit des Ganzen spiegelt sich wieder in dem Streit der Käufer, die um den Preis der Pferde feilschen. Die Verschiedenheitsspannung zwischen Musikanten und wilden Reitern und verschleierten Frauen ist auch im Charakter und im äußeren Bild der beiden Feilschenden vorhanden. Der eine beweglich, klein, in schlissigem Kleid, mit listigen Augen. Der andere gutmütig, mit vollem Gesicht, das über einem schönen seidenen Wams lächelt. Und die

Lösung, der Abschluß, der Verlauf klärt, erhebt, befreit die Seele im Großen wie im Kleinen. Es ist also durch ein äußeres Geschehen in uns ein inneres Geschehen ausgelöst worden.

Unbewußtheit der Parallele zwischen äußerem und innerem Geschehen. Die Parallele dieser beiden Geschehen bleibt uns meist unbewußt. Ihr Wesen ist Einheit und Vielfalt in Verschiedenheitsspannung.

Gleichgewicht — das Wesen der Spannungslösung. Das Endergebnis jedes Kunstausdrucks ist inneres Gleichgewicht. Das ist auch das Wesen aller szenischen Kunst sowohl im Hinblick auf ein gesamtes Kunstwerk, als auch auf seine einzelnen Teile. Im wohlgeordneten zeitlichen Nacheinander rollen Bilder, Klänge und Gedankengänge vor uns ab, deren Einheit und gleichgewichtiger Abschluß von einer Fülle sich ergänzender Verschiedenheitsspannungen getragen wird.

Ein anderes Bild. Wir steigen über die knarrende Treppe eines Vorstadthauses. In einem spärlich erleuchteten, engen Vorraum häufen sich Mäntel und Kopfbedeckungen, Damenpelze und Schirme.

U m r a u m. Ein kleinbürgerlicher Wohnraum, gelbliche Spitzenvorhänge, schwerverhängte Fenster. Zwei ganz verschiedenartige Kommoden, die eine altväterlich, mit schön eingelegter Holzarbeit, die andere ein lackiertes Fabrikstück. Ziergegenstände, selbstgefertigt und aus billigem Porzellan umstehen ein abenteuerliches vergoldetes Schiff aus Rohrgeflecht, in dem Papierchrysantemen nicken. Der Urgroßvater, mit Biedermeierfrack und hohem, steifem Kragen, blickt überragend auf die Versammlung, während neben ihm auf einem Öldruck Christus seine kauernenden Jünger segnet und an der gegenüberliegenden Wand ein gestickter Bibelspruch von vier Holzstäben umrahmt, an einer mit braunen Troddeln versehenen Vorhangschnur hängt. Ein Bügelbrett ist über einen Klavierstuhl und einen Küchenhocker gelegt, alle Abarten von Sitzgelegenheiten, vom Feldstuhl bis zum Großvaterfauteuil stehen im Halbkreis. Auf einer mit einer Decke verhüllten Kiste sitzt eine kränklich aussehende Frau in schwarzem Gewand demütig still, auf die im Schoß gefalteten Hände blickend. Langsam füllt sich der Raum. Menschen beiderlei Geschlechts und verschiedenen Alters kommen herein und setzen sich in den bereitstehenden Halbkreis.

Stimmung. Ein leises Gemurmel, freundliche Blicke, sanfte Neigungen der Körper bezeugen den Seelenzusammenhang der Anwesenden. Es wird still.

Handlung. Eine einfache Frau betritt den Raum, gefolgt von einem schüchtern aussehenden Mann mit träumerischen Augen. Sie ist das Medium, das sich in einer spiritistischen Sitzung seiner Ekstase hingeben will. Sie sitzt in der Mitte des Halbkreises, den Zuschauern gegenüber. Sie bedeckt die Augen mit der Hand. Alles sammelt sich in Stille.

Sammlung. Ein Blick, ein Wink von ihr, inmitten der Zuschauer erhebt sich ein hübsches junges Mädchen und spricht mit gefalteten Händen und nach oben gerichteten Augen ein einfaltvolles, gereimtes Gebet.

Andacht. Die Zuschauerinnen heben Hände und Augen in unverhohlener Gläubigkeit zur Zimmerdecke, die Männer schämen sich ihrer Anwesenheit, falten die Hände mehr alltäglich und blicken zu Boden.

Konzentration des Handelnden. Während der eintönigen Rezitation geht ein immer stärker werdendes konvulsives Zucken durch den Körper des Mediums. Ihr Kopf fällt nach rückwärts schlaff über die Stuhllehne. Sie ist im Trance. Plötzlich richtet sie sich auf, die Lippen bewegen sich krampfhaft, doch dringt noch kein Laut aus ihrer Kehle.

Tanz, Ton, Wort. Die Gebärde wird weit, stolz, ihr Auge leuchtet. Ein völlig anderes Wesen spricht aus ihrer Miene. Da hören wir das erste Wort. Eine merkwürdige Wortbetonung, ein sonderbarer Stimmfall, seltsame Gedankengänge folgen in erschütterndem Wechsel. Sind diese Gedanken einer Schrift entnommen und eingelernt? Entspringen sie einem tieferen, inneren Bewußtsein als dasjenige, das diese Frau im Alltag erfüllt? Die Mitteilungen des sich manifestierenden Geistes haben ihren Abschluß gefunden. Das Medium ist wieder in tiefen Schlaf versunken und neuerdings packt konvulsives Zucken den betäubten Körper, neuerdings ringt der Mund nach Ausdruck und es entquellen ihm wilde hastige Ströme einer fremden Sprache, die von ganz verändertem Mienenspiel begleitet sind. Später endet der Redeschwall in einer Übersetzung in gebrochenem Deutsch. Geist und Mienenausdruck stimmt so frappierend überein,



Photo Stiffel München

*Maja Lenares
Mimische Sängerin*

daß nur ganz vollendete Schauspielerkunst und vielleicht auch diese nicht solches so überzeugend darzubringen vermocht hätte.

Innerhalb 2 Stunden spricht eine ganze Anzahl von deutlich charakterisierten Individuen aus dem Medium, teilweise Dinge von unerhörter Geistesklarheit und Schönheit. Nach einigen Tagen bringt das wiederholte Experiment eine ebensolche Reihe vollständig neuer Mitteilungen zum Vorschein.

Natürliches oder künstliches Geschehen. Die Zuschauer stimmen darin überein, daß es sich unter gar keinen Umständen um ein bewußtes Darstellen eingelernter Gebärden und festgelegter Texte handeln kann. Nur glauben die einen, die Worte seien Manifestationen übermenschlicher Kräfte und die anderen suchen die Erklärung in Strömungen von Unterbewußtsein zu Unterbewußtsein, deren Sammlungsstelle und Ausdrucksapparat das eigentümlich begabte Medium sei.

Die Grenze zwischen Schautat und natürlicher Tat in der Feier, im Fest ist unbestimmbar. Es handelt sich also auch hier um eine natürliche Schaustellung, bei der es besonders interessant ist, daß der Zweifel daran, ob es sich um ein natürliches Geschehen oder um eine künstliche Darstellung handelt, auftauchen konnte.

Ganz ähnlich werden wir uns bei den Darbietungen eines Rhapsoden, eines Erzählers, eines Improvisators oder bei dem Schaugepräge einer modernen gesellschaftlichen Veranstaltung fragen müssen: wo ist die Grenze zwischen theatralischer Kunst und natürlicher Selbstdarstellung?

Schauarbeit. Wir könnten hier noch die Schauarbeit einbeziehen, die diesen Zweifel bestehen läßt, gleichviel ob es sich um exotische Korbflechter und Genußmittelbereiter handelt oder um die Vorführung handwerklicher und industrieller Geschicklichkeit unserer einheimischen Produktion.

Aktivität und Passivität des Zuschauers. Eins ist sicher: Wir unterscheiden Feste oder Schaustellungen, bei welchen der Zuschauer eine aktive, von solchen, in denen er eine passive Rolle hat. Eine gänzlich passiv aufnehmende Rolle ist dem Zuschauer in unserem heutigen Theater zugewiesen aber auch da ist die Passivität durch das beifallbezeugende Händeklatschen unter-

brochen. Bei kultischen Feiern jeder Art ist der Zuschauende zu größerer Aktivität gezwungen als bei den rein der Unterhaltung dienenden Spielen des Theaters.

U n t e r s c h i e d z w i s c h e n k u l t i s c h - b i l d e n d e n F e i e r n u n d B ü h n e n k u n s t w e r k e n . Grundlegende Unterschiede zwischen gemeinsamem Fest, kultischer Feier und künstlerischer Bühnenkunst werden oft übersehen, weil alle diese Veranstaltungen die gleichen menschlichen Spannungsmittel, Tanz, Ton, Wort gebrauchen; ferner darum, weil sie alle das gleiche Ziel, Erhebung, Erholung, Freudebringen haben. Immerhin ist aber eine praktische Trennung zwischen berufsmäßig ausgeübter Kunst — d. h. dem Schaffen und Darbringen individueller Kunstschöpfungen und den der Bildung dienenden kultischen Veranstaltungen — vorhanden. Wie sich die Zukunft zu dieser Trennung stellen wird, ist nicht vorauszusehen. Der Tänzer jedenfalls hält diese beiden ihm zugänglichen Arbeitsgebiete streng auseinander.

N u t z k u n s t . Ein drittes Gebiet, die Nutzkunst, die Gegenstände, Geräte, Kleidung etc. für den Alltag schafft, ist wiederum abzutrennen.

B ü h n e n k u n s t w e r k u n d B i l d w e r k a l s S e l b s t z w e c k . Im Bühnenkunstwerk oder im Bildwerk klingen alle drei Gebiete zusammen. Die Nutzkunst schafft den Umraum, den Rahmen, die Kostüme und die für die Darstellung notwendigen Geräte. Die darstellende oder bildende Kunst erzeugt und bietet die geistigen Werte, die der Kunstwerkschaffende erschaut. Ein bildend-erhebender Inhalt ist in jedem Kunstwerk, doch bleibt das Kunstwerk immer Selbstzweck, sein Ziel ist nicht kultische Erhebung.

A u s b l i c k a u f n e u e K u n s t f o r m e n . Wenn die theoretische Erörterung Ausblicke wagt, etwa den Gedanken mit Bewegungsrhythmen begleiteter Symphonien und Oratorien, so geschieht dies darum, weil unser Konzertleben unsere Tonhallen und Säle noch völlig unentwickelte Organismen sind, die nicht nur der Reform, sondern der erstmaligen Ausgestaltung dringend bedürftig sind.

V i s i o n . Ich bin in einer Tonhalle, vor mir auf den Stufen neben der Estrade türmen sich Menschengruppen mit musikalischen Instrumenten und Gruppen von Sängern und Sängerinnen mit Notenblättern in der Hand.

Der Dirigent betritt das Pult. Schon bei den ersten Klängen verschmilzt das Werk des Meisters mit meiner Phantasie und ich sehe die Gestalten des Oratoriums mit feierlichen Gebärden schreitend, ihre dem alten Testament entnommenen Texte sprechen. Ich höre die Klänge des Meisters die Worte und Gebärden beleben, und oft, wo das Wort schweigt und die vorbereitende Akkordik der Musik allein erklingt, lösen sich vor meiner Phantasie rote, blaue und gelbe Menschengruppen aus dem Hintergrund, beleben den Raum und geben dem Auge die Ergänzung dessen, was durch das Ohr und den Verstand wahrgenommen wird. Brausend schwillt die Bewegung, der Klang und die Gedankenwelle bis zum Höhepunkt. Wie Tropfen fallen vor meinem geistigen Auge die Gebärden der erregten Gestalten zur Abspannung, wobei leichte hohe Töne auf Geigen und Flöten die Ruhe in der Klangwelt andeuten. Das Wort schweigt. Und wieder tönt im abschließenden Jubel Tanz, Ton und Wort zusammen, um das endgültige Ausklingen im Gleichgewicht durch äußerliches Aufjauchzen und Verklingen zu symbolisieren.

Wäre das von Tänzen getragene Oratorium Wirklichkeit, so würde dies zweifellos den Gipfel menschlicher Kunstdarbietung bedeuten.

Z u s c h a u e r r a u m. Alle Kunstdarbietungen haben ihren Rahmen, Umraum. Wir sahen: Die weite Wiesenfläche im Freien; das dumpfe Vorstadtzimmer — wohl ähnlichen Geistes wie die Krypten der alten Christen; die palastartige Tonhalle. Jede gesellschaftliche Selbstdarstellung hat ihren Umraum, jede Werkstatt ist ein Abbild des darin wirkenden Menschengestes. Alle Gegenstände, die der Mensch erzeugt, sind vom Tanz seiner Phantasie geboren und vom Tanz seiner Glieder ausgeführt.

U n z u l ä n g l i c h k e i t u n s e r e r Z u s c h a u e r r ä u m e. In den vielen Städten Europas gibt es außer den großen Theatern nur ein paar Räume, die man an den Fingern aufzählen kann, in welchen der Tanz in seinem eigentlichsten künstlerischen Wesen, als Bewegungsgebilde im Raum, zur Geltung gelangt. Bühnen und Podien bieten rein bildmäßige, zweidimensionale Ausdrucksmöglichkeiten. Der Bodenweg des Tänzers, der eine ausdrucksreiche Arabeske ist, kommt nicht zur Wirkung. Auf Podien sieht man meistens schon aus der dritten Zuschauerreihe nur den Oberkörper des Darstellers.

Die Zuschauer müssen einen möglichst vollständigen Überblick über den Schauraum haben.

Es ist das freilich nur für eine sehr beschränkte Zuschauerzahl, die im Kreis oder Halbkreis sitzt, möglich, wenn die Sitzanordnung nicht amphitheatralisch ist. Über die mangelnde Akustik unserer Konzertsäle ist schon viel geklagt worden, ebenso über die für Vortragsdarbietungen gänzlich ungeeignete, den Hörer und Schauer ablenkende architektonische Gliederung und Ausschmückung der Konzerträume.

Primitive Formen des Festraums. Bei Völkern, die unter günstigen klimatischen Verhältnissen leben, ist der gegebene Festraum die freie Natur. Baulichkeiten sind Hintergründe, Abschlüsse, die gegen fremde ablenkende Eindrücke schützen; oft ist es nur der Kreis der Zuschauer, Zuhörer, der den Abschluß bildet. Je weiter wir nach Norden vordringen, desto mehr ist Leben und Fest unter das schützende Dach gedrängt. Es ist gewiß einseitig beobachtet, aber nicht ohne wahren Kern, wenn behauptet wird, daß der kultisch sehr hochstehende Katholizismus mit seinen Prozessionen und seinem Gepränge sich aus klimatischen Gründen nicht im Norden halten konnte.

Festsaal, Thronsaal, Kirche und Theater sind die Räume, in welchen die priesterlichen, höfischen und freien Feste gefeiert wurden. Ein Kampf zwischen kompliziertem Prunk und asketischer Einfachheit besteht seither zwischen lebhafteren und ruhigeren Völkern und Individuen. Der eine empfand den Reichtum als erhebend, erfreuend, der andere als lästig und entweihend. Der eine wollte seine Begeisterung schmücken, wie eine geliebte Braut, der andere wollte das innerste Wesen der Schönheit nicht durch Beiwerk stören.

Beginnende Raumkultur. Eine dritte Ansicht hielt die Mitte und schmückte oder enthüllte das Kunstwerk einer inneren Stimme oder äußeren Gründen folgend.

Heute sind durch die Entwicklung der Ausdruckskultur Wege, Ziele und Grenzen für die Gestaltung des Festraumes gegeben. Der Grundgedanke ist: der Raum ist des Festes wegen da und nicht das Fest des Raumes wegen.

Welches sind nun die Forderungen, welche die Ausdrucksformen selbst an den Raum stellen müssen?

Ganz absehen müssen wir von höfischen und kirchlichen Festen. Bei diesen wurde der Festteilnehmer, der Zuschauer, infolge seiner immer untergeordneten Machtstellung wenig beachtet. Er mußte froh sein, überhaupt zum Feste zugelassen zu werden. Seine Teilnahme bestand nicht im Sehen, Hören und Verstehen, sondern im lauschen und erhaschen der rhythmischen Vorgänge und des glitzernen Prunkes. Anders schon im Versammlungssaale, welcher gleichzeitig ein Kirchentypus der neuen Zeit wurde und in welchem eine allen sichtbare und gut hörbare Aufstellung des Redners Bedingung war.

Das Theater, wo Gruppe zur Gruppe sprach, hat die Forderung der Sichtbarkeit und verständlichen Hörbarkeit noch weiter vervollkommenet, ist aber sowohl durch seine Guckkastenherrlichkeit, als auch durch den Inhalt seiner Darbietungen so tief gesunken, daß es in seiner jetzigen Form selten mehr verdient, als Stätte der Schönheit und der Festkunst angesprochen zu werden.

Jeder Kenner und Erkenner des menschlichen Ausdrucks wird also sagen müssen, daß der ideale Festraum einerseits optisch und akustisch nicht nur den Zuschauer, sondern auch die mögliche Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel berücksichtigen muß. Der Festraum muß schön gegliedert, vielleicht sogar geschmückt sein, ohne indessen durch plumpe Täuschungsmittel oder dekorative Überladung die Wirkung der lebendigen Schönheit, die aus dem Festkunstwerk selbst spricht, zu übertönen oder gar zu vernichten.

K o s t ü m e. Es ist einleuchtend, daß die gleichen Grundanschauungen auch die Wahl der Kostüme beeinflussen sollen. Das Kostüm muß vor allem dem Bewegungsausdruck dienen. Es darf nicht um seiner selbst willen gestaltet oder geschmückt sein. Andererseits aber ist es nicht immer mit der einfachsten Drapierung oder Umhüllung getan. Das Kostüm kann in absonderlichsten Eigenformen den Bewegungsausdruck ergänzen. Man denke an hohe Perücken oder Kopfzierden bei Tänzen, in denen die Arme nur wenig nach oben geführt werden. Ebenso ist etwa ein weiter Rock als Stellvertreter oder Betonung weiterer Beinbewegungen am Platz.

(Die historischen Kleidungsarten hängen mit den Bewegungssitten der Zeiten, in denen sie getragen wurden, eng zusammen.)

Eine ausdrucksvolle Raumgestaltung kann auch schon allein durch den Tanz, die Bewegung bewirkt werden, ohne daß Kostüme und Umrahmung diese Raumgestaltung unterstützen.

Versuche im verdunkelten Raum, also gleichsam raumlos zu sprechen und zu musizieren, erzielten starken Eindruck. Sie erwiesen die Unabhängigkeit des Begriffsbildes von räumlicher Ausstattung und überhaupt vom Augenbild. Daß man in abscheulich verzierten Konzertsälen Musik oder Begriffsvorträge anhört, ist meistens mit einer beträchtlichen Einbuße an tiefem Eindruck verbunden, es sei denn, man schließt die Augen und versetzt sich dadurch in Raumlosigkeit.

Ein nach den Gesetzen der Harmonie und des Ausdrucks gestalteter Raum wird nicht nur den Tanz, sondern auch Wort und Ton am besten zur Geltung bringen.

Es werden Zuschauerräume geschaffen, die das bewegte Bild der Handlung zu überblicken gestatten, das Bild selbst ist in künstlerischer Einfachheit gehalten, Sprache und Musik zeugen von hoher Kultur der Schöpfer und Darsteller. Wenn nun erst die Schwesterkünste des Theaters, das heimlose weltliche Oratorium, das Tanzspiel, der Sprechvortrag, in derselben kunstverständigen Weise entwickelt und ausgestaltet sein werden, dann ist die Zeit einer vollen und gleichmäßigen Blüte unseres Kunstlebens lebendig geworden.

Über den Werdegang des Künstlers. Der Tänzer. Er steht auf einem Felsenvorsprung eines Bergabhanges. Um den Felsen huschen Schwalben. Unruhig durch den Druck der schwerhängenden Wolken, huschen sie um den Stein. Ihr Flügelschlag und ihr Schwung teilt die Luft hörbar, wenn sie an dem Felsen vorbeischnellen, der Laut verliert sich, wenn sie weiter abfliegen und kehrt abschwelkend wieder, wenn sie sich dem Stein nähern. Vier Schwalben, fünf Schwalben, ihr Flug ergänzt sich, ein immerwiederholtes Liniengefüge entsteht. Das Rauschen ihres Schwunges fügt sich aneinander, das Sausen der Luft, das Lied, die Flügelschläge, die Cäsuren des Rhythmus.

Sinn des Schwingens. Was ist der Sinn dieses Treibens? Angst? Suche nach Nahrung? Suche nach Obdach? Oder Belebung der kleinen Körper durch den Schwung und das Spiel mit dem Gegenschwung der andern? Ebenso steht der Tänzer vor dem Rätsel des

eigenen Tuns, wenn er die Glieder im Raum entfaltet, wenn er vom sanften Aufschwung zum wilden Stampfen übergeht, wenn er Wege, Flächen und von Liniengebilden sonderbar umschriebene Gestaltungen in den Raum schreibt.

Schule. Er steigt vom Fels herab. Er sucht in der Beherrschung seiner Glieder den Sinn seines inneren Triebes. Er geht zu anderen, die auch tanzen, sucht durch ihre Lehre vom Tanz und Tanzkönnen weitergeführt zu werden.

Ballett. Ein Ballettsaal. Ein gelangweilter Meister mit lockeren Gelenken zeigt kunstvolle Verdrehungen des Körpers, rühmt die Elastizität der Beine als einzig anzustrebendes Ideal und drillt armselig lächelnden Mädchen und Knaben nach seichter Musik exakte Pirouetten und Hüpf Schritte ein. Der Tänzer verläßt den Saal.

Schauspiel. Er sieht das wogende Leben auf der Straße, liest die Gedanken, Taten und Wünsche der Menschen aus ihren Gebärden und versucht im Tanz des Schauspielers die Gesetze seines inneren Triebes zu entdecken. Vergebliches Suchen! Auch hier tötet eitle Virtuosität den Tanz, der aus aller geschauten Natur so vollendet spricht.

Musik. Noch bleibt ihm eins zu erkennen, es ist die Musik. Wenn ihn die Klänge des Konzertes auf merkwürdigen Wegen durch den Raum zu tragen scheinen, so glaubt er hier das Mittel gefunden zu haben, um seiner inneren Sehnsucht Halt und Schwung zu verleihen. Aber auch hier wird ihm ein Wust von theoretischen Klangschnörkeln und Gebundenheiten als Kunst gepriesen. Sein Suchen nach dem Schrei des Herzens wird enttäuscht.

Das ist der typische Werdegang des heutigen Tänzers und Festkünstlers. Nachdem er sich in akrobatischen Bewegungsübungen verloren hatte, versucht er, durch die pantomimische Nachahmung des Alltagsgeschehens seinen Tänzergeist zu befruchten und langt endlich dabei an, nach der Musik improvisierte Schwingungen und Windungen als die einzige Möglichkeit, ja sogar als den Gipfel der Tanzkunst zu betrachten.

Schädlicher Einfluß des Musiktanzes. Wohin das führt — ist klar. Der komponierende oder ausübende Musiker kann sich der rein gemütsmäßigen Einwirkung der Musik noch entziehen, da er durch das Schreiben, Lesen und die technische Ausführung immerhin soweit intellektuell und körperlich beansprucht ist,

daß sein ganzes Wesen zum Einklang kommt. Anders der Tänzer, der sich nur der Melodie und dem Rhythmus hingibt, sein Gemüt muß erkranken.

Gegengewichte des Musiktanzes. Die gesunde menschliche Natur fordert ein Gegengewicht für diese einseitig gemütsmäßige Beanspruchung und es werden verschiedenartige Auswege gesucht. Einer dieser Auswege ist, dem Tanz infolge seiner Körperlichkeit eine erotische Bedeutung zu geben, wobei die körperliche Schönheit und Wohlgeformtheit je nach Veranlagung als Symbol weichen, sehnsüchtigen Genusses oder wilder Ekstase entwürdigt wird. Der Intellekt wird dabei nur auf Mittel und Mittelchen sinnen, diese genußverherrlichende Schönheit raffiniert auszugestalten, indem er Bewegung, Kleidung und Hintergrund zu immer neuen und aparten seelisch-sinnlichen Harmonien verschmilzt. Es ist meist die Musik, die den Tanz zur gemeinen Sinnlichkeit erniedrigt, nicht die Bewegung. Denn die Bewegungskunst kann — ebenso wie die anderen selbständigen Künste, die sich nur eines einzigen der drei hauptsächlich Ausdrucksmittel des Menschen bedienen — in vollständiger Selbstherrlichkeit künstlerisch wirksam werden.

(Wir müssen weit in der Menschheitsgeschichte zurückgreifen, wenn wir den Tanz als Vollaussdruck zu verstehen verlangen. Was aber gibt uns Kenntnis davon, wie es damals im Tänzer aussah? Einzig und allein der Vergleich der Bilder und Schriften aller Zeiten, die sich auf irgend eine Seite des menschlichen Bewegungsausdrucks beziehen. Wir sehen Runen, Hieroglyphen, Statuen, Gegenstände. Wir lesen Beschreibungen weltlicher und religiöser Zeremonien. Wir erkennen Abbildungen von Musikinstrumenten, die uns gestatten, auf die damals übliche Rhythmik Schlüsse zu ziehen. Wir lesen Kunstdichtungen, deren Geist uns in die damalige Kunst- und Vorstellungswelt versetzt. Wir fügen alle diese Erkenntnisse zu einer fortlaufenden Reihe aneinander und haben so die Geschichte des menschlichen Bewegungsausdrucks und in dieser Geschichte die unendlichen Möglichkeiten des Tanzes.)

Der Tonkünstler. Die Tonkunst. Hier ist die Entwicklung und unsere Erkenntnis konkreter. Wenigstens was die technischen, physiologischen und psychologischen Teile dieser Kunstart anbelangt.

Ein Konzert. Das Augenbild ist so sehr nebensächlich, daß in den meisten der Wunsch wach wird, im Dunkel zu sein. Mancher verhüllt seine Augen mit der Hand. Nach einiger Tönen, die einen grundlegenden Klang in das Ohr bannen, entwickelt sich ein Spiel von Tönen, ein Thema, das einfach oder variiert immer wiederkehrend anschwellend und abschwelend nach einer Reihe von Zeiteinheiten und Takten den Abschluß im Grundklang findet. Ein zweiter Teil bringt einen Gegensatz zum ersten; war im ersten das Thema lieblich, so klingt es jetzt mächtig drohend. Im dritten wird ein scherzhaftes Gezitter das Thema über alle Schwere heben, und im vierten Teil wird eine ruhige Welle, zum Grundakkord zurückführend, im Abschluß des Tonbildes verlaufen.

Gemütsbewegtheit durch Klangbilder. Was ist geschehen? Das Gemüt von Menschen, die den ganzen Tag mit zankendem Verstand im Alltagsleben standen, dessen Schwierigkeiten nur durch Reflexion und Überlegung lösbar sind, wurde durch die Macht der wechselnden Tonwellen und Tongebilde aufgerüttelt und bald in sanfter, ruhiger, bald in schwerer, schleppender, oder in anmutig scherzhafter Weise in Bewegung gesetzt.

So allseitig aufgestört hat Ernst und Heiterkeit, Lust und Trauer dieser Menschen Betätigung und harmonischen Abklang erhalten. Darum ist die Musik die bevorzugte Kunst unserer rastlosen Zeit.

Gefahren der musikalischen Sensibilität. Wie gefährlich die Musik in anderer Zeit war, ergibt sich aus den vielen Berichten ihrer betörenden Zauberwirkung, die sie auf den primitiven Menschen ausübt, und zu der sie auch heute noch fähig wäre, wenn sie nicht in unserem nüchternen Alltag ein starkes Gegengewicht hätte.

Tanz. Der Tanz hat es nicht so leicht. Bewegungslösung haben wir im Alltag genug. Soweit der Intellekt den Körper nicht auf den Wegen seiner verschlungenen Interessen herumhetzt, sorgt er mit der Anhäufung ungesunder Lebensbedingungen dafür, daß Giftstoffe und Müdigkeit den Bewegungswillen untergraben. Wo der Tanz also noch als Urtrieb sitzt, muß er zu der Hülle der mehr oder minder gemeinästhetischen Erotik greifen, um sich überhaupt Geltung als Lebenswert zu verschaffen.

Tanzverlangen. Der Ruf nach Tanz ist aber ein Ruf nach Gesundheit. Man denkt, nicht mit Unrecht, daß ein tanzender Körper den Versuchungen des Intellekts besser widerstehen könne, daß sein Gemüt erstarken würde, wenn er künstlerisch nicht einseitig im Bann der Gemüsmusik betätigt bliebe. Man hofft, daß der Tänzer sich die Lebensbedingungen schaffen wird, die all das Ungleiche, Unreife unserer heutigen Lebensführung zur Änderung zwingt.

Dichtung. Was ist die Dichtung heute? Vor allem ein ungeheurer Überschwang an Gehirntätigkeit. Es werden Begriffe und Begriffsverbindungen in wilder Mannigfaltigkeit aus allen Ecken und Enden menschlichen Denkens herausgetrieben und mittels der Druckerpresse durch die Welt geschleudert. Kein einziger Mensch vermag auch nur annähernd zu übersehen, welche Gedankengänge die Welt durchströmen und hinter allem sitzt ja doch nur der einzige Schrei nach geistiger Klarheit, die aber auf diesem Wege nie und nimmer zu erreichen ist.

Klärung des Begriffsbildes. Gerade hier in der Begriffsbildung kann eine scharfe Untersuchung der menschlichen Ausdrucksformen wohltuend vereinfachend wirken. Allerdings hauptsächlich dadurch, daß die meisten Denkopoperationen, die zur Literatur und Dichtung führen, als im schlimmsten Sinne dilettantisch und unvollkommen gekennzeichnet werden.

Synthese der Ausdrucksmittel. Selbstverständlich ist die analytische Betrachtung dieser drei Ausdrucksgebiete nicht dazu angetan, eine vollkommene Erkenntnis ihres Wesens, geschweige denn ihrer Wirkungskraft hervorzurufen. Es ist sowohl für den Künstler als im allgemeinen für den richtig funktionierenden Menschen von dringender Notwendigkeit, sich von der Synthese der drei Ausdrucksformen ein richtiges Bild zu machen. Die einfachste Form der Synthese ist die gleichzeitige Verwendung von Tanz, Ton und Wort, wie wir dies etwa in den dramatischen Erregungsmomenten im Leben und auf der Bühne sehen.

Ein Beispiel für synthetischen Vortrag. Ein Bote kommt. Seine Arme sind weit weggestreckt, die Finger krampfhaft gekrümmt, die Augen weit aufgerissen. Der Kontrast zwischen Verkrampfung und möglichster Ausdehnung in der Geste wird begleitet von einer Stimme, die zwischen tiefem, dumpfem Grollen und

aufgeregtem Kreischen wechselt. Die Tonstärke geht vom Flüstern bis zum Schreien. Die Erzählung ist hastig sprudelnd mit langgezogenen Erwartungspausen, die Begriffe sind verwirrt. Gemütsausbrüche, durch einzeln hinausgestoßene Worte wie Schrecken, Grauen, wechseln mit der hastig vorgebrachten Erzählung eines schauerlichen Vorgangs ab.

Das Ganze macht den Eindruck von gleichzeitigem Insiehineinkriechen, angstvollem Verbergen, Verschwinden, Verkleinern der eigenen Person und raschestem, weichstem, heftigstem Fliehen, von sich werfen der ganzen Körperlichkeit.

Ähnlichkeit der Ekstasen der Liebe und des Hasses. Wie die Ekstase des Schreckens, des Hasses, werden auch die Ekstasen der Freude, der Liebe die gleichen kontrastreichen Merkmale aufweisen. Flüstern und rufen, hohe und tiefe Töne wechseln. Mit gebrochener Stimme, verwirrten Begriffen, in welchen sich Stammeln und poetischer Schwung ablösen, wird die Gebärde der Hingabe und die Geste des An-sich-Pressens ausgeführt. Alles deutet die gleiche Flucht und Angst vor übermäßiger Erregung an, wie oben. Diese Synthese der gleichzeitig gebrauchten Ausdrucksmittel kommt als primitive Form nur im überlegungslosen Erleiden der Naturgewalten klar zum Ausdruck.

Feinere Unterschiede des Ausdrucks. Die feineren Nüancen des Ausdrucks, die wir im Alltagsleben sehen, sind durch die heutige konventionelle Steifheit der Menschen fast ganz unterdrückt. Wir betrachten den die Natur erleidenden, pathetischen Menschen als Kind, als Wilden und lächeln über ihn. Eine neue Art der Pathetik, der Synthese, der Ausdrucksmöglichkeiten hat sich ausgebildet und zwar diejenige, die dem einzelnen Ausdrucksmittel die Möglichkeit gibt, auch die Wesenheiten der beiden anderen Gebiete auszudrücken.

Einbegreifendertypischen Wirkungsmittel in eine einzige Ausdrucksform. Am klarsten ist dies im Wort ersichtlich, das von uns am meisten gebraucht wird. Unsere begriffliche Mitteilung kann belehrend, erregend oder bewegend sein. Mit anderen Worten, sie kann sich an unsern Verstand, an unser Gemüt und an unsere körperlichen Sinne, den Willen, wenden.

Ein Redner. Sein klares, spöttisches Auge blickt durch eine Brille auf das Auditorium. Sein vernichtender Witz oder sein geistreicher Schwung geben dem Gehirn die gleiche Freude wie eine schmelzende Musik dem Gemüt oder der Anblick einer kühnen Handlung dem Tatwillen Freude bringt.

Triebhafte Regungen im Ausdruck. Diese Befriedigung der triebhaften Gehirnregungen Geist zu nennen ist das größte Verbrechen an diesem Begriff, der eine Sammlung körperlicher, seelischer und verstandesmäßiger Regungen bedeutet. Es ist hier eigentlich schon alles über die triebhaften Grundlagen von Tanz, Ton und Wort gesagt, so daß das Beispiel des einseitig als Witz gebrauchten Wortes klar ins Auge springt. Fast unsere ganze Wissenschaft ist ein Verstandeswitz. Die Befriedigung unseres Gemüts triebes im Alltagsleben durch die Sentimentalität ist ein Gemütswitz. Das Wort gibt sich gerne dazu her, diesem Gemütswitz durch breite, weiche und sentimentale Erwägungsform zu dienen. Auch der rein sinnlichen Schilderung dient das Wort und erfüllt damit die Rolle des triebhaften Tanzes. Dasjenige Wort aber, in dem diese drei Darstellungsarten zusammenklingen, derjenige Gedankengang, in dem Körper, Gemüt und Verstand gleicher Weise, sozusagen als Akkordteile zu eurhythmischer Wirkung kommen, ist wirkliche geistige Mitteilung, ist vernunftgemäßes Sagen, ist Synthese von Tanz, Ton, Wort im Wort. Die Synthese dieser drei Ausdrucksmittel im Tanz kann dadurch anschaulich gemacht werden, daß man sich die Wirkungsmöglichkeiten des Tanzes auf die einzelnen drei Sensorien, Körper, Gemüt und Verstand — vergegenwärtigt.

Die Wirkungen auf Willen, Gemüt und Verstand im Tanz. Die Kampfspannung (Ringer, Boxer, Fechter), die Erotik (Bauchtanz, Ballett), die Kühnheit (Akrobatik) des Bewegungswerkes geben dem körperlichen Willen — Anregung.

(Es sei dabei nicht an die niedrige Gier des Willens gedacht, die bestrebt ist, die gezeigten Dinge zu besitzen, sondern an die Mitfreude, die der Tatwille am starken Wirken des fremden Tatwillen hat.)

Das Sehnen des Gemüts wird im Tanz meist durch das Liebespiel versinnbildlicht (im abstrakten Tanz, Fliehen und Nahen).

Den Verstand befriedigt das mimische Bewegungsbild, d. h. wenn den Bewegungen ein Geschehen zu Grunde liegt (Drama, Pantomime, Film).

Die heutige Musik eine Verstandessache. Die Musik, wie sie heute gebräuchlich ist, hat als konstruktives Ganzes hauptsächlich verstandesmäßigen Reiz (Kompositionen, Themen, Variationen).

Lied als Gefühlsausdruck. Das Lied ist die eigentliche gemütsmäßige Ausdrucksform der Musik und verbindet sich daher mit der gemütsmäßigen Ausdrucksform des Wortes, der Lyrik.

Musikalischer Rhythmus und Tatwille. Das Willensmäßige in der Musik wird durch den Rhythmus verkörpert. Er wirkt auf den Körper, den Tatwillen. Der Tänzer ballt aus beliebigen, atonalen Lauten das Klangbild, den Ausdruck dessen, was er sagen will.

Die heutige Auffassung der Synthese. Die Art der Synthese der drei Ausdrucksmittel, wobei alle drei in einem derselben, also entweder im Tanz, oder im Ton, oder im Wort konzentriert sind, liegt unserem heutigen Empfinden näher, als die oben geschilderte Gesamtpathetik des Wesens im dramatischen Ausdruck.

Überall ist es aber die Bewegung, die Bewegtheit hervorruft. Aus aller Kunst spricht Tanz. Besonders die Bühnenkünste werden heute schon oft unter dem synthetischen Begriff „Bewegungskünste“ zusammengefaßt.

Gesetzmäßigkeiten. Die eigentlichste Bewegungskunst, der Tanz, hat sich heute zur vollreifen Kunst entwickelt, seine Wirkungen in Zeit, Kraft und Raum in Rhythmik und Harmonie sind vieltausendfältig beobachtet und gegliedert, die Hilfskünste der Farben — und Lichtkomposition, der Tonrhythmik und Harmonie sind dem Wesen der Bewegung angepaßt: jedes Glied der Bewegung ist beschreibbar und vom tanzwissenden Künstler leicht wieder zu geben. Kompositionsgesetze und Möglichkeiten entströmen dem inneren Sinn der Bewegung, zur vielfachen Verwendung und Interpretation, zum Ausdruck der inneren Notwendigkeit des Bewegungskomponisten, des Tänzers.

Organisation von Bewegungschören. Die aus dem alten Bühnentanz und der neuen eurhythmischen Spannungslehre sich entwickelnde moderne Bewegungskunst ist eine Gruppenkunst und daher mehr als jede andere Bühnenleistung geeignet, auf einen größeren Zuschauerkreis zu wirken. Kleinere Gruppenleistungen

und auch solistische Tätigkeit ist selbstverständlich auch hier notwendig und wünschenswert, ebenso wie neben der Orchestermusik die Kammermusik und die Solistik besteht. Um der Bewegungskunst aber die reiche Entwicklung zu geben, welche in der Fülle ihrer Möglichkeiten liegt, müssen Bewegungschöre gestaltet werden, die den schon allorts auftauchenden Bewegungsdichtungen gerecht werden können, und die durch ihre Aufführungen den augenfälligen Wunsch und Drang der Zeit nach Bewegungskunst eine würdige, künstlerisch hochstehende Erfüllung zu geben vermögen.

Der Bewegungschor wird sich wesentlich anders gestalten als die bisherigen Gruppen-Ensembles und Ballette, die sich mit einer Abart der Bewegungskunst, dem Fußtanz, befaßten. Der moderne Tanz, die moderne Pantomime und die neue Regiekunst hat die Bewegungskunst vorbereitet, die in rhythmischen und gymnastischen Vorführungen bisher ungeahnte Wirkungen auf den Zuschauer erzielt und sich langsam zu vollkommener Selbständigkeit und künstlerischer Reife entwickelt.

Der Kunstsin n des neuen Tän zers. Das vertiefte Erfassen des Bewegungsphänomens durch Darsteller und Zuschauer führt zu einer durchgeistigten Ausdrucksmöglichkeit, welche den heute allgemein üblichen Tanzdarbietungen fehlt. Der Fußtanz ist eine Abart der musikalischen Akrobatik und hat mit der Kunst wenig zu tun. Der Chorkünstler für Bewegungskunst ist elastisch und geschmeidig geworden durch die seiner Berufstätigkeit notwendigerweise vorangehenden gymnastischen Übungen, er muß aber nicht von Kindheit auf im Banne eines widernatürlichen Drilles stecken, wie der Ballettänzer. Der geistige Inhalt vollends des Bewegungswerkes stellt die höchsten Anforderungen an Gemüt und Intellekt des Darstellers. Ein Chorist als mechanische Figur ist im Rahmen des Bewegungskunstwerkes ebenso undenkbar wie ein Bauernkontrabaß im Rahmen eines Symphonieorchesters. Kunstsin n, künstlerisches Können ist für den Bewegungskünstler unerläßliche Notwendigkeit, und diese kann nur erreicht werden durch eine intensive, geregelte, durchgeistigte Ausbildung, die längere Zeit in Anspruch nimmt.

So wird es auch verständlich, daß sich wertvolle Menschen, auch der sogenannten gebildeten Klassen, wie wir schon heute sehen, der

Bewegungskunst widmen. Es wird eben erkannt, daß unsere Zeit das starke Bedürfnis nach Bewegungsausdruck hat. Wie schon früher wird der Männertanz aufblühen, vielleicht sogar vorherrschen.

Bildungsniveau des Bewegungskünstlers. In der Organisation des Bewegungschores wird infolge der geistigen Gleichheit und des notwendigerweise hohen Bildungsniveaus der Mitglieder ein wesentlich anderes sein können, als in jenen Bühnenensembles, wo die Gruppe nicht Wert an und für sich, sondern bloß Folie für einen oder einige körperlich wohlgebildete und geschickt gedrillte Personen war. Auch die Art des Bewegungskunstwerkes, welches nicht aus schematischen Bildern und dem Wechsel symmetrischer und assymetrischer Arrangements besteht, sondern in welchen die Bewegung selbst als Ausdrucksmittel ihre eigenen Bindungen und Lösungen, ihre Harmonien und ihren tieferen Sinn verwendet, wird durch seine technischen Bedingungen und hohen Anforderungen an jedes einzelne Chormitglied eine ganz andere Organisation fordern wie die bisherige.

Solistentum. Eine Gleichstellung aller Mitglieder, eine häufige Verwendung zu interessanten Eigenaufgaben für jeden einzelnen, ein belebter Wechsel der Aufgaben, ein ständiges Fortschreiten in der Ergründung des Bewegungsphänomens wird Pflicht und Recht jedes Mitgliedes. Es gibt keine erste, zweite, dritte etc. Quadrille oder Klasse und vor allem: ein Unterschied in der Verwendung wird nicht durch körperliche Vorzüge bedingt. Das Gruppenkunstwerk im Sinne der Bewegungskunst verlangt geistig wertvolle Menschen mit gesunden, geschmeidigen Körpern und keine irgendwie zierlich gearteten Puppen. Es handelt sich nicht mehr um Schaustellung hübscher Gliedmaßen, sondern um künstlerischen Ausdruck durch bewegte Formen und Linien, Gruppen und Massen. Auch der aus diesen Gruppen sich herauslösende Solist wird vor allem seine künstlerische Macht gebrauchen und nicht seine körperlichen Vorzüge.

Rolle des Alters. Ein weiterer Organisationsunterschied ist, daß das Alter des Lernenden und Ausübenden keine so große Rolle spielt wie bei den akrobatischen Leistungen des Balletts. Gewiß werden auch hier, wie bei jedem Beruf, gewisse Grenzen für den Beginn des Studiums und für die Fähigkeit zur Ausbildung bestehen, doch sind dieselben bedeutend weiter gezogen als bisher. Wohlgebildete,

geschmeidige, bewegliche Erwachsene können das Studium noch mit Erfolg beginnen, da es sich nur um die natürliche Geschmeidigkeit der Glieder handelt und nicht um künstliche Verdrehungen und Verzerrungen, die nur im Entwicklungsstadium in die Sehnen und Bänder des Körpers hineingequält werden können. Auch das Auftreten ist für gesunde und bewegliche, also natürlich lebende Menschen bis in ziemlich vorgerücktes Alter möglich, denn nicht jugendliche Schönheit wird gezeigt, sondern Bewegung, Fluten, Wellen, geistiger Ausdruck menschlicher Bewegung.

Wirtschaftliche Besonderheiten. Ein wichtiger Unterschied ist auch die mehr gleichmäßige Honorierung der Leistungen, die durch das gleiche geistige Niveau, die künstlerisch notwendige Gleichstellung, zu Stande kommt. Durch eine mehr gleichmäßige Verteilung der oft enormen Solistengagen wird ein durchschnittlich höheres Gehalt des einzelnen bedingt. Unterschiede werden wohl immer herrschen in Ansprüchen, Leistungen und Vergütungen, doch sind dieselben zweifellos geringer, wenn fast jeder befähigt ist, solistisch zu wirken. Und das muß von den Mitgliedern eines Bewegungschores verlangt werden.

Bühnenausstattung. Da die Bewegung selbst das Hauptausdrucksmittel ist, wird für eine szenische Ausstattung kein so außerordentlicher Aufwand getrieben werden müssen. Wie beim Symphoniekonzert die Musik, so wird hier die Bewegung Sinne, Seele und Gedanken des Beschauers so sehr gefangen nehmen, daß jede übermäßige Ausstattung durch Szene und Kostüme nur störend auf den Bewegungseindruck wirken müßte. Die bisherige Erfahrung zeigt auch deutlich, daß Einfachheit der Beigaben eine Grundbedingung für die Wirkung des Bewegungskunstwerkes ist. Der ökonomische Vorteil für die Chormitglieder springt hier klar ins Auge. Kleinere Betriebskosten bringen auskömmlichere Gehälter mit sich.

Soziale und wirtschaftliche Stellung des Künstlers. Jedermann weiß, wie dringend der Darsteller und insbesondere die Darstellerin eine wirklich gesicherte Existenz braucht.

Wenn ein Teil der moralischen, ethischen und ästhetischen Nachteile des Darstellerberufes durch ökonomische Vorteile, der andere Teil aber durch das von der Bewegungskunst bedingte wertvolle



Photo E. S. Drexler

Mary Wigman
Allegro con brio

Menschenmaterial behoben wird, so ist viel für die Stellung der Kunst in unserem sozialen Leben geschehen.

Es gibt heutzutage schon zahlreiche Bühnen, die räumlich den Anforderungen des Bewegungskunstwerkes entsprechen. Das Verlangen nach erhebender Festkunst ernstesten Charakters ist groß und gerade die Bewegungskunst interessiert immer weitere Kreise. Es fehlt nur der größere Chorverband, der mit Ausdauer an die Einstudierungen und Aufführungen der schon vorhandenen Bewegungskunstwerke geht. Leicht würde sich derselbe gruppieren, wenn alle die zum Bewegungskunstwerke streben, sich zusammentun würden. Eine anfängliche kleine Gruppe ließe sich leicht zum Bewegungschor großen Stiles ausgestalten und es würde eine Kunsttat geschaffen, nach der unsere Zeit ruft, deren Notwendigkeit besteht und deren Erfolg gesichert ist.

Tanz, Ton, Wort als Ausdrucksmittel der Bewegungskünste. Jeder künstlerischen Bewegung wird ein Geräusch anhaften, ein, wenn auch noch so ferne liegender, logischer Zweck, Sinn, Begriff verbunden sein. Jeder Ton wird durch Bewegung erzeugt und hat ursächlichen und auswirkenden Begriffszusammenhang. Es gibt also keine absolute Einzelkunst. Je stärker jedoch eines dieser Ausdrucksmittel vorherrscht, umso reiner kann es seine eigensten Gesetze und Möglichkeiten entfalten. In der musikalischen und in der Begriffsdichtung ist der Veranlagung und den Zwecken des Künstlers entsprechend, ein möglichst reiner, sogenannt absoluter Gebrauch der einzelnen Ausdrucksmittel gang und gäbe.

Wir kennen eine absolute Musik im Gegensatz zu einer Programmmusik, zum Lied, zum Melodrama usf. Wir kennen Dichtwerke des Wortes, die fast einzig durch ihren begrifflichen Inhalt wirken und wirken wollen. Nur der Tanz ist bei den Kulturvölkern vollständig an ihm selbst fremde Rhythmen gebunden, als seine einzigen Anreger und Leiter betrachtete man den Begriff und die Musik.

Der freie Tanz. Die verschiedenen Formen des Tanzes aber, Musik oder Worte mit begleitenden Körperbewegungen, Tanz mit begleitenden Musikrhythmen oder Begriffsvorstellungen (Pantomime) usw. zeigen sich als eine Möglichkeitskette, deren letztes Glied, der freie Tanz, der Tanz ohne Begleitung, das innerste Wesen des Tanzkunstwerkes am deutlichsten zum Ausdruck bringt.

Jedenfalls ist der Tanz ohne Musik eine berechtigte Kunstform, die sich ja übrigens schon viele Freunde geschaffen hat. Der erzieherische Wert des Tanzes ohne Musik wird jedem Einsichtigen klar, besonders wenn er an die Parallelen der höheren Musikerziehung und Begriffserziehung denkt.

R a u m r h y t h m i s c h e s E m p f i n d e n. Die Bewegungsformen und Formgebilde des freien Tanzes entspringen dem raumrhythmischen Empfinden. Jeder pantomimische Untergedanke oder Leitgedanke fehlt ebenso wie irgendwelche musikalische Beeinflussung.

Diese Grundlage des freien Tanzes, das raumrhythmische Empfinden, war von jeher der Bewegungsmotor des wahren Tänzers und Tanzschöpfers. Es ist nur Vorhandenes von täuschenden Umhüllungen zu befreien, wenn man das Körpergefühl und Raumgefühl als reines Ausdrucksmittel, insbesondere auch des Ensembledanzes, zur Geltung bringen will.

V e r t a n z u n g v o n M u s i k. Zum Ton hinüber führt uns das Bekenntnis so mancher bedeutender Musiker, daß ihnen nämlich die Vertanzung musikalischer Meisterwerke nur in den seltensten Fällen Befriedigung gewährt, und dann nur, wenn der Tänzer sich dem musikalischen Rhythmus vollständig anpaßt, unterordnet. Wie ungern (und in den seltensten Fällen gut) begleitet der bedeutende Musiker Tänze.

R e i n e M u s i k. Die reine Musik erscheint uns als etwas so Selbstverständliches, daß ihre Erklärung und Darstellung überflüssig ist. Es genüge hier der Hinweis auf die Pfadfinder der neuen Musik, die Ausdruckswerte von bisher unerhörter Schönheit und Kraft fanden und die gleichzeitig zeigen, daß unser Können und Kennen das unendliche Reich der Klänge noch lange nicht beherrscht.

Erziehung, Erfindung und Ausübung haben auch hier noch Berge von Arbeit zu bewältigen.

T a n z m u s i k. Eine Vereinigung des Tanzes und der Musik ist möglich, nur wird sich hier dann entweder der Tanz oder das Geräusch unterordnen müssen. So entstand die landesübliche Tanzmusik, die ihrerseits wieder teilweise befruchtend, teilweise verwirrend auf die reine Musik wirkte. Tanzmusik muß so wirken, wie wenn sie das Klingen des Tänzers wäre. Sie ist hörbar gewordene Zeitmetrik und Rhythmik der Bewegung.

Ein Zusammenklingen von Wort und Ton haben wir im Lied. Auch hier zeigt sich, daß einmal der Begriff, ein andermal wieder die Musik die Oberhand haben muß. Die geeignetste Tanzmusik ist das rhythmische Geräusch. Gong, Trommel, Castagnetten usw. passen sich leicht dem Rhythmus tänzerischer Bewegung an.

Reine Wortkunst. Die reine Wort- oder Begriffsdichtung besteht und bestand auch immer. Auch hier handelt es sich um allbekannte Formen, die als höchste Kunstgebilde unangezweifelt dastehen. Auch die Verbindungen des Begriffes mit Ton oder Bewegung sind feststehende Gebilde. Daß auch hier überall gärendes Leben Neues erzeugt, und daß gewaltig Wirkendes ersehnt und erwartet wird, ist bekannt.

Verbindungen. Im täglichen Leben können wir diese Ausdrucksformen selten auseinanderhalten und es zeigt sich als ein Trieb, das unorganisierte, unharmonisierte, unstilisierte Leben im Kunstwerk nachzuahmen, wenn uns bei Zurücktreten des einen oder des anderen Faktors sofort etwas fehlt; wenn wir den begrifflichen Sinn des Tanzes suchen; wenn wir die mit dem Begriff oder dem Empfindungston verbundene Reflexbewegung vermissen.

Frei ist der Künstler immerhin, alle Formen und alle Formverbindungen für seinen Ausdruck zu wählen; das Zwingende bleibt seine Kunst, seine Schönheit.

Und diesem Künstler, Schöpfer der Zukunft wird der Weg gebahnt durch ein tiefes Erfassen der Gesetze und Möglichkeiten, die in den Bewegungskünsten liegen.

Schrift. Jede Kunst muß ihre Schrift haben. Wortschrift, Tonschrift, Tanzschrift, alle bestehen schon lange und sind immer gleich unfähig, das volle Leben der Bewegung, des Geräusches, des Begriffes für jedermann festzuhalten. Es gehört eine bestimmte Vorbildung dazu, ein Erwägen und Kennen des Wesens der niedergeschriebenen Dinge. Und dann wird noch persönliche Eigenart, Vorliebe und Anschauung das Symbol jedesmal anders deuten.

Doch sind wir befähigt, berechtigt, ja gezwungen, unsere Kunstwerke in Schriftform zu fixieren. Die Form der Schriftzeichen muß aber aus der Kenntnis des innersten Wesens der Dinge, von denen wir sprechen, erwachsen, um dem Eingeweihten das gewollte Bild vor das Auge zu führen.

W o r t s c h r i f t. Hieroglyphen, die den Gegenstand abbilden, Silbenzeichen, Begriffs- ja Begriffsreihenzeichen sind unserer phonetischen Schrift vorangegangen oder bestehen neben derselben. Unsere Wortschrift wandelt sich dauernd.

T a n z s c h r i f t. Begriffszeichen bilden auch unsere Tonschrift; hieroglyphenartige Bewegungszeichen waren die Grundlage der Choreographie. Wie der ganze Tanz, war auch seine Niederschrift ein rein äußerliches Unternehmen. Äußere Merkmale einer äußerlichen Geschicklichkeit legte man zeichnerisch fest und nannte das Choreographie.

Der neue Tanz verlangt eine neue Tanzschrift. Es ist ganz unmöglich, daß einer, oder eine kleinere Menschengruppe allgemeinerwertige Symbole endgültig festlegen kann. Nur die Kenntnis der Gesetze kann festgelegt werden, aus denen eine Zeichenschrift erwachsen wird. Das war der Grundgedanke jener, die in jahrhundertelanger, mühevoller Arbeit eine Schrift für harmonische Bewegung suchten und fanden. Heute dienen diese Schriften dem Tänzer als Basis für ihre gymnastischen und tänzerischen Studien und als Mittel zur Fixierung von Tänzen.

T o n s c h r i f t. Die Tonschrift besteht und ist in Weiterbildung begriffen. Die Forderungen der modernen Musik: Chromatik, Geräuschwirkung, strengere Rhythmik und Dynamik, Unterteilungen in der Nuancierung, wie $\frac{1}{4}$ Töne etc., werden unsere Tonschrift teilweise umbilden. Ob wohl auch die Wort- oder Begriffsschrift noch weiterhin Wandlungen erfahren wird? Zweifellos ist sie wandlungsfähig. Vor allem müßte sie erst richtig gelesen werden. Sowohl phonetisch als auch begrifflich existieren allgemein gültige Gesetze der Harmonie des Stiles, des Rhythmus, deren Beachtung, ja Kenntnis, von unseren neuen Dichtern erst wieder geweckt und verlangt werden muß.

Jedenfalls sehen wir in der Schrift die Bewahrerin des Schönen und müssen trachten, sie so zu gestalten, daß sie ihren hohen Inhalt nicht zu verzerren vermag.

K o m p o s i t i o n s g e s e t z e u n d Ä s t h e t i k. Die Phrasierung, die Rhythmik, Metrik, Dynamik, Akzentuierung, Melodie und Harmonie der Musik und Sprache hat Ähnlichkeit mit derjenigen der Bewegung. Maßgesetze, Richtungsgesetze, die den musikalischen und architektonischen ähneln, können auch bei der Analyse der Be-

wegungskunstwerke beobachtet werden. Regel wird natürlich immer eine praktische Konvention sein, die vielleicht für diese oder jene Zeit wirklich Bedürfnis, und daher wirklich charakteristisch und maßgebend ist. Hand in Hand mit Geteiltheit und Kontrast (der Kontrast haftet jeder Teilung an), geht Sympathie und Antipathie, Gleichgewicht und Folge.

Stilepochen. Im allgemeinen ist die Regel jene Auswahl aus der fast unendlichen Zahl der Konstruktionsmöglichkeiten, die am klarsten von der betreffenden Epoche verstanden wird. So hat eine streng dogmatische Zeit die kontrapunktische Feinheit der gotischen und der niederländischen Kirchenmusik hervorgerufen. So brachte die ästhetische Freiheit der italienischen Renaissance den farbigen Malstil und die melodiose Musik, so entstand in der Unterepoche Rokoko, eine dem Zeitgeist entsprechende Bühnenkunst, Musik, Tanzkunst und Architektur. So schuf die Romantik des letzten Jahrhunderts Wagner und seine Vorgänger und Nachfolger. So sehen wir in unserem Jahrhundert mit seinen industriell sozialen Idealen den deutschen Werkbund, die intellektuelle, bildende Kunst, die Sehnsucht nach Gruppenkunst, Bewegungskunst, symphonischer Musik. Was der Ausdruck einer vergangenen Epoche ist, können wir wohl bestimmen. Was das heutige Gesetz ist, können wir nicht klar sagen. Dem komponierenden Talent seien alle Wege zur Kunsttat frei. Die theoretische Erkenntnis der Erfahrungen der Vergangenheit liefern reichliches Material. Vor allem aber müssen wir uns dem Genius anvertrauen und unserem lebendigen Feingefühl der Auswahl, und nicht dem aus theoretischem Wissensdrang oder anerzogenen Angewohnheiten entstandenen Urteil.

Aufnehmen und Genießen des Kunstwerkes. Wir kommen hier von der Komposition zum Kunstaufnehmen, einer Tätigkeit, die ebenso genialisch und spontan ist, wie das Schaffen. Manche Menschen haben diese passive Genialität in hohem Maße. Sie äußert sich vor allem in allgemeinem Kunstinteresse, in Liebe für geistige Nahrung und Feingefühl für deren Beschaffenheit und Verschiedenheit.

Heute sehen die meisten Menschen in aller Kunst nur das Inhaltliche. Eine Erziehung zu tänzerischem Empfinden wird diesem Mangel abhelfen.

Die Suche nach Inhalt steht dem Tanzverstehen auf zweierlei Weise entgegen. Erstens findet man im reinen Tanz nicht das „Verständliche“, dem man zugeneigt ist und erklärt den Tanz aus nächstliegendem Mißverstehen sexuell. Zweitens sieht man in der Pantomime, die allerdings gegenständlich Verständliches bringt, nur das rohe Geschehen ohne psychische und geistige Verfeinerung. Handlung als Spannung zu werten ist der heutige Mensch gänzlich unfähig. Das geht soweit, daß man die rein auf Handlung abgestellte Darstellung der Pantomime als schädlichen Einfluß auf das Gemütsleben fürchtet. Zu diesem Mißurteil trägt die Filmpantomime viel bei. Allerdings behandelt sie meist Stoffgebiete und Handlungen, die zwar nicht schlechter als die unserer Romane und Theaterstücke sind, aber trotzdem oder eben deswegen keinen Anspruch auf künstlerische Einschätzung haben.

Man verzage aber nicht an der Menschenkraft. Sowohl die Kraft des einzelnen wie auch die Kraft der Gesamtheit hat Schutzvorrichtungen, die hemmend und vernichtend auf schädliche Einflüsse wirken. Die nützlichen und lebensfördernden Einflüsse werden dann rasch wieder erkannt und hochgetragen.

Was die innere Kraft nicht verträgt, dagegen lehnt sie sich auf. Es ist deshalb nutzlos, den Menschen vor schlechten Einflüssen bewahren zu wollen. Man biete Wertvolleres und lasse das Kranke sich selbst verzehren und vernichten.

Verbote bringen keine Kultur. Wenn kranke Augen das natürliche Tageslicht nicht vertragen, so wird man ihretwegen die übrigen gesunden Augen nicht ins verdunkelte Zimmer sperren, sondern man wird den Kranken absondern und zu heilen trachten. Man wettet über Bücher, Bilder, Filme, Theaterstücke, die sich mit den Problemen menschlicher Schwächen und Triebe befassen, die Habgier, Sinnlichkeit, Lüge und ähnliches in den Mittelpunkt ihrer Handlungen stellen. Ganz abgesehen davon, daß die größten Meisterwerke des menschlichen Kunstgeistes diese Probleme als kräftige Schatten in ihre Bilder, als Sauerteig in ihr Brot, einfügten — ist es doch klar, daß diese Sündhaftigkeiten doch schon längst bestehen und allgemein bekannt sein mußten, bevor man sie beschreiben und in Kunstwerken darstellen konnte.

Die Schattenseiten des Lebens. Man frage sich doch: Warum bestehen diese Schattenseiten des Lebens? Wo haben

sie ihre Wurzel? Sicherlich nicht in der darstellenden Kunst und in ihren Verführungen, sondern einzig und allein in den Schwächen und Abnormitäten ungesunder Lebenshaltung. Wenn man also diesen Übeln auf den Leib rücken will, so bedenke man, daß wirkliche Kunst das Recht und die Pflicht hat, auch die Schattenseiten des Lebens zu zeigen. Der Wunsch des Zuschauers, diese Schattenseiten zu sehen, ist keineswegs immer perverse Sensationslust, sondern oft dringendes Bedürfnis, aufgerüttelt und belehrt zu werden.

Wenn solche an sich sittlich stärkende Inhalte in unkünstlerischer Form breitgetreten werden, so liegt die Schuld wieder nur an der Lebensschwachheit und Hohlheit unserer Zeit.

Wert des Kinematographentheaters. Das Bild von den Zielen der Bewegungskunst muß durch den Hinweis auf ihren Zusammenhang mit einer der wichtigsten Volksbildungsstätten, mit dem Kinematographentheater ergänzt werden.

Alles über die Tanzkunst und über die Pantomime Gesagte ist im Prinzip auch für die kinematographische Darstellung gültig, denn das künstlerische Lichtbild bringt Tanz, bringt Pantomimen. Der wesentlichste Unterschied zwischen der Bühnenpantomime und der Film-pantomime ist, daß in der letzteren die dritte Raumdimension und damit auch der persönlich anwesende Darsteller fehlt. Die Darstellung ist eine flächenhaft bildmäßige.

Es wird dieser Umstand, ebenso wie das Fehlen der natürlichen Farben sehr oft als ein so tiefgehender Mangel bezeichnet, daß man dadurch der Kinematographie alle künstlerische Wirkungsmöglichkeit abzusprechen geneigt ist. Wenn man sich aber eingehender mit den Problemen des Bewegungsbildes und der Pantomime beschäftigt, so kommt man zu der Überzeugung, daß diese Beschränkung auf das Flächenhafte und Bildliche ebensoviele künstlerische Vorteile wie Nachteile in sich birgt.

Beschränkungen der Künste durch die Eigentümlichkeiten ihrer Ausdrucksmittel. Nicht nur die Filmkunst, sondern auch alle anderen Künste haben ihre besonderen technischen Bedingungen und Möglichkeiten. Der Plastik fehlt die Farbe, der Malerei die Form. Die Dichtkunst kann das im Leben und in anderen Künsten lebendig-plastisch Anschauliche nicht unmittelbar darstellen. Der Musik fehlt die begriffliche Bedeutung.

Wem fiel es je ein, einer dieser Darstellungsarten deshalb künstlerische Wirkungsmöglichkeit abzusprechen? Freilich darf das Bewegungsbild im Film, wie in jeder anderen Kunstart nicht nur Abklatsch der Wirklichkeit sein. Auch darf man die Filmbildfolge nicht als Abart des Theaters werten. Wenn der Pantomimiker auf der dreidimensionalen Bühne Plastiken tanzt, um ein menschliches Geschehen darzustellen und damit ein allgemeineres Geschehen zu symbolisieren, so tanzt der Pantomimiker im Film Bilder. Es ist eine ganz andere Darstellungsweise als die bisher bekannten. Ihre Philosophie und Ästhetik ist erst im Entstehen begriffen.

Besonderheiten des Lichtbildes. Vieles, das sich weder auf der Wortbühne noch aber auf der Tanzbühne darstellen läßt, kann im flächigen Bewegungsbild gegeben werden. Die im Film deutlich sichtbare Gesichtsmimik geht im Theater für den weit von der Szene sitzenden Zuschauer gänzlich verloren. Der Beschauer des Lichtbildes ist gleichsam in Bewegung. Er tritt einmal näher an das Bild heran — was er im Theater durch das Opernglas erreichen will —, um Teilformen besser sehen zu können, und ein andermal rückt er wieder vom Bild ab, um den Gesamtrhythmus der Darstellung, das Gesamtbild besser auf sich wirken zu lassen. Natürlich geschieht diese Bewegung nicht in Wirklichkeit. Der Zuschauer bleibt ruhig sitzen. Das Bild selbst wird näher oder weiter an ihn herangerückt, je nachdem die bessere Sichtbarkeit der Teilformen oder des Gesamtbildes für die Kunstwirkung notwendig ist. Über den Wert dieser Art der Vergrößerung eines beschauten Gegenstandes für das künstlerisch-menschliche Erfassen eines Geschehens kann kein Zweifel bestehen. Auch die Möglichkeit, eine Bewegung zu verlangsamen oder zu beschleunigen kann nicht nur — wie im wissenschaftlichen Film — außerordentlich belehrend sein, sondern auch von der künstlerischen Phantasie als besondere Ausdrucksmöglichkeit erfaßt werden.

Tatspiel und Wortbild. In der Pantomime wird nicht nur ein seelisches Geschehen, sondern das stilisierte Abbild einer realen Handlung durch Formspannungskämpfe des menschlichen Körpers dargestellt und erläutert.

Wenn wir eine von uns vollerlebte Bewegung oder Tat mit Worten schildern wollen, so können wir nur jenen Teil des Erlebnisses mittei-



*Raja Belenson
Persischer Tanz*



len, der in dem engumgrenzten Wortbegriff, den wir gebrauchen, eingeschlossen lebt.

Das Auge erfaßt rasch und sicher den Vollinhalt eines Bildes oder eines Geschehens. Wir können durch das Wort eine der Eigenschaften einer Gestalt, einer Bewegung, einer Tat flüchtig andeuten. Aber selbst, wenn wir Bände über das Erlebnis schreiben oder sprächen, könnten wir kein erschöpfendes Bild unserer Schauwahrnehmung geben. Durch die plastische Körperlichkeit, die das Auge trifft, kommt der umfassende Ausdruck und Eindruck des Vollinhaltes restlos zustande. Der Tanz, die Pantomime, das Bewegungsbild gibt, das Geschehen knapp umfassend, plastische Vollinhalte. Sie kommen natürlich nicht immer klar zum Bewußtsein, d. h. sie lassen sich nicht in Wortedenken umsetzen. Sie werden aber zur Bewußtheit, werden stark und lebendig wirksam.

Man preist als Vorzug des Wortdramas, daß grauenerregende Szenen, Morde usw. nicht auf der Bühne, sondern hinter der Bühne geschehen. Die Kunde vom Schrecklichen wird von den Beteiligten episch-dramatisch mitgeteilt. Die Phantasie des Zuhörers versagt aber oft, da sein Auge keinen Spannungskampf wahrnimmt, der ihn voll erschüttern könnte. Der skeptische Verstand kann sich der erzählten Schilderung leicht entziehen. Das Auge aber wird durch den Fall, den Sturz eines Menschen unerbittlich in den Strudel der Bewegung und damit der Geschehnisse hineingerissen. Wenn der Verstand nachher höhnt, ist der Keim der Ergriffenheit schon in das Ich gefallen. Die Plötzlichkeit vehementer Leidenschaftsausprägungen und starkgespannter Bewegungen gestattet kein Nachdenken, kein wohligherborgenes Fernabweilen. Sie rüttelt auf, zeigt die Gefahren ungehemmter Triebe, die Schrecklichkeit oder Lächerlichkeit menschlicher Schwächen in einprägsamster Weise, der man nicht ausweichen kann. Und das tut not!

Der Durst nach Bildern. Der Durst nach Bildern, der im heutigen Menschen lebt, ist eine der Schutzvorrichtungen des Ichs. Der Mensch fühlt und weiß, daß ihm ein Köstlichstes und Tiefstes, das Mitfühlen und Mitleiden, abhanden gekommen ist. Er kennt diese Empfindungen fast nur mehr vom Hörensagen, da alle Schicksale um ihn herum verschleiert sind. Die Formen humanitärer Wohltätigkeit und Hilfsbereitschaft sind zu äußerlich, um diesem

edelsten Trieb des Schicksalverstehens die Gelegenheit, sich auszu-
leben, zu geben.

S e e l i s c h e r D r u c k. Der Mensch weiß und fühlt, mitten in
einer Welt des selbsterzeugten Kampfes und Leidens stehend, daß er
Blut vom Blute jener ist, die um ihn herum straucheln und sterben.
Auch ihn kann die unerbittliche Macht des Geschickes heute oder
morgen in Gefahr und Vernichtung reißen. Er erlebt ständig, was
seelischer Druck ist und wie dieser Druck alle hellen und dunklen
Triebe zu entzünden vermag.

**D i e S e h n s u c h t n a c h s e l b s t v e r a n t w o r t l i c h e m
E r k e n n e n u n d H a n d e l n.** Der Mensch will sehen und ver-
stehen lernen, welche Abgründe in ihm und um ihn lauern. Er will
selbständig und selbstverantwortlich den inneren und äußeren Ge-
fahren begegnen können. Er will nicht mehr als Objekt in Gefahren,
Krieg und Elend gestoßen werden, sondern er will lebendigen Auges
das Furchtbare und Erlösende menschlicher Spannungen erkennen
und rechtzeitig zur Abwehr oder zum Eingriff schreiten.

Das ist der tiefste, verborgenste Sinn des Durstes der mensch-
lichen Seele nach ergreifenden oder erheiternden Bildern menschlichen
Seins, nach dramatisch-pantomimischer Darstellung. In ihrem un-
bewußten Drang will die große Masse der noch gesunden Menschen
das, was zu schaffen so not tut: gemeinsame Erhebung, Erheiterung,
Rührung, gemeinsame Ergriffenheit in festlichem Erleben.

H u m o r. Keine andere Kunstart ist so geeignet, dem Menschen
das erlösende Lachen zu bringen wie der Tanz. Das unverdorbene
Auge ist gerechter und weiser als der Verstand. Es ist der Seele inniger
verbunden. Gerechtigkeit ist eine der Hauptbedingungen wahren
Humors. Die komische Schuld ist die Schwester der tragischen
Schuld, nur wird der Held nicht durch Vernichtung entschönt, sondern
dadurch, daß er ausgelacht wird. Viel böser als das Auge urteilt der
Verstand über die komische Schuld. Nur zu leicht wird frischer, fröh-
licher Humor zur bitteren Ironie und beißenden Satire. Die Wucht
und oft auch die Derbheit pantomimischen oder tänzerischen Humors
wirkt nur als elementarer Schlag und nicht als ausgeklügelter Nadel-
stich. Es kommt so viel leichter wirkliche Entschöpfung, Versöhnung
zustände, die im Herzen des Zuschauers restlose Fröhlichkeit, ihn
selbst befreiendes Lachen hinterläßt.

Pantomime und Roman. Daß der Mensch heute so stark zur Bewegungskunst und Pantomime strebt und die Klügeleien des Verstandes meidend von Büchern zu Bildern zurückkehrt, ist ein Schritt zur Gesundheit. Früher saßen die Menschen, die heute das Kinematographentheater oder ähnliche Schaustellungen, in denen das Auge zu seinem Recht kommt, besuchen, zu Hause und lasen Romane. Was wurde gegen das Romanlesen gewettert! Heute verschmäht es keiner, ja es gehört zur Bildung und wird empfohlen, diese Phantasiegebilde kennen zu lernen. Man bedenke, auf welchen Inhalten die gesamte Romanliteratur aufgebaut ist. Die breiteste Schilderung menschlicher Irrungen und besonders auch die Wirrnisse der Körperlichkeit, des Trieblebens, bilden den Grundinhalt. In der schlichten, körperlich-plastischen Vorführung solcher Erlebnisse ist dem Künstler bedeutend mehr Gewalt über das „Wie“ der Auffassung gegeben, als im Buch durch die bloße Suggestionskraft des Wortes.

Roman und Film. Der Roman ist gleichsam der Ersatz für Schaukunst, nur entstand und blühte er zu einer Zeit, deren Kennzeichen individualistische Zurückgezogenheit und reine Gefühls- oder Verstandeskultur war. Heute streben die Menschen wieder zusammen, erkennen die Befreiung des Wollens, der Körperlichkeit als eine Notwendigkeit und es blüht eine uralte Kunstart in einer neuen Form, die dieser Einstellung gerecht wird, auf. Es ersteht die plastische Darstellung in der Bewegungskunst und in ihrer populärsten Abart im Film.

Demut vor dem Naturgeschehen und gute Kunst. Es hat zu allen Zeiten wertlose, rohe und einfältige Schauspiele und Kunsterzeugnisse gegeben. So hat es auch eine unübersehbare Flut geradezu blödsinniger Romane und Unterhaltungsbücher gegeben und dennoch fällt Niemandem ein, deshalb diese Kunstgattungen an sich zu verdammen. Wenn es nun eine Reihe von Sensationsfilmen, von dirnenhaften Bewegungsspielen und gezierten Pantomimen gibt, so liegt damit auch noch kein Grund vor, den Bewegungsausdruck zu verurteilen. Das gute Buch, das künstlerisch wertvolle Schauspiel, der edle Tanz, konnte sich immer durchsetzen, wenn auch oft langsam. Die Frage ist nur, ob die sogenannten Gebildeten immer auch genau wissen, was an Kunstwerken gut oder schlecht ist. Spielen ihnen da nicht oft literarische, ästhetische, engmoralische oder parteipolitische

Verknöcherungen einen argen Narrenpossen? Werden nicht oft kalte Konstruktionen als wertvoll anerkannt, weil sie irgend einer Manie des Intellekts schmeicheln? Mehr Demut vor dem großen Naturschehen — zu dem auch das intuitive Kunstschaffen gehört — und weniger Hochmut und Kritik wäre oft am Platz.

Geschichte der Schaukunst als Wegweiser zur Erziehung des Schausinns. Zu allen Zeiten war das Schaubedürfnis der Menschen stark ausgebildet. Wir können aus der historischen Entwicklung lernen, auf wie verschiedene Weise man dem Auge geistige Nahrung bringen kann. Man muß vor allem sowohl das äußere wie das innere Auge durch Ausbildung des Sinns für Bewegungskunst, durch Ausbildung des Formenverständnisses und durch Darbietung wertvoller Bildhaftigkeit erziehen. Es ist viel zu gewinnen, wenn man die Versuche höfischer und kirchlicher Kunst beachtet. Sowohl die Bewegungserziehung (Zeremoniell, Ritual) wie auch die Bewegungskünste (Raumgestaltung, Schmuck, Kleidung, Feste, Umzüge) wurden immer gepflegt, da sie Grundbedürfnissen des Menschen dienen. Man suchte diese Grundbedürfnisse den religiös gesellschaftlich-praktischen Zielen einseitig unterzuordnen. Davon kann heute keine Rede mehr sein. Aus der eurhythmischen Bewegungserziehung und -kunst werden sich die übrigen Lebensformen gestalten und nicht umgekehrt. Die Kunst ist endgültig frei geworden.

Zukunft der Schaukunst. Zweifellos hat das Bewegungsbild in der Zukunft eine bedeutende Aufgabe. Es ist das schönste Zukunftsbild, daß wir erhoffen können, daß Künstlererfinder, Darsteller, Organisatoren, Regisseure und Zuschauer in einem großen Zusammenklang dem Ziele des großen Erlebens zustreben.

Erkenntnis des Wertes der Körpersprache. Die erforderliche Gewissenhaftigkeit des erfindenden und darstellenden Künstlers kann erst zustande kommen, wenn er erkannt hat, um welche große Werte es geht und was er dabei leisten muß und lassen soll.

Es sei darum nochmals darauf hingewiesen, daß der Bewegungsbildner kein Schauspieler oder Schauspieldichter im bisherigen Sinn, sondern ein Tänzer ist, der mit seinem Körper Lichtschattenformen oder Lichtschattenbilder erstellt. Er verzichtet im Tanz auf das Wort und im Film sogar auf die Wirkung durch persönliche Anwesenheit. Er muß eine neue Sprache lernen. Diese Sprache ist die Körper-

sprache, aus Linien, Formen und Spannungen gestaltet. Ihre Gesetze muß der Dichter und Darsteller kennen, beherrschen und befolgen.

Diese Sprache wird aus ihrem eigenen Reichtum heraus jene neuen Kunstwerke gebären, nach denen sich das dürstende Auge sehnt.

Raumgestaltung im Bewegungskunstwerk. Der Gang der Entwicklung ist heute schon klar vorgezeichnet. Es gibt zumindest einzelne Tänze, Szenen und Anfänge sowohl auf der Bühne wie auch im Lichtbild, die durch ihre Formensprache seelisch ergreifen. Eine bedeutsame Rolle hat dabei der Raumgedanke und damit auch die Raumgestaltung. Je einfacher, klarer und sinnvoller sie das eigentliche Formenspiel, den Spannungskampf der darstellerischen Bewegungen, umrahmt und unterstützt, desto eindringlicher werden wir von diesem gepackt. Namhafte Künstler machen es sich zur Aufgabe, diesen Rahmen formdichterisch zu gestalten.

Bewegungskultur und Schausinn. Der Zuschauer selbst wird diesen neuen Werten immer verständnisvoller entgegenkommen, besonders wenn die aufblühende Bewegungskultur weitesten Kreisen zugänglich gemacht wird. Erst der entwickelte Bewegungssinn — nicht aber Intellekt, Geschmack und ähnliches — weiß künstlerische Raumgestaltungen und Zeitfolgenrhythmen voll zu erfassen und zu werten. Ein Zuschauer ohne Tanzschulung kann Bewegungsbilder nur dumpf und mißverstehend miterleben.

Forderungen. All das braucht freilich Zeit. Die wirtschaftliche Möglichkeit, diese Aufgaben zu bewältigen, ist durch das tiefgehende Interesse, ja, man möchte fast sagen die Leidenschaftlichkeit, mit der diese Probleme angefaßt werden, gewährleistet. Freilich müßte ein Teil der Unsummen, die man heute für nur halbgeglückte Experimente der Erziehung, Arbeit und Erholung ausgibt und verschwendet, einer planvollen Gestaltung zugeführt werden. Man baue Pantomimentheater, schaffe Schulen zur Ausbildung von Bewegungsbildnern, Pantomimikern und Tänzern. Wir brauchen auch neue Werkstätten für die Erzeugung tänzerischer Filmkunstwerke, die mit künstlerischem Verantwortungssinn entworfen und ausgeführt sind.

Man gebe der großen Masse des Volkes Gelegenheit, die Vorteile der Bewegungsschulung, die Hebung der Gesundheit und Freudigkeit durch die Entwicklung des Körperseelengefühls am eigenen Leib zu erfahren.

Aus den Besten muß eine Schar von darstellenden, ausbildenden und aufklärenden Kunstbegeisterten erstehen, von Helfern und Mitarbeitern an dem großen Ziel der Gesundung und des Wiederaufblühens unserer Rasse und letzten Endes der Menschheit.

Die Rolle des Festes als Glied eurhythmischer Kulturercheinungen. Die Erziehung zum Fest gliedert sich in die Erziehung: einerseits der Festleiter, Festführer und andererseits der Festteilnehmer. Die Feste selbst sind die Krone der Kultur. Nach der Art der Arbeit, die eine Menschengruppe leistet, kann man sich ein Bild über ihre Zivilisation machen. Aber Kultur äußert sich erst im Fest, in der Erholung, in der Freiheit voll und ganz.

Bei uns werden überhaupt noch keine Feste gefeiert. Unsere Erholungen suchen tastend nach Gesundung. Unsere Werktagsarbeit ist organisatorisch äußerst kompliziert und gilt daher als zivilisiert. Es gibt Menschen, die der Ansicht sind, daß unter allen menschenähnlichen Kreaturen der Europäer der ärmste Sklave des Materiellen, der Naturschwere sei.

Ord n e n d e E r k e n n t n i s s e. Man muß versuchen, aus der chaotisch erscheinenden Unmasse der Möglichkeiten, Reminiscenzen und Neuerscheinungen der Feste und Bühnenkünste eine kompakte Einheit zu schmieden. Diese Einheit muß allen Einzelercheinungen gerecht werden. Eine einheitliche Erkenntnis wird dem Darsteller und dem Aufnehmenden eine bewußtere Stellungnahme zu den Dingen der Kunst ermöglichen.

S c h ö n h e i t s w u n s c h — die Grundlage aller künstlerischen Tätigkeit. Die Geschichte der Künste ist die Geschichte des Schönheitswunsches. Er gibt auf dem Gebiet dieses seelischen Blühens keine klar ersichtliche Evolution oder Reihenfolge. Von den bekannten oder geahnten Urzeiten her bis zum heutigen Tag treten die gleichen typischen Grundformen in willkürlich scheinender Abwechslung und Auslösung immer wiederkehrend nebeneinander auf. Der ungeheure Blütenschaum der Ausdruckskünste, der die Erde seit Menschengedenken überflutet, zerfällt also weniger in chronologisch unterscheidbare Teilgebiete, als vielmehr in örtlich verschiedene, aber nebeneinander bestehende und miteinander verwobene typische Gebilde.

Rhythmik, Melodik, Harmonik. Die wesentlichsten Knotenpunkte des Kunstausdrucks sind das rhythmische, das melodische und das harmonische Element. Ein direktes Zerfallen in diese einzelnen Elemente zeigt uns die ethnographische Betrachtung der jetzt vorhandenen Kunstformen. Ein Zerfallen und Betonen einer Einzeleigenschaft sieht man bei den einzelnen großen Menschenrassen, oder besser gesagt in den großen Kontinenten unserer Erde.

(In Amerika sollen sich nach neueren Forschungen schon in der zweiten Generation der Eingewanderten die typischen Skelettformen und Maße, wie Schädelformen, Beckengestaltung usw. der typisch indianischen Form anpassen. Die formbildende Kraft, oder besser gesagt: formverändernde, formspezialisierende Kraft der großen Kontinente ist wissenschaftlich nachgewiesen. Es ist daher auch wohl richtiger, sich die Ausdrucksformen und Kulturformen — die großen Gebärden der Rassen — nicht aus der Rasse, sondern aus dem Mutterboden entspringend vorzustellen.)

Der Kunstschatz der Völker Asiens trägt lyrisch-melodischen Charakter. Sowohl Dichtung, Musik und Tanz bevorzugen die melodischen Elemente des Denkens, des Klanges und der Körperlinienführung.

Afrika, Australien bevorzugen rhythmische Kunstgebilde.

Der Europäer neigte bisher zur harmonischen Ausgestaltung seiner Schöpfungen.

Mischtypen treten an den Berührungsgrenzen (Polynesien ist rhythmisch-melodisch etc.) auf.

Das rhythmische, melodische oder harmonische Element in der Kunst äußert sich in Folgendem: Als rhythmische Kunstgebilde kennzeichnet man jene, die in Kraftbetonungsunterschieden und in häufigen Wiederholungen ihren Ausdruck suchen. Kehrreime, Wortwiederholungen, Geräuschrhythmik, Schlagwerk als Hauptinstrumente, Fußtänze, kubische Raumgestaltung, krasses Farbennebeneinandersetzen sind rhythmische Ausdrucksformen (Willensausdruck und Willensbewegtheit).

Der melodische Kunsttypus wirkt durch die mehr gefühlsmäßige Unterscheidung und Verkettung stark differenzierter, fließend anmutender Äußerungen. Die Wiederholung ist hier selten. In der Musik sind die Tonhöhenunterschiede, im Tanz das weite und nahe Fließen der Glieder, melodische Ausdrucksmittel. Die lineare und

tonale Schönheit gibt der formenden Kunst und die Lyrik der Poesie melodischen Ausdruckscharakter.

Das harmonische Kunstgefühl hatte bei den Mittelmeervölkern des Altertums starke Vertreter und es ragt über die Renaissance in unsere Zeit und Kultur hinein. Die jüngstvergangene, d. h. für die Mehrzahl noch heute herrschende Musik gibt dem Begriff „harmonisch“ eine präzise Fassung, die auch auf andere Kunstgebiete anzuwenden ist. Harmonie ist Verwandtschaft der Zusammenklänge und Folgen. Die klassische Formkunst, Dichtkunst und Tanzkunst ist harmonisch.

E u r h y t h m i s c h e K u n s t f o r m. In den neuesten Kunstbestrebungen Europas findet ein uralter Mischtypus Wiederbelebung und vielleicht eine Verallgemeinerung, die er bis jetzt noch nicht erreichen konnte. Frei vom Einfluß der Erde, des Kontinents, des Klimas, war er schon oft vereinzelt aufgetaucht. Seine Spuren finden wir in ostasiatischem Denken und ostasiatischer Kunst. Auch die Urbevölkerung Amerikas scheint zu eurhythmischen Schöpfungen geneigt zu haben. Ferner finden wir an der Westküste Afrikas Negerstämme, die den Rhythmus zum Eurhythmus umzubilden trachten.

Am besten zugänglich ist uns die neueste europäische Kunst, aber wir haben noch keine Distanz zu ihr. Immerhin ist es verfehlt, diese Zusammenfassungen rhythmischer, melodischer und harmonischer Elemente bloß als epigonenhaftes, nervösraffiniertes Absterben zu werten. Im Gegenteil: Es kommt hier mit seltener Stärke und Lebendigkeit der eurhythmische Krafttrieb zum Ausdruck, der vielleicht nach dem Abklingen harmonisch-altertümlicher Gewohnheiten berufen ist, der Ausdruck der neuen slavisch-germanischen Europäerrasse zu werden.

Es ist im eurhythmischen Kunstempfinden eine besondere Spannungsintensität und kulturhafte Bewegungsfreude und Freiheit, von der viel zu erhoffen ist.

Es gibt keinen wertenden Vergleich zwischen den einzelnen Ausdrucksformen des Schönheitswunsches; man kann nur sagen, daß eine typische Verschiedenheit vorhanden ist. Jede Ausdrucksform kann die in der eigenen Richtung liegende Besonderheit zu ihrem Höchstziel emporführen. Solange das nicht geschieht, steht eine Rasse, eine Epoche unter fremdem — und daher unbekömmlichem — Einfluß und hat keine künstlerische Kultur.

FÜNFTER REIGEN

Reigen. Wenn die Dinge still und ruhend von ewig für ewig daliegen, dränge keine Kunde des wunderbaren Seins an unsere Wahrnehmung. Kein Strahl, kein Ton, kein Gedanke rührte an unsere toten Sinne, denen selbst jede Empfindung fehlte. Aber weil die Dinge rollen und strahlen, sich verbinden, trennen und umzeugen, weil sie wirken und bewirkt werden in ständiger Bewegung, darum sind sie uns das wahrnehmbare Wunder des eigenen und des fremden Seins. Nur Bewegung kann Empfindung sein, Erfahrung, Bewußtsein. Jedes Ding hat seine Bewegungen. In scheinbarer Ruhe rollt es gemeinsam mit größeren Einheiten auf viel verschlungenen Wegen durch den Weltraum. Außerdem reißt die Gewalt der Eigenbewegung das Ding aus der relativen Ruhe und treibt es zu eigenem Ziel. In jedem Dinge selbst treiben ferner als Spannkkräfte entgegengesetzte Bewegungen ihr wechselndes Spiel, die den Zustand und das Verhältnis der Teile ständig verändern. Alles ist Reigen.

Bewegungsgesetze. Überall sehen wir die Bewegung an der Tat, wie sie in unzähligen Wellen und Kurven, bestimmten Gesetzen folgend, das Bild der Welt erstellt. Das Streben von einem Punkte der scheinbaren Ruhe zu einem anderen Punkte, das Fliehen und das Fallen ist allen Bewegungen gemeinsam. Alle haben ein Ziel, einen Aufstieg, einen Abstieg. Bei allen Bewegungen ist Weg und Ziel meßbar, erkennbar.

Nebenbewegungen, Nebenstrebungen werden von den Hauptstrebungen verschlungen, überwunden. Sie trennen die Hauptbewegungen oder lenken sie von ihrer Bahn ab. Andere wieder verstärken, helfen, schwingen mit gleichem Willen zum gleichen Ziel. Gegenstrebungen hemmen stark, bis zur Vernichtung der Grundbewegung. Und alle diese meßbaren Ziele und Wege, alle tanzenden Verschlingungen, haben ihre Gesetze der Folge und des Gleichgewichtes.

Auch die Bewegung des menschlichen Körpers untersteht den gleichen Gesetzen. Und unser Sehen beurteilt scharf, ob der Körper

harmonisch und leicht die Gesetze der Bewegung befolgt, ob seine Art, sein Weg gehemmt oder frei, unklar oder bewußt dem Ziele zustrebt. Sei es im täglichen Leben, sei es im Tanz der Kunst. Das schauende Auge fühlt die richtige Form der Bewegung, wie das Ohr den harmonisch wirkenden Klang. Teilspiele der Hemmung, Verschlingungen, Verzierungen werden dem Auge klar bewußt und bieten das Bild der bewegten Persönlichkeit.

F o r m g e f ü h l. Die harmonische Form der Eigenbewegung zu empfinden, ermöglicht die sichere schöne Art, den Raum zu durchmessen, die Dinge zu fassen. Der Tänzer übt und erstrebt, wie jedes Lebewesen, harmonische Schwingungen, die mehr Lust erzeugen und allgemeiner verständlich und zweckvoll sind.

Dieses Formgefühl ist es auch, das durch das Mittel des Auges den harmonischen Tanz des Körpers empfindet. Das ganze Wesen des Erfassenden schwingt mit und erzeugt das freudige Gefühl des Erlebens, die Grundlage zum Verstehen des Kunstwerkes. Kunst muß die Seele erschüttern, indem sie zum Mitschwingen veranlaßt.

Schon der schönbewegte Körper im Alltag, der seinen praktischen Zielen frei und edel zustrebt, bewegt uns oft stark und spricht zu uns von hohen, unsagbaren Dingen.

Die festliche Form des Kunsttanzes, der in durchgeistigter Weise Wege und Ziele zu einem rhythmischen Gebilde im Raum verwebt, bedarf noch mehr als das Schreiten des Alltags, des bewußten Erkennens und Wertens der Bewegung und ihrer feingefügten Maßsetze und Verbindungen.

Die Erscheinungswelt. Zahl, Maß, Gewicht, Form, Proportionen und Farben der Dinge sind dem Tänzer die wahrnehmbaren Grundeigenschaften der Erscheinungen. In diesen Symbolen liest er Wesen und Gesetzmäßigkeit der Welt. Nach Ansicht der Religionen beruht diese Gesetzmäßigkeit auf der jedem Ding inwohnenden Idee. Die Wissenschaft betrachtet uns als von Millionen Generationen und Entwicklungsstadien her erblich belastet mit den Vorstellungen bestimmter Proportionen und Maße. Wir sehen, der Unterschied ist kein wesentlicher. Wissenschaft und Religion bauen auf ein seit Urzeiten inwohnendes Bewußtwerden gewisser Gesetze, nur ergänzt nach der wissenschaftlichen Anschauung das Geschöpf die reale materielle Welt mit einem sich aus der denkerischen Ent-

wicklung ergebenden Ideal, während die Religion dieses Ideal als Ursache der materiellen Erscheinungen an den Anfang setzt.

Für den Gegenwartssinn des Tänzers sind diese beiden Anschauungen künstliche Trennungen einer einheitlichen Welt, zwei Pole oder Akkorde der Gebärdenkraft, die von jeher zusammen und gleichzeitig bestanden haben und bestehen werden.

Z a h l e n u n d M a ß e. Die sakralen Zahlen, Formen und Proportionen, von denen uns eine uralte einheitliche Überlieferung spricht, begegnen uns in der Natur auf Schritt und Tritt. Drei Raumdimensionen geben uns die Raumvorstellung, drei Seiten hat das einfache Vieleck, wir kennen drei Naturreiche, drei grundlegende seelische Eigenschaften und noch viele andere Formen und Zeitgrößen, die der Dreiheit unterworfen sind. Daneben steht die zwei oder vier, die in den symmetrischen Teilungen der Naturgebilde ihren Ursprung hat. In zahlreichen organischen Gebilden und in den Arten ihrer Funktion treten $2 + 3$ und $3 + 4$ als die sakralen Zahlen 5 und 7 auf. Der Sonnenstrahl zerlegt sich siebenfach, die musikalischen Töne ordnen sich uns in sieben Grundformen, das periodische System der Chemie, die Perioden des organischen Wachstums und verschiedener Körpervorgänge sind mit der Zahl 7 durchwirkt. Drei Einheiten haben zwei Zwischenräume (zwischen 1 und 2 und zwischen 2 und 3). Vier Einheiten haben 3 Zwischenräume. Die Eigenschaften dieser Zwischenräume oder Übergänge ordnen sich unserem differenzierenden Sinn als neue Erscheinungen.

G r u n d l a g e n e i n e r S y m b o l i k d e r Z a h l e n u n d M a ß v e r h ä l t n i s s e. Zahl ist nicht nur Maß, sie ist auch begriffsschwanger. Daraus ergibt sich eine Symbolik der Zahlen, der Proportionen und der Formen.

Die Einheit erscheint dem Tänzer als Anfang, abgeschlossenes Ganzes, Vollkommenes. Die Zweiheit ist ihm Kampf, Halbheit, Widerstand, Ergänzung. Die Dreiheit ist die Raumform, der Ausgleich, das Resultat, der Abschluß des Kampfes der Zweiheit. Alle Gegensätze erzeugen ein Drittes. Alle Zahlen können als Derivate dieser drei einfachsten Zahlenvorstellungen in ähnlicher Weise durchdacht werden. Betrachtet der Tänzer die Proportionen einer Zahlen- oder Formenkombination, so fällt ihm vor allem deren Symmetrie oder Assymetrie in die Augen. Symmetrie ist Gebundenheit, Assym-

metrie ist Freiheit. Die Symmetrie ist die einfachste und beschränkteste Form der Harmonie, die gleichgewichtige Gegensätzlichkeit. Die gleichgewichtige Assymmetrie erfordert einen höheren Grad der Beherrschung, um nicht regellos zu werden und zu wirken.

L i c h t u n d F a r b e. Die mathematisch und geometrisch bestimmbaren Formen sieht der Tänzer in einem Meer von Licht und Farbe. Das Licht als Agens der Sichtbarkeit ist Erleuchter eines Ganzen und Beleuchter einer Einzelheit. Die Farbenerscheinung wird als warm oder kalt empfunden und entspricht dem Gegensatz Affekt und Affektlosigkeit, oder den Empfindungen von Licht und Dunkel, Heiterkeit und Ernst. Schwarz, weiß, grau, sind im Gegensatz zur Farbe leblos. Grau ist ganz indifferent. Gelb gibt den Eindruck höchster Lebenskraft, violett, die Komplementärfarbe von Gelb, erscheint traurig, resigniert. Die Farben können in Akkorde und Klänge zusammengefaßt werden, wie die musikalischen Töne. Die Harmonie, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, ordnet diese Farbengruppen gesetzmäßig. Grundfarben, verwandte Farben, kontrastierende Farben geben das harmonische Material ab.

F o r m. Die Form selbst ist linear, flächenhaft oder plastisch. Die Harmonik der Formen beruht auf der Symbolik ihrer Teile. Auf der Bedeutung einzelner Formentheile ist die Bedeutung ihres Zusammenklanges aufgebaut. Einfache, nicht in sich zurückkehrende lineare Formelemente sind die Geraden, die gebogenen Linien und deren Kombinationen die Zickzacklinie, die Wellenlinie, die Spirale. In sich zurückkehrende die aus gebrochenen Geraden oder Wellenlinien bestehenden Grenzen der Vielecke, Dreiecke, Vierecke und alle übrigen flächigen Formelemente, so auch die gebogenen geschlossenen Umkreislinien des Kreises, der Ellipse, der Eiform.

Vielecke begrenzen die plastischen Körper, deren einfachster die Pyramide und von regelmäßigen Körpern der Tetraëder ist. Der Hexaëder, Oktaëder und Dodekaëder sind die für das tänzerische Richtungsempfinden wesentlichsten Raumformen. Aus dem Prinzip der gebogenen Linie entwickeln sich die Formen der Kugel, der Eiform, des Tropfens usw. Die Geradlinigkeit hat den Charakter der Ruhe, die Gebogenheit den Charakter der Bewegung. Polyëder scheinen schwer, fest, unveränderlich, Kugelformen rollend, bewegt, leicht. Ein Fortschreiten ästhetischer Wirksamkeit führt vom

Geraden zum Gebogenen und von diesem zur Wellenlinie, vom Polyëder zur Kugel und von da zu den Eiformen. Die eckige Linie ist in rein räumlichen Erscheinungen (Bau) interessanter als in räumlich zeitlichen (Bewegung), wo sie von der Gebogenen verdrängt wird.

Die gerade Linie gibt als Senkrechte das Motiv der Schwere Senkung-Hebung (Arsis-Thesis). Die Wagrechte wirkt schwebender. Die geneigte Linie beunruhigt durch ihren drohenden Fall. Stabil wirkt die Geneigte durch Gegenübersetzen einer Stütze, so etwa in den beiden über der Basis errichteten Seiten des Dreiecks. Das Quadrat wirkt massiger und nicht so stabil. Den beiden Fällen entspricht die Pyramide und der Würfel, es treten hier Dreieck und Quadrat in der Kontur der plastischen Form auf.

Die gebogene Linie ist Schwingung. Sie kann variiert und differenziert werden, man erwartet ihre Ebbe, ihre Flut. Stark gewölbte Bogen scheinen das Element der Geschwindigkeit zu verkörpern. Kühn oder sanft-geschwungen ist die sprachliche Symbolbezeichnung hiefür. Die Wellenlinie ist eine Folge von gebogenen Linien und hat neben deren symbolischen Eigenschaften noch das Wesen der Ausgeglichenheit. Bogen von verschiedenen Schwingungen zusammengesetzt ergeben die Schlangenlinie, die reicher als die Wellenlinie ist. Eine Spirale ist eine Schlangenlinie, bei der die folgende Welle sich nicht nach der entgegengesetzten Seite wendet, sondern Neigung hat zur Kreisform zurückzukehren. Der Kreis ist gleichsam eine geschlossene Spiralwelle. Er ist bewegt in der unendlich weiterlaufenden Peripherie, starr, geschlossen, im Mittelpunkt. Ellipse, Eiform, Tropfenform sind gestreckt oder gewölbt, also entweder dem Kreis oder der Geraden näher. Ei und Tropfen haben neben der Geschlossenheit des Kreises, der Kugel noch ein Richtungselement, Breite oder Schwere in sich.

Die Formenharmonie verlangt ein Anpassen der Formen aneinander. Ein paar beliebige Polyëder und Kugeln nebeneinander gelegt können kein harmonisches Bild geben. Die lückenlose organische Einheit einer Formengruppe muß immer eine Verschiedenheit enthalten, also neben der organischen Einheit eine organische Gliederung.

Rhythmisch-eurhythmische Fortschreitungen. Man unterscheidet: Die Regelmäßigkeit oder Parallellität, die Wieder-

holung gleicher Elemente, welche sich sowohl in der Bildung der Form als auch in der Folge und Beziehung von Formen aufeinander äußert. Die Symmetrie, welche eine Verschiedenheit der Form bei Gemeinsamkeit des Maßes voraussetzt. Diese einfachste Form harmonischer Beziehung wirkt unbewegt, ist ein Symbol der Ruhe, des Starren. Die Proportionalität unterscheidet sich von der Symmetrie durch wachsende Bewegung. Die Ähnlichkeit der Teile ist aufgehoben, die Maßteile sind nicht gleich untereinander, sondern gesetzmäßig unterschieden. Symmetrie und Proportionalität können zusammen wirken und Nuancen der fast vollkommenen Ruhe bis zur lebendigsten Bewegung erzeugen, wenn die äußere Formidentität der Teile immer mehr verschwindet.

Die Eurhythmie hat eine noch mehr erhöhte Kraft der Bewegung. Das Element der Maßeinheit verliert an Bedeutung, das Gesetz ist nicht mehr Zahl zu Zahl, sondern Form zu Form, deren jede selbständig, unbekümmert um Symmetrie und Proportionalität ein Eigenleben hat, und die Folge dieser eigenlebenden Formen ist der Formenrhythmus, sein Gesetz die Eurhythmie. Auch hier sind die einfachen proportionalen und symmetrischen Harmonieformen als sekundäre und tertiäre Erscheinungen mitwirkend.

Anwendung der Formkomplikationen auf den Kunsttanz. Die Eurhythmie der Einzelformfolge ist im Gruppentanz Beziehung zweier sichtbarer Subjekte zueinander. Der Einzeltanz ist ein Duett zwischen Tänzer und Umwelt, oder Tänzer und Innenwelt. Im ersten Fall subjektiv real, im zweiten Fall subjektiv ideal. Konkreter ist das Gruppen- oder Wechselspiel, in welchem Rhythmen des Fliehens und Folgens der Zu- und Abneigung gleichzeitig und daher potenziert auftreten. Es tritt hier dann wieder die Symmetrie, Proportionalität und Eurhythmie auf, aber diesmal sind nicht nur Formen aufeinander bezogen, sondern Formgruppierungen und Formfolgen. Kampftanz, Geschlechtertanz und Tempeltanz sind die wesentlichsten Arten des Kunsttanzes. Arsis und Thesis können beide sowohl Heiterkeit und Angst, als auch Freude und Entsetzen deuten. Schwer und Leichte sind um ein weiteres Element bereichert und der Formausdruck wird zum Ausdruck der Bewegungsbeziehungen. Im Tanz verbindet sich Wollen, Fühlen und Denken zum konkreten Geistformausdruck. Die Raumrichtungen vermählen sich zu Span-



Spannungsübung

nungen und Spannungsfolgen, die nicht mehr bloß symbolische Gedanken, sondern bewußt wirkende Gebärdenkraftakkorde sind.

Dem Tänzer sind Formen regelmäßige Gedanken, die sich zu symmetrischen Gegensätzen, proportionalem Aufbau und eurhythmischer Bewegung fortschreitend entwickeln und in der Formkunst, Baukunst und in Tanz-Ton-Wort, im menschlichen Ausdruck gipfeln. Das lyrische Gepräge der Musik, die epischen Möglichkeiten des Tanzes und das denkerische Element der Poesie sind die eurhythmischen Erscheinungsformen der Bewegungskünste. Die Gebärden- spannung ist die Grundlage aller Künste, das Ausdrucksmittel ist die verschiedengeartete Gebärdenakkordik.

Der freie Tanz. Der freie Tanz kommt als Kunst am spätesten zur Vollendung, obwohl er wahrscheinlich der Anfang menschlicher Vergeistigung war. Die Baukunst bannt die Gebärden- spannung in körperliche Realität; Musik ist Ausdruck des losgelöst Seelischen; Dichtkunst und Sprache sind vorwiegend auf der Intel- lektualität aufgebaut. Die Baukunst schafft tastbare Symbole menschlicher Kultur.

(Alle formende Kunst ist hier als Baukunst zusammengefaßt.)

Die Dynamik der Sprachbegriffe ist eine Ableitung der Dynamik der Gedankenspannungen, mit milderer oder größerer Abstraktion vom latent Gefühlsmäßigen. Das Wort mag noch so träumerisch sein, es erklärt, belehrt. Die Musik erregt mit ihren Tonkombinationen, gleichviel ob dieselben Handlungen, Ereignisse, Naturtöne imitieren oder schildern. Der Gedanke ist in der Musik jeder Begrifflichkeit entkleidet, das Endziel und Endresultat bleibt Erregung. Der Tanz hat die klärende Bildhaftigkeit der Gedankenspannung, die erregenden Elemente der irrationalen Schwingungszusammenhänge und gleich- zeitig die Körperlichkeit realer Rhythmik. Er ist der Verbinder, Vereiner, er bewegt wirklich und verwebt diese Bewegung mit er- klärenden und erregenden Motiven. Er ist in diesem Sinne ein Gipfel der Kunst, uns Heutigen aber als solcher noch wenig bekannt, denn seine Entwicklung liegt in der Zukunft. Wir kennen nur das Drama als Verbindung der Bewegungskunst mit der Wortkunst und Form- kunst, wobei die letzteren wie in allen intellektuellen Zeitaltern das tänzerische Element fast ganz überwuchert haben. Die Verbindung der Musik mit dem Tanz kennen wir ebenfalls, aber auch hier stehen

die musikalischen Werte meist im Vordergrund, während der Tanz unterdrückt wird.

Der selbständige Tanz muß mit sehendem Auge aufgenommen werden. Das Nichtschauenkönnen unserer Zeit hängt mit dem Sichernicht-Bewegenkönnen zusammen. Wohl sieht man äußerliche Verschiedenheiten mit vollendeter Raffiniertheit. Den Sinn, das Symbolische des Geschauten aber läßt man außer acht und ebenso die Spannungen und Harmonien, die in dem Aufeinanderfolgen von Gesichtseindrücken verborgen liegen.

R e i g e n w i r k u n g. Das Auftauchen oder Verschwinden von aus Helligkeit und Dunkel gewebten Formen birgt ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten.

Die grundlegenden Eigentümlichkeiten des Sehens hängen mit der Wirkung des Tanzes auf unsere Ichspannung innig zusammen.

Man sieht flächenhafte oder plastische Formen und sieht Formverwandlungen, Bewegungen. Die Schaeinheit ist das Bild. Ein lichtempfindlicher Teil unseres Organismus empfängt von den Dingen der Außenwelt Strahlungen, die im Gesichtsfeld, im kreisrunden Ausschnitt der Welt, der vor unserem Auge liegt, eurhythmisch-harmonisch als Licht und Schatten verteilt sind.

H a l b s c h a t t e n, die intelligible Mitte des Helldunkelkampfes, der Helldunkelversöhnung. Wir sehen einen Kampf. Den Kampf zwischen Licht und Finsternis. Aber wir sehen auch die Versöhnung dieser beiden Elemente und ihr Zusammenwirken im Halbschatten. Alle drei gemeinsam erzeugen das Bild.

Ein Beispiel soll dieses Helldunkelgeschehen und seine Wirkungen verdeutlichen. Über eine weite Ebene schreitet ein Mensch in sternenloser dunkler Nacht. In der Ferne blitzt punktgleich ein Licht auf. Der Mensch nähert sich ihm. Je näher er kommt, desto größer wird der Lichtschein.

G e s t a l t u n g durch das Licht. Das erleuchtete Fenster eines Hauses. In der Nähe des Lichtes erscheinen erst undeutlich, dann immer klarer Umrisse und Formen der Dinge. Über die Schwelle des erleuchteten Gemachs tretend sieht das Auge des nächtlichen Wanderers einen Augenblick lang alles von Licht überflutet. Langsam unterscheidet er auch hier wieder Formen und Be-

wegungen, Gegenstände, Menschen, Gesichter, in denen sich das Dunkel der Außenwelt mit dem Licht im Zimmer vermählt. Durch diese Vereinigung der Kontraste Helligkeit und Dunkelheit erhalten die Dinge Gestalt.

Die Sinne sind abwägende Organe. Was geschieht im Ich, wenn es die krassen Unterschiede von Tag und Nacht sich zu einem von Licht und Schatten klar durchformtem Bilde vereinen sieht? Er wägt Helligkeit gegen Dunkel. Seine Seele ist eine Wage, auf deren beiden Schalen die entgegengesetzten Mächte — tiefster Schatten und hellstes Licht — aufprallen und in ihm den Eindruck, die Stimmung, das erste die Erkenntnis vorbereitende Gefühl erwecken.

Dunkel siegt. Man gelangt in ein düsteres, unfreundliches Haus, dessen Bewohner in mürrischer Verschlossenheit versäumten, ihre Umgebung freundlich zu gestalten. Dieser unfreundliche, düstere, dunkle Ausdruck (der sich selbst in den tiefliegenden, halbgeschlossenen Augen, in dem durch schlaffe Neigung des Kopfes beschatteten Gesicht als Dunkel zeigt) spiegelt sich in der Helldunkelwage des Wanderers; sein Verstand gebietet ihm Vorsicht, sein Gefühl schreckt zurück und sein Wille rafft sich zusammen, um sich etwaiger Schädigungen durch diese feindselig scheinende Welt zu erwehren. Sein ganzer Geisteszustand ist durch das Augenbild, durch die wahrgenommene dunkle Gesamtgebärde, scharf bestimmt.

Helligkeit siegt. Wenn freundliche, heitere Menschen mit gehobenem Antlitz und helleuchtenden Blicken in einer reinlichen, lichten Umgebung den Raum erfüllen, ist auch der Geisteszustand des Eintretenden klar und sicher. Sofort wird auch in der Seele des Wanderers Zutrauen und Mitteilsamkeit erwachen. Sein Geist wird wünschen, sich harmlos zu geben und sein Wille nähert sich freundlich den anscheinend gutgesinnten Bewohnern des Hauses.

Farbe oder Helligkeit als Stimmungserreger? Man hat heute die Tendenz, der Farbe in der Stimmung eine sehr große Rolle zuzuweisen. Seele und Auge wägt, wie Experimente ergeben haben, die Farbtöne in der Hauptsache nicht nach den regenbogenartigen Spaltungen und Mischungen, die wir Farben nennen, sondern nach dem großen Lichtschattenkontrast Hell und Dunkel, Gelb und Blau.

Warme und kalte Farben als Helldunkelwerte. Die gelblichen Farben, auch warme Farben genannt, wirken hell, leuchtend, licht, lebendig; die bläulichen Farben, die man auch kalte Farben nennt, wirken dunkel, schattenhaft, tot. Auch bei den Farben ist es vor allem der Kontrast zwischen Licht und Schatten, der ins Auge fällt, der Stimmungs- und Geistesrichtung bestimmt.

Formenstimmung und Bewegungsstimmung. Wenn wir die Formen als Erzeugnisse eines Lichtschattenkampfes, einer Lichtschattenversöhnung, eines Lichtschattenzusammenklanges betrachten, wird auch die Bewegung (die eine Folge von Formverwandlungen ist) einen besonderen Sinn gewinnen.

Wir sehen eine Gestalt in weite weiße Gewandung gehüllt. Sie breitet die Arme aus, so daß der weite Mantel sich wie ein großes Viereck vom dunklen Hintergrund abhebt. Die Gestalt läßt langsam die Arme sinken. Das weiße Viereck wird schmaler und der dunkle Hintergrund mächtiger. Noch wirksamer und vorherrschender wird das Dunkel, wenn die Gestalt sich beugt, zusammenkauert. Zuletzt erscheint sie nurmehr als verhältnismäßig kleine, helle Kugel auf einer großen schwarzen Fläche, ein starker Kontrast zum ersten Bild, in welchem das mächtige weiße Viereck die Finsternis fast beherrscht hatte. Die Verwandlung der großen weißen Form mit schmaler schwarzer Umrändung zu einer großen schwarzen Form mit einem kleinen Lichtfleck am Rand ist Bewegung.

Einfluß der Verwandlungsplötzlichkeit auf die Empfindung. Bewegung geschieht sukzessive, nimmt Zeit in Anspruch. Die Bewegung kann langsam vor sich gehen oder plötzlich ausgeführt werden. Man vergegenwärtige sich den Unterschied zwischen der langsamen, fast unmerklichen Umwandlung des Hellen ins Dunkle und dem raschen Zusammenfallen einer Gestalt in plötzlichem Helldunkelwechsel. Im ersten Fall wird der Mensch den Kampf, den Sieg des Dunklen, ganz anders empfinden als im zweiten Fall. Das jähe Zusammenbrechen der Gestalt, der jähe, plötzliche Wechsel zwischen den beiden kämpfenden Gewalten Licht und Finsternis wirkt erschreckend, aufrüttelnd. Der Sieg des Dunklen tritt brutal zutage und scheint endgültig. Man fürchtet, die Gestalt könne sich nicht wieder erheben, sie sei von der feindlichen Gewalt endgültig niedergeschmettert. Bei dem langsamen Zusammenziehen

der weißen Form hingegen setzt das Helle dem Dunklen soviel Widerstand entgegen, daß man ein Weiterfließen des Geschehens, das Wiederaufrichten der Gestalt und den neuerlichen Sieg der Helligkeit erhofft.

Persönlich nüancierte Helldunkelkämpfe. Die lebendige Plastik einer von körperlich-seelisch-geistigem Empfinden durchfluteten Menschengestalt ist viel persönlicher nüanciert als die fast rein geometrische Form eines weiten Mantels. Der einfache Lichtschattenklang ist gewissermaßen orchestriert und differenziert. Die psycho-physiologische Wirkung bleibt aber im Grunde die gleiche. Es ist dem Gesagten leicht zu entnehmen, welche seelenbewegende Kraft und damit künstlerische Ausdrucksfähigkeit im Schwarzgrauweißkampf der Bewegung steckt.

Sensation und Symbol in Pantomime und Tanz. Es ist natürlich nicht daran zu denken, daß die Pantomime in roher Art das realistische Geschehen vor das Auge zerren soll und sich also aus sensationellen Ereignissen — wie wir dies etwa im heutigen Film sehen — aufbauen soll. Auch die Pantomime hat die Möglichkeit, Geschehnisse in symbolischer Art darzustellen. Ja sie hat in ihrer Bildhaftigkeit sogar stärkere und in ihrem wesentlichsten Einwirkungsmittel auf die Seele, im Spannungskampf bedeutend durchgeistigtere und unmittelbarere Möglichkeiten, die Wallungen des Gefühls und des Wollens ideal umdeutet darzustellen, als dies dem schildernden Wort möglich ist. Die Skala des Bewegungsausdrucks ist viel reicher als die begrenzte und durch Konvention mißdeutete Begriffsskala des Menschen.

Formensymbolik als Mittel zur Durchgeistigung der pantomimischen Tat. Der Zuschauer sieht nicht nur den Inhalt, sondern er sieht die durchgeistigte Form, die hochgestreckte, aufrechte, freudig erregte Geste oder aber die gramvoll gebeugte Linie der Gestalten, der Menschengruppen, der Kostüme, Dekorationen und Gegenstände. Er sieht in der dreidimensionalen Bewegung die zweidimensionale Spannung zwischen Licht und Schatten, das Aufblitzen eines Auges, einer Armführung. Seine Seele liest in diesen Ereignissen ebenso wie im Geschehnis selbst.

Schulung der psychophysischen Kraft des Auges. Um die Formgeistigkeit eines Kunstwerkes voll erleben zu können, muß das Auge geschult werden. Diese Schulung sucht der

moderne Mensch instinktiv. Es ist zu bemerken, daß der Mensch, der seine eigene Beweglichkeit im Kreise anderer in Sport, Spiel, Tanz schult, durch die Beobachtung eigener und fremder Bewegungen tiefer in die Geistigkeit des Formalen eindringt, als der bloße Zuschauer künstlerischer oder sonstiger Darstellungen. Der ausübende Tänzer wird an keinem Geschehen, an keinem Bild teilnahmslos vorbeigehen. Er wird rasch und verständnisvoll die Gebärden und Charaktere der einzelnen Menschen sowohl als auch die Gruppenspannungen eines Gesamtbildes erfassen und dadurch dem Leben und der Kunst anders, tiefer gesinnt gegenüberstehen als jener, dem das Auge nur dazu dient, Buchstaben und Zahlen zu lesen. Es ist hier ganz flüchtig ein Weg angedeutet, den Menschen, die Augenschulung suchen, gehen müssen.

Die Ursache der Sucht nach verstandesinhaltsreicher Sensation ist mangelnde Durchbildung der Schaukraft. Ist erstmal unser Schauen voll entwickelt und vor allem das Körpergefühl und das Auge des darstellenden und erfindenden Künstlers sinngemäß durchbildet, so verschwinden jene bedauerlichen, bloß aufs verstandesinhaltsreiche gerichteten Darstellungen, die heute noch überwiegen, von selbst. Der sehende Zuschauer wird solche Darbietungen als geschmacklos ablehnen. Durch Besseres ersetzt werden sie keine Anziehungskraft mehr haben.

Körperliches und geistiges Schauen. Es handelt sich für den Künstler nicht um das bloß äußerliche Sehen. Mit dem körperlichen Auge, mit dem körperlichen Schauen ist das geistige Auge, das geistige Schauen restlos verbunden, verschmolzen. Wer nicht sehen kann, wer das Schauerlebnis nicht voll zu fühlen imstande ist, der deutet alle Bilder konventionell, d. h. wie es ihm vom Verstand anderer aufgezwungen wurde. Ist aber das körperlich seelisch-geistige Auge durch Übung im Bildersehen und Bewegungsschauen erst freigeworden, so nehmen die geisterfüllten Lichtschattenflächen ihren Weg durch das Eintrittstor des Sehorgans und rufen im Innern die tiefsten persönlichen Wirkungen hervor, denen der konventionell umgrenzte Worteverstand überhaupt nicht zu folgen vermag.

Nicht nur die staunenden Sinne werden durch die Wunder der helldunklen Formen erregt, sondern auch das leidenschaftlerfüllte Herz

und die denkende Phantasie nimmt die klärenden und veredelnden Kräfte, die im Bild verborgen sind, wahr und verschmelzen ihre Eindrücke zum tänzerischen Erleben.

Phantasie und Bildeindruck. Die menschliche Phantasie antwortet auf Bilder auf verschiedene Weise. Nehmen wir ein Bild der Natur. In einer sonnigen Landschaft zeichnet sich der langgestreckte dunkellila gefärbte Streifen eines Waldsaumes.

Die praktische und die romantische Phantasie. Je nach Stimmung und Persönlichkeit wird ein Beschauer mehr oder weniger an dem konventionellen Begriff des Waldes haften bleiben. Er träumt im ersteren Fall entweder praktisch-real von Waldfrüchten, Pilzen und schattigen Ruheplätzen, oder wenn er romantischer gestimmt ist, von Abenteuern, Räubern und Märchengestalten.

Die lyrische Phantasie. Einem dritten Beschauer wiederum ist der langgezogene lila Streifen — Musik. In seinem Gemüt erklingen sanfte Trauer und rauschende, wogende Freude.

(Die Ohrerinnerung an Waldgeräusche spielt hiebei auch eine Rolle.)

Tänzerische Phantasie. Der vierte Beschauer wird durch die dunkle Schwere des Baumschattenstreifens und ihrem Kontrast zu dem alles überflutenden Sonnenlicht an die höchsten Gesetzmäßigkeiten gemahnt, die die Welt beherrschen. Ihm wird dieser Waldschatten nicht mehr Gefühlserreger, Willensstärker oder Begriffserwecker sein, sondern Erlebnis der schöpferischen Allgewalt der Natur, Erkenntnis des Zusammenhanges seines Ichs mit ihr.

Aus diesem Sehen sprüht Kraft und Selbstbewußtheit mit tiefster Demut verbunden. In diesem Schauen ist alles andere Erleben inbegriffen.

Tänzerisches Vollerfassen eines Bildes. Dieses Schauen erfaßt das ganze ungeheure Ausdrucksmaterial, das dem Bewegungsmenschen, dem Pantomimiker und Tänzer zur Verfügung steht. Je nachdem er Form und Bewegung des Bildes wandelt und betont, kann er einen oder den anderen Bewußtseinsakkord in der Körperseele des Schauenden erwecken.

Das Wesen der tänzerischen Erkenntnis. Tänzerische Erkenntnis wird immer wieder aus dem eigenen, durch Gebärdenkraftübung frei entwickelten Gewissen neu gezeugt und geboren. Überall sieht der Tänzer die rhythmischen Folgen und

Gegenbewegungen der regelmäßig, symmetrisch, proportional oder eurhythmisch geordneten Spannungsvorgänge. Er liest aus dem Gebärdeneindruck, den die Naturerscheinungen und Geschehnisspannungen in ihm hervorrufen, ihre Harmoniewertigkeit und hat in seiner gesteigerten plastischen Wahrnehmungskraft den besten Halt in Tat oder Abwehr.

Geistform. Alles Sein ist Bewegung. Alles Handeln ist Tanz. Im Sein herrscht der Rhythmus der natürlichen Kräftebeziehungen. Im menschlichen Handeln wirkt die tänzerische Regelung und Bändigung dieser natürlichen Kraftordnung. Der tänzerische Sinn gestattet dem Menschen, den klaren Einblick in die rhythmische Beschaffenheit des Naturgeschehens und ist das Mittel, um den natürlichen Rhythmus in künstlerisch-kulturelle Wohlgeordnetheit zu verwandeln.

Wir gehen der großen Zeit des Zweifels entgegen, wo das Wissen durch das Gewissen ersetzt wird. Nicht die Dinge selbst, sondern ihr Wesen, die in ihnen wohnende Gebärdenkraftspannung wird zu uns sprechen, uns leiten.

Wissenwollen ist Geistespflege, die sich von der Formgestaltung abspaltet. Glauben, Ahnen, dumpfes Wollen — Gewalt und Sentimentalität sind die Begleiter des Verstandeswissens. Sie gestalten das Leben chaotisch. Was nützt es, wenn in der Gelehrtenstube alles wohlgeordnet und harmonisiert scheint, das Leben aber im wilden Rhythmus ungebändigter Naturhaftigkeit daherrollt

Eine Geistespflege, die nicht auch Formpflege ist, bleibt ebenso wertlos wie eine Formpflege, die nicht auch Geistspflege ist. Formen, Zeichen, Bilder sind bildend. Bildend zu dem Ziele der innewohnenden Geistform. Die Pflege des Geistes und der Form gleichzeitig, die Geistsformpflege, findet ihren menschlichen Gipfel im Tanz. Die Form ist der Ausdruck des Geistes. Wir können den Geist nur in der Form erkennen. Der sich klar in Geistform manifestierende Kulturwille zieht Kreise. Geist ohne Auswirkung ist wie Form ohne Beseelung. Geist und Form als getrennte Erscheinungen sind wirkungslose, larvenhafte Phantome, von der Verstandesphantasie erzeugt.

Dem Tänzer wird der Tanz der Symbole zum Erkennen, das zwar nicht durch die Pforten des Verstandes in sein Bewußtsein tritt, das aber immerhin auch begrifflich beschrieben werden kann. Die Senk-



*Russia Bereska
Die Federmaus, Grotteske*

rechte, der Winkel und der Kreis seiner Bewegungen sind ihm Symbole der die ganze Welt erfüllenden Spannungen. Denn jede Gebärde äußert sich in den Abarten und Vermengungen dieser drei Zeichen. Gerade, Vieleck und plastische Form entstehen aus ihnen. Der Bau des Körpers, wie der Bau der menschlichen Geräte, ja der Bau aller Dinge der Natur ist aus geometrisch symbolisch erfaßbarer Geistform gestaltet. Aus der Sprache der Zeichen und Winkel liest der Tänzer die Inhalte seiner höchsten Erkenntnis. In ihr ist die ganze zwiespältige Symboldeutung der Wissenschaften und Philosophien vereint und zu tänzerischem Erkennen erhöht. Die Wissenschaft versucht z. B. ganz ähnlich wie die Religion, die Art der alten rituellen Feuerbereitung, bei welcher ein Stab in einer Mulde gerieben wird, bis Hitze, Funken, Feuer entsteht, als Pantomime des materiellen Zeugungsaktes zu deuten. Der Tänzer aber sieht den Rhythmus, die Bewegung, durch welche das verborgene Feuer der Gebärdenkraft aus der Materie geholt wird, in diesen Riten versinnbildlicht. Es ist das Weben der sich selbst hemmenden Kraft, das Tanzgeschehen in der Natur, das ergründet werden will und verehrt wird.

Symbol ist dem Tänzer nicht mimisches Bild eines Geschehens oder Abbild eines Dinges, sondern Erscheinung, Verwirklichung eines Spannungsvorgangs in der Gebärdenkraft. So ist auch jede Handlung, jedes Ding an sich Symbol, Geistform. Tanz aber ist nicht Nachahmung der Ballungen (wie etwa Name, Wort, Klang, Nachahmung der Ballung ist), sondern Geistform selbst, Spannungsgebilde.

B e w e g u n g. Man sagt: wir bewegen uns, wir leisten Arbeit. Der Sprachgebrauch trifft den Kern des Geschehens. Der ursprüngliche, einheitliche Sinn des Menschen, der sich im Sprachgebrauch äußert, nimmt das noch ungespaltene „Ich“ wahr. Der Tänzer unterliegt nicht dem altbekannten Irrtum: „Wir glauben zu bewegen und werden bewegt“. Wir bewegen selbst, aber nur im wesentlichsten Teil unseres „Ichs“, der selbst freie Gebärdenkraft ist. Aber dieses Wesentlichste unseres Ichs umfaßt nicht die Sinne, wie wir fälschlich annehmen. Nicht die Sinne sind in uns, sondern wir sind in den Sinnen, in den Ballungen der Gebärdenkraft, wie in einem Netz gefangen.

R e c h n e r i s c h e K r a f t b e s t i m m u n g d e r K ö r p e r l e i s t u n g e n. Als Einheit der Arbeitsleistung hat die Wissenschaft das Meterkilogramm angenommen: die Kraft, die nötig ist, ein Kilo-

gramm in einer Sekunde einen Meter hoch zu heben. Der schreitende Mensch leistet, indem er seinen Körper bewegt, je nach seinem Eigengewicht 20 000 bis 30 000 Meterkilogramm, während einer Gehstunde. An einem Arbeitstag könnte also der Mensch, durch bloßes Treten an einer geeigneten Vorrichtung, einen Gegenstand von einem Kilogramm Schwere, auf eine Höhe von ungefähr 300 000 Meter hinauf befördern. Diese interessante Berechnung findet man in den meisten Abhandlungen, die sich mit der Mechanik der menschlichen Bewegung befassen. Der Tänzer oder Turner leistet ungefähr das 3- bis 4fache dieser normalen Tretarbeit, so, daß er als Künstler tätig, in der kurzen Zeit seiner Vorführungen ungefähr das Gleiche an Meterkilogrammen für seine Mitmenschen opfert wie ein anderer Arbeiter in ganztägiger Leistung. Dazu kommt noch die Arbeitsleistung bei den notwendigen Vorübungen. Die Gesamtarbeit ist außerordentlich beanspruchend und stellt oft an Idealismus und Hingabekraft des Berufskünstlers die stärksten Anforderungen. Man sagt in den Büchern über Bewegungsmechanik auch: der Mensch sei glänzend konstruiert. Man gibt dem großen Ingenieur der Natur die gebührende Ehre, wenn man erwähnt, daß eine gewöhnliche Dampfmaschine nur ein Neuntel der Kraft des unter dem Kessel verbrannten Heizmaterials nutzbar machen, während der Mensch ein Fünftel der durch Verbrennung der Nahrungsmittel entstandenen Wärme wieder für Arbeit abgeben kann. Die Arbeit des Herzens soll in 24 Stunden dem Heben eines Zentners in eine Höhe von 1276 Meter gleichkommen. Die Muskeln der Atmungsorgane heben, vergleichsweise, einen Zentner täglich 200 Meter hoch. Also selbst der Trägste hat arge Mühe mit seinem Leibesleben. Dieser ganze Kraftverbrauch ist im Tanz vervielfacht und — vergeistigt. Leben ist auch im Trägsten, aber weniger Leben als im Tier oder Kristall. Das Leben, das sich in der tänzerischen Bewegung zeigt, ist nicht durch irgend eine mechanische oder sonstige intellektuelle Formel zu erschöpfen. Es ist Geistform, meßbare Spannung symbolisch durchglüht. Wirksam nicht nur durch Eindruck und Einwirkung auf fremde Ichspannungen, sondern schöpferisch lebenspendend, erlösend.

In den Ballungen. Wir sind in den Sinnen, in einem äußern Ring des Seins, herrlich wie das ganze Sein, doch von Hemmungen überflutet für den, der sich darin eingeschlossen aufhält. Ichkraft, Teil des Raumkristalls, ist in einen Spannungsknoten geraten,

wie etwa Zellen in Blutwasser, Fleisch, Sehnen oder Knochen geraten. Unser Ich ist die gleiche ewige Gebärdenkraft, die Kraft des Tänzers, die überall wirkt. Der Zweifel, der diesen Dingen entgegensteht, ist das magische Gefäß, in dem das Geheimnis bewahrt wird. Der Schlüssel ist der Tanz. Öffnet der Tänzer das Gefäß, so quellen ihm Gesichte entgegen, erst ein Rauch, ein Dunst, dann das Feuer selbst, und aus dem Hinterhalt des Zweifelsgrabes bricht, plötzlich, explosiv, ein glitzerndes, rollendes Gefunkel von edelsteinartigen Symbolen hervor, die den Tanz bilden. Vielen wird der Schlüssel geboten, aber wenige wissen sich seiner zu bedienen. Der Kampf der Meinungen zerstiebt in Nichts vor dem großen einheitlichen Geschehen, das ständig im Tanz als Symbol erlebt werden kann. Die Welt des Scheins erlischt und die Welt wirklichen Seins ersteht vor dem tänzerisch erkennenden Sinn.

Schein und Sein. Wir denken: Leben und Bewegung ist Ausnahme, gleichsam über die Welt verstreut. Das Gegenteil ist wahr. Leben ist überall, und nur die Hemmung, das relativ Leblosere, Gebundenere, ist verschwindenden Punkten gleich, dem großen Teppich leuchtenden Lebens eingewebt. Eingewebt, um wieder zu Licht zu werden, sich zu lösen, zu singen, zu klingen, zu tanzen bis zum Tode, wo die unendliche Kraft mit einer für uns vielleicht schrecklichen Gebärde den Knoten zerreißt und seine Teile in gewaltiger Leidenschaftlichkeit in alle Richtungen des Allkristalls zerstäubt. Der Tänzer kennt das Symbol dieses Geschehens in seinem Tanz. Ihm ist es nicht erschreckend. Lächelnd nimmt er täglich Kraft und Ohnmacht wahr, und weiß sich eins mit beiden. Schlaf und Traum sind ihm Boten, wie Wachsein und Tat. Boten des Vergehens und Werdens, Boten des unendlichen Lebens, der Bewegung.

Bewegung und Ruhe. Der Gegensatz der Bewegung ist die Ruhe. Auch sie ist voller Spannungen. Sitzen, Knien, Hocken, Liegen sind Stellungen der Ruhe, da die Glieder vieler natürlicher Richtungsmöglichkeiten beraubt sind. Teilweise Abspannung der Muskeln ist daher das Gesetz dieser Stellungen. Müdigkeit, Verzweiflung, Schlaf, Ohnmacht, Tod versenken uns in diese Körperlagen. In den ersten vier dieser merkwürdigen Zustände arbeitet ein Teil unseres Ichs automatisch weiter, in den Bewegungen des pulsierenden Blutes, der Atmung, der inneren Sekretionen, des

Träumens, oft auch des Sprechens, Gehens, Greifens, Tastens usw. Die körperlich-seelisch-geistige Gebärdenkraft verläßt uns nicht, sie treibt das Spiel der Hemmungen weiter und wir erleben — sogar erinnerbar — ein zweites Geschehen, das fälschlich oft für das wesentliche Leben genommen wird. Gewiß kann sich im Schlaf, im Trance, in der visionären Ekstase, ebenso ein Schimmer des Weltenfeuers zeigen, wie im wachen Zustand. Diese mehr passiven Verfassungen sind durch die Brücke der leidvollen oder freudvollen Begeisterung mit einem gradweise immer intellektueller werdenden Wachsein verbunden. Ob sie aber für die Vollerkenntnis des plastischen Sehens geeigneter sind, ist nicht so leicht zu bestimmen.

Wachen und Schlafen. Es scheint, daß höchste Bewußtlosigkeit und höchstes intellektuelles Wachsein, beide nichts mit der Bewußtheit zu tun haben, sondern daß sie als Grenzgebiete menschlicher Spannungsfähigkeit zu sehr von ihrer physiologischen Gehemmttheit oder Trägheit beansprucht sind, um das klare Sehen zu ermöglichen. Weder die reinste, logischste Mathematik, noch der Traum haben jemals wirkliche Geisteswerte produziert, aus denen das Symbol tiefsten Erkennens leuchtete. Der Tänzer wird diese Zustände keineswegs meiden. Im Gegenteil. Intellektuelle Abstraktion ist Gehirngymnastik; aber der Tänzer wird vermeiden, sich zum hohlen Virtuosen in dieser Gymnastik auszubilden. Der tiefste Schlaf hingegen übt auch nur eine Teilkraft, die Fähigkeit der Hingabe, des Gefühls. Daß dieses unbewußt geschehen muß (höchstens mit verstandesmäßigem Entschluß und sofort nachfolgender vollkommener Ausschaltung des Intellekts eingeleitet wird), weiß der Tänzer genau. Reine Intellektsarbeit und reine Schlafarbeit sind auch ganz erhebliche körperlich-seelische Leistungen. Tiefster Schlaf und tiefstes Nachdenken haben Ähnlichkeit. Das Gedachte in Schrift und Wort zu formulieren, ist natürlich nicht reine Intellektsarbeit, sondern nähert sich dem Tanz. Im Tiefschlaf können auch bedeutende Leistungen vollführt werden. Der Volksmund prägte gleichwertig dem „Überlegen“, den Begriff „Überschlafen“.

Gleichheit des Spannungsausdrucks im Wachen und Schlafen. Beim Schlafenden sind die Muskeln viel stärker gespannt als beim schwer Ermüdeten oder Kranken. Der Schlafende hat alle Glieder, auch Nacken, Rücken usw. leicht ge-

krümmt. Der Schlaf mit weggestreckten Gliedern ist ein Schlaf nach Ermüdung, Überreizung. So sehen wir die beiden Bilder des Gekrümmt- und Gestrecktseins auch im Schlaf. Auch der wache exaltierte Mensch reckt sich, ebenso der Verzweifelte. Erst Freude, die in Ekstase übergeht, streckt den Körper vollkommen. Der kummervolle Schlaf weist eine starke Zusammenballung der Gestalt auf, genau wie im Wachsein. Graziös, gemessen, wuchtig und wild kann die Stellung, die Geste, der Tanz sein. Der Körper kann belastet sein, gedrückt, greifend, nehmend. Im Gegensatz dazu aufgeschnellt, stoßend, schlagend, werfend. All dieses in unendlich vielen Richtungen, von denen immer einige, meistens drei, zusammentreten, um mit der vierten, der Schwerlinie, zusammen den Körper plastisch zu spannen. Der Flug, der Schwung, von einer der Milliarden Stellungen, die möglich sind, in eine andere, ist das sichtbare Wesen des Tanzes. Alles zwei-, drei- und unendlich vielpolige Spannungseinstellungen, Ablenkungen der einen Senkrechten, in welcher der Liebehaß des Tänzers zur Erde zum Ausdruck kommt.

Zweipoligkeit und Dreipoligkeit der Grundvorstellungen. Der Tänzer erkennt, daß bestimmte Formen und Grundbewegungen des menschlichen Körpers mit den begrifflichen Grundvorstellungen zusammenfallen. So hat der Mensch durch die Regelmäßigkeit seiner Gesamtgestalt den Begriff der Einheit. Durch die Symmetrie seiner linken und rechten Körperhälfte entsteht das Gefühl für die Zweiheit. Er mißt leicht und ohne Maßstab Hälften und Verdoppelungen. Halbe Zeiten sind die Grundlagen unserer musikalischen Metrik. Halbe (oder doppelte) Raumstrecken, Zeitmaße, Kraftunterschiede werden ziemlich sicher geschätzt.

Die Dreiteiligkeit wird sehr oft als anderthalbteilig empfunden, weil das Empfinden für die einfachere symmetrische Zweiteilung stärker ist als für die kompliziertere asymmetrische Dreiteilung. Aber auch die proportionale Dreiteiligkeit hat ihr natürliches Vorbild in der Gliederung, in Kopf, Brust, Unterleib, in die der Sprachgebrauch, das Denken (Kopf), das Fühlen (Herz) und das Wollen (Ernährungs- und Zeugungsorgane) verlegt hat. Unser musikalisch-harmonischer Sinn findet zwei Töne gleichklingend oder verwandt, die durch die Vibration einer ganzen und einer halbierten Saite erzeugt werden (Oktave). Der nächstverwandte Ton ist jener, der auf einer ein Drittel

langen Saite gleicher Stärke erklingt. Alle übrigen Unterteilungen führen wir entweder auf die Zweiheit, auf Hälften oder Verdoppelungen zurück, so beispielsweise die drei auf anderthalb, die vier auf zwei usw., oder auf die Einheit, z. B. das Mittelglied unpaaren Fünfer-, Siebener- usw. -Reihen.

P o l a r e A u f f a s s u n g d e r B e w e g u n g. Die allen Erscheinungen zugrundeliegende Bewegung fassen wir meist als vierpolige Spannung auf. Jede Bewegung ist viergespannt. Sie entsteht durch die Trennung des Leichtepoles vom Schwerepol und die Trennung des Zieles und zweitens des Gegenzieles vom Leichtepol.

Zwischen dem Schwerepol und dem Leichtepol ebenso wie zwischen dem Leichtepol und den Zielpolen sind die Zonen der Bewegtheit. Der Schwerzone weicht die Bewegung aus, darum erscheint sie oft nur dreipolig. Ebenso weicht sie dem plötzlichen Fall des Leichtepunktes ins Ziel aus, daraus entsteht die Gegenzielrichtung. Zweipoligkeit, die einen Riß bedeutet, wird vermieden. Spiralisch werden die Gegenziele gleichsam gesammelt und dem Ziele zugeführt. Auch wenn das Ziel im Schwerepol liegt oder im Leichtepunkt, führt der spiralsiche Umweg hin. Die dreipolige Auffassung der Bewegung gliedert diese nach den drei Raumdimensionen. Die zweipolige Auffassung betont nur Auf- und Niederschwung. Die einpolige Auffassung sieht die gesamte Bewegung als unendliche, wandelbare, einheitliche Spannkraft. Die über vier hinausgehenden Anschauungen sind Komplikationen der einfacheren Formen. Die Unendlichpoligkeit ist durch die Verwandlungsfähigkeit in der Einpoligkeit inbegriffen.

Der Tänzer steht mit seinem Sehen in der irrationalen Mitte zwischen Eins und Unendlich und umfaßt die Gesamteigenschaft der Gebärde (Gebärdenkraft) gleichzeitig mit ihren endlosen Differenzierungen (Verwandlungen) in jeder einzelnen Bewegung. Mit jeder Bewegung schwingen ihm alle anderen irgendwie denkbaren Bewegungen mit, leise, untastbar, aber bis ins Unendliche fortlaufend.

Die Grundlage jedes Schwunges ist ihm die aus vier Körperteilen (linkes und rechtes, oberes und linkes und rechtes unteres Körperviertel) und den drei Raumdimensionen (Senkrecht, Wagrecht rechts-links, und Wagrecht vorrück) zusammenschwingende, unendlich wandelbare Spannung Mensch. Der Spannung inhärent ist Verwandlungskraft, eine Eigenschaft der Gebärdenkraft.

V e r w a n d l u n g s k r a f t. Die Bewegungsziele liegen auf der Peripherie des Bewegungsbereiches. Jede Kraftschattierung hat ihren angemessenen Bewegungsbereich, bestimmt durch ihre Intensität und beschränkt durch Grenzen, die von fremden Spannungen gezogen werden.

H a r m o n i s c h e R a u m p r o g r e s s i o n. Der Ausschlag der Spirale rechts und links von der Schwerezone ist von bestimmten gleichmäßigen Progressionsgesetzen getragen. Jene Bewegungen, die nach diesen Progressionsgesetzen und Lagerungsgesetzen gebaut sind, empfinden wir als harmonisch.

K o m p l i k a t i o n e n. Die Beziehungen der verschiedenen Zielpunkte zueinander werden im mehrgliedrigen Bewegungsorganismus noch durch das Verhältnis der Beziehungen der einzelnen Glieder zueinander kompliziert.

Die zweiteiligen Bewegungseigenschaften: Gegenbewegung und Folge mit den dreiteiligen Unterteilungen (drehen, beugen, strecken) entstehen durch die gegenseitige Rücksichtnahme der Komplikationsteile. Die Maße dieser Grunderscheinungen sind nach den regelmäßigen, symmetrischen, progressiven oder eurhythmischen Verhältnissen der spiralischen Zielbewegung zu ordnen.

B e i s p i e l i n d e r K ö r p e r b e w e g u n g. Der Schwerpunktverlagerung, der eigentlichen Bewegung des menschlichen Körpers, gehen Schritt und Armgeste vor und nach. Der Schritt vorher, dann die Bewegung, zuletzt als Ausklang die Armgeste. Verschiedene Phasen treffen zusammen, die sich immer gegenseitig Gegenbewegung sind, und gleichzeitig eine Folge bedeuten.

Diese tänzerische Bewegungsvorstellung ist die Grundlage der tänzerischen Weltbetrachtung. Verstandesmäßig, ohne die Bewegung zu erleben, ist sie zwar erfaßbar, aber nicht ohne Schwierigkeiten für den Neuling voll zu erleben. Das sich bewegende Lebewesen, Kind, der einfachste Tänzer, erlebt diese Spannungsgesetzlichkeit und schöpft aus ihr jene Kraft der Bejahung, die eben nur der Tanz geben kann.

F o r m a l e K r a f t l e h r e. Die Erforschung der Bewegung ist noch in den Kinderschuhen. Man sagt, daß die Bewegung eine entladene Kraftspannung ist, man spricht von der Anziehungskraft der Erde, der Schwerkraft, dem Fall. Man sagt, daß jede Gewichtsverlagerung eine Hebelwirkung ist, die einen festen Stützpunkt

braucht. Man weiß, daß die Materie sich nach Maßgabe ihrer spezifischen Schwere um das Erdzentrum lagert, man kennt die Veränderung des Aggregatzustandes und hiemit des spezifischen Gewichtes der Materie durch Hitze und Kälte. Man hat aber noch niemals die Bewegung selbst beobachtet, man hat das tänzerisch formbildende Element der bewegenden Kraft fast ganz außer acht gelassen, und sich hierdurch eines wichtigen Fingerzeiges über das Wesen des Kraftspieles begeben. Man betrachtete die Form als ein ästhetisch oder ein mathematisch Gegebenes und bedachte nicht ihren tänzerischen Gewaltinhalt, die in ihr wirkenden formtreibenden Kräfte und ihre raumrhythmischen Spannungen.

Tropismen. Die Beschäftigung mit dem Tanz führt zu Beobachtungen, die der Wissenschaft bisher entgangen sind. Die Biologie, Anatomie, Psychologie, Dynamik, Kinetik, Mathematik, Astronomie müssen dem grundlegenden Phänomen der Richtungsspannung, das sich in der künstlerischen Bewegungs- und Formenlehre entschleiert, stärkere Aufmerksamkeit schenken. Man hat bisher nur in der Pflanzenbiologie Andeutungen über ähnliche Erfahrungen, wie die durch Beobachtung und Studium der menschlichen Bewegung entstandenen, gefunden.

Man nennt das Streben der Wachstumsbewegung und die Einstellung der Blattflächen, Ranken etc. zur Erde, zum Wasser, zum Licht Geo- Hydro- oder Heliotropismus. Diese Tropismen sind polare Erscheinungen mit positiver und negativer Tendenz — d. h. sie äußern sich einmal als Zuwendung, Zuneigung und ein andermal als Abwendung, Abneigung im Verhältnis zu irgendeinem äußeren Einfluß. Man erklärt diese Bewegungserscheinung aus der bipolaren Anlage aller lebendigen Einzelzellen, aus denen die ganze Pflanze aufgebaut ist. Einer der Pole reagiert nun positiv oder negativ auf eine vorhandene Kraftquelle, beispielsweise die Erdkraft und erwirkt sein Wachstum deshalb in der Richtung von oder zur Erdmitte. Auf diese Weise erklärt man die diametral entgegengesetzte Wachstumsrichtungen und Wachstumsbewegungen von Wurzel und Pflanzenstamm. Die Empfindsamkeit der Pole verursacht Turgorschwankungen, d. h. Schwankungen in der Spannung der einzelnen elastischen Zellmembranen durch Zu- und Abfluß von Flüssigkeiten. Diese Schwankungen in der Form und in der Säfteverteilung fördern die

Vermehrung und den Aufbau der Zellen in ausgesprochenen Richtungen. Die polaren Tendenzen und die Turgorschwankungen sind auch die Ursachen der rhythmischen Nährkraftaufnahmebewegungen der Pflanzenteile wie Blätterzittern, Atmung, Saugebewegungen der Wurzelzellen usw.

Man kann die durch Tropismen hervorgerufenen Bewegungen der Pflanzen als durch Reizanstöß entstanden verstehen, ähnlich wie Schmerz- und Freudebewegungen oder die Willensstrebungen des tierischen Organismus. Immer ist es die Gebärdenkraft eines anziehenden oder abstoßenden Dinges, das den Organismus in seinen Polen in Erregung und Bewegung versetzt.

Die beobachtete Bewegung oder Formspannung löst im Tänzer Eindrücke, Empfindungen, Reflexionen aus, die wieder Tropismen, um bei diesem aus der Pflanzenbiologie entnommenen Wort zu bleiben, in den Wahrnehmungszentren seines Ichs hervorrufen. Unirdisch, negativ geotrop erscheinen zarte Blütenstiele. Die „Trauerweide“, die vom negativen Geotropismus des Stammes zum positiven Geotropismus der Äste und Blätter übergeht und dadurch ihre Eigenbewegung vernichtet, verneint, traurig macht, ist ein weiteres Beispiel des Zusammenhanges unserer ästhetischen Empfindungen mit der den Dingen innewohnenden Spannungsform.

Tropismus als Tanz. Wie die Blume sich dem Licht zuwendet, wie das Tier der Nahrung zuschreitet und sie ergreift, so wendet der Tänzer die Reaktionsfähigkeit seines Wesens den verschiedenen auf ihn einwirkenden Spannungserlebnissen zu. Und wer und welches Ding ist hier nicht Tänzer? Wer und was gebraucht nicht alle um ihn liegenden, ihm zugänglichen Kräfte, um auf harmonischem Wege zum Ziel zu gelangen? Was bildet und rundet den menschlichen Körper in den Richtungen der Schlankheit und Kraft? Die Bewegung, der Leichtewunsch. Was läßt Dinge rund und klotzig werden? Mangelnder negativer Geotropismus, die Schwere. Was bildet die Kelche und Seitenteile der Organismen? Der Diageotropismus, der die Flachbewegung, das seitliche Wachstum der Schlingpflanzen (meist nach links gewunden), die Drehung der Tiere (sehr oft nach rechts) verursacht. (Siehe Rechtshändler, Schneckenhausbau etc.). Ist der Diageotropismus nicht eine Art Gleichgewichtszustand zwischen positivem und negativem Geotropismus? Ist die berühmte

Anschwellung der griechischen Säule (Enthasis) nicht eine ästhetische Betonung dieser diageotropen Gewalt im Sinne des organischen Wachstums? Die spiralförmige Linie des Pflanzenwachstums der tierischen und menschlichen Bewegung, wie auch die Schwünge und Bewegtheiten aller anorganischen Strebungen wird von den drei zusammenklingenden Kräften der Anziehung, Abstoßung und des Gleichgewichts bestimmt und getrieben. Immer sind diese drei Kräfte Einflüsse fremder Gebärdenkraft. Jeder Organismus, jedes Ding kann sich den einzelnen einwirkenden Kräften verschließen oder öffnen. So entsteht der wundervolle Tanz der Einzelbewegungen und der Reigen der Gesamtbewegtheit, der sichtbaren Welt.

Psychische Tropismen. Die wunderbare Fähigkeit des sich Bewegens fußt in der Aufnahmekraft und Mitschwinge kraft eines Gebärdenzentrums, einer Ichspannung. Die Polaritäten dieser Aufnahmekraft sind Sympathie, Gleichgültigkeit und Antipathie. Was angezogen, was abgestoßen wird, welchen Kräften wir Menschen oder Lebewesen durch Veranlagung geöffnet, welchen anderen wieder verschlossen sind, das sind Fragen von so ungeheurer Reichhaltigkeit der Antworten, daß wir sie nur dem Nachdenkenden als Anregung unterbreiten können. Ebenso die Frage, ob wir uns Kräften, die uns verschlossen sind, oder besser gesagt, denen wir verschlossen sind, zu öffnen vermögen? Jedenfalls sind wir durch die uns umgebenden Formen mitten in einem ungeheuren Zauberbuch, aus welchem wir das Wesen der sie gestaltenden Kräfte lesen und nachahmend oder umbildend wiedergeben können. Alle Formen leben. Sie ändern sich ewig, ohne Unterlaß. Sie sind in steter Bewegung und geben durch ihr Spannungsbild die Richtungen, die ihr Wesen bestimmen, kund. Nach diesen Richtungen strebt ihr Turgor, ihre Gespanntheit. Das Resultat, die Form, ist eine Harmonie von Kraftstrebungen, die uns sinnlich beeindruckt, intellektuell belehrt, ästhetisch rührt, unsere Eigengewalt sympathisch oder antipathisch bewegt, oder auch gleichgültig läßt. Jedes Formgebilde drängt uns zu Werturteilen, zur Stellungnahme, zum Ausdruck, zur Äußerung unseres eigenen Wesens. Das Wogen zwischen Bewegtheit und Bewegung ist ein einheitliches Geschehen, das tänzerische Erfassen der Welt und der ihr eigentümlichen Gewaltordnung.

(Sinnliches Gefallen, intellektuelles Wohlwollen mischt sich oft mit gefühlsmäßigem Abscheu oder entgegengesetzt. Ein lebensförderndes, maßgebendes Urteil können wir daher von keiner unserer Einzelfunktionen, sondern nur vom plastischen Erleben und Reagieren erwarten.)

Eindrucks kraft der Bewegung und des Tanzes. Der tiefe Eindruck, den die Bewegung und besonders die menschliche Körperbewegung in unserem Wesen hinterläßt, ist der Schlüssel zu den erzieherischen und künstlerisch erhebenden Wirkungen des Tanzes. Der Tanz der verschiedenen Bewegungsgebilde, der Töne, der Farben, der Formen und der Begriffe ist das Mittel, um die tiefsten Erlebnisse und Erkenntnisse, die stärksten Wallungen und Empfindungen von Mensch zu Mensch zu tragen. Daher ist dem Tänzer das Erfassen aller Naturbewegung und ihre künstlerisch-eurhythmische Umgestaltung im Tanz — Grundlage alles Weiterlebens.

Gewaltordnung als Ausdrucksmittel des Tänzers. Der tiefste Inhalt unserer Begriffs-, Ton-, Farben-, Form- und Tanzdichtungen wird stets intuitiv erfaßt und wiedergegeben. Die Ausdrucksmittel aber und ihre logisch-harmonisch-symbolischen Gesetzmäßigkeiten sind vom Verstand durchhackert und mehr oder weniger konventionell. Die Tanzdichtung beschränkte sich in unserem Kulturkreis lange Zeit auf einer Gegenüberstellung des positiven und negativen Geotropismus mit gelegentlichem, kaum bewußtem diageotropem Richtungswollen, in Bodenwegen und Armschwüngen. Mit anderen Worten: es war der Auf- und Niederschwung und das Betanzen mannigfaltiger Bodenwege das hauptsächliche Tanzausdrucksmittel.

Der Aufschwung der Tanzkunst, der in den letzten Jahrzehnten seinen Anfang nahm, brachte eine Befreiung der Bewegung von den bisherigen, selbstgewählten, bipolaren Fesseln. Ein vielseitiges Richtungsstreben wurde sichtbar, der Aufschwung, die Armgeste setzte in unerhörter Reichhaltigkeit ein. Man erinnerte sich der Tänze oder vielmehr der Tanzbilder früherer Zeiten. Es setzte eine kulturhistorische Durcharbeitung der künstlerischen Bewegungsformen aller Zeiten ein. Endlich klärte sich die Entwicklung dahin, daß die Körperbewegung selbst genau beobachtet und studiert und ihre Ordnungsgesetze enthüllt wurden. Die Gewaltordnung dargestellt

durch den Körperspannungswechsel ist von nun ab das neue Ausdrucksmittel des Tanzes.

Richtungsspannungen als Elemente der Gewaltordnung. Die Harmoniegesetze der Bewegung äußern sich in Richtungsverwandtschaften und Richtungsgegensätzen, die uns gestatten, eine ganz bestimmte Reihe von Richtungspunkten als miteinander konformant, harmonisch aneinander zu reihen und als Grundrichtungs- oder Krafttendenzskala im Raum anzunehmen. Eine, die Schwereverhältnisse des Körpers untersuchende Beobachtung gelangt zur Festlegung des Schwerpunktes als Mittelpunkt der Bewegungsstrebungen. Der Schwerpunkt des menschlichen Körpers liegt im Beckenraum, etwa in der Höhe des Zwischenraumes zwischen dem ersten und zweiten Rückenwirbel. Alle Bewegungen, bei denen eine bloße Verlegung des Schwerpunktes vorherrscht, sind positiv geotrop tendierende Bewegungen.

Die Bewegungen des menschlichen Oberkörpers sind in ihrer Tendenz vorwiegend negativ geotrop, d. h. nach aufwärts strebend. Die genaue Beobachtung zeigt nun, daß der menschliche Körper außer dem Schwerpunkt, dem Schwerezentrum, noch ein anderes Zentrum besitzt, auf welches sich die negativ geotropen Bewegungen als Mitte beziehen und welches wir Leichtepunkt nennen können. Der Leichtepunkt ist etwa hinter dem unteren Ende des Brustbeines, in der Höhlung, wo sich das Herz befindet, zu suchen. Auf diesen Punkt beziehen sich alle Aufschwungsbewegungen des Tänzers.

(Die praktische Erfahrung beweist, daß ein Bewegen, Schleudern, Führen dieses Punktes nach aufwärts einen ebensolchen Vorteil leichten Aufschwungs gewährt, wie das bewußte und richtige Unterstützen des Schwerpunktes vollkommene Stabilität mit sich bringt.)

Polar-zentrale Dreispannung und ihre Kampfgesetze. Die Bewegungsordnung zeigt eine eigentümliche Reihe von Strebungs- oder Zielpunkten, deren Zusammenhang sowohl polar als auch über einen Mittelpunkt gehend, also zentral ist. Das Zentrum ist nicht fest, sondern schwankt zwischen dem Schwere- und Leichtepunkt. Ausgesprochen polare Richtungstropismen finden wir in den Seitwärtsstrebungen, Hoch- und Tiefstrebungen, Schrägstrebungen, die man analog oder ähnlich mit den aus der Pflanzenbiologie stammenden Begriffen als Geotropismus, Aerotropismus,

Elektrotropismus, Magneto- oder Akzidentalotropismus benennen könnte. Unsere Empfindung wird mit einem Wort durch in bestimmten Richtungen wirkende Kräfte zur zielstrebenden oder zielfliehenden Bewegung gereizt. Die Reizkräfte haben Folgezusammenhänge, Verwandtschaftsgrade untereinander. Die Bewegungen sind Wachstumssehnsüchte uneres Innern, welche sich auf gebogenen Bahnen der Krafrichtung zu- oder abneigen. Der Wille, der uns zum Tanz treibt, reagiert bloß auf diese formbildenden Kräfte, wenn wir nicht mit Dingen oder anderen Menschen tanzen, auf die wir uns dann im Akzidentalotropismus beziehen. Unsere Körperformen sind Gebilde der verschiedenen, während jahrmillionenlanger Erbreihen auf uns einwirkenden Tropismen. Die Ausbildung und Formung unseres Körpers liegt deshalb durch Bewegungsübungen teilweise in unserer Hand. Anspannung — Abspannung der Muskeln, Ein- und Ausatmen, Fliegen und Fallen erhalten durch diese Betrachtungsweise einen tieferen Sinn. Unser Wille selbst, unser inneres Streben, kann sich öffnen, verschließen, einseitig, vielseitig sein, bipolar, multipolar, kann seine Tendenzen mindern und steigern. Der Wille kann Kräften unterliegen, kann Kräfte besiegen. Er scheint vor allem durch Generationen hindurch entwicklungsfähig zu sein. Die Gleichgewichtsgesetze der polaren Verschiedenheit kann der Wille nur überwinden, indem er erstarrt, gleichgültig wird, die Pole verschließt, in die Mitte zieht. Die Verwandlung von antipathischen Strebungen in sympathische scheint nicht erfolgen zu können. Reine Strebungen sind dem Bewegungswillen antipathisch, da die Zielbewegung immer auf spiralschen Wegen und nie direkt erfolgt.

Dauernde Krafteinflüsse. Wir erwähnen den Einfluß der Raumdimensionalität, der Himmelsrichtungen, die Rechts- und Linksringelung der Schlingpflanzen usw. als typische und andauernde Krafteinflüsse, die neben der positiven und negativen Schwerkraft bestehen. Wir sind hier am Anfang einer Erkenntnisreihe, die uns die Kraftspannungen kennen lehrt. Wir stehen erst an der Schwelle dieser Erkenntnis, sehen aber schon heute, daß der Spannungszustand der Dinge unsre Empfindung der intelligiblen Welt zu erklären im Stande ist. Natürlich kein Spannungszustand an und für sich, sondern Spannungszustände, bezogen auf unsere eigene Spannungsform.

Arbeitsgebiete des Tänzers. Die **Bewegungskunst**, die sich auf diesen Erfahrungen aufbaut, wird dazu beitragen, diese Erkenntnisse zum Wohl und Fortschritt des Menschengeschlechts verwertbar zu machen. Aufgabe der **Bewegungskunst** ist, dem **Künstler** als Ausdrucksmittel zu dienen; ferner soll sie der **Forschung Klärung** und **Anregung** bringen und außerdem **praktische Einsichten** und **Vorteile** für die allgemeine Lebensführung bieten. Diese drei Gebiete sind das **Arbeitsfeld** des **Tänzers**: **Tanzkunst**, **Tanzwissenschaft**, **Tanzkult**.

Die Architektur des Menschenlebens. Das menschliche Leben ist ein **Tanz** der **Spannungseignisse**, in dem eine merkwürdige **Periodizität** herrscht. Die **Perioden** sind allerdings in den seltensten Fällen ganz klar ersichtlich. Eine große Anzahl von **Fremdbewegungen** beeinflussen die einzelnen Zustände. Das **organische Leben** des Individuums ist durch die **Zeitverhältnisse** seines **Ursprungskörpers** (Erde), seiner **Familie** (Rasse), ebenso beeinflusst, wie durch die **Bewegungen** der Erde, seinem **Aufenthalts- und Ursprungs-**ort auf derselben, und den **Bewegungen** und **Erscheinungen** anderer **Spannungen**, die gleich ihm die Erde bevölkern. Dennoch baut sich jedes **Einzelleben** nach bestimmten **kristallinen** einheitlich — **paarig** — **unpaarig** — **unendlich** **polaren** **Gesetzen** auf.

Symmetrie der anorganischen Gesetzmäßigkeit. Wenn wir die **anorganische Kristallisation** als rein **periodische** **Formbildungsfolge** und die **organische** als **unregelmäßige**, **unrein** **periodische**, also **frei rhythmische** **Formbildungsfolge** ansehen, so können wir das **Erwachen** der **Empfindung** als die **Ursache** des **organischen Lebens** betrachten.

Assymetrie der Gesetze der Empfindung. Die **Empfindung** ist durch einen **übermäßigen Einfluß**, einen **überwältigenden Eindruck** hervorgerufen, der die **ständig gleichgewichtige** **Bewegung** **verzerrt**, **undimensional** macht, **assymmetrisch** **gestaltet** und **wandelt**.

(Zu beachten ist, daß wohl die **Stellung** des **Organismus** zum **Welt-**ganzen, zum **Geschehen**, ein **assymmetrisches**, gleichsam ein **übers Eckstellen** ist, daß aber das **Geschehen** selbst voll **symmetrisch** bleibt, und daß also die **Fundamentalgesetze** alles **Geschehens** im **Gleichgewicht** der ein — **doppel** — **unpaarig** — **unendlichen** **Spannungen**

wurzeln. Diese Tendenz von und zum Gleichgewicht erzielt im organischen Leben, ja in der ganzen Erscheinungswelt einen ungeheuren Reichtum der Formen, die sich aber in allereinfachster Weise auf Spannungszustände reduzieren lassen.)

Die Bewußtheit (das plastische Erleben im Tanz) als weitestreichendes Wahrnehmungsvermögen. Wir können alle Erscheinungen natürlich nur mit unseren Menschensinnen messen. Dieselben reichen aber, wenn sie richtig benutzt werden, ungeheuer weit. Und wenn auch das „Sagen“ des Menschen beschränkt ist, so reicht seine „Bewußtheit“ doch weit über das Alltagsmaß der allgemeinen Erfahrungen hinaus. Dem Menschen erscheint ein Teil seiner Erfahrungswelt verständlich, der andere Teil aber unverständlich. Die scheinbare Zweiheit bedeutet den großen Unterschied zwischen den Dingen, die sich den Fühlern unseres Organismus entziehen und denjenigen, mit welchen unser Organismus bewußt in Fühlung zu treten vermag. Ein dritter Zustand, dessen Existenz wir überhaupt nicht erfahren, sondern nur ahnen, ist eine Art Mittelpunkt, von dem aus auf der negativen Skala das Unendliche, Unintelligible und auf der positiven Skala das Endliche, Intelligible liegt. Wir setzen in diese Symmetrie eine geahnte Mitte, die der Wille als „göttliche Kraft“ empfindet. Die Dreiheitsspannung in uns braucht diesen Mittelpunkt als reale Einheit. Die Dreiheit ist im Grunde — wie alle ungeraden Teilungen — eine Zweiheit mit realem Trennungspunkt, und die Zweiheit und alle paarige Teilung ist eine Zweiheit mit irralem, nicht gesetztem, nicht bewußtem Trennungspunkt. Wir können somit sagen, daß jede Teilung der Einheit dem Tänzer immer eine Zweiteilung und Dreiteilung und ein Mitschwingen unendlich vieler Teile gleichzeitig ist. Zwischen diesen einheitlichen, zweiheitlichen, dreiheitlichen und unendlich vielen Empfindungen schwankt unsere Wahrnehmung und erregt die Ungewißheit, die in ihrer einfachsten Form Zweifel ist. Das plastisch-tänzerische Erleben aber steht über diesem Zweifel, indem es aus den akkordischen Relativitäten des Bewußtseins eine merkwürdige Synthese, die tänzerische Bewußtheit bildet.

Gleichgewichtsstreben. Es ist notwendig, dies im Auge zu behalten, wenn man Symmetrie und Assymetrie des alles durchflutenden Rhythmus betrachten will, um daraus die Architektur

des Menschenlebens zu erkennen, die jeder anderen Architektur, jedem anderen Aufbau in ihrem Wesensgesetz vollkommen gleich und daher geeignet ist, als menschliches Sinnbild der Allspannung betrachtet zu werden. Die Verhältnisse der Einzelteile, die ganze Rhythmik des Lebens, all seine Harmonie, zeigen ein einheitliches Gleichgewichtsstreben.

(Alle Bewegung ist Veränderung des Gleichgewichtszustandes, deren Ziel aber wieder Gleichgewicht ist. Ein Verarbeiten der Spannungszustände untereinander, ein wechselvolles Spiel, welches zur Ruhe führt, welche Ruhe wieder nur ein Kraftholen für die Bewegung ist. Es läßt sich die Behauptung aufstellen, daß alle Ruhe gesammelte Bewegung und alle Bewegung gesammelte Ruhe ist.)

Zwischen den Polen jeder Symmetrie steht „Spannung“ als Mitte als Drittes, welche diese Zweiheit zur Dreiheit umbildet, wenn sie real wird und welche als Nichts wirkt, wenn die Ruhe und die Bewegung uns in absoluter Zweiheit getrennt erscheinen.

R u h e i s t B e w e g u n g u n d B e w e g u n g i s t R u h e. Fünfteilung und Siebenteilung entsteht, wenn die Randeinheiten von der Mitte durch Zwischenstufen distanziert werden. Zwei-, Vier-, Sechsteilungen entstehen, wenn die Mitte unreal empfunden wird. Es ist zu beachten, daß hierbei die Randeinheiten wieder als Einheiten (5, 7), Zweiheiten (4) oder Zwei-Dreiheiten (6) erscheinen. Die Wechselbeziehungen dieser paaren und unpaaren Gruppen, die sich dadurch unterscheiden, daß in ihrer Mitte entweder eine als Nichts empfundene Cäsur, oder aber eine unteilbare Einheit steht, bilden die Einheit der Symmetrie. Der Mensch betrachtet die Dinge einseitig. Ein direktionales Fortschreiten in Zeit und Raum scheint ihm das Leben, und das infolge seiner schon erwähnten „Übers-Eck“-Stellung zum parallelen Naturgeschehen. Er ist im allgemeinen weder fähig, das Ganze zu erfassen, noch den Keim des Ganzen, den Parallelismus, da er entweder in Bewegung ist und dabei die Ruhe übersieht oder in Ruhe beharrt und die Bewegung vergißt. Der logische Denkapparat ist wohl zur Erkenntnis der Zweiseitig-Dreiseitigkeit fähig, doch ist das Sagen im allgemeinen an konventionelle Begriffswendungen gefesselt, die der gewöhnlichen Notverständigung entsprungen, dort ihre einseitige, eindeutige Wurzel haben. Ja, es geht soweit, daß ein tieferes Betrachten des Parallelismus als Paradoxon,

als lebensfeindlich und krankhaft angesehen wird, was es zweifellos auch sein würde, wenn man den Aparallelismus, die Assymmetrie, außer acht ließe. Eine solche Betrachtung wäre ja aber auch bloß negativ einseitig, wie die andere positiv einseitig ist.

Periodizität. Dieser schwierige Versuch, tänzerisches Spannungserleben in Worten kurz anzudeuten, mußte dem Folgenden vorangehen. Die Zahlbegriffe sind dabei als Symbole zu werten. Aus diesen Erwägungen heraus ergibt sich nämlich eine eurhythmisch-bedeutsame Betrachtung der Periodizität des Menschenlebens. Allgemein organische (typische), individuelle (gelegentliche) und sexuelle (teiltypische) Abweichungen können uns in der Erkenntnis der Gesamtordnung nicht beirren. Es ist zweifellos, daß die zusammenhaltende Spannungsenergie, die im Phänomen „Mensch“ lebt, bei seiner Entstehung aus irrealen, unmateriellen Gebieten in materielle Gebiete gelangt. Einer gleichgewichtigen (toten) paarigen Teilung wird durch Einschaltung eines Dritten lebendig dreidimensionales Gepräge gegeben.

Verstandesmäßige, gefühlsmäßige und willensmäßige Spannungsauffassungen. Der Verstand kann einen Teilvorgang der Zeugung, die Befruchtung, als materielles Geschehen untersuchen und beschreiben. Die Naturwissenschaft betrachtet daher irrtümlich die Befruchtung als das Wesentliche der Zeugung. Sie erklärt: Zwei entgegengesetzt geartete mechanische Spannkkräfte, die durch den Spieltrieb der Natur in gegenseitige Beziehung geraten, zerstören das Gleichgewicht innerhalb eines Gebildes. Die auseinandergerissenen Kraftpolteile bewahren, infolge der ihnen innewohnenden Trägheit, ihre Eigenart. Um jeden Kraftpolteil ballt sich Materie. Aus einem Gebilde werden zwei, aus zweien vier usw. Die abgespaltenen Hälften wachsen sich, indem sie Stoffe der Umwelt absorbieren und aufsaugen, zu neuen, selbständig einheitlichen Gebilden aus. Aber auch die Wissenschaft beugt sich vor der Unverständlichkeit des Grundvorgangs.

Die religiöse Philosophie, die mehr nach dem „Warum“ als dem „Wie“ der Vorgänge fragt, begründet den Zeugungsvorgang durch ein anderes Teilgeschehen desselben, dem gefühlsmäßig wahrgenommenen Vereinigungswillen. Sie sieht in der Zeugung das Streben nach Einheit, einen idealen Vorgang, eine immaterielle göttliche Eigenschaft,

ein Sterben zweier Willen, verursacht von der Macht eines schon bestehenden dritten Willens, einer Seele, die sich manifestieren will. Die Erfahrungen des Verstandes, auf die das naturwissenschaftliche Erkenntnissystem aufgebaut ist, sind von den Erfahrungen des Gefühls, auf die sich die religiös-philosophische Auffassung stützt, gar nicht so abweichend, wie man gemeinhin annimmt. Beiden gemeinsam ist der Gedanke der Dreipolarität dieses Ereignisses. Die Wissenschaft glaubt, daß der dritte Pol durch die zwischen Mannes- und Weibesamen wirkende Spannung entsteht, und die religiöse Philosophie betont das Vorbestehen dieser Spannung als individuelle Seele.

Für die Mehrzahl der Menschen — und damit auch für den Künstler, der ja Verdichter der allgemein menschlichen Spannungserlebnisse ist — besteht kein Riß zwischen diesen beiden Auffassungen. Sie können den Vorgang ebenso vom verstandesmäßigen Standpunkt (wissenschaftlich) wie vom gefühlsmäßigen Standpunkt (religiös) betrachten. Die Sache selbst wird ihnen nicht durch diese Theorien des Geistes oder des Gemüts geklärt, sondern durch das Erleben, die Tat.

(Hier ist ein Sinnbild des Unterschieds zwischen „tänzerischem Vollerleben“ und „verstandes- oder gefühlsmäßiger Teilklärung“ gegeben. Aber immer noch nur ein Sinnbild, denn Tat ist an sich noch nicht tänzerische Tat. Tat ist Ausdruck des Willens, und das tänzerische Empfinden faßt Wollen, Fühlen und Wissen zur Einheit zusammen. Wohl kann die Zeugung nicht nur Sinnbild des Vollerlebens, sondern wirkliches Vollerleben sein, wie jeder reife Mensch wohl schon zumindest ahnend, sehnd empfunden hat. Doch jede Zeugung als Vollerleben anzusehen geht nicht an. Meistens ist sie ein Willensakt, eine Willensexplosion. Man hat keine Ursache, die selteneren Fälle des wirklichen Vollerlebens in den weiteren Folgerungen besonders zu beachten, da das Vollerleben wohl auf die Eigenseele wirkt, auf fremde Seelen oder Wesen aber nur dann, wenn es als künstlerische Tat, Kunstwerk, wieder nach außen projiziert wird.)

Periodische Nachwirkungen und Gegenwirkungen der Willensexplosion. Die Tat ist eine Willensexplosion. Sieben Jahre lang bleibt diese unendlich dreizweipolig-einheitliche Willensexplosion, die eine Menschenspannung zur Wirklichkeit führt, nachwirkend. Sieben Sonnenjahre ist die Zahl, die wir als typisch in der Periodizität des Menschenlebens finden. Sie

spiegelt sich in wissenschaftlichen Feststellungen, im Volksmund, im Erziehungsgebrauch (Schulpflicht des siebenjährigen Menschen) und tritt dem Sehenden überall typisch entgegen. Auch die kleine Periodizität, die mit dem Mondwechsel zusammenhängt, ist auf die 7 aufgebaut. Die Fünfteiligkeit (5 Sonnenjahre, Monde oder ihre Unterteile) spielt eine weniger bedeutsame Rolle. Die 4- und 6teiligkeit hat merkwürdigerweise starke Bedeutung im weiblichen Leben. Mit dem siebenten Lebensjahre tritt eine irrealere Epoche, das Erwachen des Gefühlslebens in Gegensatz zum willenhaften Lebenstrieb der ersten 7 Jahre auf. Sie dauert 7 Jahre. Vom 14. bis zum 21. Lebensjahr setzt wieder eine realere Epoche ein, die aber zu den ersten intuitiv willensmäßigen 7 Jahren gegenpolar steht und intellektuell ist. Es folgt dann vom 21. bis zum 28. Jahr eine geistige Epoche, die bei der Frau die günstigste Zeit der Mutterschaft enthält, während die Vaterschaft des Mannes am günstigsten in die nächste Epoche, zwischen das 28. und 35. Lebensjahr fällt.

Rhythmische Geschlechtsunterschiede. Schon im 7. Jahre trennt sich der Weg der Geschlechter. Das weibliche wird in 2—4 Perioden reif, das männliche in 3—5. Sozialen Einschlag erhält die Mutterschaft in der 5. und die Vaterschaft in der 6. Epoche. Und zwar ist die 3. Epoche real und die 6. irreal für beide Teile, so daß sie in den Epochen ab 2 als Gegensätze wirken. Die 6. und 7. Epoche bilden eine Art Abschluß der einen Lebenshälfte, in der die irrealen Sozialität der 6. Mannesperiode zur realen Sozialität wird. Von da ab ist das Individualleben mehr oder weniger abgeschlossen und es beginnt die Weisheit, die Reflexion einen ähnlichen Gang durch alle Perioden, wie vorher die Erfahrung, die Impression.

Der Gegenpol vorgeburtlichen Geschehens. Diese große zweite Hälfte ist irrealer als die erste Hälfte, ein Gegenpiel des vorgeburtlichen Teiles, mit gleicher Grundanlage (Verwandtschaft) und ist oft durch den Tod gekennzeichnet. Während das vorgeburtliche Leben nicht materialisiert ist, kann die Weisheitsperiode materialisiert sein, und auch die nächste Periode der Synthese oder des Abklingens vom 98. bis zum 147. Lebensjahr ist noch materialisiert möglich.

Unterteilungen der Perioden. Jede kleine Periode hat ihre Teile, 3—1—3 Jahre, in denen der Charakter der Periode

langsam erworben wird, bis am Ende die Reife und Fähigkeit zur nächsten Periode auftritt.

In den paarigen Perioden 2, 4, 6, 8 usw. werden Dinge der Sympathie und Antipathie entwickelt, in den unpaarigen Perioden Dinge der Kraft, der Tat. Wir sehen also in den unpaarigen Perioden sich eine einpolig oder dreipolig scheinende Eigenschaft entwickeln, und in den paarigen eine zweipolige.

Praktischer Wert der Periodizitätserkenntnis. Für die Erziehung und Lebensführung lassen sich aus diesen Periodizitätserkenntnissen förderliche Gebräuche finden, was auch instinktiv oder bewußt stets geschieht. Ein Studium der Erdperiodizität müßte Hand in Hand gehen mit diesen Erkenntnissen, ebenso eine psychophysische Geographie und Geschichte der Rassen usw. Die Erfahrungen der gesamten Kraft-, d. h. Spannungseurhythmie, inbegriffen die Sympathiegleichgewichte, würden klare Lebensbilder über Grundwesen, Fortpflanzung und Ernährung des Menschen sowie seine sozialen Zustandswandlungen geben.

Der erkannte Parallelismus auf eine Mitte bezogen, die Zweidreipoligkeit, würde den Ereignissen ihre Überraschungen nehmen, Gleichgewichtserkenntnis würde deshalb für kindliche Epochen und Typen, welche das Unerwartete als Anregung für die Funktion brauchen, nicht als Grundanschauung geeignet sein. Die den menschlichen Werdegang Leitenden müßten aber die Eurhythmie des Geschehens voll erfassen, wenn sie überhaupt leiten wollen, d. h. der Natur in ihrem großen Tanz helfen wollen. Ob eine Korrektur der Abnormitäten möglich und günstig ist, müßten Zuchtversuche zeigen. Jedenfalls kann das Eingreifen eines geschulten Geistes kein Unheil anrichten und wird auch nicht ganz zwecklos sein, da die Natur in diesem Geist eben ein wirkendes Ferment geschaffen hat, das epochebildend funktionieren soll.

Die Feinheiten der periodischen Funktion, der sozialen Gruppierung, des sozialen Wandels genau festlegen zu wollen, würde zu starren Anschauungen führen und muß daher unterbleiben. Der Tänzer sieht in dieser Erscheinung nur eine der vielen Bestätigungen und menschlich faßbarste und ergreifendste Symbol seiner allgemeinen Parallelitätserkenntnis und Eurhythmieerfahrung. Aus deren tänzerischer Handhabung dieser Einsicht ergibt sich alles übrige,

ohne daß die Aufstellung von Regeln oder Dogmen notwendig wäre, von selbst.

Gesetzmäßigkeit der Spannungen zwischen den Haupt- und Nebenperioden. Das Assymmetrische ist immer ein durch einseitige Zielstrebigkeit aus dem Symmetrischen entstandenes Derivat und ist daher immer aus symmetrischen Gebilden zu erklären, sobald der Zielpol, der Gegenpol und die Mitte (Mittelpol) erkannt sind.

(Das Streben von und zur Mitte ist dadurch gekennzeichnet, daß die Distanzen gegen die Mitte zu kleiner, gegen außen aber größer werden.)

Der Zielpol ist im äußersten Endpunkt des assymmetrischen Gebildes. Der Gegenpol ist durch symmetrischen Gegendirektionalismus zu berechnen. Auf diese Weise kann man auch irrationale Erkenntnisse realisieren. Die paargeteilten und unpaargeteilten gleichgroßen Symmetriehälften sind die Grundlagen des Gleichgewichtstrebens. Die Rückkehr zum Gleichgewicht, zur Symmetrie, ebenso wie das zeitliche Beharren im Eindimensionalismus, in der Assymmetrie, sind Erscheinungen der Bewegung und Ruhe, dieser großen Symmetrie der Allspannung. Stabiles oder labiles Gleichgewicht ist am Ende alles, was uns die Erscheinungen sondert.

Die Beziehungen dieser Sonderungen zueinander sind durch Grundgesetze bestimmt, die von den verschiedenen Spannungs- oder Polaritätsstandpunkten aus betrachtet werden können. Da alle unsere Erkenntnisse, Gefühle und Handlungen Abbilder der in uns waltenden Geschehnisrhythmen sind, ist hier der Bau oder besser noch der „Tanz“ des Menschenlebens als Grundbeispiel der Spannungserkenntnis auf seine periodischen und eurhythmischen Züge hin untersucht worden.

Tänzerisches Erleben ist ein sich außerhalb der Einheit, Teilung, Vielfalt oder Unendlichkeit stellen. Andeutungsweise sei versucht zu erwähnen: Einheitliche Anschauung (spannungsunbewußt) ist mystische Anschauung. Zweiheitliche Anschauung (ohne intelligible Mitte) ist intellektuelle Anschauung. Dreiheitliche Anschauung (mit intelligibler Mitte) ist praktische Vernunft usw. Tänzerische Anschauung (Das Erleben der unpaar und unendlich polaren Gebärdenkraft) ist Vernunft, Spannungsvollerleben, Reigenwissen aus Tanz

geboren. Die pantheistischen, polytheistischen und monotheistischen Träume der Menschen wollten den Gottesbegriff in Zahlensymbolen fassen. Sie sind Realitäten willensmäßiger, gefühlsmäßiger oder vorstellungsmäßiger Einstellungen des Verstandes. So teilt Gefühl und Trieb die Gottheit in Liebe, Gleichgültigkeit und Haß, in Gewalt, Widerstand und Dulden. Der Tänzer erkennt alle diese Teilungen als begriffliche Symbole, als Ballungserscheinungen des Eigentlichen, nur im Tanz Sagbaren.

Das Reigenhafte dieser Darstellung soll jedem, der nicht mit bloßem Verstand an Worten hängt, den Grundzug tänzerischer Synthese nahe bringen.

Neue Begriffe für die Gesetzmäßigkeiten der Spannungszusammenhänge in Leben und Kunst. Wir haben keine festliegenden Begriffe für Akzent, Metrik, Rhythmik, Dynamik, Phrasierung und Motivik eurhythmischer Anschauung und eurhythmischer Kunst. Es ist daher äußerst schwer, mit diesen Worten zu operieren, ohne dieselben jedesmal genau zu definieren. Einer neuzeitlichen Kompositionslehre der Bewegungskünste bleibt es überlassen, diese Aufgabe erschöpfend zu lösen. Eines steht fest: es gibt verschiedene Formen der Unterteilung des Weltbildes (Teilung ist Spannung zwischen zwei oder mehreren Polen), die uns als Begriffe, Gefühle und Gewalten erscheinen. Sie fließen ineinander in den Welten der Formen und Farben, Bewegungen, Töne, Gerüche und Geschmacksempfindungen, sowie der Begriffe. Alle diese Erscheinungen verwenden wir als unsere Ausdrucksmittel. Einzeln ist jedes ein Abbild des Ganzen, dessen Teil es ist, und hat wieder seine Begriffs-, Gefühls- und Gewaltunterteilungen. Verstehen wir die Konstruktion eines Kunstwerkes, so erfaßt unser Wesen dabei Ordnungsrhythmen. Fühlen wir, empfinden wir die erregende Schönheit eines Werkes, so erfassen wir Erscheinungsrhythmen. Erleben wir die Kraftspannung eines Kunstwerkes, so erfassen wir Gewalt-rhythmen.

Plastisches Erfassen. Begeistert uns das Kunstwerk in seiner Gesamtheit, so wirkt auf uns der Tanzgeist, der Tanzsinn desselben. Tanzgeist erfaßt die Untrennbarkeit und Vielfalt gleichzeitig.

Allgemein wertige und individuell wertige Werke. Ob nun Einheit, Folge oder Kontrast den Schaffenden

begeistert, den Aufnehmenden erhebt, ist eine Frage des Zeitgeistes und des Temperaments. Fast immer werden im Kunstwerk alle drei typischen Grundeigenschaften vertreten sein, wenn auch eine oder die andere vorherrscht. Zweifellos stehen solche Kunstwerke am höchsten, die am allgemeingültigsten wirken, wenn wir die Sehnsucht der Allgemeinheit im Sinne haben. Andererseits stehen Besonderes betonende Werke wieder höher als Erfüllung der Sehnsucht einzelner, fortgeschrittener, stark individueller Menschen. Man könnte die beiden Wirkungen als quantitative und qualitative Wirkung bezeichnen, wenn wir die Differenzierung Einzelner als Qualität ansprechen wollen. Die allgemeiner gültigen Formen werden ästhetisch weniger differenziert sein als die speziellen Formen. Da aber die Masse und die Zeit selbst einmal nach allgemeinen und dann wieder nach speziellen Formen ruft (was mit dem momentanen Übergewicht der sozialen oder individuellen Strömungen entweder gleichlaufend oder kontrastierend zusammenhängt), so können wir unmöglich einer dieser Formen, ebensowenig wie der Dritten, die wir vielleicht die „Totale“, „Verbindende“, „Religiöse“ nennen könnten, den Vorrang geben.

Gesamtkunstwerk. Die drei Kunstformen, die ästhetisch-verhältnisbetonende, konstruktiv-verstandesmäßige und die religiös-einheitliche lassen sich zusammenfassen. Die neue Einheit ist das erwartete Gesamtkunstwerk, wo jede einzelne Form abwechselnd herrschen kann, ohne die anderen Formen zu unterdrücken.

Das Tanzkunstwerk als zusammenfassender Gipfel. Das einheitliche Kunstwerk, in dem das Ästhetische und Konstruktive sichtbarer Repräsentant des Religiösen ist, ist die bewegte Formkunst, der Tanz. Der Tanzbegriff, der Tanz, ist schlechthin „das Sein“. Keine Kunst hat so deutlich erkennbar und rein alle Ausdrucks- und Eindrucks motive in sich vereint, ohne daß eines derselben absolut herrschen würde. Der Tanz ist der lebendige Ausdruck der Relativität des Weltgeschehens, sein Sinn ist dadurch eine Endliches und Unendliches zugleich. Der Mensch selbst mit seinem ganzen Wesen, die Menschengruppe, Bild der Gemeinschaft, spannt seine Gewalt zu tief gefühltem, harmonisch-rhythmisch geführtem Konstruktionsgebilde, dessen Sinn einer der tausend bewundernswerten Sinne des Daseins ist. Sein Ziel, die Erhebung, erreicht er auf dem

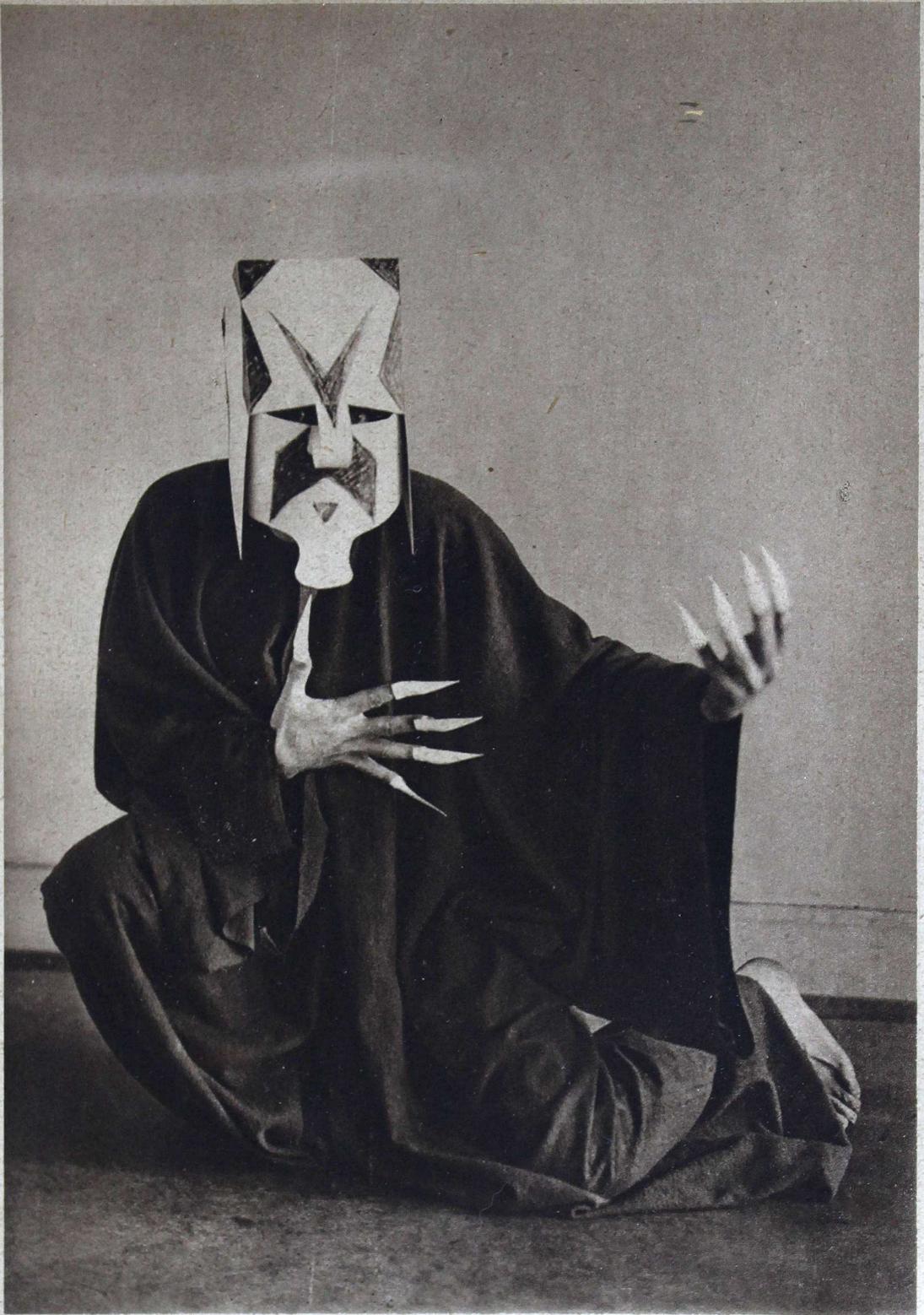
Wege der Vereinigung des reinsten Begriffes mit dem reinsten Fühlen und der reinsten, vollkommensten Gewalt.

Kraft im Werk. Werke und Werte wirken niemals allgemein, weil sie absolut sind, sondern weil sie Kraft in sich haben. Starkströmige Werte verursachen als Reaktion das Zurückziehen der Allgemeinheit, weil sie durch Kraft verletzt werden. Das Werk stört die Allgemeinheit in ihrer Ruhe und Trägheit, die an sich ja eine Notwendigkeit ist.

Autoritäten. Diese starkströmigen Werte setzen sich erst langsam durch und wirken erst durch Gewohnheit, sobald sie von „Autoritäten“ anerkannt sind. Autoritäten sind die reproduktiven Ideenkünstler, meistens virtuos (mechanisch-genial) veranlagte Menschen, Katalogköpfe mit halbselbständigen Werturteilen. Vermittler zwischen dem Genie und der Masse. Schwachströmige Werte werden oft sehr rasch absorbiert und vernichtet (Modekunst). Ihre Charakteristik ist die Spezialisierung. Rein ästhetische, ethische, praktische Modeströmungen sind schwachströmige Wertschöpfungen. Man könnte sagen, normalströmige, denn die anderen sind überströmig.

Langlebigkeit eines Werkes. Die brutale Kraft eines Wertes ist sein Zusammenhang mit dem Leben, seine „Notwendigkeit“ und daraus hervorgehend seine Lebensfähigkeit. Die Lebensfähigkeit und Lebenszähigkeit ist aber tatsächlich erst aus seiner Lebensdauer und im Alter unverminderter Kraft zu ersehen. Die Jugend eines Wertes trägt, und selbst der Schaffende weiß nie, ob sein Geschöpf lang- oder kurzlebig, stark- oder schwachströmig ist. Es nützt ihm auch nichts, dies zu wollen, ja, selbst die stärkste Begeisterung kann eine künstliche, falsche sein, und der geschaffene Wert ein ohnmächtiger.

Grundwerte. Es gibt sichere Werte, die stark mit dem Leben zusammenhängen, Grundwerte, Grundnotwendigkeiten. Ein solcher ist das Leben selbst. Gerade an diesem allgemeinsten Grundwert können wir sehen, daß einzelne Menschen alle Werte, sogar den Grundwert Leben leugnen, bezweifeln, ja sogar als Unwert betrachten können. Solche Vorstellungen können zu allgemeiner Wirkung gelangen. Deshalb ist jedoch keine dieser Wertvorstellungen richtig. Wir sind vollkommen unfähig, Werturteile anders als relativ zu prägen, und mit diesem Urteil bezeichnen wir nur unsere persönliche Stellung zur Kraftäußerung des Wertes.



*Rudolf von Laban
Der Mathematicus, Grotteske*

Ablehnung. Ablehnung kann viele Ursachen haben, von der tatsächlichen Überlegenheit bis zur tatsächlichen Unterlegenheit, vom Mißverstehen bis zum Überschätzen, vom Instinkt bis zur Klügelei.

Durchsetzen. Die Kraft setzt sich selbst durch und eine Beschleunigung ihres Reifwerdens kann ihre Unfruchtbarkeit durch unzeitgemäße Verschwendung ihrer Intensität herbeiführen.

Kultur. Kultur, Warmhauszucht für Ideen, muß mit größter Vorsicht geschehen, wenn fortpflanzungs- und daher wirkungsfähige Früchte erzielt werden sollen.

Das Ergebnis, der Samen, muß aufbewahrt werden, bis seine Sägezeit da ist, bis er naturgemäß sprießen kann.

Kurze Blüte. Darum paßt sich das normalströmige Werk so oft der Zeit an und wird Monatsblüte. Sein Wert und seine Notwendigkeit wird dadurch nicht gemindert.

Genie und Talent. Jede Ichballung hat ihre Blühform, und man nennt das körperlich-seelisch-geistig starkströmige: genial, und das zeitlich kürzer dauernde, mechanogeniale: talentiert. Ganz zu Unrecht sondert man die beiden Äußerungen nach Werten. Es sind die gleichen Manifestationen, nur ihr Kraft- (und Zeit- und Raum-) Rhythmus ist verschieden.

Reform. Eine Verbesserung, Reform, ist daher nur als Regeneration für kranke Organismen, also als eine Art Kursystem möglich. Mit einer Reform in Dauerausblicken zu arbeiten ist Überschätzung, krankhafte Begeisterung — meistens Notwehr des Organismus gegen augenblickliche Schädigungen.

Nicht Verbessern wollen, sondern ursprünglich sein. Das Werteschaffen selbst kann nicht einem Verbesserungswunsch entspringen, sondern der Wunsch, das Werk so gut als möglich zu machen kann Keime enthalten, die später als Neues da stehen und wirken. Das Werk soll aber nicht gemacht werden und geschätzt werden, weil es neu ist, weil es reformierende Wirkungen hat, sondern weil es als Vollkraftwerk zur Linderung von irgend einer Notwendigkeit ist. Reform dient der Regeneration, aber nicht der Lebensform. Reform ist Technik, aber nicht kunstwerkbestimmend.

Urgrund des Schaffens bleibt immer Linderung der Notwendigkeit, die eine Entladung des Tatwillens hervorruft.

Kunst hat Wirkungen: Erfreuen, Erheben, Schmücken, Kraftgeben, Wegzeigen, Formbetonen. Ihr Ziel ist aber, wie bei allem Lebendigen — Sein.

Wissensdrang und Kunstdrang. Das angebliche Wissen ist ein Beschreiben der Umwelt, wie sie sich unseren Sinnen darstellt. Und zwar wird im Wissensdrang die Umwelt nicht wie im Kunstdrang als Ganzes erfaßt, sondern es werden die einzelnen Teile auf ihre gegenseitigen Beziehungen hin untersucht.

Täuschungen. Es ist selbstverständlich, daß es sich im Wissen immer um Täuschungen handelt, um Schein, denn, die Sinne, unsere Denkfähigkeit inbegriffen, haben nicht den Zweck, unserer Erkenntnis zu dienen, sondern uns das Leben und Funktionieren durch entsprechende Reize und Reizreaktionen zu ermöglichen. Das Wissen hat, wenn es richtig angewandt wird, somit den praktischen Wert, unsere Lebensfunktionen klarer und geregelter zu gestalten; ein weiterer Wert ist die negative Erkenntnis, daß wir mit dem Bewußtsein Schein und Wirklichkeit nur in Bezug auf unsere persönliche Funktion auseinanderhalten können. Irgend eine absolute Wahrheit aber mittels wissenschaftlicher Untersuchung endgültig aufzustellen und zu bestätigen, ist vollkommen unmöglich. Auch der eben genannten scheinbaren Sicherheit können wir nicht den Wert einer rein wissenschaftlichen Feststellung, sondern nur den Wert eines Anscheinenden, eines Vorläufigen, einer Hypothese geben.

Ahnung. Erst als Ahnung oder Gefühl gewinnt diese Feststellung eine größere innere Sicherheit. Was ist die Ahnung? Wahrscheinlich eine Reizsumme, die von unzähligen verkümmerten oder noch nicht entwickelten Sinnen ausgehende Wahrnehmungen zusammenfaßt. Die Reize sind so schwach, daß sie einzeln nicht mehr vom Bewußtsein beachtet werden, aber ihre Summierung stellt sich als Unterbewußtsein in Erscheinung und bestätigt oder verneint als Gefühl, Ahnung, die Welterfahrung der bewußten Sinne. Sie stellt sogar eigene Erfahrungstatsachen auf, welche dem Bewußtsein, das nur auf die hauptsächlich ausgebildeten Sinne und deren Wahrnehmungen gebaut ist, als zweifelhaft, unwahrscheinlich oder zumindest nebensächlich erscheinen.

Erkenntnis. Die Anzahl dieser aus irgend einem Grunde verminderten Sinne ist wohl als unendlich groß anzunehmen und erst

eine Bewußtheit, die diese unendlich vielen Erfahrungen zu einem Wissen zu verweben weiß, kann eine wirkliche Erkenntnis genannt werden, eine Erkenntnis, die im Besitze absoluter, unerschöpflicher Wahrheit ist.

Kosmische Weisheit. Es scheint nun, daß dem Kosmos eine vollkommenere Erkenntnis der allgemeinen Gesetze zu eigen ist als dem räumlich kleineren Individuum. Ob diese Erkenntnis des Kosmos mehr triebhaft oder mehr bewußt ist, können wir nicht beurteilen.

Menschliche Weisheit. Wenn wir die menschliche Weisheit beobachten, so sehen wir allerdings meistens ein gut Teil Erfahrung als Basis derselben, aber auch immer eine starke Dosis Intuition.

Kunstweisheit. So bringt uns der Künstler zum Beispiel die den Kosmos beherrschenden Harmoniegesetze intuitiv und ohne wissenschaftliche Erfahrungsgrundlage nahe. Er ist sogar fähig, uns diese Gesetze intensiver mitzuteilen, als dies durch die Wissenschaft geschehen kann.

Das Kunstwerk bringt die allgemeiner erfaßte Erkenntnis den besonderen Sinnen — unter anderem dem Bewußtsein. Der Künstler teilt die mit der ganzen Summe der Sinne erfaßte Harmonieweisheit den stärksten entwickelten Sinnen mit. Wir haben somit im Künstler einen Menschentypus, der in der Aufnahme und Wiedergabe allgemeiner Gesetze umfassender organisiert ist als der Durchschnittsmensch.

Der Forscher wird diese kühnere Intuition des Künstlers, die wir Phantasie nennen, nicht besitzen, hingegen aber eine schärfere Beobachtungsgabe und Kritik der sich in seinen Sinnen spiegelnden Erkenntnisteile haben.

Wissensdrang als ästhetischer Trieb. Die scheinbare Unzulänglichkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis hat dazu geführt, daß man die Vertiefung des Wissens als Genuß betrachtete. Vielen scheint der Adel der Wissenschaft als Bringerin absoluter Erkenntnis hierunter zu leiden; dem ist aber nicht so. Vielmehr ist hier die Brücke gefunden, die wahrscheinlich zu höherer Weisheit führt, denn die ästhetische Betrachtung des Erforschten ist, wenn sie richtig betrieben wird, schon eine Art Verwebens des Teilkritischen

mit dem Allgemeingesetzlichen. Der uns weise erscheinende Mensch hat als charakteristisches Merkmal die Fähigkeit des Verwebens. Die Kunst als reinästhetischen Genuß zu betrachten ist ein Unding. Sie ist ebensogut konstruktive Erkenntnis, wenigstens demjenigen, der nach Einsicht und Weisheit strebt.

Phantasognosis. Nicht eine künstlerische Wissenschaft oder eine wissenschaftliche Kunst — als welche etwa die Religions-*theorie* anzusehen ist, sondern die praktische Religion, die mit ihren Symbolen erfahrungsgemäße Störungen und Hemmungen im Sinne der meist intuitiv empfundenen Harmoniegesetze zu beseitigen bestrebt ist, kann die Entwicklung zur Weisheit fördern. Die Überhöhung aus Kunst und Wissen ist Phantasognosis. Sie hat ihre eigenen Arbeitsmethoden noch zu entwickeln. Frei von Mystik, aber auch frei von Überschätzung der sinnlichen Wahrnehmung, wird die Phantasognosis zwischen Intuition und Bewußtsein durch besondere Experimente zu richten versuchen, zu vermitteln versuchen. Sie wird die Eindrücke auf die gröberen Sinne und die Eindrücke auf die feineren Sinne zu vereinen trachten und wird bestrebt sein, Ausdrucksformen und Ausdrucksmittel zu schaffen, mittels welcher die gewonnenen Erkenntnisse sowohl in praktischer Nutzenanwendung als auch in theoretischer Kunstform an die Menschheit weitergegeben werden kann.

Es wird sich hier nicht um eine neue Metaphysik handeln, sondern um die Physik des noch Unverständlichen und um die Entdeckung und Entwicklung jener Sinne, die einzeln nicht mächtig genug funktionieren, um als Bewußtseinserscheinungen aufzutreten.

Tanz, — Ursprache der Phantasognosis. Die Sprache der rhythmischen Künste, die sich in den Kombinationen von Formen, Bewegungen, Farben und Tönen äußert, ist das Ausdrucksmittel einer anders gearteten Welt, als die uns umgebende Welt der Dinge und Begriffe. Es ist die Welt der Wesentlichkeit, die Welt, in der der wahre Kern der Dinge — ohne sinnliche oder sittliche Über- und Unterschätzung der Gegenstände, Erkenntnisse, Gefühle, Urteile und Begebenheiten — zum Bewußtsein kommt, zur Bewußtheit wird. In dieser Welt einer klaren Vernunft wird das Erkennen, Fühlen und Wollen nicht durch verstandesmäßige Klügelei, noch aber durch empfindsame Eindruckstauschungen oder gegenständlich gerichtetes Zielwollen gehemmt.

Sowohl in der Anschauungswelt wie auch in der Mitteilungswelt des Tanzes ist das scheinbare Sein, von dem unsere Sinne in subjektivster Weise berichten, endgültig vernichtet und aufgelöst. Die Wichtigkeit der Personen, Dinge und Abstraktionen ist in ein Empfinden (resp. Darstellen, Ausdrücken) der verschiedenen Spannungszustände verwandelt. Der Tänzer erlebt die Geschehnisse und ihre sinnlichen Träger als Kristallisationserscheinungen und -gruppierungen. Er lebt frei vom Bann der Scheinrealität, die ihm als ein Vorurteil des blind hungernden Tieres erscheint. Die Mannigfaltigkeit der Spannungswelt wird eine neue Realität, ein Binden, Lösen und Wirken, dem die Hemmungen als rhythmische Notwendigkeiten eingefügt sind. Sie vermögen nicht mehr als Qual- und Zweifelgebärer zu wirken. Auch die Zielstrebigkeit ist als rhythmischer Faktor erkannt und läßt kein Sehnen aufkeimen, da jedes Wollen entweder im Keim erstickt oder zur zielstrebigem Tat, d. h. wirksam wird.

Erlösung zu Vernunft und Freude. Eine andere Einschätzung der uns notwendigen Spannungskomplexe, Dinge genannt, tritt ein. Die Wertlosigkeit und hemmende Eigenschaft vieler bis dahin geschätzter Werte läßt eine Summe von Begeisterungsspannung frei werden, die sich dem Licht wirklicher Vernunft und reinsten menschlicher Freude zuwendet. Eine Geistesverfassung entsteht, die in der größten Einfachheit den ganzen Reichtum der Welt besitzt, die Sein und Wirken als das Ziel des Lebens erkennt und in harmonischer Lösung aller Daseinskonflikte, Meisterin der Natur wird.

Verstehen der Tanzsprache. Wenn wir diese Geistesverfassung anstreben, so müssen wir auch ihren Ausdruck, ihre Sprache, verstehen und beherrschen lernen. Worte können wohl mitteilen, daß ein solcher Geisteszustand besteht, aber die Ergründung dieser Welt ist im Wort nur dann zu sagen, wenn sich die Begriffe zum rhythmischen Kunstwerk fügen.

Bedeutung der durch Tanz gewonnenen und ausgedrückten Erkenntnisse. Immerhin ist es möglich, die Bedeutung einer solchen Erkenntnis zu erläutern, indem man ihre Resultate auf Handlungen und Bedürfnisse des Menschen bezieht und seine physisch-psychische Lebensfristung durch Läuterung der Irrtümer einer unkritischen Weltanschauung verbessert.

Menschengemeinschaft. Die Spannungsagglomerate Individuum, Familie, Nation, Rasse, Staat müssen aus einer willkürlich zusammengerotteten Menge von Einzelspannungen zu harmonisch geordneten und daher natürlich funktionierenden Komplexen werden.

Eine neue Art der Gesundheit, d. h. Funktionssicherheit, ergibt sich aus dieser Forderung ebenso wie eine neue Organisationslehre, ein neues Recht aus derselben entstehen muß.

Das Gesetz des eurhythmischen Maßes. Für den Wert der Zustände und Dinge wird kein mechanisches Messen und Wägen mehr maßgebend sein, sondern ein Erwägen ihrer relativ harmonischen und eurhythmischen Zusammenordnung. Der Spannungswert jeder Sache, jeder Tat, jeder Person wird ausschlaggebend für ihre Einschätzung sein. Ziel eines verändernden Eingriffes wird die Erhöhung des Spannungsfeingefühls, die Sicherung harmonischester Funktion des betreffenden Gebildes sein. Es wird also ein Sichten und Umwerten der Werte eintreten, das die Form einer Erziehung zur reinen Vernunft annimmt. In dieser Erziehung wird die zu erzielende Geistesanschauung durch die ihr eigene Sprache des rhythmischen Tanzdenkens vermittelt und ausgebaut werden.

Das Endziel. Ist das Resultat, nämlich das Absterben einer großen Reihe gewohnheitsgemäß geschätzter Begriffe, Gefühle und Taten erreicht, so wird Raum für das inzwischen aufkeimende Erkennen und Funktionieren gewonnen.

Dann erst wird man von einer beginnenden Übertragung der im Tanz geäußerten reinen Vernunft auf das menschliche Leben sprechen können.

BAUSTEINE

Die vornehmlichsten Quellen tänzerischen Welterlebens sind: Die Eigenbewegtheit und das Schauen fremder Spannungen und Bewegungen. Die fremden Bewegungen offenbaren sich am stärksten und klarsten in den Werken und im Wirken tänzerischer Persönlichkeiten. Vor allem ist es der Tanz, der Kunsttanz, der zum Tänzer am deutlichsten spricht. Neben dem Kunsttanz ist es die natürliche Bewegtheit des Menschen — in unserer Zeit vorwiegend die des unverdorbenen Kindes — und aller anderen Naturerscheinungen, die dem Tänzer Welterlebnis bringt. Das Bild, die farbigen, zeichnerischen und plastischen Kunstwerke aller Zeiten reihen sich am nächsten zu Bewegung und Tanz. Auch Schriftzeichen und Ornamente sprechen in der Sprache des Spannungsausdrucks. Dem Bildwerk nahe ist das Bauwerk und das Gerät. Diese Erscheinungen, Tanz, Bewegung, Bildwerk, Bauwerk, in denen Geistform sichtbar lebt, die nicht nur Einfluß auf das Leben haben, sondern die das Leben selbst sind, unterscheiden sich dem Tänzer deutlich wahrnehmbar von jenen abstrahierten Spannungsarten, in denen bloß abgespaltene Teile des Lebens wirken. Diese Spannungsarten erscheinen als Dichtkunst, Philosophie, Musik und Naturbeschreibung und deren Mischformen. Auch der tänzerische Wortreigen gehört zum Teil zu diesen abstrahierten Spannungsarten. Der im tänzerischen Sinn gestaltete Wortreigen ist allerdings insoferne Verbindung sämtlicher Gruppen (des Tanzes und des Baues sowohl, wie auch der Beschreibung und der Dichtkunst), als in ihm die formalen Bewegungselemente des Gedankenschwunges berücksichtigt sind. Der tänzerische Wortreigen löst daher auch im Aufnehmenden tänzerisch-geordnete Denkvorgangsbewegungen aus, da er auf tänzerisch-geordneten Denkvorgangsbewegungen aufgebaut ist.

Die fünf Gedankenreigen dieses Buches sind auf den gedanklichen Inhalt einer naturgemäßen tänzerischen Übungsfolge gegründet. Der ausübende Tänzer wird leicht erkennen, daß die einzelnen Absätze

körperlich-tänzerisch ausgeführt zu dem Ziele führen, das ich zusammenfassend „Tänzerisches Erleben“ nenne. Die Gedankenreigen enthalten auch rhythmische Angaben. Das ist aber nicht etwa so zu verstehen, daß der Wortrhythmus der Sätze nachgeahmt werden soll, obwohl dies auch ein primitiver Weg zu rhythmischem Erleben wäre.

Eine ganze Begriffsreihe, ein ganzer Satz — oft auch mehrere Sätze zusammen, geben ein Gedankenbild, ein Spannungsbild und ein Bild der Zeitlänge gleichzeitig.

Bei manchen Absätzen, in denen Körperzustände oder Bewegungen geschildert sind, wird das für jedermann erfaßbar. Schwieriger schon ist die tänzerisch-körperliche Einstellung, wenn von seelischen, intellektuellen, moralischen usw. Dingen die Rede ist. Will man die Bewegungen symbolisierenden Gedankenreihen dieses Buches zum Zweck tänzerischer Übung auf ihren Ursprung — Tanzübung — zurückführen und anwenden, so muß man sich folgendes klar machen:

1. Die meisten Leser werden aus ihren intellektuellen Grundangewohnheiten heraus überhaupt nicht auf den Gedanken kommen, in diesen Reigen eine Übungsfolge zu sehen, geschweige denn zu versuchen, diese Übungen praktisch auszuführen.

2. Tänzerisch veranlagte Menschen werden instinktiv erproben wollen, welche Bewandnis es mit der Ausführung einer oder der anderen Spannung, Bewegung, Stellung, Ausdrucksfolge usw. hat.

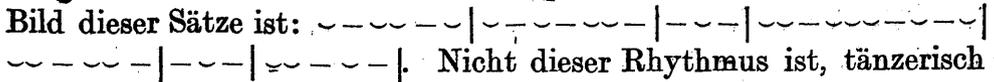
3. Andere wieder, die sich beruflich mit den Gebieten des Körperausdrucks beschäftigen, werden auf die Grundabsicht des Werkes tänzerisches Erleben zu fördern tiefer eingehen und auch in der Rhythmik der Darstellung Anregung suchen.

Über diese Rhythmik sei hier kurz folgendes gesagt:

Der Rhythmus, die Melodie, und die Vorstellung sind untrennbare Teilerscheinungen jedes Gedankens. Man würde aber fehl gehen, Rhythmus und Melodie im Wortklang und die Vorstellung in der logischen Begriffsreihe zu suchen.

Jede tänzerische Darstellung — und so auch dieser Gedankenreigen — wurzelt in Bildspannungen, die aus der ganzen Folge herausempfunden werden müssen.

Nehmen wir etwa den Anfang des ersten Reigenes als Beispiel. Die ersten Sätze lauten: „Mit leuchtendem Auge, den ganzen Körper gespannt, steht der Mensch. Eine Armbewegung löst sich langsam,

die gehobene Hand deutet an, daß er sprechen will.“ Das periodische Bild dieser Sätze ist:  Nicht dieser Rhythmus ist, tänzerisch genommen, der Kraftbetonungsinhalt der Sätze, sondern die einfache lange Betonung (—) des zweiten Satzes, der eine einleitende Bewegungsrast (kurz oder lang, schwach oder stark betont) vorangeht.

Ebenso ist der melodische Rhythmus der beiden Sätze nicht in dem Tonhöhenunterschied des skandierten Wortvortrags zu suchen, sondern in der Kraftbetonung, die dem ganzen Bild zukommt. Man könnte die beiden Sätze liedartig—melodisch darstellen und mit Musiknoten festhalten. Das ergäbe etwa für die ersten drei Worte:



usw. Es steckt aber ebenso wie ein tieferer Rhythmus auch eine tiefere Melodie in jedem Bild. In unserem Beispiel könnte man (immer nur symbolisch gesprochen) den ersten Satz als in mittlerer Tonhöhe gesprochen annehmen, den zweiten aber mit höher schwellendem melodischem Rhythmus und den dritten mit noch tieferem Klang als den ersten. (Dieser dritte Satz ist wieder eine Bewegungsrast.)

Es handelt sich aber auch nicht um die Rhythmik der Sätze oder Absätze, ebensowenig wie es um die Rhythmik der einzelnen Wortfolgen geht. Es handelt sich um die Rhythmik der B i l d e r, die in uns entstehen und die wir als plastisch wahrnehmbar und darstellbar empfinden.

Zweifellos wird jedem im Anfang des ersten Reigens der „sprechen wollende Mensch“ das Grundbild sein. Dieses Grundbild hat seine Raumspannungsform, seine Idee, und außerdem seine Gemütsform oder seinen Tonwert. (Betonungswert, denn Höherführen des Tones in der Melodie ist Betonung.) Dazu kommt noch sein Zeitwert, also das mehr flüchtige oder verweilende Interesse, das ihm „tänzerisch erlebend“ entgegengebracht wird.

Das gedankliche Grundbild wird hier die Idealvorstellung „tätiger, sich äußernder, wirkender Mensch“ sein. Pessimismus wird ihn verneinen, flüchtig behandeln, mürrisch dunkel über ihn grollen. Optimismus wird jauchzend ihn als weit und langhallenden Orgelklang empfinden. Phlegma wird aus seiner Gleichform wenig von ihm aufgestöbert werden.

Diese — ich möchte fast sagen Krankheitsformen — verschmelzen im tänzerischen Erleben zur wahren Wertung, zur Bewegtheit und wirken als Grund alles Seins, aber weder als allzu herrlich oder gar zu böse oder gleichgültig.

Wer diese Grundbetontheiten eines Gedankenreigen erfaßt und in seinem Körper als Tanz aufleben läßt, kommt zu jener tänzerischen Übung, aus der auf umgekehrtem Wege die Reigen entstanden sind. Jeder wirklich „Aufmerkende“ wird dieses Reigen erleben. Abgelenkt kann er werden von Temperament, Augenblicksstimmung, Abnormalität seiner Funktion. Das sind freilich keine Verfassungen, in denen tänzerische Übung vorgenommen werden darf.

Die Folge der Absätze ist, wie schon erwähnt, dem naturgemäßen Entwicklungsgang des Menschen zu tänzerischer Beherrschtheit entnommen. Jeder, der das hier Gedachte körperlich nachzuerleben vermag, kann in sich den Tänzer stählen, sei es, um tänzerische Werte fürs Alltagsleben in sich zu entwickeln oder aber um sich für das Tänzertum in der Kunst vorzubereiten. Mir erscheint diese allseitig anregende Form, den Tanzgedanken und die tänzerische Übung zu fördern für beide eben genannten Ziele geeigneter als eine Übungssammlung. Warum, wird wohl jeder Verstehende aus dem Buche lesen können. Erwähnen will ich nur, daß ich das Eigenleben und Selbsterringen außerordentlich hoch einschätze und daß ich dementsprechend einen Weg gesucht habe, diese Werte tatkräftig zu fördern.

Ich wiederhole das in der Einführung Gesagte: Mein Werk ist ein Versuch, eine Anregung, die, fast traditionslos, zwar auf langjähriger praktischer Erfahrung fußt, aber gottlob dennoch alle natürlichen Mängel eines organisch entstandenen Gebildes hat. Mitarbeiter am Werke der Tanzerkenntnis und der Tanzförderung werden helfend, ergänzend und berichtigend diese erste Tat zum Ziele führen.

Viele Gedankenwerke der Vergangenheit sind dem rhythmischen Reigen der Vorstellungen entsprungen, wenn sie auch nicht restlos und bewußt im Sinne heutigen Tänzertums gestaltet und durchgeführt wurden. Man erwarte kein vollzähliges Nennen Aller, die aus tänzerischem Erleben heraus Werke der Dichtung, Philosophie, Musik, Naturbeschreibung und der sozialen Wissenschaft geschaffen haben. Ich vermeide absichtlich die Aufzählung der Großen der Ver-

gangenheit, denn es könnte zu dem Irrtum führen, daß man die Grundlage heutigen tänzerischen Welterlebens in den Worten eines Pythagoras, Plato und Leonardo da Vinci oder eines Homer, Shakespeare und Schiller sucht. Auch Laotse, Konfuzius, Buddha und Mahomet suchten den Tänzer im Menschen wie Aristoteles, Galilei und Häckel. Vielleicht sind unter den Ungenannten und auch unter denen, deren Namen wir gar nicht kennen oder deren Werke wir irrtümlicherweise historischen Personen zuschreiben, solche, die das Tänzertum mit noch größerer Inbrunst suchten und sagten als die Obigen.

Ich habe den Kern meiner Einsichten nicht in den Werken der Geistesheroen gefunden. Mein Erleben entstammt ausschließlich dem Tanz selbst und dem Gedankenaustausch mit Hunderten von begeisterten lebenden Tänzern. Ferner der praktischen Erfahrung als Künstler, Tanzerzieher und Regisseur. Theoretische Werke über den Tanz als Kunst und als kulturbildendes Erziehungsmittel haben mich in der relativ-menschlichen Richtigkeit meiner Eindrücke ebenso bestätigt, wie die noch aufzuzählenden Werke moderner Forschung und Dichtung und letzten Endes auch die Werke jener großen Denker und Schöpfer, von denen vorhin die Rede war.

Mein wärmster Dank gebührt meinen Helfern in meinem Suchen und Streben. Ich nenne hier vor allem die Tänzerin Mary Wigman, die als Erste das wirksamste Mitteilungsmittel tänzerischen Erlebens, den Tanz, so gestaltet hat, daß auch die Allgemeinheit von der Tiefe und Fülle dieser allerfüllenden Geistform überzeugt wurde. Ich denke durch mein Werk genügenden Anspruch auf Unparteilichkeit zu haben. Ich kann es daher wagen, Namen und Urteile zu nennen, ohne deshalb meine sachlichen Erwägungen, die einzig dem Tanzverstehen und der Tanzfreude dienen sollen, als einseitige Lobpreisungen mißverstanden zu sehen. So bringe ich hier als Beispiel zwei Kritiken über Mary Wigman, die zeigen sollen, wie sehr anders man heute schon Tanzkunst wertet und versteht, als noch vor einigen Jahren. Maria Benemann schreibt in der Weimarschen Landeszeitung über ein Auftreten Mary Wigmans folgendes: „Kunst ist Wille, das Weltall zu schaffen in sich selbst. Jeder große Schaffende schafft die Welt zum erstenmal. Im Zentrum seines Körpers vollzieht sich die Schöpfung neu. Chaos und Urnebel — durch die der Wille zur Ordnung und zur Fundierung

aller Kräfte hindurchbricht, bis das Gesetz ehern im Leibe steht: das Weltall bin ich.

Der Tanz ist die konzentrierteste Sprache der Kunst: aus der Unwahrhaftigkeit der Seele, die den Körper nicht zu kennen wagte, konnte nur unwahre Kunst entstehen — schöne Seiten auf leerem Grund, gelenkige Glieder, denen der Saft künstlich abgezapft ist.

Mary Wigman fand den ersten großen Wurf der geschlechtsstarken Frau. Sie bekennt den Körper in seiner vollen Wahrhaftigkeit mit der ganzen Herbheit und Klarheit eines starken Verstandes.

Mary Wigmans Tanz ist Sturm: Diktatur: so will ich es und so soll es sein: ist forderndes Leben und schleudernde Kraft aus dem Weltall ihrer selbst.“

Die Dresdner Neuesten Nachrichten bringen folgenden Epilog zu den Tänzen Mary Wigmans. „Als wir sie zum erstenmal sahen, erschreckend, hingerissen, erschüttert von einem neuen Erlebnis des Daseins, konnten wir noch nicht begreifen, aus welchem Geheimnis heraus diese Tänze erstanden waren. Nur das eine fühlten wir: hier waren wir den tiefsten Bezirken nahe, wo leibliches, körperliches Sein, irdische Gestalt grenzt an die kosmische Welt, an die geistige Existenz. Urgefühle wurden fühlbar in der magischen Gebärde dieses bewegten Leibes. Unaufhörlich rief dieser Tanz uns an: Mensch! Mensch! — Das ist es, warum wir den Tanz der Mary Wigman zu den neuen Offenbarungen der Kunst stellen müssen, die heute gestaltet wird. Er geht den ganzen Menschen an. Den Menschen von heute. Er beschwört sein Blut und reißt über den bloß sinnlichen Eindruck hinauf in eine tiefere Verwandlung. Da ist nicht nur die ästhetische Freude am schönen und schön bewegten Körper. Nicht nur der Reiz, der aus dem Gleichklang von Rhythmus und Gebärde klingt. Das alles wäre nur ein Außen. Ein Spiel. Und ist es bei den meisten Tänzerinnen, die in den letzten Jahren die Podien unserer Säle bevölkerten. Bei den Tänzen der Mary Wigman ist nicht nur zufällig der Ausdrucksgrad unsrer jungen Plastik erreicht. Hier sind innerste Zusammenklänge. — Was wäre nach diesem Erleben noch zu sagen über die eingeborene Musik dieser Künstlerin! Über die Architektur ihrer Bewegung. Über das innere Maß dieser Darstellungskunst. Da gibt es nicht irgendwelche Posen und nur irgendwelche Übergänge dazu. Hier sind niemals tote Stellen oder Risse oder Zusammen-

setzungen. Im Werden dieser tänzerischen Gebärde liegt das Geheimnis dieses Tanzes. Im ungehemmten Fluß der Drehung, des Schrittes, der ausschwingenden Hand. Das Leben dieser Hände und Arme ist unvergleichlich, noch niemals sahen wir eine ähnliche Kraft, einen ähnlichen Reichtum. Die Steigerung des körperlichen Ausdrucks ist bis über alles Maß unsrer Erfahrung hinaus geführt. Denn die innere Erfülltheit der Tänzerin drängt in die letzten, lange nicht von Menschenfüßen betretenen Bezirke. — Wir rechnen von Mary Wigman an eine neue Epoche in der Kunst des Tanzes.“

Eine Kunst, die solches Verstehen und solche Begeisterung auszulösen vermag, spricht für sich selbst. Wenn man den Inhalt dieser beiden Berichte prüft, wird man erfassen, was der Tanz uns sagen kann und wie notwendig es ist, auf diesen so verkannten und ungekannten Kulturfaktor eindringlich und aufklärend hinzuweisen. Bilder Mary Wigmans, die freilich nur der schwache Abglanz wirklicher Bewegtheit sein können, sind dem vorliegenden Werk eingefügt.

Der männliche Tänzer steht an Wirkungskraft der Tänzerin nicht nach, wenn es sich um wirklichen Tanz und nicht um bloße Körperschau handelt. Die Geistform Mensch ist im Reiche der Kunst geschlechtslos. Auch heute überwiegen nicht, wie man gemeinhin annimmt, die Tänzerinnen. Es überwiegt bloß die Zahl weiblicher Reigenspieler, die simple gymnastische Übung oder sinnliche Körperschau als Tanz ausgeben. Das muß betont werden, denn die heutige unnatürliche Scheu des Mannes aus den abstrakten Gefilden seiner sogenannten Geistesanspannungen herauszutreten ist groß. Tanz ist eine Männerkunst wie keine andere. Die besonderen Eigenschaften des Mannes können, wenn sie nicht zu einem lächerlich einseitigen Ideal übersteigert sind, gerade in dieser umfassendsten aller Künste ganz Außerordentliches leisten. Bis ins 18. Jahrhundert hinein waren Bühnentänzer fast ausschließlich Männer. Auch im Altertum traten auf der Bühne nur Männer auf. Lucian erwähnt in seinem „Dialog über den Tanz“ daher ausschließlich Männer als Tänzer. Die Feldherren der Thessalier wurden Vortänzer genannt. Überhaupt ist frühere Kriegführung und Tanz innig verbunden. Homer nennt den Meriones, um ihn besonders zu ehren, einen Tänzer (Ilias, XVI, 617, 18).

Von heute bekannten Tänzern, deren Werke und Wirken zur Bildung meiner Ansichten beitrugen, nenne ich Nijinski vom russischen Ballett, Sacharoff und meinen ehemaligen Schüler und Mitarbeiter Ernst Mohr, der sich besonders in der Ausgestaltung neuer Mimik und Pantomimik hervorgetan hat.

Meine Mitarbeiterin, die Tänzerin und Pantomimikerin Olga Feldt-Bereska, hat durch ihre Mitwirkung am Entstehen dieses Werkes beigetragen, wofür ihr hier Dank gesagt sei. Ihre tänzerische Eigenart bewegt sich auf anderen Bahnen als die der bisher genannten Künstler. Sie zeigte mir, daß das Zarte, Nichtwuchtige im Tanzausdruck ebenso tiefgehend dem Allreigen verbunden sein kann, wie der mächtigere, männlichere Tanz. Es besteht keinerlei Beschränkung im Gebärdenausdruck, wenn tänzerische Gesinnung die Grundlage des Tanzes ist. Die Weiterentwicklung des Gruppentanzes wird zu einer Art Orchestrierung — jener der Musik ähnlich — führen. Man wird Tieftänzer oder Schwertänzer von Hochtänzern oder Leichttänzern unterscheiden und Zwischenstufen erkennen. Die von mir veranstalteten Gruppentänze fußen auf diesen technisch-seelischen Gegensätzen der Mitwirkenden. Bilder von Olga Feldt-Bereska sind dem Werk eingefügt.

Weiter findet man außer einigen Abbildungen nach meinen eigenen Tänzen noch die Bilder von Suzanne Perrottet und Käte Wulff mit ihren Züricher Schülergruppen. Beide sind mir werktätige Helfer auf dem Gebiet tänzerischer Erziehung. Sie leiten die von mir gegründete Schule für tänzerisches Turnen in Zürich, der sie den Namen „Schule für Eurhythmie“ gegeben haben. Das Wort Eurhythmie bedarf als einer der Grundbegriffe tänzerischer Erziehung einer kurzen Erläuterung. Es bedeutet Wohlrhythmus und ist als Steigerungen der einfacheren Harmonieformen: Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportionalität (Harmonie im musikalischen Sinn) in meinem Werk erwähnt. Dieser uralte griechische Ausdruck für eine über den einfachen Zusammenklang hinausgehende Harmonieart wird heute vielfach und verschiedenartig angewandt. Hodler nannte eines seiner Bilder „Eurhythmie“, da er in demselben eine bestimmte Art formgeistiger Bewegungsschönheit wiedergeben wollte. Es gibt okkult und mystisch suchende Gemeinschaften, die ihre vornehmlich auf menschlicher Bewegung fußenden Ausdrucksspiele „Eurhythmie“ nennen.

Meines Erachtens ist dieser Harmoniesteigerungsbegriff aber nicht geeignet, eine Kunstart zu bezeichnen. Eher noch ein Erziehungssystem, obwohl auch hier der Begriff „tänzerische Erziehung“ den Kern der Sache voller erfaßt. Es ist klar, daß das Flüchten vor dem Begriff „Tanz“ seine Ursache im unwürdigen Mißbrauch, der mit ihm getrieben wurde, hat.

Suzanne Perrottet und Käte Wulff trachten in ihrer Schule das Tänzerische im Menschen durch Pflege seines Gesamtausdrucks in Bewegung, Lautgebung, Denken und Formenbilden zu erwecken. Die Aufführungen und Feiern dieser Schule sind Vorboten der kultischen Übung und der kultischen Feier, wie sie im dritten Reigen meines Werkes beschrieben sind.

Das Übergreifen des Tänzerischen in Tonkunst und Wortkunst hatte ich reiche Gelegenheit mit Schülern, Sängern, Schauspielern, die gleicher Gesinnung waren, zu beobachten. Ich erwähne von diesen Maja Lenares (siehe Abbildung), die früher die Sprach- und Gesangsbildung an meiner Schule leitete. Sie kam als Erste als Einzelsängerin von der üblichen Steifheit der Konzertierenden ab und folgte dem Gesang mit der Körperbewegung. Es ist bekannt, daß der romanische Volkssänger seiner Gebärde großen Einfluß gibt. Das geschieht nicht nur aus äußerlich betonenden Gründen, sondern in mehr oder minder klarer Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen Lautbildung und Körperbewegung. Der bewußt geführte Gliedstellungswechsel ist ein Abbild und daher ein mechanisches und gleichzeitig seelisches Hilfsmittel bei der Erzeugung bestimmter Ausdrucks-laute.

Es wäre noch zu bemerken, daß die Photographien der Tänzerstellungen, die ich in mein Buch aufgenommen habe, einzig den Zweck haben, den Begriff der Spannung zu illustrieren. Es soll nicht ein schöner Körper oder ein interessanter Bildeindruck gegeben werden, sondern eine Raumspannung im Tänzer. Diese Raumspannung läßt, wenn sie richtig gesehen wird, ein Vorher und ein Nachher ahnen, und wird dadurch zu einem erträglichen Andeutungsmittel tänzerischer Bewegung. Die Photographie wird wohl schwerlich jemals zur Kunst werden. Anders der Film, in dem die bewegte Form Mittel künstlerischen Ausdrucks werden kann. Das durch lebende Darsteller gestellte Bild ist unter allen Umständen unkünstlerisch. Erst die

Spannungsfolge lebendiger Organismen kann künstlerische Wirkungen auslösen. Man betrachte die eingestreuten Photographien in diesem Sinne.

Das Buch enthält auch Bilder von Ringern, da ich dem Kampftanz hohe künstlerische Wertung gebe, wenn er von entsprechenden Kämpfern ausgeführt wird. Hier war mir der Ringer Von der Heyd ein lebendiges Beispiel für das edle und sittlich stärkende Moment einer von körperkulturellem Ernst getragenen Ringkunst. Der reiche mimische und pantomimische Ausdruck des Körpers läßt alle, selbst die energisch-tatkräftigen Bewegungen schön erscheinen. In jeder Kontur, in jeder Geste spricht das Erfassen des tieferen Inhalts aller Gebärde.

Ein Vorurteil, daß Ringkämpfe oder sonstige Kampfspiele verrohend wirken, soll hier noch kurz bekämpft werden. Das Gerechtigkeitsgefühl, der Takt des Zuschauers wächst mit der Intensität des Kampfes. Kein Griff, keine Bewegung, die unedler Absicht entspringt, bleibt unbemerkt. Zwischenrufe verurteilen und verhindern die leider vorkommenden Vergehen dieser Art sofort. Diese Ausschreitungen kommen aber nur bei Kämpfern vor, die ebensowenig körperlich-seelisch-geistig bewegungsgeschult sind wie die allzuvielen angeblichen Tänzerinnen. Niemals sah ich bei Ringern wie Von der Heyd oder Eder, der ebenfalls in diesem Buch abgebildet ist, auch nur eine unedle Geste, Bewegung oder Seelenregung und Überlegung. Immer war mitten im Kampf der klare Verstand, das menschliche Fühlen und die ausdrucksvolle Energie restlos vereint. Ich verdanke diesen Kämpfern so manche meiner Einsichten. Ringen und andere Kampfspiele sind mir wichtige Mittel kultischer Schulung.

Beim Schreiben dieses Buches wurde mir so recht bewußt, wie arm und lahm unser Wortedenken ist. Mit um so größerer Dankbarkeit gedachte ich jener Tänzer und Tänzergruppen, die mir nebst meiner Eigenbewegtheit die Erlebnisse brachten, die ich hier zu schildern versuchte. Ich kann sie nicht alle nennen und kann nur sagen: Man tanze selber und sehe sich ehrlich wollende Tänzer und Kampfspieler an, damit man tiefer als bisher in das Geheimnis des Lebens eindringen und aus diesem Erleben Kraft schöpfen könne.

Historisch interessant ist, daß vor fast zweitausend Jahren das Wesen des Tanzes und des Tänzers bekannter war als heute.

In den Schriften Lucians über den Tanz und über Gymnastik spricht, trotz der seichten Blasiertheit jener Zeit, so manche tiefere Einsicht. Ich erwähnte schon, daß Lucian, da er nichts anderes kannte, den Männertanz lobt und erklärt. Er erzählt uns auch unter anderem, daß man das Ausplaudern des Inhalts der Mysterien „Aus-tanzen“ (ἐξορχέομαι τὰ μυστήρια) nannte und daß er — sicherlich auch ein Eingeweihter — daraus entnimmt, welche bedeutende Rolle der Tanz in den alten Mysterien, d. h. also in der kultischen Erziehung jener Zeiten spielte. Er erwähnt, wie die Gebärdensprache das Unsichtbare sagt, wie der Tänzer die Geometrie, Physik, Philosophie und Moral beherrschen muß usw. Den größten Teil seiner Ausführungen füllt die Aufzählung vorwiegend mythologischer Pantomimeninhalte. Die Mythologie der Alten war angewandte Psychologie. Die unerschöpfliche Verwandlungsfähigkeit des Tänzers jener Zeit in alle erdenklichen mythisch großartigen Grundcharaktere des Menschen, die künstlerisch abgewogene Form der Darstellung ihrer Leidenschaften und Konflikte wird dem psychologisch denkenden oder fühlenden Menschen manche Anregung geben. Ich muß mir leider versagen, hier, wie auf so vieles, auf diese Einzelheiten einzugehen. Ich erwähne nur, daß die körperlich-seelisch-geistig lösende und bindende Macht der Tanzkunst und kultischen Tanzens in den mythologischen Darstellungen der Alten bewußt angewandt wurde. Die Sage erzählt von Krishna, daß sein erstes Werk, um den Menschen Kultur zu bringen, das Einüben von Tanzbewegungen und Pantomimen war.

Die Macht des Tanzes ohne Musik wird von Lucian auch genannt, die Sammlung von Verstand, Gefühl und Willen im Tanz wird angedeutet. Gleichzeitige Kraft und Empfindsamkeit werden neben vielen anderen wertvollen Eigenschaften als Grundbedingungen des Tänzertums genannt. Allerdings stellt auch Lucian dem tanzbegeisterten Lycinus im Dialog den bedeutend weniger einsichtigen Kraton gegenüber. Aber ich wette, heute gibt es noch mehr Kratone und noch weniger Lycinusse als damals. Was Lucian von den alten Mysterien berichtet, daß nämlich der Tanz in ihnen eine besondere Rolle spielte, läßt sich auch von fast allen rituellen Handlungen und Erziehungsmethoden der verschiedenen Sekten und Bünde berichten. Die uns heute bekannten Rituale sind überaus zahlreich und wurzeln alle im tänzerischen Welterfassen. So wenig empfehlenswert die Er-

bauungsschriften und Theorien der religiösen und geheimbündlerischen Sektierer sind, da sie alle auf gefühlsmäßiger Schwärmerei beruhen, so interessant und lehrreich sind die Erziehungsmethoden und Zeremonien, die dem Tänzer als Fundgruben der Bildung und der Anregung dienen können. Man achte aber auf die Formen und Spannungen und nicht auf die von Aberglauben und Alltagswitz durchtränkten Deutungen der Symbole und Bewegungen, Sprüche und Rhythmen. Es gibt eine Reihe aufklärender Schriften über Gebräuche und Rituale, die aber selten vorurteilsfrei geschrieben sind, so daß man sich seine Kenntnisse ziemlich mühsam zusammensuchen muß. Eine einzelne gute und umfassende, das Tänzerische gebührend berücksichtigende Schrift habe ich bisher nicht gefunden.

Was im unerschöpflichen Reigen der Dichtkunst und Musik dem einzelnen Tänzer dienlich ist, bleibt so sehr individuellem Ermessen anheimgestellt, daß eine Aufzählung dieser Werke füglich unterbleiben kann.

Die wissenschaftliche Literatur krankt am gleichen Übel wie die Phantasien des Sektierertums. Nur ist es hier nicht die Sentimentalität des Gefühls, sondern die des Verstandes, die alles Tänzerische, das auch im Wissen ist, entstellt. Zur Schärfung des klaren Urteils dienen rein rationalistische Werke nicht. Auch viele ästhetische, kunsthistorische und kunstkritische Arbeiten sind nur dem reinen Intellekt entsprungen. Die weiterhin genannten Werke entstammen einem umfassenderen Weltsehen und können daher den Tänzer ergänzend über die in meinem Werk angedeuteten wissenschaftlichen Fragen orientieren. Die Quellenangabe soll als Anregung dienen und ist nicht vollzählig, da meiner Ansicht nach die Forschung dem Tänzer nur Hilfsquelle und Bestätigung ist. Die wertvollste Erfahrungsquelle bleibt ihm der Tanz.

Ä l t e r e S c h r i f t e n ü b e r T a n z :

Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*. Petersbourg 1803.

Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la Danse*. Milan 1820.

Saint-Leon, *La Stenochoréographie ou art d'écrire promptement la danse*. Paris 1852.

Zorn, *Grammatik der Tanzkunst*. Odessa 1887.

Neuere Schriften über Tanz:

Bie, Der Tanz. Verlag Julius Bard, Berlin.

Brandenburg, Der moderne Tanz. Verlag Georg Müller, München.

Winther, Körperkultur als Kunst und Pflicht. Verlag Delphin, München.

Anatomische Werke:

Duval, Précis d'anatomie à l'usage des artistes. Paris 1882.

Harless, Lehrbuch der plastischen Anatomie. Verlag Hartmann, Stuttgart.

Kollmann, Plastische Anatomie des menschlichen Körpers für Künstler und Freunde der Kunst. Verlag Veit u. Comp., Leipzig.

Schriftzeichenkunde und Sprachenkunde.

Faulmann, Illustrierte Geschichte der Schrift. Verlag Hartleben, Wien, Pest, Leipzig 1880.

Kleinpaul, Das Leben der Sprache. Leipzig 1893.

Werke über die Physiologie der Mimik und der Bewegungen.

Darwin, Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Mensch und Tier. Deutsch von V. Carus.

Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig.

Duchenne, Physiologie der Bewegungen. Deutsch von C. Wernicke, Kassel, Berlin, 1885.

Schleich, Vom Schaltwerk der Gedanken, Von der Seele. Verlag S. Fischer, Berlin.

Ferner vom gleichen Autor: Gedankenmacht und Hysterie. Verlag Ernst Rowohlt, Berlin.

Psychologische Schriften.

Abraham, Traum und Mythos. Verlag Deuticke, Leipzig, Wien.

Jung, Wandlungen und Symbole der Libido. Verlag Deuticke, Leipzig, Wien.

Über Kristallographie und Harmonie.

Goldschmidt, Über Harmonie und Complication. Verlag Julius Springer, Berlin.

Dem Tänzer, der seine Aufgabe oder sein Aufgabenfeld in der kultischen Schulung sieht, sind ethnographische, kulturgeschichtliche und sozialtheoretische Werke zu empfehlen. Sie sind so zahlreich und finden so vielfach Beziehung zum Tanz, daß hier nur noch kurz Guyaus Werke sozialphilosophischen Inhalts, besonders aber „L'art sociale“ genannt werden sollen. Ferner Lenormants „Die Anfänge der Cultur“. Deutsch im Verlag Costenoble, Jena. 1875.

Äußerst wertvoll für den Tanzforscher sind die Werke der „Anthropological Series“, der Veröffentlichungen des „Field Columbian Museums“, erschienen in Chicago, U. S. A.

Der Tänzer sollte sich auch im Gebiete der Mystik und Theologie nach Bestätigungen und Zusammenhängen seiner Erfahrungen umsehen. Die Werke von F. Bettex, im Verlag Steinkopf, Stuttgart, erschienen, dürften eine geeignete Einführung in den abendländischen Gedankenkreis religiöser Forschung sein.

Die sogenannten okkulten Übungen der verschiedenen Sekten aller Zeiten bergen viel Anregungen, sind aber für den ausübenden Tänzer unserer Zeit praktisch wenig wertvoll. Die Beschäftigung mit dem Tanz stählt Körper, Seele und Geist vereint besser als irgend ein Fakirtum, irgend eine Methode der Gedanken- oder Willensbeherrschung, von denen der Büchermarkt heute wimmelt.

Das Sehnen nach Vervollkommnung der menschlichen Fähigkeiten und der Formen menschlichen Zusammenlebens wird am ehesten durch eine naturgemäße Pflege der Bewegungskultur im Sinne des neuen Tanzes seine Erfüllung finden.

INHALT

	SEITE
EINFÜHRUNG	1
ERSTER REIGEN	
Ueber den menschlichen Ausdruck	11
ZWEITER REIGEN	
Ueber den Tänzer	63
DRITTER REIGEN	
Ueber tänzerische Erziehung und Kultur	103
VIERTER REIGEN	
Ueber Tanz als Kunst	153
FÜNFTER REIGEN	
Ueber Reigengesetze	201
BAUSTEINE	247

DIESES BUCH WURDE IM JAHRE 1920 GEDRUCKT VON DER CHR. BELSER-
SCHEN BUCHDRUCKEREI, STUTTGART. DIE BILDBEIGABEN IN
KUPFERTIEFD RUCK LIEFERTE DIE KUNSTANSTALT
KARL EBNER, STUTTGART; DIE BUCH-
AUSSTATTUNG BESORGTE WILLI
WEBER IN HEILBRONN A. N.