

Rudolf Bode / Musik und Bewegung

RUDOLF BODE

Musik und Bewegung

Zweite erweiterte Auflage

Verlag Chr. Friedrich Vieweg / Berlin-Lichterfelde

1942

ISBN 978-3-663-03015-7 ISBN 978-3-663-04203-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-663-04203-7

Gedruckt bei Rudolf M. Rohrer / Brunn

Die Fähigkeit, Musik als naturge-
bundenen organischen Prozeß zu er-
leben und zu bilden, kennzeichnet den
Schöpfer; sie kennzeichnet auch den
wahren Darstellenden.

Wilhelm Furtwängler

Wilhelm Furtwängler

gewidmet

Vorwort

Die sechs Abhandlungen dieses Büchleins kreisen um die gleiche Aufgabe: die Wiederbindung der Gestaltungskräfte in der Musik an die tragenden Grundmächte des körperlich-seelischen Geschehens. Diese Aufgabe in aller Klarheit zu erkennen und dann allerdings auch für die Erziehungspraxis die notwendigen Folgen daraus zu ziehen, scheint mir die wichtigste musikpädagogische Aufgabe der Gegenwart zu sein. Es gehört allerdings Mut dazu, einen Weg zu gehen, für welchen den meisten Musikpädagogen von heute vorläufig immer noch das Verständnis fehlt, infolge einer Irrlehre, welche die Musik als etwas rein Spirituelles und vom Körper losgelöstes erklärte und mit dieser Lehre in eine Sackgasse geriet, aus der herauszukommen zwar keine Umkehr, wohl aber ein radikaler Durchbruch nach vorn nötig ist.

Rudolf Bode

Inhalt

	Seite
Vorwort	7
Körper und Seele	11
Spannung und Lösung.	25
Rhythmus und Takt.	37
Theorie und Praxis	45
Auftakt und Abtakt	54
Technik und Gestaltung	66

Körper und Seele

Die Fragen, welche das Verhältnis von Leib und Seele, deren Abhängigkeit und Zusammenwirken betreffen, gehören zu den schwierigsten, welche menschlichem Nachdenken gestellt werden können. Die Schwierigkeit eindeutiger Beantwortung wird gesteigert durch das Hineinspielen der geistigen Kräfte und deren gestaltende Wirkung; sie wird zur Undurchdringlichkeit, wenn man jene Tatsachen noch in Betracht zieht, welche im künstlerischen Schaffen als Inspiration, Genialität entscheidend alles überstrahlen. In der Musik gewinnen diese Fragen nach der gegenseitigen Abhängigkeit der Grundvorgänge noch ihre besondere Färbung durch den Schwebezustand, welcher alles tonhafte Geschehen trägt, und durch jenes geheimnisvolle Doppellicht, welches, wie aus mehreren Welten kommend, die Musik zu durchdringen scheint, aus der Welt kräftiger Sinnlichkeit, der Welt geistiger Gestaltung und der Welt mystischer Ahnung.

So ist es denn kein Wunder, wenn leidenschaftliche Ablehnung und Bejahung die Forderung umspielen, der Ausbildung der körperlichen Bewegung einen größeren Spielraum in der Musikerziehung einzuräumen als bisher, und es wird unsere Aufgabe sein, die widerstreitenden Ansichten über diese Frage zu einer Synthese zu bringen, soweit dies heute schon möglich ist. Wenn wir die beiden Lager kurz charakterisieren wollen, so heißt es auf der einen Seite: die zu starke Betonung des Körperlichen in der Musikerziehung wird eine Vergrößerung

des inneren Musik-Erlebens mit sich bringen, die sich schließlich dahin auswirken muß, daß man die simple Marsch- und Tanzrhythmik oder sonstige „äußerliche“ Gebärden als Grundlage kompositorischer Gestaltung ansieht, während doch jeder Schaffende weiß, daß diese Dinge höchstens eine hinzukommende Bedeutung haben, keine grundlegende, daß der eigentliche Vorgang musikalischer Gestaltung rein psychischer Natur ist, wie es schon dem Material des Schaffens, den nicht greifbaren, immateriellen Tönen entspricht. Ja, alles echte Schaffen entspringt einer momentanen Erleuchtung, es ist überhaupt nicht eine Funktion der Zeit, d. h. der Bewegung, sondern des schöpferisch glühenden Augenblicks. Und wieviele Menschen gibt es nicht, welche das tiefste Verhältnis zur Musik haben, ohne jemals ihrem Körper irgendwelche besondere Ausbildung gegeben zu haben, und es finden sich darunter oft sehr schwer gehemmte und in ihrer Bewegung gehinderte. Die Gegenseite antwortet: wir wollen für die Ausbildung der körperlichen Bewegung in der Musikerziehung einen Platz erobern, weil wir immer wieder die Erfahrung machen, daß ungezählte Musikausübende scheitern an der völligen Unzulänglichkeit ihrer Bewegungsfähigkeiten, weil wir die Erfahrung machen, daß all diesen in Hinsicht auf die technische Bewältigung ihrer Aufgaben unendlich viel geholfen werden kann durch eine Erziehung, welche den organischen Charakter der Bewegung wieder richtig stellt, und weil wir mit Sicherheit feststellen konnten, daß einer Steigerung des Bewegungslebens nicht nur eine Zunahme des technischen Könnens, sondern auch der Stärke des Musik-Erlebens entspricht.

Man sieht, beide Seiten verfügen über triftige Gründe, und es wäre zum Nachteil für die organische Weiterentwicklung der Musikpädagogik, wollte man sich in Unterschätzung des

gegnerischen Standpunktes auf den eigenen versteifen und nicht versuchen, eine Plattform zu gewinnen, von der aus man nicht nur den gegnerischen Standpunkt voll übersehen, sondern auch die Mißverständnisse aufdecken kann, welche naturgemäß auftreten müssen, solange die eine Seite sich allem Neuen grundsätzlich verschließt und die andere Seite in purzelnder Begeisterung über das Ziel hinauschießt. Versuchen wir denjenigen Standpunkt zu gewinnen, der beide Seiten, soweit sie der Sache der Reform in der Musikerziehung wirklich dienen wollen und nicht irgendwelchen persönlichen Interessen, zufriedenstellt.

In dem Widerstreit der oben angeführten Gegensätze sind grundsätzlich verschiedene Standpunkte enthalten, je nachdem ich mich zur Musik einstelle als Schaffender, Ausübender oder Hörer, als Musik zeugend oder Musik empfangend, als am Musikgeschehen unmittelbar beteiligt durch den Ausdruck oder mittelbar durch den Eindruck, als unter der Gewalt beider Energien stehend wie beim künstlerischen Spiel. Wir können dem Problem der Beziehung von körperlicher Bewegung zur Musik folgende Fassungen geben:

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung für die Musikpraxis eine Grundlage zu schaffen, welche den Studierenden in den Stand setzt, mit ungleich geringerem Zeit- und Kraftaufwand die Grenzen seiner natürlichen Begabung mit wirklichem Können zu erfüllen?

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung für das Musik-Erleben eine gesteigerte Intensität zu schaffen, und in welchen Fällen ist dies die Voraussetzung?

Ist es möglich, durch körperliche Erziehung auch für das Musikschaffen ein gesteigertes Künstlertum zu erreichen, und welche Tatsachen sprechen für eine enge Verbindung von Schaffen und körperlicher Bewegung?

Wir glauben durch diese strengen Formulierungen gegen den Vorwurf gesichert zu sein, allzu leichtsinnig einer Vergrößerung des Musikgeschehens das Wort zu reden, und beginnen mit der schwierigen Frage nach dem Zusammenhang von Schaffen und körperlicher Bewegung. Wir geben die Antwort mit dem Hinweis auf ein Tiefenerlebnis, das wohl jeder echte Musiker in seinem Leben einmal oder oft erlebt, wir meinen das geheimnisvolle Hören von Musik im Traumzustand (oder manchmal auch im Zustand starker körperlicher Erschöpfung), also in einem Zustand, in welchem jede äußerliche körperliche Bewegung ausgeschlossen ist. Diese im Traum hörbar werdende Musik ist voller schöpferischer Impulse, oft von stark dionysischem Charakter, aber gänzlich ohne das, was wir geistige Gestaltung eines Kunstwerks nennen. Sie zieht wie ein bewegter Strom, immer neue Wellenzüge emportreibend, am inneren Ohr vorbei, und wir schließen daraus, daß in uns hinein vom körperlichen Geschehen losgelöste Mächte wirken, welche, im Wachzustand überdeckt, doch immer auch in diesen hineinwirken und dort das erzeugen, was die Sprache so treffend als „Einfall“, „Konzeption“, „Offenbarung“ bezeichnet. Unsere Seele steht in Verbindung mit zwei Welten, einer überindividuellen des Geschehens und der individuellen der körperlichen Bewegung, das erste dauernd, das zweite nur im Wachzustand. Das Hineinwirken der überindividuellen Vorgänge in die wach bewegte Welt des Körperlichen findet am sichtbarsten statt in der genialen Improvisation eines Künstlers. Auch hier haben alle „Eingebungen“ den Charakter des Plötzlichen, Überraschenden, aber die Frage, wie weit der „Einfall“ sich im Spiel auswirken kann, ist die Frage nach dem Grade des Könnens und letztlich bedingt durch die gesamte psycho-physische Konstitution. Der genialste Einfall schlägt keine Wellen, wenn er auf ein

erstarrtes oder unelastisches Medium trifft. Der Wellenschlag aber erfaßt beides: Seele und Leib, denn beide Seiten stehen in unmittelbarer Abhängigkeit voneinander, woran auch die Tatsache nicht viel ändert, daß das äußere Bewegungsleben im Verlauf der Zivilisation weitgehend unter die Herrschaft des zügelnden Intellekts geriet und die heftigste Innenbewegung in ihrem körperlichen Ausdruck gebändigt oder von ihm scheinbar losgelöst erscheint. Die Auffassung, daß es nur ein psychischer Vorgang sei, in welchem das Wellenspiel musikalischen Geschehens sich ereignet, beruht auf einer Verwechslung von Vorgang und Ursprung. Der Ursprung auch jeder körperlichen Bewegung ist in der Tat psychischer Natur: jede Bewegung (ob „innere“ oder „äußere“) entspringt einer im Psychischen ruhenden Bewegungszelle. In dieser Zelle (dem „Motiv“ in der Musik entsprechend) ist der Ablauf der Bewegung schon in der Form der Spannungskonzentration mitgegeben. So wie aus einem Motiv der Ablauf des musikalischen Geschehens zwangsmäßig erfolgt, so auch entspringt jede körperliche Bewegung einer Bewegungszelle, dem im Moment gegenwärtigen Ablaufsgesetz. Und so wie eine Pflanze aus einem Samenkorn entsteht und auch die ganze Entwicklung hindurch über Blatt und Blüte wieder in einem Samenkorn endet, so treibt jedes Motiv, jede Bewegungszelle durch die sich entladende Bewegung wieder einem Motiv, einem neuen Spannungszentrum zu, das dem ersten nicht gleich, sondern nur ähnlich ist, und wir sehen, daß das Gesetz der Wellenbewegung des Meeres, wonach immer nur Ähnliches neugeboren wird, auch das immanente Gesetz unseres psychischen Geschehens ist. Ergreift die Welle auch das motorische System, so muß es aufnahmefähig sein für die Impulse von der psychischen Seite her und nur in dem Maße, als das körperliche Be-

wegungsleben potentiell, d. h. wörtlich: dem Vermögen nach die Freiheit in der Bewegung hat, kann diese Freiheit auch im Psychischen vorhanden sein, denn Leib und Seele stehen nicht im Verhältnis des Gegensatzes, sondern der Polarität. Das heißt aber: ändert sich der eine Pol, so muß sich auch der andere Pol ändern. Verliert das Bewegungsleben seine potentielle natürliche Freiheit, ändert sich auch der Bewegungsablauf im psychischen Vorstellungsleben*). Diese polare Abhängigkeit des Innen und Außen ist aber die Grundlage für jede Tätigkeit, welche bestimmt ist, die innere Bewegung zum Ausdruck zu bringen, und ein gehbareres Weg, die innere psychische Bewegung wieder in Schwingung zu versetzen, geht über die Ausbildung der organischen Bewegung. Aber nur unter der Voraussetzung, daß die Methodik des Unterrichts den psychischen Ursprung der Bewegung betont. Daß viele Menschen mit einem gehemmten Bewegungsablauf trotzdem intensiv Musik erleben können, soll nicht bestritten werden, denn die Komponenten, welche das Eindruckserlebnis der Musik gestalten, sind mannigfacher Art — man denke an den klingenden Anteil des Erlebnisses —, aber entscheidend für die Intensität des Erlebens ist das Erleben der inneren Bewegung. Auch die Tatsache, daß vielleicht Teilgebiete des Psychischen schon ausreichend sind für das ungehinderte Kreisen von Bewegungsströmen, ist kein Grund, andere Teile des Psychischen auszuschalten, wenn kein organischer Grund dazu vorliegt. Die ganze Frage, inwieweit man der körperlichen Bewegung eine Bedeutung für die Entstehung einer gesteigerten Innenströmung zuweist, ist überhaupt nicht eine Frage, welche nur die

*) Den Goetheschen Gedanken der Polarität wieder in der Psychologie zur Geltung gebracht zu haben, ist ein Verdienst von Ludwig Klages (vgl. dessen Werk: Der Geist als Widersacher der Seele, Epz. 1929 u. a.).

Musikerziehung angeht, sondern vor allem auch die Allgemein-
erziehung. Wenn Struktur und Gestalt für uns Werte der
Erziehung bedeuten, so dürfte wohl unser eigener Körper das
entscheidende Material für diese gestaltenschaffende Kraft un-
serer Psyche sein. Wenn man freilich eine so verschwommene
Vorstellung von körperlicher Bewegungsgestaltung hat, wie sie
auf der Gegenseite vielfach anzutreffen ist, wo man außer den
Spezialerfordernissen der Technik höchstens noch das Spa-
zierengehen, Hutabnehmen und Hinsetzen kennt, da ist es kein
Wunder, wenn man von der körperlichen Erziehung eine „Ver-
materialisierung“ der Musik befürchtet. Dabei zeigt doch jeder
große Dirigent, welche Ausdruckskraft der körperlichen Ge-
staltung den dynamischen Verhältnissen eines Kunstwerkes
innewohnen kann, und daß der Grad des Erfassens eines
Kunstwerkes sich im Ablauf der Dirigierbewegungen restlos
spiegelt. Und es ist wohl kein Zufall, wenn Goethe gerade an
Zelter schrieb: „Man begreift nur, was man selbst machen
kann, und man faßt nur, was man selbst hervorbringen kann!“
(Brief an Zelter vom 28. März 1804.) Der Ausspruch
Goethes enthält eigentlich den Kernpunkt des ganzen vorliegen-
den Problems. Er gilt, wenn auch in bescheidenerem Maße als
für den Dirigenten, für jeden Hörer, der still hinter ihm im
Saal lauschend sitzt, und schließt keineswegs aus, daß der
Hörer mit der lebendigen Kraft seiner inneren Bewegung den
Dirigenten ersetzt, wo dieser versagt, vielleicht trotz weitgehen-
der körperlicher Hemmungen.

Alle Musik ist nicht nur voller Bewegung, sondern auch voller
Klangdynamik. Der große Gegensatz von Dissonanz und Kon-
sonanz ist klanglicher Ausdruck eines Gegensatzes von Span-
nung und Lösung und als solcher kein reiner Gehörvorgang,
sondern er wirkt tief hinein in die Region unserer „Gemüts-

bewegungen“. Jede Dissonanz findet ihr Widerspiel in einer Verschiebung der Gleichgewichtslage unseres Gefühls und jede Konsonanz in einem Zurückgleiten in diese. Die Elastizität, mit der auf den anstürmenden spannungserzeugenden Eindruck reagiert wird, ist von entscheidender Bedeutung für die gesamte Einstellung zum musikalischen Erleben. Was für den innerlich unelastischen nur ein unangenehmer Anstoß von außen ist, ohne einen nennenswerten Eindruck zu erzeugen, wird für den Elastischen zu jenem geheimnisvollen Spannungszustand, der dem Wesen der Dissonanz entspricht und das eigentliche Erlebnis ist durch alle Vibrationen der Spannungstärke hindurch. Diese Innendynamik, welche der Eindruck der Dissonanz auslöst, kommt am reinsten und stärksten zur Geltung, wenn der Organismus selbst eine innere Einheit darstellt und keinem Bezirk des Innern infolge Verhärtung die Teilnahme an der Weiterleitung des Eindruckes versagt bleibt. Nicht die körperliche Bewegung schlechthin ist das Entscheidende, sondern die in sich geschlossene einheitliche Körperbewegung. Die Totalität der gesamten Struktur und ihre Freiheit in der Bewegung ist die Voraussetzung für ein gesteigertes einheitliches Erleben. Hinzu kommt ein weiteres: da unser Organismus von Natur eine geschlossene Einheit ist, so breitet jede Störung sich über das Ganze aus, sie ergreift auch die Sinneszentren. Die Schwächung der Hörfähigkeit vieler Menschen hat ihre Ursache in Bewegungshemmungen, welche auf das Sinneszentrum übergreifen. Ein Freiwerden in der Bewegung hat oft sehr schnell eine Zunahme der Hörfähigkeit zur Folge. Denn alle Spannungen, welche z. B. das Intervall oder die relative Tonhöhe kennzeichnen, sind ja gleichzeitig Spannungen, welche nur in inneren Bewegungen ihre Lösung finden, und die Rückwirkung von außen nach innen ist auch hier entscheidend.

Die Bedeutung der körperlichen Erziehung, d. h. in diesem Fall Wiederherstellung organischer Bewegungsabläufe für das Spiel von Instrumenten und für die Gesangkunst, gliedert sich nach der Bedeutung für die Spielbewegung (bzw. Gesangstechnik) selbst und nach der Bedeutung für die Begründung der Strukturelemente des musikalischen Geschehens. Wenn wir die erste Frage dahin beantworten, daß die Richtigkeit des Bewegungsablaufs eine Funktion der Gesamtbewegung ist und daher auch eine Erziehung des Ganzen der Erziehung seiner Teile vorausgehen muß, so sprechen wir einen Grundsatz aus, dem jedenfalls in der Theorie kaum noch widersprochen werden wird, und alle Unterschiede der Anschauungen betreffen weniger das Grundsätzliche als die Methodik selbst. Anders liegt es mit der zweiten Bedeutung. Die Ableitung der Strukturelemente der Musik aus dem Bewegungsvorgang selbst ist ein Problem, das den wenigsten Musikern erst zu Gesicht gekommen ist. Von der Klärung dieses Problems erwarten wir den entscheidenden Anstoß für die Einführung der organischen Bewegungslehre auf allen Musikschulen. Daß man damit bisher sehr zögerte, hat allerdings einen sehr gewichtigen Grund. Der bisherigen sogenannten rhythmischen Gymnastik gelang es nicht, die Verbindung herzustellen zu den realen an den Musiker gestellten Aufgaben der Technik und musikalischen Gestaltung. Hier klappt bisher eine Lücke, welche durch schöne Worte nicht wegzudisputieren war und in der falschen Anlage der Methodik ihren Grund hat. Eine körperliche Erziehung leistet nur dann das, was wir von ihr erwarten, wenn sie das positive Können in der Musikausübung vermehrt. Das ist aber gekettet an die richtige Erfassung der Strukturelemente, wie Hebung und Senkung, Pause, Synkope, Auftakt, Doppelrythmik usw. Denn hier bei diesen einfachsten Aufgaben offen-

bart sich bereits der Unterschied im Können. Denn nicht die Quantität des Könnens unterscheidet den Künstler vom Dilettanten, sondern die Qualität. Und diese macht sich schon bemerkbar bei der Wiedergabe eines einzelnen Tones, eines Motivs usw. Die Revolutionierung der Grundlagen der Erziehung zur Musikausübung ist das Ziel, welches einer körperlichen Erziehung gesetzt werden muß. Ein Beispiel: die Behandlung der Pause. Wenn wir das Spiel des Künstlers von dem des Dilettanten in der Behandlung eines so entscheidenden Strukturelements charakterisieren wollen, so ergibt sich: beim Künstler ist die Pause völlig angefüllt mit dem Strom des energetischen Geschehens der Innendynamik, beim Dilettanten ist sie eine leere Strecke ohne Inhalt, die man am besten möglichst verkürzt, um über die tote Stelle hinwegzukommen. Oder anders gesagt: beim Künstler ist das, was zwischen den Noten vor sich geht, mindestens ebenso wichtig als die Noten selbst, ja diese existieren eigentlich gar nicht in isolierter Form, sondern sind völlig eingebettet in den Bewegungsstrom; der Dilettant kennt nur Noten und nichts dazwischen, muß daher notwendig in ein immer schnelleres Tempo kommen, bis er es technisch nicht mehr bewältigen kann. Der Unterschied von guten und schlechten Dirigenten verrät sich in nichts mehr, als daß der gute Dirigent das Tempo über weite Strecken halten kann, während der schlechte fast immer ungewollt in schnelleres Tempo gerät. Was liegt in beiden Fällen vor? Es liegt genau dasselbe vor, wie wenn man in der Technik einer Maschine das große Schwungrad nimmt oder einer Lokomotive den Wagenzug. Es fehlt das Mitschwingen des gesamten Körpers, mögen diese Bewegungen auch noch so klein sein. (Es handelt sich bei dem Problem nicht um Quantität, sondern um Qualität, und diese ruht auf kleinsten Unterschieden!) Der gute Dirigent

hat das Orchester völlig in seiner Gewalt, während es beim schlechten Dirigenten nachschleppt. Der Grund liegt wiederum im äußerlich Körperlichen. Die Armbewegung steht in funktioneller Abhängigkeit von der Rumpfbewegung. An Stelle dieser Abhängigkeit tritt aber beim schlechten Dirigenten entweder isolierte Armbewegung oder Gleichzeitigkeit von Rumpfbewegung und Armbewegung. Im ersten Fall fehlt der Dirigiergeste die Präzision und Plastizität des Ausdrucks, im zweiten Fall fehlt der — Auftakt als organische Bewegung. Die funktionelle Abhängigkeit von Rumpfbewegung und Armbewegung bedingt die Auftaktigkeit der Rumpfbewegung zur eigentlichen Faktierbewegung des Arms. Infolgedessen erlebt das Orchester das Ur-element des Rhythmischen: Hebung und Senkung nicht nur im zeitlichen, sondern auch im räumlichen Bewegungsbild der Dirigenten. Denn jeder Rhythmus ist eine Ausstrahlung des Ganzen und über das Ganze hin. Das gilt nicht nur für die rhythmischen Vorgänge der großen Natur, sondern auch für das Bewegungsleben organischer Geschöpfe. Die Auftaktigkeit aller echten Musik ist nur ein anderer Ausdruck für den immanenten Rhythmus, und beides wird gleichzeitig umschlossen von dem Gegensatz der ausholenden und entladenden Bewegung. Der Begriff der Auftaktigkeit ist bisher viel zu eng gefaßt worden, indem man den Auftakt immer nur dort sah, wo er klingend in die Erscheinung trat. Dadurch verbaute man sich die Erkenntnis des wesentlich Rhythmischen. Keineswegs ist es nötig, daß alle Auftakte klingenden Charakter haben, aber nötig ist, daß jede Tonerzeugung nicht am Anfang eines Bewegungsvorgangs steht, sondern ihm schon eingebettet ist. Die Auftaktbewegung zur Tonerzeugung ist nicht nur eine technische Angelegenheit, sondern entscheidender Bestandteil der Innendynamik des Kunst-

werks. Unser Ohr ist so fein organisiert, daß es ohne weiteres am Ton wahrnimmt, ob der erzeugende Bewegungsvorgang organischen oder unorganischen Charakter hat. Weil unser erlebendes Gefühl den Bewegungsvorgang des Spielers intensiv miterlebt, Bewegung und Klang aber eine Struktureinheit übergeordneter Art bilden, so stehen Klang und Rhythmus in einer inneren Wechselwirkung und beeinflussen sich gegenseitig. Es handelt sich also in einer körperlichen Erziehung, welche Unterbau der Musikerziehung sein soll, nicht darum, die metrischen Verhältnisse der Musik körperlich zu interpretieren, sondern es handelt sich darum, sie zu rhythmisieren. Dazu die Voraussetzung ist aber nicht, daß man den Rumpf und die Gliedmaßen überhaupt bewegt, sondern, daß man Rumpfbewegung und Gliedmaßenbewegung so gestaltet, daß die Strukturelemente der musikalischen Metrik dem körperlichen Bewegungsgeschehen nicht äußerlich aufgedrückt, sondern aus ihm als innewohnende organische Ablaufsformen abgeleitet werden. Nur dann läßt sich von der körperlichen Erziehung eine Brücke schlagen zu der realen Anwendung in der Musikausübung. Dadurch, daß jemand lernt exakt zu zählen und dieses Zählen durch Körperbewegungen bekräftigt, ist noch nie jemand musikalischer geworden, sondern dadurch, daß er alles intellektuelle Zählen von vornherein über Bord wirft und sich nur auf die schwingenden Bögen der körperlichen Bewegung und auf deren Strukturzusammenhang verläßt. Das pädagogische Problem ist ein sehr einfaches: die Erhaltung des richtigen Ablaufs der Bewegung bei weitgehendem Wechsel der metrischen Verhältnisse. Keineswegs aber sind diese letzten das Primäre, vollends nicht in den Primitivformen der Akzentrhythmik bei Marsch und Tanz. Es ist überhaupt noch sehr die Frage, ob

die Akzentrhythmik wirklich die frühe Stellung in der Musik einnimmt, ob sie nicht schon zu den Stabilisierungen gehört, welche immer eine bewegte Epoche zum Abschluß bringen. Im Takt kann man auch mit völlig gehemmten Bewegungen spielen (wie es jede Gouvernante und jede Maschine beweist), im Rhythmus niemals. Denn der echte Rhythmus ist frei wie die Meereswoge, er verträgt keine Hemmung, die seine Ablaufsbewegung zerstört. Auch dort, wo die Metrik ihn ganz gefangen hält, wird er schöpferisch und bildet eine neue lebendige Struktur. Je rhythmischer ein Künstler spielt, um so gesünder ist sein Nervensystem, denn der Rhythmus flutet zwischen den Polen Spannung und Entspannung, er ist eine Äußerung des ganzen Menschen, und er birgt in sich jenes geheime Gesetz, das jede große Kunst beherrscht, das Gesetz der Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel. Die Pädagogik einer richtig geleiteten Körpererziehung wird also eine Synthese anstreben müssen folgender Grundgesetze des Bewegungsablaufs:

Spannung und Lösung im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Rhythmusgefühls,

Totalität im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Ökonomiegefühls,

Auftaktigkeit im Ablauf als körperliche Grundlage der Entwicklung des Gestaltgefühls.

Alle drei Gesetze sind nur verschiedene Auswirkungen eines einzigen Gesetzes. Denn es gibt in der Musik keine wahrhafte Gestaltung, welche nicht gleichzeitig gegliedert wäre im Pulsschlag des Rhythmischen und eine Bezogenheit aller Glieder zeigte zueinander und zu einem Zentrum, dem alles Unnötige zum Opfer fallen muß. In der Pädagogik gehört zu dem Unnötigen eine schlechte Körpererziehung. Und schlecht ist in diesem Fall jede Gymnastik, welche an Stelle organischer

Struktur und organischer Abläufe die intellektuelle Betätigung, gerichtet auf den eigenen Körper, setzt. Denn dann findet in Wahrheit eine Vergröberung des Musikempfindens, was die Gegenseite befürchtet, statt. Jeder Versuch, an Stelle des Organischen die intellektuelle Virtuosität der körperlichen Bewegung zu setzen, muß rücksichtslos bekämpft werden. Denn in dem Maße, als ich den Körper intellektuell beherrsche, in dem Maße zerreiße ich das Band, welches Seele und Körper aneinanderkettet. Und damit zerstöre ich das Rhythmusgefühl endgültig, dessen Quelle nicht der Körper, nicht die Seele, sondern der beseelte Körper ist. Es ist unsere Aufgabe, die seelisch-körperliche Aufgeschlossenheit neu zu wecken für den Einstrom der Kräfte des Lebens. Zu diesen gehört auch die Musik, aber nicht nur in der Form der Empfängnis, sondern auch der geistigen Gestaltung. Die Voraussetzung dafür ist die Erhaltung und Steigerung des Könnens in der jetzigen Musikergeneration durch die doppelseitige Erziehung von Seele und Körper.

Der Musikerstand ringt heute schwer um kulturelle Geltung. Neben Radio, Grammophon usw. macht man auch das Überwiegen der „äußerlichen“ Leibeserziehung, welche die Interessen weiter Kreise gefangen nimmt, verantwortlich für die Abnahme des Umfangs privater Musikausübung. Es hat keinen Sinn, sich dem Neuen, das mit unverhaltener Wucht sich durchgekämpft hat, entgegenzustemmen oder klagend abseits zu stehen. Für den, der sehen will, liegen Aufgaben in Fülle bereit. Dem deutschen Musiker ist eine hohe pädagogische Aufgabe zugefallen: die Schaffung einer neuen Synthese, die langsam als die Aufgabe der nächsten Jahrzehnte sichtbar wird: die Wiedereinverleibung der Musik und die Wiederbeseelung des Körpers durch Musik.

Spannung und Lösung

Mit Absicht stellten wir an die Spitze unserer Schrift den Ausspruch eines bedeutenden Praktikers im Musikleben der Gegenwart, Wilhelm Furtwängler, um darauf hinzuweisen, daß das Problem, das uns beschäftigen soll, ein Zeitproblem ist, das heute von führenden Köpfen wohl geahnt, in seiner Tiefe zum Teil auch schon begriffen wird, dessen letzte Folgerungen für den Ausbau einer wahrhaft organischen Musikerziehung aber noch nirgends gezogen worden sind. Das Problem ist im Grunde ein sehr einfaches und lautet: Was ist für das Musikschaffen und für das Musik-Erleben wichtiger, die einzelnen Töne, das Akustisch-Klangliche, oder das, was zwischen den Tönen vor sich geht, das Dynamisch-Rhythmische. Die Antwort lautet: Das eine ist so wichtig wie das andere, aber entscheidend ist das Dynamische, denn auch schon der einzelne gehaltene Ton hat an sich Eigenschaften, die nur dynamisch zu begründen sind, ja, der Charakter jedes Tones, jeder Tonfolge, jeder Musik und deren Struktur ist nur dynamisch zu erleben.

Die gesamte bisherige Musikpädagogik ist bis vor kurzem fast ganz akustisch-klanglich eingestellt gewesen — streng genommen nur akustisch, denn hätte man mit dem Klanglichen wirklich ernst gemacht, so wäre man unwillkürlich auf den klangerzeugenden Bewegungsvorgang gestoßen — ; das Dynamische dagegen hat in den analytischen Arbeiten der Theoretiker besten-

falls eine vom Notenbild und nicht am Bewegungsvorgang abgelesene Darstellung gefunden. Die Anbahnung einer neuen Auffassung des Dynamischen findet sich zuerst in den instrumentaltchnischen Werken von Steinhausen, Breithaupt u. a., dann im Bereich der Musiktheorie in den Arbeiten von Kurth und Föde über die Dynamik Johann Sebastian Bachs. Den Gedanken, das Dynamische zur Grundlage der gesamten Musikerziehung zu machen, zuerst ausgesprochen zu haben, wird ein Verdienst von Jaques-Dalcroze bleiben, mag die Praxis seiner Arbeit auch einer besseren Einsicht weichen müssen. Es ist ganz außerordentlich charakteristisch, daß es Jaques-Dalcroze nicht gelungen ist, den Boden der alten Musikerziehung grundsätzlich zu verlassen. Statt den dynamischen Vorgang selbst in den Mittelpunkt seiner Gymnastik zu stellen, klammerte er sich an Notenbilder, illustrierte diese durch körperliche Bewegungen und landete ganz wo anders als wohin ihn seine ursprüngliche Umgebung wies, bei der Metrik und nicht bei der Rhythmik. Auch die Aufführungen, die nach dem Weltkrieg in Deutschland unter seiner Leitung stattfanden, bewiesen, daß Jaques-Dalcroze den Weg aus der Sackgasse, in die er sich verrannte, nicht zurückgefunden hat. Aber alles Metrische ist nur das Gerüst, über welches bald leise wallend, bald laut brausend der Strom der Dynamik bricht. Und die größte Geschicklichkeit in der körperlichen Imitation metrischer Schemata bringt den Schüler keinen Schritt weiter in die strömende Welt der Dynamik, d. h. der Musik.

Das Wort Rhythmus leitet sich ab vom griechischen ῥεῖν (fließen, strömen) und enthüllt somit schon durch seine Ableitung, daß die Stetigkeit ein wesentliches Merkmal des Rhythmischen ist.

Der Zusammenhang zwischen der körperlichen Bewegung und dem Musik-Erleben ist schon oft ausgesprochen worden. Man hat sogar den Ursprung der Musik aus der körperlichen Be-

wegungsgrundlage abzuleiten versucht. Wir glauben nicht recht an die Wahrheit derartig einseitiger Ableitungstheorien. Und vielleicht ließe sich der Ableitungsvorgang auch umgekehrt darstellen: Die innere periodisch spontan nach außen sich in Bewegung entladende Erregung, eine gesteigerte Bewegungsphantasie sei der Ursprung der Musik gewesen. Uns scheint die Wahrheit in der Mitte zu liegen: der dynamische Strom ist ein Innenvorgang, aber seine elementare Gliederung, seine Pulsationen sind die Folgen von Gesetzmäßigkeiten, die unser körperliches Bewegungsleben beherrschen. Und nur dort vermag diese Gliederung des Bewegungsstromes ohne Stromunterbrechung (der Tod jedes rhythmischen Geschehens) stattzufinden, wo das menschliche Bewegungsvermögen sich noch in natürlichen Bahnen entladet, wo das Grundgesetz aller Bewegung, der Wechsel von Spannung und Entspannung in den Nervenbahnen rein erfüllt wird. Wir denken also nicht daran, in einer einseitig materialistischen Grundlage den Ursprung des Dynamischen zu sehen, wohl aber ist der materielle körperliche Vorgang die Voraussetzung für das In-die-Erscheinung-treten des Dynamischen nicht minder als des gegliedert Rhythmischen. Die richtige Pulsation von Spannung und Entspannung ist ebenso die Voraussetzung für das Musik-Schaffen wie für das Musik-Erleben. Bei der engen Verbundenheit aller organischen Vorgänge vermögen schon geringe Störungen im Ablauf der nervösen Vorgänge weitgehende Unstimmigkeiten im gesamten körperlich-seelischen System hervorzurufen: nicht nur die Ausführung der Bewegung kann gestört werden, auch die Erregungsfähigkeit für akustische und die Empfänglichkeit für klangliche Eindrücke kann bei der engen Verbundenheit der akustischen und motorischen Nervenbahnen weitgehend herabgemindert sein.

Aber die entscheidende Rechtfertigung für eine Einbeziehung der körperlichen Bewegung in die Musikerziehung liegt in der Tatsache begründet, daß die gesamten Elementargebilde der Musik sich als in der körperlichen Bewegung verankert erweisen, und nur eine Disziplin der körperlichen Bewegung vermag den Musizierenden in den Stand zu setzen, mit einer ganz anderen Sicherheit die Gewalt des musikalischen Ausdrucks zu meistern, und nicht minder den Hörer, sie zu erleben. Zwischen den energetischen Vorgängen unseres Innern und dem Energieablauf körperlicher Bewegung besteht eben ein Zusammenhang, den kein noch so hochmütig auf alles Körperliche Herabsehender mißachten kann, wenn er nicht sein eigenes Ausdrucksvermögen lähmen und die Ausdruckskraft des Kunstwerks schwächen will. Wir verengen also unser Thema und fragen: Wenn die Dynamik zwischen den beiden Polen Entspannung und Spannung flutet, welche körperlichen Bewegungsvorgänge sind dann mit gesteigerten, welche mit abnehmenden Spannungsempfindungen (Entspannungen) verbunden und welche Gebilde in der Musik entsprechen diesen Bewegungsvorgängen?

Unter den körperlichen Bewegungen erleben wir mit einer Zunahme der Spannungsempfindung

1. jeden Anstieg der Bewegung,
2. jede Beschleunigung der Bewegung,
3. jede Hemmung der Bewegung,
4. jede Verstärkung der Bewegung,
5. jeden Wechsel der Bewegung,
6. jede Störung der Bewegung bzw. der Ruhelage (= latente Bewegung).

Der Spannungscharakter dieser Bewegungen erhellt sofort aus der Tatsache, daß sie alle bei großer Steigerung den Charakter des Unerträglichem annehmen und leidenschaftliche Ab-

wehrebewegungen hervorrufen können. Demgegenüber erleben wir unter den körperlichen Bewegungen mit Zunahme der Entspannungsempfindung

1. jedes Sinken der Bewegung,
2. jede Verlangsamung der Bewegung,
3. jedes Strömen der Bewegung,
4. jede Abnahme der Bewegung,
5. jede Gleichmäßigkeit der Bewegung,
6. jede Ruhelage (= latente Bewegung).

Die Vorgänge beider Reihen können in ihren Formen rein auftreten oder aber sich durchkreuzen bzw. überlagern, ein Fall der weitaus der häufigste zu sein pflegt; z. B. wird die sinkende Bewegung beschleunigt, so entsteht trotz des Sinkens eine starke Spannungsempfindung, wie z. B. beim Schlag nach unten; das gleiche, wenn z. B. eine verlangsamte Bewegung mit Intensitätssteigerungen stattfindet; oder: die Entspannungskurve kann die Spannungskurve überragen, wenn z. B. eine aufwärtssteigende Bewegung mit Verlangsamung stattfindet.

In der Musik bringen gesteigerte Spannung bzw. Erregung

1. die aufsteigende Tonreihe (die Spannungssteigerung ist hier mitbedingt durch die gesteigerte Anstrengung, welche mit dem Hervorbringen höherer Töne verbunden ist),
2. das Accelerando,
der Akzent,
das Rubato,
3. die Pause, die Fermate, die Tonwiederholung,
das Staccato,
4. das Crescendo,

5. der Taktwechsel,

6. die Dissonanz.

In der Musik bringen gesteigerte Entspannung bzw. Beruhigung

1. die absteigende Tonreihe,

2. das Ritardando,

3. das Legato,

4. das Diminuendo,

5. die Taktgleichheit,

6. die Konsonanz.

Die Elementarformen von Spannung und Entspannung treten auch in der Musik nur selten im reinen Ablauf oder in reinem Wechsel auf, sondern fast immer in den verschiedensten übereinander gelagerten Abläufen, z. B.:

die absteigende Linie mit zunehmender Dissonanz,

die aufsteigende Linie mit zunehmender Tonverminderung,

das Diminuendo mit zunehmendem Staccato usw.

Die echte Melodie oder der echte musikalische Vorgang sind nicht auflösbar, sie bilden eine Totalitätserrscheinung übereinander gelagerter Wellenzüge, in gleichem Sinne wie schon der einzelne Klang eine Totalitätsercheinung ist und in gleichem Sinne wie es das menschliche Bewegungsleben ist. Daß man dies nicht erkannte, hat zur Folge, daß alle sogenannten Melodielehren, welche Melodie als eine Kette aneinandergereihter Töne auffassen, in die Irre gingen. Es gibt überhaupt keine Melodielehre im strengen Sinne, denn die Melodie ist pädagogisch nicht faßbar. Faßbar sind nur die elementaren Bewegungsvorgänge, welche die Melodie im Zusammenschwingen erzeugen bzw. ihre Dynamik ausmachen. Die eigentliche Entstehung der Melodie, nicht minder deren Nachschöpfung, ist aber keine Synthese, sondern ein schöpferi-

scher Vorgang, den vorzubereiten allerdings Aufgabe der Musikerziehung ist, und zwar des jüngsten Zweiges: der rhythmischen Gymnastik als Bewegungslehre.

Nicht nur die Melodielehre, sondern auch die Harmonielehre wird von der Bewegungslehre weitgehende Anregung empfangen können, denn jede Dissonanz enthält in sich ein Bewegungsmoment, welches sie zurücktreibt in die Konsonanz. Zwischen Konsonanz und Dissonanz spielen sich analoge Bewegungsvorgänge ab, wie zwischen den Wandlungen unserer Gemütsbewegungen. Wir können diese Vorgänge nur im Bilde der Bewegung fassen, weil wir überhaupt jede Wandlung nur unter dem Bild einer Bewegung fassen können, die ausgelöst wird durch den Zug des gespannten Abbildes zu seinem gelösten Urbilde. Wie weit unsere Harmonietheoretiker bewegungsfremd geworden sind, dafür gibt es keinen schlagenderen Beweis, als daß der Orgelpunkt, die Urharmonie, am Schluß der Harmonielehren abgehandelt zu werden pflegt, statt dort wo er hingehört, ganz am Anfang. Denn aus der Urkonsonanz entsteht alles, und in sie flutet alles zurück. Und unsere großen Komponisten wußten, was sie taten, wenn sie aus dem Orgelpunkt das Thema herauswachsen und das Ganze am Schluß wieder im Orgelpunkt ausklingen ließen. Weil alle großen Komponisten immer auch große Dynamiker waren. Oder ist es vielleicht ein Zufall, daß Bach und Bruckner große Orgelspieler, Beethoven und Brahms große Klavierspieler und Wagner ein großer Dirigent war?

Das Entscheidende für die Musikerziehung ist einmal die Ausbildung der stetigen Schwingung (als innere Schwingung entsprechend der äußeren), zum andern die Erhaltung der Stetigkeit des Schwingungsvorganges auch dort, wo das Akustisch-Klangliche völlig verschwindet, z. B. bei der

Pause, beim Staccato, drittens die Erhaltung der schwingenden Bewegung im schnellen Tempo, viertens die Einsicht in die Auftaktigkeit aller Tongebungen und damit verbunden die Wiederherstellung der natürlichen Phrasierung auf Grund der Kenntnis des elementaren Bewegungsvorganges. Was auf dem Gebiete der Phrasierung heute möglich ist, das spottet jeder Beschreibung. Selbst vor Beethoven macht man nicht halt. Dabei hat dieser mit der höchsten Meisterschaft und größten Gewissenhaftigkeit seine Phrasierungsbögen gesetzt, freilich nicht aus einer stupiden Auftakttheorie heraus, die, weil nur am Notenbild abgelesen, den wahren Bewegungsvorgang völlig mißachtet. So gewiß die Lehre vom Auftakt grundlegend ist, so sinnlos ist ihre Anwendung ohne Zugrundelegung des dynamischen Geschehens. Aber besser als alle Worte soll es ein Beispiel demonstrieren. In der Formenlehre von Hugo Leichtentritt (Leipzig 1927) ist auf S. 16 das Allegrettothema der 7. Symphonie folgendermaßen wiedergegeben:



Was ist da los? Wie ist eine solche Entstellung der Beethovenschen Vorschrift nur möglich bei einem durchgebildeten Musiker? Seite 3 desselben Werkes gibt die Lösung: „Die Bewegung, das Fortschreiten von einem Ton zu einem oder mehreren andern macht das Motiv aus. Gerade wie beim Fortschreiten der Fuß erst gehoben werden muß, ehe man ihn senkt, so ist es auch beim Motiv das Naturgemäße, daß es mit dem Auftakt beginnt (Auftakt = Heben, Arsis; guter Taktteil = Senken, Thesis). Freilich kommen genug Motive vor, die mit dem ersten Taktteil beginnen; sie stellen aber schon eine Ausnahme dar, eine künstliche Verkürzung des normalen Auftaktmotivs, wie später noch mehr auszuführen sein wird.“

Das Beispiel ist schlagend. Leichtentritt kennt Motive, die mit dem ersten Taktteil beginnen! Das sollen aber die Ausnahmen sein. Gewiß, das stimmt — auf dem Papier, wo der dynamische Vorgang überhaupt nicht wiedergegeben ist, sondern nur die — Noten. Gewiß finden sich auch Hinweise auf bestimmte Ausführungen (portamento, piano usw.), aber das ist ja sehr wenig, denn das Entscheidende ist überall der dynamische Auftakt. Der wird nicht ausdrücklich in der Notenschrift angegeben; Beethoven aber phrasiert unter stillschweigender Voraussetzung des dynamischen Auftaktes, während Leichtentritt ihn ignoriert und sich an das Notenbild allein klammert. Für Leichtentritt bestünde die Phrasierung nach der obigen Definition in der Verkettung der Töne, die Erzeugung der Töne wäre aber nicht Angelegenheit der Phrasierung. Da liegt aber der große Irrtum Niemanns und seiner Schüler. Der Erzeugungsvorgang, d. h. die Bewegung ist für die Phrasierung genau so entscheidend, wie der Atemungsvorgang für die Gesangsmelodie. Jeder einzelne Ton ist auf dem Schwingungsbogen der Dynamik eine einzelne, bald größere, bald kleinere

Welle, die aber stetig zusammenhängen. Und es gibt nicht einen einzigen Ton, der nicht dynamisch auftaktig zu nehmen wäre, ganz gleichgültig, ob dieser Auftakt klingt oder stumm ist. Die Welt der Dynamik ist an sich stumm, sie offenbart sich in den einzelnen Tönen, aber diese Töne bilden nicht die Dynamik, sondern sind ihr nur eingebettet. Bei Beethoven hat jeder Takt seinen Auftakt, aber nicht die letzte Note des vorgehenden Taktes ist der Auftakt, sondern die Schwingungsbewegung, welche zur Erzeugung der ersten Taktnote führt. Der Auftakt ist also vor dem zweiten Takt kürzer als vor dem ersten oder dritten Takt. Aber nicht weil im ersten Fall der erste Takt mit einem Achtel endet, im zweiten Fall mit einem Viertel, sondern weil das Achtel uns zwingt, den Auftakt (welcher erst nach dem Einsatz des Achtels anheben kann) kürzer zu nehmen, als es das klingende Viertel des zweiten Taktes verlangt. Oft ist es sogar so (wie auch in diesem Fall), daß der Auftakt bereits innerlich einsetzt, bevor die zur Zeit erklingende Note verklungen ist.

Alle große Technik beruht nicht minder auf dem Bewegungsleben, d. h. auf der Auftaktigkeit aller Tonerzeugung. Denn jede organische Bewegung, die zur Erzeugung eines Tones führt, ist eine von dynamischen Pulsen getragene Wellenbewegung, und der Auftakt ist der ausholende Schwingungsbogen, der Abtakt der tonerzeugende Schwingungsbogen. Und weil man die Wellennatur aller klangerzeugenden Bewegung nicht erkannte, deswegen ist es bis heute nicht zu einer fruchtbaren Theorie der organischen Klangerzeugung gekommen. Gewiß, es finden sich schon überall Ansätze, aber der entscheidende Schritt ist eben die Erkenntnis, daß die Bewegung der Klangerzeugung grundsätzlich in nichts verschieden ist von allen übrigen Bewegungen des Körpers, wenn diese richtig ablaufen. Der Ablauf

ist immer derselbe, nur Richtung und Spannungsgrad begründen alle Unterschiede. Man faßt sich wirklich an den Kopf bei der Frage, wie es eigentlich nur möglich ist, daß eine Kunst, die so ganz auf Bewegung ruht, wie die Musik, an ihren Hochschulen, Akademien, Konservatorien und Musikschulen eine Bewegungslehre nicht kennt. Man redet so viel von „Reform“ in der Musikerziehung, bis jetzt ist aber nicht viel davon zu merken. Man gibt dem Alten neue Namen, und im Grunde bleibt es das Alte. Die wenigen, welche noch über ein unverdorbenes Bewegungsleben verfügen, erreichen etwas. Alle anderen . . . mögen sehen wie sie weiterkommen. Das ist so ungefähr die unausgesprochene Logik. Aber ohne eine gründliche Schulung in der Bewegung hängt die ganze Musikerziehung trotz aller „Reformen“ in der Luft. Da die Akademien völlig versagen, ist es eine Aufgabe der musikpädagogischen Jugend, hier einen energischen Schritt vorwärts zu tun. Es ist sicher kein Zufall, daß gerade die Jugend auch den Weg zu den alten Meistern wieder gefunden hat. Denn das Große an diesen Meistern ist gerade ihr sicherer Instinkt im Schreiten und Schwingen in Bögen, welche weit über das Maß körperlicher Bewegung hinausgehen, aber ohne die Sicherheit der körperlichen Bewegung niemals erschaut und überwunden worden wären. Die Jugend ist um so mehr dazu berufen, als sie es gewesen ist, die den uralten Gemeinschaftssinn der Deutschen wieder zur neuen Blüte gebracht hat. Die Gefahr der Zersplitterung der Nation in Einzelpersonen ist gerade beim Deutschen sehr groß, da die Individualität des einzelnen um so leichter der Abschnürung verfällt, als auch die Gegenkräfte, welche die Abschnürung bewirken, gerade beim Deutschen sehr stark in Erscheinung treten. Kein Volk hat es so schwer, schon in seinen Einzelpersonen den Gleichgewichtszustand zu finden,

geschweige als ganzes Volk. Nimmt man dem Deutschen die ungezwungene Bewegung, wie es eine jahrzehntelange Schulpädagogik wirklich fertiggebracht hat, so nimmt man ihm die Musik und damit jenes Mittel, das ganz auf gemeinsam erlebter Dynamik ruhend wie kein anderes das Volk zusammenhält. Nicht einmal zwei Stimmen können richtig im Kontrapunkt erklingen, wenn der durch beide gleichzeitig hindurchgehende Strom der Dynamik unterbunden ist, geschweige ein ganzer Chor von Stimmen. Und wir müssen es als ein nicht zufälliges Zusammentreffen ansehen, daß gleichzeitig mit dem Erwachen des Bewegungssinnes das Interesse für den Kontrapunkt so merkwürdig gewachsen ist, der, wie man bewegungsgestört lange glaubte, nicht eine Angelegenheit des Intellekts, sondern alles ursprünglichen Musikantentums ist. Denn er ruht auf der Schwingung, die gleichzeitig durch viele Menschen, wenn auch in jedem sich neu formend, hindurchgehen kann. Und nur wo dieser Vorgang nicht lagunenhaft abgeschnürt ist, sondern noch den Zugang zum großen bewegten Meere finden kann, da vermag auch das zu entstehen, was wir alle ersehnen, der große Künstler, dessen Wurzeln nicht in der Luft hängen, sondern tief hinabreichen in das dunkle Gewoge des Seelenlebens unseres Volkes.

Rhythmus und Takt

Wenn wir fragen, welche Wendungen die deutsche Sprache habe, um gewisse seelische Zustände eines Menschen möglichst klar und deutlich auszusprechen, so hören wir: Der Betreffende sei „von inneren Spannungen erfüllt“ oder er habe ein „gelassenes und gelöstes Wesen“. Wir sprechen von einem Menschen, der viel „Schwung in sich hat“ oder „schwunglos“ sei, „harmonisch“ oder „disharmonisch“, „einheitlich“ oder „zweispältig“ sei. Wir sprechen von einem „abgespannten“ oder „überspannten“ Zustand. Kurz wir gebrauchen sprachlich Ausdrücke, die optischen und akustischen Wahrnehmungsbildern entsprechen. Wir können uns einen „inneren“ Schwung nicht anders vorstellen, als indem wir ein optisch sichtbares Schwingungsbild zu Hilfe nehmen, ebensowenig einen disharmonischen Menschen, ohne im Klanglichen das Entsprechende uns vorzustellen. Es besteht also zwischen dem äußeren und dem inneren Geschehen irgendeine Bindung, die die Sprache vor Tausenden von Jahren schon erfaßte, als sie geschaffen wurde von Menschen, die alles, auch ihren eigenen Seelenzustand, noch viel ursprünglicher erlebten als wir Heutigen, von Menschen, bei denen das Innen und Außen, das Seelische und Körperliche noch in einer unmittelbaren Wechselbeziehung standen, aus dem heraus das innen Erschaute sich sofort umsetzen konnte in sichtbare Gestaltung. Das ganze Mittelalter hindurch ist die Unmittelbarkeit des

schöpferischen Geschehens, diese tiefe Einheit von Herz und Hand, von Phantasie und Gestaltung, von Leben und Kunst bestimmend gewesen nicht nur für den „Künstler“, sondern bis in alle Zweige gestaltender Tätigkeit hinein. Die verlorengegangene Einheit irgendwie wieder zu finden ist der offen ausgesprochene oder unbewußt wirkende Gedanke aller Bestrebungen, die „Kunst“ stärker in den Bereich erzieherischer Möglichkeiten einzubeziehen. So sicher es ist, daß nur im Seelischen der eigentliche Quell künstlerischer Gestaltung, im Geistigen deren konstruktive Formung zu suchen ist, so sicher ist aber auch, daß die körperliche Bewegung das Instrument ist, durch welches das Kunstwerk ins Dasein tritt, sei es durch die Bewegung unserer Arme und Hände in Malerei, Plastik, Musik oder unserer Sprachwerkzeuge in Dichtung und Gesang.

Es wäre nun ein verhängnisvoller Fehler, wollte man glauben, die körperliche Bewegung sei nur die passive Trägerin seelischer Gestaltungskraft; sie bedeutet für die Entstehung eines Kunstwerkes, sei dieses ursprünglicher oder wiedergegebener Art, viel mehr. Die Gesetze der körperlichen Bewegung haben selbst formende Wirkung, und zwar im Bezirke des Rhythmischen. Und das ist ein wesentlicher Bestandteil jedes Kunstwerkes, ganz besonders in der Musik, wo jede Wiedergabe immer wieder aufs neue den schöpferischen Prozeß rhythmischer Gestaltung verlangt.

Die rhythmische Erziehung ist denn auch seit mehreren Jahrzehnten schon ein Bestandteil der Musikerziehung, merkwürdigerweise aber ohne zu der Bedeutung zu gelangen, welche ihr eigentlich zukommt. Der Fehler, welcher auch heute noch durchweg begangen wird, liegt in einer unklaren Vorstellung von dem, was denn eigentlich Rhythmus ist, in der durch-

gehenden Verwechslung von Rhythmus und Takt. Erst Ludwig Klages hat diese Unklarheit beseitigt, indem er deren Gegenfälligkeit nachwies. Seine Erklärung lautet kurz dahin, daß der Takt die Wiederkehr des Gleichen, der Rhythmus aber die Erneuerung des Ähnlichen bedeutet. Vollendeten Rhythmus haben die ans Gestade rauschenden Wogen. Keine Woge ist der anderen gleich, sondern nur ähnlich, aber diese Ähnlichkeit entsteht kraft eines übergeordneten Zusammenhanges, welcher nicht nur Woge mit Woge, sondern sogar das gesamte Bild des bewegten Meeres mit dem sich zeitlich anschließenden verbindet. Vollendeten Takt dagegen zeigt jede — Maschine. Diese ist um so vollkommener, als ihre einzelnen Bewegungen nicht ähnlich, sondern gleich verlaufen. Gleichheit ist aber nur möglich bei weitgehender Herausnahme eines Gebildes aus dem Lebenszusammenhang, denn das Leben kennt nur Ähnlichkeit und keine Gleichheit.

Wollte jemand eine Klavierkomposition streng nach dem Metro-
nom spielen, würden wir sofort das Unmögliche einer solchen Interpretation spüren, denn nicht umsonst hat die Sprache unser Gefühlsleben in eine nahe Beziehung zur Erscheinung der Woge gebracht. Auch unser Gefühlsleben verläuft unter der Gewalt rhythmischer Antriebe. Die „Woge des Gefühls“ kann so „hoch“ steigen, daß sie den Betreffenden gleichsam „überkommt“ wie eine fremde Gewalt.

Jeglicher künstlerischer Schaffensprozeß hat den ungestörten Durchbruch elementarer Gefühlskräfte zur Voraussetzung, ist aber noch nicht damit identisch. Jedes große Kunstwerk ist eine Synthese von Rhythmus und Takt. Takt ist ein aus dem Geistigen stammendes konstruktives Prinzip, dessen restlose Durchsetzung den Tod aller gestaltenden Kräfte bedeuten würde, indem eine tote Ordnung schließlich das Leben ersticken würde.

In der Synthese mit dem rhythmischen Prinzip aber bedeutet Takt eine Steigerung der dynamischen Kräfte, im gleichen Sinne wie ein Bergstrom, wenn er durch eine verengte Schlucht hindurch muß, mächtiger dahinbraust oder ein Pferd unter der Gewalt einengender Sporenstöße seine Energien steigern muß. Wenn wir also der rhythmischen Erziehung eine wesentliche Bedeutung für die Musikerziehung zusprechen wollen, so müssen wir beiden Seiten ihr Recht zuteil werden lassen, dem Rhythmischen und dem Metrischen. Entscheidend ist das erste, denn es ist die Voraussetzung jeglicher Gestaltung im gleichen Sinne wie die rhythmischen Lebenskräfte eines Pferdes die Voraussetzung für reiterliche Künste sind. Eine rhythmische Erziehung hat daher in erster Linie organische Bewegungslehre zu sein und Wiedergewinnung der rhythmischen Bewegung, nicht aber haben Übungen in gleichmäßiger Takteinteilung ihren wesentlichen Inhalt zu bilden.

Welches sind nun die elementaren Gesetze, welche den Bewegungsablauf z. B. eines großen Geigers bestimmen? Es sind genau die gleichen, welche wir bei jeder unverdorbenen körperlichen Bewegung finden, sei es die Bewegung eines Tieres, das Spiel eines Kindes, die Arbeit eines naturhaften Menschen. Man kann ruhig den Satz aussprechen: Die letzte Vollendung im Spiel erreicht auch der größte Künstler nur dann, wenn seine Bewegungen so sehr Ausdruck seiner Innenkräfte werden, daß er den eigenen Körper überhaupt beim Spiel nicht mehr spürt. Nicht Steigerung körperlicher Empfindungen ist Aufgabe der rhythmischen Erziehung, sondern gerade deren Beseitigung. So wie der gesunde Mensch seinen Körper nicht spürt, so soll ihn auch der künstlerisch schaffende Mensch nicht spüren, wenn seine Bewegungen ohne „Störungen“ ablaufen. So wie ein ins

Wasser geworfener Stein Wellenkreise erzeugt, die zeitlich ablaufend allmählich die ganze Wasserfläche erfassen, so ist auch die körperliche Bewegung immer irgendwie von schwingungsartigem Charakter, an- und abschwellend, von einem Zentrum ausgehend und den ganzen Körper erfassend. Beispiele: Dem richtigen Bogenstrich des Geigers geht ein Antrieb von der Körpermitte, vom Hüftgelenk her voraus. Dieser Antrieb entlastet die Armbewegung und macht sie frei für die feineren Aufgaben künstlerischer Gestaltung. Beim Klavierspiel ist beim Legato-Spiel von entscheidender Bedeutung, daß die vom Schultergelenk kommende Bewegung schon einsetzt, bevor die vorausgehende in der Hand bzw. in den Fingern ihren Ausklang gefunden hat. Dies wären einige Beispiele für die Bedeutung einer richtigen organischen Bewegung für die Praxis der Musikausübung.

Wie wird nun die Praxis einer solchen rhythmischen Erziehung aussehen? Soviel ist gewiß: Mit einer nur äußeren Schwingungsgymnastik ist es nicht geschehen, wenn nicht der innere Schwung, das innere Gelöstsein irgendwie damit verbunden ist oder durch eine solche Gymnastik geweckt wird. Dies ist aber nur dort möglich, wo die Schwingung einen organisch richtigen Ablauf hat, denn nur auf das ihrer innersten Natur Gemäße antwortet unsere Seele mit derjenigen Entfaltung, welche ihrer innewohnenden Form entspricht. Die erste Frage lautet also: Wie muß der Ablauf einer solchen körperlichen Schwingung beschaffen sein? Die Frage ist sehr einfach gestellt, aber auch die Antwort soll einfach sein.

Die elementarste Schwingung ist die auf- und abfedernde Bewegung des Rumpfes beim Gehen. Wie entsteht sie? Alle Gelenke, welche den Körper tragen, also die Fuß- und Beinegelenke, sind der Reihe nach im Gegensinn angeordnet. Ab-

wechselnd ist der Winkel nach vorn und nach hinten offen. Bei der Streckung bzw. Beugung werden diese Winkel weiter oder enger. Mit anderen Worten, die richtige Beuge- und Streckbewegung ist für die Entstehung elementarer Schwingungen das Entscheidende.

Wenn wir von dem gestreckten Körper als Ausgangsstellung ausgehen, so hängt die Ausbildung des Bewegungslebens ab von der richtigen Senkbewegung, denn in die Streckung hinein können wir eine organische Bewegung nur ausführen, wenn wir vorher in die Senkung gehen und dort einen organischen Durchgang für die folgende Streckung gewinnen. Dies aber ist im organischen Sinne nur möglich bei weitgehender Einbeziehung des Hüftgelenks. Die normale Stellung für die menschliche Arbeitsbewegung, wenn diese schwingenden Charakter haben soll, wird daher nicht die gestreckte, sondern die geneigte Stellung sein, wie es tausendfältig zu beobachten ist. Bei der Arbeit kann es im allgemeinen keine gestreckte Haltung geben, weil die ganze Masse des Rumpfes mit hineinschwingen muß in den Bewegungsablauf, dieses Rumpfgewicht, das wir in der Streckhaltung überhaupt nicht spüren. Die richtige Verteilung der Arbeitsleistung an die großen Rumpfmuskeln bedeutet aber wiederum eine sehr große Einsparung an Nervenkraft. „Nervenkraft sparen“ heißt hier zugleich Steigerung der seelischen Spannung im Menschen, denn diese ist abhängig von den verborgenen Energien im Nervensystem.

Es ist ein Verdienst der neuen Gymnastik, daß sie die organische Schwingung herausgearbeitet hat, und es waren unendlich viele Möglichkeiten der schwingenden Bewegung, die alle wieder neu entdeckt werden mußten. Da wir bei der Senkung zum Teil entlastet sind durch die Schwerkraft, so besteht die

eigentliche Arbeit im Auffangen und anschließendem Werfen bzw. Strecken des Körpers nach oben; in der Senkung gewinne ich somit die Entspannungspause. Jede Schwingung pendelt von Spannung zur Entspannung und wieder zurück. Dies ist das pädagogische Prinzip, nach dem wir im Anfang verfahren müssen. In dem Maße, als wir bei einer Bewegung Nervenkraft sparen, in dem Maße steigern wir die Leistungsfähigkeit. Das gilt besonders auch für die Armbewegungen, die ja unsere gesamte körperliche Arbeit tragen. Da die Arme aus dem Rumpf herauswachsen, sind sie in ihrer Bewegung vom Rumpf her beeinflussbar. Ein Teil der gesamten Armbewegung ist nichts weiter als übertragene Rumpfschwingung; die Muskeln des Armes verstärken oder vermindern die Schwingung. Wenn wir mit den Armen eine bestimmte Bewegung ausführen, müssen wir den Rumpf so führen, daß die Übertragung auf die Arme in der gewünschten Richtung erfolgen kann. Das ist das Übertragungsprinzip; die Armbewegungen sind Funktionsformen der Rumpfbewegung. Und je mehr ich die Bewegung im Rumpf ansetze, um so schneller kann ich arbeiten, denn die Armbewegung folgt schwingend der an sich viel kleineren Rumpfbewegung. Ist die elementare Schwingung (Rumpffederung) richtig ablaufend, so ist alles Folgende eine sehr einfache Angelegenheit. Selbst die anfänglich Unbeholfensten finden in Kürze zur echten Elastizität körperlicher Bewegung zurück. Denn sobald das Elementare seinen richtigen Ablauf hat, tritt gleichsam von selbst ein zweites elementares Gesetz in Funktion: die natürliche Gliederung jeder Bewegung, sowie aller größeren Bewegungszusammenhänge nach Anschwung, Hauptschwung und Abschwung (oder mit Bezeichnungen aus der Musik: Auftakt, Hauptakzent, Abtakt). Damit gewinne ich die natürliche Grundlage für die metrische Formung und Gliederung der

Bewegungen in ihrer besonderen Beziehung zur Musikpraxis: Wechsel der Taktarten, Dehnung, Verkürzung von Auftakt und Abtakt, Gestaltung von metrischen Gruppen usw. Aber das Entscheidende ist und bleibt nicht die metrische Einteilung, sondern ihr Eingebettetsein in den rhythmischen Ablauf des Bewegungsstroms.*)

Es handelt sich nicht um das Körperliche allein, nicht um Musik allein, sondern um eine Einheit! Um die Wiedergewinnung der Fähigkeit, sein eigenes Innere irgendwie nach außen ausstrahlen zu können, sei dieses in der Arbeit, in der Sprache, Musik, Mimik oder einer sonstwie gearteten Mitteilungsform. Alle Kultur ist Lebensäußerung der Innenkräfte eines Volkes. Dafür die Bahn frei zu machen ist die Aufgabe einer rhythmischen Erziehung, aus der Erkenntnis heraus, daß die physische Organisation bestimmenden Einfluß hat auf die Gestaltung kultureller Schöpfungen, soweit diese mit Bewegung verbunden sind. Und welche Kunst wäre dies schließlich nicht.

*) Die Frage der „Begleitung“ in der Gymnastik ist von hier aus nunmehr sehr einfach zu klären. Wir alle wissen aus Erfahrung, daß, wenn die Übungen irgendwie gut begleitet werden, der Ablauf der Bewegungen ein leichter wird, ja, daß das gesamte Innere des Menschen viel stärker mitschwingt, als wenn ich nur rein äußerlich die Bewegungen ablaufen lasse. Das Marschieren mit Musik ist ein anderes Marschieren als das Dahintappen auf der Landstraße. Die Musik bringt etwas Neues hinzu, eben das Mitschwingen dessen, was wir das Innere des Menschen nennen, des Seelischen. Wenn ich nur Schlaginstrumente benutze, kann ich eine Übung nur mit rhythmischem Spannungswechsel begleiten. Bei der Klavierbegleitung haben die Spannungen, die im Bewegungsablauf auftreten, auch eine harmonisch-klangliche Vertretung. Die Begleitung ist also mehr als nur eine rhythmisch-klangliche Verstärkung der körperlichen Bewegung. Daher besteht auch die Tatsache zu Recht, daß wir bei den Naturvölkern, wo nur das Schlagzeug herrscht, eine primitivere Kulturstufe finden als dort, wo Konsonanz und Dissonanz in das Erlebnis eingehen. Diese sind körperlich überhaupt nicht greifbar! Die Dissonanz ist aber der Gleichwert der körperlichen Spannung, die Konsonanz Gleichwert der Lösung. Für vorbereitende Übungen mag das Schlagzeug in der Gymnastik genügen. Wenn ich aber das „Innere“ wirklich packen will, brauche ich die Konsonanz und Dissonanz in der Begleitung, weil diese allein unmittelbare seelische Gegebenheiten sind.

Theorie und Praxis

Wenn jemand unbefangen die Lage des deutschen Musikerstandes, insonderheit der Musikpädagogen betrachtet, so findet er eine merkwürdige Unsicherheit, den Anschluß an die erzieherischen Grundströmungen unserer Zeit zu finden, ein Unvermögen den neuen Aufgaben durch eine grundsätzlich andere Einstellung zu begegnen. Die meisten Musikpädagogen haften heute, über zwanzig Jahre nach Ausbruch des Weltkrieges, noch an den Vorstellungen vorkrieglicher Zeit, wo die Schüler zwar auch kamen und gingen, aber doch immerhin ein ausreichender Stamm vorhanden war, um der Existenz den wirtschaftlichen Unterbau zu geben. Das wurde während des Weltkrieges und nach diesem anders. Die Jugend strömte ins Freie, ruderte, schwamm, wanderte, spielte Tennis und tanzte zum Geräusch und Gequäke von Schlagzeug und Saxophonen. Ein Teil fand sich wohl wieder zusammen zum Singen und Musizieren, aber der überwiegende Teil ließ Klavier Klavier und Geige Geige sein. Obwohl die Gesamtstimmung keineswegs als musikfeindlich angesprochen werden konnte, war doch ein Horror vor dem Spielen eines Instrumentes vorhanden, der nicht mit dem wirtschaftlichen Grund mangelnder Kaufmittel zu erklären ist. Es darf auch nicht übersehen werden, daß schon vor dem Weltkriege unendlich viele Seufzer der Jugend über einen von den Eltern oder der Tradition aufgezwungenen Unterricht erklangen. Aber als der traditionelle

Zwang zum Instrumentalspiel (zum Gesang war er ja nie vorhanden gewesen) aufhörte, verschwand die gesamte Hausmusik in der Versenkung, umgekehrt proportional dem Anstieg der Massenproduktion in Veröffentlichungen von Hausmusik. Also auch schon vor dem Weltkriege gab es eine verborgene Krise, nur kam sie nach diesem erst zu offenem Ausbruch.

Warum ist es jetzt und auch schon früher so schwer gewesen, die Jugend für das Instrumentalspiel zu begeistern?

Antwort! Weil immer noch nach unzulänglichen Methoden unterrichtet wurde, welche jeden schnellen Fortschritt unmöglich machten. Weil der elementare Trieb der Jugend, der Bewegungstrieb, beim Instrumentalspiel nicht geweckt, entfaltet, verfeinert, sondern im Gegenteil unterbunden, gehemmt, wenn nicht gelähmt wurde. Weil das Erlernen der Musikübung künstlich durch Schwierigkeiten der Technik verbaut wurde, welche gar nicht in der zu spielenden Musik, sondern ausschließlich in der Unzulänglichkeit der körperlichen Bewegung lagen, weil die Entwicklung der Musikalität, statt zwanglos vorstatten zu gehen, durch die Störungen im motorischen System in einem Grade mitbeeinflusst wurde, daß sich weder der Sinn für rhythmisches noch für klangliches Geschehen so stark entwickeln konnte, daß ein mit allen echten Bewegungsvorgängen einhergehendes Lustgefühl beim Instrumentalspiel sich einstellen konnte. Weil man nicht begriff, daß der Dilettantismus fast immer in erster Linie in Unzulänglichkeiten des motorischen Systems begründet ist, daß man erst die körperliche Bewegung in Ordnung bringen muß, wie ein Geiger sein Instrument stimmt, bevor man damit Musik machen kann. Weil man nicht sah, daß die gleichen Grundsätze das Spiel eines Instruments beherrschen und die Bewegung des Tanzes. Weil man nicht spürte, daß unser Zeitalter strömenden Charakter hat und keine

Halte darstellt. Und weil man nicht erkannte, daß die Jugend deshalb den Musikern den Rücken kehrte, weil sie das Instinktlose der Unterrichtsmethode spürte.

Aber um zum Positiven zu kommen! Was ist nötig? Daß sofort an allen Musikschulen die Ergebnisse und Erkenntnisse der Bewegungslehre eingeführt werden, wie sie in dreißigjähriger (!) Arbeit von der deutschen Gymnastik gefunden und zum Teil auch in ihrer Anwendung auf das Instrumentalspiel erprobt wurde. Welches Grundgesetz beherrscht aber die körperliche Bewegung? Das Gesetz der Ökonomie in der Kraftausgabe, d. h. das Grundgesetz jeglichen Kunstschaffens, die Forderung, mit geringstem Kraftaufwand die größte Fülle, Kraft und Wirkung zu erzielen. Gerade für den Musiker bedeutet die körperliche Erfassung des Gesetzes eine ungeheure Ersparnis an Nervenkraft, denn jede falsche Bewegung bedeutet eine tausendfache Summierung von unnötigen Kraftverlusten. Aber in diesem Bewegungsgesetz sind auch umschlossen die entscheidenden Ablaufsformen des künstlerischen Geschehens. Alles rhythmische Geschehen ist nur ein Sonderfall des Ökonomiegesetzes und ruht auf der Freilegung, d. h. dem Nichtverlorengehen anfänglicher Bewegungsantriebe, welche fortströmend Note mit Note, Motiv mit Motiv, Periode mit Periode verbinden. Die Urform des Rhythmischen ist die stetig schwingende Bewegung, und wie in aller Welt soll das Rhythmusgefühl sich entwickeln, wenn dieser elementare Vorgang niemals körperlich stark erlebt wird? Alle Gestaltung, auch die verwickeltste Periodik und Überlagerung in der Musik, ist eingebettet in ganz einfache, wenn auch überkörperliches Maß oft weit hinausgehende Schwingungen. Wie sollen diese geistig erfaßt werden, wenn die grundsätzliche Fähigkeit fehlt, Schwingungen überhaupt erleben zu können? Und alle Schwingungen sind immer

Schwingungen des ganzen Körpers, insonderheit Rumpfschwingungen. Auch hier offenbart sich das Ökonomiegesetz. Denn alle Rumpfschwingungen verlangen den Einsatz der großen Rumpfmuskeln, welche die Arbeit spielend leisten im Gegensatz zu den kleineren peripheren Muskeln der Gliedmaßen. Und die Totalschwingung ist immer verbunden mit totalem Erlebnisgefühl, in welches alle Spannungs- und Abnahmen des musikalischen Verlaufs sich unwillkürlich einbetten. Die Totalität des körperlichen Geschehens können wir bei jedem großen Künstler ununterbrochen beobachten (Casals, Furtwängler, Elly Ney), aber für die Pädagogik hat man bisher wenig davon gewonnen. Man sah bestenfalls die Tatsachen, aber fand die Methodik nicht, fand den Ausgangspunkt nicht: die Entspannungsfähigkeit der Muskulatur, d. h. die Einzelbeziehung der sowohl kraftgebenden wie kraftsparenden Schwerebewegung. Die Entspannungsfähigkeit ist die Grundlage jeder Instrumentaltechnik. Es soll aber keiner aus diesem Satz herauslesen, daß man mit entspannten Gliedern spielen soll! Im Gegenteil: mit richtig gespannten!! (Meistens geht sie schon auf der Schule durch den körperlich völlig unzulänglichen Schreibunterricht verloren.) Wo die richtige Spannung nicht vorhanden ist, wird den Schülern nicht nur der Fortschritt zum Schwierigen verbaut, sondern auch, was noch viel schlimmer ist, der natürliche Ablauf der einfachsten Schwingungen unterbunden. Dieser pendelt immer zwischen verschiedenen Graden von Spannung, eingebettet in eine Totalbewegung des Körpers. Die Vernachlässigung der natürlichen Bewegungsgesetze hat drei weitere verhängnisvolle Folgen:

1. die fehlende Luftaktigkeit aller in der Auffassung unterschiedenen einzelnen Tongebungen;
2. der fehlerhafte Gebrauch der Unterarmmuskulatur, indem

diese für die Erzeugung der Handbewegung eingesetzt wird, statt nur zur Verstärkung, Abschwächung und Lenkung der durch den Oberarm bzw. Schulter und Kumpfbewegung erzeugten Unterarmbewegung, wodurch allein die schwingende Leichtigkeit der Hand gewährleistet wird;

3. die fehlende Schwingung der gesamten Armbewegung und dadurch wachsende Schwierigkeit des Legatospiels. Denn dessen Bindung liegt nicht in der Fingerbewegung, sondern in der Tatsache, daß die neue Anschlagsbewegung immer schon im Oberarm beginnt, bevor die vorausgehende ihr Ziel erreicht hat. Das echte Legato ist in der richtigen Bewegung begründet.

Die Arbeit an den Musikschulen könnte wesentlich vereinfacht und die gewonnene Zeit entweder für die Erreichung höherer Schwierigkeitsgrade oder für andere Zweige der Ausbildung verwendet werden, wenn die körperliche Grundlage bei Beginn in Ordnung gebracht würde.

Aber ich höre einen schwerwiegenden Einwand:

Wenn man auch vielleicht bereit ist, zuzugeben, daß für die technische Ausbildung eine gesteigerte körperliche Erziehung notwendig ist, so werden viele Musiker sich doch grundsätzlich auf den Standpunkt stellen, daß, abgesehen von allem nur geistig zu erfassenden Konstruktiven, das Wesentliche der Musik doch rein seelischer Natur und daher innerlicher und nicht körperlicher Art sei. Die Tatsache, daß wir voll und ganz Musik in völlig passivem Zustand aufnehmen können, scheint auch dafür zu sprechen, daß man sich hüten muß, das Körperliche in der Musikausübung bzw. im Musikschaffen zu überschätzen. Andererseits sprechen aber gegen eine solche Auffassung folgende Tatsachen, zum mindesten geben sie Anlaß zur Warnung, das vorliegende Problem nicht gar zu schnell und voreilig lösen zu wollen.

1. Alle Volksmusik ist ursprünglich zugleich Tanzmusik gewesen, und wenn auch zugegeben wird, daß die Kunstmusik sich entwickelt hat in immer weitergehender Ablösung vom körperlichen Geschehen, so ist doch die Frage zu stellen, ob für die Ausbildung der Musiker diese historische Entwicklung nicht den Fingerzeig abgibt für den pädagogischen Weg in der Ausbildung der Musiker.
2. Alle großen Komponisten waren auch in der physischen Ausübung der Kunst bedeutend (man denke an die Orgelspieler Bach, Bruckner, an die Klavierspieler Beethoven, Mozart, Schumann, Liszt, Brahms). Von Wagner ist bezeugt, daß sein körperliches Ausdrucksvermögen ganz außerordentlich stark war z. B. bei der Regieführung.
3. Die besten Dirigenten sind diejenigen, welche in ihren Bewegungen nicht nur die äußere Rhythmik, sondern auch den Gehalt des Werkes nach seiner dynamischen Seite körperlich zu interpretieren vermögen. Das kann mit sehr geringem Aufwand von Bewegung geschehen!
4. Mit unwiderleglicher Klarheit tut die Sprache durch das Wort „Gemütsbewegung“ kund, daß die seelischen Vorgänge ursprünglich polar gekoppelt sind mit körperlichen Bewegungsvorgängen als Ausdruck innerer Erregung.
5. In der Harmonik sind Dissonanz und Konsonanz Erlebnisse, welche als Spannung und Lösung (die Dissonanz löst sich auf!!) den körperlichen Spannungs- und Entspannungsvorgängen analog verlaufen, so daß die Entwicklung des Feingefühls für körperliche Spannungs- und Lösungsvorgänge möglicherweise auch für die Gestaltung harmonischer Verhältnisse entscheidende Bedeutung hat. Von Reger ist bekannt, daß er körperlich und seelisch ein sehr weitgehend entspannter Mensch war, zugleich ein alle Nuancen des Ton-

geschehens beherrschender Klavierspieler und bahnbrechender Harmoniker.

6. Die Dissonanz ist eine klangliche Formänderung der ursprünglichen Konsonanz und im Erlebnis analog dem Erlebnis von motorisch bedingten Gestaltänderungen des ursprünglichen Körperausdrucks (die gesteigerte Formänderung ruft körperlich wie seelisch Schmerzempfinden hervor!).
7. Die Töne der Tonleiter unterscheiden sich nicht primär durch ihre Höhe, sondern durch den Spannungsgrad, in welchem sie zur Tonika stehen, und die Bildung des Gehörs ist nicht zu erzielen durch Einstellung des Hörens auf einzelne isolierte Töne, sondern durch Erfassen der inneren Bewegungsvorgänge, welche die Auflösung der Dissonanz begleiten. Die Tatsache, daß das Gehör singender Menschen schneller zu bilden ist, als das derjenigen, deren Stimmapparat durch muskuläre Verkrampfung der tonerzeugenden Organe in Unordnung geraten ist, zwingt wiederum zum Schluß auf enge Beziehung von körperlichen und seelischen Vorgängen. Ich habe wiederholt beobachtet, daß sofort eine Besserung des Hörens eintrat, als es gelang, die größten Fehler im Gesamtbewegungsleben zu beseitigen. Musik ist eben primär Bewegungsgestaltung, in welche die einzelnen Töne eingebettet sind wie die Sonnenlichter auf der in Wellenbewegung erzitternden Wasserfläche. Die rhythmische Gestaltung ist das primäre; die Harmonik fesselt das rhythmische Geschehen an den Hörsinn und verstärkt die rhythmische Spannung klanglich durch die an Spannung zu- und abnehmende Dissonanz.

Alle diese Momente lassen den Schluß zu, daß der im Vollbesitz seiner körperlichen Bewegungsfähigkeit befindliche Mensch das

Ursprüngliche und leztlin Tragende der Musik stärker erlebt als der körperlich Unbeholfene und Bewegungsschwache. Die Bewegung ist eben mit dem inneren Geschehen verbunden wie beim Magneten der Südpol mit dem Nordpol verbunden ist. Um Irrtümer zu vermeiden, sei aber ausdrücklich betont, daß es sich nicht um eine nur äußere Beweglichkeit und Geschicklichkeit handelt, sondern um die Fähigkeit, die körperliche Bewegung restlos einzusetzen für den Ausdruck seelischen Geschehens!

In den Mittelpunkt der neuen Gestaltung der Jugenderziehung gehört der Musiker, vorausgesetzt, daß er beide Elemente kulturellen Geschehens im besonderen Maße in sich vereinigt: die körperlich-seelische Bewegung und die geistige Bändigung der Bewegung durch das Metrum. Aus dem Vorstehenden ergibt sich aber, daß es ein total falscher Weg war, in der rhythmischen Erziehung das Metrum an den Anfang des Unterrichts zu stellen. Am Anfang war der Rhythmus, nicht das Metrum! Das ist ein himmelweiter Unterschied! Ein „Tanzen in Ketten“ (Nietzsche) ist jedes echte Gestalten, aber in der Pädagogik nur dann sinnvoll, wenn zuerst dem Bewegungsleben des Musikers wieder die Grundlage organischer Entfaltungsmöglichkeit einverleibt wird. Erst kommt die Strömung des Flusses und dann baut man Wehre hinein! Ebenso falsch ist der Weg der „Realisation“ von Noten durch Schritte. Nur die Marsch- und Tanzmusik ist vom Schritt- und Stampfrhythmus durchpulst, aber diese Vertikalform der Bewegung ist nur eine mögliche Form (bedingt durch die bei jedem Schritt auftretende Hemmung des Fußes durch den Boden), die wesentlich umfassendere Form ist die Horizontal-schwingung, bedingt durch die wesentlich feinere Bewegungsgestaltung der Arme (wie beim Dirigieren).

Wir fassen zusammen:

Aufgabe der rhythmischen Gymnastik ist:

1. Dem Studierenden das kräftigste Hilfsmittel zu sein für die Bewältigung technischer Aufgaben unter gleichzeitiger Ersparnis an Nervenenergie.
2. Dem Musikpädagogen die Möglichkeit zu geben, in viel wirkungsvollere Weise seinen Beruf zu verankern im wirklichen Zeitgeschehen und dadurch wieder seinem Beruf ein tragendes Fundament zu geben.
3. Den Laien empfänglich zu machen für das eigentliche Wesen der Musik (Gestaltungsvorgänge durch Wechsel von Spannung und Lösung im beweglichen Material des Klanglichen) durch Steigerung seiner Ausdrucksfähigkeit und seines Ausdrucksverlangens.
4. In Deutschland dem Dilettantismus den Garaus zu machen durch Begründung einer elementaren Musiklehre, welche auf dem Wesentlichen aufgebaut ist und die tiefe Musikalität des deutschen Volkes auch in der täglichen Wirklichkeit der Musikausübung wahr werden läßt.

Auftakt und Abtakt

Wie die Entwicklung jedes bedeutenden Menschen aus mehreren Quellen herleitbar ist, so ist es auch mit der Entstehung und Ausbreitung einer neuen lebendigen Erziehungsidee, um so viel mehr, wenn diese Idee zu ihrem Inhalt die Totalität des zu erziehenden Menschen hat. Schon einmal ist diese Idee in der Praxis verwirklicht worden, in Hellas, als die Griechen zu den entscheidenden Disziplinen der Erziehung die Gymnastik, Mathematik und Musik machten; oder deutlicher gesagt, als die große Dreiheit von Leib, Geist und Seele in der Dreiheit der Unterrichtsfächer ihr Widerspiel fand.

Von dem, was die Griechen unter dem Namen Gymnastik bezeichneten, ist uns wohl nur ein Teil seines Inhalts überliefert worden, die sportliche Betätigung in allen Trainingsformen. Für den tiefer Blickenden kann es aber keinen Zweifel geben, daß so, wie die Tragödie im Mittelpunkt des gesamten kultischen Lebens der Nation stand, ihr wesentlicher Teil, das chorische Geschehen in der Orchestik, im Mittelpunkt auch des erzieherischen Wollens stand. Denn in dieser Orchestik war ja die große Dreiheit menschlichen Seins greifbar sinnlich verkörpert, der Leib in der Bewegung, der Geist in der metrischen Gliederung des Geschehens, die Seele in der Totalität des Ausdrucks einer rhythmisch sich entladenden Innerlichkeit. Erst aus dieser Gesamterfassung des zu Erziehenden lösten sich bis

zur Übersteigerung ab die Disziplinen des Sportes, der Mathematik (Logik), der Musik.

Ebenso stark wie im gesamten Kunstschaffen offenbart sich auch in der Pädagogik der Griechen die nordische Abstammung des Griechenvolkes, und wenn wir heute daran gegangen sind, uns wieder auf das Ursprüngliche unseres Wesens zu besinnen, so wird dies in der Pädagogik erst dann der Fall sein, wenn die „rhythmische Gymnastik“ zur grundlegenden Disziplin der Erziehung überhaupt gemacht worden ist. Alles andere ist ein Herumschleichen um das Wesentliche bzw. ein Ausweichen vor der eigentlichen erzieherischen Aufgabe, sei es aus pädagogischer Unfähigkeit oder pädagogischer Einseitigkeit, wie sie im späteren Griechenland auch verheerend in der Vervollständigung von Athletik, Sophistik und Gauklertum sich kund gab.

Wollen wir dieser Forderung die nötige Schlagkraft verleihen, so ist eines unumgänglich nötig: eine klare Definition des Wesentlichen der rhythmischen Gymnastik und ihres erzieherischen Wertes. Was ist Rhythmus und welche Bedeutung hat er für das Gesamtgefüge einer Kultur? Die alte Pädagogik kannte kaum das Wort Rhythmus, geschweige denn eine darauf bezügliche Disziplin. Wo finden wir den Rhythmus ungebrochen? In allen Naturvorgängen, welche sich in der Entfaltung (bzw. Entladung) äußern. Das gesamte Naturgeschehen ist ein einziger großer Entfaltungsprozeß, der sich abspielt zwischen den Polen Spannung und Entladung. So wie die sich entfaltende Pflanze in ihrer Form vorgebildet als Spannungszustand im Samenkorn ruht, so ist auch alles kulturelle Geschehen ein sich Entfalten aus einer Gesamtidee, sei es die Idee eines Gedichtes, eines Musikstückes, einer logischen Abhandlung, eines Romans, einer sportlichen Handlung oder eines sprachlichen Ausdruckes. Man muß das

Ganze zuerst haben, ehe man an die Herausarbeitung der Teile gehen kann. Für diesen Grundsatz alles Werdens ist die rhythmische Gymnastik in ihrer echten, d. h. naturhaft gebliebenen Gestaltung, die pädagogische Disziplin, insofern alle metrischen Gebilde (d. h. pädagogische Aufgaben!) erst dann rhythmischen Charakter annehmen können, wenn sie einheitlich vor ihrer Verwirklichung in der Bewegung von der Dreiheit des Körperlichen, Geistigen und Seelischen erfaßt wurden. So wenig es möglich ist, ein einziges Wort richtig auszusprechen, wenn nicht das ganze Satzgebilde konzentriert vor dem inneren Erfassen steht, so wenig ist es möglich, die erste Note eines Volksliedes richtig zu singen, den ersten Schritt eines Bewegungsablaufs richtig zu machen, wenn nicht der gesamte Ablauf vorher vor dem inneren Auge gesehen wurde. Für diese grundlegende Tatsache fehlt in der bisherigen Pädagogik jede Disziplin, ja man kann sagen: nichts ist im Menschen der Gegenwart so sehr verschüttet als der schauende Blick in das, was werden will. Die rhythmische Gymnastik ist diese grundlegende Disziplin. Und wenn in ihr das musikalische Element eine so große Rolle spielt, so nicht deshalb, weil Musik eine angenehme unterhaltende Begleitung ist, sondern weil sich in jeder echten Musik die Totalität auch der körperlichen Bewegungsbilder spiegelt. So wie das Sprechen in seiner Verwirklichung letztlich mitbedingt wird durch die Artikulationsgesetze, so alle Musik in ihrer Verwirklichung durch die Gesetze des körperlichen Bewegungsablaufs, mögen diese musikalischen Formen scheinbar noch so losgelöst vom Körperlichen ins Dasein treten. Die Auftaktigkeit z. B., welche das gesamte musikalische Geschehen durchzieht, kann nicht in ihrem ganzen elementaren Wesen erfaßt werden, wenn im körperlichen Bewegungsleben der Zusam-

menhang von ausholenden und ausführenden Bewegungen nicht mehr besteht; die ruhig schwingende Entfaltung gleichbleibender Zeitwerte ist unmöglich zu verwirklichen von einem Menschen, der in der Pause nicht die Schwingung des Ganzen weitererlebt, für den sie vielmehr nur eine Unterbrechung bedeutet. Niemals hätte die deutsche Musik solche Entartungserscheinungen aufweisen können wie in den letzten Jahrzehnten, wenn das körperliche Bewegungsleben der Deutschen in Ordnung gewesen wäre, d. h. wenn der Deutsche die Fähigkeit wiedergewonnen hätte, alles Wirken von der Totalität des Körperlich-Geistig-Seelischen her zu gestalten. Alle pädagogischen Bemühungen müssen so lange in der Luft hängen bleiben — vom Standpunkt des Lebendigen aus gesehen — so lange die Bedeutung der Gymnastik und deren Bewegungsgesetze nicht erkannt werden.

Welches sind diese Gesetze?

1. Gesetz (physikalisch):

Alle ursprünglichen, d. h. aus der gesamten inneren Intensität des Willens und Fühlens hervorbrechenden Bewegungen finden statt unter Einbezug und Verbindung der drei verfügbaren Kraftquellen: der Schwere-, Schwing- und Muskelkräfte.

2. Gesetz (physiologisch):

Alle ursprünglichen Bewegungen zeigen einen rhythmischen Verlauf, insofern

1. die erzeugten Schwingkräfte in einer inneren Abhängigkeit und zeitlichen Folge in Wirksamkeit treten;
2. die Muskelkräfte der Gliedmaßen nur als Verstärkung (bzw. Hemmung und Leitung) der bereits durch Rumpfbewegung erzeugten Schwingkraft in Wirksamkeit treten.

3. Gesetz (psychisch):

Da alle ursprünglichen Bewegungen infolge zeitlich geketteter Entladungen von inneren Spannungen auftreten, so muß auch der gesamte Ablauf ursprünglicher Bewegung dem Gesetz des Wechsels von Spannung und Lösung sich unterwerfen.

Diese drei Grundgesetze sind aber in gleichem Sinne die Voraussetzung für jede Technik in Hinsicht auf die Klangerzeugung bei irgendeinem Instrument. Ein rhythmisches Musizieren ist nur dort möglich, wo der bewegungerzeugende Organismus in Ordnung ist. In gleichem Sinne ist ein kräftiges Erleben der Mannigfaltigkeit musikalischer Gestaltung nur möglich, wenn die alles durchwaltende rhythmische Schwingung im körperlichen Bewegungsablauf eine unmittelbare Erlebnisgrundlage hat. Alle Musik ist ursprünglich entstanden in der Verbindung mit der Schwingung bewegter Körper. Daher ist dieses Urerlebnis auch als pädagogische Grundlage für die Wiedererlangung der Einheit von Musik und Bewegung anzusehen.

Wenn das Ausgesprochene wahr ist, dann muß es sich bewähren auch am Tatsächlichen der Praxis, an den sinnfälligen Einkleidungen der künstlerischen Wirklichkeit. Die strukturellen Gegebenheiten des körperlichen Bewegungsablaufs müssen sich wiederfinden in den Elementargestaltungen des musikalischen Ausdrucks. Das Urgesetz aller körperlichen Bewegungen ist gegeben in den beiden Urformen von Beugung (als einer nach unten betonten) und Streckung (als einer nach oben betonten Bewegung). Da das menschliche Bewegungsleben bei aller Vielgestaltigkeit doch letztlich abhängig bleibt von der Anordnung der das Kumpfgewicht tragenden Bein- und Fußgelenke — denn auch die Armbewegungen bleiben ja in Abhängigkeit von der Kumpfbewegung — und




diese Anordnung dem Gesetz einer Feder entspricht, so ergeben sich als die zwei Grundtypen der Bewegung: die normale Federung und die synkopische Federung. Bei der ersten liegt der Akzent in der Senkbewegung (beim Gehen: Niedersetzen des Fußes, zugleich Auffangbewegung für das Gewicht des Körpers), bei der zweiten in der Hubbewegung, wodurch die Senkung (und damit beim Gehen der Schritt) synkopischen Charakter bekommt. Die Synkope ist eine selbstverständliche Folge unserer physischen Organisation. Die üblichen Erklärungen, welche durchweg von „Verschiebung des Akzentes“ sprechen, treffen nicht den wahren Sachverhalt. Der Akzent ist keineswegs verschoben, wohl aber die Senkbewegung, d. h. beim Gehen das Hinsetzen des Fußes. Der Akzent selbst ist sogar normal verstärkt, da die Aufwärtsbewegung mehr Energie erfordert, als die normale, d. h. nicht künstlich (wie beim Jazz) verstärkte Abwärtsbewegung. Der normalen Schreitbewegung, dem Marsch, wird in der metrischen Wiedergabe eine Reihenfolge gleicher Viertel z. B. | ♩ ♩ ♩ ♩ | untergelegt. Das kann zu dem Mißverständnis führen, als ob die einzelnen Schritte eine Einheit bildeten wie die Viertel. Das ist aber keineswegs der Fall. Jeder einzelne Schritt ist bereits in sich gegliedert in Arsis (Heben des Fußes) und Thesis (Setzen des Fußes), daher zahlreiche Märsche (z. B. Pariser Einzugsmarsch) nicht in Vierteln, sondern in Achteln gesetzt sind. Und federnd ist eine Marschmusik und auch das Marschieren erst dann, wenn diesen auftaktigen Achteln (auch wenn der Marsch in Vierteln gesetzt ist) Rechnung getragen wird. Die dem entsprechende sprachliche Wiedergabe des Marschierens verlangt daher nicht ein Zählen 1 2 3 4, sondern 1 und 2 und 3 und 4, wobei das „und“ den Auftakt wiedergibt. Selbstverständlich ist diese Einschaltung des „und“

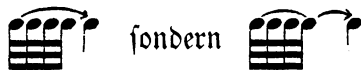
nicht unbedingt nötig, wenn der Sprechende rhythmisch und nicht nur metrisch zählt. Alles Metrische ist an sich unstetig, das Rhythmische aber von fließendem Charakter, auch dort wo die Artikulationen, seien sie sprachlicher oder musikalischer Art, unstetig erfolgen. Aber Auftakt und Abtakt sind eingebettet in das πάντα ἆεῖ des Heraklit.

Die seit langem umstrittene Frage der Auftaktigkeit leidet durchweg an der mangelnden Einsicht, daß es klingende und nicht klingende (aber trotzdem stark erlebte) Auftakte gibt. Nur diese Unterscheidung gibt uns den Schlüssel in die Hand, einmal zum richtigen Verständnis der Phrasierung unserer Meister, zum andern zum Begreifen der völligen Verständnislosigkeit, mit der man in neueren Ausgaben geglaubt hat, die klassische Phrasierung durch eine der „modernen“ Auftaktlehre Rechnung tragende „verbessern“ zu müssen. Mit aller Deutlichkeit sei gesagt: an der gesamten Phrasierung Beethovens z. B. braucht auch nicht ein einziger Bogen abgeändert zu werden, wenn man die genannte Unterscheidung begriffen hat. Gerade Beethovens Phrasierung gibt uns ein wunderbares Beispiel, wie die körperliche Bewegung miteingeht in das geheime Leben des Kunstwerkes. Und jede falsche Interpretation hat ihre entscheidende Ursache in dem Nichtverstehen bzw. Verfehlen des Bewegungsvorganges. Nehmen wir z. B. den Anfang der As-Dur-Sonate op. 26:



Welcher „moderne“ Auftaktjünger würde bei einer „Neuausgabe“ nicht die Schlußnoten auftaktig mit den folgenden Takten verbinden und dadurch die Absicht Beethovens zerstören.

Das letzte  z. B. des 2. Taktes ist keineswegs auftaktig zu nehmen, es gehört zum Abtakt des 2. Taktes, trotzdem ist ein Auftakt vorhanden, aber es ist ein nichtklingender Bewegungsauftakt, und er lebt in jener flüchtigen bogenartigen Bewegung, welche in den 3. Takt hineinleitet. Bindet man das  gleichsam direkt in gerader Linie an den 3. Takt, so ist der ganze Zauber des Übergangs zerstört. Ein besonders sinnreiches Beispiel für die unendliche Feinheit der Phrasierung Beethovens bietet im 4. Takt das 3. Achtel mit seinen . Beethoven schließt sie durch einen Bogen zusammen, schließt sie aber nicht an den folgenden Takt an, obwohl sie klanglich den Auftakt darstellen. Aber sie sind nicht der ganze Auftakt. Vor dem Erklängen des 5. Taktes ist wieder ein schwingender, aber nicht hörbarer Auftakt, den Beethoven haben will und daher nicht durch einen Phrasierungsbogen verdeckt. Die Stelle ist also bewegungsmäßig nicht zu interpretieren



Wer diese Unterschiede gering achtet, der hat nicht begriffen, daß das Leben jedes großen Kunstwerkes seine höchste Steigerung in der Interpretation erst finden kann, wenn man genau das interpretiert, was dasteht, vorausgesetzt, daß man sieht, was eigentlich dasteht.

Die Auftaktigkeit beherrscht unser gesamtes Ausdrucksleben, sei es musikalischer oder sprachlicher Art. Auch die Vorsilben der Worte bedeuten ursprünglich die ausholenden Bewegungen, welche die Hauptbewegungen einleiten. Z. B. im Wort „begrüßen“ bedeutet die Vorsilbe be das Ausstrecken des Armes, die Hauptsilbe den Druck der Hand. In dem Wort „verhauen“ bedeutet die Vorsilbe ver das Ausholen zum

Schlag... usw. Unser gesamtes Erleben ist ursprünglich durchsetzt mit physischem Geschehen, mag dieses noch so sehr unbewußt geworden sein oder an Bedeutung bei zunehmender Abstraktion eingebüßt haben. Die verschiedenen Betonungen der Silben haben in der Bewegung ihr Widerspiel, ja sogar die Beziehung der anlautenden Konsonanten zum Vokal muß interpretiert werden als Auftaktigkeit.

Für die Musik gilt der Satz, daß jede Tongebung, welche noch einzeln von der Aufmerksamkeit erfaßt werden kann, auftaktig erfaßt wird (das schließt also nicht aus, daß in schnellem Tempo Tonfolgen zu einer Einheit verschmelzen, die dann ihrerseits auftaktig erlebt wird). Alle Töne werden getragen von einer schwingenden Grundströmung, welche einen dynamischen, nicht hörbaren aber erlebbaren Charakter hat. Die nicht klingende Auftaktigkeit ist gleich der vorbereitenden Bewegung für die Tongebung. Und dieser Bewegungsvorgang hat fundamentale Bedeutung für das Erleben der Musik. Die vollendete Interpretation ist eine Einheit von geistiger Struktur, seelischer Tiefe und physischer Vollkommenheit. Ist eines davon unvollkommen, bricht die Interpretation zusammen.

Von berufener Seite wurde der Einwand erhoben, daß z. B. das Meistersingervorspiel ohne Auftakt und sofort mit dem vollen Orchesterschlag begänne, ebenso z. B. die A-Dur-Symphonie von Beethoven; insolgedessen könne die Theorie, daß jede Tongebung die Auftaktbewegung zu ihrer Gestaltung verlangt, nicht zutreffen. Zu erwidern ist folgendes: jede unerwartete laute Tongebung wird als unangenehm empfunden (vgl. Pistolenschuß in der Nähe der Ohren, oder auch plötzliches Einsetzen eines Militärorchesters in FF in nächster Nähe). Bei den genannten Beispielen ist aber stärkste Tongebung gar nicht am Anfang, da die Intensität der Streicherbewegung

erst später ihr Maximum erreicht. Die Tongebung wird auf-
taktig erlebt in gleichem Sinn wie ein Faustschlag vom Aus-
führenden immer auftaktig erlebt werden muß, da der Weg
vom Anfang der Bewegung bis zum eigentlichen Schlag zur
Auftaktphase gehört.

Weil die dynamischen Auftakte entscheidender sind als die
klingenden, deshalb gibt das Notenbild das rhythmische Leben
eines Werkes nur sehr unvollkommen wieder, denn der dynamische
Auftakt (die Bewegung) läßt sich wohl andeuten (wie im obigen
Beethoven-Beispiel), aber in seinem Verlauf nicht wiedergeben.
Wir greifen noch ein besonders charakteristisches Beispiel für
die Wirksamkeit des Bewegungsvorganges im musikalischen
Motiv heraus. Die Auftaktigkeit der Schlagbetonung läßt
vier Phasen unterscheiden, welche in der physischen Organisation
gegeben sind:

1. Die Auftaktbewegung zur Ausholbewegung: die Hebung
des Armes bekommt ihren Antrieb von einer Streckung im
Hüftgelenk. Diese Hüftgelenkstreckung ist auftaktig zur
eigentlichen Ausholbewegung des Armes.
2. Die eigentliche Ausholbewegung.
3. Die Auftaktbewegung zur Schlagbewegung: die Senkung
des Armes bekommt ihren Antrieb von einer Beugung im
Hüftgelenk. Diese Hüftgelenkbeugung ist auftaktig zur
eigentlichen Schlagbewegung.
4. Die Schlagbewegung des Armes.

In metrischer Interpretation:



Dort, wo dieses Metrum klingend auftritt, ist es im Grunde nur die zum Klingen gebrachte dynamische Vorbereitung des Hauptschlages und diese Grundform ist die Urform für folgende Abwandlungen:



Die richtige Wiedergabe dieser Klanglich immer mehr schwindenden Luftaktigkeit setzt die dynamische Beherrschung der vollständigen Urform der Bewegung voraus.

Es ist ein Fehler der üblichen Musikbetrachtung, daß diese das musikalische Geschehen immer nur erfaßt als eine geistige, seelische oder akustische Angelegenheit und alles übersieht, was aus der physischen Beschaffenheit unseres Körpers stammt. Und das ist mehr als mancher hochmütig auf alles körperliche Geschehen Herabblickende meint. Nicht als ob wir für die Physis mehr beanspruchen als ihr zukommt, aber ihr dies nicht zu geben, rächt sich. Man raubt dem Kunstwerk gleichsam die Erdverbundenheit, die Wurzeln, und verzichtet auf eine wirklich lebendige Interpretation. Die großen Künstler haben das, was hier verlangt wird, ungebrochen, aber die kleinen Künstler — und die sind für das Musikleben einer Nation ebenso wichtig — haben es meistens — verloren. Es ist, sei es schon in der Jugend, sei es in der Ausbildungszeit durch falsche Unterrichtsmethoden, zerstört worden. Und sie leiden an der Unzulänglichkeit des Könnens und wissen den Grund nicht.

Aber um zum Schluß alles in einem Beispiel zusammenzufassen, das auch die Gefahr eines vielleicht immer noch obwaltenden Nichtverstehens beim Leser beseitigen soll:

Bevor man zu bauen anfängt, bringt man sein Werkzeug in Ordnung.

In's Musikalische übertragen:

Bevor man Werke interpretiert, muß man das tonerzeugende Instrument in Ordnung bringen. Das ist nicht nur das Instrument, sondern auch der Körper und seine Bewegungen.

Wenn wir beim seelischen Aufschwung, in welcher Gestalt er sich in lebender und bildender Kunst unseren Sinnen darstellen mag, längst den Ursprung des bildlichen Ausdrucks vom Schwung einer bewegten Stoffmasse, auch unseres eigenen Körpers, vergessen haben —, vorhanden ist dieser Untergrund dennoch.

F. A. Steinhausen (Nachlaß)

Technik und Gestaltung

Aller Fortschritt in der Wissenschaft nicht minder als in der Pädagogik ruht auf der Zusammenfassung bisher getrennter Gebiete des Forschens unter neue einheitliche Begriffe, wobei in Sonderheit bei der Pädagogik zu berücksichtigen ist, daß einem Fortschritt auf theoretischem Gebiet keineswegs ein solcher auch auf dem Gebiet der praktischen Pädagogik parallel zu laufen oder ihn mit gleicher Intensität zu begleiten braucht. Zwischen der klaren Erkenntnis und deren Anwendung auf die Praxis kann lange Zeit eine Disharmonie bestehen, nicht unähnlich der quälenden Stimmung, die einen Künstler befällt, der ein Mißverhältnis gewahrt zwischen seinem innerlich erschauten und äußerlich geschaffenen Werk. Ein solcher Fall liegt vor auf dem Gebiet der Bewegungslehre. Trotz unleugbarer klarer Erkenntnisse vollzieht sich deren Umsetzung in die Praxis teils unerwünscht langsam, teils ohne durchschlagende Wirkung. Zwischen Wahrheit und Verwirklichung der Wahrheit schiebt sich ein hemmendes Etwas ein, einmal das körperliche Unvermögen vieler Menschen, zum anderen

aber auch das Unvermögen vieler Lehrkräfte, dieses körperliche Unvermögen wirklich zu beseitigen oder dort, wo es nicht vorhanden war oder beseitigt wurde, das Elementare des künstlerischen Ausdrucks, auf dem alles Weitere sich aufbaut, richtig anzupacken.

Es wird immer ein Verdienst Steinhausens*) bleiben, in seiner Lehre vom Schwung den Unterschied von Kunst- und Naturbewegungen des Körpers theoretisch beseitigt zu haben. „Die Anschlagbewegung auf dem Klavier ist eine Bewegung wie jede andere und untersteht denselben Gesetzen“ (S. 3) oder: „Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß Schwungbewegungen unseres Körpers und seiner Teile eine viel verbreitetere Erscheinung sind, als bisher bekannt war . . . Nach allem ist es klar, daß der Schwung im Klavierspiel nur einen Spezialfall einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit darstellt“ (S. 169 Nachlaß) oder: „Es handelt sich bei der Lehre des Schwunges überhaupt nicht um eine Methode, sondern um Erkennen und Anerkennen natürlicher Bedingungen. Die Natur will auf Schwung der Bewegungen überall hinaus, bei geschickten Bewegungen, Kunstbewegungen (Tanz, Schlittschuhlaufen, Reiten, Schwimmen, Zeichnen usw.), dabei bezeichnenderweise keine Handfertigkeit. Wo Handfertigkeit dazwischen kommt, ist der Schwung gestört, gefährdet. Geschwungen kann nur ein relativ passives Glied werden, Passivität und Schwungbewegung gehören zusammen“ (S. 170 Nachlaß).

Steinhausen betont also als grundlegend für die Technik:

a) die Entspannung (Erschlaffung, Passivität) der Muskulatur;

*) Dr. F. A. Steinhausen, Generalarzt. Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Bearbeitet von Ludwig Riemann-Essen. 3. Auflage, Leipzig 1929.

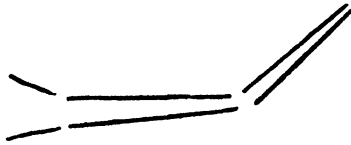
b) die Ganzheit der Armbewegung (Ausschaltung der isolierten „Handfertigkeit“!).

Es muß bemerkt werden, daß Steinhausen auch bereits den im wesentlichen psychischen Charakter der Entspannung erkannte. „Die Schwierigkeit liegt darin, daß das Gefühl der Passivität, der Erschlaffung, den meisten Menschen unbekannt und ungewohnt ist und erst gelernt und geübt werden muß, weil immerfort die Neigung zu aktivem und willkürlichem Eingreifen und Mitwirken besteht, die schwer zu verlernen ist“ (S. 77). Fügen wir noch hinzu die von Steinhausen zuerst betonte Unterarmrollung, so haben wir die wesentlichen Momente der Steinhausenschen Lehre beieinander. Er selbst faßt sie in folgendem Satz zusammen: „So hat man z. B. vielfach das Wesen der ‚neuen‘ Technik in ausgiebiger Anwendung der Unterarmrollung zu finden gemeint, dabei aber noch wesentlichere Grundlagen, wie die Entspannung (Passivität) der Muskulatur und besonders die schwingende Bewegungsform außer Acht gelassen“ (S. 192). Trotz dieser an sich unanfechtbaren Sätze ist der Steinhausenschen Lehre die volle Auswirkung bis heute versagt geblieben. Zahlreiche Theorien und Methoden suchen sich neben ihr Geltung zu verschaffen, manche darunter mehr oder minder beeinflusst von seiner Lehre, aber alle den eigentlichen Kern der Bewegungslehre durch ungewöhnlichen Aufwand von Physiologie oder Psychologie mehr verhüllend als erhellend. Wo liegt die tiefere Ursache, daß den an sich richtigen Erkenntnissen Steinhausens der durchschlagende Erfolg versagt blieb? Was versteht Steinhausen überhaupt unter einer schwingenden Bewegungsform? Die Definition dieses Begriffes ist natürlich entscheidend für die ganze Lehre in Hinsicht auf ihre Verwirklichung in der Praxis. Sind es vielleicht unnötige Einschränkungen oder

unnötige Freiheiten, welche die Bedeutung der Steinhausenschen Lehre in der Praxis herabmindern? Auf Seite 160 lesen wir bei ihm folgendes: „Die Übertragung der schwingenden Bewegung auch auf die Hand ist . . . schwieriger als die Rollbewegung, sie ist aber für einzelne Aufgaben der Technik nicht zu entbehren.“ In der Tat eine sehr merkwürdige Stelle. Sie enthüllt uns, daß der Steinhausensche Begriff der schwingenden Bewegung nur „für einzelne Aufgaben“ als ein — Wellenvorgang — zu deuten ist. Denn das Wesen aller Schwingung ist ja gerade die Fortpflanzung des ursprünglichen, anfänglichen Impulses, d. h. auf die Armbewegung angewandt, die Einbeziehung aller Gelenke von der Schulter bis zur Hand (wenn nicht sogar von der Hüfte bis zur Hand) im Nacheinander der fortlaufenden Bewegung. Die Tatsache, daß das Handgelenk oft in fixierter Form beim Anschlag gebraucht wird und vielleicht die Entdeckerfreude Steinhausens über die Bedeutung der Armrollung haben verhindert, daß Steinhausen zu einer klaren, d. h. für die Praxis brauchbaren Definition der schwingenden Bewegung gekommen ist. Die Voraussetzungen der schwingenden Bewegung: Entspannung, Gewicht, Impuls, Feststellung (Fixation) haben in der Steinhausenschen Lehre nicht die letzte klare Funktionsdeutung erhalten, die für eine fruchtbare Auswirkung in der Praxis zwingende Notwendigkeit ist. Dies gilt besonders auch für den Begriff der Entspannung. „So wechseln Spannung und Entspannung innerhalb kürzester Zeit rasch miteinander ab, dabei aber ist — und das ist als wichtigstes Prinzip festzuhalten — der Zustand der Entspannung der dauernde; zu ihm kehrt die Muskulatur immer und immer wieder zurück“ (S. 174). Die Entspannung hat ihre überhaupt nicht zu unterschätzende Bedeutung als Voraussetzung des künstlerischen Spiels.

Das Spiel selbst aber ruht über weite Bögen hinweg auf Spannung, die nur an den großen Haltepunkten oder den längeren Pausen in die völlige Entspannung absinkt. Es ist verständlich, daß Steinhausen über das Ziel hinauschoß und die grundlegende Bedeutung der „Übertragung auf die Hand“ nicht völlig erkannte. Und hier liegt in der Tat das zentrale Problem der Bewegungslehre überhaupt, nicht nur als technische Leistung, sondern vor allem in Hinblick auf die Bedeutung dieser technischen Leistung für die Entwicklung der Musikalität. Die Schwierigkeit liegt fast ganz allein in dem Erlernen des wellenförmigen Ablaufs der Armbewegung, d. h. im Erlernen der Übertragung der Impulse vom Oberarm über den Unterarm bis in die Hand hinein trotz vorhandener die Haltung von Arm und Hand bestimmenden Muskelspannungen. Der Bewegungsvorgang ist ein Schwingungsvorgang zwischen zwei Grenzen.

a) räumlich gesehen:



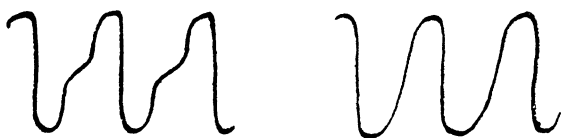
d. h. bei verhältnismäßig geringem Ausschlag des Oberarms erhalten trotz leichter Fixierung Unterarm und Hand einen kräftigen Ausschlag nach oben bzw. unten (die Hand stärker als der Unterarm).

b) zeitlich gesehen:



d. h. zwischen je zwei Anschlagbewegungen ist eine kurze Spannungsabnahme eingeschaltet, die aber gleichzeitig die Bedeutung

hat, den eigentlichen Auftakt für den nächsten Anschlag vorzubereiten. Mit anderen Worten: In nicht zu schnellem Tempo erhält jede Anschlagbewegung eine sichtbare Auftaktbewegung. Diese Auftaktbewegung wird vom Hörer unmittelbar aus dem Klanggeschehen erschlossen und ist die Grundlage für den Zusammenhang des musikalischen Erlebens. Unser Musikempfinden ist so völlig eingebettet in Bewegungserlebnissen, daß nicht etwa eine Unterbrechung des Klanglichen (Pause), sondern eine Unterbrechung der schwingenden Bewegung als Störung, als Arrhythmie empfunden wird. Wird das Tempo schneller, so nähert sich die für die Entspannung verbleibende Zeit der Null und die Bewegungskurve erhält eine fortschreitend vereinfachte Form:

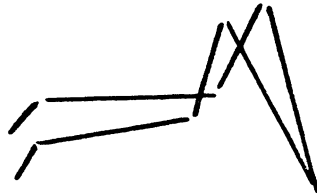


Die reine Kollung tritt erst ein, wenn das Tempo so zunimmt, daß selbst für die Auftaktbewegung keine Zeit mehr bleibt, vielmehr zwei und mehr Töne zusammengekoppelt und durch eine Bewegung erzeugt werden müssen.

Wenn der entscheidende Vorgang im Spiel den Charakter einer Wellenbewegung hat, so hat die Auftaktigkeit ursprünglich ihre Grundlage im organischen Ablauf der körperlichen Bewegung, denn der Auftakt ist körperlich gesehen die ausholende Bewegung, welche der durch Ellenbogen und Handgelenk laufenden Welle den erregenden Impuls gibt. Welche besondere Form ich dieser Welle gebe, ist abhängig vom gewollten Ausdruck. Die Reinheit des Wellenvorgangs ist aber die Voraussetzung für die Ausdruckskraft auch

aller Abänderungen der Wellenbewegung. Folgende Abänderungen sind z. B. möglich:

1. Das Handgelenk wird fixiert und ein Wellenglied dadurch ausgeschaltet.
2. Der ganze Rumpf wird in die Wellenbewegung einbezogen, indem jedes Vorneigen des Körpers auf die Intensität des Abstiegs, jedes Aufrichten auf die Intensität des Aufstiegs der Welle einwirkt:



3. Es wird darauf verzichtet, den Abtakt unmittelbar mit dem Auftakt zu verbinden, beide Bewegungen sind durch Ruhezustandungen getrennt. (Die Trennung von Auf- und Abtakt ist aber nur scheinbar, in Wahrheit liegt nur eine Unterbrechung der Auftaktbewegung vor, da jede Bewegungsstrecke, welche der Klangerzeugung vorausgeht, auftaktig zu deuten ist.)

Die Einsicht in die Wellennatur der erzeugenden Bewegung verhilft uns zu weiteren Erkenntnissen:

1. Lege ich den schweren Taktteil in den Anstieg der Welle, so entsteht aus der Anschlagbewegung die — Synkope. Auch die Synkope hat also ursprünglich ihre Grundlage im körperlichen Bewegungsvorgang. Sie ruht auf einer Richtungsänderung des Hauptakzentes.
2. Bei großem langsamem Akkordspiel auf dem Klavier läuft der eigentlichen klangerzeugenden „Anschlagwelle“ eine andere Welle voraus, welche den Impuls für die Greifbewe-

gung bringt („Griffwelle“). Die Anschlagwelle beginnt bereits, während die Griffwelle ihr Ziel erreicht und umgekehrt, so daß auch beim langsamen Akkordspiel die Arme sich in ununterbrochener Schwingung, d. h. federnder Spannung befinden.

Die Schwierigkeit, die schwingende auftaktige Bewegung bei mittleren Spannungsgraden zu erlernen, liegt nicht nur beim Schüler, sondern auch beim Lehrer, der den Schüler mit derjenigen Geduld behandeln muß, die bei der Ausbildung organischer Bewegungsvorgänge die erste Bedingung für einen Lehrerefolg ist. Während manche Schüler sehr schnell das Wesentliche erfassen, muß man unter Umständen in schwierigeren Fällen von Hemmung und Versteifung monatelange ununterbrochene Arbeit einsetzen, um die richtige Übertragung der Impulse auf die Hand sicherzustellen. Mit dem physischen Erfolg ist immer eine sofortige oft sehr beträchtliche Steigerung des musikalischen Ausdrucksvermögens verbunden. Denn die Stetigkeit der Bewegung ist das Entscheidende, in ihr ruht alles rhythmische Geschehen und alles Steigen und Fallen der Intensität des musikalischen Ausdrucks.

Die Ausbildung der klangerzeugenden Bewegungen darf nicht nur eine Ausbildung der Arme sein. Die „schwingende Bewegung“ ist nicht eine vom übrigen Körper unabhängige Bewegungsform der oberen Glieder, sondern der ganze Körper offenbart durch seinen gegliederten Bau, daß die Schwingung eine Urbewegung ist. Und nur, wo diese äußere Schwingungsmöglichkeit noch vorhanden ist, vermag ein elementares Erleben des ursprünglich Rhythmischen stattzufinden. Denn die geheimnisvolle Gleichung, welche zwischen äußerer und innerer Bewegung besteht, läßt sich durch keine noch so geistreiche So-

phistik wegdisputieren. „Nur ein zu inneren Bewegungen befähigtes Wesen ist auch zu äußeren Bewegungen befähigt (wie ebenso umgekehrt), und nur ein Wesen, das innere Bewegungen selbsttätig hervorbringt, kann auch äußere Bewegungen hervorbringen (und abermals umgekehrt).“ (Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. Leipzig 1929, Bd. II, S. 640). Alle Übungen der sogenannten rhythmischen Gymnastik sind aber gänzlich wertlos, solange man die Bewegungsgesetze des rhythmischen Ablaufs nicht erkennt und nicht diese anstatt der körperlichen Nachahmung metrischer Schemata in den Mittelpunkt des Unterrichts stellt. Diese Gesetze sind umschlossen in dem wellenartigen Verlauf der Bewegung als Wechsel von Spannung und Entspannung, in der Totalität und in der Auftaktigkeit der Schwingung.

Die „Zeitschrift für Musik, gegründet 1834 von Robert Schumann“ 1930, Heft 5 (Verlag Bosse, Regensburg) enthält 66 Antworten auf eine Umfrage der Redaktion der Zeitschrift über „Zur Krisis des deutschen Volksliedes“, gerichtet an alle möglichen Vertreter des öffentlichen und gelehrten Musikwesens. Wir hören eine Unmenge von geistreichen Antworten größtenteils allgemein-begrifflichen Inhalts, die besten um den Gedanken kreisend, daß in der verlorengegangenen Volkseinheit die Ursache für den Niedergang des Volksliedes zu suchen sei. Nicht eine einzige Antwort enthält auch nur den Hinweis, daß das Volkslied in seiner Dynamik und Rhythmik auf dem Schwingungserlebnis der äußeren und inneren Bewegung ruht und daß erst die Vernichtung des ursprünglichen Volkstanzes die abgründige Schwächung der Gestaltungsfähigkeiten im Volk herbeigeführt hat. Dort, wo heute der Volkstanz noch lebendig ist, dort erklingt auch noch das Volkslied in seiner Ursprünglichkeit und nicht als an-

empfundene Modeerscheinung. Der eigentliche Herd für die Vernichtung aller Gestaltungskräfte ist bei der trotz mancher Ansätze immer noch zu starken Bewegungsfeindlichkeit unserer Schulpädagogik zu suchen, die zwischen dem 6. und 10. Lebensjahr bei den Kindern den Sinn für vieles schwächt, was nicht begriffen, sondern nur erlebt werden kann. Dazu gehört in erster Linie das elementare Erleben der Einheit von innerer und äußerer Bewegung. Auf dieser ruht die Kultur eines Volkes, auf deren Vernichtung führt die Zivilisation ihr parasitäres Dasein. Was die Schule an Gegengewicht zu bieten glaubt, ist nicht ausreichend und bei näherem Zusehen oft geeignet, den Zerstörungsprozeß noch zu vollenden statt ihn zu hemmen. Will man wirklich Ernst machen mit einer Erziehung, die dem mechanisierten d. h. seelefeindlichen Betrieb der Gegenwart ein Gegengewicht sein kann, so setze man an den Anfang die Wiedergewinnung und Ausbildung der schwingenden Bewegung. Sie ist nicht alles, aber ihre Erhaltung ist die zwingende Voraussetzung für die Nichtentartung der „geistigen“ Kräfte auf allen Gebieten, nicht zum geringsten auf dem Gebiet des Musikschaffens. Die Verbindung mit der Natur bleibt die Grundlage jeglichen Schaffens. Aber diese Natur war, ist und wird bleiben ein rhythmisches Geschehen.

Eine ausführliche Begründung der Gedanken dieses Kapitels findet der Leser in meinem Buch „Rhythmus und Anschlag. Die Lehre des Klavierspiels auf Grundlage der natürlichen Bewegung, mit 54 Übungen, 4 Notentafeln und 10 Bildtafeln“. München 1933 (E. F. Beck'sche Verlagsbuchhandlung) geb. RM 2.50.

RUDOLF BODES LIEDERWERK

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung

16 Hefte, je RM 2.50 (Doppelheft RM 4.—)

- Heft 1—4: Eichendorff-Lieder
- Heft 5: Vier Kriegslieder
- Heft 6—10: Gottfried Keller-Lieder
- Heft 11: Goethe-Lieder
- Heft 12: Hafis-Lieder (Doppelheft)
- Heft 13: Droske-Lieder
- Heft 14: Knoop-Lieder
- Heft 15: Antike Lieder
- Heft 16: Lieder nach verschiedenen Dichtern

„Ein neuer deutscher Lyriker? Mann kennt Dr. Rudolf Bode als eine der hervorragendsten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der künstlerischen Gymnastik und der verwandten Bereiche. Mann hatte darüber beinahe vergessen, daß Rudolf Bode Musiker ist. Es ist bezeichnend, daß es lauter Uraufführungen waren, die man zu hören bekam, bezeichnend deswegen, weil diese von einer reinen Seele gesungenen, von lebendiger künstlerischer Phantasie kündenden und mit sicherer Hand geformten Lieder schlechterdings nicht in eine Zeit gepaßt haben würden, die sich musikalisch durch die Erhebung der Dissharmonie zum allgemeingültigen Gesetz interessant zu machen wähnte. Bode kann so viel, daß er sogar ungezwungen den Ton des Volksliedes trifft, weil sein musikalisches Gemüt in dem des Volkes (Wagnerischen Sinnes) wurzelt.“ (Staatszeitung, München.)

„Wer die Methode der rhythmischen Gymnastik Rudolf Bodes auch nur oberflächlich kennt, der wird sich sagen müssen, daß ihr Erfinder ein unmusikalischer Mensch sein muß. Trotzdem bot mir der Abend im Herkulesaal, bei dem sich Rudolf Bode als Liedkomponist einer breiten Öffentlichkeit vorstellte, insofern eine Überraschung, als ich in ihm einen Lieddichter von unbedingt eigener Schöpferkraft kennenlernte.“ (Völkischer Beobachter, München.)

CHR. FRIEDRICH VIEWEG, BERLIN-LICHTERFELDE

RUDOLF BODES SCHRIFTEN

Bewegung und Gestaltung

Von den Kulturaufgaben der körperlichen Erziehung

45 S., kart. RM 1.30

Gymnastik und Tanz / Bewegung und Kultur / Natur und Gesetz / Energie und Rhythmus / Höchstform und Elastizität / Raum und Zeit / Schwingung und Lenkung

Leib und Seele in der Leibeserziehung

Vier Abhandlungen zur körperlichen Erziehung

47 S., kart. RM 1.50

Der deutsche Charakter / Blut und Boden / Körperbildung und Tanz
Vom Sinn des Volkstanzes

Leben und Erziehung

Fünf Abhandlungen. 43 S., kart. RM 1.50

Das Wesentliche in der Erziehung / Aktivität und Passivität / Spiel und Erziehung
Spannung und Lösung / Sprechen und Sprechbewegung

Die Grundübungen der körperlichen Bildung

56 S., 29 Abbildungen, kart. RM 1.30

Der Rhythmus als Erzieher

Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Bode (3. Februar 1941)

Herausgegeben von Hans Eggert Schröder. 102 S., 11 Abbildungen

Bergriffen

Musikalische Formen in historischen Reihen

Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren.

Herausgegeben von Heinrich Martens.

Jeder Band RM 4.—

Erste Serie

- Band 1: Das Menuett Heinrich Martens
Band 2: Die Variation Hans Fischer
Band 3: Die Ballade Hans Joachim Moser
Band 4: Das Rondo Fritz Pierfig
Band 5: Geistliche Musik bis zum Ausgang
des 16. Jahrhunderts Hermann Halbig
Band 6: Der Marsch Heinrich Spitta
Band 7: Die Fuge Otto Roy
Band 8: Der Walzer Billy Herrmann
Band 9: Die Suite Richard Männich
Band 10: Die Liedformen Justus Hermann Wekel

Zweite Serie

- Band 11: Das Melodram Heinrich Martens
Band 12: Präludium, Fantasie, Toccata Hans Fischer
Band 13: Programm-Musik Kurt Schubert
Band 14: Der Volkstanz Otto Roy
Band 15: Märsche und Signale
der deutschen Wehrmacht Hermann Schmidt
Band 16: Die Ouvertüre Hermann Halbig
Band 17: Der Kanon Fritz Jöde
Band 18: Die Sonate Hans Fischer
Band 19: Polonaise und Mazurka Heinrich Martens
Band 20: Das Soldatenlied Robert Göttfching