

MAGISCHE BLÄTTER

CII. JAHRGANG HERBST 2021

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG

CII. Jahrgang	Oktober 2021	Heft 10
„Nächtliches Andante“ von Fritz Neumann-Hegenberg (2) von Kai Wenzel		195
Felix Weingartner zum 70. Geburtstag aus: „Die Säule“ von 1933		200
Lebenserinnerungen von Felix Weingartner		203
Die Grenzen der Musik von Felix Weingartner		207
Die Mechanisierung der Musik von H. H. Stuckenschmidt		227
Musica Sacra von Otto Maag		239
Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (7) von Jacob-Böhme-Bund		247
Die Vorgeschichte der Bewegungen von Roger Lipsey		259
Tanz des Lebens von Hafiz		279
Heiligenstädter Testament von Ludwig van Beethoven		280
was brauchst du von Friederike Mayröcker		283
Briefkasten Einblicke aus der Leserschaft		284
Nachlese Das „Deutsche Wesen“ von Bô Yin Râ		286
Schluß mit Maag Von Musik, Theater und anderen Künsten		287
Anmerkungen und Quellen		289



*Fritz Neumann-Hegenberg, Aufstieg (nach einem Musikstück
von Johannes Brahms), 2. Fassung, 1918, Tempera*

MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

Herausgeber: Verlag Magische Blätter, Ronnenberg
Schriftleitung: Organisation zur Umwandlung des Kinos

CII. Jahrgang

Oktober 2021

Heft 10

„Nächtliches Andante“ von Fritz Neumann-Hegenberg (2)

von Kai Wenzel

Gemalte Musik

Neumann-Hegenberg blieb nur eine kurze Zeit des künstlerischen Schaffens vergönnt. Bereits 1924 verstarb er an Tuberkulose.¹

Noch im gleichen Jahr veranstaltete der Kunstverein für die Lausitz eine Gedächtnisausstellung, die in der Kuppelhalle des Kaiser-Friedrich-Museums stattfand. Sie präsentierte die bedeutendsten seiner zu diesem Zeitpunkt im Nachlass sowie in privaten und öffentlichem Besitz befindlichen Werke. Auch das Gemälde „Nächtliches Andante“ war zu sehen. Es wurde zusammen mit zwei Vorstudien ausgestellt, von denen eine die jetzt für die Sammlung des Kulturhistorischen Museums erworbene war.²

Neumann-Hegenberg hatte sich zu dem Gemälde, das von der zeitgenössischen Kunstkritik als sein bedeutendstes Werk gefeiert wurde, vom Andante einer Beethovensinfonie inspirieren lassen. Musik war für ihn ein wesentlicher Faktor der geistigen Erfahrung, die er in seinen Bildern visualisieren versuchte. Seine Frau Hildegard Neumann-Hegenberg

erinnerte sich 1956: „Wir haben viel gemeinsam musiziert, ich begleitete ihn zur Geige, dann aber musste ich allein für ihn spielen und er begann mit Pastellfarben festzuhalten, was ihn berührte. Jede Tonart hatte für ihn bestimmte Farbwerte, die er impulsiv und unbeirrbar in die Bildform übersetzte. In Concerten z. B. entstand aus einer Miserere des Berliner Domchores sein ‚Golgatha‘, aus dem feierlichen Andante einer Beethovensinfonie das ‚Nächtliche Andante‘“³

Ein Höhepunkt der künstlerischen Auseinandersetzung war für Neumann-Hegenberg ein Matinee-Konzert in der Görlitzer Stadthalle 1923, bei dem er im Vorraum des Konzertsaales saß und Pastelle zur Musik schuf. Wiederum Frau Neumann-Hegenberg berichtet darüber, wie sich ihr Mann „von der ihm bis dato fremden Musik die Bilder ‚diktiert‘“ ließ. Als die drei Quartette – Grieg, Smeatana, Schumann – gespielt waren, lagen 12 fertige Blätter da! Er hatte wie im Fieber gearbeitet.“⁴ Heute sind diese Blätter nur noch als Reproduktionen bekannt, da die Originale leider verschollen sind.

Vielleicht entstand auch die Pastellstudie zu „Nächtliches Andante“ spontan aus dem unmittelbaren Hörerlebnis der Beethovenschen Musik. Das Gemälde, das Neumann-Hegenberg später nach der Studie malte, ist ebenfalls nur noch aus einer Reproduktion bekannt, die in der 1924 vom Kunstverein für die Lausitz herausgegebenen Neumann-Hegenberg-Mappe enthalten ist. Ein Exemplar dieser Mappe, das Hildergard Neumann-Hegenberg im Dezember 1924 aus Dankbarkeit an Richard Hummel gesandt hatte, konnte zusammen mit der Studie aus dem Nachlass erworben werden.⁵ Sie enthält sieben farbige Reproduktionen der bedeutendsten Werke Neumann-Hegenbergs sowie einen von Walter Dittmann verfassten Text zu Person und Werk.

Dank der farbigen Reproduktion kann die Studie mit der Gemäldefassung verglichen werden, für die Neumann-Hegenberg die Komposition noch einmal steigerte. Die Gebirgslandschaft tritt deutlicher in Erscheinung, die Mondscheibe

mit der schmalen Sichel dominiert noch stärker das Bildzentrum und der Lichtschweif spannt sich in umgekehrter Richtung als weiter Bogen über die gesamte Bildfläche. Die Sterne erscheinen nur noch als kleine Punkte und das Kolorit wirkt insgesamt intensiver als in der Pastellstudie. Die Grundidee des Bildes behielt der Künstler jedoch bei: das Beethovensche Andante als kosmische Landschaft, die frei ist von jeglicher Spur der Anwesenheit des Menschen.

Die Umsetzung von Musik in Farbwerte hatte zu Beginn der 1920er Jahre bereits eine gewisse Tradition. Gerade die Werke von Beethoven und Brahms hatten zahlreiche Künstler seit dem Fin de Siècle zu Gemälden und Grafiken angeregt. Max Klinger schuf 1893 nach der Musik von Brahms die symbolistische Komposition der Radierung „Brahms-Phantasie“. Auch seine bekannte Beethovenskulptur im Leipziger Museum der Bildenden Künste (entstanden zwischen 1886 und 1902) verdankt der Beethovenschen Musik wesentliche Anregungen. Zur gleichen Zeit wurde das synästhetische Erlebnis, das Töne und Harmonien mit bestimmten Farben verknüpft, auch von Musikern genutzt. So entwarf der russische Komponist Alexander Skrjabin, der der theosophischen Bewegung nahe stand, in den 1890er Jahren ein Farbklavier, bei dem er bestimmten Tönen jeweils einen Farbwert zuordnete.⁶ Für dieses Instrument komponierte er Stücke, die ein synästhetisches Erlebnis, also ein Hören der Musik und gleichzeitiges Sehen korrespondierender Farben ermöglichen sollten – ein Konzept, das erst mithilfe der Lichttechnik der Gegenwart in Gänze umgesetzt werden kann.

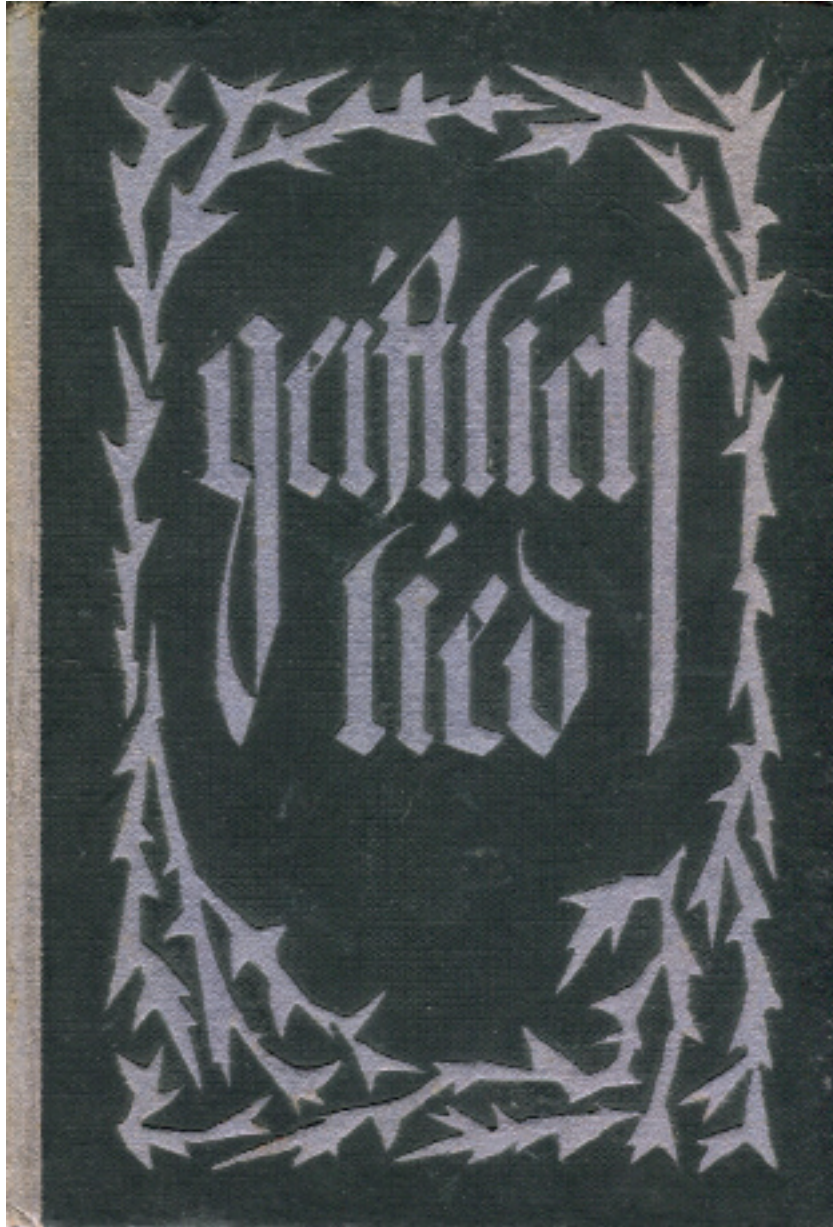
Für Neumann-Hegenberg bestand der Reiz der Übertragung musikalischer Kompositionen in Gemälde und Grafiken nicht einfach nur im Aneinanderfügen von Farben zu einer abstrakten Komposition. Vielmehr spürte er den Strukturen von Musikstücken nach, nahm deren Stimmungen in sich auf und übersetzte sie in Bildkompositionen. Töne werden bei ihm zu Formen, die sich – wie bei „Nächtliches Andante“ – zu Landschaften zusammenfügen. Das Hörerlebnis

einer Rhapsodie von Johannes Brahms brachte für ihn die Inspiration zum Bild „Aufstieg“, das sich sowohl als Studie als auch in der Endfassung im Bestand des Kulturhistorischen Museums befindet. Es zeigt eine von links nach rechts steil ansteigende Felslandschaft. Während in der Studie eine menschliche Figur zu erkennen ist, die die Felsen erklimmt, hat Neumann-Hegenberg in der Endfassung auf die Figur verzichtet und die nunmehr menschenleere Komposition gänzlich auf die zerklüftete Landschaft fokussiert.

Ganz ähnlich konzentrierte er auch die Gemäldefassung von „Nächtliches Andante“. Wir wissen leider nicht, welches Beethoven-Andante ihn zu dem Bild inspiriert hat. Vielleicht war es das zentrale Andante maestoso aus dem vierten Satz der Neunten Symphonie mit dem berühmten Gesang „Ode an die Freude“ nach einem Gedicht Friedrich Schillers. Es ist auf die Verszeilen „Brüder! Überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen“ und „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ komponiert.⁷ Den schweren, sakralen Charakter dieses Stückes erklärt die Muikwissenschaft mit einem göttlich-kosmischen Bezug. Wenn im Andante maestoso die Worte „über'm Sternenzelt muss er wohnen“ zum dritten Mal erklingen, entsteht die Wirkung weiter Entfernung, erzeugt durch Flöten und Geigen, die Sternengefunkel imitieren. Diese Momente in der Musik Beethovens waren es, die es Neumann-Hegenberg ermöglichten, „durch die Mittel der künstlerischen Form in unmittelbare Berührung mit der Einheit aller Dinge zu kommen, einzugehen in das große Gesetz des Kosmos, sich selbst zu erlösen durch das Suchen des Göttlichen.“⁸

Görlitzer Magazin, Geschichte und Gegenwart der Stadt Görlitz und ihrer Umgebung, 23/2010, S. 87-89, Verlag Gunter Oettel, Görlitz-Zittau

*



Neumann-Hegenberg, Geistlich Lied, Buchvorderseite, 1922

Felix Weingartner zum 70. Geburtstag

aus: „Die Säule“ von 1933

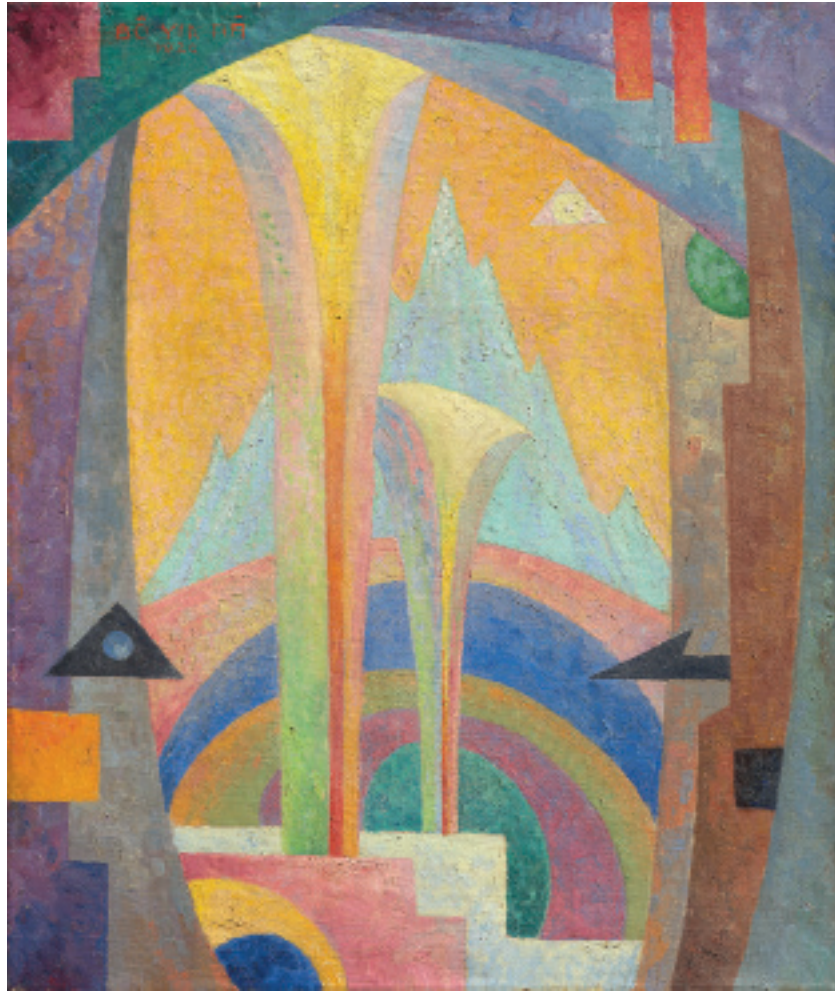
Wenn man Felix Weingartner, der in diesen Tagen in Basel anlässlich eines großen Beethovenfestes im Zeitraum von sechs Abenden hintereinander sämtliche neun Symphonien von Beethoven und zweimal den Fidelio dirigierte, vor seinem Orchester sieht, straff, elegant, mit Bewegung und Auge die Schar seiner Musiker inspirierend und von suggestiver Gewalt wie je, so kann einen nur der Blick in den Kalender davon überzeugen, daß da ein Siebzigjähriger am Werk ist. Und die jugendliche Frische, die nimmermüde Straffheit, die innere Kraftfülle, aus der er schöpft, straft alle Kalender Lügen.

Wenn wir auch an dieser Stelle heute dem Jubilar unsere verehrungsvollen Wünsche darbringen, so gelten diese nicht in erster Linie dem genialen Dirigenten, dem die ganze Welt zugejubelt hat und der seinem Ruhm nichts mehr hinzuzufügen braucht, nicht dem Hüter, Bewahrer und Vermittler unseres kostbarsten musikalischen Erbguts, der in unwandelbarer Werktreue den Schild der Meister blank und hoch gehalten hat, nicht dem musikalischen Schöpfer, von dessen eigener Produktion eine bis Opus 82 reichende Fülle selbständiger Äußerungen zeugt, sondern vor allem dem Menschen Felix Weingartner. In Bewunderung sehen wir hier vor uns ein Leben, das wahrhaft gemeistert und zum Kunstwerk gestaltet worden ist. Ein leuchtendes Beispiel für die höchstmögliche Vollendung, für die völlig erfüllte Aufgabe eines Lebens. Was ihm von götigem Geschick an Gabe gegeben worden ist, er hat es bis heute als Aufgabe erkannt und mit seinem Pfund so gewuchert, daß er – ein wahrhaft klassischer Mensch – in einer Geschlossenheit vor uns steht, wie sie wenigen Sterblichen gelingt. Dieses Leben der Treue gegen sich selbst und der Erfüllung aller eigenen Möglichkeiten hat für den, der es anschaut, einen geradezu beglückend vorbildlichen Charakter.

Wir wissen, daß er sein Dasein nicht in dieser Geschlossenheit hätte vollenden können, wenn ihm nicht selbst das Glück der Begegnung mit Bô Yin Râ und seiner Lehre geschehen wäre. Er hat davon in der bekenntnistreuen Art, die ihm eignet, Zeugnis abgelegt, weithin vernehmbar. In geistiger Verbundenheit grüßen ihn heute alle, die mit ihm den lichten Weg gehen, der sich ihm hier aufgetan hat. Und wir wünschen ihm und uns, daß er, der Künstler und der Mensch, noch lange wirken möge, ein Vorbild und ein Segen. M.



*Konzert der Wiener Philharmoniker am 9.5.1927, Felix von Weingartner dirigiert,
Radierung von Prof. Ferdinand Schuster*



Bô Yin Râ, Schöpfungsklänge, 1926, Öl auf Leinwand

Lebenserinnerungen

von Felix Weingartner

Der mir befreundete Leiter des Magnum-Opus Verlag in Freiburg, Herr *Möbus*, der mir bereits mehrere Bücher des Inhalts, wie ihn die Richtung meines Geistes verlangte, besorgt hatte, schickte mir mit anderen Schriften auch „Das Buch vom lebendigen Gott“ eines mir unbekanntem Verfassers mit Namen Bô Yin Râ. Sonderbarerweise liess ich gerade dieses Buch lange unbeachtet. Ich nahm es erst auf die Reise nach Rumänien mit und begann in Bukarest, es zu lesen. Eine einfache, klare Lehre sprach in schlichten aber mächtigen Worten zu mir. Sie lautet ungefähr: „Willst du suchen, *so suche in dir selbst*; dort findest du alles, was du suchst, wenn du *recht verstehst*, es zu suchen.“ – Ich hatte bisher ein Bild erblickt, das eine Laterna magica, bei der das Glas verstellt ist, verschwommen auf einen Schirm wirft. Jetzt trat Einer hinzu, rückte das Glas zurecht – und das Bild erschien klar. – Seit diesem Tage bin ich der Jünger dieses Einen. Was mich mit Farbengegaukel zu fernem spukhaften Zielen gelockt hatte, flog wie scheue Fledermäuse auf und zerstob als Rauch im wesenhaften Lichte des Morgens. –

Lucille, die kraft ihrer naiven Natur richtig erkannt hatte, dass ich mich mit meinen okkulten und spiritistischen Versuchen auf falscher Bahn befand, war, wie in allem Echten, auch hier meine Gefährtin. In das Buch, das mich von unsicheren Taten befreit hatte, lebte sie sich vorbehaltlos ein. Der, wie ich beobachten konnte, grosse Eindruck, den sie empfing, übersetzte sich in ihr religiöses Empfinden. Nach einiger Zeit äusserte sie den bestimmten Wunsch, in die katholische Kirche aufgenommen zu werden. Ich tat die nötigen Schritte und beabsichtigte in Übereinstimmung mit ihr, auch unsere Ehe nunmehr kirchlich einsegnen zu lassen. (...)

Aber noch von anderer Seite kam es aus den Reichen des Geistes zu mir, gewaltig und unwiderstehlich. Hatte mir

das „Buch vom lebendigen Gott“ die Augen geöffnet, so lern-
te ich die so geöffneten mit steigender Sicherheit gebrau-
chen, als ich weitere Schriften des Bô Yin Râ kennen lernte.
Über „Okkultes“ ist nicht schwer zu sprechen, über wahrhaft
Geistiges aber fast unmöglich. Hier aber, das fühlte ich, war
Einem die Kraft dazu gegeben. Weder wusste ich, wer er war,
noch wo er lebte, und hatte auch nicht gestrebt, es zu erfah-
ren. Sein *Wort* hatte zu mir gesprochen. Jetzt aber, da der Tod
mit wunderbarer Macht in mein eigenes Leben eingegriffen
hatte, konnte ich die Sehnsucht, mich ihm persönlich zu nä-
hern, nicht mehr eindämmen. Ich schrieb dem Unbekannten
einen Brief, den ein mit ihm in Geschäftsverbindung stehen-
der Herr, ohne das Geheimnis seines Namens zu lüften, an
seine Adresse zu befördern versprach. Nicht nur über den
Eindruck seiner Schriften, sondern auch über mein jüngstes
Ereignis berichtete ich ihm, so gut ich konnte. Er zweifelte
zuerst, ob ich mit Demjenigen identisch sei, dessen Wirken er
wohl kannte, fühlte sich aber durch das, was ich schrieb, zur
Antwort verpflichtet. So lautete die Einleitung eines ausführ-
lichen Schreibens, dem auch sein bürgerlicher Name und sei-
ne Adresse beigegeben waren. – Eine persönliche Begegnung
erfolgte einige Monate später. –

*Felix Weingartner, Lebenserinnerungen, Zweiter Band, S. 330 f.
und S. 347 f., Orellfüssli Verlag, Zürich und Leipzig.*

*

WEINGARTNER

LIEDER UND GESÄNGE

MIT
KLAVER ODER ORCHESTER

Op. 11. Harzli. Eine Folge von
sechzehn Liedern und Duett-Quartette
betitelt: „Harzli“ für eine Singstimme und
Klavier:
1. Ich bin ein Harzli, 2. Die Harz-
linge haben 3. Harzlinge-Quartett,
4. Ich geh' zu dir, 5. Harzli-Quartett, 6. Ich
bin ein Harzli, 7. Harzli-Quartett, 8. Ich
bin ein Harzli, 9. Harzli-Quartett, 10. Ich
bin ein Harzli, 11. Harzli-Quartett, 12. Ich
bin ein Harzli, 13. Harzli-Quartett, 14. Ich
bin ein Harzli, 15. Harzli-Quartett, 16. Ich
bin ein Harzli. Mit 1. Op. 11. 1-16.
Mit 2. Op. 11-16.

Op. 12. Die Wälder sind so schön:
Zwei Frauen singen, Klavier, Duett
von Harzli für eine Singstimme und
Klavier:
1. Die Wälder sind so schön,
2. Die Wälder sind so schön.

Op. 13. Drei Lieder für eine
Singstimme und Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön.

Op. 14. Drei Lieder (Gedichte von
H. Lenz) für eine Singstimme
und Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön.

Op. 15. Acht Lieder (Gedichte von
H. Lenz) für eine Singstimme und
Klavier und deutsches und englisches
Text:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön,
No. 5. Die Wälder sind so schön,
No. 6. Die Wälder sind so schön,
No. 7. Die Wälder sind so schön,
No. 8. Die Wälder sind so schön.

Op. 16. Fünf Lieder (Gedichte von
H. Lenz) für eine Singstimme und
Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön,
No. 5. Die Wälder sind so schön.

Op. 17. Drei Gedichte von „Stimmen
und Klavier“ von Robert Schumann
für eine Singstimme mit Orchester
und deutsches, französisches und
englisches Text:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön.

Op. 18. Fünf Lieder für eine
Singstimme mit Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön,
No. 5. Die Wälder sind so schön.

Op. 19. Fünf Lieder für eine
Singstimme mit Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön,
No. 5. Die Wälder sind so schön.

Op. 20. Vier Lieder von Giacomo
Puccini für eine Singstimme und
Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön.

Op. 21. Vier Lieder von Giacomo
Puccini für eine Singstimme und
Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön.

Op. 22. Vier Lieder von Giacomo
Puccini für eine Singstimme und
Klavier:
No. 1. Die Wälder sind so schön,
No. 2. Die Wälder sind so schön,
No. 3. Die Wälder sind so schön,
No. 4. Die Wälder sind so schön.



BERLIN · C. A. CHALLIER & CO · RICHARD
STEINBAUER

Felix Weingartner, Lieder und Gesänge, Berlin



Fritz Stuckenberg, Astrale Konstruktion, um 1919, Aquarell

Die Grenzen der Musik

von Felix Weingartner

Was immer sich gegen eine Grenze wehrt, wie der Ewigkeitsbegriff, der unendliche Raum, die endlose Zeit, geht über unser Vorstellungsvermögen hinaus, während wir uns auch für die ungeheuersten Dinge, wie Fixsternsystem und Kometenbahnen, einer Grenze durchaus bewusst sind. Alles, was Realität, Veränderungs- und Entwicklungsmöglichkeit besitzt, alles also, was im eigentlichen Sinne zu der uns umgebenden Welt gehört, ist begrenzt, räumlich, zeitlich und inhaltlich, mögen diese Grenzen auch die größte Spannweite haben.

Wie aber steht es mit den geistigen Dingen? Wie steht es mit den unser allgemeines und individuelles Leben stark berührenden großen Gebieten der Wissenschaft und Kunst? – Sind auch sie begrenzt? Und wenn, in welcher Weise? – Gemeinhin ist man geneigt, dem menschlichen Geiste eine unendliche Entwicklungsfähigkeit zuzusprechen, wenn man das auf diesen beiden Gebieten bisher Geleistete überblickt und daraus auf künftige Möglichkeiten schließt. – Sind aber vielleicht auch die Möglichkeiten begrenzt? – Ein Mann der Wissenschaft, der zugleich philosophisch veranlagt ist, wird diese Frage bejahen; er wird Grenzen anerkennen, auch wenn er sie nicht immer sieht. Und ähnlich wird es dem Künstler ergehen. Schafft er ganz ohne Reflexion, etwa in dem Sinne, wie wir uns des göttlichen Franz Schubert Schaffen vorstellen, so wird er das „bis hierher und weiter!“ instinktiv fühlen; er wird die Grenzen ahnen und – was das Wichtigste ist – er wird sie einhalten. Und gerade bei Erweiterung der bisher erreichten Grenzen, die ein genialer Künstler gelegentlich wagt, ihr Vorhandensein dennoch zu achten und zu beachten, ist ein Kennzeichen echter Künstlerschaft im Gegensatz zur Afterkunst, die in eitler Willkür schwelgt.

Betrachten wir die einzelnen Kunstarten, so sehen wir

zunächst in der Baukunst die Grenzen ziemlich deutlich bestimmt. Sie sind einmal gegeben durch das Prinzip der Zweckmäßigkeit, indem die meisten Bauten bestimmten Zwecken und Nutzabsichten dienen. Dann aber ergeben sich die Grenzen der Baukunst durch das Verhältnis zwischen Auftrieb und Schwere, das auch in ihren kühnsten Erzeugnissen für ihr praktisches und für ihr ästhetisches Gleichgewicht bestimmend sein muß.

In der Skulptur sind die Grenzen im Wesentlichen durch die Formen des menschlichen und des tierischen Körpers gegeben, Formen, die auch noch in ihren Verzerrungen respektiert werden. Die höchsten Werke dieser Kunstgattung stellen das Lebewesen in solcher Vollendung dar, in der es in Wirklichkeit gar nicht oder nur höchst selten vorkommt. In diesem Sinne nach Gottes Ebenbild zu schaffen – der Gottesbegriff hier im Sinne des höchsten Menschentums verstanden – offenbart das Wesen der Skulptur und ihre Grenzen.

In der Malerei werden die Grenzen unbestimmter; ihr Gebiet ist viel ausgedehnter als das der Skulptur. Zur Darstellung des menschlichen und tierischen Körpers kommen die Landschaft, die Lichtwirkung, die Perspektive und endlich das ebenso schöne wie subjektive Element der Farbe. Die Möglichkeiten sind zahlreicher und dadurch die Grenzen in weitere Fernen gerückt. Trotzdem aber werden in der Natur und nirgends anderswo die Anhaltspunkte für die Bestimmung dieser Grenzen zu suchen sein.

Für die Dichtkunst ist es das Wort, die Sprache selbst, welche die Grenzen bestimmt, ja – mancher wird über die Nüchternheit meiner Behauptung erschrecken – es ist auch die Grammatik, die Grenzen zieht. Die Phantasie hat in der Dichtung noch größere Freiheit als in der Malerei, und zwar schon deshalb, weil sie eine Reihenfolge des Dargestellten ermöglicht, während in der Malerei ein einziger Moment festgehalten werden muss. Durch Himmel und Hölle in die fernsten Wolkenkuckucksheime führen uns die Dichter, die verborgensten und feinst verschlungenen Bewegungen der-

Seele enthüllen uns ihre Werke. Sie haben die größte Freiheit, den Vers in rhythmisch bewegte Prosa aufzulösen, oder aber die Prosa so zu steigern, dass sie die Schwungkraft des Verses gewinnt. Niemals aber wird es auch die allergrößte Freiheit rechtfertigen, etwa ein „mit“ mit dem Akkusativ zu verbinden oder den Nachsatz in Beziehung zum Subjekt zu setzen, wenn er zum Prädikat gehört. Hier walten eherne Gesetze, die nur Stümper übertreten, als welche man sie dann auch leicht erkennt.

Wo aber liegen die Grenzen der Musik? – Bedeuten die festgelegten Regeln dieser Kunst eine Grenze? – Gibt es hier überhaupt Regeln, die zu Recht bestehen? – Und wenn, wo gibt es für sie eine Grenze? Diese und viele andere solcher Fragen können gestellt werden. In den meisten Fällen aber werden die Antworten wieder nur versteckte Fragen sein oder solche auslösen, bis sich endlich alles in der einzigen Frage vereinigt: „Was ist Musik?“ – Als ein Spiel „tönend bewegter Formen“ hat sie der geistvolle, aber durch sein Antiwagnerianertum berüchtigte Wiener Kritiker Hanslick definiert. Mit tiefeschürfender Symbolik erklärt sie Schopenhauer als Abglanz des „Dinges an sich“. Beide Versuche der begrifflichen Fassung sind zutreffend, je nachdem man sich der Musik von außen oder von innen nähert, zu ihrer Erscheinung oder zu ihrem Wesen Stellung nimmt. Tönend bewegte Gebilde empfängt unser Ohr, wenn es Musik hört, Gebilde, in denen sich Traurigkeit, Freude, Unruhe, Behagen mehr oder minder deutlich ausdrücken. Meist kommen wir gar nicht in Versuchung, etwas herauszulesen, sondern freuen uns am Gebilde selbst. Dies ist namentlich bei kleineren Musikstücken zierlichen und heiteren Charakters der Fall. Hier behält die Definition von den tönend bewegten Formen recht; wenigstens steht sie im Vordergrund. Wie unendlich mehr aber muß doch ein Musikstück in sich bergen als diese tönend bewegten Formen, wenn wir die aufwühlende, rätselvolle und dabei doch wieder klare und auch in ihren schmerzlichen Akzenten noch beglückende Sprache vernehmen, welche die Musik z.

B. in Beethovens „Eroika“ redet, oder im Finale der vierten Symphonie von Brahms. Ist es überhaupt noch Sprache? Ist es nicht etwas ganz Anderes, Höheres, Ferneres, Reineres als Sprache? Was aber ist es, das uns aufjauchzen lässt und zu Tränen rührt, was unseren Blick leuchtender, unsere Haltung aufrechter macht, was uns erhebt, tröstet und erschüttert, tief bewegt und bis zur Ekstase erregt, wenn es nicht Sprache ist?

Das Wesen der Sprache besteht darin, uns Begriffe zu geben, die wir zum Verkehr miteinander benötigen. Klare Übermittlung des Gewollten und Gedachten ist die wesentlichste und vornehmste Aufgabe der Sprache. Was aber übermittelt uns die Musik? – Verschiedenartigste Gemütsbewegungen, weshalb man sie gerne auch als „Sprache der Empfindung“ bezeichnet, ohne freilich damit eine nur halbwegs ausreichende Erklärung ihres Wesens gegeben zu haben, nichts aber, was mit der objektiven Deutlichkeit der Malerei und Skulptur, oder der begrifflichen Substanz der Sprache verglichen werden könnte.

Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich ausdrücklich, daß ich hier nur solche Musik in Betracht ziehe, die ohne jede Unterstützung durch das Wort zu uns gelangt, von Musik ohne Gesangstext, ohne Titel, Überschriften und Programm, also von der jungfräulichen Instrumentalmusik, die keinerlei Ehe mit einer anderen Kunst eingegangen ist. Denn ist eine solche Ehe einmal geschlossen, so treten naturgemäß auch die Lebensbedingungen und Gesetze der andern Kunst in Kraft, und die Kinder tragen, mehr oder minder ausgeprägt, die Züge beider Eltern. Es ist dann nicht mehr reine oder wie man zu sagen pflegt „absolute“ Musik; nur von dieser aber soll hier gesprochen werden. Vermittelt uns solche Musik reine oder absolute Vorstellungen? – Bilder? – Farben? – Ja, denn beim Hören von Musik entstehen oft Vorstellungen, Bilder und Farben. Allerdings sind diese gänzlich unbestimmt, individuell und unkontrollierbar. Am ehesten noch werden Stücke mit ausgesprochenem Rhythmus in mehreren Zuhörern eine gleichartige Vorstellung erwecken, Tänze etwa

das Bild graziöser Frauengestalten, Märsche die Vorstellung von Truppen, die mit ihren Fahnen dahinziehen. Sobald aber die Musik das Gebiet des Tanzes oder des Marsches, also das Gebiet des ausgesprochenen Rhythmus verläßt, zerfließt das, was sie uns an Vorstellungen zu geben scheint, in eitel Dunst. Der eine glaubt dies, der andere jenes herauszuhören, und jeder hat durchaus recht mit dem, was er herauszuhören meint. Wer beim Adagio einer Symphonie etwa an einen alten Baum im Hof seines Heimathauses denkt, kann das Stück ebenso wahrhaft empfinden wie derjenige, dem dabei eine Szene aus einem Drama von Shakespeare, ein schönes Gedicht oder das Bild einer geliebten Person vorschwebt.

Ähnlich ergeht es uns mit den Farben. Daß die Musik Farbempfindungen auslösen kann, ist nicht zu leugnen. Ich habe z. B. beim Ton C und beim C-Dur-Akkord in den höheren Lagen die Vorstellung eines goldigen, bei den tieferen Lagen die eines purpurnen Farbtones und beim D die des Blau. Ich hörte aber auch behaupten, dass C die Vorstellung des reinsten Weiß, D aber eine dunkle Farbe, etwa ein Grau-Braun erwecke. Keineswegs werde ich nun meine musikalische Farbempfindung für die einzig richtige und jede andere für falsch halten. Bezeichnete mir aber jemand ein rotes Tuch als schwarz, so wäre ich von seiner Farbenblindheit sofort überzeugt. Was im Leben bestimmt und unanzweifelbar scheint, wird in der Musik unbestimmt und schwankend. Nichts, was für mich Bedeutung besitzt, soweit es bestimmte Vorstellungen betrifft, gilt, wenn wir Musik hören, auch für andere; kein Eindruck, den ich dabei in dieser Hinsicht empfangen, gibt mir die Gewähr, daß ihn der andere in gleicher Weise empfängt. In außerordentlicher Weise aber ergibt sich die Gemeinsamkeit des Eindrucks und seine Unwiderlegbarkeit, wenn wir von allen Versuchen, die empfangenen Vorstellungen nach der begrifflichen Seite hin zu kontrollieren absehen, wenn wir gar nicht daran denken, ob und welche Vorstellungen wir etwa empfangen haben, sondern nur hören und unser Bewußtsein für alles Reale ausschalten. Die Frage

„Was hast du dir dabei gedacht?“ wird gegenüber einem echten künstlerischen Erlebnis, das uns die Musik vermittelt hat, bedeutungslos, ja lächerlich. Wir sind dann nicht mehr in derjenigen Welt, die durch die Fäden der Vorstellungen, Begriffe und Gedanken zusammengehalten und gelenkt wird. Wir sind in das eigentliche Reich der Musik, in ihre wahre Heimat versetzt, dort, wo sie Herrin, wo sie Königin ist. Wo aber ist dieses Königreich? Wo ist die Heimat dieser merkwürdigen, geheimnisvollen Kunst?

Es ist notwendig, sich zu vergegenwärtigen, daß das, was wir heute unter „Musik“ verstehen, erst in neuerer Zeit entstanden ist. Während uns in Bezug auf die übrigen Künste die Antike noch immer vorbildlich ist, wissen wir von ihrer Musik verhältnismäßig wenig. Sicher ist, daß eine Art von Musik seit jeher bei besonderen Gelegenheiten in Übung war, vor allem bei gottesdienstlichen Handlungen. Auch im Mittelalter sind es kirchliche Gesänge, eintönige Psalmodien, die uns erhalten sind, von Mönchen gesungen und in frühen Zeiten auf Orgeln begleitet, deren Tasten so breit waren, daß sie nicht mit den Fingern gespielt, sondern mit den Fäusten geschlagen wurden. Konsonantisch war diese Begleitung, im Unisono, in der Oktave, aber auch in Quinten und Quarten, den einzigen Intervallen, die damals als Konsonanten galten. Wäre diese parallele Begleitung konstant geblieben, so hätte eine Weiterentwicklung der Musik im Keime ersticken werden müssen, obwohl diese primitiven Quarten und Quinten bereits eine Art von Harmonie darstellten, ein neues Element also, das, soweit uns bekannt ist, der Musik der alten Völker fehlte. Die erste Stimme aber, die sich zunächst tonisch und dann auch rhythmisch in Gegenbewegung zur andern Stimme setzte, trug den Keim alles Kommenden in sich. Gesellte sich später eine dritte Stimme hinzu, so war damit die Entstehung der Dreiklänge, der Akkorde gegeben. Die Orgeltasten mußten schmaler werden, denn drei Töne konnten nicht mehr gleichzeitig mit den Fäusten angeschlagen werden. Der Vervollkommnung der Orgel, aber auch der wachsenden

Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen war damit der Weg erschlossen. War es auch noch weit von diesen Anfängen zum feinverzweigten Tonmechanismus späterer Zeiten, so waren doch zwei Grundpfeiler unserer Musik, Harmonie und Polyphonie bereits erbaut.

Als dann im Herzen gottbegnadeter Meister die Ahnung aufdämmerte, daß es nicht genüge, die Zeremonie des Gottesdienstes nur andächtig zu begleiten, sondern daß man der eigenen, durch den Gottesdienst zum Tönen gebrachten inneren Stimme lauschen müsse, um aus dem dunklen Walten geheimnisvoller Töne jene Klänge an das Licht des Tages zu zaubern, die das Gemüt in seiner Tiefe berühren, da glomm der zündende Funke auf und loderte zur Flamme empor, die Glanz und Wärme verbreitete. Im Organismus der Töne, der zwar schon reich zusammengesetzt, aber noch starr und unbelebt war, wurde die Seele erweckt, die nun den toten Organismus durchdrang und zu jenem idealen Dasein erweckte, vor dem wir uns wie vor dem schönsten Schöpfungswunder in Andacht beugen.

Der dritten Großmacht im Reiche der Musik, die bisher in monodischen Volksgesängen lebte, fiel nunmehr die Führung in der Kunstmusik zu. Durchtränkt von einem Rhythmus, der sich immer mehr verfeinerte und sich aus Melodien und Harmonien, diese seinerseits befruchtend, immer wieder erneuerte, erwuchs in wenigen Jahrhunderten aus kümmerlichen Versuchen eine neue Kunst. Wenige Jahrhunderte, nachdem man noch unbeholfen in Quinten und Quartan psalmodiert hatte, konnte Johann Sebastian Bach erstehen, von dem Beethoven das große Wort prägte: „Es sollte nicht Bach heißen, sondern Meer“, – jener Bach der bereits alles in sich trug, was nach ihm kommen sollte. Schauen wir in aller Inbrunst auf diese ungeheure Erscheinung, so müssen wir staunend ausrufen: „So hat der Herr des Paradieses den aus Erde geformten Körper Adams mit seinem Hauche durchdrungen, auf daß er wandelte, empfand und lebte; so schuf Prometheus durch das Feuer seines Geistes aus tönernen Gebilden

wahrhafte Menschen“.

Die Kunst der Seele, so dürfen wir die Musik nennen. Eine Erklärung ihres Wesens ist freilich auch mit dieser Benennung nicht gegeben; dieses ist ebenso wenig erklärbar wie das Wesen der Seele selbst. Das Bewußtsein aber, daß wir eine Seele besitzen, ist uns seit Urzeiten lebendig geblieben und durch nichts ausgerodet worden.

Sobald wir in der Kunst – sei es schöpferisch oder kritisch – nur analytisch und konstruktiv vorgehen, kommen wir an eine Stelle, über die wir nicht hinauskönnen, wo jede verstandesmäßige Bemühung erfolglos bleibt und wir in ehrfürchtiger Bewunderung ein Höheres anerkennen müssen.

Von diesem Höheren, über die irdische Existenz Hinausleitenden haben uns viele Märchen erzählt, alle Religionen gepredigt. Den transzendentalen Kern unseres Lebens lehren uns Weise und Philosophen aller Zeiten. Das Jenseits dämert immer wieder herauf. Mag in dem einen der naive Volksglauben leben, der sich ein Jenseits über Wolken und Sterne erdichtet, mag der andere zu Erkenntnis kommen, daß das Jenseits gar nicht außer uns, sondern in uns selbst liegt, im Wesentlichen ist es dasselbe. Es gibt eine andere Welt als diejenige, die wir mit unseren leiblichen Sinnen erfassen können, und diese Welt drängt sich uns auf Schritt und Tritt und in allen Lebenslagen und Wirksamkeiten auf, wenn wir es nur vermögen, in unser eigenes Ich hineinzuschauen und die verborgenen Kräfte zu entdecken, die unserem Ich und der dieses Ich umgebenden Welt erst die wahre Bedeutung verleihen.

Aus dem Jenseits, aus jener unausgesprochenen Welt, die in uns allen lebt, aus dem Reich der ewigen Seele entstammt diejenige Kunst, deren Grenzen aufzufinden wir uns heute bemühen wollen, entstammt unsere göttliche Musik. Unmittelbarer als alle andern Künste kommt sie zu uns, weil sie nicht erst den Umweg über Begriffe und mannigfache Vorstellungen der Außenwelt machen muss. Sie wandelt in irdischer Erscheinung unter uns, eine hohe, herrliche Gestalt, aber sie berührt den Boden nicht; sie schwebt, wie es die Le-

gende von indischen Göttern berichtet, die sich in menschlicher Bildung der Erde nähern. Sie spricht zu uns; wir aber vernehmen keine Worte, sondern nur den Sinn, das Wesen. Sie ist nicht verschleiert wie das fürchterliche Bild zu Sais, das Tod demjenigen bringt, der es enthüllt, sondern sie blickt auf uns wie Raffaels „Sixtinische Madonna“, und in ihren Augen liegt ein tiefes, unergründliches, aber unendlich tröstendes Geheimnis. Sie ist die schönste Blume, die dem Garten der Welt erblüht ist, aber ihre Wurzeln liegen so tief, dass wir sie im Erdboden nicht finden können. Sie ist das Wunder, von dem wir nicht begreifen, daß es Jahrtausende auf dieser Erde so gut wie nicht vorhanden war. Glücklich zu preisen aber sind wir, dass wir dieses Wunder erleben durften.

Wir fragen uns nun, wie es möglich sein mag, die Grenzen einer Kunst, die so tief im Transzendenten wurzelt wie die Musik, auch nur annähernd zu bestimmen. Wir fragen, ob uns nicht der Versuch schon bei den ersten Schritten in ein nebelhaftes Gebiet führen muß, in dem wir uns hoffnungslos verirren.

Zunächst sei eine Behauptung aufgestellt, die, wie ich glaube, allgemeine Gültigkeit hat, weit gefaßt ist, und darum Zustimmung finden dürfte. Sie lautet: „Die Grenzen der Musik sind überschritten, wenn diese beginnt sich selbst aufzuheben.“ Sicher aber würde Unstimmigkeit eintreten, wollte ich versuchen, die Merkmale dieses Sich-selbst-aufhebens festzustellen. Wenn wir uns in tiefer Dunkelheit auf unbekanntem Boden bewegen, so dürfen wir nur tastend vorgehen. Auch heute müssen wir dies tun, denn so lieb und vertraut uns das Gebiet der Musik erscheint, wenn wir uns nur unserem Empfinden hingeben, so dunkel und geheimnisvoll wird es um uns, wenn wir darüber nachzudenken beginnen, wo wir uns eigentlich befinden und wohin wir gelangen wollen.

Trotz des wenig konsistenten, schwankenden, ätherischen Elementes unserer Kunst, das ja nichts anderes ist als die in regelmäßige Schwingungen versetzte Luft, ist ihr doch Körperlichkeit, und zwar eine solche in des Wortes wahrs-

ter Bedeutung zu eigen. Ein Tonstück muß, um als solches zu gelten, nach einem festumrissenen Plane aufgebaut sein, wie ein Werk der Baukunst, nur daß wir es dort mit einem starren, hier mit einem fließenden Material zu tun haben, dort mit einer Kunst im Raume, hier einer Kunst in der Zeit. Das architektonische Wesen der Musik ist unverkennbar. In ihren Anfängen bereits zeigt sich das Bedürfnis nach Form und Gesetz. Wie viele Fehden wurden bereits ausgefochten, die scheinbar den Formen und Gesetzen der Musik galten, in Wirklichkeit aber der klaren Erkenntnis entspringen, daß künstlerischer Ausdruck mit Schönheit und Ebenmaß der äußeren Erscheinung auf das engste vereinigt ist, und daß diese äußere Erscheinung eben deshalb in höchstmöglichem Grade vervollkommenet werden muß, damit Schönheit, Ebenmaß und Ausdruckskraft in ihr herrschen können.

Trotz vieler Vergleichspunkte ergibt sich dennoch ein tief eingreifender Unterschied zwischen der Musik als Kunst in der Zeit und der Baukunst, aber auch ein solcher zwischen ihr und jenen anderen Künsten, deren wesentliche Vorbedingung Raum ist. Dieser Unterschied bleibt auch bestehen, wenn man sich der geistreichen Hypothese anschließt, die die Zeit als vierte Raumdimension definieren will. Es gibt Gleichzeitigkeit, aber keine Gleichräumlichkeit. Nirgends im Raum können zwei Dinge sich zugleich auf demselben Platz befinden; das kleinste Atom behauptet ebenso herrisch den Raum, den es erfüllt, wie der riesigste Weltkörper den seinigen. Die Zeit ist schließlich nichts anderes wie der immer gegenwärtige Augenblick; sie ist endlos, weil wir weder ihren Anfang noch ihr Ende erdenken können, aber doch in dem Sinne endlich, daß sich die ganze Welt mit all ihren Sonnen und Sternen immer und ewig durch diesen gegenwärtigen Augenblick wie durch einen einzigen Punkt hindurchbewegt. Aber in diesem einzigen Augenblick sind unendlich viele Ereignisse und Möglichkeiten gleichzeitig gegeben, und darin sehen wir eine der wesentlichen Lebensbedingungen unserer Musik, denn auch in ihr – und darin stimmt sie, wie in vielem anderen mit dem

Universum überein – auch in ihr sind zahllose Ereignisse und Möglichkeiten gleichzeitig gegeben. Was wir Polyphonie nennen, Mehrstimmigkeit, Kontrapunkte, ist nichts anderes als diese Gleichzeitigkeit der Ereignisse und Möglichkeiten. Darin unterscheidet sich die Musik von der Poesie, die ebenfalls eine Kunst in der Zeit ist, diese Art der Gleichzeitigkeit aber nicht besitzt. Die Ereignisse müssen hier nacheinander abrollen. Sollen viele Menschen gleichzeitig verständlich sprechen, so müssen sie sich zu rhythmisch geregelter und im Tonfall übereinstimmender Wiedergabe der Worte zusammenfinden, wie bei den Chören antiker Dramen und jenen von Schillers „Braut von Messina“, die aber damit bereits das Gebiet der Musik streifen. In dieser Kunst nun können, ja müssen sogar meistens viele Stimmen gleichzeitig vernommen werden. Nicht jede von ihnen wird mit derselben Deutlichkeit vernehmbar sein, aber aus dem Zusammenwirken aller und zwar aus der Art ihres Zusammenwirkens ergibt sich das musikalische Kunstwerk. Die Dichtkunst kann somit als lineare, die Musik hingegen als plastische Kunst bezeichnet werden, womit sie sich in mancher Beziehung wieder der Skulptur nähert. Während dort aber ein einzelner Augenblick festgehalten werden muss, ist hier alles Bewegung, ein immer wechselndes Spiel lebendiger Kräfte. Ein höheres Element der Musik als ihre Architektonik tritt hier zu Tage, nämlich ihre Organik, und wiederum ist es ihr enger Zusammenhang mit dem Wesen der ganzen Welt, den uns dieses Element offenbart. Die Welt ist ein großer Organismus. Im All wie im Einzelwesen wirken unzählige Ströme, die einen beherrschend, die anderen dienend, die einen im geeigneten Augenblick entfesselt hervorbrechend, die andern scheinbar in Untätigkeit gebunden, bis die Reihe an sie kommt; im Makrokosmos wie im Mikrokosmos ein ewiges Hin und Wieder, Vergehen und Entstehen, Leuchten und Verdämmern, „ein wechselnd Weben, ein glühend Leben“. So auch in der Musik. Die einzelnen Stimmen eines Tonstücks sind nichts anderes als solche Ströme, solche Kräfte, von denen die einen herrschen, die anderen dienen,

die einen leuchten, die anderen verdämmern. Nach ewigen Gesetzen bewegen sich diese Ströme und Kräfte, und nur in Gesetzmäßigkeiten können sie sich sowohl zum Organismus als auch zum Kunstwerk vereinigen; diese Gesetze aber erfüllend aufzufinden und bewußt zu befolgen, ist Aufgabe des Meisters, der das musikalische Kunstwerk schafft.

Hier ist die organische Grenze der Musik gegeben, über die sie nicht hinausdarf, ohne daß sie sich aufhebt. Ziehen wir zum Vergleich unseren eigenen Körper heran, der ein Abbild des großen Schöpfungskomplexes ist, den wir Welt nennen, so sehen wir, daß dieser Organismus krank ist, wenn auch nur ein Teil nicht richtig funktioniert, wir sehen, dass Wucherungen von Geweben oder Vergrößerungen einzelner Organe schwere Leiden herbeiführen, und wir erblicken Gefahr für das Leben, wenn Herz und Gehirn beschädigt sind. Ohne weit greifen zu müssen, können wir feststellen, daß auch in einem Tonstück schlecht gesetzte oder vernachlässigte Stimmen das ganze Stück schädigen. Wir sehen, daß übermäßige Ausdehnungen einzelner Teile beschwerend und hemmend wirken. Eine ungeschickte Modulation ist geradezu mit einem gebrochenen Gliede zu vergleichen. Vor allem aber lehrt uns die Erfahrung, daß Tonstücke mit nicht natürlichem, sondern erzwungenem Themenmaterial und der daraus folgenden ungenügenden Melodik und verschrobenen Rhythmik ein Scheindasein führen, dem nur künstlich aufzuhelfen ist, denn Melodie und Rhythmus sind die führenden Organe der Musik, und wir können sie mit vollem Recht mit dem schlagenden Herzen und dem ordnenden Gehirn des menschlichen Körpers vergleichen. So jung unsere Kunst ist, hier hat die Geschichte bereits gesprochen, denn sie hat aus früheren Zeiten nur Werke erhalten, deren Thematik stark in Melodie und Rhythmus, und deren Organismus fest gefügt ist, woraus wir sowohl eine Mahnung an die Gegenwart als auch einen Schluß auf die Zukunft ziehen können.

Wenn heute gegenseitige Bestrebungen im Gange sind, so können wir ihren Wert daraus beurteilen, daß ihnen tau-

sendfältiger Schutz zuteil wird und daß sie sogar eine internationale Gesellschaftsangelegenheit geworden sind. Wäre, was die sogenannte moderne Musik bringt, nicht nur neu, sondern auch echt und gut, so könnte es sich in einem Einzelnen, höchstens in einigen Wenigen verkörpern. Und diese stünden abseits von der Heerstraße, und was sie uns brächten, würde nach Jahrzehnten vielleicht geahnt und noch später voll erkannt. Die Meisterwerke haben wir noch lange nicht erschöpft und werden nie mit ihnen fertig werden, weil sie unerschöpflich sind, während die Tageserscheinungen in wirrer Hast an uns vorbeijagen, und die Posaunenstöße der Reklame uns nur zeigen, wie fragwürdig diese Erscheinungen sind.

Würde doch endlich weniger über Kunst geschrieben!

Will man Richard Wagner Schwächen nachweisen, was man einige Zeit mit besonderer Vorliebe versucht hat, weil er den Eintagsfliegen zu groß war, so könnte man ihm einen großen Teil seiner Schriften vorwerfen, so viel Geistreiches und Treffendes diese auch enthalten. Seine Erscheinung wäre noch gewaltiger ohne die redselige Selbstdarstellung der durch ihn aufgerollten Probleme. In unserer Diadochenzeit aber schießen die Problemchen wie Giftschwämme aus der muffigen Erde, und es bedarf eines feinen Spürsinn, um herauszufinden, ob da und dort vielleicht doch Edelpilze darunter sind. Die „Atomzertrümmerung“ wird herbeigeholt, um zu beweisen, dass die Harmonie zertrümmert werden musste, damit neue Elemente aus ihr entstehen. Die aus den Trümmern der „breiigen“ Harmonie Wagners neukonstruierten Tonkombinationen sollen nunmehr die Führung gegenüber der Melodie übernehmen. – Die Geschichte vom Fuchs und den sauren Trauben ist noch immer wahr. Wer keine Melodie erfinden kann, erklärt sie für unnötig. Gefährlich ist nur, wenn junge Leute, denen vielleicht doch etwas einfiele, sich zwingen, unmelodisch zu schreiben, da sie sonst fürchten, für rückständig erklärt zu werden. Geradezu erheiternd ist es aber, wenn Komponisten, die sich kakophonisch ausgefult haben, Erklärungen abgeben, daß sie nunmehr zur Einfach-

heit zurückkehren. Als ob man derartiges an die große Glocke hängen müsste, statt es einfach zu tun und die Wirkung abzuwarten! – Ich fürchte nur, dass, wer sich einmal des Teufels ergeben hat, nicht so leicht den Weg zum Himmel zurückfindet.

Kein wahrer Meister hat je zertrümmert, ohne gleichzeitig aufbauende Arbeit zu leisten. Wer aber an ewigen Werten nur deshalb rüttelt, um auf diese Weise seine Originalität zur Schau zu stellen, verliert die Aussicht, Werke von bleibendem Wert zu schaffen; er bringt vielleicht Gebilde zustande, die sich recht auffällig und frech gebärden, dann aber zerfließen und verwesen wie Wassertiere ohne Knochengerüst, wenn sie aufs trockene Land gesetzt werden. Unorganische Musik ist eine Vermengung von Klängen, nicht aber Kunst.

Die Tatsache, dass man sich über das Neue wundert, es gar befiehlt, ist nicht unnatürlich und nicht einmal ungesund. In keiner Epoche war man befähigt, das abseits von der großen Straße Liegende sofort willig in sich aufzunehmen. Gegenwärtig übersieht man nur, dass es heute die sogenannten Neuerer sind, die die große Straße bilden und dort so laut schreien, dass man kaum mehr hört, was etwa abseits in wundersamer Waldeinsamkeit oder auf lichter Bergeshöhe klingt und blüht. Schlimm aber ist es, wenn man sich über nichts mehr wundert, wenn man alles für möglich hält, weil man das Unmöglichste erlebt hat. Und diesem Standpunkt beginnen wir uns in bedenklicher Weise zu nähern. „Das Ohr gewöhnt sich an alles; es hat sich schon an viel gewöhnt, und soll sich noch an mehr gewöhnen“. So lauten die Erwiderungen, wenn man gegen manche Erscheinungen Bedenken äußert. Doch diese Erwiderungen sind nichts als Phrasen, und zwar haltlose, oberflächliche und frivole Phrasen. Nein, das menschliche Ohr hat sich nicht an alles gewöhnt und es soll sich auch nicht an alles gewöhnen; es darf sich nicht daran gewöhnen, entsetzliche Missklänge für Musik zu nehmen und sich geschmeichelt zu fühlen, wenn man es martert. Es soll seine edle Fähigkeit behalten, Gottes Stimme, die aus der Musik spricht, unserer Seele zu vermitteln, nicht aber jedem

Unfug bereitwillig offenstehen. Wer durch sinnloses Zusammenkoppeln unzusammenhängender Akkorde die Harmonie überspannt, wer Stimmen willkürlich zusammenschreibt, die nicht zueinander gehören, der kann sich das Vergnügen leisten, auch ganz andere Noten hinzuschreiben, um dieselbe Wirkung zu erzielen, wenn's nur an den Halte- und Endpunkten zusammengeht. Das Ohr vernimmt nicht mehr Musik, sondern Geräusch. Und hiermit ist wiederum eine Grenze der Musik bezeichnet, die ich die klangliche Grenze nennen möchte. Aus dem Geräusch hat sich durch Regulierung der Schwingung der Ton entwickelt und aus ihm die Kunst der Musik. Mischt man die Töne so, dass die Wirkung nunmehr die des Geräusches ist, so geht man einen retrospektiven Weg. Die Musik hebt sich selbst auf und kehrt aus dem Stadium der Kultur in einen rohen Urzustand zurück, mag auch noch so viel vom „Fortschritt“ gefaselt werden. Sollte mir die bekannte Tatsache entgegengehalten werden, dass C. M. von Weber und manche seiner Zeitgenossen die neunte Symphonie Beethovens ein unmusikalisches Geräusch genannt haben, so erwidere ich hierauf, daß es deshalb noch lange nicht berechtige, unmusikalische Geräusche hervorzubringen, um ein moderner Beethoven zu sein.

Wir haben uns bisher mit der realen Seite unserer Kunst, mit ihrer äußeren Erscheinung, mit der ästhetischen Form, in der sie uns entgegentritt, beschäftigt; aber die Musik hat, wie jede Kunst, auch eine innere, eine ethische Seite. – Sind ihr auch dort Grenzen gezogen? – Zweifellos ja, denn das ethische Gebiet selbst ist nicht unbegrenzt. Sind wir früher von der Frage ausgegangen, was Musik sei, so müssen wir uns jetzt die Frage vorlegen: „Was kann die Musik ausdrücken?“ Man könnte nun die Forderung erwarten, sie könne und solle nur Reines, Hohes, Erhabenes, Ideales ausdrücken. – Keineswegs! – Meine Antwort auf diese Frage ist viel trockener; sie lautet: „alles und nichts“, und zwar nichts, wenn wir Einzelercheinungen, hingegen alles, wenn wir das Weltganze in Betracht ziehen.

Wir hören Musik und wir fühlen, daß wir kämpfen und leiden, daß wir jubeln und juchzen, daß wir emporgetragen werden auf den Sonnenflügeln der Begeisterung und wieder niedersinken in die Schatten der Melancholie. Wir wandeln auf Bergeshöhen und durch schattige Täler dahin. Der Frühling umweht uns, und wir sehen die Bäume sich überziehen mit jungfräulich grünem Schleier und Blumen aus der Erde sprießen. Sommerlicher Glanz umstrahlt uns, sommerliche Schwüle lastet auf uns. Farbiger wird das Laub, und die herbstlichen Früchte reifen. Weiß umhüllt uns das winterliche Schneegestöber. Wir hören Stimmen der Vögel, Stimmen der Kinder. Die kraftvolle Gestalt des Mannes schreitet an uns vorüber und die feiner geformte Erscheinung der Frau. Wir vernehmen die Mahnungen des abgeklärten Weltweisen und das harmlose Geplauder junger Mädchen. In strahlender Bläue leuchtet der Himmel. Dann steigen Wolken auf, der Donner rollt und Blitze zucken. Wir erleben tragisches Niederbrechen und glücklichen Aufschwung. Aber auch unsere eigenen Seelenzustände und Regungen erkennen wir wieder: Güte, Vornehmheit, Energie, raschen Entschluss, Zögern, Beharrlichkeit, Furcht, freudiges Genießen, Schmerz, Trauer, Zorn, Sanftmut, edles Wohlwollen und das Kichern hämischer Bosheit. Alles, was in der äußeren und inneren Welt existiert, besteht auch in der Musik, nur in anderer Weise, und ist mit keinem Worte der Sprache vergleichbar. „Das Unbeschreibliche – hier wird's Ereignis.“ Darum sagt uns die Musik alles, das Höchste und Tiefste und leicht Verschwebende; sie hält uns aber nicht am Einzelnen fest wie das Leben und die anderen Künste, sondern durchströmt uns mit dem Hauch der Allgegenwärtigkeit und lässt so das Einzelne eingehen in das Gesamtbewusstsein eines höheren Daseins, einer höheren Welt. Was Philosophen, Metaphysiker und Religionslehrer uns oft nur unvollkommen, bruchstückweise und in Gleichnissen sagen können, hier spricht es unmittelbar zu uns, klar und eindeutig. Wir denken nicht, wir grübeln nicht mehr, wir schlagen uns nicht mit Begriffen herum, sondern wir lauschen, und aus

diesem Lauschen, das so ganz andere Dinge offenbart, als sie im täglichen Leben an unser Ohr dringen, aus diesem Hören der Seele erwächst jene wundersame jenseitige Welt, in der wir alles wiederfinden, was uns hier umgibt, nur in anderer Weise. Es ist etwa, als hätten wir sonst den Berg vom Tale aus betrachtet und sähen jetzt vom Berg zum Tale hinab. Wenn diejenigen recht haben, die lehren, daß der Mensch einen Astralleib besitze, so wäre die Musik der Weg, sich dieses ätherischen Astralleibes bewußt zu werden. Dadurch, daß sie uns wie auf Flügeln von Bild zu Bild, von Stimmung zu Stimmung gleiten lässt oder sprunghaft zu Höhen und Tiefen führt, hat sie auch etwas vom Wesen des Traumes an sich, allerdings mit dem Unterschied, daß der Traum unlogisch ist, während sich die Musik nach streng logischen Gesetzen entwickelt. – Aber freilich, was wissen wir von den Gesetzen des Traumes? Sind sie nicht vielleicht logischer als diejenigen, die unser waches Leben beherrschen? – Wir wollen uns nicht weiter im Reiche der Vermutungen verlieren.

Die Grenzen, die der Musik in ethischer Beziehung gezogen sind, erscheinen durch die unendlich feine Übergangslinie von unserem äußeren zu unserem inneren Leben gegeben, durch jene Schwelle, bei deren Überschreiten wir nicht mehr die Erscheinungen der Welt, sondern ihre Wesenheit erschauen. Darum liegen rein äußerliche Nachahmungen oder Schilderungen außerhalb des eigentlichen Gebietes der Musik. Die Programm-Musik, mögen auch bedeutende Meister auf diesem Gebiet geschaffen haben, ist ein ungelöstes Problem geblieben. Nur Werke, deren Gehalt so stark ist, daß er für sich allein spricht, sind lebensfähig. Beethovens sechste Symphonie brauchte nicht „Pastorale“, seine dritte nicht „Eroika“ zu heißen. Bei Mendelssohns Ouvertüren könnten wir die Titel, bei der „Symphonie fantastique“ von Berlioz das ziemlich kitschige Programm entbehren. Ein Scherz mag erlaubt sein, wenn er kurz und gut ist wie Honeggers „Pacific“. Ist aber die Nachricht wahr, dass eine medizinische Symphonie, „Die Grippe“ benamset, komponiert worden sei, so

könnte ich dies nur als Gradmesser dafür nehmen, wie weit die Verirrung bereits vorangeschritten ist.

Das Visionäre, Transzendente der Musik verblasst auch, wenn das konstruktive Element die Inspiration überwiegt. Ältere, rein formale Werke geben dafür ebenso Zeugnis, wie moderne Produkte, die unter der Flagge der „Sachlichkeit“ segeln, und deren „Technik“ man oft nachdrückliches Lob spendet. Wenn allerdings die Technik, der viele dieser zeitgenössischen Musiken ihr Entstehen verdanken, z. B. ein Automobil konstruierte, so gestehe ich, dass ich mich in dieses Vehikel nicht hineinsetzen werde.

Daß endlich der falsch pathetische oder brutal gewollte Lärm von Schlaginstrumenten-Orgien die Grenzen der Musik überschreitet, brauche ich nicht besonders zu betonen. Dies hängt wiederum eng zusammen mit dem, was vorhin über die Auflösung der Musik in das Geräusch gesagt wurde, also mit der organisch-ästhetischen Grenze der Musik, aber auch noch mit einer anderen Grenze, die in ihrem Ethos wurzelt, die ich als ihre Adelsgrenze bezeichnen möchte. Adelig ist ihr Wesen, adelig ihre Herkunft. Was sie auch ausdrücken will, das Tiefgründige oder das leicht Hingeworfene, adelig muß sie bleiben. Klänge, wie wir sie in einem Kabarett niedriger Sorte hören, gehören nicht zur Kunst der Musik. Ein Walzer von Johann Strauß aber ist in seiner Art ebenso eine Offenbarung des Weltgeistes wie eine Symphonie von Beethoven, eben darum, weil er adelig ist. Und je mehr die Musik Gemeingut der Menschheit wird, je mehr sie Volkskunst im wahren Sinn des Wortes werden soll, um so adeliger muß sie bleiben, damit die niedrigeren Triebe gebannt und die höheren erweckt werden. Doch muß dazu auch das Publikum mithelfen, das unsere künstlerischen Veranstaltungen besucht, oder – wie leider mitunter gesagt werden muss – nicht besucht. Nicht nur tatkräftige Hilfe, damit drohende Gefahren für Kunstinstitute abgewendet werden, sondern auch seelisches Erstarren ist notwendig durch Ehrlichkeit des Urteils jedes Einzelnen. Offenes positives Bekennen oder offene Abkehr ist fruchtbar,

der innere, oft nicht einmal sich selbst eingestandene Zwang, mitmachen zu müssen, und die Furcht, scheel angesehen zu werden, wenn man nicht mitmacht, sind nach jeder Richtung hin verderblich. Das Vorrecht, seine Meinung sagen zu dürfen – in der Kunst muss es gelten. Das Publikum hat sich für unsere Großmeister entschieden, zu Zeiten, da sich die sogenannten Fachleute noch lange nicht einig über sie waren. Es hat damit bewiesen, daß es schöpferisches Urteil besitzt. Möge es diese Kraft im Einzelnen bewahren wie in der Gesamtheit! Je tiefer das, was auf diese Weise an Empfänglichkeits-Urteilen geschaffen wird, in die weiten Kreise des Volkes dringt, um so sicherer dürfen wir hoffen, daß die Entwicklung der Kunst, und damit auch die der Musik, ein leuchtenderes Antlitz zeigen wird, als dies heute der Fall ist. Am Ende der Bayreuther Festspiele des Jahres 1876 rief Richard Wagner den Anwesenden zu: „Wollen Sie, und wir haben eine deutsche Kunst“. Daß Wagners damaliger Ruf nicht nur der deutschen Kunst gelten, sondern in der ganzen zivilisierten Welt Widerhall finden möge, ist ein wünschenswertes hohes Ziel. Hilfe jeder mit, es zu erreichen! –

*Felix Weingartner, Unwirkliches und Wirkliches,
S. 150 - 175, Saturn-Verlag, Wien*

*



Fritz Stuckenberg, Schwüle, Aquarell

Die Mechanisierung der Musik

von H. H. Stuckenschmidt

1.

Die Probleme des Orchesters und vergebliche Versuche, sie zu lösen, füllen die Hefte der zeitgenössischen Musik-journale. Fast alles, was darüber geschrieben wird, geht von zwei Gesichtspunkten aus:

- 1.) vom künstlerischen
- 2.) vom wirtschaftlichen.

Es ist keine Frage mehr, daß die großen Symphonie- und Opernorchester darauf angewiesen sind, entweder reduziert zu werden (was gleichbedeutend ist mit ihrer Auflösung) oder ein Parasitendasein zu führen, d. h. auf Staats- oder private Kosten zu existieren.

Die großen Anforderungen, die die neuere Musik seit Beethoven, Berlioz und Wagner an die quantitative Beschaffenheit des Orchesters stellt, sind in kein Verhältnis mehr zu dem Interesse und der Zahlungsfähigkeit des Publikums zu bringen.

Allgemeines großzügiges Mäzenatentum, wie das der Duodezfürsten vergangener Zeiten, gibt es nur noch sporadisch. Die Tatkraft einiger melomanischer Krösusse kann mit dem bekannten Tropfen auf dem bekannten heißen Stein verglichen werden.

Fazit: in wenigen Jahren wird das große Symphonieorchester als allgemeine Einrichtung zu bestehen aufgehört haben. Man wird Wagner-Opern, Strauss-Symphonien etc. dem Sterblichen, der nicht den Vorzug hat, in einer Metropole zu wohnen, nur noch durch Radio zugänglich machen.

Die Betrachtung vom künstlerischen Gesichtspunkt eröffnet noch peinlichere Perspektiven.

Denn: die Verwendung gigantischer Orchestermassen hinderte die modernen Komponisten nicht, auch instrumen-

taltechnisch die durchschnittlichen Forderungen an den einzelnen Musiker immer höher zu schrauben. (Es mag darauf hingewiesen werden, daß Wagners und Schönbergs Werke lange Zeit als unaufführbar galten.) Nicht nur die Art der Technik wurde in ihren Grundlagen verändert. Man verlangt heute (progressiv!) bedeutend höhere Leistungen bezüglich der Intonation, des Zusammenspiels, der Virtuosität etc. als früher.

Es darf schon heute als unerlässlich gelten, die guten Orchester aus lauter musikalisch und technisch erstrangigen Künstlern, aus Virtuosen ihres Instruments zusammenzusetzen. Der »gute Handwerker« genügt nicht mehr.

Die Intuition des Komponisten dürfte beginnen, über die Grenze der vom Menschen ausführbaren Techniken hinauszuführen.

Man hat eine Lösung zur Diskussion gestellt, die auf den ersten Blick verführen mag: das Kammerorchester.

Es besteht aus einer kleinen Anzahl sorgfältig ausgewählter Musiker; die Zusammensetzung ist im Grundstock: Streichquintett, Klavier, Harmonium, Flöte und Klarinette, wobei das Harmonium die ausfallenden Holz- und Blechbläser ersetzen soll. Dieser Kreis wird nötigenfalls durch obligate Spieler erweitert.

Die Literatur für derartige Ensembles ist natürlich, trotz der Vorliebe, die einige junge Komponisten dafür hegen, relativ klein. Und überdies wäre das Repertoire ein ganz anderes als das des großen Orchesters.

Man hat daher vorgeschlagen, Orchesterwerke für Kammerensembles zu arrangieren. Die ersten derartigen Versuche wurden in größerem Umfange in Wien durch Arnold Schönbergs »Verein für musikalische Privataufführungen« gemacht. Es sind Arbeiten von Schönberg selbst und seinen Schülern (Erwin Stein, Anton Webern, Alban Berg).

Von diesen Bearbeitungen lagen mir vor: Busoni, »Berceuse élégiaque«; Mahler, »Lieder eines fahrenden Gesellen«; Johann Strauß, Walzer.

Es sind sämtlich Meisterwerke, Musiken von abgerundestem Klang und mit aller Klarheit der Instrumentation, die ihre Materie beansprucht.

Aber: die Theorie, es sei gleichgültig, von welchem Instrument ein Thema gespielt wird, ist falsch.

Rein physikalisch, nämlich von der Physik der Musik aus betrachten, falsch, denn:

Wenn wir voraussetzen das Helmholtz' Forschungen über das Wesen der Klangfarbe seien gültig, so ist uns bekannt, daß der Klang eines Instruments von der Anzahl und Ordnung der klingenden Obertöne abhängig ist. Es wirken also bei jedem Ton eine Reihe von Tönen mit, die wir mehr oder weniger bewußt, bei manchen Instrumenten deutlich hören.

Mithin dürfte evident sein, daß die Tonmasse eines vom Harmonium gespielten Akkordes eine andere ist als die desselben Akkordes, wenn er etwa von Hörnern, Oboen und Fagotten intoniert wird.

Nehmen wir weiter an, daß die musikalische Struktur einer Komposition von der Menge, Art und Ordnung der darin enthaltenen Töne abhängig sei (eine Annahme, deren Richtigkeit selbst ein Kind einsehen würde), so ergibt sich die logische Folgerung:

Durch andere Instrumentation wird ein Werk in seinen tonalen Fundamenten angetastet und verändert. Das Resultat einer solchen Arbeit kann zwar hochkünstlerisch sein, es kann meisterhaft und vollkommen werden, aber es wird in jedem Falle (in jedem !!) eine andere Gestalt haben als das Original.

Es wird zu diesem sich verhalten wie die Reproduktion zu einem Bild. Es wird in seinem Eindruck, in seinem Effekt von dem der ursprünglichen Fassung abweichen.

Abweichen zwar nur durch Imponderabilien; aber Imponderabilien, Bagatellen und latente Elemente bedingen das Wesen jedes Kunstwerkes.

Somit: das Problem des Orchesters wird durch das Surrogat des Kammerorchesters nicht erschöpfend gelöst

werden. Durch dieses wird der Hörer nur über einen Teil der Qualitäten eines Kunstwerkes, nämlich über das Thematische, Akkordische und Rhythmische, unterrichtet; die Klangfarbe (deren Beziehung zu den anderen Elementen zu ergründen Aufgabe einer zukünftigen Musiktheorie sein dürfte) bleibt unberücksichtigt.

Dazu kommt noch, daß ein Dilemma durch das Kammerorchester überhaupt nicht berührt wird; die Frage der Ausführbarkeit durch menschliche Kräfte.

2.

Der menschliche Interpret ist, wie jeder Mensch, den Grenzen und Mängeln seines Körpers und Geistes unterworfen.

Kraft und Gedächtnis sind relative Dinge. Der Virtuose leidet an günstiger oder ungünstiger Disposition.

Der menschliche Sinn für Tempi ist niemals absolut; der beste Musiker ist nachweislich nicht imstande, ein Tempo mathematisch genau einzuhalten; er wird ein Stück heute um zehn Sekunden kürzer machen, als es gestern war.

In der traditionellen Analyse hat die Musik überhaupt kein Tempo. Man hat in der musikalischen Theorie die Frage der Zeit noch nie berücksichtigt.¹

Der Einwand, »aber gerade diese kleinen Abweichungen machen ja das Geniale der Auffassung beim Dirigenten und Virtuosen« scheint uns rein sentimentalischer Natur zu sein. Unsere Meinung von der Aufgabe des Interpreten weicht stark von der landläufigen ab.

Der reproduzierende Künstler soll lediglich ein Verwalter der Wünsche sein, die der Komponist durch sein (allerdings bisher unzulängliche) Notation geäußert hat. Seine Person, sein momentanes Empfinden, seine private Stellungnahme sind im höchsten Grade gleichgültig für das Wesen des Kunstwerkes. Je »objektiver« der Interpret, desto besser die Interpretation. (Busoni entsetzte manche in den letzten

Jahren durch die »kalte Sachlichkeit« seines Spieles.)

Das zunehmende Bedürfnis unserer Zeit nach Präzision und Klarheit erhellt immer mehr die eigentliche Unfähigkeit des Menschen, als Interpret von Kunstwerken zu gelten.

3.

Die musikalische Notation ist sehr reich an Angaben über Dynamik, Phrasierung und Tempo. Aber alle diese Bezeichnungen sind relativ; sind Kautschukbegriffe, sind lediglich Anhaltspunkte für den Ausführenden, der ihnen seine individuelle Gebärde leiht.

Das Forte des einen ist das Fortissimo des anderen; das Pianissimo dieses das Piano jenes.

Man sage uns nicht, es käme ja nur auf die Relation dieser Stärkegrade untereinander an. Dynamik ist eine akustische Angelegenheit, keine individuelle.

Die Phrasierung, deren Bezeichnungen noch am eindeutigsten für den Interpreten sind, bezieht sich doch nur auf die größten Bestandteile der Musik.

Die intimeren Proportionen werden durch sie nicht berührt und der »Auffassung« des Spielers überlassen.

(Es gibt aber, auch unter den guten Musikern, nur fünf Prozent, die die intimeren Proportionen der Musik dem Namen nach kennen oder gar zu gestalten wissen.)

4.

Man hat über Mittel nachgedacht, das Tempo einer Musik, für dessen Charakterisierung Bezeichnungen wie Andante, Allegro, Presto zu lächerlich unverbindlich waren, genau zu bestimmen.

Diese Überlegungen führten zur ersten Verwendung einer Maschine in der Musik: zum Metronom.

Die Geschwindigkeit eines regulierbaren, mit einer nummerierten Skala versehenen Perpendikels ist ein absoluter

Maßstab für den Zeitablauf eines Tones.

Merkwürdigerweise kam man erst viel später darauf, auch alle anderen Elemente zu mechanisieren, d. h. der Maschine völlig die Interpretation einer Musik anzuvertrauen. Als man das erste mechanische Klavier konstruierte, geschah es nicht aus dem Bedürfnis heraus, exakt zu musizieren, sondern um einen Apparat zu besitzen, der jederzeit, ohne die Arbeit eines Menschen zu beanspruchen, Musik lieferte.

Erst heute beginnt man, den Wert zu begreifen, den die Mechanik für die Entwicklung der Musik haben wird.

Zwei Gruppen mechanischer Instrumente sind zu unterscheiden:

1. die Vorrichtungen, die an einem wirklichen Musikinstrument die Töne auf maschinellern Wege bilden, also unmittelbar die Hände und den Mund des Interpreten ersetzen.

2. die Apparate, in denen der Ton selbst in anderer Art erzeugt wird als beim Spiel auf einem Instrument.

Zu den ersten gehören die elektrischen Klaviere, die Orchestrions und die Drehorgel. Sie arbeiten mit derselben akustischen Grundlage wie das Klavier respektive das Orchester.

Zu den zweiten zählen wir den Phonographen und das im Prinzip gleiche Grammophon. Hier entsteht der Ton durch eine von Schallwellenlinien in Bewegung gesetzte Nadel, die ihrerseits wieder eine Membran in tönende Schwingungen bringt.

Bei der Herstellung der Matrizen hat man für beide Arten von mechanischen Instrumenten ein System bevorzugt, das den Vorteil hat, Skeptiker von den wahrhaft vollendeten Möglichkeiten der Mechanik zu überzeugen: man hat z. B. einen guten Pianisten ein Stück spielen und sein Spiel gleichzeitig automatisch auf einer Rolle durch eine bestimmte, äußerst präzise Reliefschrift registrieren lassen, und zwar mit allen Nuancen des Anschlags, der Dynamik und Pedalisierung.

Die Wiedergabe erfolgt so getreu, daß auch der beste

Musiker nicht unterscheiden kann, ob der Pianist selbst oder ob die Mechanik spielt. (Eine Behauptung, die wir durch den Versuch bewiesen haben!)

Gewiß hat diese Methode auch andere Vorteile: das Spiel eines Meisters wird künftig mit seinem Tode nicht mehr gestorben sein, und auch dem Interpreten wird nun die Nachwelt Kränze flechten (wie dem Mimen seit der Erfindung der Kinematographie).

Aber die wesentliche Bedeutung dieser Maschinen liegt in der Möglichkeit, authentisch für sie zu schreiben.

Das heißt, man kann nach kurzem Studium dieser Reliefschrift direkt in ihr, wie früher in Noten, komponieren: mit allen erdenklichen Feinheiten, mit mathematisch genau festgelegten Tempi, dynamischen Zeichen und Phrasierungen.

Das Problem der authentischen Notation ist also durch die Musikmaschinen heute bereits einwandfrei gelöst, es bedarf nur der geringen Mühe, die Schrift bis ins kleinste Detail zu prüfen und zu erlernen. Einige Komponisten taten es – in 50 Jahren wird diese Kenntnis zur elementaren musikalischen Bildung gehören.

Übrigens wird dieses System beim Orchestrion und bei der Drehorgel oft angewandt.

Natürlich ist es denkbar, ein Riesenorchestrion zu bauen, das alle Instrumente und Klänge enthält, mit denen das Orchester arbeitet. Damit wäre auch die Frage der Orchesterschaft erledigt; aber auf eine recht komplizierte und kostspielige Weise. Der Bau eines solchen Apparates, der etwa 30 Geigen, 20 Bratschen und ebensoviele Violoncelle etc. enthalten müßte, würde ein Vermögen verschlingen, ein Vermögen allerdings, das in wenigen Jahren hereingebracht wäre durch die Ersparnis an Musikergehältern.

Erheblich reichere Perspektiven eröffnet die Möglichkeit, authentisch auf die Grammophonplatte zu komponieren.

Die Verbesserungen des Grammophons, an denen seit Jahren fieberhaft gearbeitet wird, haben es zu einem Instrument gemacht, das schon heute einen fast reinen, von Neben-

geräuschen freien Klang erzeugt.

Es wird in absehbarer Zeit möglich sein, Apparate herzustellen, deren Klang in Bezug auf Reinheit und Fülle dem wirklichen Orchester völlig gleichkommt.

Die Schrift auf der Grammophonplatte zeigt zunächst einen unüberwindlich scheinenden Nachteil: sie ist mikroskopisch klein. Nur mit Hilfe scharfer Gläser ist es möglich, ihren Charakter und die Beschaffenheit ihrer Merkmale zu studieren.

Dieses Studium ist erheblich komplizierter als das der Reliefschrift im elektrischen Klavier. Die Klangfarben, Tonhöhen und Stärkegrade werden durch unendlich kleine Variationen in den Wellenlinien bezeichnet.

Es handelt sich also darum, eine bedeutende Vergrößerung dieser Wellenschrift zu ermöglichen.

Zur Lösung dieses Problems folgen wir den Anregungen des Malers Moholy-Nagy (Bauhaus Weimar).

Er schlägt vor, eine riesige Platte, etwa fünf Meter im Durchmesser, mit entsprechend großen Linien zu versehen und dann dieses Original auf photomechanischem Wege auf die für das Grammophon erforderliche Größe zu reduzieren.

Diese Lösung erscheint uns nach gründlicher Prüfung völlig zureichend. Es werden sich natürlich auch noch andere finden.

Das authentische Grammophon hat vor dem mechanischen Klavier und dem Orchestrion den großen Vorzug, alle erdenklichen Klangfarben in einem äußerst einfachen und kleinen Apparat zu vereinigen.

Für den Komponisten der Zukunft wird es schlechthin unabsehbare Anregungen enthalten.

Die Anzahl der Klangfarben ist unendlich. Jedem Instrumentenklang kann jeder beliebige Umfang gegeben werden. Die Differenzierungen der Tonhöhe sind unendlich. Viertel- und Achteltöne sind mit mathematischer Reinheit zu intonieren.

Die Mannigfaltigkeit der Klänge wird das alte Orchester ganz primitiv erscheinen lassen.

Es wird keine Fehler des Zusammenspiels mehr geben; keine verspäteten Einsätze, keinen »kicksenden« Hornisten; keine gerissenen Saiten; keine unrein gestimmten Pauken; keine Irrtümer in der Interpretation.

Die Gestalt des Kunstwerks ist auf der Platte ein für allemal mit mathematischer Präzision festgelegt.

5.

Noch einige Möglichkeiten für alle Arten mechanischer Instrumente:

Die Geschwindigkeiten lassen sich über die menschlicher Technik gesetzten Grenzen steigern. Sechzehntelpassagen im Tempo ♩ = 208 werden leicht auszuführen sein.

Beim elektrischen Klavier können z. B. sämtliche Töne gleichzeitig angeschlagen werden.

Die Klangkraft ist unbegrenzt.

Es lassen sich die kompliziertesten Rhythmen parallel führen. Das sind keine Utopien mehr. Seit Jahren beschäftigen sich bedeutende Musiker mit dem Problem der Mechanisierung.

Arnold Schönberg favorisiert diese Ideen.

Igor Strawinsky hat Stücke für das elektrische Klavier geschrieben. Die grundlegenden Versuche auf dem Gramophon habe ich selbst (gleichzeitig George Antheil in Paris) gemacht.

Der Widerstand der Sentimentalen wird die Entwicklung der Musik nicht hemmen können.

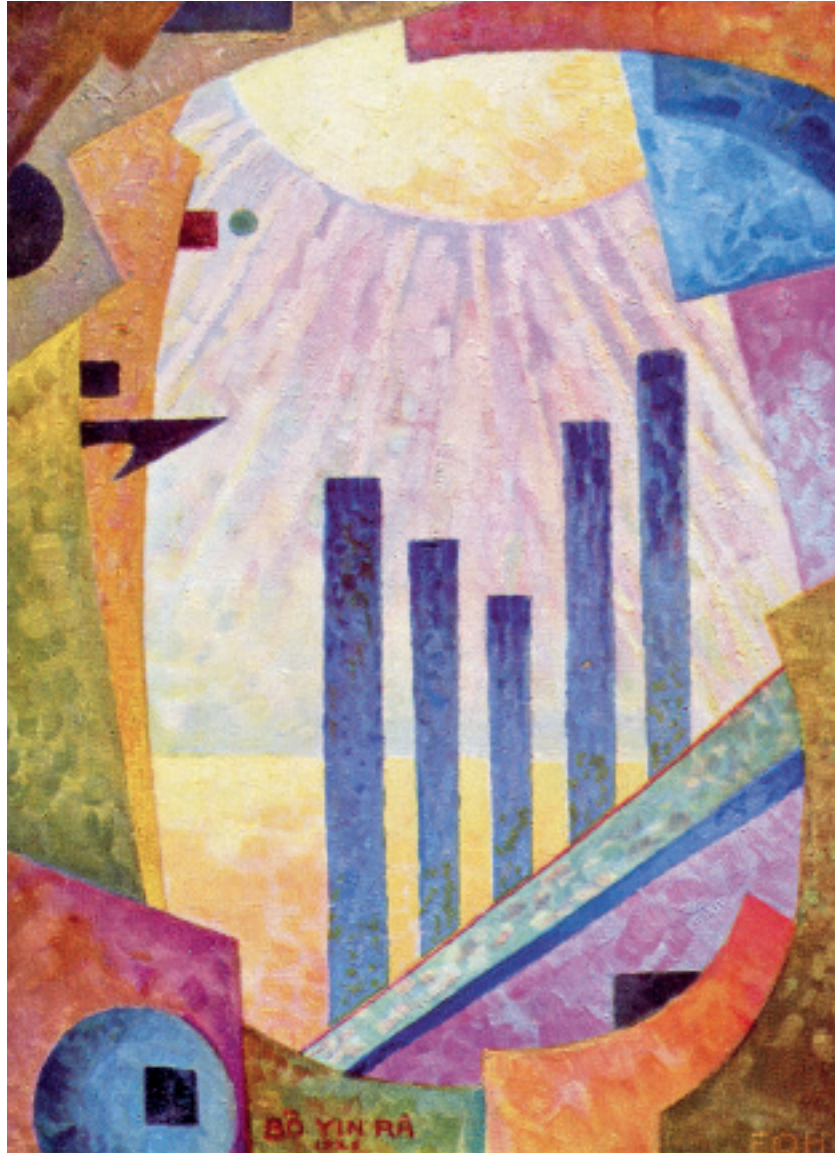
Die Rolle des Interpreten gehört der Vergangenheit an.

*Der Text stammt aus dem Jahr 1925 und ist zitiert aus: H. H. Stuckenschmidt,
Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925-1975, Essay und Kritik,
S. 9 - S. 18, R. Piper & Co. Verlag, München und Zürich, 1976*



*Kunst der Zeit, Organ der Künstler-Selbsthilfe, Zeitschrift für Kunst und Literatur Berlin, Ot-
tens, 3. Jg., 1928, H. 1-3 (Sonderheft: 10 Jahre Novembergruppe), Nachlass Hannah Höch*

gegenüberliegende Seite: Novembergruppe, Musikabend, 1927



Bó Yin Rá, Das klingende Licht, Öl auf Leinwand

Musica Sacra

von Otto Maag

Es gibt eine Musik der primitiven Region menschlichen Ausdrucksvermögens, die da aufhört, wo das Wort beginnt, Chaotisches zu klären, zum Kosmos zu ordnen. Es gibt aber auch eine Musik, die in Regionen führt, da es für die Visionen des Genius keine andere Sprache mehr gibt, da jedes Sagen zum Stammeln wird, und man in ehrfürchtigem Schauer erlebt, wie Gott in einem Auserwählten seine Herrschaft aufrichtet.

So rauschte noch Bachs Phantasie und Fuge in G-Moll daher, ein Meer von Tönen in immer neuem Anprall umbrandete die Pfeiler, der Kirchenraum hielt dem Anprall nicht stand und weitete sich zu einem geistigen Raum gewaltigerer Dimensionen, darin man, ein kleines Menschlein, erdrückt und doch erhoben saß und auf die Stimmen der Ewigkeit lauschte.

ORGELCHORALVARIATIONEN VON BACH

Die vier Choralvariationen von Bach sollte man mindestens einmal in jedem Jahr hören können. Am unbegreiflichsten bleibt für mich das Wunder der ersten: „Christ der Du bist der helle Tag“. Gewiß wird vieles später technisch meisterhafter. Aber mir will scheinen, als habe der gebändigte, in Selbstzucht geschlossene Meister nie wieder wie hier der Jüngling mit solch ungestümer und enthusiastischer Spielgebärde die Himmel auseinandergerissen und das Firmament in den Kirchraum hereingezogen. Wie das spukt und geistert um die Pfeiler herum, wie das kichert und sich nachläuft, flattert, beschwichtigt wird, wieder aufklingt, sich neigt und umspielt, wie aber zwischen all dem immer wieder der ragende Melodiepfeiler der Gewißheit aufgerichtet bleibt und das Gefühl der Sicherheit, das Gefühl des Geborgenseins im kirchlichen

Raum lebendig werden läßt, das alles macht den Ausdruck Jakob Böhmes vom „Liebesspiel Gottes mit sich selbst“ plötzlich verständlich. Ganz objektiv dagegen, sozusagen am anderen Lebensende die C-Dur Variationen: „Vom Himmel hoch da komm’ ich her“. Wie lauter Engel auf einer Himmelsleiter steigt es herab, laufend, fliegend drängen sie sich aneinander vorbei, bis das goldene Seil dieser einzig schönen Melodie sichtbar wird, die sie wahrhaft vom Himmel heruntertragen, hinter sich herziehen und aufspannen, vom einen Ende des Doms zum andern.

DAS MAGNIFICAT VON J. S. BACH UND DER 100. PSALM VON REGER

Auch die grandiose Vision dieses Lobgesanges der Maria ist eine architektonische. Jeder spätere Künstler hätte hier musikalisch den Innenraum gemalt, hätte ein Bild gestaltet, hätte das einzelmenschliche Schicksal, das individuelle Gefühl der dienenden Magd, der beglückten und auserwählten geschildert, so wie es hier nur andeutungsweise in dem innigen Gesang des ersten Soprans: *qui respexit humilitatem ancillae suae* geschieht. Bach dagegen baut räumliche Vision, läßt Maria als Seele der Christenheit dankerfüllt der überirdischen göttlichen Wirklichkeit entgegenjubeln. Der Mensch erscheint bei ihm überhaupt nie als leibliches Wesen, sondern als Träger geistigen Lebens. Nicht Abbild irgend eines vorgestellten Wirklichen, sondern Sinnbild des Geistigen ist seine Musik. So läßt er also den ganzen Chor mit dem Lobgesang der Maria beginnen und steigert bis zu einem irdische Raumvorstellungen weit übertreffenden dreimaligen Gloria-Schluß. Dazwischen steht die schon erwähnte Sopran-Arie tatsächlich wie ein Altarbild im Kirchenraum. Diese Melodie, die die Oboe d’amore auch gegen die Freude und den Stolz der Stimme über die Seligpreisung festhält, wirkt wie die demütige Gebärde, mit der die Maria der Verkündigung auf dem Grünewald’schen Altarbild den Engel empfängt. Ungeheuerlich ist

aber dann das Herausreißen aus dem Bildrahmen durch den Ausbruch des Chores: *omnes generationes*, darin man Geschlechter herannahen sieht, die doch alle – Fermate! – von der Unerbittlichkeit des Todes verschlungen werden.

Was dagegen Max R e g e r in seinem gewiß großartigen 100. Psalm aufzubringen hat, ist das Wissen, und zwar ein immenses Wissen, darum, wie es gemacht wird. Es ist die barocke Fruchtbarkeit der ständigen Formgeburt aus der Form und hat nicht das geringste mit der gotischen Geistigkeit einer Domarchitektur zu tun. Zwischen der geistigen Haltung dieser beiden Musiker liegt eine Welt. Dabei ist die unmittelbare musikalische Schöpferkraft – Naturkraft! – Regers riesengroß und sein Reichtum der Variation dem Naturreichtum der Spielarten vergleichbar. Aber alle noch so starken Effekte bleiben doch zuletzt äußerlich, wie etwas in dem „Erkennt, daß der Herr Gott ist“ und es hat etwas Symbolkräftiges, wenn man nach dem Bach den Zustrom des Blechs für den Reger sieht, symbolkräftig als Steigerung der Mittel, nicht des Geistes.

BEETHOVEN - MISSA SOLEMNIS

Unter den widrigsten äußeren Lebensumständen ist die Missa Solemnis entstanden. Nach dem Bericht von Schindler, der Ende August 1819 Beethoven in Mödling, wo er mit der Ausarbeitung des Credo beschäftigt war, aufsuchte, befand sich der Meister in einem eigentümlichen Zustand. Über seinen inneren Gesichten hatte er alles Äußere vergessen, blieb Tage lang ohne Nahrung, die Dienstboten waren ihm weggelaufen, und Beethoven empfing die Besucher „mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten.“ Dazu spricht Schindler von einer geistigen Aufgeregtheit und einer völligen Erdenentrücktheit, wie er sie ähnlich nie wieder wahrgenommen habe. Die Messe trägt denn auch einen unerhört persönlichen Bekenntnischarakter. Der gegebene Text erfährt eine vollkommen individuelle Ausdeutung.

Es ist nicht wie bei Bach die Darstellung der gemeinsamen Glaubensgewißheit, nicht die Gewißwerdung und Spiegelung der gemeinsamen Glaubenssicherheit in der Musik, sondern das persönliche Bekenntnis des Einzelnen; nicht das spezifisch Göttliche der historisch christlichen Heilstatsachen wird in Tönen ausgesprochen, sondern das spezifisch Menschliche der Beethovenschen Lebenspassion. Gerade im Credo wird das deutlich. In dem „homo factus est“ spricht sich nicht das Wunder der Menschwerdung des Göttlichen, sondern das tragische Schicksal der Menschenwerdung überhaupt, des Menschseins aus. Nicht das „Crucifixus“, das den Heiland betrifft, sondern das „passus“ menschlichen Leidens überhaupt wird verkündet und im „Benedictus“ gilt der überirdische Sang nicht dem historischen Erlöser, sondern der Erlösung überhaupt, die „in nomine Domini“ aus dem ewigen Reich des Geistes in die Menschennacht hineinleuchtet. Das „dona nobis pacem“ ist alles andere als ein demütiges Gebet, es ist die Forderung, das stürmische Heischen des ringenden Genius, der ein Recht auf diesen göttlichen Frieden hat. So ist diese Messe sicherlich die un- und überkonfessionellste, die persönlich menschlichste, kultusfremdeste, die je geschrieben worden ist, und jedes „miserere nobis“, vor allem das Tenor-Rezitativ im „Agnus Dei“, klingt wie ein „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, nicht wie der Bittruf christlicher Gemeinde. Die Gemeinde spricht überhaupt nicht, der Mensch Beethoven spricht. In diesem Zwiespalt zwischen dem Gegebenen und seiner Deutung liegt, wenn nicht der Bruch, so doch die Grenze des Werks. Die Erhebung, die man erfährt, ist eine andere als etwa durch eine Bachsche Passion oder durch irgendeine der großen klassischen Messen, denn die Zuhörerschaft hat nicht die vorher schon gewußte Gemeinschaft eines sie verbindenden Glaubens in beglückend neuer Bestätigung erfahren, sondern gleichsam die Auseinandersetzung eines einzelnen Menschen riesenhaften Formats mit seinem Gott und seiner Glaubensmöglichkeit staunend und ergriffen miterlebt.

MOZARTS REQUIEM

Nur die Tatsache, daß ein Werk wie das Requiem von Mozart durch die Wiedergabe eben schließlich doch immer wieder in den Bereich irdischer Unvollkommenheit zurückgeholt wird, gibt einem den Mut, etwas darüber zu sagen. Denn im Grunde liegt diese Musik weit über allem Sagbaren. Es ist kirchliche Musik und doch weit mehr. Nicht kirchlich wie etwa die Musik Bachs, die den Münsterraum zum Feierraum aller gläubigen Christenheit weitet und nicht unkirchlich, wie etwa die Musik Beethovens, der die freie Gläubigkeit des selbstgewissen Menschengestes kündigt, sondern es ist Musik gleichsam von der anderen Seite. Es hebt sich nicht gläubig gefaltet oder angstvoll und stürmisch emporgereckt hinauf, sondern es strömt und leuchtet von oben herunter. Der Glanz dieser Musik geht manchmal bis an die Grenze des Ertragbaren und es wird verständlich, daß sie auf manche Menschen mit der Macht geradezu des Tragischen wirkt, Gefühle unsäglicher Trauer und Schauer des Unheimlichen erzeugt.



Der Maler Ewald Vetter zeichnete seine Frau Lilli beim Anhören einer Missa Solemnis-Platte



Ewald Vetter, Musikzeichnung (Beethoven "Eroica") Blatt 2, 1937



Ewald Vetter, Musikzeichnung (Schütz-Oratorium) Blatt 3, 1937



Oskar Kokoschka, Egon Wellesz, 1911, Öl auf Leinwand

Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (7)

von Jacob-Böhme-Bund

„Die Religiösen und Leuchtenden, die Boten aus dem Hause des Vaters, sie sind eben, selbst wenn ihnen künstlerische Mittel zu Gebote stehen, selbst wenn sie malen oder zeichnen, schreiben oder musizieren, in Wirklichkeit Blitze aus dem Jenseits.

Wenn Dichter, Künstler und Philosophen bis zur Schau versuchten (aber nie ganz vermochten) Gestaltung der letzten Dinge vorgedrungen sind, dann treten sie in eine andere Daseinsschicht ein: äußerlich sinken sie da ins Schweigen oder in die Gruft, entschwinden dem irdischen Blick und Begreifen, *Shakespeare* nach dem „Sturm“, *Goethe* nach dem „Faust“, *Michelangelo* nach der Peterskuppel, *Mozart* nach der „Zauberflöte“: Sie mußten verstummen.“¹

Otto Zsok betont in seinem Buch *Musik und Transzendenz*: „Bô Yin Râ verwies selbst auf Zusammenhänge zwischen der Tonwelt und seinen geistlichen Bildern, die gewisse akustische Wirkungen bestimmende Klangformen oder „Urseinselenente“ beinhalten. In der Selbstinterpretation seiner Werke sah Bô Yin Râ gewisse Analogien einiger seiner Bilder zu besonderen Werken der Musik; aus vielen Stellen großer, originaler Musik hörte er die geistige Welt seiner mystischen Bilder herausklingen.“²

„Er dachte dabei besonders an Bach und Schubert. Gerade Schubert, dessen nach außen hin denkbar unscheinbares Wesen sich in geistiger Echtheit und Schlichtheit ganz und gar in seiner Musik dargelegt hat, liebte er gleichsam als einen auf der anderen Seite lebenden und verklärten Freund. Was aber Johann Sebastian Bach betrifft, so war Bô Yin Râ davon überzeugt, daß dessen Tongefüge auf unmittelbaren Erfahrungen in der geistigen Welt beruhen.“³

„Doch auch die gewöhnlich mächtigen Wirkungen der

geistlichen Bilder des Malers Bô Yin Râ erinnern im Grunde, wie er selbst das mehrmals bestätigt hat, an eine vollendete musikalische Komposition. Viele seiner Bilder sind wie klar geschriebene Seiten einer Partitur und enthalten etwas Musikalisches. So steht das Bild „Schöpfungsklänge“ als Bildkomposition „mit der hellen, reinen und sonnen-geborenen Musik Mozarts in geistiger Übereinstimmung.“⁴

Bô Yin Râ sah weitere Parallelen zu Beethovens Symphonien, zu seiner Missa solemnis und besonders zu den letzten Klaviersonaten. Vor allem sah er Parallelen zu Bach, dessen Fugen er besonders gerne in Kirchenkonzerten hörte. Insbesondere schätzte er Mozarts Messen, die er in vorzüglicher Wiedergabe in den Wiener Kirchen gehört hatte. Weiter sah er Verbindungen zu Brahms, und noch mehr, aber in anderem Sinne, zu Mahler, ebenso zu Schuberts „Unvollendeter“, ganz besonders zu Händel und den Messen von Haydn. Auch der damaligen modernen Musik wie etwa Schönberg gegenüber war Bô Yin Râ aufgeschlossen und fand dort zwischen verstandesmäßig Erklügeltem die erstaunlichsten Tiefentöne; auch, dass dort manche Dinge empfunden wurden, die neue Ausdrucksmittel erforderten. Diese Sichtweise entdecken wir in sehr ähnlicher Form in seinem Buch „Das Reich der Kunst“, auch wenn dort nur von den bildenden Künsten gesprochen wird. In der Malerei liebte er Raffael und Fra Angelico, schätzte aber auch Kandinsky. Wesentlich war ihm, dass der ewige Funke in einem Kunstwerk empfindbar sei, und dass die Ausdrucksmittel unerschöpfliche Möglichkeiten eröffneten. „Wenn ich Strawinsky höre, darf ich ihn nicht nach Haydn beurteilen, und umgekehrt.“

Wie unbefangen Bô Yin Râ sich in der Welt der Musik bewegte, schildert Rudolf Schott in einer kleinen Anekdote: „Als wir einmal an einem fröhlichen Abend musizierten, schlugen seine Hände auf einer indischen Trommel zu meiner heftigen Klavier-Exekution eines prachtvollen neapolitanischen Gassenhauers so munter den Takt, daß das Pergament zerplatzte.“⁵ Im Wohnzimmer der Villa Gladiola bil-

dete das Klavier immer einen zentralen Punkt. Devadatti, die Tochter Bô Yin Râs, berichtete bei unseren Besuchen 2009, wie eindrucksvoll sie es als Kind empfand, wenn musikalische Größen wie Egon Wellesz, Eugen d'Albert oder Felix Weingartner auf dem Klavier in der Villa Gladiola spielten. Diese beeindruckenden musikalischen Persönlichkeiten als junges Kind erleben zu können, bewog sie schon mit 16 Jahren, ein erstes Buch ihres Vaters zu lesen.

Arnold Schönberg

H. H. Stuckenschmidt, Mitglied des Jakob-Böhme-Bundes, schrieb 1962 zu Schönberg: „Sein letztes Werk, die „Modernen Psalmen“ sind religiös-bekennnishafter Art. Literarisch nichts als kaum geformter Dialog mit Gott und merkwürdige Selbstgespräche, sollten die strenge und dabei so frei scheinende musikalische Form finden, die in dem Werkfragment op. 50 evident wird. Sprechton, gesungener Ton, immaterieller Orchesterklang, rezitativartige und streng kanonische Gebilde verschränkten sich zu einem musikalischen Kosmos, dem Erde und Himmel gleichermaßen angehören. Das Werk des kühnsten Konstrukteurs, der es liebte, sich auf das Beethovenwort zu berufen: „Unsereiner will mit dem Verstand gehört werden“ mündet, von wo es kam: in den gespannten, den maximalen Ausdruck. Schönbergs Ästhetik ist die des Espressivo und bestätigt die Formel, die sein treuester Schüler Anton von Webern 1912 geprägt hat: „Schönbergs Verhältnis zur Kunst wurzelt ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis.“ Die Botschaft dieses konsequentesten musikalischen Expressionismus ist nicht verhallt und wird nicht verhallen. Wenn heute Schönbergs Einfluß technisch betont ist, auf Materialordnungen beschränkt, die er geschaffen hat, so kann man gewiß sein, daß die Erkenntnis vom Wesen seiner Musik sich über über solche Fibelweisheiten hinaus Bahn bricht.“⁶ Arnold Schönberg schrieb in seiner Harmonielehre 1911: „Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnach-

ahmung. (...) Auf ihrer höchsten Stufe befasst sich die Kunst ausschließlich mit der Wiedergabe der inneren Natur.“⁷

Therese Muxeneder, Kuratorin des Arnold Schönberg Center Wien, seit 1998 zentraler Bewahrungsort von Schönbergs Nachlass, bemerkt: „Als Echoraum der Seele vermag die Natur in der Kunst Sehnsüchte und Träume metaphorisch ebenso zu imaginieren wie Irrungen und Täuschungen. Dem Künstler dient sie zuweilen als Versinnbildlichung extremster Gefühlsregungen: Liebe, Hoffnung und Freude sind darin in gleichem Maße eingeschrieben wie Angst, Trauer und Schmerz. Arnold Schönbergs Musik kündigt als Spiegel des zutiefst Menschlichen von einem Naturerleben, das in seiner Symbolik noch stark von der deutschen Romantik geprägt ist. In der Jugendzeit bekannte er, „die Naturempfindungen der Romantiker“ noch „nachfühlen“ zu können; die Aufgabe des Künstlers dürfe sich jedoch nicht im „Nachempfinden“ erschöpfen.“⁸

„Als Zwölftonmusik werden kompositorische Verfahren zusammengefasst, die von einem Kreis von Wiener Komponisten um Arnold Schönberg, der sogenannten „Schönberg-Schule“ oder „Wiener Schule“, in den Jahren um 1920 entwickelt wurden.“⁹ Ein wichtiger Vertreter und Weiterentwickler dieser Musik war Karlheinz Stockhausen (1928-2007), der als einer bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gilt.

H. H. Stuckenschmidt

Ebenfalls zu dem genannten Kreis der Komponisten um Bô Yin Râ zu zählen sind zusätzlich die Musikkritiker Otto Maag und H. H. Stuckenschmidt, der bis in das Jahr 1928 auch komponierte. „H. H. Stuckenschmidt war als freier Musikschritsteller tätig, setzte sich früh für avantgardistische Musik ein, leitete 1923/1924 mit Josef Rufer den Konzertzyklus „Neue Musik“ in Hamburg und 1926 bis 28 die Konzerte der Berliner Novembergruppe. 1934 wegen seines Eintretens für

die Neue Musik und jüdische Musiker mit Schreibverbot belegt, ging er 1937 nach Prag; während des Krieges wurde er als Dolmetscher zur Wehrmacht eingezogen. Nach Kriegsende war Stuckenschmidt Leiter der Abteilung „Neue Musik“ beim Sender RIAS Berlin, Musikkritiker der „Neuen Zeitung“ und von 1947 bis 1949 zusammen mit Josef Rufer Herausgeber der Zeitschrift „Stimmen“. Seit 1948 arbeitete er als Dozent und später Professor für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin. Seit seiner Teilnahme an Schönbergs Analyse-Seminaren sich mit Leben und Werk des Komponisten beschäftigend, wertete er als erster dessen Nachlaß für eine Biographie aus. Zudem schrieb er auch über u. a. Boris Blacher, Ferruccio Busoni und Maurice Ravel.“¹⁰

Egon Wellesz

Auch Egon Wellesz hatte eine enge Beziehung zu Arnold Schönberg und widmete ihm 1924 das „Persische Ballett“. Wellesz' Schaffen als Komponist umfasst 112 Werke mit Opuszahlen sowie etwa 20 ohne Opuszahl. Er beschäftigte sich mit fast allen Gattungen und komponierte für die Bühne ebenso wie für den Konzertsaal in Form von Orchesterwerken, Solokonzerten, Kammermusik, Klaviermusik, Liedern und Chorwerken. Oskar Kokoschka fertigte 1911 ein Porträt von Wellesz an. 1919/20 war er Musikkritiker der Zeitung „Der Neue Tag“.

„1938 erinnerte man sich in Wien zudem noch ganz genau, daß Wellesz bis vor wenigen Jahren auch in Deutschland einer der meistgespielten zeitgenössischen Komponisten gewesen war – bis der allgemeine Gesinnungsterror auch der Freiheit der Kunst endgültig ein Ende bereitet hatte. Die Oper „Alkestis“ etwa war nach ihrer Mannheimer Premiere von 1924 noch in Hannover, Bremen, Gera, Köln, Dessau, Stuttgart, Coburg sowie Berlin über die Bühne gegangen, der Einakter „Scherz, List und Rache“ in Stuttgart (1928), Magdeburg, Dortmund, Lübeck, Görlitz sowie Berlin, aber auch

in Salzburg, Wien und Linz; das Arnold Schönberg gewidmete „Persische Ballett“ in Donaueschingen (1924), Münster, Mannheim, Gera, Darmstadt, Stuttgart, Saarbrücken sowie Mainz, und auch die Ballette „Das Wunder der Diana“, „Achilles auf Skyros“, „Die Nächtlichen“ sowie „Die Opferung des Gefangenen“ waren 1924 bzw. 1926 in Deutschland aus der Taufe gehoben worden. Noch 1932 hatte Hermann Abendroth in Köln die Kantate „Mitte des Lebens“ auf das Programm gesetzt, die von Wellesz der Universität Oxford zum Dank für das soeben erhaltene Ehrendoktorat zugeeignet worden war: „Hoc opus Universitati Oxoniensi d. d.“ Wellesz schrieb dazu: „Es spricht für die Großzügigkeit der sich selbst verwaltenden Universität Oxford, daß mir Gelegenheit geboten wurde, sowohl Komposition zu unterrichten wie Vorlesungen über mein Spezialgebiet, die Musik des frühen Christentums, byzantinische Kirchenmusik und den Gregorianischen Choral zu halten ...“

Ein Jahr später war in Deutschland aus dem gefeierten Komponisten ein verfemter bzw. „entarteter“ geworden.

Der tiefe Bruch in Wellesz' Weg als Komponist dokumentiert sich auch in der Wahl der Gattungen und Sujets. Hatte Wellesz bis 1938 vor allem zeitlos gültige Stoffe aus der griechischen Antike in Bühnenwerke einfließen lassen und aus der Auseinandersetzung mit diesen Themen humanistisch-weltanschauliche Aussagen von musiksprachlicher Ausdruckskraft gewonnen, so verstummte der Theaterkomponist Egon Wellesz bald für immer (wenn man von der Oper „Incognita“ von 1951 absieht). An seine Stelle trat der Schöpfer von Symphonien sowie von Kammermusik, aber auch von Liedern und geistlicher Musik, als wenn an die Stelle der extrovertierten Bühne das Refugium von „absoluter“ und intimer, zutiefst persönlicher Musik treten sollte. Dieser Wandel war zugleich eine Rückkehr zu den Wurzeln der Wellesz'schen Musiksprache und zum Idiom der österreichischen Tradition, zu welchem sich der Komponist gerade in seiner englischen Zeit immer wieder vehement bekennen sollte.

Denn Wellesz, der am 21. Oktober 1885 in Wien geboren wurde, stand stilistisch zunächst noch vornehmlich unter dem Einfluß von Anton Bruckner und Gustav Mahler, ehe er unter dem Einfluß seines Kompositionslehrers Arnold Schönberg die Tonalität verließ und sich einer expressiv-gestischen Tonsprache zuwandte, einer Tonsprache, die dabei nie jenen „Sprachcharakter“ aufgab, den etwa Schönberg oder Webern immer (speziell auch unter semantischen Aspekten) in emphatischer Weise einforderten. Dabei ging es ihm, der sich auch wissenschaftlich speziell mit dem Problem der Oper und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigt hatte, nach eigener Aussage vornehmlich um die „Darstellung des Gefühlhaften“, ja des „Triebhaften der Empfindung“, und dies in möglichst allgemeingültiger und allgemein verständlicher Weise. Das führte in seinem Falle, derer überzeugter und wissender Vertreter der damals noch allenthalben hochgehaltenen humanistischen Bildung war, geradezu zwangsläufig dazu, daß er Sujets aus der griechischen Antike auf die Bühne stellte.“¹¹

„Egon Wellesz war, wie im Titel der Ausstellung zum Ausdruck kommt, sowohl Musiktheoretiker, Musikhistoriker und Byzantinist als auch – und nicht zuletzt – Komponist. So darf man die legitime Frage stellen, ob es zwischen der Produktivität des Wissenschaftlers und des kreativen Künstlers Egon Wellesz Verbindungslinien gibt, mit anderen Worten, ob er Kompositionen mit einem direkten Bezug zu Byzanz schuf. Zwei Spätwerke (op. 100 und 101) erlauben es, im Hinblick auf ihre inhaltliche Aussage und ihren Bezug zur orthodoxen Liturgie, darauf eine eindeutig positive Antwort zu geben: Das erste Werk ist das „Festliche Präludium für Chor und Orgel über ein byzantinisches Magnificat“ (wohl nicht zufällig op. 100), komponiert anlässlich der Eröffnung des XIII. Internationalen Byzantinistenkongresses in Oxford am 5. September 1966. Wellesz vertonte das in alt-testamentlicher Tradition stehende Magnificat, den Jubelhymnus Mariens während ihres Besuches bei Elisabeth – „Hoch preist meine Seele den Herrn, und mein Geist frohlockt in Gott, meinem

Heiland“ – nach dem lateinischen Text des Lukas-Evangeliums. In griechischer Sprache ist das Magnificat als letzter Hymnus des „Neun-Oden-Kanons“ seit frühchristlicher Zeit Bestandteil des Morgenoffiziums (Orthros) der orthodoxen Liturgie.

Als zweites ist hier das nur ein Jahr später komponierte und thematisch nahestehende „Mirabile Mysterium“ für Soli, Chor und Orchester (opus 101) zu nennen, das in sieben Gesänge untergliedert ist. Der Komponist hat dem Werk einen zweisprachigen Text zugrundegelegt, wobei die deutsche Sprache dominiert und als Verständnisträger dient. Demgegenüber sollen die griechischen Partien (Sopran und teilweise Chor) stets „von Fern“ (so die kompositorische Anweisung) erklingen und die fremdartig-feierliche Atmosphäre unterstreichen. Wellesz griff bei diesem Text auf wörtliche Ausschnitte aus dem weihnachtlichen „Tropariumhorarum“ zurück, das dem Patriarchen Sophronios von Jerusalem († 638) zugeschrieben wird und (in leicht modifizierter Form) unter dem 24. Dezember in das orthodoxe liturgische Buch der Menäen Aufnahme fand.

Über die Entstehungszeit hinaus verbindet die beiden Chorwerke die thematische Zusammengehörigkeit im Mysterium der Menschwerdung Gottes, ein zentrales theologisches Thema, mit dem sich Wellesz als Byzantinist und Musikologe lange Zeit auseinandergesetzt hat, wie der Titel eines wichtigen Artikels von ihm bezeugt („The Nativity Drama of the Byzantine Church“), der 1947 gedruckt wurde. Wellesz's byzantinische Interessen sind also nicht nur als isoliertes Kuriosum oder als Extravaganz eines vielseitig Begabten zu betrachten, sie stehen vielmehr in engem Zusammenhang mit den kompositorischen und musiktheoretischen Facetten seines Schaffens und sind von der Gesamtpersönlichkeit Egon Wellesz nicht zu trennen.“¹²

Eugen d'Albert

„D'Albert war der Sohn des Ballettkomponisten Charles d'Albert (1809–1886), der in Deutschland als Sohn eines französischen Vaters und einer englischen Mutter geboren worden war. Unter seinen Vorfahren befinden sich die italienischen Komponisten Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751) und Domenico Alberti (um 1710–1740). Eugen D'Albert besaß bis 1918 die britische Staatsbürgerschaft und nahm dann die schweizerische an; zeitweise lebte er in Lugano. Er fühlte sich jedoch Deutschland verbunden, beherrschte die deutsche Sprache, vertonte ausschließlich deutsche Texte und bevorzugte die deutsche Form seines Vornamens.

Franz Liszt, der den jungen d'Albert einst unter seine Fittiche genommen hatte, sprach ehrfurchtsvoll von seinem Schüler als „Albertus Magnus“. Und Ferruccio Busoni, selbst ein begnadeter Klavier-Virtuose, zählte Eugen d'Albert zu den bedeutendsten Pianisten seiner Zeit. D'Albert wurde besonders als Interpret der Werke Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens berühmt. Sein Interpretationsstil wurzelte noch ganz in der Virtuosen-tradition des 19. Jahrhunderts. Das gilt auch für seine Bach-Bearbeitungen.

Die ersten eigenen Kompositionen erschienen ab 1883, darunter die Klaviersuite d-Moll op. 1 (1883), sein erstes Klavierkonzert (1884), die Sinfonie F-Dur (1886) und das erste Streichquartett (1887). In dieser Zeit galt d'Albert als der bedeutendste Pianist der Gegenwart. Der Durchbruch als Opernkomponist gelang ihm mit *Tiefland* (1903), seiner meistgespielten Oper.¹² D'Albert schrieb 21 Opern und vernachlässigte für diese Arbeit zunehmend sein Klavierspiel, doch konnte er den Erfolg des Musikdramas *Tiefland* nicht wiederholen. Unter den späteren Werken ragen „Die toten Augen“ (1916) und „Der Golem“ (1926) heraus. Sein 1924 veröffentlichtes Musikdrama „Der Golem“ wurde am 14. Dezember 1926 im Opernhaus in Frankfurt uraufgeführt.

Dieser Stoff begegnete uns in künstlerischer Form bereits in der Literatur von Gustav Meyrink um 1914 und in architektonisch-plastischer Weise in den Bauten von Hans Poelzig für den Golem-Film im Jahr 1920. D'Albert verstarb 1932 in Riga und erlebte nicht mehr die filmische Adaption seiner Oper Tiefland.

„Der Film „Tiefland“ ist eine zwischen 1940 und 1944 gedrehte Verfilmung der gleichnamigen Oper aus dem Jahr 1903 von Eugen d'Albert und Rudolf Lothar. Produzentin, Regisseurin und Hauptdarstellerin war Leni Riefenstahl. Der Film wurde mit sechs bis sieben Millionen Reichsmark durch die Nationalsozialistische Filmpolitik gefördert. Nach Angaben verschiedener Biografen hat Adolf Hitler den Stoff persönlich sehr geschätzt; er selbst soll die millionenhohe Förderung aus dem Staatsetat angewiesen haben. Tiefland war mit rund 8,5 Millionen Reichsmark Produktionskosten, für die Riefenstahl eigener Aussage zufolge selbst eigenes Vermögen in Millionenhöhe investierte, der teuerste Schwarzweißfilm, der im NS-Staat produziert wurde.“¹⁴

CAN

Und H. H. Stuckenschmidt sollte mit seiner Aussage recht behalten. Wie weitgehend die Kompositorik Schönbergs in die Kunst der Gegenwart hineinwirkt, wurde am Beispiel der Musikgruppe CAN deutlich. „Die Gründer und der künstlerische Kern der Kölner Band CAN waren der Keyboarder Irmin Schmidt und der Bassist Holger Czukay. Beide hatten bei Karlheinz Stockhausen an der Musikhochschule Köln Komposition studiert und führten die Zwölftonmusik von der klassischen Musik in eine Mischung aus „Free Jazz und Avantgarde-Jazz, Funk und innovativen Krautrock- und Psychedelic-Rock-Elementen; darüber hinaus experimentierten sie mit elektronischer Musik.“¹⁵

Im Jahre 1999 bot unser Filmverein Sector 16 den praktischen Kurs „Filmmusik und Sound-Design“ mit dem

Referenten Irmin Schmidt mit folgender Ankündigung an: „Irmin Schmidt, ehemaliger Stockhausen-Schüler, macht schon sehr lange Filmmusik; schon damals mit der Gruppe „Can“ hat diese Leidenschaft angefangen. Der moderne Kompositionsansatz von Irmin Schmidt, im Gegenteil zur klassischen Filmmusik, eröffnet einen Weg, der Geräusch zur Musik und Musik zum Geräusch werden läßt. Der Reiz seiner „Musik“ besteht in der wechselseitigen Beziehungen zwischen den nahtlosen Übergängen von Geräusch und Musik. Unserer Meinung nach vereint er mit seiner Filmmusik die Bereiche, die oft in Sound-Effects und Filmmusik getrennt werden. Seine musikalischen Geräusche beschreiben mehr als innere Gefühlszustände. Sie können als eigenständige Musikmotive stehen, die Bildassoziationen im Rezipienten forcieren, und die allgemeine Spannung in der dramaturgischen Erzählung dennoch verstärken.“¹⁶

Über die musikalische Dimension des Jakob-Böhme-Bundes konnten wir hier nur einen ersten Überblick geben und weisen zugleich auf die Fülle des vorhandenen Materials hin. Eine tiefere Betrachtung des Materials wird letztlich Musikern und der Musikwissenschaft vorbehalten bleiben.

*



Georges I. Gurdjieff, Sacred Dances, Aufführung von 1951

Die Vorgeschichte der Bewegungen

von Roger Lipsey

Wir sollten uns nun ins Studienhaus begeben, wo fast an jedem Abend, oft bis spät in die Nacht hinein, heilige Tänze und Übungen – all das, was heutzutage *movements* oder »Bewegungen« genannt wird – entstanden, geprobt und im Jahr 1923 vertont wurden. Aber könnten wir zunächst einmal einen Rundgang machen und uns ein bisschen unterhalten? Über gewisse Aspekte sollten wir etwas genauer nachdenken. Im Verlauf von Gurdjieffs Reisen durch den Nahen und Mittleren Osten und durch Zentralasien war er an den heiligen Stätten unterschiedlicher Glaubensrichtungen und Sekten auf eine bemerkenswert lebendige Bibliothek heiliger Tänze und Rituale gestoßen. Wann war er wohl auf den kühnen Gedanken gekommen, dass solche Tänze – in Erinnerung behalten und dann, zur richtigen Zeit, vielleicht adaptiert – einen wesentlichen Bestandteil einer Arbeit am Sein bilden könnten, an der Ganzheit und am Bewusstsein, und das auch noch im Westen? Und eine weitere Frage: Kam es ihm bereits früh in den Sinn, dass diese überlieferten Tänze und getanzten Rituale mit der Zeit den Weg zu einer ureigenen Choreografie weisen könnten, dass sie eine Tanzsprache repräsentierten, die sich wiederbeleben ließe? Im Westen kannte man keine heiligen Tänze, obwohl sie in alten, marginalisierten Kulturkreisen wie beispielsweise bei den Ureinwohnern Nordamerikas und den australischen Aborigines überlebt hatten. An der Peripherie des westlichen Kulturkreises gab es einen Text, die apokryphen Johannesakten, in dem der Tanz von Jesus mit seinen Aposteln so wunderbar beschrieben wird – aber kaum jemand wusste davon. Es gab Wandmalereien in etruskischen und in ägyptischen Grabstätten, welche heilige Tänze in schlichter und feiner Linienführung und Farbe darstellen. Die etruskische Malerei im Besonderen vermittelt ein Gefühl von Bedeutung und Lebenskraft – aber nur wenige kannten

damals diese Malereien, und was hätten die schon zu tun mit unserem heutigen Leben?

Doch Gurdjieff muss zu einem bestimmten Zeitpunkt das Udenkbare gedacht haben: nämlich, dass höchst anspruchsvolle, häufig überaus komplexe Tänze und Rituale, zur richtigen Musik vertont, als eine Übungsform dienen konnten, mittels derer Männer und Frauen aus dem westlichen Kulturkreis, die größtenteils über keinerlei Tanzerfahrung abseits von Ballsälen, Tanzhallen und Ballettvorstellungen verfügten, schrittweise geerdet und zum Erwachen gebracht werden könnten. Von Zeit zu Zeit murrte Gurdjieff lebhaft über den Foxtrott, die Tanzsensation der 1920er-Jahre: Dieser Tanz verkörperte all das, was er selbst nicht mit Tanz verband – obwohl er sich an einer Stelle in *Beelzebubs Erzählungen* soweit erweichen lässt, dass er ein sympathisches Portrait eines hart arbeitenden, aber nicht sehr erfolgreichen Pariser Tanzschullehrers zeichnet.¹ Gurdjieffs Neudefinition von »Tanz« war notwendigerweise radikal: In seiner Welt sollte der Tanz die Entwicklung von Achtsamkeit, von bewusster Bewegung und Zusammenarbeit mit anderen, von Fließfähigkeit und Gelassenheit fördern. Er sollte den Teilnehmerinnen und Teilnehmern Zugänge zur inneren Freiheit eröffnen durch eine enorme Vielfalt von Figuren, die weit jenseits ihrer gewohnheitsmäßigen physischen und emotionalen Haltungen lagen. Tanz sollte zu einer transformativen Form der Erziehung werden.

Gurdjieffs ursprüngliche Quellen waren größtenteils Tempel, Klöster und abgelegene religiöse Gemeinschaften. Das Material war durch und durch religiös. Er war alles andere als desinteressiert an Religionen und ihren umfassenden Vorstellungen über das Wesen des Menschen und dessen Verpflichtung – aber an einem bestimmten Punkt seiner Begegnung mit heiligen Tanzritualen muss er erkannt haben, dass das Tanzmaterial, welches er für die tiefere Erziehung der Menschen im Westen neu zusammenzustellen beabsichtigte, die darin verschlüsselte Essenz des Wissens und

Fühlens auch ohne Worte zu vermitteln vermochte. Dies war wagemutig; es bedeutete ein enormes, doppeltes Vertrauen: dass eine bestimmte Art von Tanz die Kraft besitze zu lehren und dass seine zukünftigen Schülerinnen und Schüler aus vorwiegend säkularen Kulturkreisen die Fähigkeit hätten, auf eine neue Weise zu lernen. Ein türkischer, zweifelsohne gut gebildeter und engagierter Herr, der eine der ersten öffentlichen Aufführungen der Bewegungen (im Dezember 1923 in Paris) gesehen hatte, warf Gurdjieff in einer Rezension genau diesen Punkt vor: Was für ein Recht er habe, das majestätische Drehritual der Mevlevi-Derwische aus seinem spirituellem Zuhause in der Türkei und Pakistan in ein Pariser Theater zu verfrachten? Diese Frage hätte er ebenso bezüglich zahlreicher anderer Tänze und ritueller Übungen in den Pariser Aufführungen stellen können. Ich wüsste nicht, dass Gurdjieff sich an irgendeiner Stelle zu dieser Frage geäußert hat, offensichtlich ist jedoch, dass er glaubte, der mögliche Gewinn würde jedweden Verlust bei weitem übersteigen; und er war sich sicherlich im Klaren über das Vordringen der Moderne – in Gestalt von Eisenbahnen, Armeen und kolonialen Ambitionen – in die traditionellen Welten, durch die er wie eine Art Bartók gereist war: Gurdjieff hatte quer durch den Nahen und Mittleren Osten und Zentralasien Tänze gesammelt, so wie der Komponist Volksmusik im ungarischen Hinterland. Es besteht indes ein großer Unterschied zwischen Aneignung und dem Sammeln von Samen, um sie zu verpflanzen, auf dass sie wieder erblühen können. Die Tänze und die getanzten Rituale waren ihre eigenen Qualitätsargumente. Sie vermochten, *en passant* zu lehren, fast unbemerkt: keine spezifischen Elemente irgendeiner Religion, sondern etwas meiner Meinung nach viel Wichtigeres und Grundsätzlicheres: ein Gespür für das Heilige, eingehüllt in ein neues Gespür für das eigene Selbst.

*

Émile Jaques-Dalcroze

Ich schrieb, der Westen habe nichts von heiligem Tanz gewusst – und doch gab es da etwas, gab es da jemanden mit einer natürlichen Affinität zu dem, was auch Gurdjieff im Sinn hatte: der ganzheitliche musikpädagogische Ansatz von Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950).² Kurioserweise waren beide fast genau gleich alt, und das ist nicht die einzige Merkwürdigkeit. Offenbar sind sich die beiden nie begegnet, obwohl der schon damals renommierte Jaques-Dalcroze im Jahr 1913 nach Russland gereist war und er später eine der Aufführungen der Bewegungen im Théâtre des Champs-Élysées besucht haben soll. Schließlich fand die »Begegnung« dann aber dennoch statt – und zwar mit Jaques-Dalcrozés Schülerinnen. In Wien als Kind von Schweizer Eltern geboren, fühlte sich Jaques-Dalcroze schon früh zur Musik hingezogen und studierte sie an der Universität von Genf und während einer kürzeren Periode bei großen Meistern in Paris, unter denen insbesondere Gabriel Fauré zu nennen wäre. Aufgrund einer Einladung im Jahr 1886, als Assistenzdirigent eines Orchesters in Algiers zu wirken, verbrachte Jaques-Dalcroze dort eine Saison; und hier vernahm er in der einheimischen nordafrikanischen Musik zum ersten Mal das, was ihm zu hören bestimmt war: Rhythmus – komplex, nicht-westlich, unwiderstehlich. Wir kennen ähnliche transformative Reiseerlebnisse aus anderen Künstlerbiographien: Man denke bloß an Henri Matisse und Paul Klee, die beide in Nordafrika Farbe wie in einer Wiedergeburt neu erlebten.

Jaques-Dalcroze erkannte seine Berufung und kehrte mit neuen Einsichten nach Genf zurück; es sollte ihn aber noch Jahre kosten, all dem Gestalt zu verleihen. Im Jahr 1898 war er noch immer zaghaft: »Ich habe angefangen, von einer Musikerziehung zu träumen, in welcher der Körper selbst eine vermittelnde Rolle zwischen den Klängen und unserem Denken spielt und zum direkten Instrument unserer Gefühle wird.«³ Mit der Zeit fand Jaques-Dalcroze dann aber seinen

Weg zu einem vollkommen neuen Ansatz in der Musikerziehung: durch den Körper, durch die rhythmische Bewegung, durch das Zuhören und das Antworten mit dem Körper. Damit war die »Methode Jaques-Dalcroze« geboren, die drei Disziplinen vereint: das Solfège (Blattsingen und sofortiges Erkennen der Tonhöhe), das Improvisieren auf dem Klavier oder auf einem anderen Instrument (zur Unterstützung kreativer rhythmischer Bewegungen) und die Rhythmische Gymnastik.

Musikstudierende jeden Alters – Jaques-Dalcroze kümmerte sich dabei um die Ausbildung der sehr jungen Schülerinnen und Schüler – bewegten sich zu Musik, reagierten auf Rhythmus, Melodie und Dynamik: Musik trat durch den Körper ein und vereinte Denken und Gefühl. »Das Ziel der Erziehung durch Rhythmik«, so schrieb er, »ist es, die Schüler und Schülerinnen dahin zu bringen, dass sie am Ende ihrer Studien anstelle von »ich weiß« sagen können »ich erfahre.«⁴ »Jaques-Dalcroze war sich einer Hürde bewusst, die für seine Rhythmik ebenso relevant war wie für Gurdjieffs Tänze und Übungen: »Ich bestreite«, schrieb er mit leidenschaftlicher Gewissheit, »dass es möglich ist, selbst für einen genialen Künstler, unsere Rhythmik-Übungen und ihren Einfluss umfassend zu würdigen und sie solide zu beurteilen, wenn man nicht selbst rigoros an unserem besonderen Erziehungsansatz teilgenommen hat.«

Mit der Zeit entstanden unzählige rhythmische Bewegungsübungen, aus denen Jaques-Dalcroze und Lehrer und Lehrerinnen seiner Methode ihre Klassen gestalten konnten, und so bahnte sich, trotz anfänglichem Widerstand von einflussreichen schweizerischen Musikpädagogen, diese neue Methodik ihren Weg in der Schweiz und auf der ganzen Welt. Heutzutage gibt es nahezu überall, wo westliche Musik unterrichtet wird, Jaques-Dalcroze-Schulen oder einzelne zertifizierte Lehrerinnen oder Lehrer. Im Jahr 1911 konnte Jaques-Dalcroze dank großzügiger finanzieller und moralischer Unterstützung seinen Hauptsitz in Hellerau, der Gar-

tenstadt vor den Toren Dresdens, in einem neuen Gebäude gründen, das speziell nach den spezifischen Anforderungen dieser Ausbildungsmethode errichtet worden war. Schnell fühlten sich Tanzstudierende und Theaterschaffende aus vielen Ländern angezogen; hier wurde es möglich, die Jaques-Dalcroze-Methode zu unterrichten und gleichzeitig deren Anwendungsgebiet zu erweitern und sie ins Musiktheater einfließen zu lassen.

Im Jahr 1919 unterrichtete in Tiflis eine Jaques-Dalcroze-Lehrerin, die unter dem Namen Jeanne Matignon-Salzman bekannt war. Es handelte sich um Jeanne de Salzman, die, wie wir wissen, mit ihrem Ehemann, Alexandre, hierher in dessen Geburtsstadt geflüchtet war, nachdem die deutschen Behörden die Jaques-Dalcroze-Schule in Hellerau zu Beginn des Ersten Weltkrieges abrupt geschlossen hatten. Nachdem Thomas de Hartmann, den Alexandre noch aus dem Vorkriegsmünchen kannte, sie Gurdjieff vorgestellt hatte, entwickelte sich zwischen diesen beiden eine dauerhafte Verbindung. Ein noch heute erhaltenes Programmheft der Staatsoper in Tiflis listet für den 22. Juni 1919 eine gemeinsame Aufführung von Gurdjieff-Bewegungen und Jaques-Dalcroze-Rhythmik auf: »Teil I: Die Methode von Jaques-Dalcroze« einschließlich Übungen wie »Realisation von Rhythmen, Teilen eines Rhythmus«, »Unabhängigkeit der Gliedmaßen«, »Solfège, Improvisation« und »Tempo/Akzent« – alles Jaques-Dalcroze pur und aufgeführt durch ortsansässige junge Frauen. Und danach: »Teil II: Das System von G.I. Gurdzhiw« mit sieben »Übungen in plastischer Gymnastik«, drei »Übungen aus alten heiligen Tänzern«, der Stopp-Übung sowie zwei Tänzen aus Theaterwerken, an denen Gurdjieff zu jener Zeit gerade arbeitete.⁵ Die Unterscheidung zwischen »plastischer Gymnastik« und »alten heiligen Tänzern« deutet darauf hin, dass er damals bereits eine neue Choreografie entwickelte. Gurdjieffs Wurzeln gingen zurück auf Tänze und Rituale des Nahen und Mittleren Ostens und Zentralasiens; diejenigen von Jaques-Dalcrozes lagen in der Musikerziehung und

dort blieben sie während seiner lebenslangen schöpferischen Arbeit – zwei sehr unterschiedliche Welten. Doch als fortgeschrittene Jaques-Dalcroze-Studentinnen und -Absolventinnen sich für Gurdjieffs Lehren zu interessieren begannen und sich in einigen Fällen zu dessen führenden Tänzerinnen entwickelten, unter ihnen vor allem Jeanne de Salzmann, floss etwas von der Jaques-Dalcroze-Gesinnung in das Gurdjieff-Repertoire, und zwar weil beide Gewicht legten auf komplexe Rhythmen und gestische Muster sowie auf etwas, was ich gerade noch als »Unabhängigkeit der Gliedmaßen« bezeichnet habe und was beispielsweise erlebbar wurde in einer Sequenz von vier unterschiedlichen Armstellungen, gekoppelt mit drei verschiedenen Schrittfolgen. Und ebenso benötigten beide Schulen die erfinderische Improvisation am Klavier, um ihre Bewegungsübungen zu begleiten. Der langen Rede kurzer Sinn: Die Beziehung zwischen den Gurdjieff-Bewegungen und der Jaques-Dalcroze-Rhythmik bedürften eigentlich einer genaueren Studie vonseiten von Tanzhistorikern, die sich gründlich mit beiden Werken auskennen.⁶

Machen wir einen interessanten Zeitsprung in den Februar 1934, als René Daumal, der junge Schriftsteller und brillante Schüler von Jeanne de Salzmann, einer, wie er es nannte, »Demonstration« von Jaques-Dalcroze und seinen Studierenden in Paris beiwohnte. Der Begriff »Demonstration«, nicht Aufführung, mag auf eine weitere Verwandtschaft zwischen den Bewegungen Gurdjieffs und denen von Jaques-Dalcroze hindeuten: Seit den öffentlichen Veranstaltungen der Jahre 1923 und 1924 bis zum heutigen Tag wurden Vorführungen der Gurdjieff-Bewegungen mit dem Wort »Demonstration« bezeichnet. Für Jaques-Dalcroze bedeutete es, dass er eine Klasse in Gegenwart eines Publikums anleitete; für Gurdjieff signalisierte es eine bestimmte Nüchternheit, eine Bereitschaft, etwas zu teilen, jedoch nicht, um ein unterhaltendes Spektakel zu schaffen – mit einer Ausnahme, auf die wir gleich noch zu sprechen kommen werden. Daumal war begeistert von der sofortigen Reaktion der Jaques-Dalcroze-

Schüler auf die improvisierte Musik und von der Flüssigkeit und Kreativität ihrer Bewegungen.

Die Methode von Jaques-Dalcroze unterscheidet sich von allen unseren Erziehungs- oder Gymnastiksystemen dadurch, dass er sich dem Menschen als Ganzem nähern will. [...] Jaques-Dalcroze scheint von einer Lehrmethode geträumt zu haben, die es uns ermöglicht, Klänge zu wiegen, Zahlen zu berühren, Bewegungen zu hören, Ideen zu spüren und Rhythmen zu atmen. [...] Der oder die Studierende [...] lernt zunächst einmal, auf ein gegebenes musikalisches Signal sofort mit einer vereinbarten Geste zu reagieren [...] [und] das erste Resultat [...] ist diese Beobachtung: »Abgesehen von den wenigen notwendigen, mechanischen Gesten meines alltäglichen Lebens, weiß ich nicht, was ich mit meinem Körper anfangen soll; ich bin weder Meister meiner Muskeln noch meiner Nerven, ich bin sogar unfähig zu einer etwas dauerhafteren Aufmerksamkeit, ich habe keine Erinnerung, ich bin von mir selbst abwesend.« Zumindest wenn dem betreffenden Studenten seine eigene Existenz nicht egal ist.⁷

Das ist ziemlich faszinierend. Daumal schaut durch eine Gurdjieffsche Brille auf die Methode und die Ergebnisse von Jaques-Dalcroze – und, nachdem er alles bewundert hat, ruft dies in ihm Bedenken hervor. Ihm ist aufgefallen, dass die Jaques-Dalcroze-Schüler »über die geschmeidigsten und vollständigsten Ausdrucksmittel verfügen, die ein Mensch überhaupt besitzen kann«, aber zu welchem Zweck? »Sie scheinen tun zu können, was immer sie wollen: Aber man muss auch zugeben, dass sie im Allgemeinen nicht wissen, was sie damit anfangen sollen.« An den jüngeren Schülerinnen und Schülern nahm Daumal eine fein ausgebildete Ausdrucksfähigkeit wahr, die allerdings nur dazu genutzt wurde, »Schatten oder Konventionen von Gefühlen, nichtssagende Haltungen, fast Stereotypen« darzustellen.⁸ Daumal kommt zum Schluss, dass die Arbeit von Jaques-Dalcroze kein Ziel habe; sie be-

reitet die Schülerinnen und Schüler vor auf... was? Nur eine Sache nahm er von diesem Vorwurf aus: die Musikerziehung der Kinder, die er als Erfolg der Methode Jaques-Dalcroze in Schweizer Grundschulen respektiert. Gegen Ende seiner Besprechung spielt Daumal verklausuliert auf andere Lehrer als Jaques-Dalcroze an, »die den besten Teil seiner Methode genommen haben und ihn, zusammen mit weiteren Mitteln, in Richtung auf das einzige, nicht benennbare, Ziel einsetzen, das jeder Mensch mit Würde verfolgen kann.«⁹

Das ist nicht Daumal von seiner besten Seite. Seine mehrfachen Urteile tendieren etwas bemüht in eine ungenannte Richtung: zu den Bewegungen und musikalischen Übungen, wie sie damals Jeanne de Salzmann eine Gruppe von treuen Schülerinnen lehrte. Im selben Jahr, 1934, widmete er diesem Thema einen separaten Artikel, in dem er als Poet und genauer Beobachter der menschlichen Natur – zualtererst seiner eigenen – offen und warmherzig spricht.¹⁰ Aber gewiss hat er in den Methoden Émile Jaques-Dalcrozes die Quelle einiger der Methoden seines eigenen Lehrers erkannt. So wie Gurdjieff der Theosophie etwas verdankte, stand er auch in der Schuld Jaques-Dalcrozes, von dem er durch die Schülerinnen des Schweizer Erziehers erfahren hatte. Jaques-Dalcroze lehrte nicht das Heilige, aber er lehrte das sprudelnd Menschliche und wie man, vom Musikstudium ausgehend, sich selbst als Ganzes studiert; keine kleine Herausforderung und eine große Errungenschaft.

Mithilfe von Alexandre und Jeanne de Salzmann versuchte Gurdjieff in den Jahren 1921 bis 1922 das wunderschöne Gebäude in Hellerau zu mieten, das einst das Jaques-Dalcroze-Institut gewesen war: Es hätte das Haus seines Instituts werden können, das er in Europa gründen wollte. Die Verhandlungen verliefen jedoch negativ, und so reisten sie nach Paris weiter, wo eine zufällige Begegnung mit Jessmin Howarth, einer Jaques-Dalcroze-Absolventin und -Freundin, die damals an der Pariser Oper eine Ballettgruppe in dessen Techniken unterrichtete, zu der Einladung führte, das dortige

Jaques-Dalcroze-Studio während der Sommerferien nutzen zu dürfen. Wie schon erwähnt, wird wohl nur die Tanzwissenschaft über einen genügend weiten Blickwinkel verfügen, um die Verwandtschaft zwischen Gurdjieff und Jaques-Dalcroze im Detail behandeln und würdigen zu können. Aber wäre es zu viel gesagt, wenn wir sie als »uneingestandene Brüder« bezeichnen würden?

Die Bewegungen im Prieuré und in öffentlichen Aufführungen

Tanz lässt sich, genauso wie Musik, nur schwer in Worte fassen. Wir betreten das Studienhaus und verstummen. Begabte Tanzkritiker mögen einen passenden Text verfassen, der über eine eigene Schönheit verfügt, doch das ist nicht Tanz. Vor diesem Hindernis stehen wir hier. Gurdjieffs erste Gruppe gewandter Tänzerinnen und Tänzer übte alles, von der aufwändig ausgearbeiteten »Initiation einer Priesterin«, von der nur die Musik überlebt hat – und der Olga de Hartmann eines Abends vom Balkon des Studienhauses aus zuschaute –, bis hin zu einer Serie von sechs »Pflichtübungen«, mit denen die Schülerinnen und Schüler sich üblicherweise am Anfang den Bewegungen annähern. Gurdjieff soll gesagt haben, dass seine ganze Lehre in der ersten Übung dieser Serie enthalten sei. Ganz genau weiß ich nicht, wie das zu verstehen ist. Was ich jedoch weiß, ist, dass die Musik der Ersten Pflichtübung mit einem Wirbel von vier rasch gespielten Noten anhebt, der sich zu einem grandiosen G-Moll-Dominantakkord steigert. Die Musik ist ein Aufruf, zu sein und zu handeln – und doch gebietet sie Einhalt und lässt einen zuhören, die Energie des Akkords in sich aufnehmen, sich selbst finden. Die äußerliche Bewegung beginnt erst mit einem zweiten beherzten Akkord – und von da geht es weiter durch eine Sequenz von Bewegungen und Tempi, welche die Komplexität und die Geschwindigkeit laufend erhöhen. Das anfängliche Schweigen und Lauschen ist genauso eine Lehre wie alles Folgende

mit seiner Forderung nach entspanntem Gleichgewicht, um die dynamischen Bewegungen von Armen, Füßen und Kopf zu koordinieren. Die Bewegung als ein Ganzes erschafft ein Zentrum – das man selbst ist –, während das sich verändernde Tempo und die zunehmende Komplexität von diesem Zentrum Beständigkeit und Leidenschaftlichkeit verlangen. Die Musik spielt in einer Gefühlspalette von Majestät und Ernst bis hin zu luftiger Leichtigkeit – und wieder zurück. All dies ist eine gemeinschaftliche Erfahrung: Eine Klasse umfasst typischerweise drei oder vier Reihen aus je sechs Männern und Frauen sowie einer Person, die sie anleitet, und einer am Klavier. Alle sind füreinander verantwortlich.

In einem Saal, in dem die Bewegungen praktiziert werden, herrscht eine besondere Stille und Atmosphäre, und so tritt man mit spontanem Respekt in diese Ruhe und wird Teil von ihr. Genau so muss es im Studienhaus des Prieuré gewesen sein, dem ersten Bewegungssaal. Es ist ein Ort, wo das Erfordernis von Aufmerksamkeit intensiv erlebt wird, und wo Achtsamkeit entsteht. Es ist ein Ort der Anstrengung und Herausforderung, der Schönheit und Selbstkonfrontation; der Verlegenheit und der Anmut, der Bereitwilligkeit und Entdeckerfreude. Einer der heiligen Tänze, der von Jeanne de Salzmann als eine bleibende Aufzeichnung gefilmt wurde, trägt den Titel »Die Suche nach der vollkommenen Gegenwart«. Dies ist die Möglichkeit und die Notwendigkeit. Wie flüchtig sie auch bleiben mag, schon nur, wenn wir der authentischen Gegenwart im Verlauf einer Klasse ein bisschen näherkommen, ist dies eine bescheidene Revolution, unsere eigene Revolution. Während ich Gurdjieffs Kritikern vorwerfe, dass sie ihn und seine Lehre auf Basis von mangelndem Wissen und von Vorurteilen, die gedankenlos von einem an den anderen weitergereicht wurden, attackiert haben, lässt sich Selbiges nicht hinsichtlich ihrer Haltung zu den Bewegungen sagen, weil diese jahrzehntelang zum größten Teil im Verborgenen geblieben waren. Als Gurdjieff die Tänze in der Zeit von 1923 bis 1924 in den Fokus der Öffentlichkeit brachte, fanden sie in

den englischen, in den amerikanischen und, wenn auch in geringerem Ausmaß, in den französischen Nachrichtenmedien Beachtung. In späteren Jahrzehnten jedoch waren öffentliche Aufführungen rar – die Gurdjieff Foundation of New York beispielsweise veranstaltete nach einer Pause von ungefähr fünfzig Jahren erstmals wieder eine Vorführung im Frühling 2017. Und dennoch wurde seit dem Prieuré in Gurdjieff-Gemeinschaften und -Instituten die Arbeit mit den Bewegungen fast kontinuierlich fortgesetzt, ohne öffentliches Interesse auf sich zu ziehen. Für diese Diskretion gab es vielerlei Gründe; vielleicht stand über allem die Sorge, dass die Bewegungen als eine separate Darstellungskunst sich von der Lehre entkoppeln könnten. Eine unbeabsichtigte Folge dieser Diskretion war die Tatsache, dass Beurteilungen Gurdjieffs und seiner Lehre vonseiten (mehr oder weniger wohlmeinender) Kritiker dieses Element im Allgemeinen ganz ausklammern, obwohl die Bewegungen integraler Bestandteil der Lehre sind und eines der einzigartigsten Geschenke Gurdjieffs an westliche Menschen auf der Suche nach sich selbst. Es ist ein bisschen so, als würde man sich anschicken, die amerikanische Freiheitsstatue zu beschreiben – ihr gelassenes Gesicht und das klassizistische Gewand, die zarte Patina von der langen Zeit, in der sie den Witterungsbedingungen ausgesetzt war –, ohne die hochgehaltene Fackel zu erwähnen.

Bewegungen sind Tanz-Musik-Kreationen; die von Gurdjieff und de Hartmann gemeinsam komponierte Musik ist untrennbar an jede Bewegung gebunden.¹¹ Thomas de Hartmann berichtete über die Zusammenarbeit der beiden Komponisten, die auch von anderen bezeugt wird. De Hartmann, der stets äußerst bescheidene Schüler, rechnete Gurdjieff den ganzen Verdienst zu – er, der professionelle Musiker, harmonisierte die Kompositionen lediglich, gab ihnen die endgültige Form, folgte den Anweisungen. Aber ganz glaubhaft war dies nie; die Wechselseitigkeit muss wesentlich umfassender und tiefergehend gewesen sein. De Hartmann brachte in die Zusammenarbeit alles ein, was er als Student

am Konservatorium unter Rimski-Korsakow und anderen höchst bedeutenden Musikern gelernt hatte, und seine Karriere im vorrevolutionären Russland hatte ihn in der vordersten Reihe seiner Generation platziert. Als ihn Gurdjjeff in seinen allerletzten Tagen durch Jeanne de Salzman anfragen ließ, ob er die Musik für die »Neununddreißig« komponieren würde, für die Bewegungen, welche Gurdjjeff während des Zweiten Weltkriegs und später geschaffen hatte, willigte de Hartmann ein und schrieb dafür eine Musik, die mit zum Allerbesten des Repertoires gehört – streng gemäß der Ausdrucksweise, die Gurdjjeff zwanzig Jahre zuvor eingeführt hatte. Wie ich aus mündlichen Quellen erfahren habe, erhielt de Hartmann von seiner Frau einige Hinweise und improvisierte Musikelemente, die sich in den Klassen als vielversprechend bewährt hatten; selber eine gute Musikerin, hatte sie Gurdjjeff am Klavier begleitet, als dieser die neue Bewegungssequenz im Unterricht einführte und anpasste. Die Musik für die »Neununddreißig« zeigt, dass de Hartmann die Ausdrucksweise tief verinnerlicht und bewahrt hatte, obwohl sich seine eigenen unabhängigen Kompositionen für Orchester, Kammermusikensembles und Stimme im Stil komplett davon unterschieden. Er hatte sich von seiner eigenen Praxis eines zeitgenössischen Stils, der dem seiner gleichaltrigen russischen und französischen Komponistenkollegen glich, in Richtung Gurdjjeff zurückgewendet.¹² In späteren Jahren schuf Gurdjjeff seine eigenständige Musik auf einem einhändig betriebenen Harmonium: meditative Improvisationen in Moll und nach Art des Nahen und Mittleren Ostens ohne kompositorische Bearbeitung oder Ausführung, die eine berührende Atmosphäre generieren und mit denen die gemeinsamen Abende mit seinen Schülerinnen und Schülern in seiner Pariser Wohnung oftmals beendet wurden.¹³ Die Musik, die der Zusammenarbeit von Gurdjjeff und de Hartmann entsprang, sowohl jene für die Bewegungen als auch im Laufe der Zeit eine Fülle an Stücken für Soloklavier, trägt ihre gemeinsame Signatur: Sie bedurfte beider.

Unter anderen erinnerte sich Margaret Anderson an die Spitzenleistung der führenden Mitglieder der Tanztruppe im Prieuré:

Normalerweise begann Gurdjieff den Abend am Klavier und komponierte die Melodie für eine neue Tanzbewegung, welche Mr. de Hartmann auf der Stelle in Notenschrift fasste; dann begannen die Schülerinnen und Schüler die Bewegungen unter Gurdjieffs Anweisungen auszuarbeiten, die immer stichwortartig erfolgten und viel zu schnell, als dass die meisten sie hätten verstehen können. Aber die Frau aus Konstantinopel und einige andere übersetzten seine Kommentare fast so zügig in Bewegung, wie Mr. de Hartmann die Klavierakkorde ausarbeitete.¹⁴

Mit der »Frau aus Konstantinopel« könnte Olgivanna gemeint sein, obwohl sie nicht aus Konstantinopel stammte.

Auch wenn einige der Teilnehmenden schnell und auf hohem Niveau arbeiteten, waren die Bewegungen von Anfang an niemals für professionelle Tänzerinnen und Tänzer gedacht. Während vieler Abende rang der junge Stanley Nott, ohne Zweifel eher im hinteren Teil der Klasse, mit den Bewegungen. Wenn eine neue Abfolge eingeübt werden sollte, erinnert sich Nott,

rief Gurdjieff die drei Lehrerinnen zu sich, erklärte und zeigte ihnen die Bewegungen einige Male, gab de Hartmann die Melodie und ging zurück an seinen Platz. Sie begannen umgehend damit, an den Gesten zu arbeiten; und innerhalb kurzer Zeit, in weniger als einer Stunde, unterrichteten sie uns darin. Aber wir jungen Schülerinnen und Schüler mussten mehrere Stunden arbeiten, bis wir fähig waren, sie auch nur einigermaßen auszuführen.¹⁵

Die Schwierigkeit lag nicht nur darin, sich die Abfolge einzuprägen. Nott schreibt:

Ich brauchte lange, jede Bewegung, Geste und Haltung zu erspüren und zu fühlen. »Zu erspüren« schien eine so einfache Angelegenheit zu sein, aber ich als Engländer, aufgewachsen mit körperlichem Drill und mit militärischer Ausbildung, musste immer wieder daran erinnert werden, meinen Körper »zu spüren«.¹⁶

Viele Jahre später, in den 1930ern in Chicago, vertraute sich eine Schülerin Gurdjieff an; sie war eine professionelle Tänzerin, doch bereits etwas älter und besorgt, dass ihr Körper die Belastung der langen Proben bald nicht mehr werde durchstehen können. Als Antwort, so erinnerte sie sich,

erhob sich Gurdjieff von seinem Schreibtisch und kam auf mich zu. In einem sehr einfühlsamen Ton sagte er: »In den Klöstern, von wo ich herkomme, gibt es eine große Zahl von Tänzerinnen und Tänzer aller Entwicklungsstadien und jeden Alters. Doch nur den älteren ist es erlaubt, in den Tempeln zu tanzen, nur jenen, die durch Jahre der Schülerschaft gegangen sind. Die Rituale werden ausschließlich von den älteren Frauen getanzt. Und sie sind ganz Feuer, reine Perfektion, ihre Bewegungen sind wunderschön und mit Präzision ausgeführt. All diese Frauen sind alt, über sechzig. Sie tanzen wie Göttinnen.«¹⁷

Gurdjieffs Bewegungen waren und sind offen für alle, die daran teilnehmen wollen. Man kann der Meinung sein, dass die einzigen »professionellen« Darbietenden in den nunmehr fast einhundert Jahren seit 1923 ausschließlich zu jener Truppe gehörten, die Gurdjieff im Prieuré ausbildete und im Théâtre des Champs-Élysées auf die Bühne und später in amerikanische Städte brachte, und sie waren auch nur für die Dauer der Tour »professioneller« Tänzerinnen und Tänzer. Einige der begabtesten und erfahrensten unter ihnen wurden Lehrerinnen und Lehrer; aber auch diese Aufgabe ist ein Studium, kein Beruf. Es heißt, der herausragende Ballett-Impre-

sario jener Tage, Sergei Djagilew habe, nachdem er die Bewegungen im Prieuré oder in Paris gesehen hatte, Gurdjieff eingeladen, deren Darbietung als Gastauftritt an einigen Aufführungen seiner Tanztruppe Ballets Russes zu präsentieren. Gurdjieff habe abgelehnt. Ich weiß nicht, ob es die »zweite Geige« war oder die Schwelle zu einer professionellen Vorführung, die das Hindernis darstellte. Was auch immer es gewesen sein mag, es markierte den Wendepunkt zu der Zurückgezogenheit, die seither, abgesehen von seltenen öffentlichen Darbietungen, angedauert hat.¹⁸

Das Programmheft der New Yorker Präsentationen der Bewegungen im Winter und Frühling 1924 wie auch der Pariser Prospekt werfen einen Punkt auf, dem wir uns noch nicht gewidmet haben. Die Begriffe und die Sprache führen uns an den Rand der modernen westlichen Kultur; das Publikum – und wir selbst – sind aufgefordert, für ein unbekanntes Thema empfänglich zu werden: für die zwei Ziele von heiligem Tanz.

Die orientalischen Tänze haben – religiös, mystisch und wissenschaftlich – nichts von ihrer tiefen Bedeutung eingebüßt, die ihnen in längst vergangener Zeit innewohnte. Heilige Tänze waren immer eines der wichtigsten Themen, die in esoterischen Schulen des Ostens gelehrt wurden. Diese Gymnastik hat ein doppeltes Ziel: Zum einen enthält und zeigt sie eine gewisse Form von Wissen, zum anderen dient sie gleichzeitig als Mittel, um einen harmonischen Seinszustand zu erreichen. [...] In jener frühen Zeit diente Kunst dem Zweck eines höheren Wissens und der Religion. [...] Alter heiliger Tanz ist nicht einfach ein Medium für eine ästhetische Erfahrung, sondern sozusagen auch ein Buch, das [...] ein ganz bestimmtes [...] Wissen enthält. Aber es ist ein Buch, das nicht alle lesen können, die dies möchten.¹⁹

Gorham Munson, dem wir bereits begegnet sind, erlebte selbst die persönlichen Auswirkungen dieses letzten Satzes.

Wie schnell wir mit der Wahrheit der letzten Bemerkung konfrontiert waren. Die [...] »Pflichtübungen«, die »Initiation der Priesterin«, die Derwischtänze, die Pilgerreise-Bewegung mit dem Titel »Das Zurücklegen der eigenen Körperlänge«, die Volks- und Arbeitstänze, der Enneagramm-Tanz – alle diese und viele weitere hatten eine höchst seltsame Wirkung, die man nur mit dem Begriff »Erwachen« beschreiben kann. Die Gestaltung und die Details waren außerordentlich präzise, und es leuchtete ein, dass sie eine exakte Sprache für die Übermittlung von Wissen darstellten. Aber man konnte sie nicht lesen, sondern nur fühlen; und das Gefühl war – kolossal.²⁰

Was er schreibt, gilt bis zum heutigen Tag für viele ernsthafte Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Bewegungsklassen. Einige der Abfolgen – es gibt wahrscheinlich insgesamt zweihundert – sind in einer offenen, sofort erfassbaren Sprache choreografiert: Wert: beispielsweise ein Beten in Bewegung oder ein stilles Gehen im Kreis, als ob sich Welten bewegten. Doch soviel ich weiß, gibt es keine überlieferte Erklärungsweise, die in Worten ausdrückt, was jemand tanzt. Man muss es »gefühlsmäßig verstehen« wie Gloucester in König Lear, und das reicht vollkommen aus. Gurdjieff legte großes Gewicht auf das, was er »instinktives Empfinden der Wirklichkeit« nannte – in vielen von uns nur schwach ausgeprägt, aber nicht unwiederbringlich versiegt.²¹ Man kann davon ausgehen, dass diejenigen, die an den Bewegungen teilnehmen, deren Bedeutung eher instinktiv empfinden, als dass sie es sich in Worten erklären – wofür während der Ausführung ohnehin weder die Zeit noch die Notwendigkeit besteht. Dennoch traf Gurdjieff mehr als einmal die Aussage, dass die aus alten Zeiten erhaltenen Tänze »eine Aufgabe erfüllen, die vergleichbar ist mit der unserer Bücher«²² In seiner Autobiografie schilderte er in aller Ausführlichkeit ein Kloster, in dem er solche Tänze von hervorragend ausgebildeten Priesterinnen aufgeführt gesehen hatte – es kann gut sein, dass er diese im Sinn hatte, als er der besorgten Tänzerin in Chicago Mut zusprach:

Jeder im Kloster kannte das Alphabet dieser Haltungen, und wenn die Priesterinnen am Abend in der Haupthalle des Tempels die Tänze gemäß dem für diesen Tag geltenden Ritual tanzen, lesen die Brüder in diesen Haltungen Wahrheiten, die die Menschen vor mehreren Jahrtausenden darin hineingelegt haben. [...] Und sie nannten diese Tänze »heilige Tänze«.²³

Seine Beschreibung des Trainings der Priesterinnen legt Nachdruck auf das Alter der Tänze: »mindestens viertausendfünfhundert Jahre alt.«²⁴ Ich weiß nicht, ob diese archäologische Einordnung wortwörtlich zu nehmen ist, doch deren Bedeutung ist offensichtlich: Gurdjieff hatte einen grenzenlosen Respekt für die Traditionen des heiligen Tanzes, denen er begegnet war, und erwartete von seinen Schülerinnen und Schülern ebenfalls, die Tänze zu achten, zu studieren und in sich aufzunehmen, wie er es getan hatte. Er schrieb Traditionen fort, gab ihnen einen Platz und einen Sinn im heutigen Leben und ergänzte sie um eine eigenständige Choreografie, die er in jenem vor langer Zeit entstandenen Geist kreierte. Unter all den Rollen, die er im Laufe der Jahre im Westen spielte – Gründer und Direktor eines Instituts, Autor und andere – gab es eine Identität, die er ohne jegliche Spur von Ironie akzeptierte und lebte: »einfach ein Tanzlehrer«; dies war genug und drückte alles aus, was gesagt werden musste. An anderer Stelle seiner Schriften präzisierte er dies ein wenig: »ein wirklich guter Lehrer von Tempeltänzen«. Er hatte nie den Wunsch verspürt, ein Autor zu sein; wie wir bald sehen werden, fühlte er, dass die Umstände ihn dazu gezwungen hatten. Aber ein wirklich guter Lehrer von Tempeltänzen zu werden, das hatte er sich von ganzem Herzen gewünscht.

Gurdjieff in neuem Licht, Sein Werk, sein Leben, sein Vermächtnis, S. 143-160, aus dem Englischen von Helga Jacobsen und Robert Cathomas, Deutsche Übersetzung © Chalice Verlag 2020. Die Originalausgabe erschien 2019 bei Shambhala Publications, Boulder, Colorado, unter dem Titel Gurdjieff Reconsidered: the Life, the Teachings, the Legacy.



*Herbert Heimann, Elisabeth Weikert, aufgenommen in
einer Tanzszenen in Görlitz, um 1934, Fotografie*



Walter Deckwarth, Tänzerin, 1959



*Fritz Neumann-Hegenberg, Monatsstreifen,
Druckgrafik, Schlesischer Kalender, 1914*

Tanz des Lebens

von Hafiz

Hafiz sagt (zuerst in Persisch, dann ins Englisch übersetzt und jetzt hier in Deutsch):

Jedes Kind hat Gott gekannt
Nicht den Gott der Namen
Nicht den Gott des „Tu das nicht“
Nicht den Gott, der jemals etwas Verrücktes tut
Sondern nur den einen Gott der vier Worte kennt
Und sie dauernd wiederholt:
„Komm tanz mit mir“.

Erinnerung eines unserer Leser

Mit einem Freund ging ich in der Stadt spazieren.
Plötzlich hielt er mich am Arm fest und wir blieben stehen.
Er deutete auf das Kind, welches auf dem Bürgersteig gegen-
über zusammen mit Erwachsenen „ging“. „Schau, das Leben
tanzt“, sagte er.

*Die Übersetzung ins Englische ist von Daniel Ladinsky aus seinem Buch:
The Gift, poems by Hafiz.*

Heiligenstädter Testament

von Ludwig van Beethoven

Für meine Brüder Carl und — Beethoven

O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig störisch oder Misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem überblick eines daurenden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauren oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zerstreungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich dur[ch] die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehör's dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin Taub, ach wie wär es möglich daß ich die Schwäche eines Sinnesangeben sollte, der bey mir in einem Vollkommenern Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn denn ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben – o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt Wehe thut mir mein unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere unterredungen, Wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast nur so

viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meine[n] Zustand merken zu laßen – so war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem Vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kamm er fast meiner jezigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben – wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem Besten Zustande in den schlechtesten versezen kann – Geduld – so heist es, Sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es – daurend hoffe ich, soll mein Entschluß seyn, aus zu harren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt – schon in meinem 28 Jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwere[r] als für irgend jemand – Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin Hausen, o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden – ihr meine Brüder Carl und — , sobald ich tod bin und Professor schmid lebt

noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bey, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir veröhnt werde – Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helfet euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch in's besondere für deine in dieser leztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein Wunsch ist, daß euch ein bessers sorgenloseres Leben, als mir, werde, emphelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr Danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte – lebt wohl und liebt euch; – allen Freunden danke ich, besonders fürst Lichnowski und p[r]ofessor schmidt – die Instrumente von fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deswegen kein streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nüzlichem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann – so wär's geschehen – mit freuden eil ich dem Tode entgegen – kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten Schicksaal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen – doch auch dann bin ich zufrieden, befreyt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen – lebt wohl und Vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyde es –

Ludwig van Beethoven

[L. S.]

Heiglstadt am 6ten october 1802

[quer:]

für meine Brüder Carl und — nach meinem Tode zu lesen
und zu vollziehen –

[auf dem Kopf stehend:]

Heiglstadt am 10ten ocktober 1802 so nehme ich den Ab-
schied von dir – und Zwar traurig – ja die geliebte Hofnung
– die ich mit hieher nahm wenigstens bis zu einem gewissen
Punkte geheilet zu seyn – sie muß mich nun gänzlich ver-
lassen, wie die blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind,
so ist – auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher
kamm gehe ich fort – selbst der Hohe Muth - der mich oft
in den Schönen Sommertägen beseelte – er ist verschwun-
den – o Vorsehung – laß einmal einen reinen Tag der Freude
mir erscheinen - so lange schon ist der wahren Freude inniger
widerhall mir fremd – o wann – o Wann o Gottheit – kann
ich im Tempel der Natur und der menschen ihn wider fühlen
– Nie? – nein – o es wäre zu hart

was brauchst du

von Friederike Mayröcker

was brauchst du? einen Baum ein Haus zu
ermessen wie groß wie klein das Leben als Mensch
wie groß wie klein wenn du aufblickst zur Krone
dich verlierst in grüner üppiger Schönheit
wie groß wie klein bedenkst du wie kurz
dein Leben vergleichst du es mit dem Leben der Bäume
du brauchst einen Baum du brauchst ein Haus
keines für dich allein nur einen Winkel ein Dach
zu sitzen zu denken zu schlafen zu träumen
zu schreiben zu schweigen zu sehen den Freund
die Gestirne das Gras die Blume den Himmel

Briefkasten

Einblicke aus der Leserschaft

Wir möchten eine Mitteilung abdrucken, die uns der Leser Herr C. H. bereits im vergangenen Jahr zugesandt hat:

Jetzt wird es spannend!

Seit sich das erste Buch von Bô Yin Râ, um seinen Geburtstag 1982, es war „Der Sinn des Daseins“, als knapp 25jähriger in mein Leben geöffnet hat, hat ein Kristallisierungsprozeß begonnen, der immer wieder Imaginationen hervorrief, wie denn die „Öffentlichkeit“ erreicht werden kann! Ich habe da so ein Talent zu reden ... man glaubt mir.

Simultan tat sich ein Streß auf, wie denn heutzutage eine Verständnisbrücke gebaut werden kann, zu dem neuen, einzigartigen Zustand in dieser unserer Gegenwart: Eine Offenbarung aus einem Guß in Händen halten zu können, frisch aus der Quelle zum Trinken gereicht! Alle bisherigen Versuche scheiterten (in mir)! Es gibt keine Brücke! In meinen Augen. Es ist etwas völlig Neues und Punkt! Freilich, in jedweder Darstellung sucht man Assoziationen und Berührungspunkte, aber die müssen individuell passen und sind unübersichtlich. Tatsächlich kann es im Kern nur heißen: Altes Wissen in neuer Sprache zum Leben erweckt, in einer unvorstellbaren Ganzheit. Also gewöhn dich daran. Die unvermeidbaren individuellen Reibungen muß jeder selber bewältigen!

Mich dünkt, daß eine Biographie, nüchtern und alle geistige Eröffnung andeutend, das Leben dieses Mannes als ein Ereignis darzustellen, das man von vorneherein nicht kapieren kann, aber darstellen, natürlich unglaubwürdig ist – na und? Es gehört dargestellt. Weil es so ist. An das Neue kann man sich gewöhnen – wenn es sichtbar ist. Aber nicht drumherum reden. Das bringt nichts.

Sollte eine innere Ahnung wahr sein, trau ich mir eines Tages zu, darüber zu sprechen. Ich habe diesen Gedanken zu meiner Sicherheit an eine Bedingung geknüpft: ich muß mein geistiges Primärziel erreicht haben! Sonst war es Gaukelspiel!?

Kein Einwand gegen die Verwendung, aber bitte nur anonymisiert.

Es ist spannend!

Als Reaktion auf die vergangene Sommerausgabe der Blätter schrieb uns Herr A.K.:

Dies als Gruß an die „Organisation zur Umwandlung des Kinos“ und als Geist- und Seelennahrung für den „Film der Zukunft“. Für die „Filmemacher“ und das Publikum.

Im letzten Buch (CII - Sommer) fand ich diese beiden Texte, bei denen mir der Gedanke kam:

„Das gehört zum Neuen Film und dem Kino“.

Das Gedicht „Pfungsten“ von Bô Yin Râ und darin die 3. Strophe:

„Die Flammenzungen können aber
nicht in jedem singen;
Doch jedem können sie
im Wort erklingen,
Wenn er nur ihre Hymnen
dort erhören mag,
Wo sie sich auch ihm formen,
sucht er sie in seinem Tag! –“

Ein Satz von Gertrud Pause:

„Sei mein Licht-Träger im dunklen Erdenland, auf daß
in allen, die dir begegnen, das Heim-Weh nach Mir erwacht“.

Wir grüßen, und habt einen guten Tag.

Der Leser Herr O. B. schrieb kurz und kürzlich:

Guten Tag,

bin sehr fasziniert über Ihre wirklich reiche Vielfalt an Literatur. Sofern Sie jemanden für die Mitarbeit suchen, freue ich mich auf die Kontaktaufnahme.

Nachlese
Das „Deutsche Wesen“
von Bô Yin Râ

Was „Deutsches Wesen“ sei,
Das wird von manchem Deutschen
Immer wieder definiert
Und säuberlich analysiert . . .

Ach, – dieses nimmermüde R e d e n !

Fast könnte es schon heißen:
Es sei „deutsches Wesen“
Am Z e r - r e d e n aller Dinge
Sich als Deutscher zu erweisen . . .

O r e d e t lieber nicht in einemfort
Vom „D e u t s c h e n W e s e n“, sondern seid,
Was ihr nun einmal sein könnt, –
Aber seid es recht, –
Denn d e u t s c h e n W e s e n s
Bleibt der Deutsche allerwege
Ob e r t ü c h t i g sein mag oder schlecht!

Viel zu viel W e s e n macht man leider
Um das „Deutsche Wesen“! –

Ist es euch aber nicht N a t u r,
Dann wird gewiss die Welt
Am „D e u t s c h e n W e s e n“
N i m m e r m e h r „genesen“! –

Schluss mit Maag Von Musik, Theater und anderen Künsten

Die unfreundlichste Freischütz-Anekdote ist wohl die, wo die allmächtige Frau Direktor dem Max, der ihr unsympathisch war, entlassen hatte. Doch die Abendvorstellung mußte er noch singen. Er rächte sich, indem er, als die Wildsau in der Wolfsschlucht über die Bühne rannte, aufstand, sein Hütchen zog und grüßte: Guten Abend, Frau Direktor, noch so spät auf den Beinen?

Von Musik, Theater und anderen Künsten, S. 18, Kober, Zürich, 1958

*

Felix Weingartner hat mir einmal erzählt, er habe bei seiner ersten Bühnentätigkeit hoch oben im Norden die Wildsau einmal mit einem Schlußlicht über die Bühne laufen sehen. Ich selbst bin ihr auch schon begegnet, als sie, verkehrt losgelassen, mit dem Hinterteil voran durch die Wolfsschlucht raste.

Von Musik, Theater und anderen Künsten, S. 18 f., Kober, Zürich, 1958

*

Eugen d'Albert, der berühmte Pianist, mit dem er sehr befreundet war, hat ziemlich häufig geheiratet und sich scheiden lassen, und Grünfeld warnte ihn eines Tages, als er wieder von neuem sich verheiratete: Eugen, paß auf: die neunte ist mit Chor! Und bei einem fröhlichen Gastmahl hielt er am Schluß eine kleine Ansprache: Geschieden muß sein, wie unser Freund d'Albert zu sagen pflegt.

Von Musik, Theater und anderen Künsten, S. 49 f., Kober, Zürich, 1958

In einem neuen Anekdotenbuch wird jetzt dem Berliner Kritiker Stuckenschmidt zugeschrieben, was sich seinerzeit der wegen seiner ziemlich böartigen Schlagfertigkeit gefürchtete Wiener Journalist Saphir geleistet hat, der in seiner Zeitschrift einen Komponisten sehr heftig kritisiert hatte. Als der Getadelte Saphir auf der Straße begegnete, rief er ihm zu: Die Zeit wird auch noch kommen, wo ich Sie in Wut setzen werde. Worauf Saphir zurückrief: Setzen Sie mich in was sie wollen, nur nicht in Musik.

Von Musik, Theater und anderen Künsten, S. 7, Kober, Zürich, 1958

*

Anmerkungen und Quellen

„Nächtliches Andante“ von Fritz Neumann-Hegenberg (2)

1 Sein Grab mit der markanten, vom Dresdener Bildhauer Paul Polte geschaffenen Grabstelle hat sich bis heute auf dem Städtischen Friedhof erhalten und wurde vor einigen Jahren aufwendig restauriert.

2 Siehe: Katalog zur Gedächtnis-Ausstellung des Malers Fritz-Neumann-Hegenberg, Görlitz 1924

3 Das Zitat aus dem Typoskript eines Vortrags von Hildegard Neumann-Hegenberg entnommen, den sie am 21. Januar 1956 im Haus des Marburger Juristen und Schriftstellers Otto von Sethe hielt. Eine Kopie des Typoskripts, die dem Kulturhistorischen Museum dankenswerterweise von Frank Ueckerth (Bonn) zur Verfügung gestellt wurde, befindet sich in der Künstlerkartei.

4. Zitiert nach Typoskript (wie Anm. 3)

5. Fritz Neumann-Hegenberg. Sieben farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke mit einem Begleitwort von Walter Dittmann. Görlitz 1924, Kulturhistorisches Museum Görlitz. Inv.-Nr. 4016-2010. Die Mappe ist auf der Innenseite bezeichnet: „Herrn Dr. Hummel in Dankbarkeit / Hildegard Neumann-Hegenberg / Görlitz Dez. 1924“.

6. Vgl. Marina N. Lobanova: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004; Leonid Sabanejew: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt*. Berlin 2006.

7. Vgl. Dieter Rexroth: *Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125. Einführung und Analyse*. München-Mainz, 1979; Dieter Hildebrandt: *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs*, München-Wien, 2005

8. Fritz Neumann-Hegenberg: *Kunst der Seele* (1921) In: *Das Jahrbuch der Görlitzer Künstlerschaft 1925*, S.17, Görlitz, 1925.

Felix Weingartner zum 70. Geburtstag

Verstummte Stimmen, Gedenktafel in Bayreuth:

Felix Weingartner, 2. Juni 1863 Zara; 7. Mai 1942 Winterthur; Musikalische Assistenz; Bayreuth 1886

Der Dirigent und Komponist erhielt seine Ausbildung in Graz, Leipzig und zuletzt bei Franz Liszt in Weimar. Das außergewöhnliche

Talent begann seine Laufbahn 1884 als Kapellmeister in Königsberg, Danzig, Hamburg und Mannheim und machte danach eine steile Karriere: ab 1891 als Dirigent der Hofoper Berlin, von 1898 bis 1907 als Leiter des Münchner Kaim-Orchesters, von 1908 bis 1910 als Nachfolger Gustav Mahlers in der Hofoper Wien, seit 1927 als Leiter der Konservatoriums in Basel und schließlich ab 1934 als Direktor der Wiener Staatsoper. 1886 war Weingartner auf Empfehlung Hermann Levis als musikalischer Assistent nach Bayreuth gekommen. Der dort herrschende Antisemitismus und die von Cosima Wagner geforderte Unterwürfigkeit hatten jedoch schnell zum Bruch mit der Festivalchefin geführt. Der Dirigent wurde systematisch als *Jude* diffamiert. „Meiner Meinung nach ist er Orientale“, schrieb Cosima 1881. Dies war falsch, Weingartner war kein *Jude*. Die Stigmatisierung aber wurde er nicht mehr los. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme der NSDAP 1933 sah sich der Dirigent einer verdeckten Verfolgung durch NS-Dienststellen ausgesetzt: Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser, ein enger Mitarbeiter von Propagandaminister Goebels, suchte „hieb- und stichfestes Material“ gegen ihn; einzelne seiner Schriften wurden „wegen pazifistischer Tendenz“ verboten; sein Privatleben wurde durchleuchtet und ihm immer wieder eine jüdische Herkunft unterstellt. Dies bedeutete, dass Nazi-Deutschland für Weingartner verperert war und auch im austrofaschistischen Österreich war für ihn kein Platz mehr. 1936 ging er ins Schweizer Exil. Am 7. Mai 1942 ist Felix Weingartner in Winterthur gestorben. Zara (kroatisch Zadar) ist heute eine Stadt in Kroatien.

Lebenserinnerungen

Dieser Text ist, wie auch im Original, in Schweizer Rechtschreibung belassen.

Der historische Jakob-Böhme-Bund

und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart

- 1 Rudolf Schott, *Der Maler B.Y.R.*, Zürich 1990, S. 279.
- 2 Otto Zsok, *Musik und Transzendenz*, Eos Verlag, Erzabtei St. Ottilien, 1998, S. 367.
- 3 Rudolf Schott, *Bô Yin Râ, Leben und Werk*, Bern, Kober Verlag 1979,

S. 45 f.

4 Rudolf Schott. *Der Maler Bô Yin Râ*, Zürich 1960, S. 162.

5 Rudolf Schott, *Leben und Werk*, Kober, S. 90 / 91.

6 H. H. Stuckenschmidt, *Schöpfer der neuen Musik*, dtv, S. 126 f.

7 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 1911.

8 Einführungsworte zur Ausstellung: *Mit Schönberg in die Natur*, 2020-2022, Arnold Schönberg Center, Wien.

9 Zitat aus: Andrea Harrandt, *Egon Wellesz als Musikwissenschaftler*, https://www.egonwellesz.at/wellesz_biographie.htm

10 Quelle: <https://www.kotte-autographs.com/en/autograph/stuckenschmidt-hans-heinz>

11 Egon Wellesz - ein Klassiker der Moderne, Hartmut Krones in: *Egon Wellesz - Komponist, Musikwissenschaftler und Byzantist*, gleiche Quelle wie bei 9.

12 Ebenda.

13 Johannes Koder, *Byzanz, Die Byzantinische Musik und Egon Wellesz*, gleiche Quelle wie bei 9.

14 Wikipedia *Tiefeland* (Film).

15 Wikipedia CAN.

16 Carsten Aschmann, in: *Winter-Seminare 1998/99, Sector 16*, Hannover.

Die Vorgeschichte der Bewegungen

1. Gurdjieff: *Beelzebubs Erzählungen*, Seiten 723–730.

2. Siehe Frank Martin, Tibor Dénes und andere: *Émile Jaques-Dalcroze: L'homme, le compositeur, le créateur de la Rythmique*, Neuchâtel, Schweiz: Editions de la Baconnière, 1965.

3. Ebenda, Seite 317.

4. Ebenda, Seite 332.

5. Jessmin und Dushka Howarth: "It's Up to Ourselves" in *A Mother, a Daughter, and Gurdjieff*, New York: Gurdjieff Heritage Society, 1998, Seite 33 ff.

6. Eine neuere Forschungsarbeit zum Thema Tanz als transformativer Disziplin in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts bietet insbesondere Carole M. Cusack: "The Contemporary Context of Gurdjieff's Movements" in *Religion and the Arts*, 21, no. 1–2, 2017, Seiten 96–102.

7. René Daumal: «Jaques-Dalcroze, Éducateur» in *L'Évidence absurde: Essais et notes I (1926–1934)*, Paris: Gallimard, 1972, Seiten 270–271.
8. Ebenda, Seite 272.
9. Ebenda, Seite 274.
10. René Daumal: «Le Mouvement dans l'éducation intégrale de l'homme» in *L'Évidence absurde*, Seiten 276–280.
11. Die Gurdjieff-de-Hartmann-Musik für die Bewegungen ist in Partiturform nicht öffentlich zugänglich; im Handel erhältlich sind jedoch einige der berührendsten und schönsten Musikstücke für Bewegungen, einschließlich »Neununddreißiger Serie« in Aufnahmen von Wim van Dullemen, wie zum Beispiel: *Thomas de Hartmann – Music for Gurdjieff's 39 Series*, Channel Crossings, 2001, und *Gurdjieff's Music for the Movements*, Channel Crossings, Datum unbekannt. Ebenso findet sich die früheste Musik für Bewegungen aus den öffentlichen Demonstrationen der Jahre 1923 bis 1924 auf vier CDs mit de Hartmanns Orchestrationen in dem einzigartigen Buch Gert-Jan Blom: *Gurdjieff/ deHartmann: Oriental Suite; The Complete Orchestral Music 1923–1924*, Aalsmeer, Niederlande: Basta Audio Visuals, 2006.
12. Höre Elan Sicroff [Piano]: *The Thomas de Hartmann Project – Music for Piano, Voice and Chamber Ensemble*, Aalsmeer, Niederlande: Basta Audio Visuals, 2016 (Box mit sieben CDs).
13. Eine einzigartige Sammlung originaler Tonbandaufnahmen dieser Musik (auf denen mitunter auch die Stimme Gurdjieffs zu hören ist) bietet Gert-Jan Blom [Hrsg.]: *G. I. Gurdjieff: Harmonic Development; The Complete Harmonium Recordings 1948–1949*, Aalsmeer, Niederlande: Basta Audio Visuals, 2004.
14. Anderson: *The Fiery Fountains*, Seite 126.
15. Nott: *Teachings of Gurdjieff*, Seite 62.
16. Ebenda, Seite 61.
17. Diana Faidy: *Reminiscences of My Work with Georges Gurdjieff*, unveröffentlichtes Manuskript, undatiert, Seiten 58–59, Archiv der Gurdjieff Foundation of New York.
18. Einen flüchtigen Hinweis darauf, dass Djagilew sein Interesse bekundete, findet sich in Moore: *Gurdjieff: A Biography*, Seite 352, aber es fehlt eine Quellenangabe.
19. G. I. Gurdjieff: *Gurdjieff's Early Talks 1914–1931*: in Moscow, Sankt

Petersburg, Essentuki, Tiflis, Constantinople, Berlin, Paris, London, Fontainebleau, New York, and Chicago, herausgegeben von Joseph Azize, London: Book Studio, 2014, Seite 277.

20. Gorham Munson: *The Awakening Twenties: A Memoir-History of a Literary Period*, Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1985, Seite 254.

21. Gurdjieff: *Beelzebubs Erzählungen*, zum Beispiel auf Seiten 145 und 1032.

22. Gurdjieff: *Begegnungen*, Seite 183.

23. Ebenda.

24. Ebenda, Seite 182.

Tanz des Lebens

Daniel Ladinsky (geboren 1948) ist ein amerikanischer Dichter und Interpret mystischer Gedichte, geboren und aufgewachsen in St. Louis, Missouri. Über einen Zeitraum von zwanzig Jahren, beginnend 1978, verbrachte er viel Zeit in einer spirituellen Gemeinschaft in Meherabad, im Westen Indiens. Er verfasste vier Bücher, die nach eigenen Angaben auf dem Werk des persischen Sufi-Dichters Hafiz aus dem vierzehnten Jahrhundert basieren: *I Heard God Laughing* (1996), *The Subject Tonight Is Love* (1996), *The Gift* (1999) und *A Year With Hafiz: Daily Contemplations* (2011). In der Einleitung seiner Bücher bemerkt Ladinsky, dass er Wiedergaben und Interpretationen des Dichters anbietet und keine wörtlichen oder wissenschaftlichen Übersetzungen. Seine Arbeit basiere auf der Vermittlung „getreu dem lebenden Geist“ von Hafiz, Rumi, und anderen mystischen Dichtern. Aber Hafiz-Gelehrte argumentieren seine Schriften hätten keine Verbindung zu dem großen persischen Dichter.

Hafis oder (persisch ausgesprochen) **Häfez**, auch Mohammed Schemseddin, geboren um 1315 oder 1325 in Schiras, Iran; gestorben um 1390 ebenda) ist einer der bekanntesten persischen Dichter und Mystiker. Sein voller Name umfasst auch den Namen seines Herkunftsortes Schiras. Da Hafis schon im Kindesalter den gesamten Koran auswendig gelernt hatte, erhielt er den Ehrennamen „Hafis“ („jener, der den Koran auswendig kann“). Auch er selbst verwendete in seinen Gedichten fast ausschließlich den Namen Hafis.

Wissenschaftler und Kritiker weisen darauf hin, dass Ladinskys Gedichte Originale und nicht Übersetzungen oder Interpretationen von Hafis seien. Christopher Shackle beschreibt *The Gift* als „nicht so sehr

eine Paraphrase als eine Parodie des wunderbar gewirkten Stils des größten Meisters der persischen Dichtkunst“ und Aria Fanil beschreibt seinen Beitrag so: „Ladinsky kennt kein Persisch, während seine Gedichte wenig oder keine Ähnlichkeit mit dem haben, was Hafis komponiert hat.“

Im Juni 2020 kommentierte Professor Omid Safi: „Teilweise passiert hier, wie auch in geringerem Maße bei Rumi, etwas: die Stimme und der Genius des persisch sprechenden, muslimischen, mystischen, sinnlichen Gelehrten aus Schiraz werden usurpiert und ausgelöscht, übernommen von einem weißen Amerikaner ohne Bezug zu Hafis islamischer oder persischer Tradition. Das ist Auslöschung und spiritueller Kolonialismus [...] nicht eine einfache Angelegenheit eines Übersetzungstreits, oder alternativer Arten der Übersetzung.“ (Wikipedia)

Der Übersetzer der hier abgedruckten Form des Gedichts aus dem Englischen für Magische Blätter schreibt auf dieses Wikipedia-Zitat:

„Ein Buch von Ladinsky heißt ‚I heard God laughing‘. What a sentence!

Ich kenne von vielen Seiten (die ich aber hier nicht belege) das lebensbejahende Ja zu Ladinsky und seinen Texten, die er aus den Gedichten von Hafiz heraus ‚hörte‘, komponierte und schrieb . . . und ich lese in Eurer Recherche über Ladinskys Arbeit von der Ablehnung und dem ‚wissenschaftlich begründeten‘ Nein zu seiner Arbeit. In der Recherche ist keine Zustimmung enthalten, die es aber in Kreisen geistig arbeitender Menschen gibt.

Ich habe den Text zum Thema „Tanz“ mit Freude gefunden und in die Deutsche Sprache über-gesetzt.

Es steht Euch frei Ladinskys Text zu übernehmen. Mir geht es nicht darum, meinen Namen in dieser Angelegenheit erwähnt zu wissen. Die Recherche von Euch ist einseitig. (Wikipedia)

Ihr seid da zwischen den Fronten . . . zwischen magischer Dichtung und Wissenschaft. Am besten ihr fragt Euren inneren Hafis:

Der sagt u. a. ‚Zero, is the point where the real fun starts, everywhere else, there is too much counting‘. (Entschuldigung, das sagt natürlich Ladinsky)! Die Worte des Gedichtes ‚Zero . . . da übersetze ich bei diesem Gedicht lieber das englische Wort ‚fun‘ mit ‚Freude am Leben‘ o. ä. (es kommt darauf an, mit wem ich rede), aber nicht mit Spaß . . . Fun steht sozusagen hier als Erlösung aus der Enge des ‚there is too much

counting everywhere else‘. Ich kann Hafiz auch nicht im Original lesen. Ich danke ihm für seine Kunst mit so tiefem Inhalt.

Heiligenstädter Testament

«Das Heiligenstädter Testament verfaßte Beethoven im Alter von 32 Jahren während eines Kuraufenthalts in Heiligenstadt bei Wien aus der für ihn traumatischen Erkenntnis heraus, daß sein Gehörleiden wohl unheilbar sein und zur vollständigen Ertaubung führen würde.

Das Schriftstück ist in erster Linie als ein psychologisches Zeugnis zu werten, in dem Beethoven sich sein Schicksal selbst eingesteht und zu verarbeiten sucht. Nicht zuletzt wegen seiner leidenschaftlichen Sprache berührt das Dokument auch heute noch ganz unmittelbar. Zugleich fasziniert es im Zusammenhang mit Beethovens Schicksal als Beispiel dafür, wie Resignation überwunden und ein bis an die Grenze der Berufsunfähigkeit gehendes Leiden in ein Lebenskonzept integriert werden kann.

Die in einem Testament zu erwartenden Verfügungen persönlicher und materieller Art sind in diesem Falle reine Nebensache - nur beiläufig kommt Beethoven auf sie zu sprechen.

Adressaten des Testaments sind die gesetzlichen Erben Beethovens, seine Brüder Caspar Anton Carl und Nikolaus Johann. Daß letzterer an allen betreffenden Stellen des Textes durch freigelassenen Platz nur angedeutet, nicht aber namentlich genannt worden ist, wird als Indiz gesehen für ein damaliges Zerwürfnis zwischen den Brüdern.

Das versiegelte Schriftstück fand sich 1827 im Nachlaß Beethovens und wurde noch im Oktober 1827 in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung veröffentlicht. Es gelangte über mehrere Zwischenbesitzer – darunter Franz Liszt – in die Hände des aus Hamburg stammenden Dirigenten Otto Goldschmidt und seiner Ehefrau, die als „schwedische Nachtigall“ gefeierte Sängerin Jenny Lind. Gemeinsam hatte das in London lebende Ehepaar verfügt, das Beethoven-Autograph solle nach dem Tod der Sängerin (1887) in Hamburg eine dauerhafte Bleibe finden. In einem Begleitschreiben vom 15. September 1888 an den Direktor der Hamburger Stadtbibliothek erläuterte Otto Goldschmidt diese Schenkung wie folgt: „Meine verstorbene Frau leitete bei diesem Beschlusse nicht der für mich so natürliche Gedanke[,] der Vaterstadt Etwas Einziges zuzuwenden, das nach Unserer Meinung endlich eine bleibende öffentliche Stätte finden sollte, sondern ihre warme Zuneigung zu einer deutschen Großstadt, in

der sie zu allen Zeiten, und namentlich in ihrer Jugend, warme Aufnahme in jeder Richtung gefunden hat.“ Zugleich verpflichtete der Schenker die Bibliothek dazu, „daß Dieses so Viele interessirende Autograph, soweit dies mit einer möglichst guten Erhaltung vereinbar ist, dem Publikum nach Kräften zugänglich gemacht werde.“

Letzteres geschieht seither durch Ausstellungen, zahlreiche Faksimile-Editionen und als Abbildung in einer nicht mehr zu überblickenden Zahl an Veröffentlichungen aus aller Welt.» (Dr. Jürgen Neubacher, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)

was brauchst du

Friederike Mayröcker ist am 4. Juni 2021 im Alter von 96 Jahren in Wien verstorben. Zwischen 1983 und 2007 veröffentlichte sie sechs Bände in einer Buchreihe unter dem Titel „Magische Blätter“ (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983 - 2007).

Ernst Nef schrieb in der Neuen Zürcher Zeitung: »Diese Autorin kommt vom Innern, vom Traum her, aber versucht den Weg bis ganz nach außen zu gehen, wo das Innere, Private, das in der gegenständlichen Welt nicht Abgegoltene mit Hilfe der Sprache dann objektiv und in einer neuen Sprache gegenständlich wird. Wo immer der Mayröcker dieser »steinige Weg der Formfindung« in ihren Dichtungen gelingt, rufen diese im Leser das hervor, was sie selber in einem dieser Magischen Blätter zutreffend beschreibt: ›...ein gleichsam schweifendes und schwindelerregendes Gefühl – als könne man sich plötzlich und wunderbarerweise mit eigener Flügelpower ins Tiefe und Dunkle, ins Düstere, Ferne und Weite schwingen.« Diese Autorin hat der Dichtung, der Sprache Neuland erschlossen.«

Wir danken der Druckerei Unidruck / Hannover für die ausgezeichnete Zusammenarbeit bei allen Ausgaben von „Magische Blätter“.

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER / HÄKENSTR. 4 / 30952 RONNENBERG
