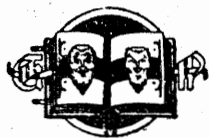


E. Jaques-Dalcroze

Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit

von

Karl Storck



Stuttgart 1912

Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer





Emil Jaques-Dalcroze

E. Jaques-Dalcroze

Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit

Von

Karl Storck

Motto: Im Anfang war der Rhythmus; und
der Rhythmus war bei der Kunst,
und die Kunst war der Rhythmus.

Stuttgart 1912

Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer

Inhalt

I. Der Mann und das Werk	1
II. Die Methode	36
III. Der Rhythmus als Erzieher	48
IV. Rhythmus und musikalische Erziehung	55
V. Die Neugeburt des Tanzes	65
VI. Die Rhythmik der Szene	78
VII. Hellerau	85
VIII. Das erste Schulfest	93



E. Jaques-Dalcroze

Vorwort

Wer der Meinung ist, ein Freund könne nicht gerecht über des Freundes Lebenswerk urteilen, der lasse dieses Buch ungelesen. Denn ich erfreue mich des Glückes der Freundschaft mit Jaques-Dalcroze.

Wer aber die Überzeugung gewonnen hat, daß die Liebe nicht blind, sondern sehend macht; wer aus Erfahrung weiß, daß die Freundschaft zu einem Künstler erst die Folge der Liebe zu seinem Werke sein kann, der findet im folgenden die Gedanken und Hoffnungen, die mir durch die rhythmische Erziehungsmethode Jaques' geweckt worden sind.

Denen, die Erfahrungen auf diesem Gebiete besitzen, brauche ich nicht erst zu sagen, daß ich noch niemals schmerzlicher die Ohnmacht des geschriebenen Wortes empfunden habe, als hier, wo es sich um Dinge handelt, die man sich nur durch Erfahrung gewinnen kann. So ist denn das bescheidene Ziel dieser Abhandlungen, recht viele zu veranlassen, sich die Erfahrung der rhythmischen Gymnastik als Erlebnis zu gewinnen.

G r u n e w a l d - B e r l i n, im Frühsommer 1912.

Der Verfasser

I. Der Mann und das Werk

es Dichters Verheißung, daß, wo ein Wille ist, sich auch ein Weg findet, erhält zuweilen eine so eigenartige Erfüllung, daß man am Ziele kaum mehr den Weg zu erkennen vermag, auf dem man hingelangt ist. Die Erfüllung wirkt so in sich selbst gerechtfertigt, daß man sie sich nur in eben dieser erreichten Form als ursprüngliches Ziel vorstellen kann, daß man meint, der glückliche Schöpfer habe von vornherein klar dieses Ziel erkannt, sich sorgsam den Weg dahin überlegt und sei dann unbeirrbar und sicher darauf zugeschritten. Wir verlangen leicht am Ziel eine logische und übersichtliche Entwicklung aus kleinen Anfängen zur Größe, und wenn die Erfüllung den Eindruck eines logisch gegliederten, nach allen Richtungen hin harmonisch ausgebreiteten Ganzen macht, so meinen wir, das hätte gar nicht erreicht werden können ohne einen vorher bis ins kleinste durchdachten Plan. Weil es jetzt so fest ineinandergefügt ist, daß kein Glied aus dem Ganzen herausgebrochen werden darf, ohne jenes Ganze zu gefährden, so vermeinen wir, das Ganze selbst hätte nur durch ein System gebildet werden können.

Gewiß verschließt sich niemand der Erkenntnis, daß das Kunstwerk früher da war, als die ästhetische Kunstlehre; daß die Sprache das Ursprüngliche ist, und nicht die Grammatik. Aber wie wir in der Wirklichkeit immer wieder Ästhetiker und Grammatiker in den groben Fehler verfallen sehen, daß sie dem schöpferischen Künstler Vorschriften geben wollen, so mangelt uns allen allzu leicht der naive Glaube an die große Notwendigkeit im Tun des Genies. Es gehört eben eine besondere Gnade dazu, Wunder glauben zu können. Und ein Wunder ist immer wieder das geniale Schaffen. Ich glaube, es ist der letzte und tiefste Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent, daß dieses letztere verstandesmäßig Erkanntes zu schaffen vermag, während für das Genie Schaffen, Schöpfen Lebensnotwendigkeit ist. Es sind nicht die Weisheit, die Klugheit, der Scharfsinn des Genies, denen es nachher zu danken ist, daß die geniale Schöpfung vor der schärfsten Verstandesuntersuchung berechtigt bleibt, sondern das ist eben das Wunder. Es muß einen über den Zeiten waltenden Geist geben, — vielleicht ist es auch die unbewußte Sehnsucht der Menschheit, die sich aus Tausenden von schwachen

Einzelwünschen zu einer ungeheuren Gesamtenergie sammelt, die immer dann ein Genie erweckt, das seine Tat vollbringe, wenn diese Tat für die Aufwärtsentwicklung der Menschheit notwendig wird.

Grundverschieden ist die Art, wie der Menschheit ein solches Ziel erscheint, sind die Wege, auf denen man es zu erreichen sucht. Man denke an den Menschenflug. Seit Jahrtausenden flammte diese Sehnsucht in den Menschenherzen, die keinen Adler fliegen sehen konnten, ohne den Wunsch in sich zu fühlen, gleich ihm den Raum durchmessen zu können. In leuchtender Klarheit stand lockend das Ziel. Immer wieder wurde der Ansturm gewagt, bis er endlich gelang. In anderen Fällen ist es, als sei jener waltende Geist ein Geist der Liebe, der beglücken und beschenken will und nur den geeigneten Menschen sucht, der finden kann. Der sucht dann nach einem Quarz und findet eine Goldader. Oder das Leben zeigt ihm im engen Ausschnitt ein nahes Ziel, das er schnell erreicht. Aber auf dieser Höhe angelangt, gewahrt er in der Nähe einen anderen Gipfel, und so immer weiter, so daß er, von Stufe zu Stufe eilend, schließlich auf einer Höhe endet, die er selbst zunächst gar nicht geahnt hat.

Um ein solches Ziel zu erreichen, muß jener Schicksalsgeist sich Menschen auswählen, die voll unermüdlicher Tatkraft sind, Menschen, für die Leben Tun bedeutet, die nicht erst lange grübeln und alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten erwägen, sondern zugreifen, schaffen; die immer wieder neu schaffen und nie zerstören, die sich nicht davor fürchten, sich immer wieder verbessern zu müssen.

Diese Menschen brauchen als Hauptfähigkeit die der Synthese. Scharfe Beobachter, müssen sie fähig sein, zahllose Einzelerfahrungen, die jeder machen kann, die aber den meisten nichtig sind, zusammenzubringen, zueinander in Beziehung zu setzen, sie zur Einheit zusammenzuzwingen. Diese zur Einheit zusammengebundene Vielheit wird dann die höhere Stufe, von der aus der Blick wieder geschärft ist zur neuen Erfahrung. Und ein solcher Mensch muß entwicklungsfähig sein; er muß wachsen können, wie die Umschau wächst, die er von jeder höheren Stufe seiner Erfahrungen gewinnt, und sich immer neu einstellen auf dieses Höhere, Weitere, Größere. Seine Persönlichkeit ist dann die Gewähr dafür, daß trotz der scheinbaren Vielheit das eine große Ziel unverrückbar verfolgt wird; diese starke Persönlichkeit, die dank ihrer Genialität in dem kleinen Anfang, der zunächst nur ihrem Scharfblick sich offenbarte, das Bedeutsame erfüllte und darum mit aller Kraft dieses scheinbar Kleine zu verwirklichen strebte.

Ich kenne in der Geschichte der Kunst für diese Art einer genialen Entwicklung kein schöneres Beispiel, als den Gewinn des Rhythmus für das menschliche Leben durch Emil Jaques-Dalcroze. Wer heute erlebt, was in der Hellerauer Schule geschieht, ich sage,

wer es erlebt, nicht bloß davon liest und berichten hört, und mit dem Erlebnis die Gewißheit gewinnt, daß hier etwas Wunderbares bereits Erfüllung geworden ist, daß ein noch viel Größeres und Hehreres als sicheres Versprechen in der Zukunft liegt, der kann es kaum glauben, daß dieses Schöne, dem ich in seiner Gesamterscheinung nichts anderes im Kunstleben unserer Zeit an die Seite zu stellen weiß, in so kurzer Zeit aus so bescheidenen Anfängen, Andeutungen müßte man sagen, werden konnte. Wenn es geschah, wenn noch einem jeden mit der genauen Kenntnis des Geleisteten die sichere Zuversicht auf ein noch Größeres geworden ist, so liegt das natürlich in der Sieghaftigkeit des hier zur Verwirklichung gelangten Gedankens. Der beste Goldgräber vermöchte nichts, wenn das Gestein, das er angeschlagen hat, nicht goldhaltig wäre.

Aber das wissen wir alle in tiefer Dankbarkeit und verehrender Liebe, daß ein besserer Goldgräber nicht hätte gefunden werden können, als Jaques-Dalcroze es ist.

Es ist eine gewaltige Entwicklung von der kleinen Schultube, in der, halb versteckt, in Unterrichtspausen die ersten zaghaften Übungen gemacht wurden, bis zum herrlichen Bau der Bildungsanstalt in Hellerau, die ihrerseits ein Markstein ist in unserer profanen Architektur. Der Weg ist womöglich noch weiter von jenem ersten Umsenken von Notenwerten in Schritte und Taktbewegungen bis zur körperlichen Aussprache der größten Musikgebilde und darüber hinaus zur Ausbildung des Körpers zu einem schier unvergleichlichen Mitteilungsmittel künstlerischer Inhalte. Aber auf jeder Stufe dieser Entwicklung, an jedem Punkte dieses Weges hat Jaques-Dalcroze mit gleicher geistiger Schärfe beobachtet, mit gleicher genialer Sicherheit aus den Beobachtungen die neue Offenbarung herausgespielt, mit gleicher Freudigkeit seine ganze Kraft eingesetzt, mit einem stets gesteigerten Idealismus sich dem Werk hingeegeben. Wem ein gutes Geschick es beschied, diesen Mann an der Arbeit beobachten zu können, der bestätigt die geradezu beglückende Kraft, die von ihm auf seine Mitarbeiter ausgeht, und niemand bestätigt sie begeisterter als seine Schüler, die seine besten Mitarbeiter von der ersten Stunde bis heute geblieben sind.

Freilich, das alles ist ein E r l e b e n und nur im Erleben zu gewinnen. Ich habe nun schon so manchen Zweifler in wenigen Stunden zu einem Gläubigen, so manchen Bedächtigen in kurzer Zeit zu einem Enthusiasten werden sehen. Es geschah dadurch, daß sie aus theoretisch Erwägenden, verstandesmäßig Forschenden zu Erlebenden wurden. Ich bin mir denn auch der engen Grenze, die meiner Arbeit hier gesteckt ist, wohl bewußt. Ich weiß, daß ich durch diese geschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen niemandem das ersetzen kann, was er nur durch das eigene Erleben erfahren kann. Aber das ist ja mit jedem Kunstwerke so, nein, überhaupt mit jeder genialen Tat.

Ich will hier lediglich aus dem geschaffenen Kunstwerke jene Folgerungen ziehen, die sich schon jetzt unserer Erkenntnis darbieten. Und zwar wesentlich aus der Erfahrung heraus, daß Tausende von Menschen nur dadurch zum eigenen Erleben eines Kunstwerkes zu bewegen sind, daß ihnen andere von den Erkenntnissen sprechen, die ihnen das Erlebnis gebracht hat. So wenig wie mir Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte jemals als Selbstzweck erscheinen können, sondern nur als Mittel und Wegweiser zu den Künsten selber, so möchte ich mit den folgenden Ausführungen nur erreichen, daß jeder Leser danach trachte, die Macht des Rhythmus, wie sie Jaques-Dalcroze für unser heutiges Leben entbunden hat, selber zu erfahren.

* * *

Emil Jaques-Dalcroze ist am 6. Juli 1865 in Wien geboren. Der Vater war Waadtländer (aus Sainte-Croix, daher der Künstlername Dalcroze), die Mutter deutschen Blutes. Das germanische Element wäre in Jaques-Dalcroze also auch dann vertreten, wenn man die Waadtländer als Vollromanen nehmen könnte. Sie sind es nicht. Doch kommt es mir hier keineswegs aus irgendwelchen nationalen Gründen auf die Rassenfrage an, sondern ich möchte nur betonen, daß ich überhaupt bei den Jurabewohnern ein sehr glückliches Zueinander romanischer und germanischer Elemente gefunden habe. Im schönen Gegensatz zum Elsaß, wo die Einflüsse deutscher und französischer Kultur zumeist im Widerstreite oder doch unverbunden nebeneinander liegen, ist in diesen Teilen der Schweiz ein Zueinander dieser Kräfte zustande gekommen, das den einzelnen niemals so zwiespältig empfinden läßt, wie es beim Elsässer so häufig der Fall ist und in den letzten Jahrzehnten oft genug als tragisches Problem empfunden wurde.

Durch Sprache und Erziehung gewinnt bei den Bewohnern der französischen Schweiz das Romanische ja in der Regel die Überhand, aber auch bei den ganz in die französische Kultur einmündenden künstlerischen Naturen sind germanische Elemente unverkennbar. (Man denke z. B. an den Maler Eugen Burnand.) Durchweg besteht auch ein bei reinen Romanen selten zu findendes Verständnis für deutsche Kulturwerte und eine gewisse lyrische Schwere des Gefühls, die wir deutscherseits als wesensverwandt empfinden. Da es in allen diesen Dingen keinen Zufall gibt, ist es auch keiner, wenn Jaques-Dalcroze für seine rhythmische Methode gerade in den germanischen Ländern das lebhafteste Verständnis gefunden hat, trotzdem seine Vorführungen ursprünglich schon durch die Sprache des Meisters für deutsche Hörer etwas Französisches hatten. Da kein einsichtiger Deutscher die natürliche Überlegenheit der romanischen Völker in der Leichtigkeit der körperlichen Geste, in der angeborenen rhythmischen Beweglichkeit und schließlich auch in der Anmut der gesamten körperlichen Lebensform bestreiten wird,

ist es jedenfalls als ein Glück zu betrachten, daß der Mann, der dazu berufen war, uns die tiefdringendste Beseelung körperlicher Rhythmen wiederzubringen, mit der romanischen Schönheitsform der Körperbewegung von Natur aus begabt war.

Jaques-Dalcroze war acht Jahre alt, als seine Eltern in die schweizerische Heimat zurückkehrten. Er wuchs in Genf auf und besuchte dort die höheren Schulen; doch trat die musikalische Begabung, die übrigens in der Familie erblich war und sich beim Knaben im absoluten Tongehör kundgab, so stark hervor, daß sie von frühesten Jahren an gründliche Ausbildung erfuhr. Der Jüngling entschied sich denn auch für den musikalischen Beruf, besuchte zuerst das Konservatorium in Genf und kam dann nach Paris, wo er bald sein Studium unterbrach, weil ihn ein Freund zu einem Absteher nach Algier beredete, wo er an einem kleinen Theater Hilfskapellmeisterdienste leistete. Dieser Aufenthalt war nicht ohne Bedeutung, da der junge Musiker von den eigenartigen Rhythmen der arabischen Volksmusik außerordentlich angeregt wurde. In großer Zahl hat er sich einheimische Melodien notiert und in möglichst eindringlichem Verkehr mit Volksmusikanten den eigenartigen rhythmischen Reizen dieser harmonisch meist wenig ausgiebigen Musik nachgespürt. Es ist bezeichnend, daß es ihn dann doch auch in deutsche Schulung lockte. Er ist am Wiener Konservatorium Schüler von Bruckner (für Orgel und Harmonie) und Fuchs gewesen. Nach einem neuen Aufenthalt in Paris, wo ihn Leo Délibes unter seine besten Schüler zählte, kehrte er nach Genf zurück, wo er eine außerordentlich vielseitige Tätigkeit als Lehrer, pädagogischer und wissenschaftlicher Schriftsteller, Dichter und Komponist begann.

Es würde vom Ziel dieses Buches zu weit abführen, wollte ich über den *Komponisten* Jaques-Dalcroze so sprechen, wie es seine Bedeutung verdient. Noch haben sich seine größeren sinfonischen und dramatischen Werke bei der deutschen Kritik nicht die volle Anerkennung zu erzwingen vermocht. Ich erinnere an Goethes Wort zu Eckermann, wo der Dichter aus eigener Erfahrung heraus feststellt, daß gerade, wenn man einem Menschen endlich zugestanden hat, daß er auf einem Gebiete wirklich Bedeutendes zu geben habe, man ihn auf einem anderen nicht gelten lassen will. So wird gegen den Komponisten Jaques-Dalcroze immer der große Pädagoge ausgespielt, und auf engerem kompositorischen Gebiete erkennt man heute den Schöpfer der „Kinderlieder“, die man übrigens früher genau so abfällig beurteilte, willig an, um ihm danach die Anerkennung für größere Formen zu versagen. Nun, er wird auch hier abwarten können.

Jaques-Dalcroze' Musik verzichtet auf das meist recht verhängnisvolle Interessantsein. Er sucht nicht durch gewagte Harmonik, gepfefferte Chromatik und überkünstelte Polyphonie die geistige Aufmerksamkeit des Zuhörers stets wachzuerhalten; er sucht eben überhaupt nicht, sondern er

gibt aus der Fülle eines überquellenden Herzens. Dieser Mann ist eine musikalische Vollblutnatur, die aus überströmendem Herzen den Reichtum ihres Empfindens unge sucht mitteilt. Daher herrscht in seiner Musik die Melodie, die freilich — wie könnte es bei ihm anders sein! — in einer rhythmischen Mannigfaltigkeit und Vielartigkeit auftritt, die zunächst noch manchen verwirren mag. Denn unsere Musik ist im Laufe der Zeit in der Tat rhythmisch sehr arm geworden, versteht jedenfalls die Macht des Rhythmus nur in seinen elementarsten Formen als Ausdrucksmittel zu nutzen. Daß da viele, ja eine ganze Seite der musikalischen Möglichkeiten brachliegen, wissen wir heute aus der Musik der exotischen und der Naturvölker. Und wenn es auch niemals unser Weg sein kann, das von diesen Völkern Geschaffene nachzuahmen oder gar zu übernehmen, so ist doch kein Grund einzusehen, weshalb nicht diese Elementarkraft der Musik nun endlich auch bei uns zu ihrer vollen Wirkungsfähigkeit ausgebildet werden sollte, wo die Möglichkeiten einzelner anderer Fähigkeiten, vor allem die der Polyphonie, der Stimmführung, aber auch der harmonischen Verbindungen, nahezu erschöpft zu sein scheinen. Freilich, die Elementarkraft des Melodischen wird für keine Musik entbehrlich sein, wenn sie nicht bloß interessante „geschriebene“ Musik bleiben, sondern Lebensausdruck werden soll.

Daß in Jaques-Dalcroze neben dem starken rhythmischen Vermögen auch diese Kraft zur Melodie in seltenem Maße lebendig ist, beweist die Tatsache, daß es ihm gelungen ist, mit einer großen Zahl seiner Lieder sich in die Herzen des Volkes und der Kinderwelt hineinzusingen. Diese edle Volkstümlichkeit, die sich seine Kinderlieder, die Chansons romandes, die religiösen Lieder, die Alpenlieder, ferner das waadtländische Festspiel (1903) erworben haben, hat nichts mit der Popularität zu tun, wie sie manchen Operettenschlagern beschieden ist, trotzdem wir auch hier nicht verkennen wollen, daß diese Musik sich nur deshalb so schrecklich verbreiten kann, weil in ihr, wenn auch in karikierter Form, rhythmische und melodische Kräfte vorhanden sind, die leider der „vornehmen“ Musik vielfach abgehen. Während jene Operettenmelodien nur ein kurzes Dasein fristen, hat die Volkstümlichkeit der Lieder von Jaques-Dalcroze mit jedem Jahre zugenommen; in der romanischen Schweiz sind sie Gemeingut jeder Familie, aber auch anderswo ist ihr Verbreitungsgebiet stets im Wachsen. Das ist doch nur möglich, ist erst recht in einem Lande, bei dem nicht die Anhäufung der Menschen in Großstädten einer feuchtenmäßigen Ausbreitung Vorschub leistet, möglich, wenn Eigenschaften vorhanden sind, die denen des echten alten Volksliedes innerlich verwandt sind, mag auch der Wandel der Zeit an ihnen sichtbar werden.

Dieser in der neueren Musikkultur wohl einzig dastehende Erfolg wiegt um so schwerer, als Jaques-Dalcroze auch der Dichter seiner Lieder

ist. So anspruchslos Wort und Melodie sich geben, so fein und tief, so liebenswürdig und innig, so wahr in Scherz und Ernst sind beide. Das hat besonders gut der scharfe Instinkt der Kinder herausgeföhlt, die überall mit derselben Begeisterung sich diese Liedchen zu eigen machen, wo sie ihnen dargeboten werden. Leider läßt die deutsche Übersetzung sehr viel zu wünschen übrig und wirkt geradezu als Hindernis einer dauernden Volkstümlichkeit, während die Melodien von den deutschen Kindern sofort aufgenommen und mit Liebe behalten werden.

Die Texte dieser Lieder haben die Eigentümlichkeit, daß sie aufs innigste mit den Vorgängen des allgemeinen Lebens verbunden sind, aus diesem geradezu herauswachsen. Es ist nicht eine Lyrik, die nach dem durchaus persönlichen Ausdruck eines ganz individuellen Erlebens strebt; die ganze Art ist vielmehr auch in der Hinsicht dem Volksliede verwandt, daß ein jeder die ausgesprochenen Empfindungen teilen kann, weil entweder die anregenden Erlebnisse allgemein gültig sind oder eine solche Objektivierung des Erlebnisses stattfindet, daß der Erlebende außerhalb der Person des Dichters wie des Empfängers steht, und so beide mit der mehr dramatisch vor uns stehenden Persönlichkeit mitempfinden. Das tritt besonders deutlich bei den Kinderliedern hervor, die geradezu zu kleinen dramatischen Szenen werden, genau so, wie es beim alten Kinderliede der Fall ist, wo das Kind selbst sich im Spiele die Erlebnisse in der Welt zu eigen macht. Das Kind liebt es immer, beim Spiele eine Rolle darzustellen, genau wie das große Kind, das Volk, in seinem Liede das eigene tiefste Herzeleid nicht im Selbstbekenntnisse ausspricht, sondern balladenhaft von einem andern berichtete, der es erlebte.

Auch das rhythmisch-musikalische Empfinden von Jaques-Dalcroze zeigt diese urvolkstümlichen Züge. Musik ist ihm aus innerster Natur heraus Bewegung. Sie verbindet sich mit einem Tun oder entwickelt ein solches, sei es nun zur Arbeit, sei es zum Spiel.

So heischte seine künstlerische Natur in seinen eigenen Schöpfungen diese Verbindung der rhythmisch-körperlichen Bewegung mit Musik ganz unabhängig von allen pädagogischen Zwecken, von aller künstlerzieherischen Einsicht. Aber es ist leicht begreiflich, daß bei einer so einheitlichen Persönlichkeit der Lehrer vom Künstler nicht zu trennen war.

* * *

Jaques-Dalcroze als Lehrer!

Man wünscht sich im allgemeinen als Erwachsener nicht auf die Schulbank zurück. Aber ich habe noch niemals einer Unterrichtsstunde von Jaques-Dalcroze beigewohnt, ohne den Wunsch zu empfinden: Könnte ich noch einmal zu Füßen dieses Lehrers auf der Schulbank sitzen! Die gleiche Emp-

findung haben viele andere bezeugt. An ihm ist mir klar geworden, daß es ein pädagogisches Genie gibt, eine schöpferische Erziehungskunst, wobei der Nachdruck gleicherweise auf schöpferisch und auf Kunst liegt.

Ob es sich um Kinder handelt, ob um Erwachsene — Jaques-Dalcroze sieht überall nur Individualitäten. Mit einer staunenswerten Beweglichkeit weiß er sich auf seine Schüler einzustellen, sich ihnen anzupassen. Ich habe wiederholt ihn bei Revisionsstunden, die er in Kursen anderer Lehrer abhielt, beobachten können, wo er mit Schülern zu tun hatte, die ihn überhaupt noch gar nicht oder nur das eine oder andere Mal gesehen hatten. In wenigen Minuten war das Verhältnis zwischen ihm und den Schülern da. Nach kürzester Zeit zeigten die Kinder eine Lebhaftigkeit, eine Lustigkeit und Hingabe, die den Neid ihrer gewohnten Lehrer hätten erwecken können, wären nicht auch diese Lehrer Schüler von Jaques-Dalcroze gewesen und so wohlvertraut mit der eigenartigen Macht, die von diesem Manne ausgeht.

Die Quellen seiner Macht aber sind Liebe und Freude. Das ganze Geheimnis der Entwicklung unseres Künstlers, der Art, wie er sich seiner Methode widmete, wie er diese ausbaute, liegt in dieser großen *L i e b e*: der Liebe zur Kunst, der er mit restloser Hingabe dient; der Liebe zu jedem einzelnen Kinde, jedem Schüler, der sich ihm anvertraut; der großen sozialen Liebe zur Menschheit. Die Kraft zu seiner außerordentlichen Tätigkeit aber schöpft er aus der *F r e u d i g k e i t* seines Wesens, die ihrerseits genährt wird durch die herrliche Erfüllung übernommener Pflichten, durch das Bewußtsein, sich ganz einzusetzen für das als gut und schön Erkannte. Niemals, wenn er eine ganze Reihe von Unterrichtsstunden gegeben hatte, sah ich ihn mürrisch, unwirsch. Er war vielleicht müde, aber er war fröhlich. Ganz beglückt, ja bewundernd, spricht er dann von seinen Schülern. Bei ihnen sieht er die große Leistung, nicht bei sich. Und während sonst schöpferische Künstler den Unterricht als eine Qual, als üble Pflicht empfinden, ist er für ihn Beglückung, denn er ist ja in diesen Stunden schöpferisch tätig. Paul Boepple, der ihn so gut kennt, berichtet in der „Schweiz. Pädagog. Zeitschrift“ (1906, Heft 6), wie Jaques-Dalcroze einmal in einer solchen Arbeitspause zu ihm sagte: „Oh! j'adore mes leçons de solfège!“ Ähnliche Ausdrücke habe ich oft von ihm gehört.

Ich möchte hier, um den Pädagogen zu kennzeichnen, einige Stellen aus Ansprachen wiedergeben, die er an seine Schüler gerichtet hat. Jaques-Dalcroze benutzt jede sich bietende Gelegenheit, um eine möglichst reiche Wechselbeziehung zu den Schülern zu gewinnen. Nicht nur, daß er jederzeit für jeden zu sprechen ist, er läßt seine Schüler auch schriftlich ihre Meinung über ihre Arbeit, ihre Tätigkeit niederlegen und beantwortet dann in allgemeinen Ansprachen das so Erfahrene. Wer in Hellerau gewesen ist, hat immer das Gefühl, in einer großen Familie zu sein. Der Geist wechsel-

seitigen Vertrauens und allseitiger Zuneigung belebt den Kreis. Jaques-Dalcroze tut alles, um diesen Geist zu stärken. Eifrig besorgt um das leibliche Wohl der ihm Anbefohlenen, stets darauf bedacht, jegliche Ermüdung, jede Überanstrengung zu vermeiden, verlangt er doch für die Arbeit den ganzen Menschen. Immer wieder prägt er seinen Schülern ein, daß die eigentliche Kunst in der guten Einteilung des Tages, in der steten Konzentration beruht. Vor allem sucht er ihr Verantwortungsgefühl zu steigern. Schonungslos bekämpft er die Selbstsucht und jede Streberei zu den kleinlichen Zwecken eines äußerlich glänzenden Virtuositentums. Mit aller Kraft weckt er das soziale Empfinden.

„Denn, meine lieben Schüler und Schülerinnen, es marschiert durch die ungezählten Jahrhunderte unserer Entwicklung die Menschheit in Reih' und Glied, einer auf den anderen folgend, und sie bilden eine Kette, und die Heutigen nehmen aus den Händen ihrer Vorfahren die Last des Lebens, um sie zu tragen und weiterzugeben an ihre Nachkommen. Und von dem Willen jedes einzelnen in dieser Kette hängt es ab, ob diese Last leichter oder schwerer, wertvoller oder wertloser wird, und es ist Pflicht jedes Menschen, diese Last zu erleichtern und wertvoller zu machen. Der Tag, an dem jeder von Ihnen begriffen haben wird, welchen Platz er in der Geschichte der Menschheit — ob er will oder nicht — auszufüllen hat, dieser Tag wird ihm auch die Notwendigkeit und den Wert aller Erziehung beweisen, und er wird sich williger und freudiger von den Fesseln der Konvention lösen, wenn sie sich der geistigen und körperlichen Entwicklung entgegenstemmen. Von wieviel Unwahrheiten ist unsere Erziehung noch durchsetzt! Ohne daß wir uns Rechenschaft geben, geben wir den Kindern über die meisten Dinge falsche Erklärungen, überheben oder unterschätzen bedeutende einzelne Dinge, die Moral verknüpft sich mit der Heuchelei, und die Anstrengungen jener, die gegen die Lüge kämpfen, werden als schädlich und lügenhaft gebrandmarkt. Aber ein einziger Blick rückwärts auf den bisher errungenen Fortschritt gibt uns neuen Mut und stärkt unseren Willen. Keine Anstrengung ist unnötig, auch die kleinste hat ihre Bedeutung und führt neue Konsequenzen herbei. Schreiten wir also vorwärts, ohne uns um Widerstand und Gleichgültigkeit zu kümmern. Wir fühlen uns denen verwandt, die das Leben aufheitern wollen, wir wollen unseren Nachkommen eine leichte Last vererben.“

„Die Verhältnisse, in denen Sie leben, meine lieben Schüler von den Dilettantenkursen, sind angenehmer und günstiger, als die der Berufsschüler. Diese haben ihre Familien verlassen, um hier zu studieren, und sie müssen abends nach den Stunden oft recht einsam und traurig gestimmt sein. Zu euch, die ihr kein „Zuhause“ hier habt und manchmal wohl Heimweh habt, sage ich, daß eure Arbeit und die Freundschaft mit den Kameraden (eurer Arbeit) euer bester Trost sein muß. Es ist nötig, daß Sie Zerstreuungen haben,

und diese Zerstreuungen, so wünschte ich es, suchen Sie in der Domäne der Kunst. Schon ist es angenehm, sich zu vereinigen, um zu tanzen, und für die jungen Herren, in den Restaurants sich zu treffen und zu rauchen und zu trinken, aber man darf nie vergessen, daß jeder Abend einen Morgen hat, und es ist sicher, daß unnötige Erregungen größere Ermüdungen erzeugen als jene Zerstreuungen, die der Entfaltung unserer Fähigkeiten dienen. Gehen Sie ins Theater, ins Konzert und überlassen Sie sich ganz allem Genuß. Wenn Sie aber nachher noch analysieren wollen, was Sie hören oder sehen, so ist das eine erneute Arbeit, und Sie haben am Tage schon genug zu arbeiten. Sie sind in einem Alter, wo das Genießen notwendig ist, das Denken zu vergessen und sich ganz und restlos künstlerischen Eindrücken hinzugeben. Und ebenso, wenn Sie zu mehreren ins Theater oder ins Konzert gehen, treiben Sie sich nachher nicht zwecklos herum, gehen Sie sofort wieder nach Hause! Der Eindruck des Schauspiels oder des Konzerts war groß genug, um in Ihnen das heilige Feuer der Begeisterung zu nähren. Das Gespräch und der unerschöpfliche Meinungsaustausch hat einen Wert nur nach beendetem Studium, man muß handeln, ehe man kritisiert, und Taten sind wichtiger als Worte. Später wird immer noch Zeit sein, ästhetische Gespräche zu führen. Für jetzt tauchen Sie ganz unter in der Kunst, lassen Sie sich von ihr durchdringen, statt zu versuchen, sie Ihrerseits zu durchdringen. Vertrauen Sie sich ihr ohne Rückhalt an und mißtrauen Sie allem Vorurteil. Suchen Sie die Überzeugung anderer zu verstehen, aber versuchen Sie vor allem die eigene zu behalten, wenn Sie eine haben, sich eine zu bilden, wenn Sie noch keine haben. Aber diese Ihre Überzeugung sei unmittelbar und sei Ihre eigene. Es sind nicht die Worte, die die Überzeugung schaffen, es sind die Temperamente. Voraussetzung aber ist, daß die Erziehung Ihre Fähigkeiten zum inneren Ausgleich bringe, und aus solchem Gleichgewicht wird Ihr Urteil entstehen. Ihren natürlichen Erregungen sollen Sie sich ungezwungen hingeben, aber vermeiden Sie alle Übertreibungen. Ich werde Ihnen gleich von der Gefahr allzu großer Empfindsamkeit sprechen, sie entspringt ja immer einer Unordnung in Ihren Fähigkeiten. Aber das Wichtigste für Sie ist doch zuerst, daß Sie gesund seien, gesund an Leib und Seele. Ist es nicht klar, daß die Gesundheit des Körpers auch auf unseren Gemüts- und Geisteszustand wohlthätig wirkt? Deshalb also bitte ich Sie, damit Sie das Ziel und die Übermüdung vermeiden: Bringen Sie Ordnung in Ihr Leben. Ein Stundenplan, der wohl eingeteilt und vor allem befolgt wird, gibt Klarheit des Geistes und sichert Ihnen den Fortschritt.

Haben Sie Kameraden für gemeinsame Arbeit gefunden, so beschränken Sie sich, bitte, nicht nur auf diesen Umgang, bilden Sie nicht zu sehr Gruppen und vernachlässigen Sie nicht, auch alle anderen Kameraden so gut als möglich kennen zu lernen.

Ich würde es gerne sehen, daß bald die eine, bald die andere Gruppe (ähnlich denen, wie wir sie bei dem Besuch der Museen gebildet haben) die Aufgabe habe, von Zeit zu Zeit, vielleicht alle vierzehn Tage, einen Ausflug oder ein gemütliches Beisammensein zu organisieren, wo man etwas gemeinsam liest oder Musik macht. Und das wäre die beste Gelegenheit, sich gegenseitig kennen zu lernen. Warten Sie nicht, daß die anderen zu Ihnen kommen, ergreifen Sie selbst die Initiative; gar oft glaubt man an Gleichgültigkeit oder gar Feindseligkeit, bloß weil man unterläßt, den ersten Schritt zu tun. So oft im Leben glaubt man, daß dieser oder jener einem nicht wohl will, man läßt sich durch den Schein täuschen. Ein simples Wort genügt, alle Mißverständnisse aufzuklären.

Was nun die Beziehungen anlangt, die zwischen Ihnen und mir bestehen müssen, so ist es damit nicht anders. Ich habe es Ihnen sicher schon gesagt, und ich werde es oft noch wiederholen: es ist durchaus notwendig, daß zwischen uns Bande der Freundschaft bestehen, und diese können nur geschaffen werden durch gegenseitiges Vertrauen.

Sie müssen verstehen, daß ich bei der großen Zahl von Schülern und Schülerinnen nicht so jeden von Ihnen sehen kann, um mir sein persönliches Vertrauen zu erwerben, an Ihnen ist es, zu mir zu kommen.

Sie sehen mich häufiger mit einigen als mit anderen sprechen, und ich bemerke wohl, daß manche von Ihnen das so deuten, als ziehe ich jene vor. Dem ist aber nicht so! Ich habe für alle das gleiche Interesse! Aber selbstverständlich spreche ich häufiger mit denen, die von selbst zu mir kommen, die sich mir eröffnen, mir ihre Wünsche anvertrauen, ihre Hoffnungen, ihre Enttäuschungen, ihre kleineren Leiden und Freuden, die mir das Interesse zeigen, das in ihnen erwacht, weil sie gemeinsam fortschreiten. Bin ich nun nicht berechtigt, zu glauben, daß die, welche nicht zu mir kommen, oder die, welche nur kommen, um sich zu beklagen, nicht das Bedürfnis noch den Wunsch nach meiner Freundschaft verspüren?

Ist es nun meine Pflicht, diesen Wunsch und dieses Bedürfnis zu wecken? Ganz ohne Zweifel! Aber wie kann ich es anders machen als dadurch, daß ich mich zuerst an alle wende, Ihnen kleine Vorträge halte und Ihnen in den Stunden sage, was ich von Ihnen höre. Das ist der einzige erste Schritt, den ich tun kann. An jedem von Ihnen ist es, den zweiten Schritt zu tun. Und wenn ich nun nicht allen Wünschen willfahren kann, wenn ich genötigt bin, dem einen den Übergang in eine andere Klasse als in die, in welche er eingeschrieben ist, dem anderen die Befreiung von dieser oder jener Stunde zu versagen, oder in der Stunde dies und jenes an einem Schüler tadelte, so denke ich, werden Sie verstehen, daß ich niemals aus parteiischen Gründen handle, sondern immer aus einem allgemeinen Interesse. Rein Zweifel, ich kann mich täuschen. Ich kann einen Schüler für gleichgültig halten, wo er scheu

ist, für faul, wo er sehr fleißig ist, vielleicht aber ohne rechte Ordnung in seinem Fleiß. Aber auch da würde ein Wort genügen, um Mißverständnisse aus der Welt zu schaffen. Ich verlange nichts Besseres, als meinen Irrtum einzusehen; man vergibt sich nie etwas, wenn man ein Unrecht einsieht. Vielleicht, daß Sie sich manchmal über mich täuschen, mich für übellaunig halten, wenn ich nur Kopfweh habe, oder glauben, ich sei mit Ihnen unzufrieden, wo ich nur mit mir selbst unzufrieden bin. Das ist unvermeidlich. Das Wesentliche, scheint mir, ist nicht, sich niemals zu täuschen (das ist nicht möglich), aber so zu handeln, daß die Fehler keine üblen Folgen haben. Auf uns, Sie und mich, angewandt, heißt dies, daß es mein höchster Wunsch ist, von Ihnen aufgeklärt zu werden, wenn ich mich über Sie täusche, und daß Ihr Wunsch sein muß, nicht nur mich über Sie, sondern auch sich selbst über mich aufzuklären. Beherzigen Sie das eine, meine lieben Schüler und Schülerinnen: außer der Freude in der eigenen Familie kenne ich keine höhere Freude als die, welche ich dem Unterricht verdanke, und kommt mir von Ihrer Seite eine Enttäuschung, so ist's für mich die Quelle eines wirklichen Schmerzes. Meine Kompositionen, die mich bis kürzlich vollkommen beschäftigten, sind in die zweite Linie gerückt, und selbst meinen Freunden, den ältesten und liebsten, widme ich weniger Gedanken als Ihnen, wenn sie nicht meine erzieherischen Ziele mit mir teilen. Mein Leben ist Ihnen ganz gewidmet, und all mein Trachten geht dahin, nach dem Maß meiner Kräfte in Ihnen das höchste Streben zu entfalten, die edelsten Instinkte zu wecken, Sie zu lehren, in sich selbst die Quellen aller Freude zu finden, welches der Wille ist, der Menschheit nützlich zu sein und, einmal erwachsen, sich stark und vertrauensvoll harmonisch und erfahren in den Dienst der Kunst und der menschlichen Gesellschaft zu stellen. Und da ich weiß, daß ich alles gebe, was ich geben kann, so habe ich auch, glaube ich, das Recht, von Ihnen zu verlangen, daß Sie mir Ihr volles Vertrauen schenken, in der Zeit, wo Sie unter meiner Leitung stehen, und daß Sie mit Mut und Ausdauer daran arbeiten, Ihre Fehler zu verbessern, wenn ich Ihnen geholfen habe, sie zu erkennen.“ — — —

Er kennzeichnet danach die verschiedenen Gruppen seiner Schüler: die allzu Empfindlichen, die immer gleich nutzlos sind; die allzu Erregten, die durch den Ubereifer sich schädigen; die allzu Vertrauensseligen, die durch ihren Hochmut alles Feingefühl einbüßen.

„Diese letzteren sind am schwersten krank, denn sie fühlen weder das Bedürfnis, unterstützt zu werden, noch das, andere zu unterstützen, und ich beklage sie nicht, krank zu sein, denn sie wissen es ja nicht, und kein Mensch wird sie davon überzeugen können. Um diese Leute habe ich mich nie gekümmert und ich werde es höchstens tun, um sie zu bekämpfen, denn sie sind unnütz und deswegen gefährlich, sie glauben am Ziel zu sein und bewegen sich deshalb nicht mehr vorwärts, oder aber, wenn sie sich bewegen, geschieht es

mehr aus einer atavistischen Kraft, von der sie nichts ahnen, und die nicht ihr Verdienst ist; auf jeden Fall haben sie es nicht nötig, daß man ihnen hilft oder sie ermutigt. Wenn sie zum Ziel kommen, geschieht es, ohne es zu wollen; ich aber liebe und achte nur die, die wissen, was sie wert sind, und die, die sich vervollkommen möchten, um ihren Mitmenschen nützlicher zu sein. Ich rechne zu diesen nicht weniger die Leute von schöner Ausdauer und gutem Mute, die nicht alles verstehen, was die Kunst an Menschlichem enthält, und deren künstlerisches Empfinden nur durch das Äußere der Kunst erregt wird, welches nur die Sinne reizt und nicht die Herzen schlagen macht. Die Ästhetiker (denn wir wollen sie bei ihrem Namen nennen) interessieren mich nicht, denn für sie ist die Kunst nicht ein Mittel, um sich zu verständigen, um einer Empfindung dauerndes Leben zu geben, eine Sprache, die die tiefsten Empfindungen enthüllt, sondern nur eine Unterhaltung, auch dann nur, wenn die Erregung, die durch diese Unterhaltung hervorgerufen wird, wirklich tief zu sein scheint; denn diese Wirkung liegt nur in ihren Nerven. Ich werde euch, meine lieben Schüler, vor allem Ästhetizismus bewahren, sei es auf musikalischem, sei es auf plastischem Gebiet. Es gibt Musiker, deren Ohren ein fortwährendes Bedürfnis nach raffinierten Sensationen haben, nach malerischen Akkorden und seltsamen Orchesterklängen. Diese verkennen das eigentliche Wesen der Musik, welches darin besteht, mit Hilfe einer konventionellen Sprache den Menschen die einfachen und wahren Empfindungen mitzuteilen, die aus den tiefen und lebendigen Quellen unseres Seins stammen. Aber vergrößert, stilisiert und verschönt durch die Magie der Klänge und der Rhythmen. Es gibt Künstler, Maler und Bildhauer, deren Spezialität die körperliche Bewegung ist. Sie werden schon durch das Erscheinen von Körpern erregt, durch die Schönheit der menschlichen Formen, durch den Glanz der Gewänder, durch die Harmonie der Bewegungen. Diese vergessen, daß auch der Körper nur der Dolmetscher von ewigen Wahrheiten, von Tönen der Seele und den Bedürfnissen des Geistes ist. Gewiß! Dieses Instrument muß zur höchsten Vollendung gelangen. Gewiß! Die Erziehung muß es harmonisch biegsam und stark machen, würdig, um sich in seinem ganzen Glanze in der leuchtenden Helle des Tages zu zeigen, sich mit allen Nuancen zu schmücken, die aus dem Kampf von Licht und Schatten entstehen, und mit allen bezaubernden Reizen der Farbenskala! Gewiß ist es berechtigt, die vollendeten Formen eines Organismus zu bewundern, der durch die Übung seiner Muskelfunktionen verjüngt ist. Aber ich kann nicht oft genug wiederholen, daß diese Schönheit nichts ist, wenn sie nicht dazu dient, die ewigen Wahrheiten des Lebens auszudrücken, daß diese Formen nichts sind, wenn sie nicht den himmlischen Glanz der Seele zeigen, und daß diese Bewegungen nichts sind, wenn sie nicht die unzähligen Rhythmen des Gedankens vor uns erstehen lassen. Ich lehre

Ihnen, nicht vor Ihren Körpern zu erröten und über die Vorurteile zu siegen, die noch in gewissen Kreisen gegen die Rückkehr der reinen Linien, die einfach und rein gezeigt werden, bestehen. Aber hüten Sie sich, diesem Körper einen gottlosen Kult zu weihen. Verehren Sie ihn, wie den unbewußten oder bewußten Dolmetscher reiner und wahrer Gefühle, wie den treuen und stets bereiten Übersetzer von unwiderstehlichen und spontanen Eingebungen, wie eine schöne Vase, in der die Blume des Lebens aufblüht, wo die herrlichste Blume blüht, die Liebe. Seien Sie rein und arbeiten Sie an Ihrer Vervollkommnung. Seien Sie besser, um andere besser zu machen. Denken Sie in jeder Minute Ihres Lebens, daß Ihr Körper, Ihr Geist und Ihre Seele das Produkt von unerhörten Anstrengungen der Entwicklung und des Fortschritts durch Tausende von Jahrhunderten sind, daß Sie von der Vergangenheit abhängen, und daß die Zukunft von Ihnen abhängt. Ihre Pflicht ist es, an die Menschheit von morgen zu denken, die Wege zu ebnen für Ihre zukünftigen Fortschritte und sich gegenseitig zu lieben von ganzem Herzen, um stärker, reiner, bewußter und künstlerischer zu werden; um Ihren Nachkommen vornehmere Instinkte, tiefere Sehnsucht und ein vollkommeneres Glück zu vererben. Wenn Sie so handeln, arbeiten Sie auch an Ihrem eigenen Glück. Es gibt kein größeres, als eine schöne Saat auszustreuen und für andere die Freudenenernten zu bereiten.“ — —

Aus einer anderen Ansprache, die gedruckt vorliegt (Der Rhythmus. Ein Jahrbuch. 1. Bd.), hebe ich noch einige dieser grundsätzlichen pädagogischen Bekenntnisse heraus:

„Ich habe schon gesagt: Man kann nichts von dauerndem Werte schaffen, wenn man sich nicht selbst kennt. Die einzige lebendige Kunst ist die, die aus den Empfindungen herauswächst, die man wirklich erlebt hat. Genau so ist es mit dem Unterricht, meine lieben Schüler! Es ist unmöglich, andere zu entwickeln, wenn man nicht alle Möglichkeiten der eigenen Entwicklung versucht hat, wenn man nicht gelernt hat, sich selbst zu besiegen, sich besser zu machen, seine schlechten Instinkte zu unterdrücken, die guten zu stärken und an die Stelle des primitiven von der Natur geschaffenen Menschen einen vollkommeneren zu setzen, der durch den Willen gebildet ist und der seine Kräfte kennt. Nur in dem Maß, als man selbst Fortschritte macht, ist man imstande, andere fortschreiten zu lassen. Ich finde daher übertrieben, was einer von Ihnen schreibt: ‚Ich finde‘, so heißt es in seinem Brief, ‚daß derjenige, der in der rhythmischen Gymnastik unterrichten will, vor allem ein genialer Mensch sein muß, ein Mensch, der auch pädagogisch sehr viel leisten kann, der aber durch und durch Künstler sein muß, nicht nur in der Musik, sondern in allem!‘ Ich finde, man braucht kein Genie zu sein, um andere zu lehren, man braucht nur notwendigerweise feste Überzeugung, Be-

geisterung, Willenskraft und Freude. Aber alle diese Fähigkeiten stammen gleichmäßig aus der Beherrschung und Erkenntnis seiner selbst.

So verstanden kann ich von ganzem Herzen den Schluß unterschreiben, in dem der eben zitierte Schüler sagt: „Der Lehrer der rhythmischen Gymnastik“ (er hätte sagen können: „jeder Lehrer“) „muß einer sein, der Freude am Leben hat, der seine Mitmenschen liebt und für sie arbeitet. Es gibt so viele Durchschnittsmenschen, die studieren und unterrichten wollen. Aber werden die fähig sein, das Werk weiterzuführen? Der Lehrer muß ja Inspirationen haben. Er muß fähig sein, seine Schüler mit sich fortzureißen, muß versuchen, das Werk, wenn möglich, weiterzubringen.“ Gewiß: um das begonnene Werk fortzuführen, muß er es unter der jungen Generation ausbreiten, auch wenn das Werk noch nicht ganz vollendet ist. Er muß auf die anderen die Liebe zum Fortschritt übertragen, muß versuchen, die Persönlichkeit seiner Schüler zu wecken, muß in ihnen den Wunsch wachrufen, alle Gaben zu entwickeln, die sie von Natur aus besitzen. Es kommt weniger darauf an, daß der Lehrer selbst genial sei, wenn er nur imstande ist, die Genialität der anderen zum Durchbruch zu bringen; die Hauptsache ist, daß ein mächtiger Willensimpuls sich von Generation zu Generation fortsetzt. Schlimm genug, daß dieser Instinkt erst geweckt werden muß! Wir leben in einer Zeit, die sich nicht genug gegen die Vergangenheit, gegen die Gegenwart und gegen die Zukunft zu wehren weiß. Wir müssen vom zartesten Alter an lernen, daß wir selbst die Herren unseres Schicksals sind, daß die Vererbung machtlos ist, wenn wir sie besiegen können, daß unsere Zukunft von dem Sieg abhängt, den wir über uns selbst erringen. Mag sich ein jeder von uns für noch so schwach halten, seine Mitarbeit ist unerläßlich, um den Weg für eine bessere Zukunft zu bereiten. Leben und Wachsen sind ein und dasselbe. Unsere Pflicht ist es, durch das Beispiel unseres Lebens die, die nach uns kommen, zu entwickeln. Wagen Sie es also und nehmen Sie die ganze Verantwortung, die die Natur uns auferlegt, auf sich! Halten wir es für unsere Pflicht, uns selbst zu erneuern. So fördern wir das Entstehen einer schöneren Menschheit! . . .“

„Mehrere Schüler sprechen mir auch von der Abneigung, die an vielen Orten gegen unsere Methode bestehe, von der Unwissenheit des Publikums, von seinem Zögern, von seinem schlechten Willen. Alles das macht mir am wenigsten Sorge. Es ist ganz natürlich, daß wir noch nicht von allen verstanden werden, daß unsere rhythmischen Übungen manchmal lächerlich gemacht werden, daß unser Übungsanzug extravagant erscheint. Verdorbene oder schwache Gemüter erliegen bei der Beurteilung neuer Dinge der Last Jahrhunderte alter Überlieferung. Sie können nicht begreifen, daß wir in Absicht und Tat mit unseren nackten Füßen und unserem Trikot reiner sind, als jene Tugendhelden mit gänzlich verstecktem Körper und kranken, manch-

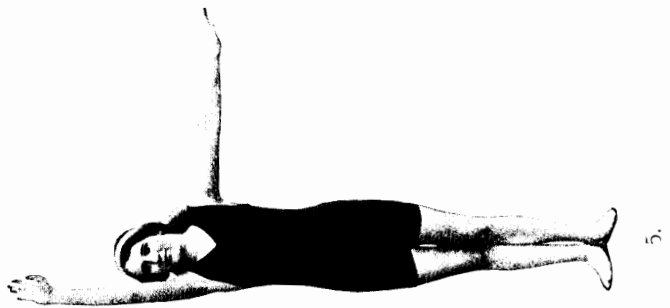
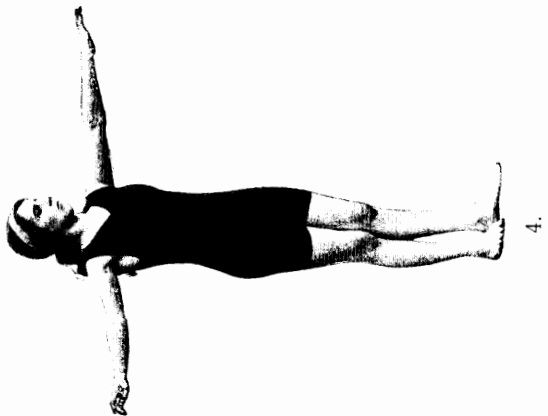
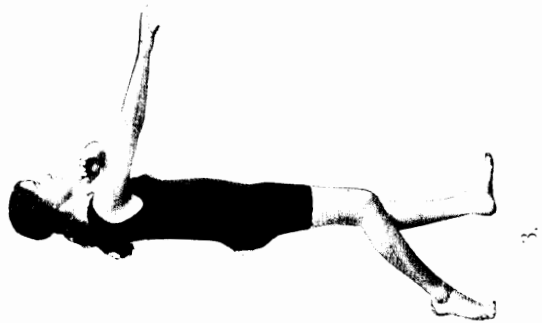
mal schmutzigen Gedanken. Ebenjowenig begreifen sie, daß die körperlichen Übungen, mit denen wir uns abgeben, nicht bloße Körperkultur sind, sondern ein Mittel, um unseren Geist zu befreien. Was gehen uns die Gedanken jener an, die unsere Erfahrungen nicht gemacht haben! Sind wir nicht sicher, die Wahrheit zu besitzen?! Haben wir nicht selbst ein gutes Gewissen? Spüren wir nicht, wie unser Geist sich zum Lichte entwickelt? Sind wir nicht schmiegsamer, kräftiger, lebendiger, einsichtiger und natürlicher als früher? Sehen wir nicht den Vorhang der Konventionen sich heben vor einer schöneren, stärkeren Menschheit? Ich sage Ihnen: es macht nichts aus, daß es noch Menschen gibt, die zu fest an den Traditionen hängen, um uns verstehen zu können! Wir bilden ein tapferes kleines Völkchen von Enthusiasten und wir wissen für die Zukunft zu arbeiten! Diese heiligen Bande verbinden uns. Es schadet nichts, daß wir wenige sind. Wir lieben uns um so mehr. Und wir werden wachsen, sind ja auch schon gewachsen! Unsere gegenseitige Liebe, die uns stark und mächtig macht, wird sich in nicht zu langer Zeit — das versichere ich Ihnen — auch den anderen mitteilen: unsere Liebe zur Kunst, zum Fortschritt, zum Leben. Aber wichtig ist, daß wir nicht leichtfertig vorgehen. Wir müssen wissen, was wir wollen, wohin wir gehen.“

Und nun hören wir noch sein Bekenntnis zur Freude. Er mahnt seine Schüler, daß sie der Versuchung zum „Amusement“ widerstehen sollen. Es sei nicht wahr, daß der Künstler das Amusement brauche. Die wahren Künstler brauchen sich nicht zu amüsieren, um sich von ihren Arbeiten zu erholen, sie brauchen Freude, und diese kommt nur aus ihrer Arbeit:

„Ich liebe die Freude, denn sie ist das Leben! Ich predige die Freude, denn sie allein gibt die Möglichkeit, nützliche und dauerhafte Werke zu schaffen! Das Amusement, eine Erregung, die die Nerven reizt, statt die Seele zu erheben, das Amusement ist im Leben des Künstlers nicht nötig. Manchmal muß man sich gewiß gehen lassen können, und ich bin der letzte, der eine sogenannte moralische Disziplin, jene pedantische Lehre mit Regeln von klösterlicher Strenge, verteidigen würde. Aber wenn ich auch verstehe, daß man sich manchmal gehen läßt und mit ganzem Herzen tanzt und lacht, daß man sich ausweitet, daß man jede Regel vergißt — so bin ich doch überzeugt, daß das Amusement nicht tägliches Bedürfnis sein darf. Für ein gesundes, lebhaftes, tätiges Wesen muß die Freude der täglichen Sorgfalt und der in Begeisterung durchgeführten Arbeit genügen, um das Leben zu verschönen, die Müdigkeit zu vertreiben und Gegenwart und Zukunft zu verklären.“

Ich bitte Sie, meine lieben Künstler, die Sie unter meiner Leitung studieren: lernen Sie der Versuchung unnützer Unterhaltungen zu entgehen! Haben Sie davon nicht manchmal Gewissensbisse? Sehen Sie, da liegt der Prüfstein! Wann wachen Sie freudiger und heiterer auf? Wenn Sie nach der Tagesarbeit zur rechten Zeit, nachdem Sie noch Ihre Notizen

Der $\frac{5}{4}$ Takt in Kanonform
a) ohne Ausdruck



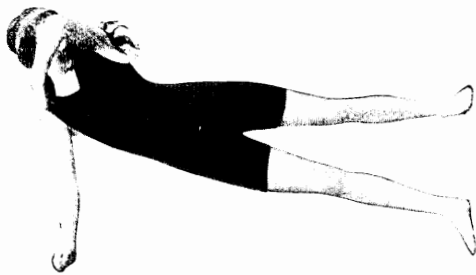
b) mit Ausdruck



1.



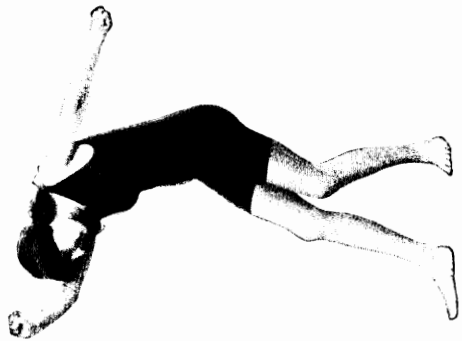
2.



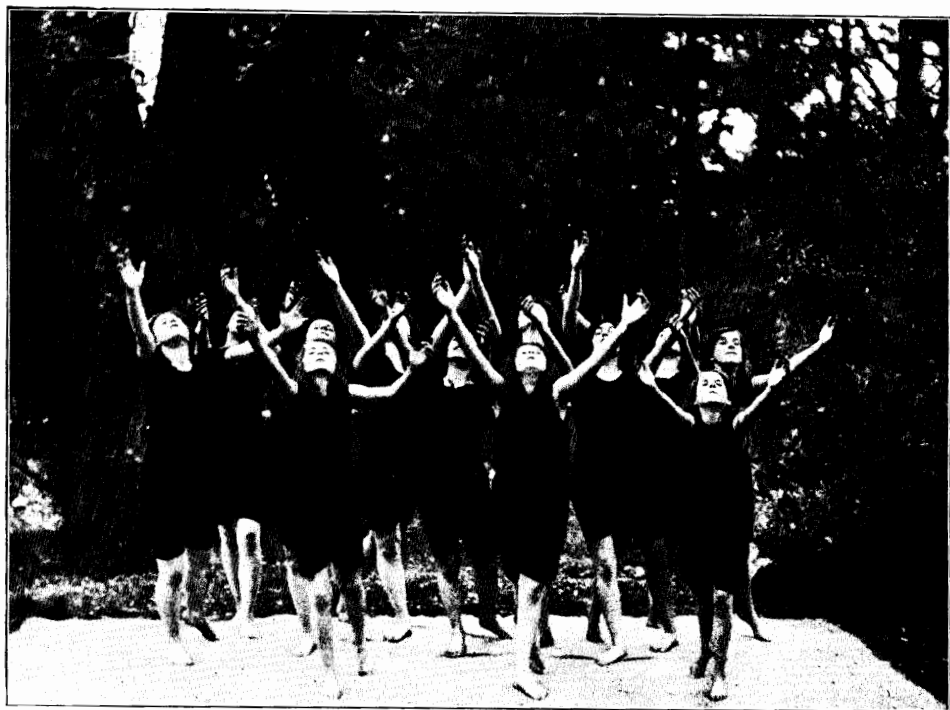
3.



4.



5.



Plastische Gruppenbilder



Plastische Gruppenbilder



Die Tänzenden

gemacht haben, ins Bett gehen, oder wenn Sie mit mehr oder weniger Originalität über Ästhetik diskutiert haben? Oder — was leider auch vorkommt — über Ihre Kameraden und Studien losgezogen sind? Sie können so schön von der Willenskraft sprechen — können Sie diese Regeln vernunftgemäß nicht auch auf Ihr Leben anwenden? Ich kenne so viele Schüler, die mir nach jedem Vortrag sagen, daß sie gänzlich mit mir einverstanden sind; aber sobald sie den Anforderungen des Lebens gegenüberstehen, schlagen sie feige den entgegengesetzten Weg ein. Sie bewundern meine Worte, können aber die Taten, die Ihnen meine Worte zeigen, nicht ausführen! Die, die sich Schüler des Rhythmus nennen, sind in ihrer Art zu leben jämmerliche unrhythmische Wesen, ohne Kraft, Ordnung und Willen. Für jedes gesunde und rhythmische Wesen, d. h. für jedes, das sich selbst kennt und seine Kraft nach seinen Fähigkeiten zu brauchen versteht, dürfte Müdigkeit nicht existieren. Wir sind alle so eingerichtet, daß, sobald wir es ernstlich wollen, unsere Kräfte sich ins Gleichgewicht stellen.

Lernen Sie in derselben Zeit an gestern, heute und morgen denken, lernen Sie die gegenwärtige Kraft nach den Erfahrungen der Vergangenheit und in Gedanken an die Zukunft im Gleichgewicht halten. Dann werden Sie nicht müde sein! Sie sind selbst — denken Sie daran — die Richter und die Urheber Ihrer Geschehnisse! Sind Sie gesund und kräftig geboren und erschöpfen sich, so beklage ich Sie nicht! Sie haben Ihr Schicksal verdient, und nur um eins bitte ich Sie: wenn dieser Ermüdungszustand, den Sie selbst verschuldet haben, so sehr auf Ihnen lastet, dann verlassen Sie die Karriere, die Sie unklugerweise eingeschlagen haben. Ein Erzieher darf nicht müde sein! Seine Pflicht ist es, anderen ein normales, gesundes, kräftiges Leben vorzuleben. Was die anderen betrifft, die armen Unerfahrenen, die sich ermüden, weil ihre Arbeit noch keinen Rhythmus hat, so kommen Sie zu mir, sobald Sie müde sind. Ich habe ein ungeheures Bedürfnis, Ihnen zu helfen, Ihnen begreiflich zu machen, daß man lernen kann, ohne Müdigkeit und mit Freude zu leben. Die Freude, von der ich Ihnen spreche, ruht ja nicht auf äußeren Tatsachen oder besonderen Umständen, sie ist ein dauernder Zustand des Wesens. Das unterscheidet sie vom Amüsement. Sie hängt weder vom Wetter ab noch von den Ereignissen, die gerade geschehen; sie ist ein unzertrennlicher Teil unseres Organismus; sie ist nicht immer von Lachen begleitet, wie die Heiterkeit, sie kann sehr wohl an der Außenseite unseres Wesens gar nicht erscheinen, sie blüht in den verborgenen Gemächern des Organismus, dort, wo alle aktiven Kräfte unseres Individuums wie Blumen aufsprießen und Früchte tragen. Diese Kräfte darf man nicht vergeuden! Man muß ihnen eine Richtung geben, sie gleichsam kanalisieren, ohne ihre Ausbreitung zu hemmen. Diese Freude entsteht in uns, sobald wir uns von irgendeiner Last befreien, sobald wir begreifen, was unser Wille

vermag, sobald wir uns überzeugt haben, daß wir die Hindernisse, die der Atavismus in uns angehäuft hat, überwinden werden, und endlich, sobald wir im Bewußtsein der regelmäßigen Entwicklung dieser Fähigkeiten imstande sind, manchmal unsere Arbeit zu unterbrechen und uns die nötige Ruhe zu gönnen, ohne fürchten zu müssen, daß unsere Entwicklung stillsteht oder gar zurückschreitet.

So ist dieser Zustand der Freude hervorgerufen in uns durch ein Gefühl der Befreiung und der Verantwortlichkeit, durch die klare Anschauung dessen, was in uns produktiv ist, durch das Gleichgewicht unserer natürlichen Kräfte, durch den harmonischen Rhythmus unseres Wollens und Könnens. Sie hängt ab von unseren schöpferischen Fähigkeiten, den angeborenen und den erworbenen, sie wird größer, je mehr unsere Schaffenskraft wächst, je mehr unser Wille uns von den Fesseln befreit, die von unserer Geburt an auf uns lasten. Die Fähigkeit, in uns selbst klar zu sehen, gibt uns jedenfalls ein Gefühl von Befreiung, denn sie eröffnet einen Schnellverkehr nicht nur zwischen unserer Einbildungskraft und der ausführenden Kraft, zwischen unserer Aufnahmefähigkeit und unseren Gefühlen, sondern auch zwischen den verschiedenen Arten von Gefühlen, die in uns wohnen. Sie erlaubt uns, schneller unserer Gedanken Herr zu werden, geschwinde und helfender unsere künftigen Handlungen zu überschauen und leichter festzustellen, ob unsere gegenwärtigen Handlungen geeignet sind, die Zukunft zu sichern. Die Freude ist eine Kraft und ein Licht. Bei einigen seltenen Individuen mag dieses Licht von ihrer Geburt an leuchten. Bei uns andern ist es Pflicht, durch dauernde Anstrengung in unseren dunklen Seelen diesen Funken der Freude anzufachen. Und mag er zunächst nur mit ängstlichem Glanze glimmen und oft verlöschen, allmählich entzündet und unterhält er einen Grad von Licht und Wärme, der immer größer wird und von Tag zu Tag wärmer, strahlender, wohlthätiger. Dieses Licht erhellt nicht nur unsere Gegenwart, sondern auch unsere Zukunft, es zeigt uns den Weg, den wir beschreiten sollen. Wir können es nicht von außen bekommen. Es stammt aus uns selbst und strahlt unsere besten Kräfte nach außen. Es kann auch nicht in uns bleiben; unwiderstehlich strahlt es und verbreitet es ein Licht über die, die uns umgeben, über die, die eng mit unserem Leben verbunden sind, und schließlich gar über die, die uns gänzlich gleichgültig schienen. Wie kann man ein solches Licht besitzen, ohne das Bedürfnis zu haben, es anderen mitzuteilen! Wie könnte man für sich allein behalten, was mit solcher Kraft, mit solcher wunderbarer Hefigkeit aus den Quellen unseres Seins strömt? Je mehr wir die Schätze der Freude in uns sich anhäufen sehen, desto mehr fühlen wir das Bedürfnis, sie an die zu verteilen, die sie nicht besitzen! Lesen Sie die kleine Broschüre „Joie et action“ von Henri Bois. Denken Sie an den Soldaten von Marathon, der im Besitze der guten Nachricht glühenden Her-

zens dahinstürmt, um sie seinen Brüdern zu bringen; er läuft, ohne seine Kräfte zu schonen, und stürzt schließlich erschöpft hin in dem Moment, wo er sie ihnen mitteilt. Aber er stirbt in der Freude, seinen Auftrag erfüllt zu haben. Ebenso wollen wir unsere Kräfte, die durch die Arbeit und durch die Freude in uns erzeugt sind, verwenden, indem wir sie nicht nur selbst genießen, sondern freigebig über die Mitmenschen ausstrahlen lassen.“ — —

Ich glaubte den Lehrer Jaques-Dalcroze nicht besser charakterisieren zu können als durch diese seine eigenen Worte. Aus ihnen wird man auch den ungemein lebendigen Sprecher heraushören, dessen Lebhaftigkeit so ansteckend wirkt. Leider fehlt dem gedruckten Wort das beredte Mienenspiel, fehlt die reiche Modulation seiner Stimme, fehlt vor allem auch der schalkhafte Humor, der schlagende Witz, der ihm jederzeit zu Gebote steht, zum Heil für seine Schüler, zum Heil für ihn selbst.

Doch nicht Worte machen den Erzieher, sondern Taten. Von ihnen haben wir jetzt zu berichten.

* * *

1892 war Jaques-Dalcroze auf Grund des Rufes, den er sich durch seinen Unterricht rasch erworben hatte, zum Lehrer der Harmonie am Genfer Konservatorium berufen worden. Hier, wo er unter künftigen Berufsmusikern ein auserlesenes Material musikalischer Begabung erwarten durfte, ward ihm die schwere Enttäuschung, als Regel zu finden, was er zuvor nur als Einzelbeobachtung festgestellt hatte: die musikalische Erziehung verfolgte als einzigen Zweck die Ausbildung einzelner Fähigkeiten, unbekümmert darum, ob diese Fähigkeiten mit inneren Bedürfnissen zusammenhingen. Man bildete Ausdrucksmittel, ohne sich um den Inhalt zu bekümmern, der ausgedrückt werden sollte. Man erstrebte Können, aber nicht Kunst. Man arbeitete mit einem Worte für Dinge, die erst in zweiter Reihe stehen sollten, als Folgen eines Ersten, das man außer acht ließ. Man unterrichtete das Spiel von Instrumenten, man lehrte Lieder singen, aber man bekümmerte sich nicht darum, ob die betreffenden Menschenkinder so voll Musik seien, daß ihnen eine Mitteilung mit diesen musikalischen Ausdrucksmitteln Bedürfnis sein konnte. Der Begriff „für Musik begabt“ hatte sich dem Sekundären zugewendet; die primäre Forderung der inneren Musikalität wurde gar nicht beachtet oder als etwas Selbstverständliches beiseite gelassen.

Und doch bewiesen die Erfahrungen jedes Tages, daß diese M u s i k a l i t ä t — man gestatte der Einfachheit wegen das unschöne Wort — selbst bei technisch weit Vorgeschnittenen gar nicht vorhanden oder verkümmert, nirgendwo aber systematisch ausgebildet und nach Möglichkeit gesteigert war. Es zeigte sich, daß viele vorgeschrittene Schüler, die seit Jahren Musik trieben, mit einfachen r h y t h m i s c h e n Problemen in Widerstreit gerieten; daß die G e h ö r s a u s b i l d u n g der Mehrzahl ganz elementaren Aufgaben

gegenüber versagte. Leute, die jahrelang Musikunterricht genossen hatten, die ganz gut abspielen konnten, was sie in Noten vor sich sehen hatten, die auch Musikstücke „auswendig“ beherrschten, vermochten nicht selbständig mit den Ausdrucksmitteln der Musik ihre einfachsten eigenen Gedanken auszudrücken. Glichen diese nicht Leuten, die den Wortschatz der Sprache besitzen, die auch von anderen Geschriebenes lesen können, die aber nicht imstande wären, ihre eigenen Gedanken verständlich auszudrücken? (Wohlverstanden, es handelt sich nur um diese Fähigkeit der natürlichen Verwendung der Sprache. Von da bis zum Sprachkünstler und Dichter ist ein weiter Weg. Aber die Parallele dazu ist in der Musik, daß, wer die Noten und Akkorde und den Rhythmus, also die Grundelemente, beherrscht, seine musikalischen Gedanken ausdrücken kann. Von da bis zum Komponisten ist der Weg noch weit, und er führt nur über die schöpferische Veranlagung.)

Was einem auf sprachlichem Gebiete undenkbar vorkommt, wurde auf musikalischem als natürlich gegeben angenommen. Beweis dafür ist die Schule. Sie, die die Kinder in den Elementen der Sprache, der Mathematik so unterrichtet, daß sie mit diesen Elementen selbständig umzugehen lernen, so daß sie nachher ihre Gedanken sprachlich ausdrücken und Aufgaben der Praxis rechnerisch zu lösen verstehen, verfolgt auf musikalischem Gebiet nirgendwo das Ziel der Ausbildung musikalischer Fähigkeiten, sondern bringt den Kindern einige Lieder bei. Genau so, als ob der Sprachunterricht darin bestände, einige Gedichte auswendig zu lernen, der Leseunterricht sich auf das Einprägen von Buchstaben- und Wortbildern beschränkte.

Der die Schule beherrschende Intellektualismus hat ja auch den andern künstlerischen Unterrichtszweig, das Zeichnen, lange Zeit verkümmern lassen, statt die Fähigkeit des Sehens auszubilden und einem beizubringen, wie man das im Raum Gesehene zeichnen müsse. Sie hat hier inzwischen andere Wege eingeschlagen. Aber auch in der schlimmsten Zeit haben die Akademien für die berufsmäßige Ausbildung der bildenden Künstler niemals so das Wesentliche aus dem Auge verloren, wie die Konservatorien für die Heranbildung der Musiker.

Für Jaques-Dalcroze war ein Beharren auf dieser herkömmlichen Bahn unmöglich. Er war eine zu schöpferische Persönlichkeit, um im besten technischen Können etwas anderes zu sehen, als das Mittel, Kunst zu schaffen. Seine vielseitige Veranlagung aber bewahrte ihn vor jener Überschätzung des „Musikmachens“, der der einseitig musikalisch Veranlagte leicht verfällt. Wie er als Kunstschöpfer zwar Musik, Poesie, Mimik aufrief, um das innerlich erschaute Kunstwerk zu verlebendigen, aber dabei immer in dieser inneren Fähigkeit zur Kunst das Wesentliche erblicken mußte, so wollte er auch bei seinen Schülern erst die innere Fähigkeit zur Kunst ausbilden. Das Instrument, d. i. das Mittel, sich auszuleben, konnte erst die Folge sein.

Das eine war ihm von Anfang an klar: es kam nicht darauf an, Klavier-, Violinspieler oder Sänger zu erziehen, sondern *musikalische Menschen*. Der musikalische Mensch würde dann schon das Mittel finden bzw. einstudieren, mit dem er die in ihm waltende Musik zum Ausdruck bringen konnte. Der Unterricht durfte nicht damit beginnen, irgendein Instrument zu erlernen, sondern mußte erst die Eigenschaften im Menschen ausbilden, für die nachher das Instrument einen Sinn hatte: die Musikalität.

Es galt also vor allem die *Erziehung der musikalischen Urelemente*. Ton und Rhythmus sind die Urbestandteile der Musik, die Empfindung für beide also die ursprünglichste Vorbedingung zur Musikalität. Musikalisches Gehör und rhythmisches Gefühl gelten ja allgemein als Voraussetzungen des musikalischen Unterrichts. Der gewissenhafte Lehrer pflegt den Eltern von der musikalischen Ausbildung ihrer Kinder abzuraten, wenn diese Eigenschaften nicht vorhanden sind. Und mag er auch durch die Praxis aus Einzelfällen wissen, daß sich später beim Unterricht scheinbar unbegabte Kinder als durchaus geeignet erwiesen haben, gemeinhin sieht man diese beiden Eigenschaften als solche an, die *angeboren* sein müssen. Zwar würden sich ja nun auch Beispiele aufzählen lassen, daß sogar absolutes Tongehör und ein sicheres Taktbewußtsein nicht unbedingt mit tieferer musikalischer Veranlagung verbunden zu sein brauchen; aber diese letzteren Fälle sind doch Ausnahmen. Dagegen hat die Anschauung vom Angeborensein der Musikalität dahin geführt, daß der Unterricht sich nicht mehr besonders bemüht, diese Eigenschaften für sich auszubilden und zu steigern. Man verläßt sich darauf, daß sie sich ganz von selbst mit dem Musiktreiben weiter entwickeln werden, und beginnt in der Regel sofort mit dem Spiel eines Instrumentes. Ist dieses nun gar das Klavier, das dem Spieler ja keinen Einfluß auf die Bildung des einzelnen Tones gewährt, so erreicht der Musikunterricht sehr oft genau das Gegenteil von dem, was er in erster Linie bezwecken müßte: er führt zu einer mechanischen Ausübung der Musik, sehr oft auf Kosten der eigentlichen musikalischen Fähigkeiten. Es ist denn auch in weiteren Kreisen der Musikpädagogik oft geraten und geübt worden, vor Beginn des Klavierspiels das musikalische Gehör durch Gesang zu festigen.

Auch Jaques-Dalcroze ging von der *Gehörsbildung* aus. Denn gerade der Mangel des Tonbewußtseins, die Unfähigkeit, durch das Hören sich in den musikalischen Elementen der Tonhöhe, der Art der Akkordverbindung, also der Tonarten auszukennen, zeigt sich am erschrecklichsten auch bei technisch weit geschulten Musikbessenen. So übernahm Jaques-Dalcroze die sogenannten Solfège-Kurse, die an französischen und belgischen Konservatorien glücklicherweise noch fast allgemein als vorbereitender Elementarunterricht für alle Schüler bestehen. Vermutlich wird nun schon mancher Lehrer, wenn er derartige Übungen von ganzen Klassen vornehmen ließ,

zur genaueren Regelung derselben den Takt nicht nur selbst geschlagen, sondern das Taktieren den Schülern selbst anbefohlen haben. Darin offenbart sich aber gerade das pädagogische Genie, wir können auch sagen, der Erziehungs *k ü n s t l e r*, daß er zu beobachten vermag und Beobachtungen zusammenschließt, so daß sie ihm zur Staffel werden für neue Tätigkeit.

Jaques-Dalcroze beobachtete, daß diese Taktierbewegungen während des Singens den Schülern geradezu ein körperliches Verhältnis zur Musik gaben, eine Art von Berührung zustande brachten mit dieser körperlosen Welt. Der Schüler, den der Lehrer auszuhorchen versteht, ist immer der beste Mitarbeiter. Die Schüler gestanden denn auch ihrem Lehrer, daß diese Bewegungen ihnen ein Gefühl des Einklanges, des Zusammengehens ihres ganzen Wesens mit der Musik gaben und ein Lustempfinden auslösten, daß ihnen das Ganze ein Schönes sei. Den geschärften Augen des Erziehers entging es nicht, daß in der Tat die ganzen Körper von diesen Taktierbewegungen ergriffen zu sein schienen, daß sie geradezu danach trachteten, die Musik mitzuerleben, die ihrem Munde entklang, die von ihren Armen bewegend mitgelebt wurde.

Natürlich gehörte zu alledem für den Erzieher eine besondere künstlerische Anlage. Es muß in ihm selber dieser Sinn für ein Zusammengehen von Ton und Bewegung hoch entwickelt sein. Daß das bei Jaques-Dalcroze der Fall war, hatte er durch die Art seiner Kompositionen, die ohne Rücksicht auf solche Lehrzwecke entstanden waren, gezeigt. Seine „*R i n d e r l i e d e r*“ waren ja durchweg Bewegungsspiele. Mochten sie ihm aus seiner genauen Kenntnis der kindlichen Seele entstanden sein, aus dem Bewußtsein der Freude, die das Kind empfindet, wenn es eine Rolle spielt, aus dem Drang, den das gesunde Kind überhaupt in sich trägt, mit den Händen und Füßen, ja mit dem ganzen Körper mitzuarbeiten, wenn es spricht, lebhaft erzählt oder nun gar noch singt, — jedenfalls erkannte nun der Erzieher eine Fülle von Beziehungen zwischen dem Hervorbringen von Tönen und gleichzeitiger Bewegung. Das führte ihn nun dazu, „*G e b ä r d e n l i e d e r*“ für seine Schüler am Konservatorium zu komponieren. Hier fehlte jener dramatische Inhalt der „*Rinderlieder*“, und so blieb mehr Raum für das rein Musikalische. Es zeigte sich denn auch, daß diese Gebärden zur Musik überraschend gut ausgeführt wurden. Freilich konnte es dem scharfen Blick des bei aller Lebhaftigkeit des Temperamentes doch immer überlegen klugen Lehrers nicht entgehen, daß Bewegung und Ton *n e b e n e i n a n d e r* lagen, daß die Bewegungen den Gesang nur *b e g l e i t e t e n*.

Ich habe schon oben betont, daß für die ganze Entwicklung der Methode die universale Natur von Jaques-Dalcroze Vorbedingung war. Er ist auch Allkünstler in dem Sinne, als er ganz frei ist von dem Nebeneinander der

einzelnen Künste im Lied oder Drama, daß für ihn die verschiedensten Künste nur verschiedene Äußerungen sind des einen gleichen Kunstwollens, und daß für ihn die Vielheit der Kunstausdrucksmittel nur insofern Sinn hat, als es durch ihre Anwendung gelingt, das innerlich vorschwebende Kunstgebilde um so klarer zur Anschauung zu bringen. Für ihn bestanden seine Gedichte nicht ohne die Melodie. Beide waren notwendig, um den innerlichen poetischen Gedanken auszudrücken. Und wenn er die Gebärde hinzunahm, so tat er es nicht, um die musikalische Linie in seinen Liedern gewissermaßen zu versinnlichen, noch auch, um den Inhalt des Textes zu verdeutlichen, sondern diese Gebärde sollte gleich Wort und Ton Ausdrucksmittel sein für den ursprünglichen künstlerischen Gedanken. Es konnte sich also nicht um ein Hinzutreten der Gebärde handeln, sie mußte von vornherein da sein.

Überhaupt wäre Jaques-Dalcroze ohne seine Universalität wahrscheinlich schon sehr früh auf Seitenwege geraten. Gleich hier zu Beginn tat sich einer auf. Diese Gebärdenlieder führten ihn zu einem besonders eindringlichen Studium der schönen Gebärde, der schönen Linie in der bildenden Kunst. Die Leichtigkeit, mit der er jede hier gewonnene Anregung in ein musikalisches Spiel umsetzte, konnte sehr leicht zu einer mehr äußerlichen Verbindung schöner Körperbewegungen mit Musik führen. Ein großer Teil der sogenannten Tanzreformbewegung unserer Zeit ist niemals etwas anderes gewesen. Davor bewahrte nun unseren Meister schon seine Gründlichkeit. Er hätte es auch in diesem Falle nicht getan, ohne wenigstens ein System der Körperbewegungen auszuarbeiten, so daß diese nicht auf Nachahmung anderswo gesehener Körperhaltungen beruhten, sondern zu einem selbständigen Ausdrucksmittel geworden wären. Andere Gefahren lagen darin, daß es dem Komponisten Jaques-Dalcroze genügen konnte, seiner eigenen Musik durch die nun besonders entdeckten rhythmischen Reize ein von anderen abstechendes Gepräge zu geben. Manchem hätten auch bereits die Erfahrungen dieser ersten Zeit ausgereicht, von einem neuen musikpädagogischen System zu reden, das ja sicher ebensoviel für sich gehabt hätte wie die meisten der anderen Systeme, die wir täglich neu erhalten. Auch der Gedanke lag für den Opernkomponisten nahe, die ganze Bewegung in den Theaterbetrieb einmünden zu lassen und so unter den vielen Bühnenreformversuchen eine Stelle zu erobern.

Aber Jaques-Dalcroze war zu alledem viel zu sehr Erzieher im schönen Sinne des Wortes, also Menschenbildner. Das Vertrauen seiner Schüler war ihm Verpflichtung. Er wollte musikalische Menschen heranbilden, was hätten alle die genannten Ziele damit zu tun gehabt?! So galt es denn, den Lockungen zu diesem anmutigen Spielen in Schönheit zu widerstehen und dafür in ernster Arbeit einem fernerem Ziele, das sich nur fühlen und ahnen, aber noch lange nicht sehen ließ, zuzuarbeiten.

Gebärde und Musik waren bei allen bisherigen Übungen als ein Nebeneinander erschienen. Die Gebärde begleitete die Musik. Es mußte erreicht werden, daß diese beiden Elemente sich organisch zu einem einzigen natürlichen Ausdrucksmittel für das innerlich lebende Kunstgebilde vereinten. Woher kam dieses Nebeneinander? Es beruhte sichtlich auf dem Widerstand des Körpers gegen den Antrieb zur Bewegung. Dieser Körper mußte erst im gleichen Geiste, aus der gleichen Umwelt heraus geschult werden, die in der musikalischen Bewegung tätig war. Diese Urkraft war der Rhythmus. Es galt also die rhythmische Schulung des Körpers. Ein noch so eifriges Spielen in Schönheit, eine noch so hingebungsvolle Nachahmung von Körperhaltungen, die durch die bildende Kunst als schön und ausdrucksvoll erwiesen waren, ja selbst ein Zerlegen dieser Bewegungen an sich in ihre Elemente und neue Verarbeitung derselben konnte da nicht helfen. Es galt vielmehr, den Körper im einzelnen so zu schulen, daß er dem rhythmischen Antriebe jederzeit willig zu folgen imstande war und so eins werden konnte mit jeder beliebigen Musik.

Dieser stete Zusammenhang von Bewegung und Musik ist der Kernpunkt der ganzen Methode von Jaques-Dalcroze. Das unterscheidet sie von allen anderen Versuchen und wahrt ihr die Selbständigkeit jeder anderen Methode gegenüber, ganz gleichgültig, ob er diese gekannt hat oder nicht. Ich will hier gleich an die bedeutungsvollste erinnern, die des Franzosen Delsarte, über deren geschichtliche Stellung in der Reform der Tanzkunst man das fünfte Kapitel dieses Buches nachlesen möge.

Jaques-Dalcroze hat die größeren Arbeiten über Delsarte und die ganze Tätigkeit dieses hervorragenden Mannes erst viel später kennen gelernt, trotzdem er während seiner Studien am Pariser Konservatorium in den Kursen für Deklamation manche Bewegung eingeübt hatte, die als Desartefche Übung bezeichnet wurde. Aber auch später konnte ihm die genaue Kenntnis des Delsartefchen Systems, auf das fast alles zurückgeht, was sonst auf dem Gebiete der Kallisthenie gearbeitet worden ist, nur Einzelheiten beisteuern, weil als fundamentaler Unterschied die völlige Unmusikalität der Übungen Delsartes besteht. Delsartes großes Verdienst beruht darin, eine Art wissenschaftlicher Grundlage der körperlichen Bewegungen geschaffen zu haben, dadurch, daß er gewissermaßen ein Wörterbuch dieser Bewegungen anlegte und die Syntax derselben insoweit ausarbeitete, als er zeigte, wie die Verbindung solcher einzelnen Bewegungen in parallelem und gegensätzlichem Sinne als Ausdrucksmittel verwertet werden konnte. Delsartes Bemühen war auf die deutliche Betonung, die klare Ausführung jeder einzelnen Bewegung gerichtet, während Jaques-Dalcroze auf die Erziehung der Muskelspannung und in höherem Maße der Nervenzentren ausgeht. Darum ist für Delsarte die Schönheit jeder Bewegung gebunden an gewisse Voraus-

setzungen der Schnelligkeit und der Kraft. Für Jaques-Dalcroze muß dagegen jede Bewegung bei jeglicher Geschwindigkeit, bei jeglichem Stärkegrad vom Pianissimo bis Fortissimo in gleicher Weise ausführbar sein. Darin beruht erst die vollkommene Herrschaft des Gehirns über den ganzen Körper. Aber gerade deshalb ist die Musik für Jaques-Dalcroze unentbehrlich. Während bei Delsarte die Bewegung ihre Gesetze von sich selbst erhält und darum jede einzelne Bewegung mit einer ein für allemal feststehenden Bedeutung gewissermaßen als ein Wortbild vorhanden ist, gibt bei Jaques-Dalcroze erst die Musik den Bewegungen ihren Sinn. Sie allein ist imstande, in unmittelbar zu erfassender Deutlichkeit alle denkbaren Grade der Schnelligkeit und Kraft sowie des Gefühlsausdruckes der Bewegung jederzeit zu befehlen.

Wichtig wurde für Jaques-Dalcroze Matthys L u s s y s wegweisende Erkenntnis, daß aller musikalische Ausdruck physiologische Grundlagen habe. Das konnte ihn nur auf dem Wege bestärken, für die z e i t l i c h e Bewegung der M u s i k überall die entsprechende r ä u m l i c h e durch den menschlichen K ö r p e r zu suchen. Denn darüber darf man sich keiner Täuschung hingeben: alle diese Gedanken und Arbeiten anderer konnten nicht mehr sein als Anregung. Wenn man sich so auf Neuland bewegt, wie Jaques-Dalcroze es mit seinen Schülern tat, so gilt es eben, Schritt für Schrittchen sich den Weg selbst zu suchen. Die Schüler waren dabei mit dem gleichen Eifer tätig wie der Lehrer, und so kam man in dieser herrlichen gemeinsamen Arbeit zwar langsam, aber sicher vorwärts.

Man hatte bisher zu den Solfeggien mit den Armen den Takt geschlagen. Sollte es nicht möglich sein, gleichzeitig mit den Beinen den Rhythmus der gesungenen Melodie bis in die kleinsten Verästelungen anzugeben? Man nannte das „faire les pas“ — Schritte machen. Sobald man erst beim Suchen war, fanden sich für alle musikalischen Elemente die entsprechenden körperlichen Bewegungen. Man schuf gewissermaßen ein Notensystem für diese Körperbewegungen, das mit dem gewohnten die Fähigkeit, die Zeit bis ins letzte einzuteilen, gemein hatte. Als er so weit war, als er das Alphabet seiner neuen Wissenschaft geschaffen hatte, hielt es Jaques-Dalcroze für an der Zeit, die Leitung des Konservatoriums zu erfuchen, eine besondere Stunde für diese Übungen des „faire les pas“ einzurichten. Sein Gesuch wurde aufs schroffste abgelehnt: er wolle sich wohl zum Tanzlehrer entwickeln!

Das war im Jahre 1904. Man hatte also jahrelang ganz im stillen, in Pausen, überhaupt „nebenbei“ gearbeitet, ohne Weiteres davon zu verraten. Jaques-Dalcroze war nicht der Mann, sich von seinem Ziel abwendig machen zu lassen. Er mietete in der Nähe des Konservatoriums einen kleinen Raum, und da wurde jede Gelegenheit, also vor allen Dingen die schulfreien Stunden, benutzt, um weiterzuarbeiten. Nur wer den Meister

kennt, findet es selbstverständlich, daß seine Schüler und ihre Eltern auch in dieser Zeit treu zu ihm hielten. Es ist hier der Ort, dieser Schüler und Eltern dankbar zu gedenken. Ohne ihre Treue stände heute nicht der Festbau in Hellerau. Jene Kleingläubigen, Bedenklichen aber, die sich oft über die Eltern aufhielten, die ihre Kinder in den folgenden Jahren zu Aufführungen an fremden Orten reisen ließen, die es überhaupt zuließen, daß ihre Kinder derartig öffentlich auftraten und sich zur Schau stellten, haben eben keine Ahnung davon, wie stark gegen Vorurteile und Kleinliche persönliche Ängste der Glaube macht, an einer großen Sache mitzuarbeiten, dieser Sache dienen zu dürfen. Niemandem kann es entgangen sein, wie frei diese Schüler bei ihren Aufführungen von allem persönlichen Ehrgeiz sind, wie diesen Darbietungen so ganz alle Schattenseiten der Theaterei fehlen. Das liegt an diesem geradezu erhebenden Verhältnis der Schüler zu ihrem Lehrer. Sie hatten das Bewußtsein, ihrem Lehrer unentbehrlich zu sein für die Entwicklung seiner Methode. Sie hatten auf der anderen Seite ein blindes — wir sagen besser „hellseherisches“ — Vertrauen zu ihrem Führer.

Im Frühsommer 1905 lernte ich Jaques-Dalcroze bei einem längeren Aufenthalt am Genfer See kennen, nachdem schon vorher auf Grund meiner kritischen Tätigkeit ein eifriger Briefwechsel sich entwickelt hatte. Das war unmittelbar vor jener denkwürdigen Vorführung einiger seiner Schüler beim schweizerischen Musikfest in Solothurn. Der Erfolg bei den Musikern war durchschlagend. Wer hätte sich auch diesen Eindrücken entziehen können, als diese jungen Schüler die schwierigsten rhythmischen Verbindungen mit spielender Leichtigkeit ausführten und gleichzeitig eine Ausbildung ihres Gehörs erwiesen, die manchen erprobten Musiker neidisch machen konnte. Man erkannte auch sofort die außerordentliche Bedeutung, die diese Methode für die elementare Erziehung zur Musik gewinnen konnte, und hat gerade in der Schweiz von dieser Zeit ab die Einführung derselben in den Unterricht der Volksschule nicht mehr aus den Augen verloren. Am Konservatorium in Genf dagegen, an das sich Jaques-Dalcroze nun wiederum unter Beifügung einer genauen Darlegung seiner Arbeit mit der Bitte um Zulassung dieses Unterrichtszweiges wandte, fand er schroffste Ablehnung.

Damit war die Möglichkeit, einer breiteren Öffentlichkeit dauernd die Methode vorzuführen, wieder genommen, Jaques-Dalcroze mußte sich entschließen, privatim weiterzuarbeiten. Ich glaube, es war ein Glück. Vielleicht war damals die gefährlichste Zeit für die ganze Entwicklung. Es schien, als sei alles abgeschlossen. Man hatte einen Weg entdeckt, auf dem man zu einer bisher ungeahnten Ausbildung der Grundlagen oder, sagen wir besser, der Vorbedingungen eines eigentlichen Musikunterrichts gelangen konnte. Das war außerordentlich viel, konnte den Ehrgeiz befriedigen und konnte auch ein hohes künstlerisches Verantwortungsgefühl beruhigen; auf der anderen

Seite vermochte jeder bis dahin zu folgen. Wie in Solothurn, hatten auch anderwärts die Musiker sich der Einsicht nicht verschlossen, daß hier ganz hervorragende Hilfsmittel für den musikalischen Unterricht, für die Ausbildung zur Musik geboten waren. Ich glaube, daß bislang der größte Teil der Öffentlichkeit über diesen Standpunkt noch nicht hinausgekommen ist. Und doch ist heute die rhythmische Gymnastik etwas ganz anderes oder doch etwas viel Umfassenderes, Größeres geworden, als sie damals war.

Das hat nicht in der Absicht ihres Schöpfers gelegen, er hat nicht vorausgesehen, wohin sein Weg ihn führte, er hat es nur verstanden, dauernd weiterzugehen und immer in sicherem Zusammenhang mit dem bereits erforschten Gebiete zu bleiben, keinen Schritt vorwärts zu machen, bevor nicht das eroberte Land wirklich gesicherter Besitz war. Es handelte sich hier ja nicht um die Schöpfung eines wenigstens in den Umrissen seiner Form gegebenen Kunstwerkes. Das Werk, das hier geschaffen wurde, war ein solches, dessen Form sich erst im Schaffensprozesse selbst entwickeln konnte. Ein derartiges Werk hat kaum einen Anfang, jedenfalls kein Ende. Hat die Gestaltung des Wertes aus dem chaotischen Zustande, in dem die Elemente in der Künstlerbrust wogen, immer etwas vulkanisch Qualvolles, so erheischt doch sicher ein Unternehmen wie das von uns geschilderte eine Fähigkeit der Hingabe, eine Willigkeit der Aufopferung von schier übermenschlicher Größe, da dem Schöpfer selbst nicht ein fertiges Gebilde als stärkende Kraft vor Augen steht. Er hat nur das eine Bewußtsein, ein ehrlicher Sucher zu sein. Er hat die Stärkung seiner Überzeugung, aus innerem Drange zu handeln und in lauterster Absicht vorzudringen. Das ist es, was ihn hält auf diesem Wege ins Dunkle.

Lehrer wie Schüler hatten innerlich das Gefühl, daß mit diesem Gewinn eines Solfège-Systems für den Körper kein Ende gekommen sei. Sie alle fühlten in sich geborgen noch ungelöste Möglichkeiten. Sie fühlten bestimmt, daß, was sie sich gewonnen hatten, nicht das Ziel, sondern nur Mittel zu Weiterem sei. Wo dieses Weitere aber lag, das vermochte keiner zu sagen. Glücklicherweise ist Jaques-Dalcroze kein Mann des Grübelns. Unfruchtbare Spekulationen haben ihm immer ferngelegen. Für ihn gibt es nur zuversichtliches Handeln. Die Arbeit ist sein Glück.

Die nächste Entwicklung galt der psychologischen Vertiefung und systematischen Zusammenfassung der bisherigen Erfahrungen. Es galt eine wissenschaftliche Fundierung des Gebäudes. Jeder große Lehrer ist ein unermüdlicher Lerner. Jaques-Dalcroze gewann aus dem Studium bei dem für seine Methode rasch erwärmten Professor der Psychologie Claparède und aus aller erreichbaren Literatur allmählich die wissenschaftliche Ergänzung und Stütze für seine Erfahrungen. Es vollzog sich nun jene innere Umwandlung in Jaques-Dalcroze, die man aus seinen Worten (aus der oben erwähn-

ten Ansprache an die Schüler) heraushören möge. „Gewiß habe ich mein System zuerst als Musiker erdacht und für Musiker! Aber je weiter ich fortgeschritten bin, um so mehr habe ich gemerkt, daß, wenn auch die Musik eine sehr wichtige Rolle in der Erziehung für und durch den Rhythmus spielt, doch der Nutzen dieser Erziehung hauptsächlich in zwei Dingen besteht. Nämlich: erstens in der Ausbildung der allgemeinen menschlichen Eindrucks- und Ausdrucksfähigkeiten und zweitens darin, daß dem Menschen die Rückkehr zu seinen natürlichen Regungen erleichtert wird. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß der Mensch erst dann reif zu einem speziellen Kunststudium wird, wenn der Charakter gebildet, die Ausdrucksfähigkeit entwickelt ist.“

„Zunächst müssen wir für alle körperlichen Übungen, die von unserem Geiste geleitet werden, und für alle Gedanken, die sich auf unsere körperliche Erfahrung stützen sollen, die Empfindungsfähigkeit entwickeln, das, was man Temperament nennt. Wie wollen Sie Künstler sein, Sie, die zu neun Zehntel nicht einmal wissen, was Sie denken und was Sie können? Wie wollen Sie imstande sein — unter welcher künstlerischen Form es auch sei —, Empfindungen auszudrücken, deren Nuancen Sie zu messen nicht fähig sind! „Kunst“ ist stilisiertes Darstellen von Bildern, die in unserem Geiste durch Empfindungen erzeugt werden. Bei großen Geistern mögen diese Bilder vielleicht angeboren sein, jedenfalls ist bei ihnen die Anlage zu deutlichen und klaren Empfindungen und Bildern angeboren. Eine Erziehung scheint nicht nötig. Ich habe aber nicht die Anmaßung, Genies zu erziehen. Diese kümmern sich auch um keine Erziehung. Ihr Instinkt leitet sie. Ihr Temperament reißt sie mit sich fort. Aber die anderen, jene, deren Instinkte halb schlafen, und denen die Kraft fehlt, ihren Instinkten einen natürlichen Aufschwung zu geben, muß für sie diese Erziehung nicht eine Befreiung sein? Lohnt sie nicht der Mühe? Sollen sich dadurch, daß die Vögel von selbst fliegen können, die Menschen etwa abhalten lassen, Flugversuche zu machen und die Luft zu erobern? Mag es auch nicht möglich sein, ein Temperament zu schaffen, so ist es doch gewiß möglich, es zu entwickeln. So gut wie das Muskelsystem kann man auch das Nervensystem entwickeln.“

„Mancherlei Hindernisse hemmen das Individuum an dem künstlerischen Ausdruck seiner Erlebnisse, aber es gibt Mittel, diese Hindernisse wegzuräumen und dem Organismus seine ganze Freiheit wiederzugeben. Warum gibt es so viele Menschen, die in ihrem Gehirn eine große Menge gehäufte Gedanken haben und in ihrer Seele dumpfe, unbestimmte Regungen, Menschen, die nicht imstande sind, diese Gedanken zu ordnen und diese Regungen in ihrer ganzen Fülle und ihrer ganzen Kraft zu erleben? Das kommt, wie ich meine, daher, daß die Empfindungen, die diese Gedanken und diese Regungen erzeugt haben, weder vollständig erlebt worden sind, noch den

ganzen Organismus, so wie sie es sollten, in Schwingungen versetzt haben. Die Empfindungen haben auf einen unentwickelten Körper gewirkt, auf einen Körper, der keine natürlichen rhythmischen Formen besitzt, kein Maß, kein Gleichgewicht, keine Fülle des Lebens. Achten Sie selbst einmal darauf, wenn Sie sich an manchen Tagen besonders frisch, leistungsfähig, elastisch fühlen — ist es nicht, als seien Sie sich deutlicher jeder Empfindung, jeder Bewegung Ihres Körpers bewußt? Sie glauben sich in höherem Maße Herr Ihrer selbst, Herr Ihres Körpers, Herr Ihres Geistes. Sie, die Musiker, sind an solchen Tagen innerlich voller Musik, die Maler und Bildhauer voller Figur, die Handelnden voller Entschlüsse! Alles, was Sie anpacken, gelingt — gelingt, weil Sie Ihre Kräfte kennen, weil Sie nur wollen, was Sie können! Hören Sie dann Musik, die Ihrem inneren Zustand entspricht, so finden Sie diese Musik in dem Kunstwerk wieder, Sie vergessen vollständig jede Analyse, Sie lassen sich forttragen, und mächtige Wechselströme der Empfindung schwingen zwischen Ihren eigenen tiefsten Rhythmen und denen, die im Augenblick der Schöpfung den Urheber dieses Kunstwerkes beseelt haben. So sehr ist der schöpferische Funke, der in jedem Menschen schlummert, an solchen Tagen gesteigerter und klarer Empfindungen zur Flamme entfacht! Bei manchen, den Genies, mag es eine fortwährende Flamme sein, bei uns Minderbegabten ist es ein Funke, der manchmal glüht. Glauben Sie mir, die Disziplin der Empfindungen und die Übung der Impulse ist für jede persönliche Ausbildung grundlegend. Dieses und nichts anderes suche ich mit meiner rhythmischen Gymnastik zu erreichen.“ —

Man könnte also zusammenfassend sagen, daß durch diese psychologischen Studien aus der Erziehung für den Rhythmus eine solche durch den Rhythmus, aus der für die Musik eine solche durch die Musik geworden sei. Auf einmal sah sich der Musikpädagoge in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Weltweisen und Menschheitserzieher Plato, der verkündet hatte: „Durch den Körper dringt die Eurythmie, d. i. der Ausdruck der Ordnung im Gesamtmenschen, in die Seele ein, und die Harmonie der ganzen Persönlichkeit wird durch den plastischen Tanz gelehrt.“

Jetzt erfuhren die Übungen jene entscheidende Vertiefung ins Psychische. Das „Hopp“, das jedem Dalcrozeschüler wie ein Zauberwort in den Ohren klingt, wurde zum Zwangsmittel einer steten Bereitstellung des ganzen Nervensystems, die verschiedenen Formen der Muskelinnervation wurden studiert, die Bedeutung der „Hemmungen“, der toten Zeiten wurde erkannt und in den Erziehungsplan eingestellt. Noch machte man täglich neue Entdeckungen. Wäre dieser Mann nicht so urgesund in seiner unentwegten Arbeitsfreude, es hätte ihm wohl schwindeln können vor den Ausblicken, die sich nach allen Richtungen aufboten. Wäre er nicht ein Zauber-Meister, wäre er nur ein -Lehrling gewesen, auch ihm wären die aufgerufenen Geister ge-

fährlich geworden. Aber er war, er ist eben ein Meister. Mit einer Zuversichtlichkeit, wie sie nur die innere Notwendigkeit verleihen kann, wird das Neuland betreten, sobald es nur gesichtet ist. Das Wachsen des Menschen mit den größeren Zielen ist wirklich keine leere Verheißung. Es ist geradezu Naturnotwendigkeit. Und die Allmutter Natur herrscht mit gleicher Weisheit im Reiche des Geistes. Auch hier schafft sie keine Werte und Werke, wenn sie nicht weiß, daß die Ernährungsmöglichkeit vorhanden ist. Man muß dann nur recht suchen und finden können. Für Jaques-Dalcroze lag die Sicherheit darin, daß er sich bewußt war, niemals willkürliche Sprünge zu machen. Aber der Logik der Entwicklung widersetzte er sich nie. Ich lasse ihn wieder selber sprechen:

„Ich habe beim Durchlesen Ihrer Briefe bemerkt, daß einige unter Ihnen einen Unterschied zwischen der Musik und der Plastik machen, die einen diese, die anderen jene vorziehen. Das wundert mich weiter nicht, denn es ist sehr selten, daß man in demselben Individuum plastische und musikalische Fähigkeiten gleich entwickelt findet. Ich bin ja auch von der Musik ausgegangen, als ich meine rhythmischen Übungen geschaffen habe. Meine Absicht war zunächst, die Bewegungsgewohnheiten so zu regulieren, daß sie einen Einfluß auf das Gehirn hätten und auf diese Weise die geistige Kraft der Schüler stärken und ihren Sinn für Rhythmus und Musik entwickeln. Ich hatte gar nicht die Absicht, körperliche Übungen in ästhetischem Sinne ausführen zu lassen, ich betrachtete sie nur vom psycho-physiologischen Gesichtspunkte. Aber nach kürzester Zeit erkannte ich, daß keine körperliche Bewegung vollkommen und in ihrer leichtesten Form ausgeführt werden kann, ohne wie von selbst die Bedingungen der natürlichen Harmonie und Schönheit zu erfüllen. Sobald eine Bewegung oder eine Haltung ohne diese Leichtigkeit ausgeführt wird, ist sie häßlich. Verkörperter Rhythmus muß notwendigerweise ein schönes Schauspiel bieten. Die Musik in uns gewinnt dadurch Gestalt, sie formt unseren Körper. Was zeitlich war, wird körperlich, was Klang und Folge war, wird Bild und Bewegung. Diese körperliche Form muß gewiß ein schönes Schauspiel bieten, denn alles ist Ausdruck und Maß, die Bewegung im Raum ist gemessen durch die Zeit, die in der Zeit aber wird sinnlich erlebt im Raum. Meiner Ansicht nach ist es unbedingt nötig, daß der, der Musik studiert, den körperlichen Rhythmen denselben Wert beimißt wie den klanglichen, d. h. die Plastik muß für ihn ebenso wichtig sein wie die Musik. Viele von Ihnen haben das auch begriffen, u. a. der, welcher schreibt: „Die Lehre umfaßt drei Hauptsachen, die rhythmische Gymnastik, Solfège und Improvisation, alle drei aber stehen in so enger Beziehung zueinander und in so lebendigen Wechselwirkungen, daß man sie einfach nicht voneinander trennen kann.“ —

Das ist nur ein Fall. Auf die echt geniale Art, in der Jaques-Dalcroze

die Bedeutung der Lichtstudien von Adolf Appia erkannte und sie seinem Werke dienstbar machte, so beide befruchtend, komme ich in anderm Zusammenhang zu sprechen (vgl. Kap. VI und VIII).

Die äußere Entwicklung vollzog sich nun rasch. In Nina Gorter hatte er eine sehr verständnisvolle und hingebende Mitarbeiterin gefunden, im trefflichen Paul Boeple einen sehr feinfühligem und in tiefster Seele treuen, dabei bewundernswert tatkräftigen Künstler, der als erfahrener Lehrer gleich tüchtig beim Bauen zugriff und die Methode an der Baseler Mädchenschule einführte. In diesem Jahre 1906 fand auch der erste der sogenannten „Normalkurse“ statt. Vierzehn Tage waren dafür angesetzt. In dieser kurzen Zeit glaubte damals noch Jaques-Dalcroze das Wesentliche seiner Methode musikalisch gebildeten Menschen beibringen zu können. Es ist sehr ergötzlich, die verschiedenen Stimmungsberichte zu lesen, die die Teilnehmer an jenem ersten Kursus vielfach veröffentlicht haben. Sie alle hatten sich darauf gefaßt gemacht, eine Reihe von Vorträgen mit Beispielen zu erhalten, und mußten nun in den ersten Minuten einsehen lernen, daß die rhythmische Gymnastik eine Sache der persönlichen Erfahrung sei. Eine Viertelstunde eines bald entrüsteten, bald lachenden Widerstandes, — dann hatte die immer lebenswürdige, aber unbeugsame Energie Meister Jaques wieder einmal gesiegt: die von allen Seiten her zusammengeströmten Männer und Frauen fingen an, Takte zu schlagen, Schritte zu machen und sich dem Zwange des „Hopp!“ zu beugen.

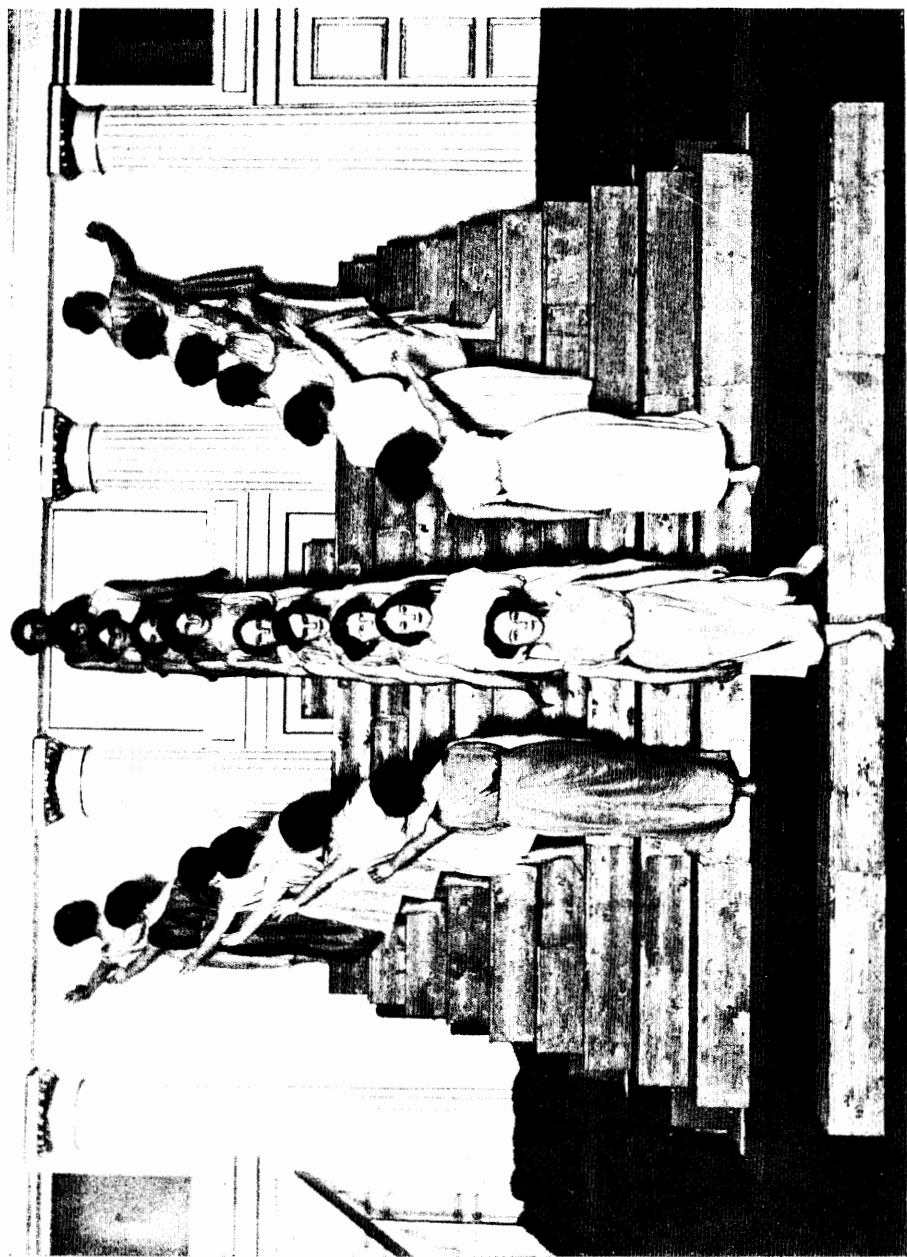
Derartige Kurse fanden auch in den nächsten drei Jahren unter immer stärkerer und internationalerer Beteiligung statt. Natürlich blieben auch hier die trüben Erfahrungen nicht erspart, und bald mußte man daran denken, sich gegen den schlimmsten Mißbrauch zu schützen. Manche mögen ja ganz ehrlich der Überzeugung gewesen sein, nach Teilnahme an einem Kursus selber zum Unterricht in der Methode befähigt zu sein. Andere, die nicht einmal so viel Zeit auf das Studium verwendet hatten, haben sich auf diese Weise aufs gröblichste an Jaques-Dalcroze und noch mehr an den ihnen anvertrauten Schülern versündigt. So wurden 1909 die ersten Diplome ausgestellt. Inzwischen hatte Jaques-Dalcroze durch Vorträge und Vorführungen an den verschiedensten Orten seiner Methode immer größere Teilnahme gewonnen. Da aber die Gleichgültigkeit in seiner Vaterstadt dieselbe blieb, man ihm vor allen Dingen am Konservatorium keine Gelegenheit gab, den Unterricht in größerem Stile auszuüben, mußte eine grundsätzliche Änderung herbeigeführt werden.

Die bisherigen Erfahrungen hatten gezeigt, daß nur in Deutschland der rechte Boden für eine Entwicklung ins Große zu finden war, und so lenkten sich die Blicke von selbst auf die musikalische Hauptstadt des Reiches: Berlin. Es sollten hier einmal umfangreiche Vorführungen stattfinden, um einer

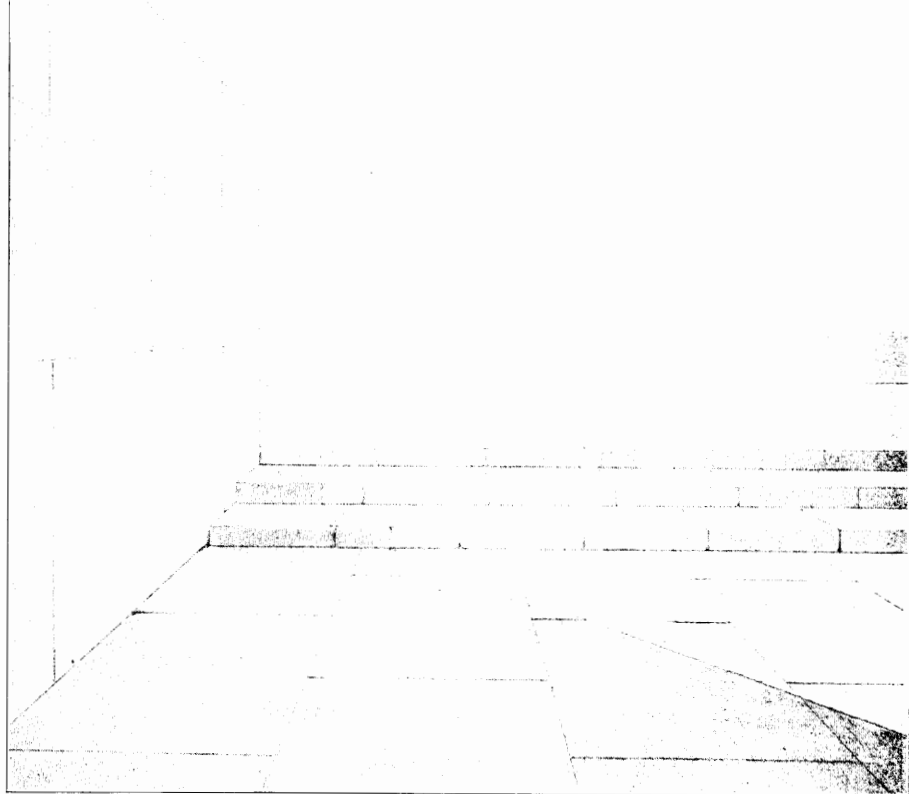
breiteren Öffentlichkeit eine Art Übersicht über die Vielseitigkeit der hier geleisteten Arbeit zu ermöglichen. Ich erzähle das Folgende nun nicht aus einer übel angebrachten Eitelkeit, sondern um zu zeigen, daß bei einigem Selbstvertrauen und wirklich gutem Willen für künstlerische Unternehmungen viel mehr zu machen ist, als Zaghafte glauben wollen. Das vielgescholtene Publikum ist eigentlich überall willig und auch für das gute Neue zu haben; man muß es nur zu nehmen wissen. Jaques-Dalcroze hatte sich in den ersten Tagen des Jahres 1910 an mich gewandt mit der Klage, daß keine der berufenen Konzertagenturen oder sonstigen öffentlichen Anstalten sich bereit gefunden habe, die niedrig gestellten Garantien zu übernehmen für das immerhin recht kostspielige Unternehmen, mit einer größeren Zahl von Schülern in Berlin Vorführungen zu geben. Da entschloß ich mich, auf einem ganz anderen Wege die Teilnahme der Öffentlichkeit zu gewinnen, und zu aller Überraschung gelang es, durch briefliche Einladung für drei Abende den großen Saal der kgl. Hochschule für Musik mit einer erlesenen Zuhörerschaft bis auf den letzten Platz zu füllen. Allen Beteiligten werden jene Abende einer jubelnden Begeisterung unvergeßlich bleiben.

Die tiefgehende Wirkung, die ausgelöst wurde, hatte in Berlin schon dahin geführt, daß der Genfer Meister sicher für die Reichshauptstadt gewonnen worden wäre, wenn nicht die Leiter der neu entstandenen Gartenstadt Hellerau in bewundernswertem Wagemut und tiefdringender Erkenntnis der Bedeutung des Künstlers und seiner Methode rasch zugegriffen hätten. Die Geschichte der Kunst dürfte kaum zum zweitenmal von einem Fall zu berichten haben, daß von privater Seite mit einer so vornehmen Selbstverständlichkeit und so freudigen Hingabe einer neuen Kunst eine herrliche Stätte bereitet wurde, wie es unter Führung der Brüder Dr. Wolf und Harald D o h r n in Hellerau für Jaques-Dalcroze geschehen ist. Die Verbindung von tatkräftigem Idealismus und praktischer Einsicht, wie sie das ganze Unternehmen Hellerau auszeichnet, hat hier in weniger als einem Jahre ein Werk geschaffen, zu dem das Seitenstück kaum zu finden sein dürfte.

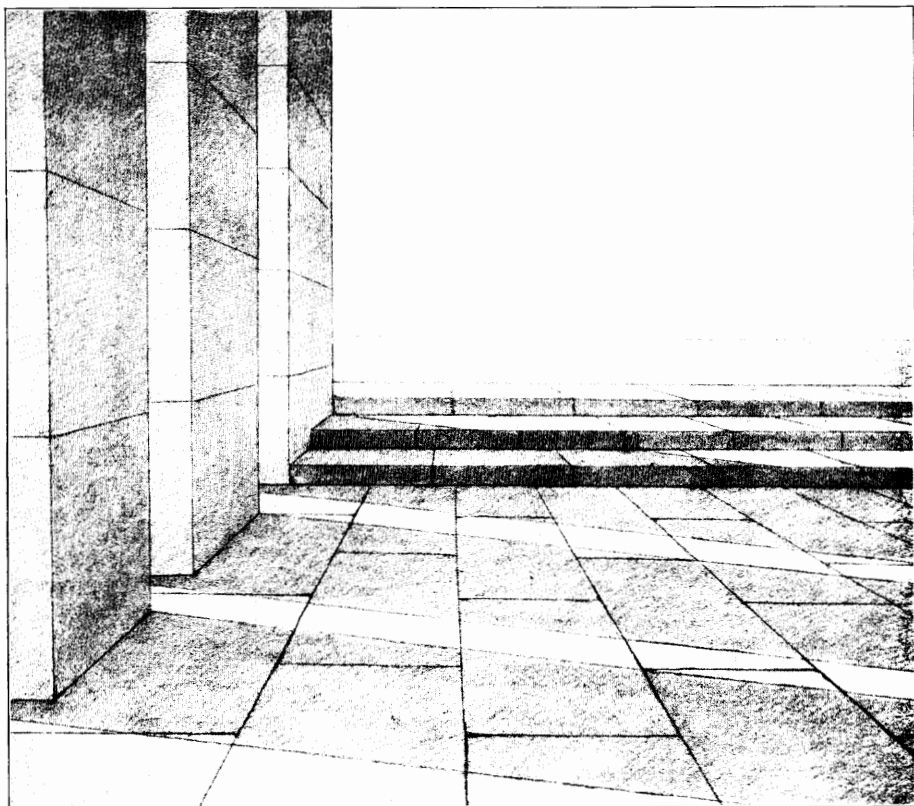
Für Jaques-Dalcroze hatte ein einziger Besuch in Hellerau genügt, um ihn zu überzeugen, daß hier der richtige Boden für ihn sei. „In Berlin oder einer anderen Großstadt werde ich nur eine Musikschule machen, in Hellerau den Rhythmus zur Höhe einer sozialen Institution erheben können“, schrieb er nach diesem ersten Besuche an Dr. Dohrn und erklärte sich damit bereit, seinen Genfer Wirkungskreis gegen diesen neuen zu vertauschen. Wie man sieht, hat ihn auch hier seine große Liebe zur Menschheit geleitet, und diese echte, wahre, selbstlose Liebe wird nicht getäuscht. Schon im Herbst 1910 siedelte Jaques-Dalcroze nach Hellerau über, nicht weniger als sechs- und vierzig seiner Genfer Schüler kamen mit ihm. Zunächst wurde der Unterricht im alten Ständehaus zu Dresden gegeben. Am 22. April 1911 wurde



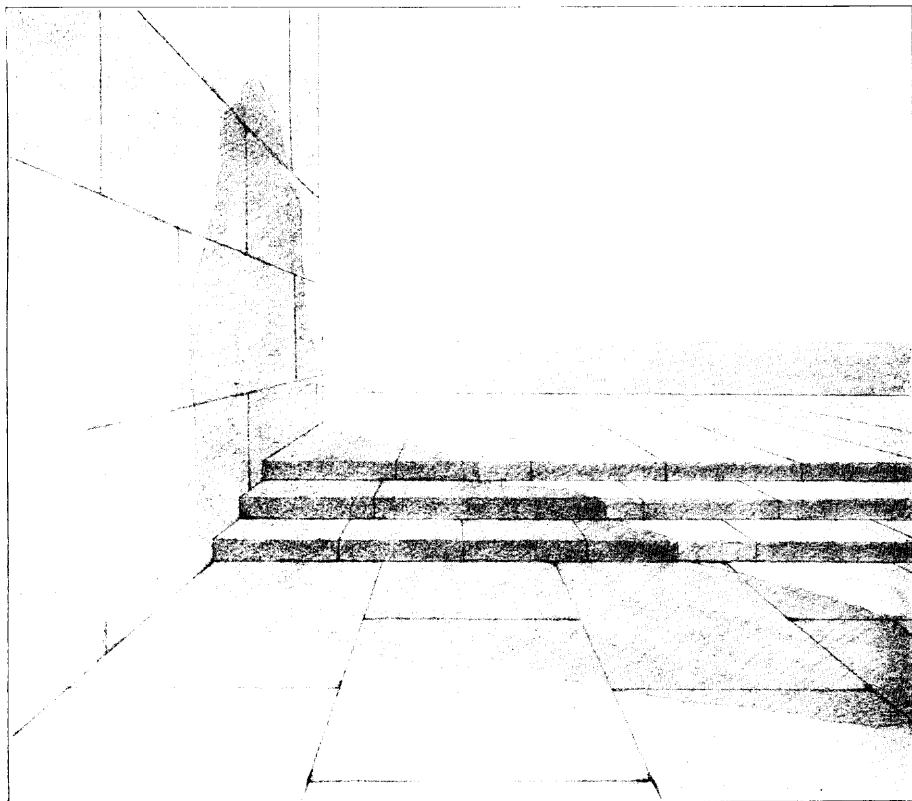
Aus den plastischen Gruppenbildern



Schatten



Schräge Schatten
Szenenbilder von Adolf Appia

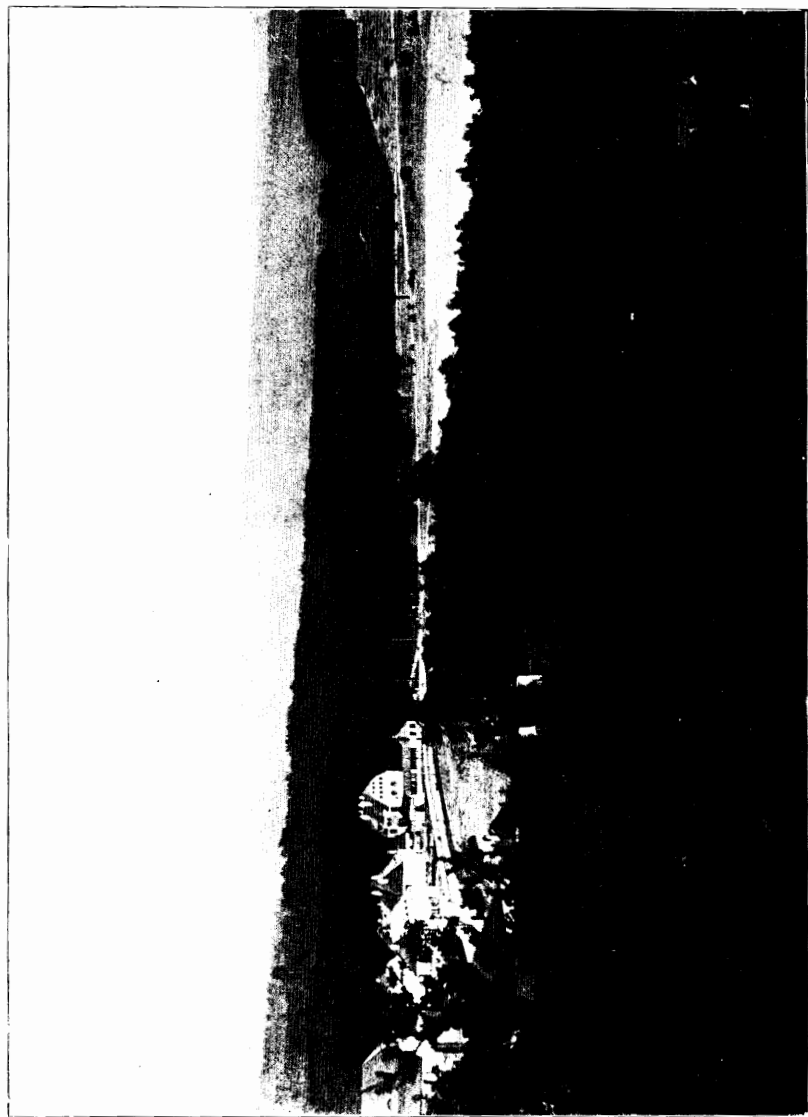


Die Zypresse



Waldlichtung
Szenenbilder von Adolf Appia

107387



Helleran : Blick vom oberen (210 m über N. N.) auf den unteren Teil (185 m über N. N.)

der Grundstein zur „Rhythmischen Bildungsanstalt Hellerau“ gelegt, wo im Herbst bereits der Unterricht begonnen werden konnte, wo jetzt im Sommer 1912 die ersten großen Schulfeste vor ganz Deutschland Zeugnis ablegen werden von dieser beglückenden Art, künstlerisch zu arbeiten.

Aus kleinen Anfängen hat sich logisch ein großes Gebilde entwickelt. Nichts scheint übereilt, alles ist wohlbegründet. Ohne jeden Anstrich der heutzutage sonst unvermeidlich scheinenden Sensation, ohne viel Geschrei und Gerede ist hier gehandelt worden. Nun steht das Werk da. Weil alle treu ihm dienen, ganz der Sache hingegeben, in keinem Punkte sich selbst suchend, ist der Bau selbst ein Markstein geworden der Architektur, ist in dem großen Festsaal das Problem des Festraumes in edelster Weise gelöst, ist in der Veranstaltung dieser Schulfeste eine von neuem Geiste belebte Wiedererweckung des antiken Festgedankens erstanden. Die Männer aber, die hier schaffen, Jaques-Dalcroze voran, sehen in alledem keinen Abschluß, sondern nur die würdige Grundlage für weitere Arbeit.

* * *

Da nun das Heim steht, da die sichtbare Wirkungsstätte geschaffen ist, kann man, ohne den im Innern sich regenden Zukunftsträumen Gehör zu schenken, ruhig abwägen, welche Stellung schon jetzt Jaques-Dalcroze mit seiner Schöpfung im Leben unserer Zeit einnimmt.

Im Jahre 1896 erschien in den Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft zu Leipzig aus der Feder des Nationalökonomten R a r l B ü c h e r eine Schrift unter dem Titel „Arbeit und Rhythmus“. Inzwischen ist diese Abhandlung in mehreren Auflagen zu einem umfangreichen Buche angewachsen. Aus der Fülle des riesigen, einen eigenartigen Zauber ausübenden Materials heraus führt Bücher den Nachweis, daß eine Verbindung von Arbeit, Spiel und Kunst als Einheit die erste Betätigung der Menschheit charakterisiere. Diese Kräfte aber, die wir oft genug geradezu als Gegensätze empfinden, sind zur Einheit verschmolzen durch den Rhythmus. Der Rhythmus war das Mittel, um die Unlust zur Arbeit zu überwinden. Dank ihm wurde das Notwendige mit Freude getan, und aus der so belebten Arbeit heraus wuchs die Phantasie, die statt eines Schaffens aus Not ein Gestalten aus Freude ist. Man kann es an den von Bücher beigebrachten Beispielen verfolgen, wie der Rhythmus im Laufe der Zeiten an allen Orten, bei allen Völkern Erzieher der Menschheit gewesen ist. Der Rhythmus automatisierte die Handgriffe der Arbeit, er erleichterte sie dadurch, er ersparte Kräfte, er band aber auch die Kräfte von vielen zusammen und mehrte so das Vermögen des einzelnen zu einem gewaltigen Besitz der Gesamtheit. So ist der Rhythmus die Grundlage der sozialen Arbeit. Er ist aber auch die Grundlage der sozialen Freude, in-

dem dank ihm die Gemeinsamkeit eines freudigen Tuns genau so geregelt wird wie die der notwendigen Arbeit. Aus dem Arbeitsgesang, der zunächst nichts anderes war als ein Aneinanderreihen von rhythmischen Zeichen zur gemeinsamen Arbeitsleistung, entwickelt sich das freie Spiel. Es entsteht als ältestes Kunstwerk der Tanz. Dieser war zunächst ein Allkunstwerk, einte Bewegung, Ton und Wort, die sich später auseinanderlösten und in Plastik, Musik und Poesie zu selbständigen Künsten wurden. In ihnen allen waltet gleich einer den Körper belebenden Seele die Urkraft des Rhythmus, und je glücklicher das Kunstwerk gelungen ist, um so treuer spiegelt auch hier der Körper die Seele wider in der rhythmischen Ausgeglichenheit der Form.

Durch all die Jahrhunderte ist der Rhythmus ein treuer Begleiter der menschlichen Arbeit gewesen. War er doch das Mittel, die Körperbewegungen des Menschen in der Arbeit zu regeln. So hat jedes Handwerk seine Arbeitslieder, und jeder mit der Hand Werkende stand in den Arbeitsstunden seines Tages, auch wenn es ihm nicht zum Bewußtsein kam, unter der Herrschaft des Rhythmus. Sicher liegt es daran, daß die Arbeit in früheren Zeiten, die es in manchem Betracht so viel schwerer hatten als wir heute, doch mit größerer Freude geleistet wurde; sicher liegt es daran, daß die Menschen der früheren Zeit uns besser im Gleichgewicht zu stehen scheinen, wie wir es ja heute noch beim wohlüberlieferten Handwerksberufe im Gegensatz zum Industriearbeiter beobachten können.

Die Zeiten haben sich gewandelt. Die Maschine hat immer mehr die Handarbeit des Menschen abgelöst. Er ist ein Bediener dieser Maschine geworden und damit oft genug ihr Diener, ihr Sklave. Diener und Sklave auch damit der Arbeit, als deren Herr er sich früher fühlen konnte, wenn er sie rhythmisch gebändigt hatte. Schon heute, wo diese Stufe unserer wirtschaftlichen Entwicklung noch nicht allzulange erstiegen ist, sehen wir mit Schrecken, daß unser Leben der Krankheit der Arhythmie verfallen ist. Und darum ist es zerfallen. Auch die Künste machen trotz aller Verfeinerung in Schaffen und Empfinden immer mehr den Eindruck, ohne innere Harmonie, ohne Ruhe in sich selbst, ungefestigt zu sein.

Wenn die Allmutter Natur gütig ist und weise — und sie ist es —, so muß sie die Heilmittel bergen gegen die Krankheit, die im natürlichen Gang der Entwicklung unvermeidlich war. Der Arzt erkennt so oft als Ursache des allgemeinen Krankseins eines Körpers den Mangel bestimmter Elemente in ihm; aus irgendeinem Grunde ist eine Gruppe der zum gesunden Leben uns verliehenen Kräfte schwächer geworden. Nun, die Heilkunst versucht dann diese Lebenskräfte außerhalb unseres Körpers herzustellen und sie dann künstlich dem Körper wieder zuzuführen.

Der Rhythmus ist abgestorben in unserem Leben; die rhythmische Kraft, die — es läßt sich dafür der historische Beweis bis ins einzelne führen —

als ordnende Kraft im Organismus der Menschheit in starken Mengen vorhanden war, ist durch ungünstige äußere Verhältnisse abgestorben. Nun denn, das Heilmittel scheint einfach: der Rhythmus muß diesem Organismus wieder zugeführt werden. Was früher instinktiv von Natur wegen geschah, muß jetzt bewußt geschehen.

Hier offenbart sich uns die bedeutame Stellung, die Jaques-Dalcroze in unserer Zeit einnimmt. Er ist der Entdecker des Rhythmus für unser Leben, und er hat die Methode geschaffen, wie dieser Rhythmus wieder in unser Leben eingeführt werden kann.

Allmählich, wie die Methode geworden ist, ist seine Erkenntnis gewachsen von der Bedeutung des Rhythmus. Was anfangs nichts anderes war als ein Vorbereitungsmittel zur Musik, ist jetzt ein Bildungselement des Lebens geworden. In dieser Entwicklung liegt auch bereits die Rechtfertigung dafür, daß, was einst als instinktive Kraft schaltete, kaum bewußt wurde, heute als ein bis ins einzelne durchgearbeitetes System, als eine Masse von Übungen, ja geradezu als eine Erziehung zum steten Bewußtsein erscheinen muß. Wie die Chemie die von der Natur in unseren Körper gelegten Kräfte zu Salzen kristallisiert, mit denen der Mensch nun bewußt nach seiner Erkenntnis in den Lebensgang einzugreifen vermag, so hat Jaques-Dalcroze den Rhythmus, der in früheren Zeiten als Naturkraft schaltete, zu einer Kraft verdichtet, die in den Machtbereich des Menschen gerückt ist und von diesem nach seiner Erkenntnis, nach seinem Willen verwendet werden kann.

Über das Wie dieser Verwendung, über die vielerlei Mittel und Wege, auf denen diese Kraft der Menschheit dienstbar gemacht werden kann, wie die Naturkräfte des Dampfes und der Elektrizität durch die Technik uns dienstbar gemacht worden sind, können künftige Zeiten anderer Meinung sein; vielleicht verschieben sich einmal sogar die Ziele — die eine gewaltige Bedeutung bleibt unverlierbar mit dem Namen von Jaques-Dalcroze verknüpft: er ist der Wiederentdecker und Bändiger der Naturkraft Rhythmus in einer unrhythmischen Zeit.



II. Die Methode

s kann hier nicht die Aufgabe sein, eine systematische Darstellung der Methode von Jaques-Dalcroze zu geben. Das würde ein Buch für sich werden und hätte dann auch nur den Wert einer toten Grammatik, an Stelle der lebendigen Sprache. Ich will nur möglichst kurz Arbeitsgebiet und Arbeitsweise umschreiben.

Ein jeder hat wohl schon beobachtet, daß Akrobaten bei der Ausführung schwerer Übungen, etwa am schwebenden Red, sich von einer streng rhythmisierten Musik begleiten lassen oder auch ganz scharf zählen. Sie wissen eben, daß das Gelingen der Übungen davon abhängt, daß sie zu einer genau bestimmten Zeit an einem genau feststehenden Orte sich befinden. Raum und Zeit müssen eingeteilt werden durch den Rhythmus.

Jede Bewegung braucht Raum und Zeit. Das ursprünglichste Erfahrungsgebiet für den Menschen ist sein eigener Körper. Dieser Körper ist auch das elementare Mittel zur Ausführung der Bewegung. Der Muskelapparat des Körpers ist das ursprünglichste Bewegungsmittel. Der Raum, den der Körper braucht, eine Bewegung auszuführen, die Zeit, in der es geschieht, und die dazu erforderliche Kraft sind die Gesichtspunkte, unter denen die Bewegung zu betrachten ist. Sie sind auch die Kriterien, die erhoben werden müssen, wenn eine Bewegung von der Stufe der bloßen Notwendigkeit auf die Höhe einer künstlerischen Leistung gehoben werden soll. Den künstlerischen Charakter erhält die Bewegung durch die Rhythmisierung.

So ergibt sich für eine systematische Ausbildung dieser rhythmischen Kunst der Bewegung die Definition: „Die rhythmische Gymnastik hat zum Zweck die Vervollkommenung der Kraft und der Geschmeidigkeit der Muskeln in der Proportion von Zeit und Raum.“

Durch die Ordnung der Verhältnisse des Raumes, in dem sich die Bewegung vollzieht, sei es durch kombinierte Bewegung oder regungslose Stellung, wird der Sinn für den plastischen Rhythmus entwickelt. Durch die Regelung der Verhältnisse der Zeit wird der Sinn für den musikalischen Rhythmus entwickelt. Beide durchdringen sich wechselseitig. Die Bewegung im Raume wird gemessen durch die Zeit. Die musikalische Be-

wegung in der Zeit läßt sich nur dadurch materialisieren, daß sie in den Raum übertragen wird.

Wir haben im ersten Kapitel gehört, daß Jaques-Dalcroze von der Musik ausgegangen ist, daß sein Ziel die Entwicklung der Musikalität im Menschen gewesen ist, daß dieses Ziel sich erweitert hat infolge der Universalität des Rhythmus. Wir haben auch gehört, daß für Jaques-Dalcroze die Musik unentbehrlich ist, erstens weil sie allein eine wirklich genaue Einteilung der Zeit ermöglicht, zweitens weil sie allein rasch und unmittelbar genug in unsere Nervenzentren eindringt, um Befehle zu einer ebenso raschen und unmittelbaren Einteilung des Raumes durch den sich bewegenden Körper eben diesem Körper vermitteln zu können. Es gibt kein anderes Mittel, ohne lange Erklärung dem Körper deutlich und klar zu sagen, in welcher Schnelligkeit, in welchen Abstandsverhältnissen er sich zu bewegen habe, als die Musik. Deshalb regeln wir von jeher sogar ganz einfache Bewegungen, die regelmäßig ausgeführt werden sollen, als da sind der Marsch der Soldaten, die Bewegungen von Turnern, Ruderern, aber auch, wie wir gehört haben, die Verrichtung gemeinsamer Arbeit, durch Musik oder sichtbares Taktieren.

Wir erkennen daraus, daß eine wirklich hochentwickelte Bewegungskunst im Raume nur möglich ist bei einer hochentwickelten Fähigkeit, eine Bewegungsgliederung in der Zeit in sich aufzunehmen.

Musikalischer Rhythmus und Körperrhythmus sind aufs innigste miteinander verwachsen. Nehmen wir aber hinzu, daß auch die Kraft der Bewegung zu den Kunstfaktoren dieser Bewegung gehört, so erkennen wir, daß auch die musikalische Dynamik unentbehrlich ist, und sehen von hier aus weiter, daß zwischen allen Entwicklungen musikalischer Formgestaltung und den körperlichen im Raume Parallelbeziehungen vorhanden sein müssen. Ich meine also, daß, selbst wenn Jaques-Dalcroze nicht von Hause aus Musiker gewesen wäre, wenn es ihm gar nicht ursprünglich auf die Erziehung zur Musik angekommen wäre, wenn er vielmehr ein plastisches Genie für die Körperbewegung im Raume gewesen und als solches die Erziehung dieser räumlichen Kunstbewegung des Körpers angestrebt hätte, er trotzdem bei der Ausbildung eines Lehrsystems zur Musik hätte greifen müssen, weil es eben gar kein anderes Mittel gibt, die Körperbewegung im Raume zu regeln.

Demnach muß, um zum Ziele zu gelangen:

erstens das Muskel- und Nervensystem so erzogen werden, daß es zur Ausführung jeder rhythmischen Bewegung fähig ist;

zweitens, da die Musik Befehlsgeber dieser Bewegungen ist, das Ohr aber die Musik aufnimmt, das Ohr zu dieser Aufnahmefähigkeit für Musik geschult werden.

Diese beiden Stufen stellen die Eroberung der Elemente dar. Das Ziel besteht darin, mit ihnen schalten zu können. Das geschieht durch die plastische Realisation von Musik einerseits und andererseits durch die musikalische Ausdeutung einer körperlichen Bewegung. Die letztere Eigenschaft wird sich dahin entwickeln, überhaupt aus musikalischen Elementen ein zeitliches Bewegungsgebilde gestalten zu können, also musikalisch zu improvisieren. Und so zerfällt denn überhaupt die Methode in drei Teile, die aber aufs innigste miteinander verbunden, ja wechselseitig ineinander verwachsen sind: 1. die rhythmische Gymnastik im engeren Sinne; 2. die Gehörsbildung (solfège); 3. die musikalische Plastik und Improvisation.

Der Unterricht vollzieht sich denn auch so, daß diese drei Gebiete dauernd ineinandergreifen und wechselseitig sich ergänzend, ja aufeinander beruhend, gleichzeitig unterrichtet werden, wenn auch zeitweilig der eine oder andere in den Vordergrund tritt, wenn auch bei der verschiedenen Veranlagung der Schüler und ihren verschiedenen Absichten der eine oder andere für das eine Gebiet besondere Neigung empfindet, während ihm das andere im Grunde überflüssig erscheint. Diese letztere Erscheinung beruht darin, daß Jaques-Dalcroze zunächst vielfach schon fertiges Material erhält, das bei ihm nur die letzte Ausbildung sucht.

Jaques-Dalcroze hat in der von uns vielfach berufenen Ansprache an seine Schüler auch diesen Punkt berührt, und wollen wir auch hier seine Ausführungen hören, trotzdem sie sehr auf einzelne Fälle zugespißt sind:

„Meiner Ansicht nach ist es unbedingt nötig, daß der, der Musik studiert, den körperlichen Rhythmen denselben Wert beimißt wie den klanglichen, d. h. die Plastik muß für ihn ebenso wichtig sein wie die Musik. Viele von Ihnen haben das auch begriffen, u. a. der, welcher schreibt: ‚Die Lehre umfaßt drei Hauptsachen, die rhythmische Gymnastik, Solfège und Improvisation, alle drei aber stehen in so enger Beziehung zueinander und in so lebendigen Wechselwirkungen, daß man sie einfach nicht voneinander trennen kann.‘ So ist es! Während eine andere von Ihnen mir sagt: ‚Ich habe nur die einzige Absicht, Klavierspielen zu lernen, insofgedessen brauche ich die Plastik nicht.‘ An Ihrer Stelle würde ich noch hinzufügen (und beachten Sie, daß das ein vollständig analoger Schluß ist): ‚Da ich nur die Absicht habe, Klavier zu spielen, hat es keinen Zweck für mich, mein Ohr auszubilden, denn man spielt doch nicht mit dem Ohr Klavier.‘ Nein, nein! E i n s dürfen Sie niemals vergessen: unser Unterricht ist eine Vorbereitung für alle Künste, denn der Rhythmus ist die Grundlage aller. Das Studium des Rhythmus lehrt uns die Werte, die Kontraste, die Verhältnisse kennen, und zwar ebenso in der Linie wie im Klang. Und ist die Plastik auch nicht das Ziel unserer Studien, so ist sie trotzdem und notwendigerweise eine Folge. Sie können mir einwerfen, ich ließe Sie manchmal rein plastische Übungen machen, deren ein-

ziges Ziel die Schönheit der Bewegungen ist. Ganz gewiß! Wir müssen manchmal unser Instrument prüfen, genau so wie der Stimmer, der ein Klavier stimmt, sich von Zeit zu Zeit unterbricht, um ein wenig zu improvisieren oder einige Takte eines Klavierstückes zu spielen. Er muß prüfen, ob der Klang seines Instrumentes genügt, um darauf zu spielen, ohne die Ohren zu beleidigen. Aber das sind nur Versuche; der Stimmer hat nicht die Absicht, ein Konzert zu geben. Ebenso mache ich es mit Ihnen, und ebenso möchte ich, daß Sie diese Übungen ansehen, die nur scheinbar ein ästhetisches Ziel haben. Andere unter Ihnen sind zu mir gekommen mit der ausschließlichen Absicht, den ausdrucksvollen Tanz zu studieren und die Kunst der Gesten und Stellungen. Auch diese sind im Anfang erstaunt gewesen, daß man sie dazu gezwungen hat, Musik zu studieren. Jetzt fangen sie an zu begreifen, warum die Kenntnis der Musik für sie notwendig ist. Zunächst würde in den körperlichen Bewegungen, ohne die Ordnung, die die Musik hineinbringt, die vollständigste Anarchie herrschen. Jede Massengestaltung würde unmöglich sein. Ebenso alle Bewegungen im großen. Ohne die Musik würde unser Ausdruck leer sein; die Nerven würden ohne Zweck und Ziel in Schwingung geraten, der Sinn für die Nuancen hätte nichts, woran er sich orientieren könnte, jedes stilisierende Element würde fehlen. Vielleicht, daß eines Tages ein Genie, in plastischer Beziehung besonders begabt, seine Empfindungen ohne Hilfe der Musik, nur mit den Mitteln der körperlichen Bewegungen, auszudrücken vermag. Aber noch einmal: Meine Erziehung wendet sich nicht an Genies. Unsere Studien bilden eine allgemeine Vorbereitung für die Kunst, sie haben den Zweck, unseren Regungen rhythmische Form zu geben. Sowohl für den Musiker wie für den Plastiker kann diese Form nur eine plastische sein, denn beide haben den Körper als Ausdrucksmittel gewählt. Wir können also unsere Studien nicht in zwei Kategorien teilen, denn das, was wir suchen, ist zunächst die Entwicklung, Verdeutlichung, Verstärkung unserer Eindrücke und dann die Erweiterung und Beherrschung unserer Mittel des Ausdrucks. Dieser aber muß immer eine äußere Form haben. Er geht auch beim Musiker, sowohl beim Instrumentalspieler wie beim Dirigenten, durch den Körper. . . Plastik und Musik sind Schwestern, denn beide sind Kinder des Rhythmus, denn er allein ordnet und stilisiert jede künstlerische Erregung.“ — — —

Versuchen wir nun, einen Überblick über den Kreis der wichtigsten Übungen zu gewinnen. Man beginnt mit Übungen für die metrische Einteilung und Betonung. Aus dem einfachen Schrittverhältnis, bei dem der Schritt mit dem Einheitswert der Viertelnote gleichgestellt wird, lernt der Schüler die verschiedenen Takte unterscheiden, indem ihre Zeitwerte marschiert werden und der schwere Taktteil durch Aufstampfen des Fußes betont wird. Der Arm macht entsprechende Bewegungen, auch er betont

den schweren Taktteil durch Anspannung der Muskeln. Von Beginn an wird auch die Hemmung der Bewegung geübt. Auf den Zuruf: „Hopp!“ muß die Bewegung ganz innehalten, muß auch der betonte Taktteil verschoben, also die Spannung des Armes, das Stampfen des Fußes aufhören oder aufgehoben werden. Ein andermal bedeutet dasselbe „Hopp!“, daß sofort diese Betonungen einzutreten haben, wieder einmal, daß Arm und Fuß sich in der Bewegung abwechseln. Es ist das Ziel der Methode, derartige Bewegungen geradezu automatisch auszulösen. Nur so wird im Laufe der Zeit der Widerstand des Körpers, der sich von Natur jedem Bewegungsbefehl entgegenstellt, aufgehoben, nur so kann also eine ideale Gleichzeitigkeit der körperlichen Bewegung mit der zeitlichen in der Musik erzielt werden.

Auf der einen Seite automatische Ausführung, auf der anderen Seite stärkstes Bewußtsein des Rhythmus. Dieses wird dadurch erreicht, daß der Schüler sich gewissermaßen Bewegungsbilder einprägt. Die rhythmischen Einheiten, die er aus eigener körperlicher Übung kennen gelernt hat, bringt er in größere Taktgruppen zusammen und führt sie in ganz bestimmter Ordnung und Folge aus. Er kann nun auf Befehl einzelne dieser Bewegungen durch andere ersetzen und lernt überhaupt diese Befehle abhören oder absehen. Abhören von der Musik, die durch den Wechsel der Taktart, den Wechsel in der Zeitdauer der einzelnen Noten mitteilt, daß eine andere Bewegung ausgeführt werden soll; absehen, indem von anderen ausgeführte Bewegungen in ihrer rhythmischen Bedeutung erkannt und ausgeführt werden. Das ist kein mechanisches Nachmachen, sondern die Ausführung der gleichen Bewegung aus Verständnis. So gut das Kind durch das laute Sprechen beim Schreiben sich das Wortbild einprägt und sich so allmählich die Elemente verschafft, dank denen es nachher schreiben und lesen kann, so lernt der Schüler der Rhythmik durch eigene Erfahrung die Bewegungs- und Tonelemente und vermag sie sich nachher logisch zu Gesamtbildern zusammenzustellen.

Ein besonderes Gewicht ist gelegt auf die Ausbildung des Willens. Den von den Nervenzentren gegebenen Befehlen müssen die Muskeln ganz genau gehorchen können, ohne Zeitverlust, ohne Beschleunigung. Auch geübte Musiker vermögen den Wechsel der Tempi oft nicht mit voller Genauigkeit innezuhalten, gebrauchen zum Wechsel der Taktarten eine gewisse Zeit, beschleunigen Pausen und dergleichen. Das beruht auf einem Widerspruch zwischen Muskel- und Nervensystem. Die Schüler der rhythmischen Gymnastik lernen an bestimmten Übungen plötzlich oder auch langsam in einer Bewegung innezuhalten, auf Befehl dieselbe Bewegung vorwärts oder rückwärts auszuführen, zu hüpfen, sich innerhalb bestimmter Takte niederzulegen, aufzustehen, — das alles, ohne auch nur einen Augenblick die Zeiteinheit aus ihrem Gefühl zu verlieren. Es kommt auch ganz

von selbst, daß zu all diesen Dingen ein Minimum von Kraft aufgewendet wird, weil eben die Willenswiderstände überwunden sind.

Das alles setzt eine außerordentliche Sammlung der Aufmerksamkeit, eine starke *Konzentration* des gesamten Wesens voraus. Um diese Fähigkeit besonders auszubilden, verwendet Jaques-Dalcroze eine große Sorgfalt auf die Erziehung des *innerlichen Hörens*. Der Schüler hat eine große Zahl von Bewegungen in Verbindung mit musikalisch gegebenen Zeitrhythmen so oft ausgeführt, daß er sie völlig beherrscht. Diese Bewegungen prägen sich seinem Gehirn als Bewegungsbilder ein. Im Laufe der Zeit vermag er sich diese Bilder so lebhaft vor den Geist zu stellen, daß jene gleichen Innervationen, welche die wirkliche Bewegung veranlassen, auch bei der bloßen Vorstellung tätig werden, so daß er also alle Rhythmen gewissermaßen im Geiste auszuführen vermag. Hier liegt die Grundlage für die körperliche Darstellung musikalischer Zeitwerte. Denn die gehörte Musik löst jene Bewegungsbilder, die mit den entsprechenden Rhythmen verbunden sind, aus und es vollzieht sich nun von innen heraus die Umsezung des als zeitliche Bewegung (von der Musik) Empfangenen in räumliche Bewegung durch den Körper.

Es ist dazu notwendig gewesen, daß in einer Reihe von Übungen für alle Noten Körperwerte eingesetzt sind. Als Grundlage dient dazu die Viertelnote, die als ein Schritt realisiert wird. Noten von längerer Dauer werden in Viertel zerlegt, indem die entsprechenden Bewegungen am Platze ausgeführt werden. Also bei einer halben Note wird ein Schritt vorwärts gemacht und eine Bewegung am Platze ausgeführt, bei der punktierten halben Note ein Schritt vorwärts und zwei Bewegungen auf dem Platze usw., bis zu ganzen Noten, die man aus zehn und mehr Takteilen zusammensetzen kann.

Es würde ja nun bei der plastischen Umsezung dem Notenbilde nicht entsprechen, wenn für eine ganze Note, die als ein geschlossener Wert dasteht, eine Reihe von Bewegungen ausgeführt würde. Das geschieht später auch nicht. Der Schüler führt diese Ergänzung, wodurch seine Schrittbewegung auf die nötige Dauer gebracht wird, später nur noch im Geiste aus. Dr. Dohrn verweist sehr richtig in einem seiner gehaltvollen Aufsätze über die Methode auf das Lesen lernende Kind. „Genau so, wie das Kind beim Lesenlernen zuerst nur laut liest, dann leise, aber doch mit sich bewegenden Lippen, d. h. mit Ausführung aller Innervationen, die für die laute Sprache des Wortes notwendig wären, und erst nach vieler Übung so automatisch, daß es auch diese Innervationen der Lippen und Zunge unterläßt, so werden auch jene Elemente der Bewegung nicht einzeln ausgeführt, und es tritt das Bewegungsbild und die nur angedeutete Innervation an die Stelle der Bewegung.“ — Natürlich erfolgt auch die Zerteilung der

Viertelnote nach unten in Achtel, Sechzehntel, Triolen. Da treten an die Stelle des großen Schrittes zwei, drei, vier und mehr Schrittschen, die als Kraftaufwand in ihrer Summe dem ganzen Schritt entsprechen sollen.

Alle diese Bewegungen müssen so geübt sein, daß sie dem Schüler automatischer Besitz werden. Dann erst vermag er gehörte Bewegung unverzüglich in plastische Bewegung umzusetzen. Es ist ja gar keine Zeit vorhanden, die gehörte Musik erst genau zu analysieren, sondern der Körper realisiert, ohne daß das Bewegungsbild als solches sich erst geistig klargemacht würde, genau so, wie wir beim Lesen die Worte verstehen, ohne uns erst noch über das Wortbild als solches Rechenschaft zu geben. Dieses Automatische der rhythmischen Bewegung, die völlige Befreiung der geistigen Kräfte dem diese Bewegungen ausführenden Körper gegenüber, wird dann dadurch gesteigert, daß der Schüler genötigt wird, bereits ein neues rhythmisches Bild in sich aufzunehmen, während er noch ein anderes ausführt. Es entsteht also eine Art Kanon zwischen der körperlichen und der musikalischen Bewegung. Der Musiker geht voraus, sagen wir z. B., er spielt einen Takt und spielt dann ruhig andere Takte weiter, während der Schüler auf dem zweiten oder dritten Takte einsetzt und das ganze gehörte Musikbild nun körperlich ausführt. Es bedeutet das eine beim ersten Sehen in den Aufführungen kaum glaubliche Auseinanderhaltung der körperlichen und der geistigen Tätigkeit. Für alle diese Fälle erweist sich Dohrns Vergleich mit dem Lesen sehr fruchtbar, denn auch hier ist es ja so, daß, während wir die gesehenen Wort- und Satzbilder verstehen, das Auge schon weiter eilt zu den nächsten Worten, um sich auch diese wieder für das automatische Erfassen anzueignen.

In dieses System der Übungen zur Unabhängigkeit der einzelnen Tätigkeiten voneinander gehören vor allen Dingen auch jene, die auf die Unabhängigkeit der einzelnen Gliedmaßen untereinander abzielen. Man beginnt hier wohl mit verschiedener Dynamik. Jedem Musiker ist es geläufig, daß er mit der einen Hand stark und gleichzeitig mit der anderen schwach spielen muß. Das verlangt auch die praktische Realisation eines solchen Musikstückes, und so wird der Schüler daran gewöhnt, den einen Arm aufs höchste zu spannen, während die Muskeln des anderen ganz entspannt sind. Oder Hände und Füße treten in Gegensatz zueinander. So besteht eine charakteristische Übung darin, daß die Hände im leisesten Pianissimo zu klatschen beginnen und sich in einer bestimmten Zeit bis zum höchsten Fortissimo steigern, während umgekehrt die Füße genau im gleichen Takt mit dem Fortissimo beginnen und zum Pianissimo absteigen.

Wie hinsichtlich der Kraft soll auch hinsichtlich der Schnelligkeit der Bewegungen Unabhängigkeit der Glieder voneinander erzielt werden, d. h. die einzelnen Glieder müssen instand gesetzt werden, dieselbe Spanne Zeit in

verschiedene Zeiteinheiten einzuteilen. Der rechte Arm wird einen Takt in drei Viertel zerlegen, während der linke ihn in vier Viertel einteilt, die Füße gleichzeitig einen Fünfpiereltakt treten und dergleichen mehr. Nach einer anderen Richtung geht die Fähigkeit, einen Rhythmus zwei-, drei-, viermal schneller oder langsamer auszuführen. Auch diese Übung zielt auf eine Parallelerscheinung, die in der Musik bei der Durchführung des Themas sehr häufig ist, z. B. in der Fuge, wo die doppelte oder vierfache Beschleunigung bzw. Verlangsamung der Themen regelmäßig wiederkehrt. Ein neuartiges Bewegungsbild bringt hier die Verdreifachung, wie sie von den Schülern Jaques-Dalcroze' vielfach geübt wird.

Der so in allen seinen Gliedmaßen unabhängige Körper ist nun fähig, einen aus mehreren Stimmen zusammengesetzten Kontrapunkt durch Verteilung der einzelnen Stimmen auf die verschiedenen Gliedmaßen plastisch auszuführen, ebenso wie diese Polyphonie eine Polyrhythmie, eine Gleichzeitigkeit verschiedener Rhythmen ist. Auch der bloße Zuschauer bei solchen Übungen, z. B. bei der Realisation einer Bachschen Fuge oder als polyrhythmisches Beispiel bei der des As-dur-Waltzers von Chopin, erhält eine so lebendige Vorstellung von der inneren musikalischen Struktur, wie niemals durch bloßes Vorspielen, und er lernt begreifen, daß die Menschen, die das nun mit ihrem Körper ausführen, diese Musik wahrhaftig erlebt haben, daß ihnen diese musikalischen Formen im höchsten Sinne Besitz werden. Ich habe die Zuschauer auffauchen sehen bei dem As-dur-Walzer von Chopin, als Arme und Beine so in verschiedenen Bewegungen sich ergingen und die Gegensätzlichkeit in der Freiheit der Kunst zur Harmonie der Schönheit gebunden wurde. —

Man kann alle diese bisher geschilderten Übungen als rhythmische Gymnastik im engeren Sinne zusammenfassen, denn sie alle haben den Zweck, das Gefühl für Rhythmik zu entwickeln und den Körper zu befähigen, jeden als zeitlich gehörten Rhythmus ins Räumliche umzusetzen, zu „realisieren“, wie der Ausdruck der Schule heißt. Das alles würde nun zu einer wirklichen Plastik der Musik noch nicht ausreichen. Dazu gehört die Fähigkeit, auch den Ausdrucksgehalt der Musik körperlich zu vermitteln. Ein reiches System von Übungen dient dazu, durch pathetische Betonung, durch Schattierung der Kraft den Körper instand zu setzen, jede Schwingung der Musik mitzumachen. Es gibt auch für die körperliche Innervation ein Crescendo und Decrescendo. Dieselbe Bewegung kann in verschiedenen Weiten, in einer unendlichen Abstufung von Betonungen ausgeführt werden. Hier beginnt das individuelle Sichausleben. Der Körper bringt die Musik zum Ausdruck, die in ihm schlummert. Wie der reproduzierende Musiker in das von ihm gespielte Tonstück sein eigenes musikalisches Empfinden legt, wie der künstlerische Gehalt seiner Reproduktion auf der inneren Musikalität

des Reproduzierenden beruht, so schafft diese Plastik der Musik eine Einheit zwischen der Musik in uns und der durch das Tonstück uns gegebenen. Ja, diese Einheit muß wohl noch inniger werden, weil wir selbst das Instrument sind, auf dem wir spielen, weil also zwischen Spieler und Instrument eine Einheitlichkeit vorhanden ist, die sonst undenkbar ist. —

Schon die Aufzählung und andeutende Charakterisierung der Übungen genügt, uns zu überzeugen, daß für diese Art einer rhythmischen Körperbewegung ein so enges Verhältnis zur Musik notwendig ist, wie es bisher die Tanzkunst nie gekannt hat, wie es nur durch wirklich eindringliche musikalische Kenntnisse zu gewinnen ist. Ich habe schon zu Beginn der Ausführungen betont, daß deshalb auch Jaques-Dalcroze von der ersten Stunde ab die andere Seite der Musikalität, das *Tonbewußtsein*, gleich systematisch ausbildet. Ich kann nur ganz kurz den Weg schildern, auf dem dies Ziel erreicht wird.

Die Grundlage aller Melodie und der ganzen Harmonielehre ist das Studium der *Tonleiter*. Vom Rhythmus abgesehen, liegt alles musikalische Studium in der vollständigen Beherrschung der Tonleiter im Reime beschlossen. Intervalle sind Bruchstücke von Tonleitern, in denen die Zwischenstufen weggelassen sind; Akkorde sind Zusammenklänge verschiedener Töne der Tonleiter; die natürliche Weiterführung einzelner Stufen der Tonleiter ist Auflösung; die Modulation ist die Verbindung einer Tonart mit der anderen. Das Wesen der Tonleiter beruht auf der Stellung der *Halb- und Ganztöne*. So ist denn die Grundlage das Gefühl für den Unterschied zwischen Ganz- und Halbtönen. Jaques-Dalcroze geht von der *C-Dur-Tonleiter* aus. Wenn diese gründlich sitzt auf den bekannten Solmisationsfolgen *do re mi fa* usw., werden die Halbtönenstufen eingefügt, also zunächst *do do re*, wobei das zweite *do* der Zwischenton *eis* ist, später *zwei fa*, wo das zweite *fi* ist, usw. Aber in jeder Tonleiter wird zunächst nur ein Zwischenton gesungen. Paul Boepple berichtet in seinem Aufsatze in der Schweizerischen Pädagogischen Zeitschrift 1906, Heft 6: „Ich habe in meinen Vorkurs- und Solfège-Klassen an der Baseler Musikschule, welche von musikalischen wie von unbegabten Kindern *vor* der Erlernung eines Instrumentes besucht werden, die Erfahrung gemacht, daß sogar Fünf- und Sechsjährige in wenigen Stunden nicht nur jeden verlangten Zwischenton singend einschieben, sondern bei einer so rasch wie möglich auf dem Klavier gespielten Tonleiter angeben, welchen Zwischenton ich gespielt habe. So gut das Auge, wenn es nicht schläft, die Stelle am Himmel findet, wo eben ein Blitz niederging, selbst wenn es nicht just nach jener Gegend sah, so gut kann das Ohr, wenn es wach ist, mit rascher Denkfähigkeit verbunden die Stelle finden, wo in der ihm geläufigen Tonleiter eine kleine Unregelmäßigkeit vorkam.“

Auf diese Fähigkeit des Unterscheidens von Halb- und Ganzton gestützt, beginnt das v e r g l e i c h e n d e Studium der Tonleitern. Jaques-Dalcroze setzt diesem Studium als Ziel das absolute Gehör. Die bisherige Musikpädagogik hielt das Anerziehen dieses Gehörs für unmöglich. Jaques-Dalcroze hat den Gegenbeweis erbracht durch seine Schüler. Dadurch, daß sämtliche Tonleitern von c bis c geübt werden, prägt sich dem Gehör ein so deutliches Bild von der Stellung der Halbtöne ein, vollziehen sich die Kombinationen zwischen diesen und den charakteristischen Nebentönen so rasch, daß zumal die Kinder — den Erwachsenen (erst recht, wenn sie vorher ein Instrument gespielt haben) fällt das alles viel schwerer — eine geradezu automatische Sicherheit im Erkennen dieser Verhältnisse gewinnen und sowohl den einzelnen Ton auf seine Höhe wie eine Tonreihe auf ihr tonartliches Verhältnis bestimmen.

Diese genaue Vertrautheit mit den Tonleitern erweist sich nun auch als sicheres Fundament für das Studium der I n t e r v a l l e, denn diese erscheinen jetzt als Bruchstücke der Tonleiter unter Weglassung von Zwischenstufen. In dem ganzen System geht ein außerordentlich praktischer Sinn mit der Scharfgeistigkeit Hand in Hand, und so hat Jaques-Dalcroze entsprechend dem längst gebräuchlichen Ausdruck Tetrachord eine Lehre von Dichord, Trichord, Pentachord usw. aufgestellt. Das Dichord ist danach eine Aufeinanderfolge zweier Stufen der Tonleiter, Trichord von dreien usw. Durch einfache Zahlen über oder unter einer Note läßt sich das Verlangte kurz und sinnfällig ausdrücken. Durch eine Aneinanderreihung verschiedener Dichorde, Trichorde usw. werden Melodiegebilde hergestellt und der Schüler so Schritt für Schritt bis zur völligen Beherrschung jedes beliebigen Notenbildes erzogen. Genau wie bei der rhythmischen Erziehung automatische Ausführung und höchste geistige Bewußtheit sich einen, so hier für alle Tonverhältnisse.

Es ist schwierig, demjenigen, der die Methode nicht kennt, eine Vorstellung von dieser Art beizubringen. Die Ergebnisse erwecken bei jeder Ausführung der Dalcroze-Schule das allgemeine Erstaunen. Immer wieder beweisen die Schüler, daß sie imstande sind, eine ihnen vorher unbekannte Melodie *prima vista* zu singen, wobei sie in ganz wenigen Wiederholungen so in den Bau dieser Melodie eindringen, daß sie sie nachher auswendig vortragen. Noch verblüffender wirkt das mehrstimmige Absingen eines bezifferten Basses. Gerade diese Leistungen haben zuerst die sonst Neuerungen nicht eben leicht zugänglichen musikpädagogischen Kreise für die Methode Jaques-Dalcroze gewonnen. Es ist darum auch leicht erklärlich, daß diese musikpädagogischen Kreise bis heute die Methode immer nur nach ihren Werten für die musikalische Erziehung einschätzen, ja daß sie immer vom engen Standpunkt eines Instrumentes oder von dem des Sängers aus die Vorteile zu erkunden streben, die ihnen die Methode bringen soll. Daß diese

Vorteile für jedes einzelne Instrument wie für die Stimme im besonderen vorhanden sind, ist zweifellos und wird sich erweisen, sobald eine reichere Erfahrung vorliegt. Daß aber die Hauptsache die Vermittlung einer allgemeinen musikalischen Grundlage ist, und daß damit gegenüber dem unglücklichen Spezialistentum unseres überall auf Virtuosität abzielenden Musikbetriebes ein unschätzbares Gegengewicht gegeben wird, kann nur Kurzsichtigkeit verkennen.

Aber wer tiefer in die Methode eingedrungen ist, weiß, daß sie weit mehr ist als eine Vorbereitung zur Musik, daß sie eine Erziehung ist des ganzen Menschen.

Bevor wir uns diesem Punkte zuwenden, wollen wir noch einen Einwand, der häufig von musikalischer Seite gemacht wird, widerlegen, weil wir es mit den Worten von Jaques-Dalcroze selbst tun können und diese Ausführungen des Meisters uns natürlich immer wieder sehr wertvoll sind. Dieser Einwand lautet:

„Was für einen Zweck haben so viele Takte von ungleicher Dauer? Warum $\frac{7}{4}$ -, $\frac{10}{4}$ - und $\frac{11}{4}$ -Takte studieren, die in der ganzen gegenwärtigen Musik nicht vorkommen? Warum wollen wir uns nicht an die Einheit des Taktes halten, die alle Klassiker respektiert haben! Nun, meine Damen und Herren, vor allen Dingen handelt es sich für uns, wenn wir diese verschiedenen Takte studieren, gar nicht darum, Musik im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Wir wollen vor allen Dingen unsere Bewegungen im Raum gestalten, sie verschränken, verbinden und einander gegenüberstellen, sie ausdehnen, verkürzen und abtufen nach den Regeln, die speziell für körperliche Bewegungen gelten. Und die Musik ist hierzu deshalb unentbehrlich, weil die Notenschrift, die so präzis und klar ist, uns allein in den Stand setzt, die Dauer unserer Bewegungen, unserer Schritte und unserer Gesten auf dem Papier zu notieren. Weshalb wollen wir uns da nur an die eigentlichen, gebräuchlichen Takte halten? Die Zeichen sind da. Warum sollen wir sie nicht benutzen, um alle möglichen Verbindungen von Stellungen und Gesten zu notieren? Die Notenzeichen werden Raumzeichen und unser Körper wird, das biegsamste Instrument. Kein anderes hat so viel Hilfsquellen, so viel verschiedene Ausdrucksmittel, kein anderes verändert sich so leicht je nach den unzähligen Nuancen der Vorbereitung, der dynamischen Stärke, und kein Instrument läßt sich so leicht mit den Ausdrucksmitteln von Instrumenten der gleichen Art verbinden wie gerade der Körper.

Auf dem Piano kann eine ♩ nur auf 3—4 verschiedene Arten nuanciert werden, während eine einzige Bewegung, die diese Note interpretiert, sie hundertmal verschiedener gestalten kann als der Klavierspieler. Ebenso ist bei dem Violinisten nur das Muskelsystem seines Armes im Spiele, während bei dem Künstler, der sich seines ganzen Körpers als Ausdrucksmittel be-

dient, das Muskelsystem des ganzen Körpers mitarbeitet. Da kann man sich nicht wundern, daß, wenn wir genaue Gesetze für diese unzähligen Bewegungen finden wollen, wir gezwungen sind, die Takte, nach denen wir unsere körperlichen Bewegungen regeln wollen, zu variieren und zu vermehren. Es ist nicht Pedanterie, wenn den Schülern Reihen von Gesten und von Schritten gelehrt werden, die in der Musik nicht gebraucht werden, denn wenn diese außer dem Hilfsmittel des Rhythmus noch die des Klanges und der Harmonie hat, so muß unser Körper den ganzen Reichtum des Ausdrucks nur mit den rhythmischen Kombinationen bestreiten. Deshalb müssen wir, wenn wir unsere körperlichen Bewegungen nach der Musik regeln wollen, die Reihe der musikalischen Rhythmen vervollständigen. Ist unsere rhythmische Erziehung beendet, so steht es uns ja frei, uns mit den einfachen, immer gebrauchten, klangvollen Rhythmen zu begnügen, sobald wir reine Musik machen wollen. Meine Ansicht indessen ist, daß auch die reine Musik eines Tages diese durch unseren Körper neu geschaffenen Rhythmen benutzen wird. Aber wenn auch diese meine persönliche Ansicht keine Aussichten hätte, sich durchzusetzen, so ist es doch sicher, daß die komplizierteren Rhythmen, die wir gebrauchen, uns instand setzen, klarer als andere die einfache Symmetrie des Rhythmus zu empfinden, die jetzt bei allen Musikern im Gebrauche ist. Je weiter wir in unserem Studium fortschreiten, desto schwieriger werden die rhythmischen Realisationen, die wir ausführen wollen. Aber wir werden auch jeden Tag geschickter, die einfachen Rhythmen zu realisieren, die wir in allen klassischen Partituren finden.“

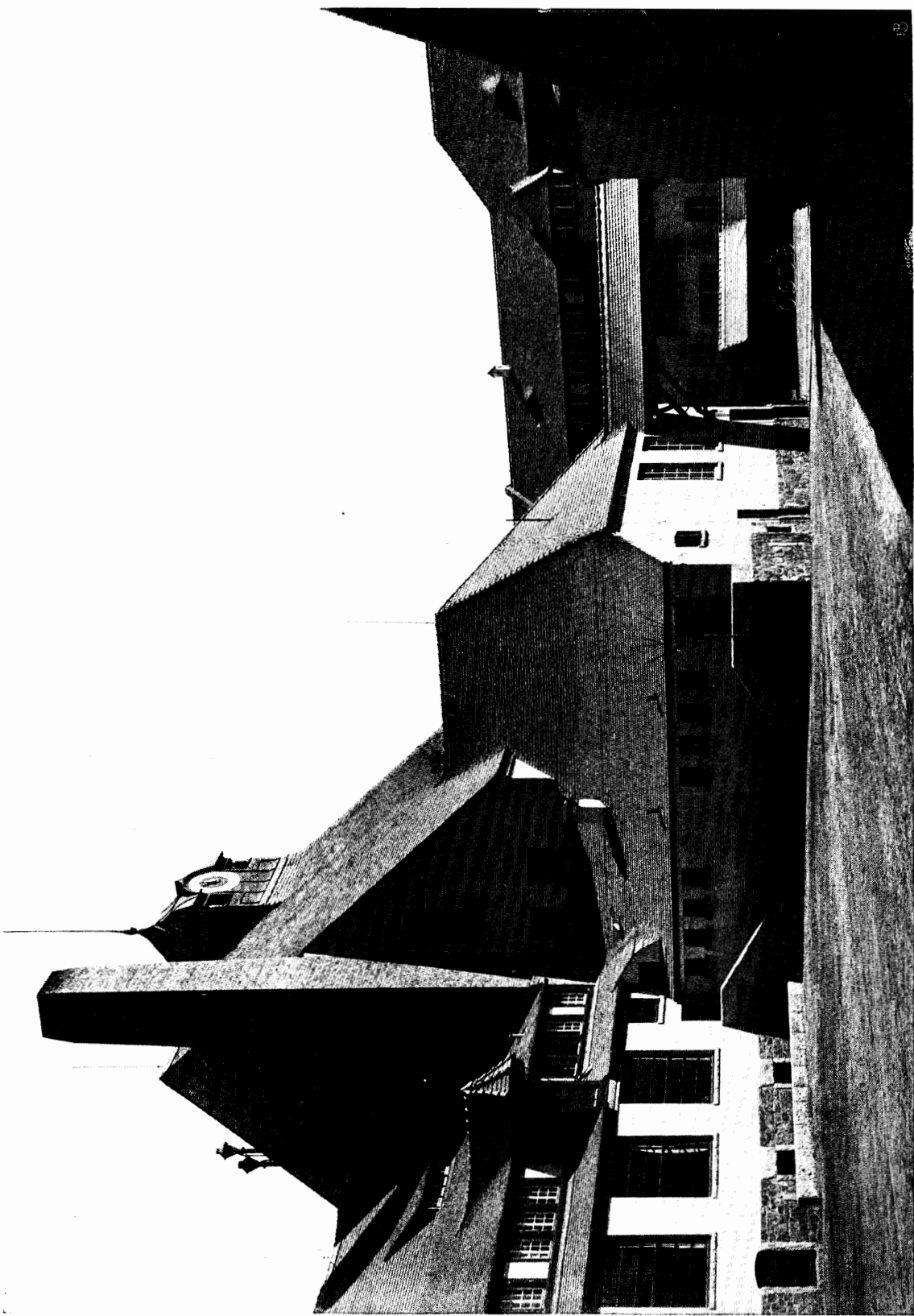


III. Der Rhythmus als Erzieher

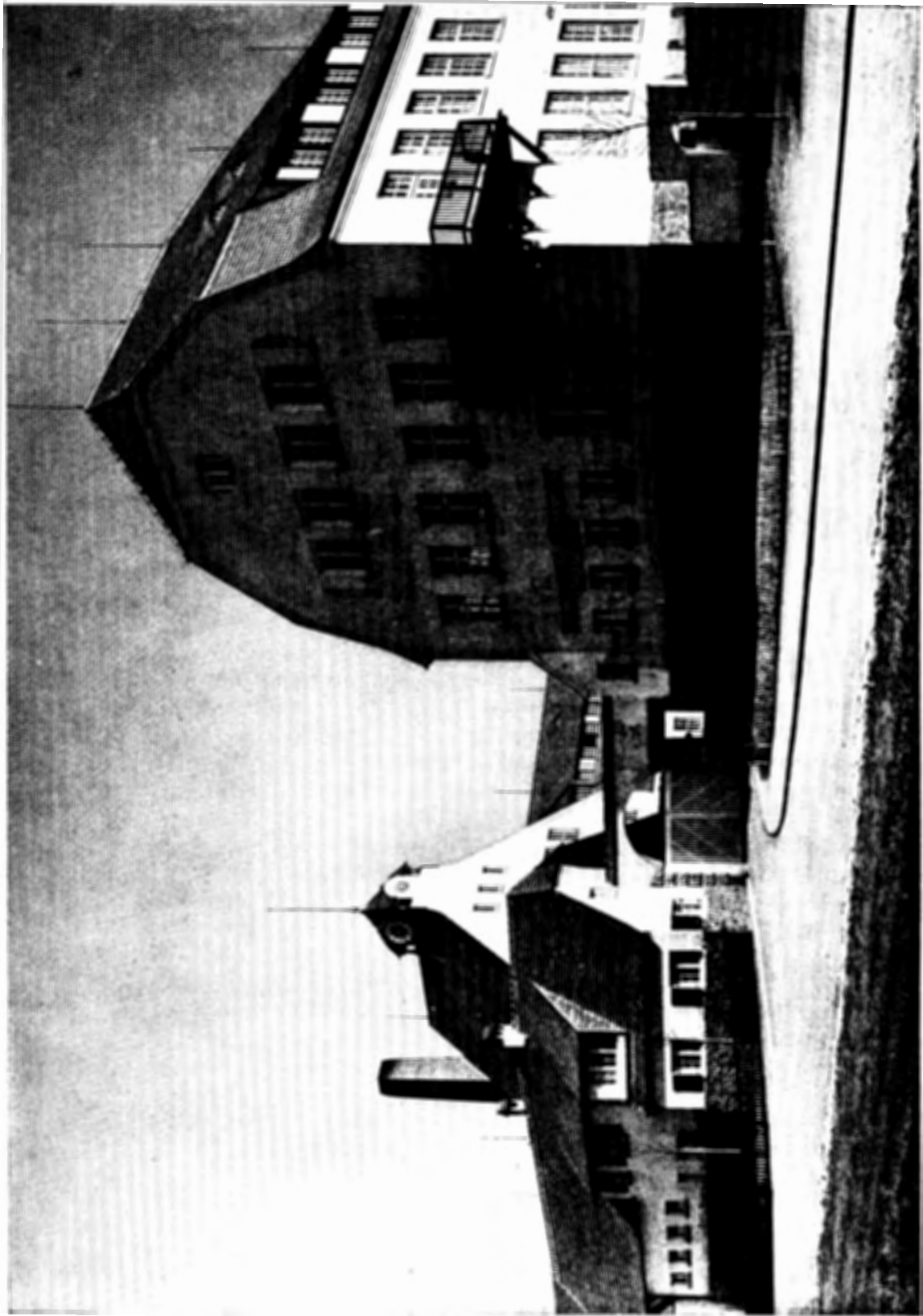
s war einmal — nein, es ist kein Märchen, es war wirklich einmal ein Land, ein Volk, bei dem die Musik in den Mittelpunkt der Erziehung gestellt war, wo also Tatsache war, was Goethe den Wilhelm Meister auf seinen „Wanderjahren“ von den Leitern der pädagogischen Provinz erfahren läßt: „Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Elemente unserer Erziehung gewählt; denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.“

Dieses Volk waren die Griechen. Sie sind nicht nur die Pfadfinder der abendländischen Kultur, sie haben auch das bislang höchste Kulturbild verwirklicht, weil sie als das Ideal aller Kultur erkannt hatten die *Harmone von Geist und Körper*, von Leib und Seele. Ihre Erziehung strebte dahin, die Beziehungen zwischen Körper und Geist so innig wie möglich zu gestalten. Darum war ihnen die Bildung des Geistes gleichzeitig ein Mittel zur Schulung des Körpers, und umgekehrt diente die Erziehung des Körpers der Ausbildung des Geistes. Beides war ihnen untrennbar, und wenn auch ihnen das lyrische Gedicht der tiefste Ausdruck des Innenlebens war, so war es ihnen doch untrennbar verbunden mit Melodie und Rhythmus. Die Melodie aber war dazu da, gesungen zu werden, und den Rhythmus konnten sie sich nicht als bloß gedachte Einteilung der Zeit vorstellen, sondern immer gleichzeitig als Gliederung des Raumes. So war für sie der „Versfuß“ nicht bloß ein Wortbegriff, sondern wirkliche Anschauung, wirkliches Erlebnis, indem der Rhythmus des Gedichtes Mittel war, dem Körper rhythmische Gesetze für seine Bewegungen zu geben. Damit aber war das Mittel vorhanden, das innerlichste Erlebnis der Seele zu einem körperlichen Erleben zu gestalten. So war dann das wechselseitige Wirken zwischen Geist und Körper erreicht, indem der eine den anderen gestaltete.

Mit dieser erfüllten und durch philosophische Spekulation gewonnenen Anschauung standen die Griechen am gleichen Ziele, wie es die streng forschende, auf das Experiment gegründete Physiologie der Neuzeit erkannte. Du Bois-Reymond hat festgestellt, daß jede Leibesübung nicht allein Übung der Muskeln, sondern in gleichem, ja eher noch in höherem Maße Übung der grauen Substanz des Zentralnervensystems ist. Mit dem Erwachen der



Hellerau: Fabrik der „Deutschen Werkstätten“ (Architekt Professor Richard Riemschmid)



Hellerau: Fabrik der „Deutschen Werkstätten“ (Architekt Professor Richard Riemerschmid)

Tätigkeit seiner Sinnesorgane empfängt der Mensch Eindrücke, die durch die leitenden Nervenbahnen dem Gehirn zugeführt werden und auf die graue Substanz als Reiz wirken, der ihr einen Eindruck zurükläßt. Dieser Eindruck wird natürlich um so tiefer, je kräftiger und häufiger ein Reiz ausgeübt wird. Wie so die Nervenbahnen von außen nach innen Reizungen vermitteln, so werden umgekehrt auch durch die Tätigkeit der Vorstellung des Willens über die Nervenbahnen Reize nach außen geleitet, durch die dann die Organe des Körpers zu Tätigkeiten veranlaßt werden. Hierzu gehören natürlich auch die Bewegungsorgane. Wir erkennen also Gehirn, Nervenbahn und Muskel als die Faktoren der Tätigkeit der Bewegungsorgane. Auch hier haben wir das Wechselseitige. Je reichere und vielseitigere Bewegungseindrücke von den Muskeln (also von außen her) dem Gehirn übermittelt werden, um so feiner und vielfältiger sind die Eindrücke, die sich in der grauen Substanz einprägen. Von dieser grauen Substanz des Gehirns aus aber gehen nachher jene Willensakte, die von den Muskeln wieder Bewegungen verlangen. Es ist ganz selbstverständlich, daß sich diese wechselseitige Bewegung zwischen Muskel und Gehirn über die Nervenbahn üben, geradezu trainieren läßt, daß also mit der Übung diese Leitung zwischen Muskel und Gehirn immer rascher und sicherer arbeitet, so daß der Aufwand an Gehirnkraft für die Auslösung bestimmter Bewegungen mit der Übung immer geringer wird. Es ergibt sich ganz logisch weiter, daß, je geordneter, abgerundeter, reiner, schöner die Bewegungen des Körpers werden, die gleichen Eigenschaften im Gehirn sich ausbilden müssen.

So sehen wir wieder einmal die tiefe Weisheit des Sprachgeistes, wenn wir von einem innerlich „aufgeräumten“ Menschen sprechen. Wir stehen bei dem Worte Platos: „Durch den Körper dringt die Eurythmie, das ist der Ausdruck der Ordnung in der menschlichen Seele, in diese Seele ein, und die Harmonie wird durch den gymnastischen Tanz gelehrt.“ La Rochefoucauld sagte fast zweitausend Jahre später: „Unser Geist ist träger als unser Körper, und gute körperliche Gewohnheiten können (wir sagen „müssen“) gute geistige Gewohnheiten zur Folge haben.“

Auf diesem Standorte erklärt sich uns manche Erscheinung in der griechischen Musikgeschichte, die sonst recht schwer verständlich ist. Ein Blick in die dichterische wie in die philosophische Literatur der Griechen zeigt die für uns überraschende Tatsache, daß die Griechen selbst ihrem plastischen Genie, dessen Schöpfungen bis auf den heutigen Tag die Bewunderung aller Welt genießen, viel weniger Bedeutung beigelegt haben, als ihrer Musik, die wir uns in keinem Falle als wirklich bedeutsam vorstellen können. Das hat darin seinen Grund, daß die Plastik doch schließlich nur das (wenn auch in höchster Vollendung) zu gestalten vermochte, was der menschliche Körper an Schönheit und Harmonie zeigte, daß die Griechen dagegen in der Musik die

Macht sahen, jene harmonische Schönheit, die ihnen als Lebensideal vorschwebte, im Menschen geradezu zu erziehen.

Hier erhellt sich uns auch der Grund für den den heutigen Musiker zunächst seltsam berührenden Widerstreit zwischen Rhythmus und Melodie, der in der griechischen Musikwissenschaft eine so große Rolle spielt. Die scharfe Betonung des Überwertes des Rhythmus vor der Melodie — bei einzelnen griechischen Theoretikern kann man förmlich von einer Melodiefeindschaft sprechen — wirkt auch auf uns zunächst als geradezu unmusikalisch. Es erklärt sich aber diese Tatsache, die manche Forscher, z. B. Reinhold Westphal, zu weitgehenden und zum Teil falschen Schlüssen über das Wesen der griechischen Musik geführt haben, gerade aus der hohen ethischen Stellung, die die griechischen Volkserzieher der Musik zuerkannten. Erwin Rohde („Die Religion der Griechen“, 1895) hat sehr schön dargestellt, wie in der Griechenseele zwei Kräfte miteinander rangen: das Streben nach ruhiger Abklärung und der Trieb nach phantastischer Selbstbetäubung. Nietzsche hat diesen Gegensatz als apollinisch-dionysisch scharf herausgearbeitet. Das Bildungsideal blieb den Griechen die Abklärung, die „Sophrosyne“, die ihnen wohl gerade deshalb so erstrebenswert erschien, weil sie bei der so starken Leidenschaftlichkeit und leichten Erregbarkeit des Volkes schwer zu erreichen war, weil man andererseits jeden Tag erfuhr, wie diese Leidenschaftlichkeit den einzelnen und das Staatswesen in die schwerste Gefahr brachte. Nun erkannte man mit Recht in der Melodie den Ausdrucksträger und darüber hinaus doch auch wohl den Erreger der Leidenschaft, während der Rhythmus in die verwirrtsten Gebilde Ordnung und Übersichtlichkeit zu bringen imstande war. Daraus erklärt es sich, daß die Philosophen und die satirischen Dichter, allen voran Aristophanes, die sich als Erzieher des Volkes fühlten, jede weitere Entwicklung der Musik ins Melodische bekämpften, weil alle diese Bereicherungen der Harmonik und Chromatik die Klarheit des rhythmischen Gebildes verdunkeln müßten. Natürlich haben alle diese Kämpfe die Entwicklung der Musik auch nach der harmonischen und melodischen Bereicherung nicht aufzuhalten vermocht, wohl aber hat tatsächlich die Musik mit dieser Entwicklung im griechischen Volksbildungswesen ihre Ausnahmestellung in steigendem Maße eingebüßt.

Wie dem auch sei, wir haben aus den zu Eingang gegebenen Auseinandersetzungen erkannt, daß diese Anschauungen der Griechen von der Bedeutung der rhythmischen Erziehung für die innere Ordnung des Menschen durch die physiologischen und psychologischen Erkenntnisse der Gegenwart durchaus bestätigt werden.

Das griechische Bildungsideal versank. Das römische: „Mens sana in corpore sano: ein gesunder Geist in einem gesunden Körper“ ist nicht nur nüchterner, sondern auch weniger. Es steht etwa auf der Höhe dessen, was

man mit der Einführung des Turnunterrichtes in die Schulen bezweckte. Es reicht aber nicht zu, den Körper gesund zu machen, um dem Geist dadurch die Grundlage zu seiner Entfaltung zu geben, sondern durch die Schulung und Erziehung des Körpers soll der Geist miterzogen werden und umgekehrt. Das ganze Mittelalter hindurch, aber auch in der Renaissance und in der Neuzeit ist diese höchste Erziehung des Körpers vernachlässigt worden. Und immer mehr hat sich jener Intellektualismus herausgebildet, der eine ganz abstrakte Erziehung des Geistes ist, ja eigentlich noch nicht einmal eine Erziehung, sondern eine Anfüllung mit Wissen. Das Turnen tritt als ein ebenso einseitiges Gegengewicht neben die geistige Schulung, jegliche Wechselbeziehung fehlt. Es ist recht bezeichnend, daß das intellektualistische Zeitalter, als es die Folgen der Schädigung einer so einseitigen Ausbildung erkannte, nun einfach den Sport herbeirief, dem durchweg jedes geistige Prinzip fehlt. So machen wir denn auch die Erfahrung, daß der einseitige Sport, wie die Athletik, den Menschen oft geradezu verdummt, wo doch Muskelbewegung Nervensubstanz schaffen soll, und körperliche Übungen den Geist kräftigen.

Erst seit der Wende des Jahrhunderts etwa entwickelt sich die Abkehr von den intellektualistischen Unterrichtsmethoden. Wie jene Bestrebungen, die unter dem Begriff der „Arbeitschule“ zusammengefaßt werden können, auf eine Versinnlichung und Veranschaulichung des Geistigen gerichtet sind, so umgekehrt auch auf eine Vergeistigung des Sinnlichen und Körperlichen.

Hier tritt nun die rhythmische Gymnastik ein. In der Absicht ihres Begründers lag zunächst nichts anderes als der Versuch, die Elemente der Musik zu lehren, indem der Schüler sie nicht nur mit dem Verstand und den äußeren Sinnen erfäßt, sondern erlebt, sie gewissermaßen in Fleisch und Blut in sich aufnimmt. Wir haben erfahren, daß sich bald gezeigt hat, wieviel mehr die rhythmische Gymnastik ist, als eine bloße Vorbereitung zur Musik, daß sie eben viel allgemeiner wirkt, und so konnte sich ihr Begründer denn auch einmal dahin aussprechen: „Den besonderen Wert der rhythmischen Gymnastik erblicke ich nun darin, daß sie Körper und Geist in der Ausbildung vereinigt, in innigster Wechselbeziehung verschmilzt. Was ist Rhythmus? Ein Seelisches? Ein Körperliches? Ganz gewiß beides. Es gibt keinen Rhythmus, der sich nicht irgendwie räumlich manifestiert, und der Rhythmus der Töne setzt den Rhythmus der Glieder voraus, die der Musiker zum Spielen des Instrumentes in Bewegung setzt. Also, kann man sagen, ist aller Rhythmus irgendwie körperlich. Aber er ist auch geistig; denn jeder Rhythmus bedeutet eine Ordnung, eine geregelte Folge, ein in der Zeit fixiertes Prinzip der räumlich ablaufenden Bewegung. So gibt uns denn der Rhythmus — und nur er allein — eine vollkommene Vereinigung des Seelischen und Körperlichen; es ist das psycho-physische Prinzip schlechweg. Er allein vollbringt das Wunder einer Vereinigung von Körper und Geist. Und eben

darin liegt auch seine hygienische Bedeutung, sein unersetzlicher Wert für die Hygiene des Körpers und des Geistes, welches letzteres als besonderes Problem jetzt erst von Pädagogen und Ärzten erkannt und gewürdigt wird.“

Ja, die Ärzte! Schon so oft hat die Beobachtung der Kranken, das Studium der Krankheiten zur Erkenntnis dessen geführt, was den Gesunden not täte, was die Gesundheit steigern würde. So ist es schon seit einem Vierteljahrhundert den Psychiatern aufgefallen, welche wohlthuenden Einfluß rhythmische Bewegungen des Körpers auf die geistige Entwicklung anormaler Kinder ausüben. Diese Muskelleindrücke bereichern das Gehirn mit Bewegungsbildern, der Ausgleich von gegensätzlichen Muskelspannungen schafft eine geistige Ruhe, die der Überlegung günstig ist, und erzeugt unmittelbare Bewegungsbahnen zwischen dem befehlenden Gehirn und dem diese Befehle ausführenden Körper. Nun wohl, folgert Jaques-Dalcroze mit Recht, wenn diese Erziehung der Nervenzentren und Bewegungsbahnen einen glücklichen Einfluß auf die geistige Entwicklung der Anormalen hat, warum soll sie nicht einen solchen auf die der Normalen ausüben?! Wenn das Studium ganz einfacher gymnastischer, gut rhythmisierter Bewegungen mehr Ordnung und Klarheit in den Organismus der Geisteschwachen bringt, muß man da nicht folgern, daß eine vollkommenere und ausgebildetere rhythmische Gymnastik einen wohlthuenden Einfluß auf die geistigen Fähigkeiten gesunder Kinder ausüben wird? Freilich darf man nun diese rhythmische Gymnastik nicht mit einem bloßen Turnen vergleichen, auch dann nicht, wenn dieses unter Begleitung von Musik geschieht; denn das ergibt im günstigsten Falle metrische Gymnastik. Der Takt ist aber nicht der Rhythmus, wenn auch beide manchmal zusammengehen. Der Rhythmus ist die Vielheit in der Einheit, während der Takt das Einheitliche in die Vielheit bringt. Der Rhythmus ist etwas Persönliches, Individuelles; der Takt ist eine objektivierende Disziplin.

Man überlege sich nun noch einmal die Übungen der rhythmischen Gymnastik, wie wir sie im vorangehenden Kapitel charakterisiert haben, und man wird einsehen, daß die Fülle von Bewegungsbildern, die durch sie dem Gehirn vermittelt werden, die vollkommenere Herrschaft über sie, diesem Gehirn einen Reichtum und eine Macht über den Körper verleihen, die für die unendlich zahlreichen und mannigfachen Beziehungen zwischen Körper und Geist von segensreichstem Einfluß sein müssen. Was ist denn die Neurasthenie, diese Krankheit unserer Zeit, anderes als ein steter Zwiespalt, ein dauernder Kampf zwischen unserer geistigen Einbildungskraft und den Fähigkeiten zur Verwirklichung, als ein Mangel an Ordnung in unserer Muskeltätigkeit, als, mit einem Worte, die Unordnung, der Mangel an Harmonie in unseren Nervenzentren! Das Gleichgewicht muß hergestellt werden zwischen diesen fundamentalen Lebenskräften des Geistes und des

Körpers. Willenskraft und Geistesgegenwart werden in höchstem Maße gesteigert durch diese Erziehung.

Bei allen diesen Ausführungen erfährt man schmerzlich, wie schwierig, ja unmöglich es ist, über diese Wirkungen der rhythmischen Erziehung jenen zu sprechen, die keine persönlichen Erfahrungen haben. Denn man kann dem Leser keine anderen Empfindungen vermitteln als solche, die er selber bereits erproben konnte. Nun aber entwickelt, wie jeder, der diese persönlichen Erfahrungen gewonnen hat, bestätigen wird, diese rhythmische Gymnastik geradezu einen neuartigen Sinn, den auch die eindringlichsten Erklärungen dem Unerfahrenen nicht klarmachen können, so wenig man einem Tauben die Schönheit des Klanges oder einem Blinden das Wesen des Lichtes klarmachen kann. „Jeder Rhythmus enthält“, so führt Jaques-Dalcroze einmal aus, „ein gänzlich rätselhaft belebendes Moment. Dieses ist durch nichts ersetzbar. Es belebt und diszipliniert, es beherrscht die Massen und gibt doch jedem in der Masse das Gefühl, ganz persönlich erregt und beherrscht zu sein. Es ist d a h e r n i e m a l s S c h a b l o n e, i m m e r L e b e n. Und je weiter die rhythmische Ausbildung geht, je intimer der Körper jeder Bewegung des Rhythmus folgt, um so mehr fühlt er sich frei und sicher, beherrscht und herrschend zugleich, Herr seiner selbst und hingegeben an ein Größeres, Übergeordnetes — ja fast Übernatürliches. So ist denn jede rhythmische Bewegung des Körpers wie durchglüht von Freude. Und kann es in unserer Zeit etwas Notwendigeres, Hygienischeres geben als diese Freude? Ich meine nicht das Amusement oder die spielerische Tändelei; ich meine jene Freude, die das Schöpferische in uns entfesselt, die das Schöpferische weckt, wenn es unter der Last der Arbeit und Eindrücke, die auf uns einströmen, ermüdet zusammengebrochen ist und, wie bei vielen Menschen, einen tiefen, tiefen Schlaf schläft! Und dies ist neben der Abkehr vom Intellektualismus und der Vergeistigung unserer Körperübungen das Dritte, was ich von der rhythmischen Gymnastik erwarte: sie entwickelt das schöpferische Vermögen im Menschen. Mißverstehen Sie mich nicht! Ich will keine Originale und keine Genies erziehen. Die liegen jenseits aller Bemühungen. Ich meine nur, daß gegenüber der Masse alles dessen, was den Menschen heutzutage zu einem Teilmenschen macht, zu einem Spezialisten, zu einem Gefäß von Wissen und Gelerntem, die Erziehung darauf ausgehen müßte, das Schöpferische, Ursprüngliche im Menschen herauszuschälen, zu stärken, zu entfalten. Hierzu kann, glaube ich, die rhythmische Gymnastik viel beitragen. Nicht weil es meine Methode ist. Auf die kommt es nicht an. Sondern weil sie ein Moment wieder zur Geltung bringt, das in der Arbeitsweise aller Völker und Zeiten lebendig war und das nur durch die Spezialisierung in Kopf- und Maschinenarbeit heutzutage verloren gegangen ist: den Rhythmus.“

*

*

*

Aus alledem ergibt sich, welch ungeheure Bedeutung die Einführung der rhythmischen Gymnastik in unsere Schulen haben würde. Das ist ein sehr schwieriger Punkt, und es darf schon deshalb nichts übereilt werden, weil dazu vor allem Lehrkräfte nötig wären und eine ganz andere Methodik des Unterrichts gefunden werden müßte, als sie bislang von Jaques-Dalcroze selbst geübt worden ist. Daß die Einführung möglich ist, hat die Energie und Klugheit Paul Boeples in den Baseler Mädchenschulen bewiesen. Er hat auch bereits eine kleine, aber sehr gehaltvolle Schrift aus seiner Praxis heraus geschaffen, die hier wegweisend und grundlegend für die künftige Arbeit sein wird: „Die Elemente der Musikalität. Präparationen für den Gesangsunterricht in der Volksschule“ (Jobin & Co., Lausanne — Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Darüber sind sich heute ja alle maßgebenden oder doch wenigstens sachverständigen Kräfte (die maßgebenden sind ja leider nicht immer sachverständig, am wenigsten auf den künstlerischen Unterrichtsgebieten der Schule) einig, daß der Gesangsunterricht, wie er jetzt in der Schule erteilt wird, im Grunde sinnlos und unwürdig ist. Und wenn die Zahl der eingepprägten Lieder noch so viel größer würde, wenn es sogar gelänge, die Notenkenntnis allgemein zu machen, so wäre damit der Erziehung zur Musikalität, die doch eigentlich das Ziel des Unterrichts sein müßte, wenig gedient. Wird erst dieses Ziel, was selbstverständlich sein müßte, allgemein anerkannt, so wird man nach den Wegen forschen müssen, dahin zu gelangen. Und mögen dann die Verschiedenheit der Anlage und der äußeren Umstände noch so viele Abweichungen erheischen, man wird die eine tiefe Erkenntnis von Jaques-Dalcroze nicht aus dem Auge verlieren können, daß die beiden Grundelemente der Musikalität, nämlich Rhythmus und Tonbewußtsein, getrennt anerzogen werden müssen, weil es für das Kind zu viel ist, beides zusammen zu bemätern. Dann wird ganz von selbst der Weg der rhythmischen Erziehung, die natürlich vorausgehen muß, sichtbar werden. Wenn so Tausende und Abertausende zu jener persönlichen Erfahrung gelangt sein werden, die allein zur Erkenntnis der ganzen herrlichen Lebenskraft befähigt, die wir im Rhythmus besitzen, so wird auch das Streben der Menschheit dahin gehen, sich diese Kraft wieder zu eigen zu machen. Dann wird wieder eine Zeit anbrechen, in der Kraft und Leichtigkeit, Anmut und Würde sich so völlig einen, in der schöne Körperbewegungen so überzeugend die schöne Ordnung der Gedanken zum Ausdruck bringen, daß wir beim Anblick der Jugend wie einst Herodot glauben können, „sie lebe in einem ewigen Frühling jugendlicher Schönheit“. Wie edel, wie ergreifend schön muß den Griechen der Anblick ihrer gebildeten Jugend gewesen sein, wenn selbst ein Spötter wie Lucian begeistert ausrief: „Welch ein herrliches Schauspiel, das alle Fähigkeiten der Seele erregt, den Körper singen und die Töne sich bewegen läßt!“



IV. Rhythmus und musikalische Erziehung

n allen Erziehungsfragen haben nur Erlebnisse und Erfahrungen Wert. Mit abstrakter Theorie ist da gar nichts zu erreichen, am allerwenigsten auf dem Gebiete der Kunsterziehung. Die seelischen und auch die körperlichen Grundlagen und Voraussetzungen der künstlerischen Tätigkeit sind so geheimnisvoll, daß es niemals gelingen wird, auf rein verstandesmäßigem Wege in ihr Wesen einzudringen. Wir können nur versuchen, auf Grund gesammelter Erfahrungen und Beobachtungen die Wechselbeziehungen aufzudecken und durch Vergleich mit verwandten Erscheinungen den Schleier etwas zu lüften.

Unsere Auffassung von Rhythmus ist im Laufe der Zeit recht oberflächlich und äußerlich geworden, und zwar auch auf musikalischem Gebiete. In den bildenden Künsten hatten wir das rhythmische Gefühl überhaupt eingebüßt, und die Anwendung des Wortes wirkt hier mehr im übertragenen Sinne. Die Sprache freilich, der Ausdrücke wie „Rhythmus des Lebens“, „Rhythmus in der Natur“ noch immer geläufig sind, zeigt, daß es Zeiten gegeben hat, die tiefere Beziehungen erkannten, und daß wohl auch bei uns im innersten Gefühl noch Empfindungen schlummern, die wieder fruchtbar werden können. Ich glaube, daß wir in einer Zeit des Wiedererwachens dieser Empfindungen leben.

Zählen! zählen! schreit der Musiklehrer dem übenden Schüler ins Ohr. Schlechtes Zählen, Unsicherheit im Takt, Verwischen der Zeitwerte beobachten wir sogar bei einem sehr großen Teil öffentlich auftretender Berufsmusiker. Für alle diese Leute fällt Rhythmus eigentlich zusammen mit mechanischem Taktieren, wie es ein Metronom auch verrichten kann, und der seinen Schüler zum Zählen anhaltende Musiklehrer versucht auf dem denkbar äußerlichsten Wege, diesem Menschentinde den Rhythmus als eine Art von Ordnungsmittel beizubringen, während sein innerliches Vorhandensein die Vorbedingung ist des musikalischen Ausdrucks.

Als Hans von Bülow das Wort prägte: „Im Anfang war der Rhythmus“, hätte er dem ihm vorschwebenden biblischen Vorbilde weiter folgen und sagen können: „Im Anfang war der Rhythmus. Und der Rhythmus war bei der Kunst, und die Kunst war der Rhythmus.“ Sicher ist der Rhythmus das ursprünglichste Kunstelement und das erste Kunstmittel des Menschen.

Wie hat der Mensch zur Kunst kommen können?

Die Anfänge müssen zum Geheimnisvollsten gehören, was den Menschen widerfahren ist, so geheimnisvoll wie der Ursprung der Welt, wie die ersten und letzten Fragen des eigenen Daseins. Darum hat der Mensch überall in seinen Mythologien einen Platz für die Entstehung der Kunst. Sie ist eine Erfindung der Götter und wird von ihnen auf irgendeinem Wege zu den Menschen gebracht.

Was die Vertreter des Entwicklungsgedankens über die Anfänge der Kunst zu erforschen vermochten, ist kaum weniger geheimnisvoll. Denn die Erklärung dieser Erscheinung mit „Trieben“ verschiedenster Art ist im Grunde doch nur ein Arbeiten mit Worten. Woher kamen die Triebe, und warum führten sie zur Kunst? Eines freilich scheint mir klar und findet die allerdings sehr abgeschwächten Parallelererscheinungen im Leben der Völker, im Leben des einzelnen, im Dasein des Kindes bis auf den heutigen Tag: **K u n s t i s t Ü b e r s c h u ß d e s L e b e n s**. Sie muß es nicht sein, sie ist eine Verschwendung des Menschentums und wird nur dort zur Notwendigkeit und damit auch allein echte Kunst, wo so viel Besitz aufgehäuft ist, daß seine Entladung notwendig wird.

Wir wollen die Vorstellung einmal ganz roh begrifflich zu fassen suchen und dürfen deshalb auch das etwas abgegriffene Wort „Kampf ums Dasein“ ausmünzen. Wenn Leben, und das ist „Dasein“, der ursprünglichste Beruf des Lebewesens ist, so ist es auch natürlich, daß die verliehenen Kräfte zunächst für diesen Urzweck verwendet werden. Man hat vom Kampf ums Dasein gesprochen, weil sich dieser natürlichsten Betätigung des Lebewesens die verschiedenartigsten Schwierigkeiten und Hemmungen entgegenstellen. Es muß aber der Augenblick eintreten, wo die vom Lebewesen angesammelten Kräfte für diesen Kampf ums Dasein nicht mehr aufgebraucht werden. Damit muß sich das **W o n n e g e f ü h l d e s D a s e i n s b e s i z e s** einstellen, und dieser Augenblick ist die Geburtsstunde auch der Kunst. Auch der Kunst, denn es gibt ja andere Formen, diesen Kraftüberschuß zu entbinden, loszuwerden. Selbst die Tierwelt bietet uns hier Beispiele genug, darunter auch Betätigungen, die man wohl mit denen der menschlichen Kunstanfänge in Vergleich stellen kann. Andererseits können wir beim Menschen bis auf den heutigen Tag viele Äußerungsformen dieses gesteigerten Lebensbewußtseins beobachten, wo diese Entladung der überflüssigen Kräfte etwas Tierisches hat. Viele Roheitsakte „ungebildeter“ Menschen, deren „Unbildung“ eben darin liegt, daß sie nicht gelernt haben, mit sich und ihren Kräften noch etwas anderes anzufangen als die gewöhnliche körperliche Arbeit, beruhen auf diesem Kraftüberschuß. Wüstes Toben, Raufen, Schreien und Brüllen ist für viele Bewohner auch der Kulturländer der Wonneausdruck solcher Stunden. Man ist sogar dazu gekommen, dieses Toben gewissermaßen

in ein System zu bringen; man denke an das Amoklaufen, das Rasen der Derwische, die vielfachen Selbstverstümmelungen als Entladungen fanatischen Gottesdienstes und dergleichen. Aber vom strampelnden Kind über den in sinnlosen Körperverrentungen rasenden Neger zu all den wüsten Tobereien kraftstrotzender Bauernburschen geht das eine Gemeinsame, daß überschüssige Kräfte sich zu entladen suchen, daß diesen gewissermaßen im Körper eingeschlossenen Kräften ein Ventil geöffnet werden mußte.

Der menschliche Körper als Behälter der Kräfte ist gleichzeitig ihr Auslöser. Der Mensch ist in sich selbst Subjekt und Objekt dieser gesteigerten Lebensbetätigung. Daß diese Sinn erhalte, daß aus dem betäubenden Aus-toben ein beseligendes Sich-aus-leben werde, dazu bedarf es eines Mittels, wodurch der Mensch nicht Beute, sondern Herr der überschüssigen Kräfte wird, wodurch er diese in den Dienst seines Willens stellt. Dieser Wille zielt auf Erzeugung von Lust und Wonne: nicht mehr Lebensnotwendigkeit, sondern Lebensüberfluß; nicht mehr materielles Dasein, sondern Kunst. Das Mittel, das dem Menschen sich zu diesem Behufe einstellt, ist der Rhythmus.

Der eigene Körper ist für jeden Menschen das nächstliegende Instrument der Betätigung. Die Bewegung des Körpers ist die natürlichste Art der Auslösung jenes Übermaßes angehäufter Kräfte. Die beherrschte, bewußt in den Dienst der Freude und Beglückung gestellte Körperbewegung ist der Anfang der Kunst. Der Rhythmus ist das Mittel zur Beherrschung der Körperbewegung. Seine ordnende Kraft erschließt und regelt die unendliche Mannigfaltigkeit der Bewegungsmöglichkeiten. In dieser Ordnung liegt die erkennbare Gesetzmäßigkeit dieser Bewegungen, ihre festzulegende Regelung, damit die Möglichkeit zur Wiederholung der einmal in ihrer Schönheit erprobten, gefallen- den und beglückenden Bewegung zu jeder beliebigen Zeit. Darin ferner das Mitteilungsmittel dieser Bewegung an andere, die Möglichkeit, eine Masse in der gleichen Bewegung zu vereinigen, also die Herstellung jenes sozialen Gemeinbewußtseins, das eines der stärksten Antriebsmittel und eine der beglückendsten Wirkungen aller Kunst ist.

Der Mensch hat diese außerordentliche Kraft des Rhythmus früh erkannt und eingesehen, daß sie nicht nur dazu ausreicht, das Glücksgefühl der überschüssigen Bewegung zu erhöhen, sondern auch das Unlustgefühl der daseinsnotwendigen Körperleistungen zu mindern. Am Anfang aller menschlichen Kultur steht mit der Arbeit die rhythmische Regelung der Arbeitsbewegung, zumeist in der Form des Arbeitsliedes.

Mit diesem Worte berühren wir die Verbindung von Rhythmus und Musik.

Diese Verbindung von Rhythmus und Ton muß sich wohl beinahe gleichzeitig mit der Erkenntnis der rhythmischen Kraft ein-

gestellt haben. Einmal ist neben der Körperbewegung die menschliche Stimme ein unbewußt sich öffnendes Ventil für jene überschüssigen Kräfte, die wir als Urgrund der erhöhten und damit auch künstlerischen Lebensbetätigung erkannt haben. Meist sind ja alle die geschilderten Körperbewegungen mit Schreien und Jauchzen verbunden. Dann aber besitzt der Ton ein Gemeinames mit der Bewegung in seiner Fähigkeit zur Abgrenzung der Zeit, worin er aufs genaueste mit der Bewegung übereinstimmen kann. Darüber hinaus ist der Ton, und sei es in den einfachsten Formen des Klatschens, Stampfens oder Rufens, das einfachste Mitteilungsmittel des Rhythmus an andere. Die Verbindung von Bewegung und Ton der Menschenstimme zeigt sich uns also als eine denkbar ursprüngliche Form menschlicher Betätigung, nach beiden Richtungen hin bedeutsam, daß sowohl im einzelnen Menschen beides vereinigt ist, wie daß auch darin die Mitteilungsmöglichkeiten für die größte Gesamtheit gegeben sind.

Ja, im Anfang war der Rhythmus. Auch für die *Musik* gilt dieses Wort, wenn auch Rhythmus allein noch nicht Musik ist. Auf daß Musik entstehe, muß sich der Rhythmus dem *Melos* einigen. Melos ist die höchste Ausnützung der Fähigkeit der Menschenstimme zum Auf und Ab in der Höhe und in der Tonstärke. Auch diese Fähigkeiten der Stimme offenbaren sich am stärksten im Affekt, und der Rhythmus übt hier die gleiche ordnende Kraft aus wie bei den Bewegungen. Durch ihn vermag der Mensch die höchsten Äußerungen seiner Stimme genau so zu beherrschen und zur beliebigen Verwendung bereitzuhalten wie die Bewegung des Körpers. Der Rhythmus war dann wohl das Bindeglied, das der Melodie als weiteres Element die Verschiedenartigkeit der Zeitwerte der einzelnen Töne hinzufügte. Die Melodie ist bei allen Naturvölkern, aber auch bei der Kunstmusik der Griechen, im Grunde niemals etwas anderes gewesen, als dieses rhythmisch geordnete *Nacheinander von Tönen*.

Es steckt noch eine andere Kraft in der Melodie, eine Kraft, die im Wesen des Tones liegt und sich in einer von den größten Teilen der Menschheit noch heute nicht geahnten, langsam im Laufe der Zeit erschlossenen Herrlichkeit offenbarte, in der Harmonie der Vieltimmigkeit, im System der Wechselbeziehungen der Töne untereinander. Man geht nicht fehl und kann es wenigstens indirekt aus der Geschichte der Musik beweisen, wenn man in der Harmonik der Töne den höchsten Ausdruck der *seelischen* Urkräfte der Melodie sieht. Denn wenn die Körperbewegung Ausfluß ist der gesteigerten und angesammelten körperlichen Kräfte, so die Melodie Mitteilung, Ausbruch und Ausdrucksmittel der aufgespeicherten Kräfte der Empfindungen, des Gefühls, der Seele.

So liegt unverkennbar von Anfang an in der Musik ein Nebeneinander. Die Bewegung der Töne liegt näher dem Körperlichen, das Auf und Ab des

Tones dem Seelischen. Auch wenn uns die vorhandene Musik es nicht bewiese, könnten wir es theoretisch erschließen, daß in dem völligen Zueinander dieser beiden voneinander wohl zu trennenden Kräfte das Höchste der Musik liegen muß. Die Geschichte der Musik selbst zeigt uns aber, daß der harmonische Ausgleich zwischen den beiden Kräften nur in den Höchstleistungen der Musik gefunden wurde.

Am stärksten ist das *Nebeneinander* von Rhythmus und Melos in der Musik den Griechen zum Bewußtsein gekommen, in der Theorie und in der Praxis. Das ist so weit gegangen, daß die griechischen Theoretiker, und vor allen Dingen die Philosophen als Erzieher des Volkes, Gegensätze in diesen beiden Kräften sahen und gerade aus erzieherischen Grundsätzen zu einer heftigen Bekämpfung des Melos kamen. Wenn man die seltsame Scheu des Griechen vor den geheimen Abgründen des seelischen Lebens kennt, sein Verlangen nach klarer Wirklichkeitsgestaltung des Lebens überdenkt, ist es leicht erklärlich, daß die Verkünder dieser apollinischen Lebensgestaltung vor einer in der Melodie gebotenen Entfesselung des unbekannten, unerforschbaren seelischen Lebens sich ängstigten, daß sie dagegen im Rhythmus eine Kraft der Klarheit, der übersichtlichen Ordnung erkannten. Und die ganz einzigartige Bedeutung, die die Griechen der Musik als Lebensmacht zuschrieben, dürfte ihren letzten Grund darin haben, daß gerade wegen der in ihr notwendigen Verbindung von Melodie und Rhythmus von ihr eine ordnende Kraft auf das innere Leben des Menschen erwartet wurde. Freilich nur so lange, als das Melos den Rhythmus nicht überwucherte. (Vgl. auch das vorangehende Kapitel.)

Wir sind keine Griechen und dürften gerade als Musiker auch dann es nicht sein wollen, wenn wir es könnten. Im Gegensatz zum griechischen hat der germanische Geist sich kühn in die Abgründe des seelischen Lebens gestürzt. Die höchste Weisheit, das hehrste Erkennen schlummert dem Germanen im Dunkel der Tiefe. Wotan opfert ein Auge, um am Quell Mimirs zu trinken, und bändigt in Liebe Erda, um die Runen des geheimen Seelenlebens zu ergründen. Dank dieser Anlage hat das Christentum mit seiner Betonung alles Seelischen gegen das Sinnliche, mit seiner Verschiebung des Schwerpunktes aus dem Irdischen in ein mystisches Jenseits auf das Germanentum so tief gewirkt wie auf kein anderes Volk. Fausts Gang zu den Müttern ist nur eine Wiederholung von Wotans Abstieg in die Tiefe.

Entsprechend dieser Veranlagung fürs Seelische ist die Entwicklung der Musik als Ausdruck seelischen Lebens und damit die Ausbildung aller Entwicklungsfähigkeiten des Tons in harmonischer Hinsicht bis zur höchsten Polyphonie eine Leistung des Germanentums. Dagegen hat sich die germanische Musik nicht als schöpferisch erwiesen für die Ausbildung der Formen und der Rhythmen. Die lange Reihe von Tanzformen, aus denen sich auch die

höchsten musikalischen Kunstgebilde der Sonate und Sinfonie herausgebildet haben, ist vorzugsweise romanische Leistung. Die Mannigfaltigkeit des Rhythmischen ist noch heute das, was uns an der slavischen Musik als eigentliche Bereicherung des Weltbesizes erscheint. Es ist immer eine scharf hervorstechende Eigenschaft germanischer Kunst gewesen, daß die Formgestaltung als ein Bändigen des formlosen Seelischen wirkt. Bei keinem Musiker haben wir die Empfindung dieser Bändigkraft stärker als bei dem, dessen Musik uns stärkster Ausdruck seelischen Lebens ist: B e e t h o v e n. Aber nicht zu verkennen ist, wie in diesem Überwiegen des Seelischen die Gefahr des Zerfließens, der Formlosigkeit für die germanische Musik liegt, so daß ein Mann wie B r a h m s, der aus dem Kreise der Romantiker hervorging, zum Zwang der Formenstrenge als bewußtem Gegenmittel griff. Kein anderer Musiker der Neuzeit scheint mir auch so stark wie Brahms das Empfinden für die ordnende Kraft des Rhythmus besessen zu haben, und sicher hat er auch das Neuland geahnt, das uns eine aus rhythmisch-schöpferischer Genialität gestaltende Neuordnung des unendlich bereicherten seelischen Ausdrucksgebietes der Musik zu bringen vermöchte. Hier berührt sich Brahms, so seltsam das im ersten Augenblick klingen mag, mit L i s z t, dem die dithyrambische Kraft des Rhythmus vom Zigeunertum her im Blute lag, der aber auch gerade bei den Zigeunern erfahren und, wie sein Buch über sie beweist, deutlich erkannt hatte, wie der Rhythmus imstande ist, auch dem völlig entfesselten, weder durch Weltanschauung noch durch Bildung gebändigten Seelenleben Ordnung zu verleihen und es so fruchtbar zu machen.

Im allgemeinen ist unsere heutige Musik ohne jedes ausgebildete rhythmische Empfinden und zeigt auf der einen Seite die reichlich verrohte Tanzrhythmik der Operette, auf der anderen einen gerade hinsichtlich der formalen Gestaltung im ganzen und im einzelnen meist recht verblasenen und verschwommenen Charakter (sinfonische Dichtung). Man darf gern zugeben, daß diese Verschwommenheit, die als Höchstes und Einziges noch die sogenannte große Steigerung kennt (aus dem Pianissimo zum Fortissimo aller Instrumente, welchem Crescendo sich in der Regel auch eine Beschleunigung oder doch möglichste Betonung des Tempos eint), ein treues Abbild unserer seelischen Zustände ist. Man denke an die Unklarheit oder besser Verblasenheit so vieler Programme, in denen sich hinter großen philosophischen Worten ein schwächliches Eigenleben verbirgt. Es fehlt diesem seelischen Leben sowohl die Bestimmtheit des ethischen Wollens wie die Klarheit des moralischen Pflichtgefühls, zwei Eigenschaften, die sich z. B. bei Beethoven in edelster Vollendung finden.

In diesem Zusammenhange drängt sich uns die Erinnerung auf an die Feindschaft der griechischen Musiktheoretiker gegen die einseitige Pflege des Melos, an die Wichtigkeit, die die Philosophen vom volkserzieherischen Stand-

punkte aus einer klar ausgebildeten Rhythmik der Musik beilegen. Wertwürdig: die Denker und Dichter aller Zeiten preisen die veredelnde, sittlich hebende Macht der Musik, — können wir Heutige, wenn wir ganz ehrlich sind, von dieser starken versittlichenden Wirkung der Musik auf jene Kreise, die sich ihr besonders widmen, sprechen? Ich fürchte: nein. Auch die öffentlichen Klagen über das Gegenteil sind heute nicht mehr selten. Wie sollte auch eine Kunst, die in sich selbst haltlos ist, die selber ihrer höchsten ordnenden Kraft entbehrt, einen sittlichen Einfluß ausüben können? Muß nicht im Gegenteil ein so fesselloses, nirgendwo die Macht des Beherrschers offenbarendes Seelenleben oder auch die übliche Veräußerlichung in eine Spezialitätenhaft ausgebildete Technik, wie wir sie als Kennzeichen unserer heutigen Musik zumeist finden, in ähnlicher Weise auch auf Geist und Seele der sie aufnehmenden Zuhörer und noch mehr der sie ausübenden Musiker wirken?!

Stark ist jedenfalls in unserer Zeit das Gefühl dafür geworden, daß uns diese rhythmische Ordnung des Lebens verloren gegangen ist; groß die Sehnsucht, sie wieder zu gewinnen. Natürlich offenbart sich dieses Sehnen auch in den Künsten, und zwar am stärksten in der heute die Gedanken der Zeit immer zuerst verkündenden bildenden Kunst. Ich brauche nur daran zu erinnern, wie unsere Architektur einerseits aus dem Inhalt die Gliederung gewinnt, was doch eben heißt, neues rhythmisches Empfinden zu bewahren und nicht alte, nicht mehr gefühlte rhythmische Formen (Stile) zu kopieren, andererseits durch eine ganz neuartige, großzügige Linienführung sichtbaren Rhythmus der Formen anstrebt. Ich erinnere an eine gerade in ihren vielfach der Karikatur sich bedenklich nähernden Übertreibungen besonders lehrreiche Natur wie Hodler und an die große deutsche Bewegung der kunstgewerblichen Innenarchitektur, deren Hauptkräfte in einer die alte rhythmische Ornamentik ablösenden neuen rhythmischen Ordnung der Flächen und der sie belebenden Schmudmittel liegen. Auch nur hinweisen will ich in diesem Zusammenhange auf die zahlreichen, allerdings meistens mehr von der bildenden Kunst als der Musik genährten, Neubelebungsversuche des Tanzes, dieser höchsten rhythmischen Äußerung des menschlichen Körpers.

Ein Sohn dieser Zeit ist auch Jaques-Dalcroze. Während die Neubewegung in der Architektur und im Kunstgewerbe wesentlich in Deutschland vor sich gegangen ist, ist Jaques-Dalcroze, gleich Hodler, Schweizer. Trotz der deutschen Namensform des Malers wirkt in ihm, wie bei Jaques-Dalcroze, das Zueinander (nicht Nebeneinander) deutscher und französischer Kultur.

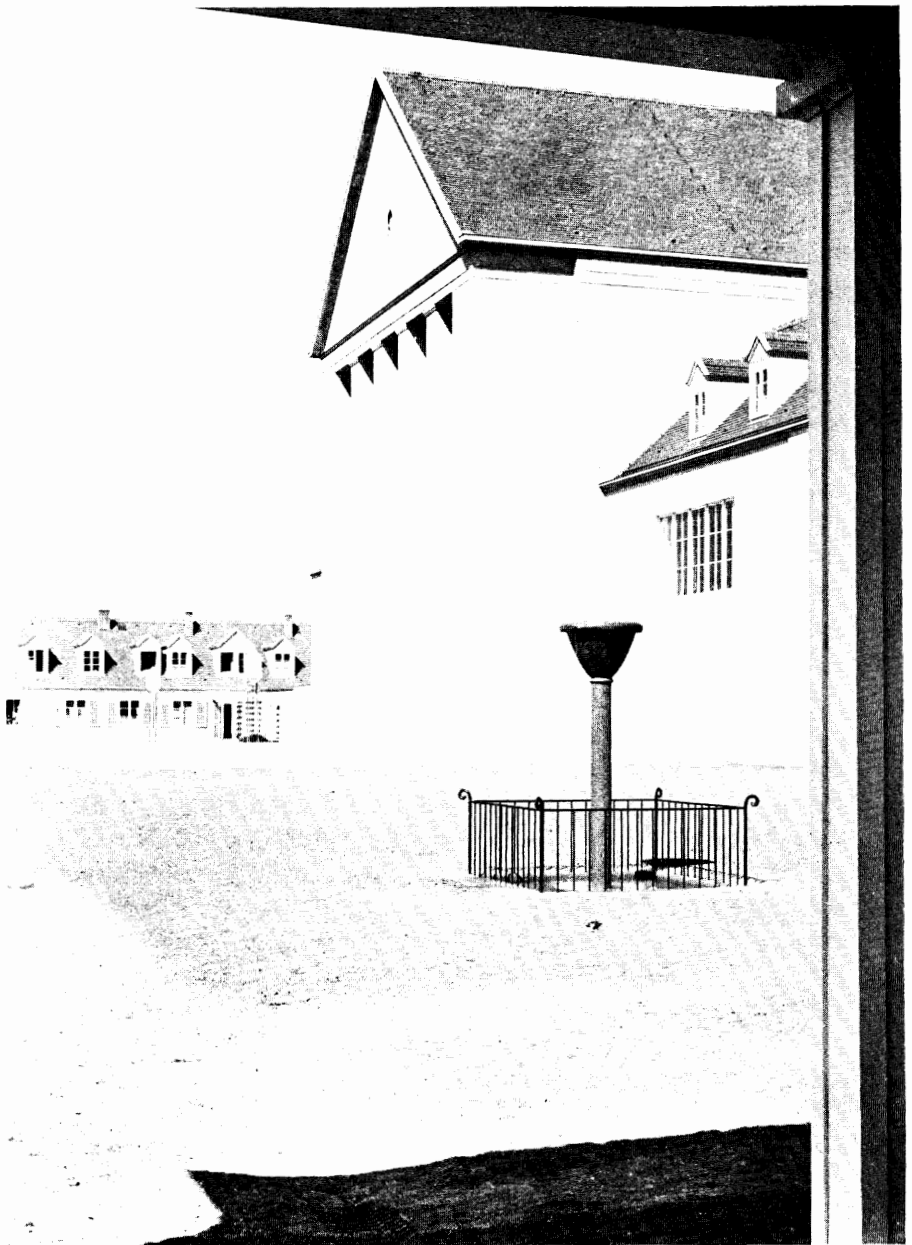
Für die Musik scheint mir diese Mischung gerade unter den oben charakterisierten Zeitzuständen besonders wertvoll: ein tiefes Verständnis deutscher Harmonik eint sich mit dem starken Formgefühl, dem feinnervigen rhythmischen Empfinden des Romanen. Es ist ein außerordentliches Glück, daß dieser

Mann, der wie kein zweiter die Bedeutung des Rhythmischen in der Musik als Pädagoge verkündete und in Leben umsetzte, durchaus nicht einseitiger Rhythmiker ist, sondern das melodische Element in so starkem Maße in sich trägt.

Entscheidend für Jaques-Dalcroze ist, daß in ihm von Anfang an die Musik als Bewegung lebte. Gerade seine Kinderlieder sind dafür das sprechendste Zeugnis. So war er befähigt, die vielen Neubestrebungen auf dem Gebiete der künstlerischen Körperbewegung in sich aufzunehmen; aber im Gegensatz zu allen anderen, die ihre Nahrung vor allem aus der bildenden Kunst gewannen, erschloß sich ihm als Musiker die auch von uns als ursprünglichste erkannte Verbindung der künstlerischen rhythmischen Körperbewegung mit der Musik. War es nun geniale Intuition oder scharfgeistige Schlußfolgerung, oder endlich die Erfahrung des Pädagogen — er begnügte sich nicht damit, Ton d a u e r und Bewegung als stete Einheit anzusehen und in seiner Erziehung anzuwenden, sondern er schloß aus dem dauernden Zueinander von Musik und Rhythmus, daß auch das andere Wesenselement der Musik, die Ton h ö h e, in innerlichster Verbindung mit dem Rhythmus stehen mußte.

Jaques-Dalcroze ist vom Musikerzieher ausgegangen und ist bis auf den heutigen Tag in allem Wesentlichen Musikerzieher geblieben. Sein Augenmerk war darum von vornherein auf die Herausbildung der beiden Grundelemente der Musik, rhythmisches Gefühl und Gehörbildung, gerichtet. Als echter Pädagoge ist er von jeher und bis heute Praktiker des Lebens gewesen. Erfahrung ist alles. Diese Erfahrungen hat er an Hunderten und Hunderten von Schülern gemacht. Sein Verhältnis zu den Schülern ist unvergleichlich. Eine einzigartige Improvisationsgabe gibt ihm bei der außerordentlichen Schwungkraft seines ganzen Wesens die Fähigkeit, jede Beobachtung des Augenblicks sofort auszunutzen und sie bis in ihre letzten Folgerungen durchzuführen.

Die erstaunlichste Seite dieser Erfahrungen liegt in dem merkwürdigen Zueinander von rhythmischer Ausbildung und musikalischem Gehörsempfinden. Beides ist auch von Jaques-Dalcroze, wo äußere Umstände es geboten, vielfach als zwei getrennte Fächer unterrichtet worden. Die Erfahrung hat aber ausnahmslos bestätigt, daß das Mit- und Zueinander viel raschere und bessere Ergebnisse erzielt, und zwar für beide Gebiete. Das klingt nur für den Theoretiker merkwürdig; der Praktiker, der sich sagt, daß der eine einzige Körper des Menschen Gefäß und Werkzeug zugleich ist sowohl für das rhythmische Empfinden und die rhythmische Bewegung einerseits, wie für das sinnliche Tonempfangen durch das Gehör, das innere Tonbewußtsein und das stimmliche Tonerzeugen andererseits, wird ohne weiteres gern annehmen, daß hier eine Fülle von Wechselbeziehungen sein muß, auch wenn sie sich theoretisch noch nicht einzeln nachweisen lassen.



Die Bildungsanstalt (Architekt Heinrich Tessenow)

Die Schüler von Jaques-Dalcroze vollziehen ihre unendlich mannigfachen rhythmischen Übungen ausschließlich in Verbindung mit Musik, und zwar so, daß die Musik der Gesetzgeber ist: der aus der gespielten Musik heraus gehörte Rhythmus, aber nun gesteigert bis in die kleinste metrische Dauer jeder Note, wird umgesetzt in Körperbewegung. Man kann sich vorstellen, daß auf diese Weise der Körper geradezu voller Rhythmus, aber auch voller Musik wird. Die Musik geht diesen Menschen buchstäblich in Fleisch und Blut über.

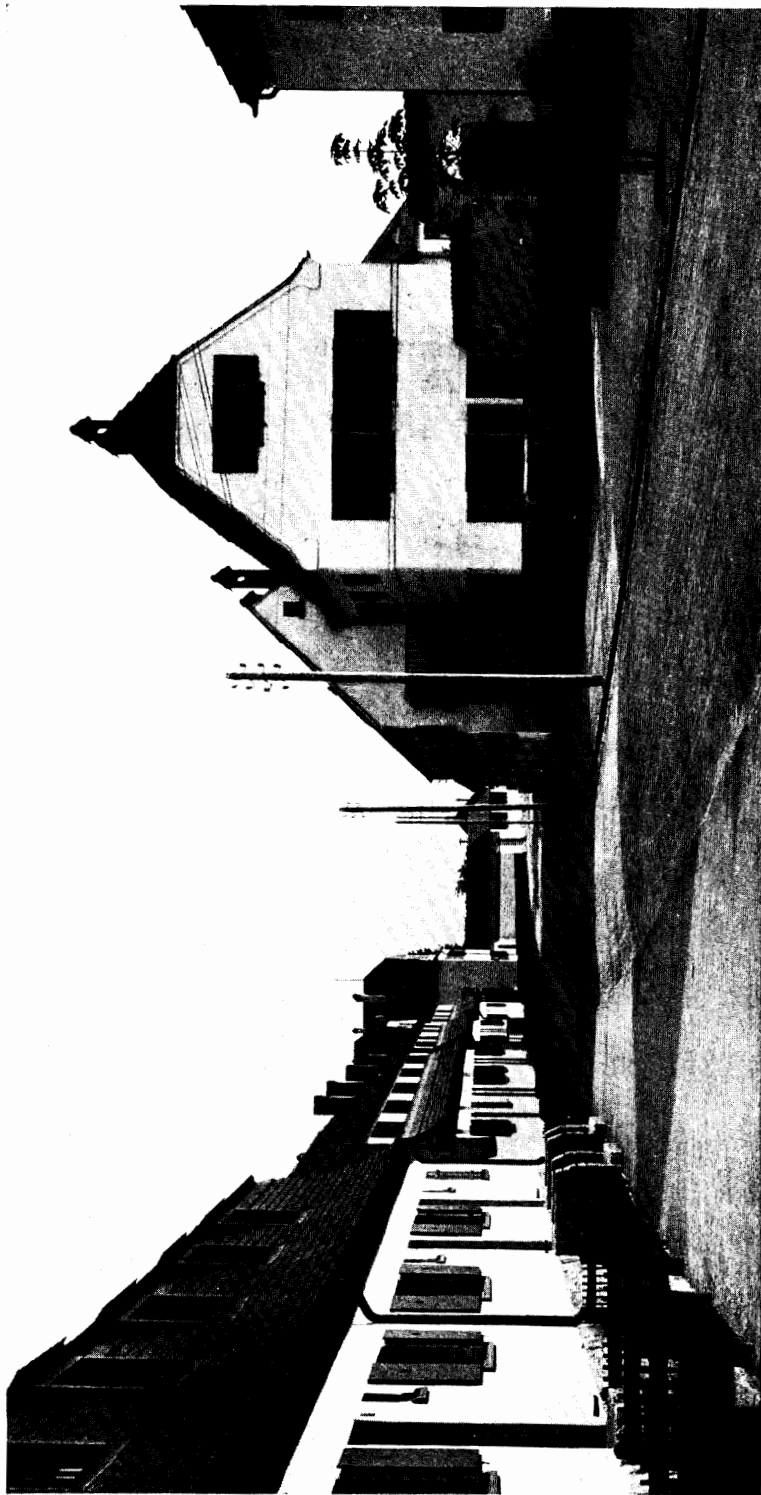
Die Öffentlichkeit hat in den letzten Jahren mannigfache Vorführungen der Schüler von Jaques-Dalcroze gesehen, die ja natürlich alle unter den Unzulänglichkeiten solcher für die Fülle des Materials zeitlich allzu begrenzten Aufführungen leiden. Ich selbst beobachte seit mehreren Jahren in zahlreichen Unterrichtsstunden und an einer ganzen Reihe von Schülern die Wirkungen seiner Erziehung. Und ich gestehe freudig, denn ich empfinde es als ein Glück, daß mein Erstaunen über die Ergebnisse dieser Erziehung noch immer wächst. Nun endlich wird die Musik wieder eine beseligende Macht für den Menschen. Das beglückende Gefühl, das in dieser vollen Beherrschung des Körpers durch die rhythmische Bewegung im Menschen ausgelöst wird, wirkt mit suggestiver Gewalt (zumal bei den Kindern) auf jeden Zuschauer. Es ist erstaunlich, mit welcher Raschheit und Sicherheit nach kurzer Zeit gerade die Kinder den rhythmischen Bau jedes Tonstückes erfassen, und zwar keineswegs in der rohen Auffassung von Rhythmus als Taktieren, sondern von Rhythmus als Gliederung, als Bauelement des Ganzen. Und dazu gesellt sich nun als natürliche Ergänzung das Musikhören, ein unbedingt sicheres Tongefühl, das sich fast ausnahmslos bei allen Schülern zu den Fähigkeiten steigert, die sonst nur das angeborene absolute Gehör verleiht. Ja, da diese Ausbildung systematisch geleitet wird, werden natürlich Ergebnisse erzielt, wie sie auch bei absolutem Gehör wohl nur selten vorhanden sind. Ich habe Unterrichtsstunden in Harmonielehre beigewohnt, wo von den Schülern auf Anrufen des Lehrers die schwierigsten Akkordverbindungen, Umstellungen, Auflösungen usw. vierstimmig gesungen wurden, ohne jede aufgeschriebene Note. Daß die Schüler jeden bezifferten Baß vom Blatte absingen, daß sie jede Melodie sofort singen, nach jeder beliebigen Tonart transponieren und nach höchstens dreimaligem Singen auswendig wiederholen, ist ja auch bei öffentlichen Aufführungen oft gezeigt worden.

Man kann also nur sagen, daß die nun doch schon auf eine große Zahl von Schülern sich erstreckenden Erfahrungen unbedingt sicher beweisen, daß in verhältnismäßig kurzer Zeit nach dieser musikalischen Erziehungsmethode der Schüler die beiden Grundelemente der Musik, Rhythmus und Tongehör, in einer Weise sich zu eigen macht, wie sie bislang vom Musikunterricht gar nicht angestrebt wurde. Das ließ man das Sonderrecht der ausnahmsweise Begabten sein, sah darin niemals ein allgemein zu erreichendes Ziel.

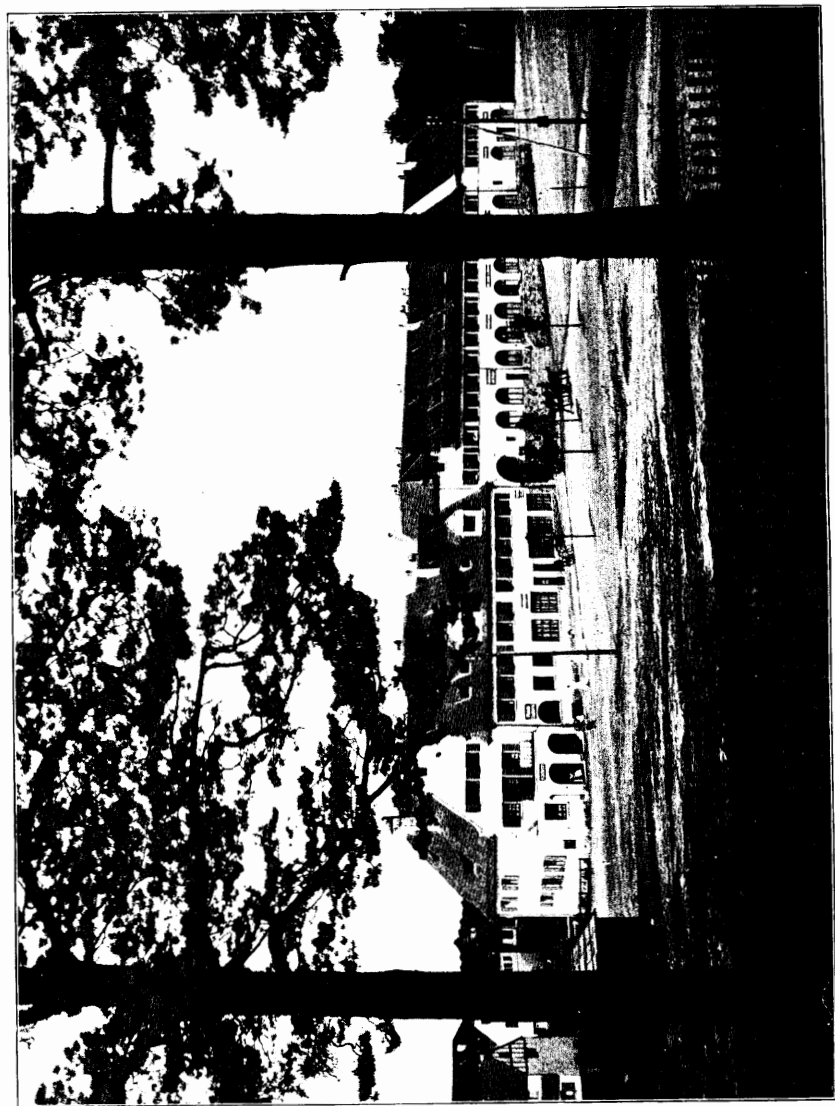
Geradezu kindisch wirken angesichts dieser Tatsachen Einwürfe, wie man sie oft von Musikpädagogen hört, etwa von Klavierlehrern: Was hat das für eine Bedeutung für die Fingertechnik, für den Anschlag oder dergleichen? Oder vom Gesangslehrer: Was nützt mir das alles für die Stimmbildung? Ich lasse es dahingestellt, ob nicht auch für diese technischen Sonderfähigkeiten die erspriessliche Wirkung dieser Erziehung sich feststellen lassen wird. Aber darauf kommt es ja gar nicht an. Es werden hier *m u s i k a l i s c h e* *M e n s c h e n* erzogen, für die Musik nachher ein natürlicher Lebensausdruck ist, die umgekehrt alle Vorbedingungen erfüllen, um musikalische Kunstwerke seelisch und geistig in allen ihren wesentlichen Elementen zu erfassen. Die Schulung der technischen Ausdrucksmittel ist dagegen von untergeordneter Bedeutung und leicht zu erreichen. Dafür ist unsere Musikpädagogik längst entwickelt, ja überentwickelt in zahllosen Methoden. Wenn sie trotzdem so oft scheitert, wenn sie in zahllosen Fällen nur Musikktechniker, aber keine Musiker erzielt, so liegt es eben daran, daß das Wesentlichste der Musikerziehung so oft verkannt wird, ja daß dieses Wesentlichste der musikalischen Erziehung lediglich eine Glückssache starker angeborener Begabung bleibt.

Für die Entwicklung des Menschentums hat nicht die musikalische Technik, sondern nur die Musik als Inhalt des Lebens und Ausdruck des Lebens Wert. Diese Erziehung zur Musik und durch Musik fürs Leben ist Ziel und Leistung der Methode von Jaques-Dalcroze.





Hellerau: Straßenbild „Am grünen Züpfel“ (Architekt Professor Richard Riemerschmid)



Helleran: Geschäftshäuser am Marktplatz (Architekt Professor Richard Riemerschmid)

V. Die Neugeburt des Tanzes

Man ist sich heute allgemein darüber einig, daß der Tanz einer Reform bedarf. Seit einem Jahrzehnt hat auch eine Art von Renaissance eingesetzt, die viel Zustimmung gefunden hat, sicher auch manchen fruchtbaren Reim in sich trägt, der aber doch die eigentliche Überzeugungskraft fehlt. Daneben weckt gelegentlich dann auch wieder das „alte“ Ballett dank irgendwelcher Umstände laute Begeisterung. Aber auch die Bewunderer des Alten müssen zugeben, daß unser Verlangen berechtigterweise nach einer anderen Richtung gehe, und wir stehen vor der Frage: Ist denn der Tanz überhaupt schon einmal für uns in dem Maße lebendige Kunst gewesen wie eine der anderen Künste? Hat er für uns schon jene Aufgabe erfüllt, die er nach den Berichten der Reisenden bei anderen Kulturvölkern, z. B. den Japanern, ausübt? Oder kann — dahin steigert sich die Frage zum Schluß — der Tanz für uns vielleicht noch eine neue Art künstlerischer Offenbarung werden? Kann er uns jene edelste Lebensbeglückung schaffen, die das heimlichste und höchste Ziel der Kunst ist?

Daß es mit unserem Gesellschaftstanz heute grundschlecht steht, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Es kann eigentlich kein erbärmlicheres Zeugnis geben, als daß wir uns die Bereicherung unserer Salontänze bei Negern und anderen „Wilden“ suchen! Wir hören denn auch niemanden über die „Schönheit“ des Cake-walk, des Grislybär-Tanzes und all der vielen Schiebetänze sprechen — denn an eine solche Schönheit dieser neuen Tänze glaubt ja niemand —, sondern nur noch über die Möglichkeit ihrer öffentlichen Auf-
führung, also über ihre „Anständigkeit“. Auch von den Verteidigern dieser Tänze wird niemals ein künstlerischer Schönheitswert angeführt, sondern die dürftige Weisheit, daß die Jugend sich austoben wolle, daß man auch früher schon Tänze als unmoralisch verurteilt habe, die nachher in allgemeinen Gebrauch gekommen seien. Das ist nicht zu leugnen, und es ist auch kaum zu bezweifeln, daß sich das allgemeine Anstands- und Schönheitsempfinden in solchem Maße weiter abstumpfen kann, daß auch diese Tänze gesellschaftsfähig werden. Denn es gibt ja überhaupt nur noch wenige Leute in der Gesellschaft, die tanzen aus dem Gefühl oder Bedürfnis heraus, etwas Schönes

zu tun oder gar eine Kunst auszuüben. Was man beim Tanzen sucht, ist etwas ganz anderes und reicht vom blöden Totschlagen öder Gesellschaftsstunden bis zum sinnlichen Genuß der engen Berührung mit dem anderen Geschlechte — nur eben Kunst und Schönheit haben damit nichts zu tun.

Dabei wollen wir aber nicht verkennen, daß in diesem Bemühen um neue Tänze einer mehr charakterisierenden und grotesken Art doch das Urteil eingeschlossen ist, daß die seit einigen Jahrzehnten üblichen Rund- und Schritttänze uns langweilig geworden sind. Es liegt also in alledem die Verurteilung der bisherigen Entwicklung des Gesellschaftstanzes und bei aller Ohnmacht und Unzulänglichkeit der Versuche der Ausdruck eines neuen Verlangens.

Es ist doch sehr auffallend, daß gerade der Tanz in ungleich geringerem Maße als alle anderen Künste für uns Kunst ist, denn man sollte meinen, daß der Tanz die allgemeinste Kunstübung des Menschen sein müßte. *) Macht er es doch nur möglich, daß jeder einzelne seinen eigenen Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel benutzen kann; ist doch auf diese Weise der Tanz die jedem Menschen zunächst liegende Form, in ihm lebende künstlerische Bedürfnisse durch sein eigenes körperliches Sein zum Ausdruck zu bringen. Daß trotzdem der Tanz nicht nur für den einzelnen, sondern auch als Gesamterscheinung in viel geringerem Maße Kunst geworden ist, als die anderen redenden und bildenden Künste, mag die tiefste Ursache darin haben, daß der Tanz für sich allein nicht zu bestehen vermag, sondern der Verbindung mit einer anderen Kunst bedarf, und zwar der Musik.

Der Tanz hat immer und überall eine zweiseitige Entwicklungsmöglichkeit gezeigt. Er ist einmal eine rhythmisch geordnete, gleichmäßige Bewegung. Die andere Richtung kann unter dem Begriff der Mimik zusammengefaßt werden.

✿ In der ersten Art zeigt sich der Tanz als Kunst am unvermischtesten. Zwar ist er auch da fast immer mit Musik verbunden, aber die Musik hat im wesentlichen nur die Aufgabe, die Bewegung zu rhythmisieren. Diese Bewegung an sich ist sich selbst Ziel. Man kann das künstlerische Wohlgefühl, das sie dem Tänzer bereitet, darin sehen, daß sie dank der rhythmischen Ordnung jene Körperbewegungen, in denen sich aufgespeicherte Kräfte auslösen

*) „Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Rundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß notwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebaren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.“

Richard Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft“

wollen, in den Bereich der willkürlichen Verwendung des Menschen rückt. Sowohl die aufgespeicherten Kräfte wie die Form ihrer Auslösung wird dadurch beherrscht. Herrscher ist der Mensch. Kräfte, die in ihrer elementaren Form ihn schädigen oder günstigstenfalls betäuben, dienen ihm so zur Lust. Die Entwicklungsmöglichkeiten dieser Tanzart liegen in der höheren Schwierigkeit der einzelnen Bewegung und in der Mannigfaltigkeit ihrer Zusammensetzung. Die erste, mehr gymnastische Seite kann dadurch zur Kunst werden, daß ein an sich Mühsames spielend überwunden wird. In der Mannigfaltigkeit der Bewegungen liegen geborgen die Schönheiten des Gegensatzes und dadurch auch die Fähigkeit des Ausdrucks; denn aus den körperlichen Gegensätzen vermag man geistige und seelische zu folgern und erhält so eine Mannigfaltigkeit von Zuständen, ja sogar eine Entwicklung aus dem einen in den andern. Der Kunstanz hat diese Stufe eigentlich nicht erreicht, einmal weil der mimische Tanz diese Aufgaben bereits zu erfüllen strebte, vielleicht noch mehr aber, weil die Musik, die eine große Zahl ihrer Formen als Helferin des Tanzes entwickelt hatte, sich vom Tanze freimachte und für sich allein nun die zuletzt gezeichnete große Entwicklung rasch vollzog. (Die großen Kunstformen der Suite, Sonate und Sinfonie sind aus dem Tanze entwickelt.)

Der Volkstanz dagegen hat es zu dieser Höhe des Ausdrucks gebracht, wie viele spanische Tänze, die italienische Tarantella, der ungarische Eschardasch oder auch der älplerische Schuhplattler zeigen. Freilich ist der Inhalt aller dieser Tänze die Steigerung des bescheidenen Liebeswerbens bis zur Liebestraferei. Und nur die Selbstverständlichkeit dieses Inhalts verdeckt die Tatsache, daß es auch hier im Grunde sich um Mimetik handelt. Der Schuhplattler ist dabei doch oft recht deutlich, indem während des Tanzens tierische Brunnstschreie nachgeahmt werden.

Sehen wir von diesem mimischen Inhalte ab, so liegt auch bei den Volkstänzen, genau wie bei den Gesellschaftstänzen, das Künstlerische in der Gewandtheit der Körperbewegung. Je mehr darum ein Tanz Gesellschaftstanz wird, eine je größere Zahl von Menschen sich an ihm beteiligen sollen, um so einfacher muß die Form werden. Darum sind die modernen Gesellschaftstänze von der Polka und dem Galopp an zum Walzer in ihren Bewegungen so außerordentlich vereinfacht gegen die Tänze der Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts. Die neuere Zeit wollte für die Allgemeinheit im Tanze ein Mittel gesellschaftlicher Unterhaltung haben; die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts dagegen hatte im Tanze die Blüte der körperlichen Erziehung gesehen. Die gute Aufführung eines Menuetts erheischte ein wahres Studium und setzte die Herrschaft über ein ganzes System von Körperbewegungen voraus, die einzeln bereits zum Roker des gesellschaftlichen Bewegungslebens gehörten. Die Compliments und Révérences z. B., die man im Menuett als Teile einer größeren Gesamtbewegung aus-

zuführen hatte, brauchte man in der gleichen Vollendung auch im gesellschaftlichen Verkehr.

Auch das Ballett hat in dieser Richtung nur weitergeführt, nicht aber bereichert. Es ist nur eine Vermehrung der Schwierigkeit, wenn statt auf dem gehobenen Fuße auf der Fußspitze getanzt wird. Die Steigerung der Drehbewegung bis zur tollen Pirouette, die Beschleunigung und Verstärkung aller anderen Tanzbewegungen, als Verbeugungen, Überlegen des Körpers — alles das ist nur Erhöhung der rein körperlichen Leistung und kann als solche natürlich auch schön wirken. Es hat aber seine guten Gründe, wenn der Tanz in neuerer Zeit immer mehr zum Bestandteil des Variétés geworden ist und in immer höherem Maße sein Ziel in der tollen Steigerung der Schwierigkeitsgrade der Ausführung, des Nervenregenden an sich sah, nicht aber in einer Bereicherung der schönen Linie oder gar des schönen Körperausdrucks. Die Entwicklung ins Akrobatenhafte wurde damit auch äußerlich zugestanden.

Daß aber dieses Ausdrücken eines Inhalts durch den Körper zu den Urelementen des Tanzes gehört, können wir aus den Zuständen bei den Naturvölkern folgern. Man erinnere sich nur an die fest mit bestimmten Gelegenheiten verbundenen Tänze, wie die Kriegs-, die gottesdienstlichen Tänze und dergleichen. Das Bestreben, den Schatz der verwendbaren Bewegungsmöglichkeiten zu vermehren, führt zu den vielen Tiertänzen, in denen die Bewegungen der betreffenden Tiere charakteristische Nachahmung finden. Wie alle andere Kunst, am sichtbarsten die Malerei, für den Menschen ein Mittel gewesen ist, die außer ihm liegende Welt der Erscheinungen in seinen Machtbereich zu bringen, dadurch daß er sie symbolisch wiedererstellen ließ, so auch der Tanz. Die oben angeführten Tiertänze zeugen dafür. Aber wie nun gerade die Naturvölker in ihrer bildenden Kunst uns vielfach eine ganz erstaunliche Fähigkeit übertragender Stilisierung erkennen lassen, so erreichen auch einzelne ihrer Tänze im Einbeziehen von Naturerscheinungen und ihrer stilisierten Wiedergabe durch menschliche Bewegung eine Stufe, auf der wir unseren Kunstanz eigentlich nirgendwo sehen. Ich beschränke mich hier auf ein einziges Beispiel, den „Seewogentanz“ der Fidischianer, der das Aufsteigen der Flut gegen das Riff versinnbildlichen soll. F. St. Cooper beschreibt ihn also: „Zuerst stellten sie sich in einer langen Linie auf; darauf tanzten, die Linie unterbrechend, zehn oder zwölf auf einmal einige Schritte nach vorne, wobei sie ihre Körper nach vorne beugten und die Hand ausstreckten, als ob die kleinen Ausläufer einer Woge den Strand emporschössen. Woge auf Woge rollte heran, dann begannen sie am Ende der langen Linie rund herum zu laufen, zuerst nur wenige, von denen manche wieder zurückwichen, dann mehr und mehr, wie die Flut an der Uferseite eines Riffes emporsteigt, bis nichts mehr als ein kleines Koralleneiland übrigbleibt. Die

Musik machte dazu ein Geräusch gleich dem Toben der Brandung; und als die Flut wieder stieg und die Wogen sich auf der Insel begegneten und miteinander zu kämpfen begannen, warfen die Tänzer ihre Arme über den Kopf, wenn sie zusammentrafen, und die mit weißen Tapastreifen geschmückten Häupter zitterten, wenn die Tänzer emporsprangen, wie der Schaum der Brandungswellen. Das rings herum sitzende Volk jubelte vor Entzücken.“

Man hat hier den Weg, auf dem sich die Aussicht öffnet auf eine Entwicklung des Tanzes, bei der man geradezu eine *Sprache der Körperbewegung* gefunden hätte, die auf einer Übereinkunft beruhte, wie jede Sprache, und infolgedessen ein Ausdrucksmittel abgegeben hätte für ein zu Sagensdes. Bei einigen orientalischen Kulturvölkern, vorab bei den Japanern und den Indern, muß ein großer Teil des Tanzes bis auf den heutigen Tag auf dieser Linie der Entwicklung liegen. Doch sind wir darüber nicht genugsam unterrichtet, andererseits berührt es uns in diesem Zusammenhange weniger, da es für unsere Zustände ohne Bedeutung geblieben ist.

Für die europäische Kunst hat die Entwicklung des Tanzes diese Richtung nicht eingeschlagen, weil die *Pantomime* sich hier vordrängte und jene Aufgaben übernahm, die eine derartige Tanzkunst zu erfüllen gehabt hätte. Die Pantomime aber hatte sich nicht, wie der Tanz, mit der Musik und aus ihr heraus entwickelt, sondern aus der Dichtung, aus der Erzählung, dem Drama. Es kommt hier ein ganz anderes Element in den Tanz hinein, das um so nachteiliger wirkte, als es nicht sinnlicher Art ist, sondern eigentlich ganz verstandesmäßig aufgenommen wird. Das ist der Fall schon bei den pantomimischen Göttergeschichten der Griechen, bei den großen Pantomimen im alten Rom und beim ganzen Ballett. Man dichtete einen Vorgang, der sich viel besser in der Erzählung oder im gesprochenen Drama hätte ausdrücken lassen. Die Pantomime, die höchste Ballettleistung, lag dann darin, daß man die Worte wegließ und versuchte, durch Körperbewegungen den Inhalt des Geschehens und die damit verbundenen Gefühle auszudrücken. Gewöhnlich gab man, vor allem dann, wenn es sich nicht um einen allgemein bekannten Vorgang aus der Mythologie handelte, den Zuschauern einen erläuternden Text in die Hand. Die Russen und die gerade im Ballett immer besonders reiche Maschinerie, dann auch die symbolisch ausgestatteten Kostüme taten das übrige zur Verständlichung. Die Musik war zwar dauernd verbunden mit der Bewegung, aber auch die Musik entsprang dem Text des Balletts und versuchte, ebenso wie der Tänzer, einigermaßen die gewollten Geschehnisse und Gefühle auszudrücken. Aber Tänzer sowohl wie Komponist erblickten die eigentliche Gelegenheit ihrer Betätigung in den reinen Tanzeinlagen. So liegen im Ballett die verschiedenen Formen des Tanzes neben der Pantomime im Grunde fremder und unverbundener, als in der Oper alten Stils die Musikstücke in den Dialog hineingelegt sind.

Ganz sicher ist auch auf diesem Gebiete viel Schönes geleistet worden. Es gab Künstler, die die pantomimische Bewegung zu höchstem Ausdruck zu steigern vermochten. Andere waren Schauspieler genug, um durch den Ausdruck des Gesichts hinzureißen. Freilich wollen wir nicht vergessen, daß in der Blütezeit des Balletts die Tänzer Masken trugen, daß also damals der Gesichtsausdruck nicht mitzusprechen vermochte. Und wenn man auch im Frankreich des ancien régime immer galant genug war, die Tänzerinnen mit dieser Maskierung zu verschonen, so hat sich doch auch bei diesen im Laufe der Zeit ein stereotyper Gesichtsausdruck herausgebildet, so daß die Balletteuse ihr klischeeartiges Lächeln auch dann nicht verliert, wenn sie einen tragischen Inhalt mitzuteilen hat.

Es sind also wohl im allgemeinen nicht eigentlich künstlerische Kräfte gewesen, die zur hohen Beliebtheit des Balletts beitrugen. Es war mehr die Anmut und körperliche Schönheit der Balletteusen, war eine verfeinerte Sinnlichkeit, die hier mitwirkte, und daneben die Bewunderung für die hohe Geschicklichkeit der Körperbewegung. Vielleicht daß man gerade deshalb diese körperliche Geschicklichkeit so hoch bewertete und so gut verstand, weil man selber die gleichen Tänze in geringerer Vollkommenheit gesellschaftlich ausübte. Der Abstand zwischen der Möglichkeit der eigenen Leistung und der des berufsmäßigen Tänzers löste dann die hohe Bewunderung für das Können des letzteren aus, ähnlich wie der ein Instrument spielende Dilettant beim Virtuosen die technische Überlegenheit anstaunt und darüber das eigentlich Künstlerische leicht aus den Augen verliert.

Freilich hat zu allen Zeiten das Ballett einzelne Erscheinungen aufzuweisen, daß man den Körper als solchen mit der Fülle seiner Bewegungsmöglichkeiten als selbständiges Ausdrucksmittel erkannte und darum in ihm die Kraft sah, künstlerische Wirkungen durch sich selbst auszulösen. Für das alte Ballett finde ich eine außerordentlich charakteristische Schilderung aus dem Jahre 1750 in den Erinnerungen des Giacomo Casanova (2. Bd., 8. Kap.). Der Held der vielen Abenteuer schildert einen Besuch in der Pariser Oper, in der er an diesem Abend ein heute vergessenes Werk „Venezianische Feste“ sah, das ihn als Venezianer natürlich besonders reizte. Zum Schluß des einen Aktes traten aus den Kulissen der Doge und die zwölf Mitglieder des Rates, alle in sonderbaren Salaren, und führten einen großen Rundtanz auf. „Plötzlich hörte ich das Parterre heftig Beifall klatschen; es erschien ein großer und schöner Tänzer in Maske und mit einer ungeheuren schwarzen Perücke, die ihm über den halben Oberleib herabfiel; bekleidet war er mit einem vorne offenen Salar, der bis an die Absätze reichte. Patu sagte mir mit einer Art von Verehrung: ‚Das ist der unnachahmliche Duprès.‘ Ich hatte von ihm sprechen hören und paßte genau auf. Ich sah die schöne Gestalt mit abgemessenen Schritten sich vorwärts bewegen; vorne auf der Bühne an-

gekommen, erhob der Tänzer langsam seine gerundeten Arme, bewegte sie voller Anmut, streckte sie aus, verschränkte sie, machte leichte und genaue Fußbewegungen, kleine Schritte, einen Kreuzsprung, eine Pirouette und verschwand hierauf wie ein Zephyr. Das Ganze hatte keine halbe Minute gedauert. Beifallsklatschen, Bravorufen von allen Ecken und Enden des Saales! Ich war darüber erstaunt und fragte meinen Freund nach dem Grunde.

„Der Beifall gilt der Anmut unseres Duprès und der göttlichen Harmonie seiner Bewegungen. Er ist sechzig Jahre alt, und wer ihn vor vierzig Jahren gesehen hat, der findet, er sei immer noch der gleiche.“

„Wie? Er hat niemals anders getanzt?“

„Er kann nicht besser getanzt haben; denn die Entwicklung, die du gesehen hast, ist vollkommen, und was kennst du, das über das Vollkommene hinausginge?“

Beim Ende des zweiten Aktes erschien von neuem Duprès, das Gesicht von einer Maske verdeckt. Er tanzte nach einer anderen Melodie, machte aber in meinen Augen genau das gleiche. Er trat bis dicht an die Rampe vor und stand einen Augenblick in einer vollendet schön gezeichneten Stellung da. Plötzlich verlangte von mir, ich solle ihn bewundern; ich gab es ihm zu; plötzlich hörte ich im Parterre hundert Stimmen rufen: „Ah, mein Gott, mein Gott, er entwickelt sich, er entwickelt sich!“ Er schien allerdings ein elastischer Körper zu sein, der sich entwickelte und dadurch größer erschien.“

Die zuletzt geschilderte Bewegung muß doch wohl ausgiebiger gewesen sein, als sie Casanova beschreibt, und wird eine solche Verschiebung der gesamten Verhältnisse herbeigeführt haben, daß sich aus einer ersten eine zweite, von jener im Ausdruck verschiedene „Attitüde“ des Körpers entwickelte. Wir sehen in diesen Bestrebungen des Tanzes die Beeinflussung durch die bildende Kunst, vorab durch die Plastik. Die Wechselwirkungen zwischen der französischen Malerei der Watteau, Lancret und dem Ballett sind unverkennbar, aber schwer danach zu trennen, auf welcher Seite die Anregung jedesmal lag. Dagegen mußte natürlich jederzeit die Plastik auf die Balletttänzer einwirken, da sie mit dem Tanze das dreidimensionale Material des Körpers teilt und das höchste Ziel der Plastik die Darstellung von schönen Ruhezuständen des Körpers war, die nun als Abschluß oder Gipfelpunkt mimischer Darstellung Verwendung finden konnten. Auf der anderen Seite hat die Plastik des ausgehenden Barocks und des Rokoko in den Stellungen eine innere Unruhe der Bewegung, als ob diese in einer „Entwicklung“ wäre. Einzelne berühmte Tänzer und zumal Tänzerinnen haben sich die Spezialität solcher Attitudes nach berühmten Kunstwerken ausgebildet. Besonders berühmt wurde darin Lady Hamilton.

Aus dieser Quelle gewann auch jene Künstlerin ihre Kraft, der das große

Verdienst zuzusprechen ist, die heutige Öffentlichkeit aus ihrer stumpfen Gleichgültigkeit gegen den Tanz aufgeweckt und eine Fülle der Anregungen zur Weiterentwicklung geboten zu haben: *J s a d o r a D u n c a n*. So ganz neuartig, wie sie von der Öffentlichkeit angesehen wurden, waren nun freilich die Bestrebungen dieser Amerikanerin nicht. Die Duncan bot nur eine geschickte Aufmachung und populäre Ausnutzung von Bestrebungen, die als erster der Franzose *d e l S a r t e* (1811—1871) stark erfüllt und in ein faßbares System gebracht hatte.

François del Sarte, der durch die Unfähigkeit seiner Lehrer so schwer geschädigt worden war, daß er seine Absicht, die Bühnenlaufbahn zu ergreifen, nicht ausführen konnte, war aus der eigenen Not heraus zu der Überzeugung gelangt, daß den scheinbar so freien und willkürlichen Kunstmitteln des Schauspielers eine Gesetzmäßigkeit innewohnen müsse, daß mit einem Worte diese Kunst ebenso gut bis zu einem gewissen Grade technische Wissenschaft sei, wie bei allen übrigen Künsten das handwerklich Technische es ist. Und so begann del Sarte für die körperliche Ausdruckswissenschaft Material zu sammeln. Er beobachtete an Gesunden und Kranken — gerade die Irren boten ihm eine reiche Ausbeute —, studierte besonders an Kindern die Art, wie sie ihre Empfindung körperlich auszudrücken suchten, und verband mit dieser Betrachtung des lebenden Materials das der bildenden Kunst. Da fand er, daß vor allen Dingen die Griechen, das Volk also, das die harmonische Körperausbildung zu einem wesentlichen Bestandteil der Allgemeinbildung gemacht hatte, in ihrer plastischen Kunst eine wunderbare Fülle herrlichster Ausdrucksmittel uns hinterlassen hatten.

Beim systematischen Durcharbeiten dieses aufgehäuften Materials gelangte del Sarte zu einer Skala von Grundbewegungen, die durch Abwandlung, Teilung und vor allen Dingen Gegenführung in den Armen und Beinen eine schier unendliche Zahl von Abstufungen und Veränderungen zuließ. Dieser Grundstock von Bewegungen ist das eigentliche Material, so gut wie die Tonarten und die aus ihnen entwickelten Akkordverbindungen sowie die kontrapunktischen Stimmführungen das Material für den Musiker abgeben. Persönlich bleibt immer noch die Verwendung dieses Materials im Dienste eines subjektiven Ausdruckes. Del Sarte, dem im allgemeinen in Frankreich das Schicksal des Propheten im Vaterlande zufiel, übte nun zwar eine ziemlich ausgedehnte Lehrtätigkeit aus, gelangte aber nicht dazu, das gesammelte Material wirklich zum System durchzuarbeiten. Leider ging auch der größte Teil seiner schriftlichen Aufzeichnungen verloren. Erst wesentlich später (1895) hat A. Giraudet sein umfangreiches Werk über Mimik veröffentlicht, das den Untertitel führt: „Physionomie de Geste. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte“ (Paris, Quantin). Entgegen dem Titel ist es allerdings mehr eine philosophische Abhandlung, als eine praktische Schule.

Ins Praktische hatte dagegen noch vor del Cartes Tod der Amerikaner Steele MacRae die Lehren del Cartes umgekehrt und seinerseits in Miß G. Stebbins eine begeisterte Schülerin gefunden, die aus den noch vorhandenen Manuskripten del Cartes und den mündlichen Überlieferungen ihres Lehrers ein System künstlerischer Gymnastik entwickelte, das in Amerika großen Beifall und eifrige Pflege fand. Aus der Schule der Miß Stebbins ist Isadora Duncan hervorgegangen.

Wer erinnerte sich nicht der Freude, ja der Begeisterung, mit der Isadora Duncans Auftreten vor allem in Deutschland begrüßt wurde?! Es waren besonders die Kreise der bildenden Künstler, die ja auch am schwersten unter der Häßlichkeit oder doch Armut des heutigen Kunsttanzes leiden müssen, die vom Auftreten der Amerikanerin eine Renaissance unserer Tanzkunst erwarteten. Willig sah man über die körperliche Unzulänglichkeit mancher Bewegung hinweg. Man erblickte hinter allem die Urbilder von griechischen Statuen, griechischer Vasenmalerei, aber auch italienischer Renaissancekunst, und begeisterte sich an dieser Entfesselung des Körpers aus den einschnürenden Vorschriften der überlieferten Ballettkunst und seiner Verwendung in künstlerischer Freiheit zum Dienste am Schönen. Viel weniger erbaut waren die Musiker, die sich meistens umsonst bemühten, innere Zusammenhänge zwischen den Tänzen und Bewegungen der Duncan und den zur Begleitung ausersehenen Musikstücken zu finden, ja die sich vielfach durch die Wahl der Musikstücke aufs tiefste verlezt fühlten. Aber alle gaben die Anregungswerte zu, die in diesem Auftreten lagen, und in den weitesten Kreisen hatte man jetzt eine Erklärung für die allgemeine Ballettmüdigkeit, die sich schon seit Jahrzehnten in einer immer weitere Kreise erfassenden Gleichgültigkeit gegen die früher so hoch bewerteten Leistungen des Balletts ausgesprochen hatte. Dieses Ballett seinerseits schien ja nun auch die letzten Schritte ins Unkünstlerische durch die Massenballetts der Zirkusse gemacht zu haben.

Auf der anderen Seite nun waren die Wirkungen, die das Auftreten der Duncan auslöste, doch durchaus nicht erfreulich. Als seien die nackten Füße und Beine das Wichtigste gewesen, erstanden überall Barfußtänzerinnen, die die Barfüßigkeit allmählich bis über den Kopf hinaus erstreckten, und mochten einzelne dieser Darbietungen — z. B. die von Ruth St.-Denis — an sich auch schön sein, dem ganzen Treiben haftete ein alle höheren ästhetischen Ansprüche verletzender böser Dilettantismus an.

So geht man denn sicher nicht fehl, wenn man die jubelnde Begeisterung, die das erste Auftreten des „russischen Balletts“ mit der Pawlowna an der Spitze im Jahre 1909 zunächst in Berlin und danach auch in anderen Städten auslöste, geradezu als eine Reaktion gegen diese Gesamtheit von Erscheinungen, die man unter dem Stichwort „der Reformtanz“ zusammenfaßte,

ansieht. Laut verkündete man, daß sich keineswegs die Ballettkunst als solche überlebt hätte, daß das alte Ballett voll sieghafter Kraft sei, sobald nur wirklich schöne Mädchen in wahrhaft vollendeter Weise tanzten. Jugend, Kraft, Eleganz, Temperament und Leidenschaft seien die eigentlich ausschlaggebenden Kräfte. Der aufmerksame Beobachter konnte freilich schon damals sehen, daß die eigentliche Begeisterung ausgelöst wurde auf der einen Seite durch die Volkstänze, auf der anderen durch einzelne im Grunde ins Variété gehörige Spezialdarstellungen, sowie durch die glückliche Einbeziehung von Kinderspielen und dergleichen in das Gebiet des Mimischen. Ziemlich kühl dagegen ließen trotz aller Fertigkeit die eigentlichen Künste des Ballettanzen. Inzwischen hat das russische Ballett seine Siegeszüge wiederholt, und unverkennbar haben die Leiter dieses Balletts aus jenen Reformtanzbewegungen allerlei übernommen, wodurch sie vor allem das Mimische in ihren Darbietungen von der alten Schablone befreiten. Dagegen ist es dem russischen Ballett nicht gelungen, aus dem *N e b e n e i n a n d e r* von Mimik und geschlossenem Tanz jenes *Ineinander* körperlicher Ausdrucksbewegung zu schaffen, dem allein der Ehrenname eines künstlerischen Tanzes zukäme.

So haben sich denn auch beim letzten Auftreten in der Kritik die Stimmen gemehrt, die auch im russischen Ballett lediglich die allerdings glänzende Auffrischung einer alten und veralteten Kunstübung sehen, die unserem heutigen Sehnen nichts mehr zu geben hat. Es ist bezeichnend, daß diese Anschauung der Kritik nirgendwo so laut und so einhellig zum Ausdruck kam wie in Dresden.

Die Erscheinung ist bezeichnend, weil der tiefere Grund dafür in der Tatsache zu suchen ist, daß unmittelbar vor den Aufführungen des russischen Balletts Jaques-Dalcroze mit seinen Schülern in Dresden Vorführungen veranstaltet hatte, in denen auch eine größere Zahl von Tänzern zur Aufführung kamen, und daß die Kritik die Gelegenheit wahrgenommen hatte, im benachbarten Hellerau den Übungen dieser Schule beizuwohnen, sowie die aus diesem Geiste heraus gestalteten Räume kennen zu lernen. Da konnte dann freilich kaum mehr ein Zweifel sein, wo ein wirklich neuer Geist waltet, und daß dieser neue Geist auch ein guter sei, mußte sich jedem aufdrängen, der überhaupt noch Sinn für Natürlichkeit der Kunst besitzt.

Das große Verdienst von Isadora Duncan hatte in der Anregung bestanden. Daß sie, wie der ganze Troß ihrer Nachfolger, nicht mehr als Anregungen geben konnte, beruhte darin, daß sie kein inneres Verhältnis zur Musik hatte. Das zeigte sich trotz, oder besser — in der ganz ungewöhnlichen Verwendung von Musik, zu der, oder die sie zu tanzen vorgab. Es war vornehmste, edelste, tiefstinnigste Musik. Aber war es Musik, die sich tanzen ließ?

Es gibt nämlich zwei Arten von Musik. Für die eine Art von Musik bleibt Hanslicks Definition von der „tönend bewegten Form“ dauernd das

erhellende Wort. Da ist die Musik ein Spiel von Linien, eine durch Bewegungen aller Art gewonnene Form in der Welt des klingenden Tones. Der wunderbare Reiz dieses Formenspiels beruht nicht nur, wie in der bildenden Kunst, auf der sinnlichen Schönheit dieser Form an sich, sondern in noch erhöhtem Maße auf der steten Lebendigkeit, Bewegtheit dieser Form, dank derer wir Werden und Vergehen des Gebildes miterleben können. Daneben gibt es eine andere Musik, für die die Ästhetik die Bezeichnung „Musik als Ausdruck“ geprägt hat. Diese Musik ist der Ausdruck eines innerlich sich abspielenden Lebens; eines Lebens, das die sinnliche Verdeutlichung überhaupt nicht verträgt. Es ist jene Musik, bei der wir am liebsten die Augen schließen, wenn wir sie anhören; denn wir möchten uns sogar die Reproduktion zu einem von der Außenwelt losgelösten seelischen Vorgang machen. Für diese Musik ist der charakteristische Vertreter Beethoven.

Was sollte auch eine Versinnlichung dieser Musik, die etwas durchaus Seelisches gibt, die man nur wieder in sich aufnehmen kann, indem man mit den inneren Augen schaut, was in ihr gedichtet ist, bei der man aber nicht Formen sieht?!

In der musikalischen Ästhetik sind die beiden Anschauungen von der Musik als tönend bewegter Form und der Musik als Ausdruck in heftigem Kampfe aufeinandergeraten, weil man eben nicht einsehen wollte, daß beide Richtungen nebeneinander möglich sind. Und mögen sie auch vielfach ineinander übergegangen sein, mag auf der andern Seite unbedingt die Musik als Ausdruck von Beethoven bis zu Wagner das Übergewicht gewonnen haben und seither in einzelnen Richtungen der Musik (sinfonische Dichtung, Programmmusik) sich zur Einseitigkeit des verstandesmäßig Geistigen gesteigert haben, — es ist doch nicht zu leugnen, daß auch für die Musik als tönend bewegte Form das Recht der Einseitigkeit bis heute besteht. Wenn man allerdings sieht, wie die neueste Entwicklung der sinfonischen Dichtung zu einem Übergewicht des Orchestertechnischen geführt hat, das doch auch ein Formales ist, so muß man erkennen, daß auch auf diesem Gebiete die Extreme sich berühren.

Doch diese Frage war es nicht, die wir hier zu behandeln hatten, wo wir die Antwort für die Beziehungen zwischen Tanz und Musik zu suchen haben. Aber ich glaube, daß diese Antwort im vorangehenden bereits gegeben ist. Soweit die Musik tönend bewegte Form ist, soweit eignet sie sich zum Tanzen, sagen wir, um das mißbrauchte Wort zu vermeiden — zur plastischen Verkörperung. Denn soweit steht sie in der gleichen sinnlichen Welt mit dem Plastischen. Die Musik als Ausdruck seelischen Lebens gehört dagegen einem Jenseits an. Natürlich soll damit nicht gesagt werden, daß jede mehr sinnlich-formale Musik dadurch an Ausdruckskraft gewönne, wenn sie plastisch verkörpert würde. Die Wege, auf denen man zum vollen Genuß

eines solchen Kunstwerkes gelangen kann, sind verschieden, wie ja nur wenige, die ein Kunstwerk empfangen, es genau auf dieselbe Weise tun. Davon abgesehen liegt ein Riesenabstand zwischen einer Musik, die getanzt werden kann, und einer solchen, die von ihrem Schöpfer in plastischer Verkörperung gedacht worden ist. Nur das eine wollen wir hier schon festhalten, daß diese künstlerische Bewegung des Körpers aus der Musik als Nährquelle gespeist wird, daß dieser künstlerische Tanz aus der Musik geboren wird.

Dieses Herauswachsen aus der Musik kann man geradezu greifbar und sichtbar erleben bei einer jener Vorführungen der Jaques-Dalcroze-Schule, in denen die Methode von den ersten Anfangsgründen bis zu den vollendeten plastischen Darbietungen gezeigt wird. Die rhythmische Schulung bringt die Umsehung jedes musikalischen Zeitwertes in eine körperliche Bewegung. Hier arbeiten Tanz und Musik genau aus demselben Geiste. Der Rhythmus ist für beide ordnende Kraft, gibt beiden ihr sie aus aller Kunst charakteristisch hervorhebendes Merkmal der künstlerisch geordneten Bewegung. Die Gehörsbildung, die auf den ersten Blick scheinbar ein rein Musikalisches ist, ist doch eine Vorbedingung für die Ausführung dieses echt musikalischen Tanzes. Denn diese Gehörsbildung beschränkt sich ja keineswegs darauf, den Ton nach seiner Höhe richtig einzuschätzen, sie bringt eine tiefinnerliche Erkenntnis des Wesens der Tonarten und damit der Harmonie, andererseits die Fähigkeit, den Bau eines musikalischen Werkes, seine Form zu erkennen und geradezu in sich aufzunehmen. Das melodische Element der Musik ist in seiner elementaren Vorbedingung — Höhe und Tiefe der Töne — ebenfalls körperlich zu veranschaulichen, insofern die Arme durch Hoch- und Tiefstellung in einer Skala bewegt werden können, die an Systematik der Tonleiter nichts nachgibt. Daß durch die Möglichkeiten der Gegenbewegung zwischen Beinen und Armen, zwischen den Armen untereinander eine Parallele zur musikalischen Führung verschiedener Stimmen geboten ist, leuchtet ohne weiteres ein. So bietet in der Tat der menschliche Körper auf plastischem Gebiete zu allen formalen Kunstmitteln der Musik die sinnfälligen Parallelererscheinungen. Und auch der Gefühlsgehalt der Musik findet beim Körper den Ausdruck durch die Möglichkeit der Belebung jeder einzelnen Bewegung im Dienste jedes beliebigen Empfindens. Hier liegt dann auch, abgesehen von den durch die körperliche Eigenart mitgebrachten Verschiedenheiten, der hohe künstlerische Reiz des ganz Persönlichen, jedem Individuum Eigenen in der Ausführung dieses plastischen Tanzes bei allgemein gültiger Bedeutung der zugrunde liegenden Bewegungen. So vermag in der Tat dieser Tanz mit den ihm durchaus eigenen Mitteln eine p l a s t i s c h e D a r s t e l l u n g d e r M u s i k zu geben.

Wer beobachtet hat, wie im Ursprünglichsten Ton und körperliche Bewegung gleichzeitig entstehen, wie im Erregungszustand des einfachen Men-

schen Ton und Bewegung zusammen als Ausdrucksmittel dieser Erregtheit sich einstellen; wer dann erkannt hat, wie die urgewaltige Macht des Rhythmus in den Künsten des Tones und der Bewegung mit einer bei allen anderen Künsten ungekannten Kraft waltet, der kann darüber nicht im Zweifel sein, daß aus der Vereinigung dieser beiden Künste ein ebenso einheitliches und selbstherrliches Gebilde entstehen muß, wie es die innige Vereinigung von Ton und Wort im Liede zustande gebracht hat. Und wie durch die eifrige Pflege von Jahrhunderten die Verbindung Ton und Wort aus den einfachsten Liedformen bis zu den höchsten Kunstgebilden gesteigert worden ist, so muß ein Ähnliches auch für die Verbindung Ton und Körperbewegung, Ton und Gebärde möglich sein.

An dieser Stelle eröffnet sich uns aber auch eine für die m u s i k a l i s c h e E n t w i c k l u n g bedeutsame Aussicht. Wenn ursprünglich wohl jede Melodie, auch wenn sie von Instrumenten gespielt wurde, als Gesangsmelodie geschaffen war, so hat doch die Entwicklung es mit sich gebracht, daß eine Musik rein instrumentalen Charakters entstand, so daß dann die für den Gesang bestimmte, mit den Worten verbundene Musik einen besonderen Charakter erhielt. Und darüber hinaus entstanden sogar auf dem engeren Gebiete des Liedes Kunstgebilde, in denen die menschliche Singstimme neben dem instrumentalen Musikkörper eine selbständige Aufgabe zu erfüllen hatte, wobei dann erst durch das Zusammenwirken beider das vom Schöpfer beabsichtigte Kunstgebilde entstand. Wir können uns wohl denken, daß für einen musikalischen Schöpfer künftiger Tage der durch seine rhythmische und plastische Schulung zum höchsten Ausdruck befähigte menschliche Körper ein ebenso wertvolles Ausdrucksmittel abgeben wird, wie es heute die Singstimme ist, so daß dann, ebenso wie jetzt Tongebilde für Instrumente mit Gesangstimme, solche für Instrumente mit plastisch sich bewegenden Menschen denkbar sind.

Eins aber vor allem ist gewiß: daß, so reich und schön schon jetzt die plastische Veranschaulichung eines großen Teiles der vorhandenen Musik ist, das Höchste dieser Kunst erst dann zu geben sein wird, wenn Künstler bewußt für diese neuen Ausdrucksmittel schaffen werden. So verspricht dieser neue Tanz, der so ganz aus der Musik heraus geboren sein wird, seinerseits auch der Musik eine Fülle neuer Anregungen, wie ja immer ein Kind von der Mutter nicht nur sein Leben gewinnt, sondern auch die Welt der Mutter bereichert und erweitert.



VI. Die Rhythmik der Szene

Die bevorstehenden Schulfeste in Hellerau werden zum ersten Male Versuche bringen, aus rhythmischem Geiste heraus Raum, Licht und Bewegung bei einem dramatischen Spiele einheitlich zu gestalten. Ohne den bei dieser Gelegenheit zu gewinnenden Erfahrungen vorzugreifen, bringe ich hier einen durch Appias Szenenbilder, die einen Schmuck unseres Buches bilden, angeregten Artikel (aus dem Oktoberheft 1910 des „Türmers“) zum Abdruck, weil die darin aufgestellten Gesichtspunkte auch neben der einzelnen Erfahrung bestehen bleiben.

 Wenn wir uns eine Vorstellung davon machen, wie im dramatischen Dichter sein Werk innerlich entstehen mag, so können wir uns das gar nicht anders denken, als daß, falls er ein echter Dramatiker ist, ihm die von ihm geschaffenen Menschen in viel höherem Maße als vollgültige Lebewesen bei einem ganz bestimmten Tun lebendig sind, als daß ihm nun gerade jedes Wort bis in die letzte Silbe hinein feststeht. Der von ihm geschaffene Vollmensch lebt in der Vorstellung des Dichters. Um die Taten, denen er ihn gegenüberstellt, zu vollbringen, bewegt er sich im Raume. Der Dichter sieht ihn handeln, er sieht den Raum, fühlt die Zeit. Diesem Charakter und Handeln entsprechend läßt der Dichter dann den so geschaffenen Menschen reden; er läßt ihn auch schweigen, und das Schweigen kann so beredt sein wie die Sprache. An diesem vielseitigen, nach allen Richtungen hin abgerundeten innerlich geschaffenen Drama gemessen ist das, was der Dichter uns anderen zunächst in seiner Niederschrift mitteilen kann, ein recht kärgliches Abbild. Gewiß — wirft jeder ein — das im Buch gedruckte Drama ist eben nur ein Notbehelf; das Kunstwerk des Dichters wird erst lebendig auf der Szene durch die Aufführung. Gibt — so frage ich hinwieder — diese Aufführung nun wirklich das vom Dichter geschaffene Kunstwerk? Wir wollen sogar annehmen, daß alle die aufgerufenen Schauspieler tüchtige Künstler sind, daß sie es ernst nehmen mit dem vom Dichter geschaffenen Worte. Hat der Dichter wirklich die Möglichkeit, sein von ihm i n n e r l i c h g e s c h a u t e s Werk uns mitzuteilen? Sicherlich nur in beschränktem Maße. Denn so, wie die Verhältnisse heute liegen, ist er sehr begrenzt in seinem Einfluß auf die Z e i t und ist fast ohnmächtig hinsichtlich der Gestaltung des R a u m e s.

Ich will hier daran erinnern, daß Goethe in Weimar einen Darstellungsstil anstrebte, bei dem die Rede scharf rhythmisiert war, bei dem er mit einer gewissen Tyrannei über das Tempo der Sprechweise wachte, Pause und Rede genau gegeneinander abwog. Wir haben hier den Versuch eines Dichters, Einfluß auf die Zeit zu gewinnen. Es liegt etwas Musikalisches in diesem taktierten Rhythmus der Verssprache. Und in der That, sobald das Wort sich mit dem Ton verbindet, ist die Macht über die Zeit in die Hände des Schöpfers des Dramas gegeben. Der Musikdramatiker beherrscht sein Kunstwerk bis in die letzte Sekunde der Zeit hinein. Durch die Verbindung des Wortes mit dem Ton ist die Dauer jedes Wortes vorgeschrieben, ist der Darsteller nur ein Ausdrucksmittel für den Dichter, nicht nur in bezug auf den Wortlaut (hier auch die Tonhöhe), sondern auch auf die Wortdauer, auf die Dauer jeder Bewegung, jeder Handlung. In diesem Zusammenhange verstehen wir die hohe Bedeutung der scharf rhythmisierten Rede des griechischen Dramas, den außerordentlichen Wert der steten Mitwirkung der in der Tongebung ja so kärglichen und ärmlichen Musik beim Drama der Antike. Nicht die tonliche Entfaltung war für diese Musik die Hauptsache, sondern die Rhythmisierung. Auch hier im antiken Drama beherrschte der Dichter die Zeit.

Ich glaube, im antiken Drama beherrschte er auch den Raum. Die Szene war nichts anderes als ein in sorgfältigen Maßen abgewogener Raum. Das einzige Gestaltungsmittel in diesem Raum war der Darsteller. Die Stellung dieser Darsteller, ihre Bewegungen gliederten den Raum. Andere, sogenannte tote Bühnenrequisiten waren nicht vorhanden. Wir wissen, daß ein Sophokles die Chöre bis auf die letzte Bewegung hin selber einstudierte. Wir dürfen annehmen, daß diese Tätigkeit des Dichters sich nicht nur auf die Chöre beschränkte, sondern auch die Einzeldarsteller miteinbegriff. Es ist auch nicht anders möglich. Sobald eine Rede in der Zeit völlig gegliedert ist, so muß auch die Bewegung, die ja durch das in der Rede Ausgesprochene stets begründet sein muß, sich demselben Rhythmus unterwerfen.

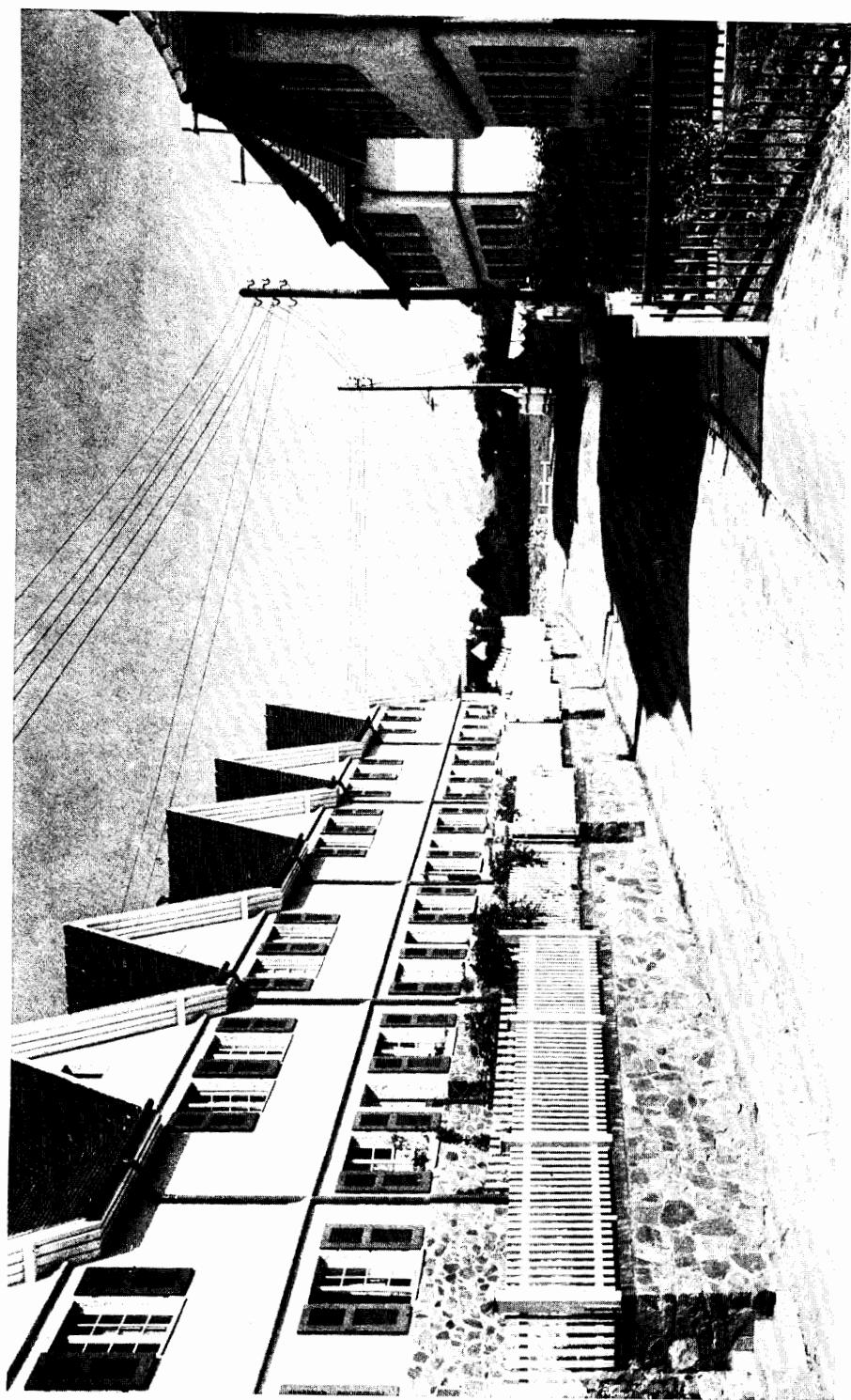
Es ist die denkbar einfachste logische Folgerung aus dem ganzen einheitlichen Wesen des als Einheit vom Künstler geschaffenen Kunstwerkes heraus, daß auch der Raum, in dem dieses Kunstwerk erscheint, Schöpfung des Dichters sein muß, ihm als Ausdrucksmittel dient. So die einfache logische Erkenntnis; die wirklichen Verhältnisse aber unserer Bühne sind davon so weit als möglich entfernt. Wer einmal die dramaturgischen Auslassungen unserer Dichter daraufhin genau liest, dazu alle jene Bemerkungen nimmt, die sie in ihren Dramen über den Raum, in dem sich ihre Dichtung abspielt, geben, wird feststellen müssen, daß gerade die große Phantasiedichtung so gut wie gar nichts Genaueres mitteilt. Während die Schwankfabrikanten, die geschickten Macher von Konversationsstücken den

Bühnenraum ganz genau vorschreiben, Schemata für die Stellung der Schauspieler und die Einrichtung der Zimmer ihren Dichtungen beigeben, sind die Angaben unserer großen Phantasiendichter ganz unbestimmt. Das heißt bloß vom praktischen Bühnenstandpunkte aus. In Wirklichkeit ist, was der Dichter gibt, t y p i s c h e Form: ein Garten; ein weites Feld; ein Hohlweg; Bäume und eine Bank darunter, und dergleichen.

Ist diese Dürftigkeit in der Angabe Gleichgültigkeit? Ist es Ohnmacht beim Dichter, oder offenbart sich nicht vielleicht in dieser ganz typischen Anordnung gerade das tiefste Wesen des dichterischen Schaffens? Denn eins kommt hinzu: während der Dichter in der Bestimmung des Räumlichen ganz allgemein bleibt, arbeitet er ganz bedeutsam mit Lichtwerten und mit B e w e g u n g e n. Die Bewegung gehört zur Rhythmik des Schauspielers. Aber sie geht noch viel weiter. Der Dichter arbeitet auch mit der Bewegung der Natur. Die hinjagenden Wolkenschatten, die vom Sturm gepeitschten Bäume, die hat der Dichter gesehen. Gerade diese b e w e g t e N a t u r ist das, was er braucht. Und gerade diese bewegte Natur gibt uns die heutige Bühne nicht. Hier hilft sie sich mit dem Surrogat der entsprechenden Geräusche. Daneben arbeiten die Dichter auffallend oft mit starken Lichtwirkungen. Die Sonne bricht plötzlich durch Gewölk, oder tiefe Schatten lagern sich über den Raum; Mondschein, untergehende Sonne.

Fassen wir das zusammen, so erhalten wir, daß der Dichter beim Schaffen seines Dramas den Raum als solchen nicht in der realistischen Bestimmtheit aller Einzelheiten sieht, nicht die Farbe von Blatt und Busch und Weg und Haus, sondern eben als Raum in großer typischer Form. Und die Elemente, mit denen er weiterarbeitet, sind räumlicher Art. Die Bewegung setzt den dreidimensionalen Raum voraus. Sie ist selber etwas durchaus Körperliches und niemals in der Fläche der malerischen Darstellung zu geben. Das Licht ist das körpergestaltende, raumdurchflutende Element.

Vergleichen wir damit die Art unserer Inszenierung, so können wir das Ergebnis dahin zusammenfassen, daß alles, was Raum bedeutet, aufs größte vernachlässigt ist. Der Grund dafür ist seltsamerweise die Absicht einer realistischen Vortäuschung des Raumes. Diese Absicht der realistischen Wiedergabe hat uns die gemalte Kulisse gebracht. Unsere Bühne ist zum Gemälde geworden, mit dem einzigen Unterschiede, daß ein Teil der malerischen Perspektive vom tatsächlich vorhandenen Raume bereits gegeben wird. Der „Vordergrund“ gewissermaßen ist körperlich da, aber auch nur in einer Bodenfläche, auf die etliche Stücke räumlich-körperlich hingestellt werden. Alles andere dagegen bleibt notwendigerweise Fiktion. Dieses Bild an sich kann sehr schön sein, und wir haben in den letzten Jahren wundervolle Bühnenbilder gesehen. Diese bildliche Schönheit wird aber zerstört, sobald der Schauspieler hineintritt. Denn dieser Schauspieler ist keine Fläche, ist keine Bild-



Hellerau: Einfamilienhäuser in der Straße „Beim Gräbchen“ (Architekt Geh. Regierungsrat Hermann Muthesius)



Hellerau: Aus dem Kleinhäuserviertel (Architekt Professor Richard Riemerschmid)

figur, sondern ist Plastik. Und es mag eine Szenerie noch so glänzend gemacht sein, es klappt der Widerspruch zwischen dem Körper des Schauspielers und dem gemalten Raum.

Hier liegt die Wurzel all unserer Mühen und Sorge um das Szenenbild. Jeder hat schon folgendes erfahren: Wenn ein Bühnenbild nicht auf Farbe, sondern auf Architektur gestellt ist, wenn die Szene nicht ein Gemälde gibt, sondern architektonische und plastische Formen — etwa in einem wuchtigen Saal mit massiven Säulen —, so entsteht in diesen Fällen leicht die Einheit zwischen Darsteller und Bühne. Meistens ist es nur für wenige Augenblicke der Fall; aber mir sind aus den Inszenierungen der letzten Jahre doch manche solcher Minuten in Erinnerung, in denen die Bühne durchaus als Raum wirkte, der in Einheit zusammenging mit den in ihm stehenden Personen. Was hier meistens nachher zerstörend wirkte, war das *Versagen des Lichtes*. Da tritt eine andere Erfahrung ein, die man auf den *Freilichtbühnen* bei jeder Vorstellung machen kann. Hier stimmt ja so gut wie niemals die realistische vorhandene Umgebung mit dem, was der Dichter eigentlich braucht. Aber der Zuschauer wird von diesen realistischen Bedingungen frei, weil er sich von der Gewohnheit, ein realistisches Bühnenbild zu sehen, naturgemäß freimacht, sobald er vor der freien Natur sich befindet. Was er empfindet, ist die Wohltat des freien Raumes. Wohl leidet dieser freie Raum im künstlerischen Sinne daran, daß seine Umgrenzung nicht in den Machtbereich der Kunst gegeben ist. Aber dafür erfahren wir hier die außerordentliche Macht des diesen ganzen Raum durchflutenden Lichtes. Auch dieses Licht ist beim Naturtheater nicht in die Macht des Künstlers gegeben, und die schwersten Störungen können gerade dadurch entstehen, daß dort, wo wir Sonnenschein aus der Dichtung herausfühlen, weil der Dichter ihn dabei eben mitgeschaffen hat, düstere Wolken am Himmel stehen und umgekehrt. Aber darauf kommt es im vorliegenden Zusammenhang nicht an. Was wir auf dem Naturtheater gerade durch diesen Wechsel der Beleuchtung erleben, ist die ungeheure gestaltende Kraft, die das Licht haben könnte, wenn es in die Hand des Künstlers gegeben wäre. Man wirft ein: „Aber wir haben ja auf unserem Theater das Licht. Die Arbeit mit der Beleuchtung ist ja doch ein wesentlicher Teil der Inszenierung.“ Gewiß! Aber wir verbrauchen diese Beleuchtung am falschen Orte. Wir brauchen dieses Licht, um die Farben der Kulissen zu geben; wenn das Licht nicht auf sie schiene, würden ja dort dunkle Tüchfetzen hängen. Das Licht gestaltet also keineswegs Raum, sondern gibt nur die Beleuchtung eines kleinen Bildes. Es wird nicht fruchtbar für die eigentliche Raumgestaltung. Daher die durchweg entweder lächerlichen oder harten und geradezu zerstörenden Wirkungen des Lichtes, sobald nun ein einzelner Darsteller dadurch besonders hervorgehoben werden soll. Dann fällt erst recht der ganze Raum auseinander.

Im Jahre 1899 ist ein Buch von A d o l f A p p i a erschienen: „Die Musik und die Ingenieurung“ (München, F. Bruckmann). Das Werk hat bei weitem nicht die Beachtung gefunden, die es verdient. Leider vor allem nicht dort, wo es zuerst hätte beachtet werden müssen: in Bayreuth. Denn Appia ist durch das Musikdrama Richard Wagners zu seinen bedeutenden und tiefdringenden Untersuchungen gekommen. Freilich ist er ein Wagnerianer im Geiste, nicht in der Form. Er hat die Kühnheit, den großen Gedanken des Wagnerischen Musikdramas zu Ende zu denken und dort aus dem Geiste des Meisters heraus neugestaltend einzugreifen, wo sich Wagner dem Vorhandenen beugte, wo sein so weitumfassender Genius doch nicht mehr schöpferisch sich zu betätigen vermochte. Wagner versagte für das Allkunstwerk in der Gestaltung des Raumes. Kein Künstler vor ihm hat so weitgehende Anordnungen für diese Raumgestaltung der Bühne gegeben wie gerade Richard Wagner. Bei keinem anderen finden sich so viele Bemerkungen über die rhythmische Bewegung als Form; bei keinem andern ist sie inhaltlich so bedeutend (man denke an Elisabeths Abschied von Wolfram im Tannhäuser; an die Szene, bevor Siegfried Mime erschlägt). Bis zu dem Punkte ist Richard Wagner sicher vorgeedrungen, daß jede einzelne Bewegung des Sängers aus der Musik herausgewonnen werden mußte. Der vielberufene „Bayreuther Stil“ ist ein Anfang in der Verwirklichung dieser Absichten Richard Wagners. Wohlverstanden, nur ein Anfang und leider als solcher bereits vielfach in Manier erstarrt. Diese Tatsache muß ruhig ausgesprochen und wird von jedem nachgefühlt werden, der in die rhythmische Gymnastik eines Jaques-Dalcroze wirklich eingedrungen ist. Dagegen gar nicht aus diesem Geiste heraus behandelt hat Richard Wagner den Bühnenraum. Hier hat er sich an die überkommene Szenenbildung des Theaters gehalten. Die Art, wie Appia hier einsetzt, wirkt geradezu erlösend.

Appia hatte sein Buch geschrieben, bevor er etwas über die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze erfahren hatte. Als er dann in die rhythmische Gymnastik eindrang, erkannte er, daß seine Traumgesichte verwirklicht werden konnten. Seither ist er in treuer Mitarbeit Jaques-Dalcroze verbunden. In der Tat, wer diese rhythmischen Übungen und Tänze, dieses vollkommene Einswerden des menschlichen Körpers mit der Musik, so daß dieser Körper durch seine Bewegungen musiziert, in ihrem Wesen begriffen hat, dem ersteht auch im selben Augenblick das Gefühl, daß zu diesen Bewegungen, zu diesen körperlichen Formgebungen ein ganz bestimmter Raum gehört. Wir empfinden es als selbstverständliche Forderung, daß das plastische Kunstwerk zu seiner vollen reinen Wirkung eines genau dazu gehörenden Raumes bedarf. Dieses plastische Kunstwerk ist als r a u m g e s t a l t e n d vom Künstler empfunden. Der Grieche wußte das, darum stellte er seine Plastiken mit Vorliebe in die Tempel, überhaupt in geschlossene, von ihnen beherrschte Räume.

Die Architektur verwuchs zur Einheit mit der Plastik, und die Malerei trat hinzu, um an Architektur und Plastik die Macht der raumgestaltenden Kräfte noch zu vermehren.

Nun, was uns der künstlerisch sich bewegende Mensch vorführt, ist bewegte Plastik. Die Mimik ist wirklich eine Kunst und keine geringwertigere als die anderen; denn sie ist für den menschlichen Körper das künstlerische Ausdrucksmittel. Nirgendwo ist dieser Mimik als Kunst eine größere Aufgabe gestellt als im Drama. Damit aber der menschliche Körper als Ausdruckswerkzeug des Künstlers seine volle Mitteilungskraft entfalten kann, muß er in den Raum gestellt werden, der diese künstlerische Wirkung ermöglicht. Das heißt mit anderen Worten: Der Raum muß im Einklang aus demselben Geiste heraus, wie die sämtlichen übrigen Ausdrucksmittel, deren sich der Künstler bedient, gestaltet werden.

Als große, alle diese Ausdrucksmittel beherrschende, ordnende Macht steht vor uns da: der R h y t h m u s. Die rhythmische Gestaltung des Raumes an sich liegt in der Harmonie der Verhältnisse. Das ist der Unterschied zwischen dem Raum in der Natur und dem Raum in der Kunst, daß wir den letzteren nach dem Willen des Künstlers beherrschen und gestalten. Die Gestaltungsmittel sind die dreidimensionalen Formen und die Farben. Das belebende Element aber ist das Licht.

Wir haben die Szene anzusehen als Raum, als die räumliche Welt des Dramas. Gemäß diesem Drama zu gestalten ist der Raum. Aus dem geistigen und seelischen Geschehen des Dramas erkennen wir die Elemente dieses Raumes. Nicht auf realistische Nachahmung von Eindrücken draußen in der freien Natur kommt es an. Wo der Mensch in seiner ganz natürlichen Größe und Erscheinung in diesen Bühnenraum hineinzutreten hat, der selber mit dem Gesamtraum in der Natur draußen nach Größe und Art nichts gemein hat, kann unmöglich Harmonie entstehen, wenn die Szene Natur vortäuschen will. Phantasiebild und Wirklichkeit lassen sich nicht vereinigen. Die Erscheinungen der Natur können nur so auf die Bühne gebracht werden, wie sie dem schaffenden Dichter in seinem Werke vorschweben, als Typen, als Erinnerungsformen. Das herrschende Ausdrucksmittel, über das der Dichter im Drama verfügt, ist der M e n s c h, seine Rede, seine Bewegung. Dieser Mensch muß auch die beherrschende Kraft der äußeren Erscheinungsformen dieses Kunstwerkes bleiben. Die Szene hat nichts anderes zu tun, als den Raum zu ihm in Harmonie zu gestalten. —

Aus der Betrachtung der hier beigegebenen Szenenbilder Appias wird der Leser, wenn er sich die rhythmischen Gruppen von den Bildern Jaques-Dalcroze' in solche szenische Räume, wie sie Appia gezeichnet hat, versetzt denkt, wohl ein Gefühl dessen bekommen, worauf diese Bewegung hinauszielt. Wie bedeutsam die Andeutung wirken kann, zeigt wohl am besten der

Schatten der Zypresse, der über die Bühne geht. Wie der völlig leere, nur eben in Formen abgegrenzte Raum durch Licht belebt wird, zeigt das Bild mit den Querschatten. Die Waldlichtung vermittelt uns ein Gefühl, wie stark und reich in diesen Andeutungen der Ausdruck der Natur auf uns spricht.



VII. Hellerau

Wals Jaques-Dalcroze zum erstenmal nach Hellerau kam, standen dort erst vierzehn Häuser. Dennoch erklärte er sich kaum ein Jahr später, in dem allerdings außerordentlich gearbeitet worden war, bereit, den Ruf nach Hellerau jedem anderen vorzuziehen, weil er hoffte, „hier den Rhythmus zur Höhe einer sozialen Institution erheben“ zu können. Es muß eine besondere Atmosphäre in diesem Orte wehen, daß ein bei allem Enthusiasmus so kluger und sorgfältig erwägender Mann gerade hier seinem mühsam geschaffenen Werke die größere und schönere Zukunft bereitet wissen wollte.

In der Tat, wer nach Durchquerung der Militärquartiere der Dresdner Neustadt an Kasernen und Arsenalen vorbei das in ein hügliges Wald- und Aldergelände gebettete Hellerau betritt, den muß das Gefühl überkommen, an einem Orte zu weilen, an dem das Leben auf anderen sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen sich aufbaut, als anderwärts. Ein wunderbarer Geist des Gemeinfinns muß hier walten, denn alle die Häuser, so verschieden sie untereinander sind, wirken doch wie Angehörige derselben Familie, und so sehr man das Gefühl hat, daß jeder einzelne für sich hier sein Heim habe, auf seinem Boden hause, so spürt man doch, daß es gemeinsame Gedanken, gemeinsame Ziele sind, in denen sich hier Menschen zu einer Gemeinde vereinigt haben. Alles Zufällige scheint ausgeschlossen; ebenso aber auch die Willkür. Das Ganze ist sinnvoll, und so bedeutsam einzelnes hervorstechen mag, es scheint doch in einem über allem Persönlichen Stehenden zu liegen.

In Hellerau ist der Gartenstadtgedanke, der in England durch Ebenezer Howards 1898 erschienenen Buch „Garden cities of to-morrow“ (deutsch als „Gartenstädte in Sicht“, Jena 1907) so rasch tätige Begeisterung geweckt hatte, zur bis jetzt schönsten Wahrheit für Deutschland geworden. Die Bodenreform ist hier in einem umgrenzten Bezirke vollzogen. In der schönen Dresdner Heide, durchweg hundert Meter höher gelegen als die nahe Hauptstadt, ist hier ein großes Gelände zu einem billigen Einheitspreise von durchschnittlich 1,50 M für den Quadratmeter erworben und für die ganze Siedelung ein einheitlicher Bebauungsplan durch Richard Riemerschmid aufgestellt

worden. Mit vornehmstem Takt hat er sich dem Charakter der Landschaft angeschmiegt, immer im Bewußtsein, alle Einzelheiten dem großen Gedanken unterzuordnen. Breitere Verkehrsstraßen und engere Wohnstraßen entsprechen den verschiedensten Bedürfnissen. Durch die Möglichkeit, einerseits Reihenhäuser für die kleinsten Zwecke, andererseits villenartige größere Bauten immer wieder zu Gruppen zusammenzuschließen, diese wieder in Beziehung zu setzen zur Natur und zu überragenden Bauten der Allgemeinheit, ist eine Fülle reizvollster architektonischer Probleme geschaffen.

In fünf Teile zerfällt der Baugrund. Der eine ist für die Anlage der Werkstätten für Handwerkskunst vorbehalten; ein zweiter Teil dient Kleinwohnungen, ein dritter den Landhäusern; ein vierter, etwa im Mittelpunkt des Ganzen gelegen, ist für die Zwecke der Allgemeinheit, ein fünfter für künftige Aufgaben vorbehalten. Es ist hier nicht möglich, in die Einzelheiten der Verwaltung einzugehen; genug, daß Vorkehrungen getroffen sind, durch die jede Grundstückspekulation für alle Zeiten ausgeschlossen ist, so daß eine Verteuerung des Bodens und des Wohnens auch für künftige Geschlechter nicht möglich ist, daß aller Gewinn, der über eine niedrig gestellte Dividende hinaus erzielt wird, immer wieder der Allgemeinheit zugeführt werden muß.

Ich habe an der Spitze die deutschen Werkstätten für Handwerkskunst genannt. Karl Schmidt, ein ehemaliger Tischler, der Gründer und Leiter dieser Werkstätten, in denen die Gedanken des modernen Kunstgewerbes und darüber hinaus der neuen Architektur am erfolgreichsten und gesundesten vertreten worden sind, ist auch der Gründer Helleraus. So altruistisch der Gedanke dieser Gartenstadt ist, so realpolitisch ist er. Auf dieser Stufe wäre Hellerau nicht viel anders, als eine aus besonders feinem sozialen Empfinden heraus gestaltete größere Anlage einer Fabrik mit zugehörigen Arbeiterhäusern. Der Unterschied von anderen ähnlichen Unternehmungen läge dann, abgesehen von der gesunden bodenreformerischen Grundlage, nur im hohen künstlerischen Wert dieser gesamten Anlagen. Freilich ist schon hier von vornherein der Gedanke ausgeschlossen worden, daß die Bewohnung dieser Kleinfamilienhäuser von dem Arbeitsverhältnis zu den Werkstätten abhängig wäre, wie umgekehrt auf die Werkstättenarbeiter auch kein Druck ausgeübt werden sollte, gerade hier ihre Wohnung suchen zu müssen. Diesem Nachteil mancher derartiger Unternehmungen war schon durch die Größe der Anlage begegnet, in der von vornherein vorausgesetzt wurde, daß Hellerau keine Arbeiterstadt, sondern gleichzeitig ein Landhausort werden sollte.

Die Entwicklung vollzog sich überraschend rasch und nicht nur in der Gesamtanlage, sondern auch in den einzelnen Leistungen überaus günstig. Die besten Kräfte unserer jungen Architektur waren aufgeboten. Die gewaltige, außerordentlich praktische und doch von einem geradezu romanti-

schen Schimmer der Schönheit umwehte, reich gegliederte und doch wieder massig geschlossene Fabrikanlage stammt von Riemerschmid, der auch sonst eine Reihe der größeren öffentlichen Gebäude geschaffen hat. Von ihm stammen auch die Geschäftshäuser am Marktplatz und der eine Typus der Einfamilienhäuser. Andere Reihen sind von Hermann Muthesius und Heinrich Tessenow geschaffen. Unter den Erbauern der Einzelhäuser finden wir außer den bereits Genannten noch Professor Theodor Fischer in München, die Professoren Tschann, Hempel, Horath und die Architekten Rühn und Lewitzki aus Dresden, den Engländer Baillie Scott und andere. Es hat übrigens die Hellerau-Gesellschaft, um eine künstlerisch einwandfreie Leistung zu sichern, eine besondere Bau- und Kunstkommission, der einige unserer hervorragendsten Künstler angehören, eingesetzt, die jeden auf dem Gelände zu errichtenden Bau genehmigen muß.

Was aber Hellerau zu allermeist von anderen ähnlichen Gründungen unterscheidet, ist der s o z i a l - k ü n s t l e r i s c h e Geist, der hier lebt. Wie schon die hohe Bedeutung, die man der architektonischen Gestaltung beimaß, zeigt, war hier ein Glaube an die Kunst lebendig, wie er sonst bei Gründungen, die aus einem so realpolitischen Geiste heraus geschaffen worden sind, auch dann nicht vorhanden war, wenn man tüchtige Architekten mit der ersten Ausgestaltung betraute. Und so lag es denn auch von vornherein in der Absicht der Gründer, das Leben der Bewohner Helleraus nach Kräften mit Kunst zu durchdringen. Natürlich dachte man auch an die Musik. Und da lenkten sich von Anfang an die Blicke auf Jaques-Dalcroze, der hier das musikalische Leben organisieren sollte, von dem man wohl auch ein Festspiel und ähnliches erwartete. Als aber die beiden Brüder Wolf und Harald D o h r n für sich selber das Erlebnis der rhythmischen Kunst gewannen, indem sie Vorführungen von Jaques-Dalcroze beiwohnten, da erstand in diesen beiden Männern ein viel kühneres Bild einer künftigen Wirksamkeit des großen Musikpädagogen.

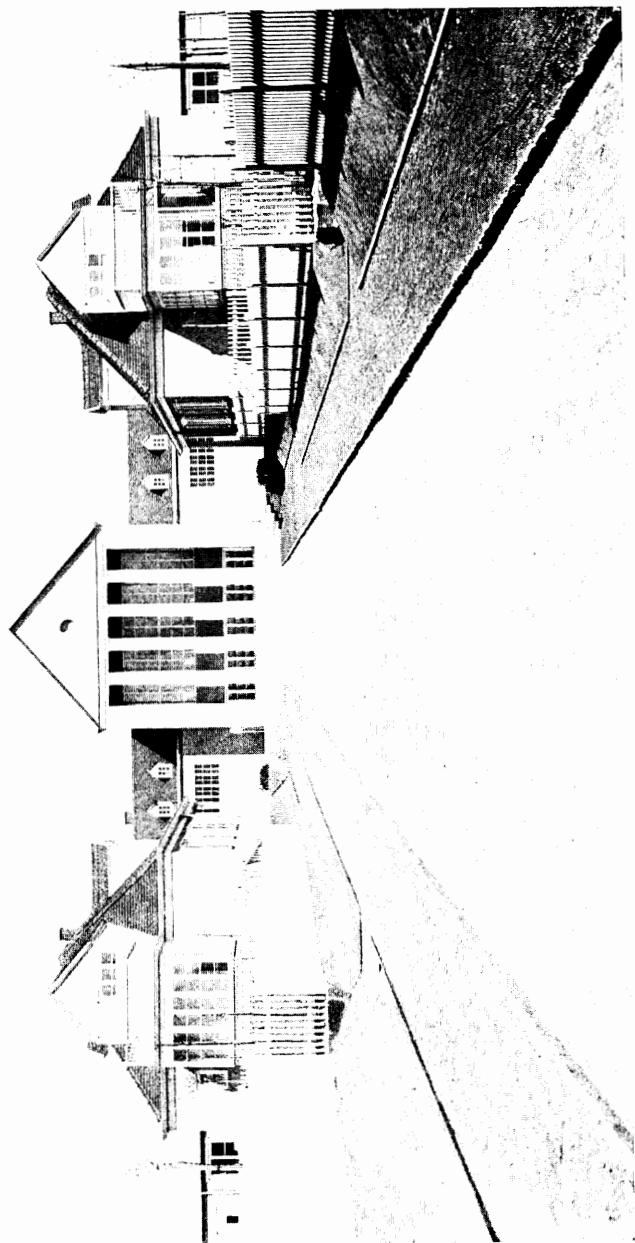
Ich sagte es schon zu Beginn des Buches: große Zeitgedanken leben in verschiedenen Menschen einer Zeit. Es ist ein besonderes Glück, wenn sich solche Menschen treffen. Jaques-Dalcroze hatte schon in Genf den trefflichen Schulmann Paul Boepple und den Bühnen-Reformer Adolf Appia kennen gelernt, und sie waren Freunde seiner Sache geworden, weil in ihnen gleichgerichtete Ideale lebten. Ein Ähnliches muß in den Brüdern Dohrn lebendig gewesen sein, denn mit einem Idealismus, der höchste Bewunderung und tiefsten Dank verdient, wagten sie die Verwirklichung ihrer kühnen Gedanken, nachdem erst Jaques-Dalcroze, weil er seinerseits in Hellerau das geistesverwandte Wollen fühlte, zugestimmt hatte. Und seither hat Hellerau neben den Werkstätten einen zweiten geistigen, künstlerischen und architektonischen Mittelpunkt: die B i l d u n g s a n s t a l t Jaques-Dalcroze'.

Wie die Werkstätten viel mehr sind, als bloß eine Fabrik, wie sie geradezu eine Heimstätte, ja man möchte sagen eine Werkstätte des deutschen kunstgewerblichen Gedankens geworden sind und diesen Gedanken hinausgetragen haben über unser ganzes Land und hinaus über seine Grenzen, so ist die Bildungsanstalt durchaus nicht eine Hellerauer Schule. Ein seit der Renaissance, wo kunstfinnige Fürsten einem Künstler seine Träume verwirklichten, vielleicht kaum wieder vorhandenes Beispiel für die Art, wie einem künstlerischen Geiste die Mittel zur Verwirklichung seiner künstlerischen Gedanken bereitgestellt wurden, ist die Bildungsanstalt heute eine Schule, die in der Welt ihresgleichen nicht hat. Jünglinge und Mädchen aller Nationen kommen hierher, um das Lebelement des Rhythmus in sich auszubilden und es dann hinauszutragen in die Welt. Und längst denkt niemand mehr an kleine örtliche Festspiele; schon jetzt wissen wir alle, daß die Hellerauer Schulfeste künstlerische Darbietungen bringen werden, wie sie in dieser Art an keinem zweiten Orte geboten werden können. Und wenn erst einige Jahre dahingegangen sein werden, wenn erst die ansässige Jugend in der Lehre des Rhythmus groß geworden sein wird, wenn sich aus den Einwohnern der Gartenstadt Chöre und Orchester gebildet haben werden, so wird hier ein Festspielort sein, wie wir ihn noch niemals gekannt haben. Künstlerisch erzogene Menschen, die in künstlerisch gestalteten Verhältnissen im innigsten Zusammenhange mit der Natur und edlen sozialen Lebensbedingungen aufgewachsen sind, werden Festspiele veranstalten, weil ihr Leben selbst festlich eingestimmt ist.

Ich habe oben gesagt, durch die Bildungsanstalt habe Hellerau einen neuen architektonischen Mittelpunkt erhalten. Er ist die Krönung des Ganzen, wie die Anstalt selbst weithin sichtbar auf der Anhöhe liegt. Und dieser Bau ist mehr geworden als ein Mittelpunkt für diesen an künstlerischen Architekturwerten so reichen Ort: er ist ein Markstein in unserer ganzen neuen Architektur. *H e i n r i c h T e s s e n o w* ist sein Erbauer. Man darf es wohl auch öffentlich sagen, daß es Kämpfe gekostet hat, um diesen Bau zu verwirklichen. Um die Gartenstadt hochverdiente Männer und Künstler haben sich der Ausführung der Pläne *Tessenows* entgegengestellt, einmal weil ihnen die Pläne als solche nicht gefielen, dann aber auch, weil sie ihnen nicht zum Gesamtcharakter des Ortes zu passen schienen. Ich glaube kaum, daß jetzt, wo das Haus fertig dasteht, dieser Widerspruch noch aufrechterhalten werden wird. Von vornherein aber hatte, und das ist wieder ein Zeichen, daß nicht blinder Zufall, sondern die Fügung der Notwendigkeit Menschen zur Verwirklichung von Gedanken zusammenbringt, den Plänen *Tessenows* begeistert zugestimmt *Jaques-Dalcroze*, der in Gemeinschaft mit seinem Freunde *Adolf Appia* die Pläne aufs gründlichste studiert hatte. Damals schrieb *Jaques-Dalcroze* an die Leiter der Gartenstadt: „... Vom



Hellerau: Aus dem Landhäuserviertel (Architekt Heinrich Tessenow)



Die Bildungsanstalt (Architekt Heinrich Tessenow)

technischen Gesichtspunkte aus befriedigen mich die Pläne von Tessenow vollkommen. Und damit will ich sagen, daß ich alle Raumverhältnisse darin so verwirklicht finde, wie ich sie wünschte. Aber darüber hinaus muß ich mit der größten Freude feststellen, daß auch meine moralischen und künstlerischen Ziele von Tessenow vollkommen verstanden worden sind. Der Stil seiner Bauten paßt in seiner Einfachheit und Harmonie vollkommen zu dem Stil der rhythmischen Körperbewegung, was für die besondere Art der Raumgestaltung ungemein wichtig ist. Für die Kunst, die ich erneuern möchte, ist die Mitarbeit des Raumes unbedingt erforderlich, aber wohlverstanden, eine Mitarbeit, die ihr nichts von ihrer Freiheit und Ursprünglichkeit nimmt, die ihr zwar neue Anregung gibt, sie aber doch nicht unwiderruflich festlegt und sie nicht von sich abhängig macht. Das ist es, was Tessenow in erstaunlichem Maße begriffen hat.“ — Und Appia hatte seinerseits an Jaques-Dalcroze geschrieben: „Je mehr ich die Pläne von Tessenow überdenke, um so unmöglicher erscheint es mir, daß ein Plan eine größere Zahl von wesentlichen und unerläßlichen Bedingungen für Ihr Werk in sich vereinigen könnte, als dieser. Tessenow hat in geradezu genialer Weise begriffen, daß die Architektur dieses Gebäudes vor dem Leben, das Sie darin wachrufen wollen, zurückzutreten habe. Er hat verstanden, daß der Stil dieser Anstalt in der absoluten und vornehm zurückhaltenden Stille jeder Linie und Fläche beruhe, darin, daß sie den Bedürfnissen des Lebens und vor allem der Bewegungen entgegenkommen müssen, die sie zu begrenzen und zu umfassen haben. In der Tat, von diesem Gesichtspunkte aus hätte man's nicht besser machen können, und Tessenows Intuition, so scheint mir, ist geradezu erstaunlich.“

So hatte also Jaques-Dalcroze seine Architekten gefunden, und es ist das Verdienst Dr. Dohrns, allen Widerständen zum Trotz es durchgesetzt zu haben, daß dieses glückliche Zusammentreffen nun auch sichtbare Früchte trug und so das Haus erstand, wie es Jaques-Dalcroze für seine Kunst des Rhythmus brauchte, wie es ein wesensverwandter Baukünstler aus dem Geiste desselben Rhythmus heraus erschaut hatte. Der romanische Schweizer und der Meßlenburger verstanden sich auf den ersten Blick in der Universal-sprache des Körper gewordenen Rhythmus.

Heinrich Tessenow hat von der Pike auf gedient. Drei Jahre Zimmermannslehrling, zwei Jahre Geselle, ein Jahr Polier, dann mit siebzig Mark monatlich Baugewerkschüler, dann anderthalb Jahre auf der Hochschule in München, dann bei Dülfer und Schulze-Naumburg im Atelier und danach Lehrer in Trier. Von dort kam er nach Dresden-Hellerau. Hier in Hellerau hat er eine Reihe von Einfamilienhäusern gebaut. Die Häuser berühren einen im ersten Augenblick fremdartig; gegen die Reihen von Riemerschmid und Muthesius wirken sie nüchtern, fast kalt. Sie sind von einer geradezu puri-

tanischen Strenge und einer Sachlichkeit, die etwas Herbes, Unfreundliches hat. Zunächst! Es ist mir mit diesen Häusern ganz merkwürdig gegangen. Ich komme ja nur in längeren Zeitabständen nach Hellerau. Schon beim ersten Wiederkommen fand ich zu meiner Überraschung, daß mir die Häuserreihe Tessenows trotz des oben geschilderten Eindruckes, den ich mitgenommen hatte, am genauesten im Gedächtnis haften geblieben war. Und seither sind mir diese Häuser mit jedem Besuche lieber geworden. Ich habe längst eingesehen, daß, wenn sie mich zunächst fremdartig berührten, der Grund dafür bei mir lag, weil ich unfähig war, gleich die Schönheit, weil Notwendigkeit, dieser Strenge zu fühlen. Und heute habe ich auch nicht mehr das Gefühl des Unfreundlichen. Wenn ich in einem dieser Reihenhäuser wohnen sollte, ich würde eines von Tessenow wählen, und zwar weil die Schönheit des Tessenow-Baues mit der Dauer für den Bewohner zunehmen muß, während so manche Liebenswürdigkeit, mancher Reiz der Häuser der anderen doch im Laufe der Zeit mit der Gewohnheit verblaffen wird. Diese Häuser Tessenows sind wieder einmal ganz Architektur; ihr Leben beruht auf dem Verhältnis der Maße. Sie suchen keine andere Schönheit, als die der gegenseitigen Abstimmung von Flächen, von Fenstern, Türen, Gesimsen, von Dach und Giebel. Das alles klingt zusammen, es ist mit einem Worte rhythmisch.

Vielleicht daß einem dieses Gefühl erst so recht aufgehen konnte, seitdem Tessenows Anstaltsbau fertig dasteht. Denn in ihm lebt ein Rhythmus von bezwingender Kraft.

Es ist doch ein Heiliges und Heiligendes um das Dienen. Diese völlige Hingabe an eine Sache, dieses Sich-voll-einleben und nur mit dem einen Gedanken sich geradezu zur Einheit Verdichten-können muß zu einer großen Gestaltung führen, wenn die Sache groß ist. Und wie die rhythmische Gymnastik, wie sie uns Jaques-Dalcroze neu gegeben hat, ein Erziehungsmittel aus der Praxis für die Praxis ist und doch auf der anderen Seite hinaufwächst in höchste künstlerische Gestaltung, so ist in diesem Heim des Rhythmus eine bis ins einzelne gehende Zweckerfüllung mit großartiger Monumentalität vereinigt. Und wenn es das Höchste und Letzte der rhythmischen Erziehung ist, Ordnung zu schaffen im inneren und äußeren Menschen, das Gleichgewicht herzustellen zwischen den Kräften des Innenlebens und ihren Betätigungen nach außen hin, so ist hier restlos ein Gleichgewicht zwischen Innenraum und äußerer Form. Nichts am Äußeren ist angeflakt, nichts willkürliche Zutat, alles ist nur der sachgemäße Ausdruck des dahinter Stehenden. Und dieses Innere ist ein Muster von Zweckdienlichkeit, und nur im stetigen Hinblick auf den Zweck gestaltet.

Der Geist des Gleichgewichts, der Symmetrie belebt die ganze Anlage. Beherrschend zwingt immer wieder den Blick auf sich der Mittelbau. In ihm herrscht einzig die Vertikale. Es ist ein geradezu jauchzendes Hinauf-

wachsen zur Höhe, in den viereckigen, kaum profilierten Seitenpfeilern mit dem hohen Giebel. Nur dieses unaufhaltsame Hinaufwachsen herrscht, die Gesimse sind flach und hemmen nicht die Bewegung, der sie doch Festigkeit verleihen; Fenster und Türen wirken nur als Flächen. Diesem Mittelbau entspricht im Innern der große Festsaal. Als ich diesen Raum zum erstenmal betrat, da beschlug mich das Empfinden des gebändigten Raumes. Das ist nur Raum, schweigender Raum. An alte Basiliken dachte ich; der Gedanke an die Predigtkirche, die erst durch die Versammlung der Gemeinde entsteht, schoß in mir auf. Aber eben nur so, daß man Verbindungen gewinnt; denn was hier geschaffen ist, ist durchaus neu und aus diesem Gedanken eines Festspieles heraus geschaffen, wo Spielende und Zuschauer eine große gemeinsam feiernde Einheit werden.

Die beiden niederen Flügel zu beiden Seiten des Mittelbaues bergen nach vorn die durch breite Fenster gekennzeichneten Treppenhäuser und dahinter die zahlreichen großen und kleinen Unterrichts- und Verwaltungsräume, die Bäder usw. Dieses Hauptgebäude ist die Rückwand eines Hofes, der im übrigen von einer durch Mauern und Laubengänge verbundenen Reihe von Nebengebäuden umrahmt wird, die die Wohnungen für Lehrer und erwachsene Schüler enthalten, während außerhalb dieses Hofes die wieder massiger gehaltenen Pensionsgebäude stehen.

Tessenows ureigenste Kunst ist es, in Massen und Mäßen zu denken. Die Maße sind so zwingend getroffen, die Massen sind so sicher gegeneinander abgewogen und eingesetzt, daß man etwa in der Mitte des Hofes stehend jetzt schon jene Gebäude zu sehen vermeint, die zwar in der Gesamtanlage gedacht, aber vorläufig noch nicht errichtet sind. Ich habe keinem anderen Bauwerk der Neuzeit gegenüber so das reine Gefühl der Architektur gehabt, wie bei diesem Werke Heinrich Tessenows. Das Letzte vom Kunstgewerblertum, das eigentlich in unserer ganzen neuen profanen Architektur mitwirkt, ist hier überwunden. Und wenn auf jeden plastischen Schmuck verzichtet ist, so wirkt das nicht nüchtern oder kalt, sondern scheint ein Ausdruck dafür, daß die Menschen, die diesen Raum bevölkern, ja selber zu lebenden Kunstwerken erzogen werden sollen; daß die Bewohner gewissermaßen als sprechende Kunstwerke in dem schweigenden Raume stehen.

Noch ein anderes starkes Gefühl überkommt uns: es ist der Bau einer Gemeinschaft. Der eine wird mehr an das antike Gymnasium denken, der andere an edle italienische Klosteranlagen. Eine Heimstätte ist es jedenfalls für eine erlesene Gesamtheit von Menschen, die alle einem gleichen hohen Zwecke in Schönheit leben. Und seltsam, wie gerade die einfachen, strengen Übungen der rhythmischen Gymnastik im Turnenden wie im Zuschauer allmählich ein Gefühl elementarer Freudigkeit auslösen, so wirken diese sachlich ernstesten Bauten durch die überzeugende Kraft aller Maße, die klingende

Harmonie aller Verhältnisse zu einem Akkord beglückender Ordnung zusammen. Was zuerst Strenge war, wird Würde, und das wuchtige Hinaufwachsen wird, unterstützt von dem Lichtakkord der weißen und gelblichen Mauerflächen zu dem hellroten Dache, zu einem Emporstreben aus Freude. —

Freude! Es haben sich hier die Künstler zusammengefunden, einem innerlich Erlebten, innerlich Geschauten die äußere vollwertige Form zu geben. Freude! Es haben sich die Menschen gefunden, die sich dem ursprünglichen Schöpfer in gewissenhafter, hingebungsvoller Arbeit einen und dafür sorgen, daß ein ideal gewolltes, nur mit Idealismus zu verwirklichendes Werk wohlgegründet und fest stehe auf dem strengen Boden der Wirklichkeit. — Freude! Ein heranwachsendes Geschlecht entwickelt sich hier in hingebungsvoller Arbeit zum Dienste des Schönen, um die in ihm gewonnene Beglückung hinaustragen zu können in die Welt. Die Freude, der schöne Götterfunken, ist hier entzündet und möge dauernd als reinigendes Feuer auf diesem Herde der Kunst hinausleuchten in die Lande und des Dichters Verheißung zur Wahrheit werden lassen, die da lautet:

„Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt.
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.“



VIII. Das erste Schulfest

hausstellungen, glanzvolle Schauspiele, rauschende Feste, sensationelle Premieren, Veranstaltungen höchster Vollendung und erlesenen Geschmacks, wie viele gibt es ihrer nicht in unserer unternehmungsfrohen, rauschenden Zeit! Aber es ist, als sollte all dieser Glanz uns nur vergessen lassen, welcher Mangel an tieferer Kultur und freier Menschlichkeit Arbeit, Leben und Kunst heutzutage schädigt, wie a r m wir im Grunde sind! Wir nun glauben, wir bieten unseren Gästen das Beste, was wir haben — und mehr, als äußere Vollendung je bieten kann —, wenn wir sie einladen, einige Tage an der festlich erhöhten Stimmung unserer täglichen Arbeit teilzunehmen, einer Arbeit, die, wie immer ihr Zukunftswert sein mag, uns alle glücklich und reich macht!“

So Jaques-Dalcroze in seinem Aufsatz „Schularbeit und Schulfest“, in dem er eine Begründung dafür gibt, weshalb die Schule überhaupt Feste gibt, warum sie sie so früh gibt. So manche Bedenklichen hatten gesagt, es sei z u früh. Ihnen antwortete Jaques: „Für uns nicht. Für uns sind diese Feste der pädagogisch wirksamste Angriffspunkt, um die höchsten Kräfte des Schülers zur Mitarbeit aufzurufen. Nur dann hat der Versuch einen Wert, nur dann wird das Verfehlte überwunden, das Zukunftsfähige immer klarer herausgehoben.“

Man sieht schon hier: die Feste sollen der Schule dienen, wie sie aus der Schule herausgewachsen sind: „Unser Studium macht uns Freude, denn es weckt in uns das Bedürfnis, unsere Erlebnisse den Mitstrebenden mitzuteilen, und indem es uns die Mittel dazu in den durch den Rhythmus geeigneten Bewegungen gibt, weckt es Gemeinschaftsgefühle. Ein jeder von uns, Lehrer und Schüler, empfindet die Förderung, die er von d e m erhält, der gleich ihm seine Kräfte dem Aufbau eines gemeinsamen Werkes widmet und in solch gemeinsamer Arbeit verdoppelt. Hier nun wird die S c h u l a r b e i t wie von selbst zum S c h u l f e s t. Indem sich uns die Gelegenheit bietet, andere an unseren Übungen, Versuchen, Ergebnissen teilnehmen zu lassen, erweitern wir den Kreis der Mitarbeiter, verstärken die Resonanz, die in uns selbst mitschwingt, und unsere Freude, indem sie sich andern mitteilt, steigert sich zur höchsten Höhe: wir haben das Gefühl, aus

einer Fülle heraus zu verschenken. So wird die Schaffenskraft eines Jahres durch unser Schulfest zur höchsten Leistung angefeuert, und statt nach Jahrgängen und Klassen getrennt zu arbeiten, vereinigt sich der erste, zweite und dritte Jahrgang, ehemalige Schüler und Schüler unserer Schüler treten hinzu, und, verstärkt durch die frohe Schar der HELLERAUER Kinderklassen, bilden wir eine Gemeinde und freuen uns, Eltern und Freunden die Frucht unserer Arbeit zu zeigen. Wir bitten sie, in dem Fest ein Symbol dieser täglichen Arbeit zu sehen und uns durch ihre Zustimmung zu ermutigen. Dies das Fest, wie wir es uns denken — ein Fest, das weder uns noch den Besuchern ein bloßes Amüsement sein soll, das uns aber die Kräfte geben soll, die Aufgaben von morgen zu lösen, nachdem wir die von heute dem Festbesucher gezeigt haben. Indessen — uns beschleicht ein Gefühl der Bangigkeit. Werden auch alle Besucher unserer Schulfeste verstehen, daß wir darauf halten, ihnen nicht eine Theateraufführung, einen Augen- und Ohrenschmaus zu bieten, sondern lediglich die Arbeit eines Jahres, und zwar auf einem Gebiete, das noch wenig bekannt ist, und das wir letzten Endes betreten haben — nicht um einer neuen Kunsttheorie willen — sondern um uns selbst zu veredeln? Daß wir hier also nicht Versuche einer neuen Kunst einem erlesenen Kreis von Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden bieten — sondern daß wir nur unser gemeinsames Leben, ein Leben voller Enthusiasmus, voll Andacht zum Lebendigen, in einem Bilde zeigen wollen?“

Ein Jahr zuvor hatte Jacques-Dalcroze in der von uns mehrfach erwähnten Ansprache an seine Schüler diesen das Zukunftsbild dieser Festspiele zum erstenmal gezeigt. „Wir werden ein Festhaus in Hellerau haben, wo wir nicht nur über großen Raum verfügen werden, sondern auch über alle Möglichkeiten, den Boden verschieden aufzubauen. Wir verfügen auch über alle Hilfsmittel des Lichtes, das durch neue Beleuchtungseinrichtungen unendliche Möglichkeiten eröffnet. Nur die Musik mit ihrer Unendlichkeit kann uns eine Idee der hier möglichen Suggestionen geben, wie sie dementsprechend das Licht hervorrufen kann. Das Licht wird uns — wie Appia sagt — den menschlichen Körper neu entdecken lassen, etwa ebenso, wie ein Berg an einem grauen Nachmittag sich plötzlich verändert und uns seine wahre Gestalt erst offenbart, wenn das Feuer der untergehenden Sonne hinter ihm leuchtet. Ich habe gewiß nicht die Absicht, ein Theater in Hellerau aufzumachen! Ich bin kein Freund des Theaters, dieses Schauspiels, das oft ohne Überzeugung blasierten Zuschauern dargeboten wird, von Schauspielern, die in der täglichen und deshalb oft alltäglichen Ausübung ihrer Kunst sich so spezialisieren müssen, daß häufig die Kunst zur Lüge werden muß. Nein! Ich will das Schauspiel der Alten wieder aufleben lassen, wo ein großer Teil des Volkes dem anderen einmal im Jahre ein geistiges und künstlerisches Fest gab, wo Zuschauer und Spieler dieselbe künstlerische Erregung teilten. Einmal im

Jahre, wenn unsere Kurse beendet sind, werden meine Schüler, die dann meine Mitarbeiter geworden sind, ihre ganze Kraft mit der meinen vereinigen und auserwählten Zuschauern eine Vision von Schönheit und Harmonie zu bieten versuchen.“

* * *

Das alles sind heute keine wohlklingenden, überschwenglichen Worte mehr, das alles ist heute vollbrachte Tatsache. Es wird wohl erst eine spätere Zeit imstande sein, voll zu ermessen, was diese ersten Hellerauer Schulfeste bedeutet haben. Nach meinem Gefühl ist zum erstenmal trotz der feierlich angekündigten Festspiele an den verschiedensten Orten, trotz unserer vielen Musikkonzerter, trotz des Schönen und Großen, was bei all diesen Gelegenheiten geboten wird, — ich sage, trotz alledem ist hier für mein Gefühl zum erstenmal der künstlerische Festgedanke im höchsten Sinne einer sozialen Institution Tatsache geworden. Wohl ist es nur ein enger Kreis, in dem das Fest gefeiert wird, aber für diesen ist es in einer Weise aus dem Leben herausgewachsen, ist es in einem Grade Ausdruck und Krönung, aber auch Notwendigkeit dieses Lebens, wie es mir von keinem anderen Falle bekannt ist.

Ich glaube gern, daß für die meisten diese Tatsache verdunkelt sein wird. Ganz sicher wird sie bei den eigentlichen Festaufführungen nicht so deutlich hervortreten wie bei den Hauptproben, unter deren Eindruck ich diese Zeilen schreibe. Denn wie die Verhältnisse nun einmal liegen, bedarf ein so großes Unternehmen der finanziellen Stützung, und dafür ist eine Propaganda notwendig, deren Ruf nicht immer von jenen vernommen und noch seltener befolgt werden kann, an die man sich eigentlich im Geiste wendet. Und so werden viele zu den Festen kommen, die überall hingehen, wo sie ein Sensationelles vermuten; sie werden kommen und wie überall, wo sie hingehen, nur sich selber finden. Die Befürchtungen, die von den Kennern der Hellerauer Arbeit gehegt wurden, haben sich ja niemals gegen diese Arbeitsleistungen gerichtet; sie gipfelten immer nur in der Frage: Werden die Besucher sich richtig einstellen können für das ihnen hier Gezeigte? Und auch hier war es wieder nicht die Angst, daß das Gebotene an sich zu neu, zu andersartig sei, um gleich in seiner vollen Bedeutung begriffen zu werden, denn dafür durfte man auf die sieghafte Kraft der Schönheit vertrauen. Auch hier handelt es sich vielmehr um den Geist, um die Gesinnung eines künstlerischen Gemeingefühls.

Jedes wahre Fest ist ein Ausdruck dieses Gemeingefühls. Dem einzelnen kommt seine Feierstunde unabhängig vom Leben der Gesamtheit, unabhängig fast von seinen eigenen Beziehungen zur Umwelt. Für den Durchschnittsmenschen ist die Feierstunde dasselbe, was für das Genie die Stunde der geistigen Erleuchtung, der genialen Befruchtung ist. Die Um-

stände der Umwelt können günstig wirken und das Eintreten einer solchen Stunde erleichtern; aber die tiefsten Gründe, weshalb wir an einem bestimmten Tage zu einer bestimmten Stunde um so viel tiefer, stärker und größer empfinden, weshalb die Schönheit unsere Sinne, unsere Seele offener findet, weshalb unser Nervensystem leidenschaftlicher schwingt, unser ganzer Organismus gehobener ist, sind nicht zu ergründen. Ganz anders ist es mit den Festen der Gesamtheit. Auch hier wird man wohl umsonst nach den psycho- und physiologischen Ursachen forschen, durch die ursprünglich die Gesamtheit gerade zu diesen Zeitpunkten gewillt oder gedrängt war, Feste zu feiern, wenn es auch sehr bezeichnend ist, daß die höchsten Volksfeste ursprünglich mit den Jahreszeiten in Verbindung gestanden haben, also gewissermaßen mit den großen Momenten des Lebens der Natur zusammenfielen. Später aber, und so auch heute, sind die Feste selbst Gesetzgeber des sozialen Lebens geworden. Ich brauche nur an die Macht zu erinnern, die das Weihnachtsfest auf die Stimmung von klein und groß unwiderstehlich übt, trotzdem es heute in so unerfreulichem Maße mit dem Geschäftsleben verquickt ist. Man kann es heute wohl noch am besten in katholischen Gegenden, und hier auf dem Lande, verfolgen, wie hohe kirchliche Feiertage das Gesamtempfinden des Volkes beeinflussen; wie von den Gedanken und Erwartungen auf ein Fest das Gesamtweisen der Menschen so durchdrungen wird, daß wirklich an dem bestimmten Tage die Gesamtheit festlich eingestimmt ist, und zwar als Gesamtheit. Durch diese festliche Gesamtstimmung wird das Gemeingefühl auf eine Höhe gehoben, die es sonst nicht kennt, die außerhalb dieser Festzeiten höchstens erreicht wird, wenn ungeheure Ereignisse die Volksseele in eine ungewöhnliche Schwingung versetzen.

Das Gefühl für weltliche Volksfeste finden wir am stärksten ausgebildet in der Schweiz. Zwar ist es hier vielfach in eine üble Festerei ausgeartet, aber auf der anderen Seite wird man nirgendwo sonst Festen begegnen, die in gleichem Maße wie hier eine ganze Gemeinde, einen Kanton, ja das ganze Volk in gemeinsames Empfinden, in ein gleichtaktiges Schwingen der Seele versetzen. Als ideales Festvolk denken wir uns die Griechen. Bürgerzwiste und Krieg mußten aufhören, wenn die Festzeiten nahten. Das sonst so vielfach zerrissene Volk einte sich an festlicher Stätte zu gemeinsamem Genuß festlicher Spiele.

Die Seele aller dieser Spiele aber war der Rhythmus. Im Mittelpunkt steht überall der Tanz, der Tanz freilich, wie man ihn damals verstand, der Tanz, von dem auch die religiöse Feier ausging. Man mußte also fühlen, daß das Gleichmaß der schönen Bewegung einer vorspielenden Schar sich der Gesamtheit mitteilt und diese Gesamtheit in gleiche rhythmische Schwingung versetzt. Einen andern Grund noch muß die Macht dieser

rhythmischen Bewegung haben. Es ist die Freiheit vom Problematischen, die Einfachheit selbst in der höchsten künstlerischen Vollendung. Das alles ist schöne Sinnlichkeit, die von jedem aufgenommen werden kann, die keine Vorbedingung geistiger Bildung stellt. Wir alle haben die gleichen Körper, wie alle von Natur die gleichen Fähigkeiten der Körperbewegung; wir alle sind im Innersten imstande, unsere Gefühle durch diese Bewegungen des Körpers auszudrücken. Die Gebärde ist die Universalsprache der Welt.

Es sind aber immer die elementaren Dinge, die am elementarsten, am urgewaltigsten wirken.

Vielleicht liegt es daran, daß in HELLERAU der Rhythmus in den Mittelpunkt der Erziehung gestellt ist, wenn wir hier die Hoffnung, nein, das sichere Gefühl bekommen, die Feste dieser Schüलगemeinschaft müßten auf die Teilnehmer Wirkungen des Gemeinempfindens auslösen, wie sie sonstwo nicht zu gewinnen sind.

* * *

Drei Kräfte des Lebens habe ich bei diesen Aufführungen in dankbarer Erschütterung, mit einer Stärke und Reinheit erlebt, wie nie zuvor in meinem Leben: die zwingende Macht des Raumes, die Beseeltheit und beseligende Kraft des Lichtes und die Schönheit des menschlichen Körpers.

Ich habe von Tessenows Festsaal gesprochen. Der Raum ist jetzt, wo er für die Aufführungen hergerichtet ist, fast noch schweigsamer geworden, als zuvor. Die Stuhlreihen, die amphitheatralisch aufsteigen und unmittelbar in den Raum für die Aufführungen übergehen — nur das tiefgelegte Orchester ist dazwischen —, drücken die Erwartung auf ein Kommendes aus. Es gibt hier nichts anderes, als diese eine Beziehung. Es ist eine Einheit zwischen dem Raume für die Aufführungen und den Zuschauern. Aber nicht den Saalbau meine ich, wenn ich sage, daß mir noch nie im Leben das Raumgefühl in solchem Maße als künstlerische Kraft zum Bewußtsein gekommen sei; denn wer hätte noch nicht gewaltige Raumeindrücke gehabt?! Noch heute benimmt es mir den Atem, wenn ich mir die Erinnerung ins Gedächtnis zurückrufe, da ich zum erstenmal den Mailänder Dom betrat! Was man hier bei diesen Aufführungen zum erstenmal bekommt, ist das Erlebnis, wie durch geringe Veränderungen in der Gliederung des Raumes unsere Phantasie beeinflusst, ja nach Belieben gelenkt werden kann.

Die Tanzszenen, die vorgeführt werden, das große Tanzspiel — die gewohnten Ausdrücke Pantomime oder Ballett widerstreben einem — „Echo und Narzissus“, der zweite Akt des „Orpheus“ spielen in einer bestimmten Szenerie, in einer Landschaft, in sonstigen Räumen, zu deren szenischer Verwirklichung unsere heutigen Bühnen alle Künste der Maschinerie und Dekorationsmalerei aufbieten würden. Hier gibt es nichts anderes, als eine sehr

sinnreiche Treppenanlage, die eine Fülle von Abwandlungen zuläßt. Und siehe da, es ist jedesmal ein anderer Raum, der sich vor uns auftut. Nicht so lange er leersteht, aber in dem Augenblick, in dem ihn die Menschen betreten.

Ich glaube nicht an Phantasielosigkeit beim geistig gesunden Menschen. Der Fall mag häufig sein, daß die Phantasie des einen den Ausdruck der Phantasie eines anderen nicht versteht und darum nicht folgen kann. Aber die eigene Vorstellungskraft reicht bei jedem zu, um sich die elementaren Erscheinungen der Welt zu vergegenwärtigen. Nun wohl, hier bleibt jeder Herr über seine eigene Phantasie. Man sagt hier: Da ist ein Wiesenabhang, dort ist ein Teich, auf dem Boden blühen Blumen. Es gibt keinen, der sich das nicht denken kann. Du kannst widerstreben, wenn dir ein schlecht gemalter Wiesenabhang aus Holzpappe hingestellt wird; gerade der einfache Sinn mag sich auflehnen gegen den Teich aus Leinwand; der feiner Empfindende wird gestört, wenn auf dem Rasen die Füße geräuschvoll auftreten, so daß man die Bretter hört; die pflückende Bewegung gegen gemalte Blumen mag einem kindisch erscheinen. Aber wenn von alledem nichts vorgemacht ist, wenn du es dir denkst, — deinen Gedanken glaubst du. Dafür haben Veränderungen im Raume stattgefunden, an und für sich kaum merklliche, durch die die sich im Raum bewegenden Körper ein anderes Verhältniß zum Raume gewinnen. Darin liegt das Wesentliche, das Beglückende. Ich kann es nicht anders nennen, denn ich vermag es nicht zu erklären; man kann es nur erleben. Wenn Orpheus aus höchster Höhe langsam die Treppen niedersteigt, wenn von drunten die Schatten heraufdrängen zum Licht, hinabgestoßen werden von den Mächten der Finsternis; wenn schließlich sich die beiden Welten einen, da ist eine Fülle von Stellungen innerhalb des Raumes, die nicht zu ahnen sind. Der Raum lebt! Er ist nicht mehr bloß Umhüllung, Umspannung; er ist mitwirkende Kraft, Mitgestalter dieses Lebens.

Er ist der Allkörper; die Seele in diesem Körper aber ist das Licht.

Von der Urgewalt des Lichtes wissen wir alle. Sie ist so ungeheuer groß, daß das Licht die stärkste mythenbildende Kraft aller Zeiten gewesen ist. Licht und Finsternis sind die Pole unseres ganzen geistigen, unseres religiösen Lebens, wie sie die Mächte unseres irdischen Handelns sind. Was das Licht draußen in der Natur vermag, weiß jeder, der nicht gefühllos ist gegen den sich verdunkelnden Himmel, gegen hereinbrechende Gewitter, gegen die Wunderkraft der Sonne, die aus dunkeln Gewölk erlösend herniederschaut auf die in ihrem Lichte aufatmende Welt. Die Macht des Lichtes kennt von alters her auch die Kunst. Die Malerei lebt vom Licht; einer aber hat erkannt, daß jede Welt ihr Licht habe. Und wenn die Gottheit bei der Erschaffung der Welt ihre Schöpfermacht zuerst darin bekundete, daß sie sagte: Es werde Licht! und damit das Licht, wie es im Schöpfer lebte,

der Welt aufzwang, so hat der Künstler als Gottschöpfer seiner Welt für diese seine Welt sein Licht. R e m b r a n d t hat uns diese Lichtwelt der Malerei gegeben; er strebt keine Nachahmung des Lichtes an, wie es draußen die Natur besitzt; er tritt nicht in Wetteifer mit Lichtwerten der wirklichen Welt, — das Bild im Rahmen, das ist seine Welt. Dieser Welt gibt der Künstler sein Licht, und innerhalb dieser Welt schaltet er frei mit den Kräften des Lichtes.

Im Hellerauer Festspielhaus schaltet man aus diesem selbstherrlichen Schöpfergeiste heraus mit den Kräften des Lichtes im geschlossenen, künstlerisch beherrschten Raume. Eine schlechthin geniale Lichtanlage, um die der Maler Alexander von Salkmann das größte Verdienst besitzt, ermöglicht ein Arbeiten mit der Kraft des Lichtes, das ein vollkommenes Seitenstück zum Hell Dunkel Rembrandts ist oder doch werden wird. Auch Rembrandt war nicht vom ersten Bilde ein Meister in der Verwendung des erkannten Mittels. Man wird auch in Hellerau das technische Können mit der Übung vervollständigen. Aber schon jetzt vermag man ein Crescendo und Decrescendo der lichten Helligkeit im Raume, von dem wir bisher gar keine Ahnung hatten.

In der Pantomime „Echo und Narzissus“ schleicht sich Echo in ihrem Liebessehnen zum schlafenden Narziß, Erlösung zu suchen von den ungekannten Gefühlen, die ihr Herz bedrängen. Der aufgewachte Jüngling verschmäht ihr Sehnen und eilt lachend und unbekümmert weg. Da verdunkelt sich dem Weibe das Leben. Das Licht der Freude, der Seligkeit, von dem es bisher durchleuchtet gewesen, scheint nicht mehr. Schatten der Trauer brechen herein, ungeahnte Dunkelheiten tun sich auf; der verschonte Sinn sieht nur Finsternisse. Da löscht das eigene Lebenslichtlein aus — es herrscht das Dunkel des Todes. Ich werde es nie vergessen, wie die Mädchengestalt oben vor der grauen Wand stand, in schlichtester Gebärde in sich zusammenfiel und nun von Stufe zu Stufe die Welt rings sich verdunkelte, bis es Nacht war, die Nacht des Todes.

Das Licht leuchtet in Finsternisse. Eine Offenbarung für alle, die sehen wollen, wird dank dem Lichte der „Orpheus“ sein. Der große Inhalt aller germanischen Kunst ist dieser Kampf zwischen der Welt des Lichts und der der Finsternis, der bereits die Seele unserer deutschen Mythologie ist. Jene, die in Jaques-Dalcroze so gern den Romanen sehen, werden in Zukunft gestehen müssen, daß er es war, der in einem der edelsten Werke deutscher Kunst dieses deutsche Problem entdeckte. Glucks „Orpheus“ ist in seinem innersten Wesenskern nichts anderes, als dieser Kampf zwischen Licht und Dunkel. Es ist ein Drumherum geblieben, gegen das Glück im Banne seiner Umwelt nicht Meister geworden ist. Aber als edler, süßer Kern steckt in der Schale der Konvention und Überlieferung: Orpheus ist das Licht, er steigt nieder in die Hölle der Finsternis, um dem Dunkel die Geliebte seines Lebens abzurufen. Die Schatten, die hier in der Unterwelt sind, sind die Beute, die die Mächte

des Dunkels (Furien, Larven) — die antike Mythologie machte es Gluck unmöglich, einfach Teufel zu sagen — der Welt des Lichtes droben abgejagt haben und unten gefangen halten. So leben also zwei Welten im Dunkel: die eine teuflische, der das Dunkel Heimat ist; die andere aber (die Schatten) sehnt sich nach dem Lichte. Dieser Gedanke kommt überzeugend in der Musik zum Ausdruck. Ihn zum Leben erweckt, ihn zu einer schlechthin hinreißend überzeugenden Darstellung gebracht zu haben, bleibt ein unvergängliches Verdienst von Jaques-Dalcroze. —

Die Schönheit des menschlichen Körpers! Die Kunst müht sich um sie und kündet ihr Lob in tausendfältigen Gestaltungen. Und doch, eins ist der bildenden Kunst immer ver sagt: die Bewegung, das Leben. Schopenhauer hat uns geboten, schweigend vor Kunstwerke hinzutreten und zu warten, bis sie einen ansprechen. Man könnte das Gebot dahin erweitern, daß man auch schweigen soll über das, was einem die Kunst gesagt hat, wenn man nicht selbst Künstler ist und in Worten Erlebtes neu zu gestalten vermag. Ein Dichter könnte in den Schönheitsformen der Dichtung vielleicht eine Vorstellung dessen erwecken, was er an beseligender Schönheit in diesen rhythmischen Spielen erschaut. Ich schweige und habe genug getan, wenn ich jeden Schönheitsdurstigen beschwöre: Gehe hin und sieh! „Ein Wunder ist's, ein unbegreiflich hohes Wunder!“

Was hier geschaffen wurde, vielleicht muß man sagen: was hier entstand zur Überraschung selbst für den Schöpfer des Werkes, das ist so rein, so keusch, so ganz lauterste Kunst, daß alles, was hinzukommt, vom Übel ist. Vielleicht da und dort ein notwendiges Übel, sicher ein Übel. Kostüme, Kulissen, alles sind Fremdkörper. Der reine Raum, das reine Licht, der reine Körper! Plato preist an einer Stelle seiner „Politik“ das Griechenvolk, daß es sich dahin entwickelt habe, den nackten Körper des Menschen mit reinen Augen, nur in Freude zu sehen. Barbaren vermöchten das nicht. Die Zeiten liegen jedenfalls in weiter Ferne, wo es möglich sein würde, diese Spiele in der nackten Schönheit zu zeigen. Aber schon jetzt bleibt es darum höchstes Gebot, das Kostüm zu vermeiden; das indifferente schwarze Schultrikot bleibt unter den gegebenen Verhältnissen die einzige Lösung. —

Auf dem Heimweg fragte mich mein gleich mir aufs tiefste ergriffener Begleiter: „Und wie denken Sie sich nun die Verwendung des hier Geschaffenen für die Welt? Was können wir für unser Theater davon nutzbar machen? Für unser Ballett, für unsere Kunst?“

Ich sah ihn ganz erstaunt an, da ich zuerst gar nicht verstand, was er meinte. Dann erst wurde mir bewußt, daß auch ich doch eigentlich mit gleichen Gedanken zu der Veranstaltung hingegangen war. Aber nun muß ich, wie dem Frager, öffentlich antworten: Das einzige Wichtige ist, daß Scllerau selbst da ist; das Notwendige, daß es uns so rein er-

halten bleibt, wie es ins Leben gerufen worden ist. Daß diese Feste stattfinden, ist ein Glück; sie bilden einen Reichtum, einen Besitz für unser Kunstleben, der nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Was von dem hier Geschaffenen in unser übriges Kunstleben übernommen werden kann, wird erst die Zukunft lehren. Ohne schädigende oder doch schwächende Eingriffe wird sich wohl nichts übernehmen lassen. Anregungen zu eigenem, gestaltendem Schaffen wird jeder künstlerisch veranlagte Mensch in Fülle mit sich nehmen. Aber noch einmal: Das Entscheidende, das Wichtige ist, daß uns Hellerau und seine Festspiele so rein erhalten bleiben, wie sie jetzt sind; daß sie sich weiter entwickeln und auswachsen können zu der vollen Entfaltung der Schönheit, die wir jetzt schon in ihnen eingeschlossen sehen. Dann wird Hellerau zu einem Wallfahrtsorte werden, an dem die Quelle der Kunst in erlösender Reinheit fließt, als Heilquelle für alle jene, die da leiden an den Unzulänglichkeiten des Lebens.



Literatur

1. Methode Jaques-Dalcroze zur Entwicklung des Sinnes für Rhythmus und Tonart, wie zur Ausbildung des Gehörs. 5 Abteilungen in 8 Bänden. (Jobin & Cie., Lausanne, Leipzig, Paris.)
2. Paul Boepple: Die Elemente der Musikalität. Präparationen für den Gesangsunterricht in der Volksschule. Nach den Grundsätzen der Methode Jaques-Dalcroze. (Ebd. 1910.)
3. E. Jaques-Dalcroze: Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. 6 Vorträge. Deutsch von Paul Boepple. (Basel, Helbing & v. Lichtenhahn.)
4. Der Rhythmus. Korrespondenzblatt des Vereins für rhythmische Gymnastik. Geleitet von Paul Boepple in Basel. (Erschienen sind 10 Nummern vom Januar 1909 bis Mai 1910.)
5. Der Rhythmus. Ein Jahrbuch, herausgegeben von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau. (Jena, Eugen Diederichs.) 1. Bd. 1911. Vom 2. Band ist bislang nur die erste Hälfte unter dem Titel „Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ erschienen.

Neben verschiedenen von Dr. Wolf Dohrn verfaßten Programmschriften der Bildungsanstalt Dresden-Hellerau erwähne ich aus der sehr umfangreichen Zeitschriftenliteratur:

6. Paul Boepple: Methode Jaques-Dalcroze. Schweiz. Pädagog. Zeitschr. 1906, Heft 6.
7. Nina Gorter: Erziehung zum und durch den Rhythmus. Neue Musikzeitung Stuttgart 1907.
8. Dr. Robert Tschudi: Wesen und Bedeutung der rhythmischen Gymnastik. „Körper und Geist“, 16. Jahrg., Nr. 15—16.
9. Prof. Roman Woerner: Jaques-Dalcroze. Mainzer Tagblatt vom 29. Oktober 1907.
10. Prof. Dr. Max Schund: Die erzieherische Bedeutung der musikalisch-rhythmischen Gymnastik. Fränk. Kurier (Nürnberg) vom 29. Oktober 1909.
11. Dr. Rudolf Th. Enopf: Die physiologische Bedeutung der mus.-rhythm. Gymn. Ebd. 30. Okt. 1909.
12. Jaques-Dalcroze' mus.-rhythm. Gymnastik. „Der Sammler“, Nr. 142 (München 1908).

Meine zahlreichen Aufsätze im Türmer, Westermanns Monatsheften, Musikpädagog. Blätter und Allgem. Musikzeitung sind in das vorliegende Buch verarbeitet worden.

Dr. Karl Stord
Musik=Politik

* Beiträge zur Reform unseres Musiklebens *

Preis 3 Mark, gebunden 4 Mark

❖ Dieses Buch des bekannten Musikschriftstellers wendet sich weit über die Fachkreise hinaus an alle, für die das Wort Kultur nicht bloß ein leerer Schall ist. Nachdem festgestellt worden, was die Musik für das deutsche Volk bedeutet, wird aufgezeigt, daß unsere Musikultur trotz des glänzenden äußeren Scheines im Niedergang begriffen ist. Aber dem Verfasser ist es nicht um unfruchtbares Klagen, sondern um Heilung, um Neugestaltung zu tun. **Neubelebung der Volksmusik** durch Haus und Schule, ihre Stellung in der höheren Schule, Bedeutung und Reform der Militärmusik, Umgestaltung der Gartenkonzerte, Volksmusik auf der Gasse sind einige der Stoffe, die immer aus dem einen großen Gesichtspunkte der Kulturbefruchtung behandelt werden. Dann werden die Wege gewiesen zu Konzerten an kleinen Orten, und den großen Musikfesten werden neue Aufgaben gestellt, auf daß der

örtlichen Zentralisation der Musikpflege entgegengearbeitet und das von Musik entblößte Land wieder befruchtet werde. Die nächsten Kapitel gelten dem musikalischen Hause. Das Elend des Musikunterrichts wird gezeigelt, der Inhalt einer musikalischen Hausbibliothek charakterisiert und Mittel zum Kampfe gegen die musikalische Schundliteratur aufgewiesen. Danach werden die sozialen Nöte im deutschen Musikleben gekennzeichnet und die geistigen Nöte dargetan, die zur Anwirksamkeit der modernen Musik führen.

Neben allen Musikfreunden werden besonders Pfarrer, Lehrer und Eltern, die Kinder in Musik unterrichten lassen, das Buch mit großem Gewinn und dank der Schönheit der Sprache und der Lebendigkeit des Vortrags auch mit großem Genuß lesen.

... Das Buch enthält so viel Beherzigenswerthes, zum Nachdenken über unser Musiktreiben Anregendes, daß wir es allen Musikern und Musikfreunden hiermit aufs wärmste empfehlen. (Musikpädagog. Blätter)

... Stord ist nicht nur ein Kritiker ganz besonders treffender Urteilskraft auf den Gebieten der Musik, Kunst und Literatur, sondern er weiß auch die Tatsachen in eine so interessante belebende Form zu kleiden, daß seine Worte selbst wieder Kunstwerke werden, es ist eine Freude für die Leser, seinen blühenden Schilderungen, welche den Stoff so belehrend entwickeln, zu folgen. In einem soeben bei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart erschienenen Buche mit dem Titel „Musik=Politik“, welches seinem Freunde Jacques Dalcroze gewidmet ist, treten alle diese Vorzüge wieder neu ans Licht. . .

(Deutsche Volkszeitung, Hannover)

... Sind doch die einzelnen Artikel so aktuell und lesenswert, daß sie unbedingt in der Hand jedes Familienvaters, überhaupt jedes musikliebenden Deutschen sein müßten, nicht nur um gelesen, sondern auch beherzigt zu werden. . . (Die Musik)

... Karl Stord bietet eine Fülle von Anregungen nach allen Seiten hin, und leitender Gedanke ist ihm dabei, der „musikalischen Verarmung unseres Volkes und Volkslebens“ zu steuern. . . (Dresdner Journal)

... Es klingt wie der ehrliche Rotschrei eines praktischen Musikenners, wie der Appell eines für Fortschritt und Kultur kämpfenden Mannes an alle, denen die Musik keine Spielerei, sondern eine ernste Verzensangelegenheit ist. . . Das Buch sei angelegentlich empfohlen.

(Allgemeine Musikzeitung)

Dr. Karl Stord

Mozart • Sein Leben u. Schaffen

Mit einem Bildnis und zwei Schriftproben

Geheftet Mk. 6.50, gebunden in Leinwand Mk. 7.50, in Halbfranz Mk. 8.50

„... Der Verfasser, der ein tiefgründiges, umfassendes Wissen mit einem gediegenen, glänzenden Stile in sich vereinigt, bezeichnet in der Einleitung als Ziel seines Buches: „Die Erkenntnis der Persönlichkeit Mozarts als die Quelle seiner Kunst“... So entwickelt der Verfasser das innere und äußere Leben des großen Dichters mit der Kunst des echten Romanschriftstellers, der in psychologischer Feinarbeit jeden Schritt seines Helden im Kampfe mit den Widerständen der rauen Wirklichkeit motiviert, und seine Schilderung des Verdegangs Mozarts rundet sich dabei zu einem wahren Kunstwerke, zu dem das Tatsachenmaterial auf das sorgfältigste ausgewählt wurde unter Weglassung alles Nebensächlichen.“
(Deutsche Zeitung)

und ein richtiges Erfassen der Wechselwirkungen zwischen der allgemeinen und der musikalischen Kultur um die Wende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Dabei ist das Buch so flott und klar geschrieben, in einem Stile, der mitunter an Poesie gemahnt, daß man fühlt: Hier ist es nicht der Schriftsteller Stord, der über Mozart schreibt, hier führt eine Künstlernatur die Feder, eine Natur, die nicht nur geistig über dem Stoffe, sondern im gleichen Umfange seelisch in ihr steht. Darum liest man sich bei Stord so tief hinein in die Bewunderung des musikalischen Genies und in die Liebe zum Menschen Mozart...“
(Liter. Beilage der Sächs. Schulzeitung)

„Von literarischen Erzeugnissen möchten wir vor allem eines nennen, nämlich Stords Mozartbuch. Es handelt sich in diesem Buche nicht um eine Biographie im hergebrachten Sinne, sondern um eine historische, psychologische und ästhetische Studie zugleich. Es ist durchaus nicht nur für Musiker, sondern für alle Gebildeten geschrieben. Musikalische Fachbildung ist zum Verständnis der Arbeit aber durchaus nicht notwendig. Der Verfasser sucht das Schaffen des sonnigsten aller Genies aus seinem nicht allzu sonnigen Leben nicht nur zu erklären, sondern geradezu zu entwickeln.“
(Verband)

„In dem sehr vornehm ausgestatteten Buche schenkt der bekannte Musikschriftsteller Dr. Karl Stord den Mozartfreunden eine neue Biographie. In Stords Lebensbild finden sich alle Eigenschaften glücklich vereinigt, die es populär im guten Sinne zu machen versprechen, denn es vermeidet allen Anschein von Gelehrsamkeit, verrät aber in jeder Zeile eine nicht gewöhnliche Beherrschung des Stoffes, eine klare Uebersicht über alle die Faktoren, die irgendwie bestimmend geworden sind für die Lebensführung und das Schaffen Mozarts,

Musiker=Briefe

Beethovens Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Stord. 2. verbess. Auflage. Gebunden 2.50 M.

Mozarts Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Stord. Geb. 2.50 M.

Schumanns Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Stord. Geb. 2.50 M.

Richard Wagner in seinen Briefen. Einleitung und Auswahl von Erich Kloss. Gebunden 2.50 M.

Franz Liszt in seinen Briefen. Einleitung und Auswahl von Eduard Reuß. Gebunden 2.50 M.