

ORPHEUS TANZT RHYTHMISCH ODER DIE KATHEDRALE DER ZUKUNFT

Hellerau – eine kulturelle Utopie

Detlev Schneider

Man vergegenwärtige sich folgendes Zusammentreffen: An Sempers Hofoper setzt sich Max Reinhardts Uraufführung von Strauß-Hoffmannsthals schwülem „Rosenkavalier“ soeben vor dem üblichen bürgerlich-höfischen Publikum in Konkurrenz zur pompösen Selbstinszenierung dieser neorenaissance-schen Schauburg -

und oben auf dem Heller treffen sich vor dem provokant puristischem Portikus von Tessenows Festspielhaus weit angereiste Gäste: Georg Bernhard Shaw, auf der Höhe seines Ruhms;

K. S. Stanislawski, Gründer des in ganz Europa gastierenden Moskauer Akademischen Künstlertheaters; Paul Claudel, Surrealist und Generalkonsul der Französischen Republik in Hamburg; Upton Sinclair, mit dem nach heutigem Urteil die moderne amerikanische Literatur beginnt; Serge Diaghilew, Impresario der Ballets Russes, der wichtigsten Tanztheatercompagnie des ersten Drittels unseres Jahrhunderts; Fürst Wolkonsky, Generalintendant der St. Petersburger Hoftheater; Leopold Jessner, der sechs Jahre später mit seiner zyklischen „Tell“-Inszenierung das deutsche expressionistische Theater durchsetzen wird, sowie angesehene Theater- und Musikpublizisten, darunter Hans Brandenburg, der engagierte Förderer des neuen Tanzes in Europa, Siegfried Jacobsohn und Herbert Ihering. Brandenburg berichtet, Shaw später im Pausenraum beim Essen eines Brötchens beobachtet zu haben. Max Reinhardt kommt auch.

Sie alle sind angereist, um Glucks „Orpheus und Eurydike“ in der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus E. Jaques Dalcroze zu sehen, das Kernstück des 2. Schulfestes dieses Instituts im Juni 1913. Und mit ihnen kommen in diesen zwei Wochen über 5.000 Interessierte aus ganz Europa in die Mustersiedlung Hellerau bei Dresden.

Was sie hier sehen, wird legendär. Hans Brandenburg urteilt: „Das Gezeigte hob uns hoch über das auf den Theatern Übliche hinaus.“ Auch Upton Sinclair äußert sich enthusiastisch: „... Bilder von hinreißender Schönheit ... Musik war sichtbar geworden. Als der Vorhang niederfiel, erschütterte ein Beifallssturm das Haus. Männer und Frauen erhoben sich, um mit ihren Rufen ihrem Entzücken über die Offenbarung einer neuen Kunstform Ausdruck zu geben.“ Und Paul Claudel schreibt an Darius Milhaud: „Die Hellerauer Aufführung ist unvergleichlich. Nie erlebte ich eine solche Einheit von Musik, Körpern und Licht. Das erste Mal seit der Zeit des Griechentums gibt es wieder eine wahre Schönheit des Theaters.“

Hier ist das Stichwort gefallen: Griechentum. Das Neue, offenbar Überwältigende der Inszenierung war der bewußte Rekurs auf Uraltes - die griechische Orchestik mit ihrem Festcharakter, in der Musik, Tanzchor und Poesie in antiker Schönheit die Darstellenden und die Zuschauenden in der Katharsis zusammenführen. Die geistigen Köpfe der „Bildungsanstalt“ und Inszenatoren der „Orpheus“ - Aufführung Emil Jaques Dalcroze und Adolphe Appia wollten schon 1906, als sie sich kennengelernt hatten „... das Schauspiel der Alten wieder aufleben lassen, wo ein großer Teil des Volkes... ein geistiges und künstlerisches Fest gab, wo Zuschauer und Spieler dieselbe künstlerische Erregung teilten“.

Das war auch damals schon nicht neu. Peter Behrens hatte dies bereits zu Beginn des Jahrhunderts in seinem manifestativen Buch „Feste des Lebens und der Kunst“ gefordert und Georg Fuchs hatte 1904 dekretiert: „... die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Räume, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in

dieselbe Bewegung zu versetzen, hinzureißen, zu berauschen ...“ Hier aber, im Festspielhaus der Mustersiedlung bei Dresden, wird das erste Mal damit Ernst gemacht.

Dalcroze, Musikpädagoge in Genf, wollte die Musik zum körperlichen Ausdruck seiner Schüler bringen und damit eine neue Verbindung von Geist und Leib erschaffen, die der Fremdsteuerung des Lebens in der beginnenden kapitalistischen Industriegesellschaft eine individuelle Kraft entgegensetzen kann, die sich dann im kollektiven Austausch ihrer selbst vergewissert. Denn „alle rhythmischen Elemente sind ursprünglich den Rhythmen des menschlichen Lebens entlehnt“.

1913 lädt er Strawinsky nach Hellerau ein in der selbstgewissen Freude: „Hier beginnen wir den Weg einer vollständigen Umformung von Gefühlen in entsprechende Bewegungen zu erahnen!“

Adolphe Appia, ursprünglich Maler, auch am Genfer See wohnend, hatte längst tieferschürfende analytische Arbeiten zu Struktur und Funktion künftigen Theaters vorgelegt, die diesem gleichfalls eine sozial-ethische Bedeutung zuwiesen. Den Weg dahin sahen beide in der Befreiung des körperlichen Sensoriums durch die Musik. Appias kritische Auseinandersetzung mit Wagner hatte ihn zu der von

Nietzsche formulierten Erkenntnis geführt, diese Musik verlange „nach ihrer ebenmäßigen Schwester, der Gymnastik, als ihrer notwendigen Gestaltung im Reiche des Sichtbaren“. Seine Forderungen nach einer Bühnenreform harten immer wieder auf die reale Körperlichkeit der Darsteller insistiert, der der Darstellungsraum zu dienen hat, indem er ihr die deutlichsten Entfaltungsmöglichkeiten gibt.

Folgerichtig sah Appia in Dalcrozes rhythmischer Gymnastik ein wesentliches Element seiner Vorstellungen. Er schuf „rhythmische Räume“, die von den Körpern durchmessen werden und so Leben erhalten. Im Vorfeld der „Orpheus“-Inszenierung entwarf er ganze Serien, die heute als grafische Blätter eine eigenartige archaische Wirkung haben. Ihre Intention wird darin spürbar, daß sie seltsam unbelebt wirken.

Der große Saal des Festspielhauses - Appia hatte ihn bei Tessenows Projektierung detailliert vorgegeben - stellte sich dem Premierenpublikum wie folgt dar:

Mit 49 Metern Länge, 16 Metern Breite und 12 Metern Höhe ist er ein nobel proportionierter Einheitsraum, ohne die tradierte Trennung in Zuschauerraum und Bühne, nur mit einem versenkbaren Orchestergraben als Erbe Bayreuths. Als erster Theaterraum in der neueren Theatergeschichte vereint er so Spielraum und Schauraum und schlägt entscheidende Passagen in die seit dem ausgehenden Barock immer weiter befestigte Grenze zwischen Theatervorführung und kollektivem Fest.

Die schlicht-funktionalen Sitztraversen sind mobil, um mit freien Zuordnungen und neuen Beziehungen zwischen Darstellern und Zuschauern experimentieren zu können.

Die völlig neuartige Beleuchtungsanlage, von dem georgischen Maler Alexander von Salzman nach Appias Wünschen entwickelt und von Siemens gebaut, dient ganz der Stiftung einer Erlebnisgemeinschaft: 7.000 Glühbirnen wurden installiert, gleichmäßig an der Decke und den vier Wänden verteilt, davor altweiß imprägnierte Stoffbahnen gespannt, die den Lichtfluß streuten. Die Glühbirnen waren von einer Orgelanlage aus stufenlos und segmentweise regelbar, sodaß man das Gefühl hatte, „nicht in einem beleuchteten, sondern in einem leuchtenden Raum“ zu sein, wie Fürst Wolkonsky fasziniert berichtete.

Im Raumteil für die „Orpheus“-Ereignisse war aus blau bezogenen Praktikabein unterschiedlicher Größe ein grandioses Treppensystem komponiert - das mehrere Handlungsebenen miteinander verband - und ringsherum von blauen Vorhängen umspannt wurde. Im Anschluß an eine Vorbühne, beginnend am Orchestergraben, führte eine 15 stufige Treppe auf eine Ebene von ganzer Bühnenbreite, 9 Stufen nach rechts zu einer kleinen Plattform am Bühnenrand. Hier begann eine große, parallel zur Hinterwand nach links steigende Treppe mit 22 Stufen, unterbrochen von einem Zwischenpodest. Diese monumentale Treppe stieg Orpheus in die Unterwelt hinab, sie wurde zum Hades und zu den „Champs Elysees“. Es war wohl ein unerhörter Eindruck äußerster Strenge und heiligen Ernstes, mythisch in der diffusen Ausleuchtung und zum Greifen nahe zugleich.

Die kultisch-einvernehmende Wirkung der Vorgänge ließ sich mit dem gewohnten Vokabular der Rezensenten nicht fassen, sie beschrieben meist nur, was sie bei den rhythmischen Choreografien empfanden, verglichen die Furien-Szenen mit Gustav Dore's Visionen zu Dante und sprachen von Schlangenkäueln in der Hölle. In den Gefilden der Seligen „führten mehrere Gruppen schreitender Frauen abwechselnd oder auch gleichzeitig verschiedene Bewegungen aus. Die wonnige Ruhe, die in sich geschlossene Schönheit, mit der das geschah, atmete wirklich den Charakter einer paradiesischen Wunschlosigkeit.“ Orpheus durchquert auf der Suche nach Eurydike die Scharen der Seligen, und die Freude, sie inmitten dieser gefunden zu haben, zeigte er ganz folgerichtig nicht durch realistische Gesten, sondern „die ganze Bühne erstrahlte in hellem Licht.“

Die Reinheit und Klarheit, die grandiose Naivität, mit der sich diese Aufführung sowohl der Frivolitäten als auch der sozialkritischen Attitüde des gängigen Zeittheaters entschlug, war es wohl, die ihre Zuschauer bis zur Betroffenheit beeindruckte. Hier war fraglos mehr gemeint als ein Kunst-Stück innerhalb einer Kunstthermetik. Das fühlten alle.

Spätestens hier muß Wolf Dohrn genannt werden. Er hatte Dalcroze und Appia nach Hellerau geholt und den weitgehend unbekanntem 34jährigen Tessenow mit dem Bau des Festspielhauses beauftragt, das dessen Hauptwerk wurde. Die sozialreformerische Modellsiedlung Hellerau, die aus produktbewußter Möbelfabrik und menschenfreundlichen Reihenhäuschen mit Garten für deren Arbeiter bestand - dazu einige Landhäuser für Kunstgewerbler und stadtfüchtige, besser verdienende Intellektuelle zur „sozialen Durchmischung“ - betrieb er noch gemeinsam mit dem Gründer und Besitzer der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt und dem sozialpolitisch ambitionierten Architekten Richard Riemerschmidt. Zum kulturutopischen Projekt treibt er Hellerau mit dem Bau der Bildungsanstalt ganz allein weiter, ohne Unterstützung seiner beiden Kompagnons, ja gegen den ausdrücklichen Widerstand Karl Schmidts.

Schmidt will soziale Eintracht, damit aus dem „anarchisch zu entarten drohenden Proletariern ein zufriedener, bürgerlich empfindender Arbeiterstamm wird“, wie der zeitgenössische Publizist Karl Scheffler seine Absicht beschreibt, An eine Sozial-Kultur-Idylle glaubt er nicht; zu Recht, denn eine Eintrittskarte zum „Orpheus“ im Festspielhaus wird 25 Reichsmark kosten - fast den Wochenverdienst eines Arbeiters seiner Möbelfabrik. Übrig bleibt schließlich eine wöchentliche Gratis - Stunde Rhythmik an der Dalcroze-Schule für die Kinder.

Zwar stellt die Stadt Dresden - man registriere das heute genau - das Baugelände zur Verfügung und eine einmalige große Subvention von 75.000 RM, was fast einem Millionenbetrag heutiger Kaufkraft entspricht; und der Intendant der Königlich-Sächsischen Hoftheater, Graf von Seebach, stellt sich ehrenhalber an die Spitze eines Gründungskomitees. Doch die Baukosten betragen ein Vielfaches der städtischen Zuwendung, und Dohrn bringt sie letztlich ganz allein auf, indem er sein künftiges Erbe, das mütterliche Gut im Baltikum, beleiht.

Sein Vater hatte einige Jahrzehnte zuvor auch schon ein kulturutopisches Unternehmen in die Welt gesetzt: die Meereszoologische Station in Neapel, nach der Idee der Goetheschen Gelehrtenrepublik gedacht, und mit den großartigen Fresken Hans von Marees über das neapolitanische Fischerleben bemalt, war der Ort seiner Kindheit gewesen.

Als Schmidts Geschäftsführer oblagen ihm die Werbung und der Absatz der Hellerauer Qualitätsmöbel, die zum erstenmal aus den Möglichkeiten der industriellen Fertigung eine eigene Ästhetik gewannen, statt die der vorindustriellen nur zu imitieren. Er wurde der erste Sekretär des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes, der die material- und funktionsgerechte Fertigung von Gebrauchsgegenständen, Möbeln und Wohnungen als soziale Aufgabe betrieb.

1909 sieht Dohrn eine Demonstrationsvorführung von Dalcrozes rhythmischer Gymnastik, und er setzt sich in den Kopf, daraus eine kulturpädagogische Bewegung großen Stils zu machen.

Und er war es wohl, der Dalcroze die Worte von der Bildungsanstalt als „Laboratorium einer Neuen Humanität“ soufflierte und ihn anregte, den „Rhythmus zur sozialen Institution“ machen zu wollen.

Hier stutzen wir. Das Jahrhundert hat uns gegen solchen Anspruch mißtrauisch gemacht. Hier ist nicht mehr nur, wie damals üblich, die Rede vom Gesamtkunstwerk. Hier geht es um die soziale Skulptur.

Dabei hat Dalcroze eine kryptisch-dumpfe Vorstellung von dem, was da zur sozialen Institution gemacht werden soll: „Der Rhythmus... ist eine Naturgewalt, die uns durch ihr Wirken uns selber zurückgibt... sie gibt uns eine Ahnung von den Geheimnissen des ewigen Mysteriums. Sie drückt unserem Denken ein Gepräge ursprünglicher Frömmigkeit auf, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet...“

Und man begann, sich selbst zu ideologisieren, indem man sich eklektizistisch auf Goethes „pädagogische Provinz“, auf Rousseaus Maximen der Natürlichkeit, Wagners Idee vom Kunstwerk der Zukunft, auf Nietzsche und schließlich auf Platos Staatsidee berief.

Damit einher geht namentlich in Appias theoretischem Wirken ein Absehen vom dramatischen Text und der darstellenden individuellen Autonomie, wenn er fordert, der menschliche Körper müsse Ausgangspunkt werden für die szenische Einrichtung, den Autor, den Regisseur, für die Konzeption selbst des Dramas. Der „menschliche Körper“ wird hier zum Wert an sich, zum rituellen Requisit.

So bemerkt denn auch ein kritischer Beobachter:

„Durch den Rhythmus, wie er hier verstanden wird, kann immer nur das Typische im Allgemeinen zur Darstellung gelangen. Die hier vorgeführten Rhythmen sind letzten Sinnes kultische ... Diese elementaren Vorgänge ... sind nie selber Kunstwerk, sind nur Gefäß, Werkzeug, Medium, sind in höherem Sinne Resonanzboden.“ (Breuer) Und wir lesen mit höchst ambivalentem Gefühl über die Dalcroze-Massenchoreografien: „Diese souveräne Umschöpfung des Menschenmaterials in ein klingendes Instrumentarium war wirklich so etwas wie eine Erlösung der Bühne von allen naturalistischen Lasten“.

Ein neuer Begriff wird in Dalcrozes und Appias Hellerau Arbeit geprägt, die „plastique animee“. Dieser geht - für uns heute befremdend - stillschweigend von der Entgegensetzung des animierenden Demiurgen zum animierten Material aus, und dieses Material sind immerhin menschliche Körper. In seiner letzten theoretischen Arbeit, die er „L'Oeuvre d'art vivant“ nennt, entwirft Appia das Bild einer „Kathedrale der Zukunft“ als Ort rhythmisch-ritualer Kollektiverlebnisse, die in der Synästhesie von Licht, Musik, Bewegung, Farbe, Raum zu den Uranfängen dramatischen Ausdrucks zurückfinden, also zur prätheatralen Phase des idolisierten Griechentums.

Lazarowicz bemerkte 1971 dazu in einer Studie: „Die totale Mobilmachung der „lebendigen Kunst“ zu erleben blieb ihm (Appia) erspart. Sie wurde wenige Jahre nach seinem Tod von den Arrangeuren der Nürnberger Reichsparteitage betrieben, die unter Verwendung von Scheinwerfern, Pylonen, Fahnen, Trommeln und Fanfaren eine eurhythmisch organisierte, pseudokultische Selbstdarstellung der Volksgemeinschaft (des corps collectif) in Szene setzten.“

Und wir verlieren gerade wieder die Gelassenheit, dies polemisch überspitzt zu finden.

Rudolf von Laban hatte 1935 manifestativ verlautbart: „Wird nicht der zukünftige Tempel wie die kommende Schaubühne aus schwingenden, singenden und klingenden Menschleibern ... gebildet werden?...Das Leben wollen wir verherrlichen... und jede Menschgruppe ... ist selbst ein lebender, schwingender Tempel, der flüchtig sich erbaut und wieder verweht, um neuen Schöpfungen Platz zu machen.“

Im gleichen Jahr will Tanzmann, der gausächsische Nazi-Kultur-Funktionär - übrigens ebenfalls ein Hellerauer - Tessenows funktionalen Theaterbau, der Maßstäbe setzte für die Theaterarchitektur unseres Jahrhunderts, einvernehmen als „Prototypen nationalsozialistischer Baugesinnung, in dem der griechische Tempel endgültig eingedeutscht“ sei. Er soll Ort der Reichs-Opernfestspiele werden oder Sitz eines weltweit ausstrahlenden NS-Kultur-Kurzwellensenders.

Schließlich dient er 1937, im Jahr der Ausstellung „Entartete Kunst“, als Kaserne. Zunächst der Reichspolizei, dann der SA, zuletzt der SS. Volkmar Billig formuliert hierzu sarkastisch: „Eine soziale Utopie, die sich in einem fruchtbaren historischen Augenblick als künstlerische Form offenbart hat, wird wieder entkünstet... Eine Kaserne mit dem Ying und Yang über dem Eingangsportal, eine ‚Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik‘ zum Zwecke der militärisch-körperlichen Ertüchtigung - man könnte es ein Paradebeispiel dialektischer Aufhebung einer historischen Form nennen.“

Nach dem Weltkrieg II zogen die Sieger ein, die Soldaten der Roten Armee. Sie verließen das Festspielhaus unlängst wieder, nachdem sie den Kalten Krieg verloren haben.

Ein anderer Sarkastiker, er gilt in West wie Ost als größter lebender deutscher Dichter, bemerkt zu diesem historischen Vorgang: „Die deutsche Wirtschaft hat ihr Kriegsziel erreicht. Osteuropa liegt auf den Knien. Das Mittel hierzu war die militärische Niederlage Deutschlands gewesen.“

Die Russen haben das Haus in einem bedauernswerten Zustand hinterlassen. Allerdings stand es auch nicht auf ihrer zentralen Liste für Denkmalspflege, sondern auf der der DDR. Diese wiederum hatte keinen Zugriff darauf und war wohl auch ganz froh darüber, zumindest in den ersten vierzig Jahren ihres Wirkens. Immerhin hoben es die sowjetischen Militärs „nur“ als Lazarett benutzt.

Dazu hatten es auch schon einmal deutsche Militärs nach Ausbruch des Weltkrieges I. gemacht, als die Rhythmusseligkeit das erste Mal überschrien wurde vom Takt der Maschinengewehre und Panzermotoren und den Hurras der Futuristen; und nachdem Dalcroze zur persona non grata ernannt wurde, als er sich in den Protest Schweizer Intellektueller einreichte, der sich gegen den Beschuß der Kathedrale von Reims durch das deutsche Heer richtete.

Bleibt noch zu sagen, was Hellerau für uns gewesen sein kann, um zu überlegen, was es werden könnte:

Es war das hochfliegende Experiment einer europäisch angelegten Kulturwerkstatt in der Zeit aufgrolender Nationalismen, das große Hoffnungen und aufmerksames Interesse aus allen Himmelsrichtungen auf sich zog.

Die Namen derer, die für kürzere oder längere Zeit hierher kamen, lesen sich wie der Adelskalender der klassischen Moderne: Buber und Busoni, Claudel und Corbusier, Diaghilew, Kafka (der hier die Muirs kennenlernte, seine kongenialen englischen Übersetzer), Kokoschka, Milhaud, Nijinsky, Nolde (der hier die Wigman malte), Poelzig und die Pawlowna, Pfitzner, Rachmaninow, Rilke (der hier Werfel begegnete), Strawinsky, Van de Velde, Stefan Zweig - und dies sind nur einige.

Das Aufeinandertreffen mittel- und westeuropäischer Kulturen mit denen Osteuropas hatte hier eine Zeit höchster Intensität.

Es war der Ort ernsthafter Suche nach dem menschlichen Körper als Ausdrucks- und Darstellungssubjekt. Von hier stießen sich Suzanne Perrotet und Mary Wigman in ihr folgenreiches Schaffen ab - hier wurde der freie Tanz wenn schon nicht geboren, so doch gezeugt.

Und es war das Experimentierfeld eines Verständnisses von theatraler Begegnung, das die direkte, die leibhaftige Kommunikation von Menschen will, den authentischen Prozeß, und nicht nur die Distribution vorgefertigter Produkte.

Das muß uns wichtig sein in einer zivilisatorischen Situation von Wirklichkeitsverlust, Mediatisierung und Simulation, um unsere individuelle Wahrnehmungs- und Verhaltensfähigkeit zu bewahren, als die Grundlage wirklichen sozialen Agierens. Damit „die Rauheit der Stimme“ (Barthes) noch gehört wird im virtuellen Rauschen.

Und wir haben dieses Haus, das ein Zeitzuge ist wie kein anderer. Das auf fast penetrant symbolische Weise das Schicksal des Jahrhunderts verkörpert, „der Spiegel und die verkürzte Chronik des Zeitalters“ ist, wie Hamlet vom Schauspieler sagt. Mit seinen Wunden, die unsere Wunden sind. Und die wir annehmen müssen, statt sie mittels Totaloperation und Frischzellentherapie flott vergessen zu wollen.

DETLEV SCHNEIDER Vorsitzender des Fördervereins für die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. geb. 1948 in Plauen; Theaterhistoriker; Studium in Leipzig; organisierte Theaterausstellungen und publizierte über Bühneninnenräume und Theaterarchitektur; initiierte im Herbst '89 mit Dresdener und Berliner Kunst- und Theaterwissenschaftlern den Hellerau-Verein.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 13/ 1994,*
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>