

*mit dem 1/6 und 1/8 von dem 1/2 des 1/4
mit dem 1/8 von dem 1/4 des 1/2
des 1/8 von dem 1/4 des 1/2 des 1/4*

113515

KONGRESS

FÜR

ASTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 7.—9. OKTOBER 1913

BERICHT

HERAUSGEGEBEN VOM ORTSAUSSCHUSS



STUTT GART

VERLAG VON FERDINAND ENKE

1914

Class. 1.1.1.1

INHALTS-VERZEICHNIS

Vorgeschichte	1
Programm	4
Verzeichnis der Teilnehmer	8
Begrüßungsabend	21
Erste Allgemeine Sitzung	
Max Dessoir, Eröffnungsrede	42
Edward Bullough, Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik	55
Theodor Ziehen, Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik	73
Karl Lamprecht, Einführung in die Ausstellung von parallelen Ent- wicklungen in der bildenden Kunst	75
Kurt H. Busse, Die Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungs- geschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit	79
Zweite Allgemeine Sitzung	
Victor Basch, Die Objektivität des Schönen	83
Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegen- wärtigen Kultur	91
Abteilung I	
Emil Utitz, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft	102
Richard Hamann, Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik	107
Charles Lalo, Programm einer soziologischen Ästhetik	116
Otto Schiller, Das ästhetische Erleben als die einfachste Art des Erlebens von maximaler Intensität	124
Walther Schmied-Kowarzik, Intuition als Kern des ästhetischen Erlebens	134
Bernhard Alexander, Über künstlerische Intuition	144
Adolf Lasso, Der Wertbegriff in der Ästhetik	152
Richard Wallaschek, Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil	163
Theodor Elsenhans, Das künstlerische Genie und die Ästhetik	174
Georg Treu, Durchschnittsphotographie und Schönheit	186
Moritz Geiger, Das Problem der ästhetischen Scheingefühle	191
Kaarle S. Laurila, Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks	196
Theodor A. Meyer, Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und ihre ästhetische Bedeutung	208
Abteilung II	
Moritz Hoernes, Die Anfänge der bildenden Kunst	213
Wilhelm Worringer, Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik	222
Kurt H. Busse, Vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit	232
August Schmarsow, Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung	246

Inhalts-Verzeichnis

Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik	251
Hans Cornelius, Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik	266
Artur Weese, Die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei	276
Ernst Sauerbeck, Über ästhetische Perspektive	286
Erich Everth, Bildformat und Komposition	298
Gustav Britsch, Der Begriff des künstlerischen Tatbestandes	308
David Katz, Psychologisches zur Frage der Farbgebung	314
Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei	322
Oskar Wulff, Die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten	330
Abteilung III	
Ottokar Fischer, Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung	339
Richard Müller-Freienfels, Das Ich in der Lyrik	342
Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht	354
Gustav von Allesch, Über die Natur des Dramas	368
Wilhelm von Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters	377
Oskar Walzel, Tragische Form	388
Friedrich Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers	392
Max Martersteig, Illusionsbühne und Stilbühne	405
Abteilung IV	
Paul Moos, Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik	416
Charles S. Myers, Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik	430
Alfred Heusz, Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophengedicht	444
Abteilung III und IV	
Eduard Sievers, Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik	456
Abteilung IV	
Fritz Ohmann, Melodie und Akzent. Experimentelle Untersuchungen über ihre Beziehungen	476
Anton Penkert, Die musikalische Formung von Witz und Humor	482
Arnold Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik	490
Hermann Wetzell, Dur und Moll im diatonischen Tonkreise	501
Alfred Guttman, Kunst und Wissenschaft des Gesanges	511
Hugo Riemann, <i>Γυγνόμενον</i> und <i>Γεγονός</i> beim Musikhören	518
Geschäftliche Sitzung	526
Abschiedsfeier	530
Ständiger Ausschuß	533

Abteilung III und IV

8. Oktober, vormittags 10 Uhr

Verhandlungsleiter: Herr Brandl

Eduard Sievers:

Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik ¹⁾

Herr Professor Max Dessoir hat die Freundlichkeit gehabt, mich zu fragen, ob ich etwa bereit sei, an dieser Stelle einiges über die klanganalytischen Untersuchungen zu berichten, die in neuerer Zeit von philologisch wie von musiktheoretischer Seite aus in Angriff genommen sind. Trotz mancherlei Bedenken (da ich weder Ästhetiker noch Musiker bin) bin ich doch als ein bei diesen Arbeiten Beteiligter schließlich gern auf diesen Vorschlag eingegangen, und zwar um so lieber, als es sich hier um Probleme und Arbeitsmethoden handelt, welche notwendig mündliche Verständigung erheischen. Schriftlich ist über sie überhaupt kaum zu verhandeln, will man nicht Mißverständnis auf Mißverständnis häufen: wie die Erfahrung genugsam erwiesen hat.

Aus derselben Erfahrung schöpfe ich aber auch noch eine andere Lehre. Bloß verstandesmäßige Auseinandersetzungen über die Fragen, die hier in Rede stehen, würden im Rahmen eines Einzelvortrages schwerlich die Hörer zu überzeugen vermögen, daß es sich dabei nicht nur um faßbare, sondern auch um lösbare Probleme handelt. Denn hier entscheidet über „Richtig“ und „Falsch“ (oder meinerwegen über „Glaubwürdig“ und „Unwahrscheinlich“) nicht das Raisonement oder irgendwelche aprioristische Voraussetzung, sondern lediglich die gut kontrollierte persönliche Erfahrung des Einzelnen gegenüber den Klangphänomenen, die seiner Beurteilung dargeboten werden. Und diese Beurteilung ist nicht immer ganz leicht. Sie verlangt auf jeden Fall wiederholte ernstliche Durchprüfung der Phänomene und kostet damit Zeit. Sie setzt aber außerdem bei dem Hörer neben dem (oft genug fehlenden) guten Willen auch noch die Fähigkeit voraus, seine Aufmerksamkeit

¹⁾ Als Versuchspersonen dienten Herr Dr. Kurt Fischer, Fr. K. Meyer, Fr. Ch. Spitz, als Kontrolleure Herr Dr. M. Bauer und Herr P. J. von Kügelgen.

von denjenigen Seiten der Klangphänomene abzuziehen, die er bisher an ihnen zu beobachten gewöhnt war, und sie dafür auf andere Seiten zu konzentrieren, für die er in seinem gewohnten System der Klangbeurteilung noch keinen festen Platz hat und die er deshalb auch schwerer erfaßt als das ihm von jeher Geläufige.

Zu diesen Schwierigkeiten allgemeinmenschlicher Art gesellen sich aber weiterhin auch noch solche von mehr individuellem Charakter. Von diesen möchte ich namentlich eine hervorheben. Die Fragen, die hier vorzulegen sind, appellieren in erster Linie an den Klangsinn der Beobachter, und dieser spezifische Klangsinn ist ja bei den verschiedenen Menschen bekanntlich in sehr verschiedenem Grade vorhanden oder ausgebildet und namentlich in keiner Weise an das gebunden, was man musikalische Begabung zu nennen pflegt. Im Gegenteil, man wird oft finden, daß gerade musikalisch hochbegabte Naturen beim Anhören von Klangwerken durch ganz andere Seiten des inneren Erlebnisses derart in Anspruch genommen sind, daß sich gerade der Teil des Klanglichen, um den es sich hier handelt, leicht ihrer Kontrolle entzieht. Jedenfalls aber wird erfahrungsgemäß ein und dieselbe Klangdifferenz (und mit solchen müssen wir vorwiegend arbeiten) von verschiedenen Beobachtern oft ganz verschieden beurteilt, wird nach ihrer persönlichen Veranlagung auch ganz verschieden beurteilt werden müssen. Dem einen mag sie etwa als „grob sinnfällig“ erscheinen, während ein anderer sie vielleicht als „eben noch wahrnehmbar“ bezeichnet und ein dritter mit gleicher Bestimmtheit das Bestehen eines Unterschiedes überhaupt leugnet.

Unter diesen Umständen scheint es nur einen Weg zum Weiterkommen zu geben, nämlich den, vorläufig einmal von allem Theoretisieren für und wider abzusehen und dafür so lange das Experiment eintreten zu lassen, bis Umfang und Sicherung des gewonnenen Tatsachenmaterials auch einer eingehenden theoretischen Diskussion einigen Erfolg verbürgt. So möchte ich denn auch Ihnen heute im wesentlichen nur eine Reihe von Klangphänomenen zur Einzelbeurteilung vorlegen, in der Hoffnung, daß sich dabei unter uns auch solche Beurteiler finden werden, die, unabhängig von einander, und doch mit hinlänglicher Bestimmtheit, gleichgerichtete positive Urteile abzugeben vermögen und dadurch ihre, vermutlich gar in der Mehrzahl vorhandenen, mehr negativ gerichteten Mithörer veranlassen können, ihrerseits an Stelle des Urteils „nicht vorhanden“ einstweilen einmal das mildere Urteil „noch nicht selbst beobachtet“ treten zu lassen.

Bei diesen Experimenten, die natürlich nur als veranschaulichende Proben¹⁾ angesehen werden wollen, muß ich nun Sie

¹⁾ Auf diesen Passus muß ich besonderes Gewicht legen, weil hernach bei der Debatte (insbesondere seitens Herrn Stumpfs, vergl. unten Seite 468, Anmerkung 1) sich mehrfach die Anschauung geltend zu machen schien, als hätte ich das, was nur zeigen sollte, in welcher Weise ich zu arbeiten pflege, für

selbst, verehrte Anwesende, bitten, die eigentliche Arbeit selbst zu übernehmen: schon, damit nicht der Verdacht entsteht, als könnte es in meiner Absicht liegen, Sie sozusagen durch ad hoc kolorierte Eigenvorführung in dem mir erwünschten Sinne suggestiv zu beeinflussen. Aus demselben Grunde habe ich es auch vermieden, meinerseits bestimmte Versuchspersonen von erprobter Reaktionsfähigkeit vorher auszuwählen. Ja, selbst die verehrten Herrschaften, welche sich auf meinen indirekt übermittelten Wunsch freundlichst bereit erklärt haben, mich bei dem musikalischen Teil der Experimente als Vortragende zu unterstützen, und denen ich für diese Opferwilligkeit neben dem meinigen gewiß auch Ihrer aller Dank aussprechen darf, würden mir, wenn es nötig wäre, bestätigen können, daß sie bis zur Stunde nicht genauer wissen, was der eigentliche Sinn und Kern der vorzuführenden Experimente ist.

Durch diese Enthaltksamkeit hoffe ich nach Kräften für die Gewinnung objektiver Grundlagen für unsere weiteren Verhandlungen gesorgt zu haben. Aber freilich, indem ich auf die Heranziehung mir bereits als geschult und reaktionskräftig bekannter Helfer verzichte, gerate ich andererseits insofern in eine gewisse Notlage, als es unter diesen Umständen zu einem guten Teil dem Spiel des Zufalls überlassen bleiben muß, ob es mir gelingt, unter Ihnen gerade solche Helfer zu finden, die sich untereinander auf positive Aussagen einigen können. Ich bin deshalb auch ganz darauf gefaßt, daß hier manches mißlingen kann, was mir anderwärts ohne alle Schwierigkeit wiederholt gelungen ist, weil ich dort zufällig auf Versuchspersonen stieß, die gerade für das besondere Experiment, zu dem sie herangezogen wurden, hervorragend beanlagt waren. Im Negativfall muß ich Sie allerdings bitten, mir zu glauben, daß ich Ihnen keine Art von Versuchen vorlegen werde, die nicht anderwärts bereits erprobt worden wäre.

Soll ich nun zur Sache selbst übergehen, so muß ich nach dem aufgestellten Programm mich in der Hauptsache darauf beschränken, das, was ich zu sagen habe, in die Form von Thesen zusammenzudrängen und das Weitere dem Experiment und der Diskussion zu überlassen. Freilich wird auch das nicht ohne allerhand Vorerinnerungen abzumachen sein.

Von zwei Seiten aus sind die Probleme, die ich heute im Auge habe, vornehmlich in Angriff genommen worden. Einmal begann man die rhythmisch-melodischen Verhältnisse der menschlichen Rede, namentlich der gebundenen, genauer als zuvor zu untersuchen (ich darf da u. a. auf eigene ältere Arbeiten von mir zurückverweisen,

wissenschaftlich exakte Untersuchungsbeispiele ausgeben wollen. Exakt läßt sich hier vor einem größeren Publikum überhaupt nicht arbeiten, und gerade darum hatte ich auch Herrn Professor Dessoir bei unseren ersten Verhandlungen gebeten, womöglich die Proben nur vor einem ganz beschränkten Kreise ausgesprochener Motoriker vorführen zu dürfen, weil eine größere Zahl stören und sämtliche etwa anwesenden Nichtmotoriker voraussichtlich überall nur mit einem Nein antworten würden.

die neuerdings in einem besonderen Bändchen zusammengedruckt sind),¹⁾ andererseits das, was man etwa die spezifische Klanggebung nennen kann, und zwar zunächst in der Musik, einschließlich des Gesanges, dann auch wieder in der bloß gesprochenen Rede.

Das Verdienst, für die Klanggebungslehre vollkommen neue Bahnen gebrochen zu haben, gebührt der Münchener Forscherfamilie Rutz, in erster Linie dem schon 1895 verstorbenen Vater Joseph Rutz, als dem eigentlichen Entdecker, in zweiter Linie dessen überlebender Gattin Klara Rutz und ihrem Sohne Ottmar Rutz, welche die Beobachtungen des Vaters fortgesetzt und erweitert, dann auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht haben (siehe insbesondere die drei Schriften von O. Rutz, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München 1908, Sprache, Gesang und Körperhaltung, ebenda 1911, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911).

Will man den Verdiensten der Rutzschen Arbeiten gerecht werden, so wird man gut tun, dabei Beobachtung und Theorie auseinanderzuhalten. Gegen die Theorien, welche Vater und Sohn an das Material beobachteter Tatsachen angeknüpft haben, ist vieles eingewendet worden und wird sich manches mit Fug und Recht einwenden lassen; denn die angeschnittenen Fragen sind längst noch nicht alle spruchreif oder eindeutig zu behandeln. Aber die aufgedeckten Tatsachen selbst scheinen mir von fundamentaler Wichtigkeit zu sein, da sie nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin in die verschiedenartigsten Wissenschaftsgebiete einschlagen. Psychologie, Musiklehre und Philologie haben beispielsweise an ihnen gleichermaßen Anteil, und auch die Ästhetik wird an ihnen nicht vorübergehen dürfen, nicht nur, weil es sich hier u. a. um ein Kapitel aus der Formenlehre der Kunst handelt, sondern speziell auch deswegen, weil jene Tatsachen auf die eigentlichen Zusammenhänge zwischen gewissen Verschiedenheiten der ästhetischen Wertung mit gewissen Körperzuständen der urteilenden Beobachter ein helles Licht werfen. —

Die Untersuchungen über Sprachrhythmik und Sprachmelodie einerseits und über spezifische Klanggebung andererseits sind nun zunächst von ganz verschiedenen Seiten aus geführt worden, und ohne daß die Beteiligten auch nur etwas voneinander wußten. Aber die Richtung der Forschung war doch auf beiden Seiten von Haus aus dieselbe, und so sind denn auch beide Seiten in einem gemeinschaftlichen Generalresultat zusammengetroffen, das sich etwa so formulieren läßt:

„Jedes von Menschen erzeugte Klangwerk, einerlei ob Rede oder Musik, ist, unbeschadet aller sonstigen (zumal künstlerischen) Variabilität im einzelnen, doch von gewissen allgemeinen klanglichen Konstanten beherrscht, die für Charakter und Wirkung des Klangwerkes von wesentlicher Bedeutung sind und also sorgfältige Erforschung von seiten aller

¹⁾ Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912.

derer erheischen, welche sich mit dem Studium menschlicher Klangwerke, ihrer Entstehungs- und ihrer Wirkungsweise befassen.“

Die hier gemeinten Konstanten werden dem Klangwerk in den meisten Fällen unbewußt aufgeprägt und daher dann bei schriftlicher Fixierung des Klangwerkes auch nicht besonders (jedenfalls meist nicht ausreichend) bezeichnet. Sie sind dann also auch nur auf dem Wege und mit Hilfe interpretativer Reproduktion zu ermitteln. Bei dieser Reproduktion aber kann man entweder mehr unbewußt verfahren (auf dem Wege des instinktiven Einfühlens) oder mehr bewußt, indem man verschiedene Vortragsformen vergleichend einander gegenüberstellt. Im letzteren Falle wird dann im allgemeinen diejenige Vortragsform als die „richtigste“ (d. h. die dem Sinne des Autors am nächsten kommende) bezeichnet werden dürfen, welche nach sachkundigem Urteil dem zu erschließenden Inhalt und der zu erschließenden Stimmung des Klangwerkes am gerechtesten wird. Daß (nebenbei bemerkt) dieser Satz sich in einem offenkundigen Zirkel bewegt, darf nichts verschlagen, denn derselbe Mangel haftet ja zwangsweise allen Lösungsversuchen von Problemen an, die mit dem Hilfsmittel der Interpretation arbeiten.

Nun hat man ja gewiß von jeher das Auftreten formaler Konstanten in den Klangwerken beachtet und in Rechnung gestellt: man denke z. B. nur an die Regeln der landläufigen Metrik oder an Begriffe der Musiklehre wie Taktart, Tonart und dergleichen mehr. Aber gerade die Seiten des Klanglichen, die ich hier im Auge habe, sind darüber doch lange Zeit zu kurz gekommen, sei es, weil man die betreffende Erscheinung (wie z. B. die „individuelle Klanggebung“) ihrem Wesen und ihren Zusammenhängen nach noch nicht genügend erkannt hatte, sei es, weil man (wie z. B. bei der Melodie der gesprochenen Rede) nicht recht an Konstanz denken mochte, weil dem nach allen Seiten hin variablen Inhalt der Rede eine ebenso allseitig variable Schallform a priori adäquater zu sein schien. Ja, in diesem Zustand leben wir auch heute noch vielfach, und darum gebricht es uns auch so oft noch an der Übung in der Auffassung der erst später beobachteten Konstanten. Es empfiehlt sich daher gerade beim Anfang der Beobachtungen, nicht mit der Analyse des Einheitlichen selbst zu beginnen, sondern von den Störungen der Einheitlichkeit auszugehen, die aus irgend einem Grunde irgendwo auftreten: denn gerade solche Störungen werden (eben als singuläre Abweichungen von der zwar nicht bewußt analysierten, aber doch empfundenen Einheitlichkeit), zumal an den Bruchstellen, meist leichter und sicherer erkannt und eingeschätzt als die Normen selbst, die unter Umständen schon recht komplizierte Gestalten aufweisen können. Zeigt sich dann aber hinterdrein — und das ist eben durchaus das Gewöhnliche —, daß alle in einem Schallwerk nachweisbaren Störungen irgendwie sekundärer Natur sind, so ist damit doch wohl für das Grundwerk der Charakter der Einheitlichkeit unwiderleglich dargetan.

Hierzu nun einige Beispiele, zunächst eines aus dem Gebiete der Sprachmelodik, über die ich u. a. folgenden Satzes aufstelle:

„Alle gesprochene Rede, sei es Poesie, sei es Prosa, weist bestimmte melodische Konstanten auf, die ohne Schädigung des Gesamtcharakters des Redestückes nicht gestört werden können.“

Es gibt ja nun aber doch sehr viele Texte, die solche „Störungen“ aufweisen, und manchmal in reicher Fülle. Die Störungen verraten sich dann dadurch, daß eine Stelle der Rede (eine Silbe, ein Wort, ein Satzstück, ein Versstück usw.) dem unbefangenen Hörer ‚zu hoch‘ oder ‚zu tief‘ klingt, oder dadurch, daß ein Tonschritt als ‚falsch‘ erscheint, sei es der Richtung nach (als Steigschritt gegen Fallschritt, Steigton gegen Fallton usw. und umgekehrt), sei es der Größe nach, indem sein Intervall wieder als ‚zu groß‘ oder ‚zu klein‘, jedenfalls aber als ‚anomal‘ und eventuell als ‚unbefriedigend‘ empfunden wird.

Die hier gebrauchten Ausdrücke wie ‚falsch‘, ‚zu hoch‘, ‚zu groß‘ und dergleichen sind dabei natürlich nur gemeint in dem Sinne von ‚abweichend von dem sonst Eingehaltenen‘: sie sollen also nur Tatsächliches bezeichnen und keinerlei Zensurwerte enthalten. Das ist wohl selbstverständlich. Schwierig aber kann unter Umständen für den einzelnen Beobachter die Feststellung des Tatbestandes selber sein, zumal für den speziell musikalisch veranlagten oder geschulten Hörer. Denn einmal arbeitet die gesprochene Rede verhältnismäßig selten mit den festen Tönen und den bestimmten Intervallen der Musik (sie hat meist Gleittöne, und die Intervallgröße kann den mannigfaltigsten Verschiebungen unterliegen), und andererseits scheint es fast, als beruhe der Gegensatz von ‚höher‘ und ‚tiefer‘, den das naive Ohr in der Rede empfindet, nicht allein auf einem Wechsel der Schwingungszahl des Grundtones, sondern als gehe er mit typischen Verschiebungen der Klangfarbe und des relativen Spannungszustandes des Sprachorgans Hand in Hand. Das ‚Höher‘ in diesem Sinne wäre dann also eine Komplexerscheinung, die sich aus einer Additionswirkung der drei Faktoren, Tonhöhe, größere Helligkeit und größere Spannung zusammensetzt, das ‚Tiefer‘ wäre in gleichem Sinne ein Produkt von Tonhöhe + größerer Dunkelheit + größerer Entspannung. Für den Beobachter, dessen Ohr diese Komplexwerte nicht auflöst, kann daher die Gesamtwirkung des Komplexes eine recht starke sein, auch in Fällen, wo das analysierende Ohr des anderen (das z. B. die Tonhöhe allein aus dem Komplex aussondert) viel schwächere Eindrücke bekommt. So mag sich die bekannte Tatsache erklären, daß gerade musikalisch veranlagte Personen sprachmelodische Erscheinungen gewöhnlich viel schwerer erfassen als unmusikalische Hörer. Genauer untersucht sind freilich meines Wissens alle diese Fragen noch nicht, und so könnte es bedenklich scheinen, wenn ich hier vorschlage, eventuell

mit Komplexwerten zu rechnen, statt mit den Einzelwerten, die in den Komplexen stecken, wenn nicht dem Komplex doch wieder eine wenigstens artikulatorische Einheit zugrunde läge, die sich durch einfache Tastversuche objektiv feststellen läßt. Bei jedem ‚höheren‘ Ton schiebt sich nämlich die Zunge unter zunehmender Spannung mehr nach vorn und oben, als ihr bei gleichem Laut in mittlerer Tonlage zukäme, bei jedem ‚tieferen‘ Tone sinkt sie entsprechend mehr nach hinten und unten. Wer also das komplexe ‚höher‘ und ‚tiefer‘ nicht hört, weil sein Ohr zu fein analysiert, oder wer prinzipiell an der Benutzung des Komplexbegriffs Anstoß nimmt, den bitte ich, bis auf weiteres für ‚höher‘ und ‚tiefer‘ die artikulatorische Definition ‚mit höherer bzw. tieferer Zungenstellung usw. gebildet‘ einzusetzen; dann wird sich über das Tatsächliche leichter eine Einigung erzielen lassen.

Doch nun zu den Störungen selbst, die uns als Führer dienen sollen.

Sie entstehen, allgemein gesprochen, dadurch, daß an Stelle der vom Autor selbst während des Prozesses der Konzeption vorgestellten oder zu Gehör gebrachten Schallmassen in größerem oder geringerem Umfange andere Schallmassen treten, die sich ihrer Umgebung nicht mehr einheitlich einfügen.

Die gewöhnlichste und größte Art dieser Störungen (sie soll uns hier der Kürze halber allein beschäftigen) geht auf nachträgliche Änderungen ursprünglicher Wortlaute zurück und beruht darauf, daß der Ändernde die dem Grundtext inhärierenden Melodieformen bei der Änderung nicht gefühlsmäßig erfaßt hat oder sie doch im Augenblick nicht beachtet. So kann er, ohne es zu merken, leicht Wortformen, Wörter oder Wortfolgen einsetzen, die in den alten melodischen Zusammenhang nicht passen und sich demnach durch abweichende Melodieführung als unursprünglich verraten.

Solche Änderungen gehen natürlich sehr oft auf Fremde zurück; sie können aber ebenso gut auch dem ursprünglichen Verfasser des Sprechwerkes selbst zur Last fallen, wenn dieser an seinem eigenen Text korrigiert zu einer Zeit, wo ihm die ihn bei der Konzeption beherrschende melodische Konstante undeutlich geworden oder durch eine andere ersetzt ist.

Klassische Beispiele der letzteren Art liefert namentlich Goethe in großer Fülle. Er ist melodisch so reich und zugleich so wandelbar, daß bei ihm so gut wie jede nachträgliche Korrektur sich melodisch verrät. Man kann das ja ganz bequem kontrollieren, wo uns, wie bei Goethe so oft, ältere und neuere Fassung nebeneinander vorliegen, und wo die Untersuchung stets auf ein und dasselbe Schlussergebnis hinausführt: die Urfassungen sind melodisch einheitlich, die jüngeren aber uneinheitlich. Und gerade weil die Kontrolle hier so leicht und so sicher ist, eignen sich Goethesche Texte besonders gut zur Demonstration, und so möchte ich gerade an solchen Ihnen zu zeigen versuchen, daß Sie selbst auch ohne Kenntnis der ursprünglichen Lesarten imstande sind, ohne große Mühe

festzustellen, wo der uns geläufige Wortlaut von Endfassungen seiner Gedichte nicht original sein kann und nachweislich nicht original ist, wenn Sie nur an dem heuristischen Prinzip festhalten, daß jede melodische Störung den Sitz einer Änderung anzeigt. Nur über die Ausdehnung einer Änderung kann insofern öfters ein Zweifel bestehen, als auch kleine Änderungen am Text nicht selten auf längere Textstrecken hin melodisch umbildend einwirken.

Für Versuche dieser Art eignen sich am besten Personen, welche nicht zu musikalisch veranlagt und nicht ausgebildete Kunstsprecher, dagegen womöglich Motoriker sind und eine leicht bewegliche, nicht zu tiefe Stimme haben. Ferner sollte man beim Versuch selbst Probestücke von stärkerem Affektgehalt nicht von vornherein ‚deklamieren‘, sondern zunächst nur in leichtem, ungezwungenem Sprechton geben, damit erst einmal festgestellt werden kann, welche Tonführung der Text an sich (also rein nach seinem sprachlichen Inhalt betrachtet) nach dem dem Leser geläufigen Intonationssystem an die Hand gibt. Man wird deshalb auch gut tun, überhaupt mit Stücken anzufangen, die an sich leichten Sprechton erfordern. Endlich aber möchte ich auch noch darauf aufmerksam machen, daß die Melodiestörungen, die uns heute eigentlich allein angehen sollen, oft auch noch mit anderen Störungen verbunden sind, namentlich mit Verschiebungen der Tempo- und sonstigen natürlichen Zeitverhältnisse, und daß man diese Parallelstörungen bei der Analyse mit Vorteil zur Ergänzung heranziehen kann.

Als Beispiel eines Textes, der beide Arten von Störungen in ausgiebiger Weise vereinigt, obwohl die Varianten selbst gar nicht bedeutend sind, möchte ich Ihnen heute etwa die übliche Fassung von Goethes Gedicht ‚Christel‘ empfehlen. Werden weitere Proben gewünscht, so bitte ich, diese für die Diskussion zurückstellen zu dürfen, damit die Zeit für die Versuche zur Klanggebungslehre, die notwendig etwas mannigfaltiger sein müssen, nicht zu sehr beschnitten werde. An Material kann ich hier gegebenenfalls noch eine ganze Reihe von Goetheschen Gedichten zur Verfügung stellen, sowie einige beliebige Ausschnitte aus dem Faust, und zwar in je drei Exemplaren: eins für die lesende Versuchsperson, das nur den üblichen Text enthält, ein zweites für eine freundlichst von Ihnen selbst zu bestellende Kontrollperson; in diesem Exemplar sind alle die Stellen unterstrichen, zu denen es ältere Lesarten gibt, damit der Kontrollierende schon beim ersten Lesen der Versuchsperson seine Aufmerksamkeit auf die Stellen konzentrieren kann, wo melodische Abweichungen zu erwarten sind. Das dritte Exemplar endlich enthält die alten Lesarten selbst, deren Wiedereinsetzung jedesmal die melodische Störung des jüngeren Textes belebt.

[Analysiert wurden bei der Probe Strophe 1—3. Dabei wurden die Sitze der tatsächlich von Goethe vorgenommenen Änderungen von verschiedenen Seiten richtig herausgefunden und die melodische Einheitlichkeit des alten Textes gegenüber der Uneinheitlichkeit des neuen auch von einer größeren Anzahl der Anwesenden wahrgenommen.]

Noch wichtiger als die Konstanz des Melodischen für die Rede ist nun für Rede wie Musik die richtige Klanggebung, d. h. die korrekte und konstante Einstellung auf die spezifischen Klangwerte der Rutzschen Typenlehre.

Dieser Lehre liegt in letzter Instanz die Beobachtung zugrunde, daß beim Sprechen und Singen nicht nur das menschliche Sprachorgan im engeren Sinne in Tätigkeit gesetzt wird, sondern daß auch andere Teile des Körpers, insbesondere des Rumpfmuskelsystems, mitarbeiten. Je nach Ort und Art dieser Mitarbeit klingt dann die Stimme des Redenden oder Singenden verschieden. Mit anderen Worten: jeder spezifischen Einstellung des Rumpfmuskelsystems geht eine spezifische Färbung oder Abtönung der Stimme parallel, die ohne entsprechende Einstellung der Rumpfmuskulatur nicht rein (oder jedenfalls nicht zwanglos) erzeugt werden kann.

Wie dieser Parallelismus zustande kommt, kann und braucht hier nicht untersucht zu werden, da es für unsere Zwecke zunächst nur auf das Tatsächliche ankommt. Dagegen dürften noch einige Worte über das Rutzsche System selbst und dessen Terminologie am Platze sein.

Dieses System unterscheidet zunächst drei große Haupttypen der Klanggebung, die man am besten bloß mit den Nummern I, II und III bezeichnet. Beim Typus I wird der Unterleib vorgewölbt, beim Typus II nach hinten eingezogen, beim dritten Typus findet ein Druck abwärts statt. Innerhalb eines jeden Typus werden sodann eine Reihe von Untertypen und Nuancen unterschieden. So erhält z. B. die Stimme zunächst ‚großes‘ oder ‚kleines Volumen‘, je nachdem das Epigastrium nach außen vorgewölbt wird oder nicht; daran reihen sich dann wieder Qualitätsgegensätze, die mit den Namenpaaren kalt und warm, schlicht (oder einfach) und ausgeprägt, lyrisch (dies im Sinne von nichtdramatisch) und dramatisch bezeichnet werden. Zu ihnen kommt aber dann mindestens noch ein weiterer, bei Rutz noch fehlender Gegensatz, der von seinen Entdeckern (Frau Dr. de Jong im Haag und Professor Karl Luick) mit der Bezeichnung dur und moll belegt wurde, unter der, vermutlich durch bestimmte Assoziationen hervorgerufenen, Voraussetzung, daß der an Sprechtexten beobachtete Gegensatz ein Analogon zu dem Dur und Moll der Musik darstelle. In der Hauptsache trifft indessen diese Voraussetzung doch wohl kaum zu, denn der beobachtete Gegensatz findet sich auch im Gesang und in der Instrumentalmusik und kreuzt sich da mit dem des üblichen musikalischen ‚Dur‘ und ‚Moll‘; außerdem entspricht ihm auch wieder ein spezifischer Gegensatz der Muskeleinstellung. Man wird also wohl schließlich andere Namen zu wählen haben; einstweilen werde ich mich in Ermangelung von etwas Besserem hier mit den Ausdrücken pseudodur und pseudomoll begnügen, die etwa einen Gegensatz von ‚schärferer‘ und ‚milderer‘ Tongebung anzeigen mögen.

Die zweite Hauptgrundlage der Rutzschen Lehre ist der Satz, daß jedem menschlichen Klangwerk auch seine spezifische Klanggebung in dem

eben festgestellten Sinne zukomme, und daß es in keiner anderen Klangart mit voller und reiner Wirkung reproduziert werden könne. Daß das richtig ist, werden, so hoffe ich, nachher unsere Experimente nachweisen. Vorher aber muß ich noch eine Zwischenbemerkung einschieben.

Die Untersuchungen von Joseph Rutz gingen zunächst vom Gesang, also von der menschlichen Stimme, aus, ergaben aber sehr bald gleiche Resultate auch für die gesprochene Rede und die Instrumentalmusik. Und wiederum ergab sich später, daß jene spezifischen Muskelnebenarbeiten nicht nur die Schallerzeugung des Menschen begleiten, sondern jegliche Tätigkeit desselben, mag sie sein, welcher Art sie will. Man kann also schließlich folgenden ganz allgemeinen Satz aufstellen:

Solange der Mensch irgendetwas tätig ist (denkt, will, handelt usw.), befindet sich sein Rumpfmuskelsystem in einem mindestens für den vorliegenden Einzelakt spezifischen Spannungszustand, der zugleich die Tätigkeit jedes anderen Muskelsystems und damit auch die Qualität jeder geleisteten Arbeit in ganz spezifischer Weise beeinflusst.

Ebenso aber ist der zweite Rutzsche Satz noch erheblich zu erweitern. Ich stelle in dieser Beziehung die These auf:

Alles, was in der im vorigen Satze bezeichneten Art von einem menschlichen Individuum produziert worden ist, kann von einem anderen Individuum nur dann nach seinem vollen Gehalt aufgenommen und nur dann mit voller und reiner Wirkung reproduziert werden, wenn sich das zweite Individuum auf das Muskelspannungssystem des ersten eingestellt hat. Jede andere Einstellung bildet ein Hemmnis für die Erfassung und stört die Fähigkeit zu ‚richtiger‘ (d. h. hier ‚das Ursprüngliche genau wiedergebender‘) Reproduktion.“

Im übrigen verhalten sich die einzelnen Menschen bei der Aufnahme und Wiedergabe fremder Leistungen ziemlich verschieden. Ein gewisser Grad von Einstellung erfolgt wohl bei fast allen unbewußt und instinktiv, sobald sie ihre Aufmerksamkeit ernstlich auf das Fremde richten; aber dieser Grad kann so gering sein, daß er sich fast der Beobachtung entzieht. Andererseits gibt es auch wieder Personen mit sehr hochgradigem instinktivem Anpassungsvermögen, namentlich unter den Motorikern, die hier einen großen Vorsprung vor den Akustikern und Optikern haben: insbesondere besitzen sie fast allein die Fähigkeit, ohne mühsame Vorarbeit die verschiedenen Einstellungen und deren Wirkungen bei sich selbst wie bei anderen zu beobachten. Für Nichtmotoriker aber ist die Einarbeitung in das Rutzsche System bisweilen recht schwierig, namentlich wenn ihnen auch noch eine gewisse Skepsis gegenüber dem ganzen Problem konzentrationshemmend in den Weg tritt, eine Skepsis, die freilich wieder gerade bei ihnen um so begreiflicher ist,

je schlechter sie von der Natur im Gegensatz zu den Motorikern in Beziehung auf die Beobachtung eigener Muskelgefühle und die geforderte Wahrnehmung der spezifischen Klangunterschiede ausgerüstet sind.

Es erschien also dringend notwendig, auf Mittel zu sinnen, wie man das Rutzsche System mit möglichst objektiven Kriterien auch denen näher bringen könne, welche nicht in der Lage sind, der Sache ein eingehenderes und längeres Vorstudium zu widmen. Dazu hat sich mir nun ein, wie ich glauben möchte, gangbarer Weg geboten in der Verfolgung gewisser weiterer Beobachtungen, die ich (und dann auch wieder andere) an die Rutzschen Entdeckungen anknüpfen konnten. Diese Beobachtungen zeigten nämlich, daß sich der Satz von der Beeinflussung der handelnden Körperteile durch die spezifische Einstellung der Rumpfmuskulatur auch umkehren läßt, d. h. daß die Rutzschen Einstellungen auch durch willkürliche Bewegungen anderer Körperteile, insonderheit durch die Ausführung gewisser typischer Gesten hervorgerufen oder mindestens erleichtert werden können. Diese Gesten braucht man ferner, das war der nächste Schritt, nicht selbst zu machen, wenn man sich einstellen will; es genügt (namentlich wieder für den Motoriker), sie bei einem anderen zu sehen. Ja, es genügte schließlich schon der Anblick gewisser einfacher mathematischer Liniengebilde (z. B. des von zwei konvergierenden oder divergierenden Linien), um gewisse Wirkungen im Rutzschen Sinne hervorzu- bringen. Darauf weiterbauend habe ich schließlich, immer im Gedanken an unseren Kongreß, ein System von etwa einem Dutzend Drahtfiguren zusammengestellt, mit deren Hilfe es möglich ist, bei geeigneten (d. h. reaktionsfähigen) Versuchspersonen auf optischem Wege, d. h. durch bloße intensive Fixierung der betreffenden Figuren und ohne irgendwelche begriffliche Erläuterung, so ziemlich jede beliebige Rutzsche Einstellung und damit auch deren Einwirkung auf Aufnahme und Wiedergabe von Klangwerken zu erzwingen.

Die Wirkung dieser meiner Figuren ist in der Suggestionskraft begründet, die ihren Formen als solchen innewohnt. Sie suggerieren nämlich, eben durch diese ihre Formen, gewisse Vorstellungen von Druck und Zug im Raume, und darauf reagieren wieder die einzelnen Teile des Rumpfmuskelsystems durch typische Kontraktionen, die sie automatisch, man möchte fast sagen reflektorisch, ausführen, ohne daß es eines bewußten Willensaktes bedürfte.

Ob freilich in den Formen, die ich Ihnen heute vorlegen kann, schon das erreichbare Optimum der Wirkung gefunden ist, steht noch dahin. Die Erzielung einer starken und präzisen Wirkung hängt oft von scheinbaren Kleinigkeiten ab, und für die Größe der Suggestivreize kommen außer Form und Größe der Figuren selbst, auch noch deren Farbe, vor allem aber ihre Helligkeit und ihr Glanz bzw. der Kontrast zu einer etwaigen Unterlage sehr wesentlich in Betracht. Bisher habe ich hell polierten Messingdraht auf matter dunkler Grundlage am wirksamsten gefunden. Störend ist bei diesem Material nur, daß der Glanz der Figuren, auch wenn sie überlackiert sind, bald an Intensität verliert und schließlich

ganz schwindet. Auf die Dauer wird man also wohl auf vergoldete Apparate mit Hochglanzpolitur zurückkommen müssen.

Eine Einzelanalyse der Figuren und ihrer Wirkungen auf die Muskeleinstellung kann natürlich an dieser Stelle nicht gegeben werden, ohne die Reinheit des Experiments zu stören; vielleicht findet sich nachher noch Zeit dazu. Vorläufig also nur noch dieses:

Die Aufgabe der Versuchspersonen besteht darin, ein Schallstück (sei es Rede, sei es Musik) vorzutragen, während sie die vorgelegte Figur oder Figurengruppe möglichst gleichmäßig und mit intensiver Hingabe betrachten. Gut ist es dabei, wenn sie schon vorher einmal die Linienführung der betreffenden Figur oder Figuren in Gedanken (und etwa mit Hand- oder Fingerbewegungen nachhelfend) durchlaufen haben, und zwar so, daß die vorhandenen Spitzen als Zielpunkte der betreffenden Bewegungen angesehen werden. An eine besondere Wirkung der Figuren sollen die Versuchspersonen zunächst möglichst gar nicht denken. Sie sollen sich vielmehr einfach der Stimmung des Augenblicks hingeben, mithin einfach so sprechen, singen, spielen, wie sie es gewohnt sind, bzw. wie es ihnen im Augenblick ohne nähere Prüfung am natürlichsten, am ungezwungensten usw. erscheint; nur natürlich auch ohne bewußten Widerstand gegen die Wirkung der Figuren. Denn hier gilt es ja nicht, zu untersuchen, wie man sich etwa solchem Einfluß entziehen könne, sondern ob er unter geeigneten Umständen überhaupt vorhanden ist.

Die Darbietungen der Versuchspersonen würden sodann der Beurteilung der übrigen Anwesenden zu unterliegen haben. Ich setze wiederum voraus, daß diese Urteile aus früher behandelten Gründen sehr verschieden ausfallen werden, möchte aber gerade deshalb um die Erlaubnis bitten, vorher wenigstens annähernd feststellen zu dürfen, ob sich unter uns überhaupt der eine oder andere findet, der für Reaktion und Urteil besonders prädisponiert ist und demnach besonders geeignet zu sein scheint, bei den in Aussicht genommenen Sprechproben als Versuchsperson zu dienen.

Ich möchte mich dazu in erster Linie eines Versuches bedienen, der freilich ohne nähere Erklärung etwas schwindelhaft aussehen mag, jedenfalls aber ziemlich hohe Anforderungen an die Reaktionsfähigkeit stellt und also vielleicht ganz resultatlos verlaufen wird. Ich werde nämlich, während ich eine Hand in die Höhe halte, entweder an die Verse denken:

Durch diese hohle Gasse muß er kommen:
Es führt kein andrer Weg nach Küßnacht,

oder an die Verse:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl,

und Ihnen dabei die Aufgabe zuschieben, mit Hilfe intensiver Betrachtung meiner Hand festzustellen, an welchen von beiden Texten ich denke. Sie können das eventuell, wenn Sie sich dieselben beiden Texte nacheinander

innerlich vorsagen und dabei darauf achten, ob die fixierte Hand Sie bei dem einen Text irgendwie stört, bei dem anderen aber nicht. Der Text, zu dem die fixierte Hand am besten ‚paßt‘, würde dann der sein, an den ich denke.

[Bestimmt wurde von der Kontrollperson das Denken an die Stelle aus der „Jungfrau“. Urteile erfolgten nur von einem kleineren Teile der Anwesenden; von diesen lautete die Mehrzahl richtig auf „Jungfrau“, die Minderzahl falsch auf „Tell“.]¹⁾

Ich darf vielleicht den Versuch in einer etwas größeren Form wiederholen, indem ich statt meiner Hand einen Winkel entweder in der Form A oder in der Form V hochhebe, und mir zu sagen bitte, zu welcher von beiden Formen der eine oder der andere Text besser paßt. Das erwartete Resultat übergebe ich hiermit im voraus unserem Herrn Kontrolleur.

[Resultat: Die Zahl der Urteile und die Leichtigkeit des Urteils schien nicht unerheblich gewachsen zu sein.]

Wir können hiernach nun vielleicht zu einer Reihe spezieller Versuche übergehen.

Zunächst möge der etwaige Einfluß der Rutzschen Einstellungen auf Instrumentalmusik untersucht werden.²⁾

Dafür hat Herr Dr. Kurt Fischer freundlichst Probevorträge aus Schubert, Brahms und Liszt zur Verfügung gestellt. Für die Proben selbst genügt natürlich jedesmal ein kurzer Abschnitt des betreffenden Werkes; nur sollte er in sich so weit geschlossen sein, daß der Spieler am Schluß bequem abbrechen kann und ohne sich gewaltsam aus dem Fluß des Ganzen losreißen zu müssen.

Die drei genannten Komponisten repräsentieren die Rutzschen Klangarten ‚I klein, kalt‘, ‚II klein, kalt‘ und ‚III klein, warm‘. Unsere Aufgabe würde also sein, zu ermitteln, ob es durch Wechsel der ‚klanglichen Vorzeichnung‘ (d. h. durch die Vorlegung verschiedener Suggestionsfiguren) gelingt, den Spieler dazu zu zwingen, ein und dasselbe Stück mit verschiedener Klanggebung vorzutragen, also z. B. das Schubertstück das eine Mal mit der richtigen Klanggebung

¹⁾ Hierzu, wie zum Folgenden, ist zu bemerken, daß eine zahlenmäßige Abstimmung mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehende Zeit nirgends vorgenommen wurde, alle Angaben also nur auf annähernder Schätzung beruhen.

Durch Zwischenruf machte Herr Stumpf geltend: Die Feststellung der Ergebnisse entspricht nicht den Forderungen, die wir bei psychologischen Experimenten zu stellen pflegen. Für den Fall, daß Folgerungen zu gunsten der vorgetragenen Theorien daraus gezogen werden sollen, würde ich dagegen Einsprache erheben.

²⁾ Die Reihenfolge Instrumentalmusik, Gesang, Sprechen war gewählt mit Rücksicht auf die Stärke und Deutlichkeit, mit der die betreffenden Reaktionen einzutreten pflegen, so also daß die Gattung schwächster Reaktion an den Anfang, die Gattung stärkster Reaktion an den Schluß gestellt wurde; letzteres insbesondere auch deswegen, weil auf Sprechproben auch noch manche Nichtmotoriker reagieren, bei denen die Reaktion auf musikalischem Gebiet versagt.

Schuberts, das andere Mal mit der u. a. für Brahms oder Liszt charakteristischen, und zwar ohne daß er weiß, welche Klanggebung von ihm verlangt wird. Die prüfenden Hörer aber bitte ich, während des Vortrages ihre Aufmerksamkeit eventuell auf drei verschiedene Fragen zu richten:

1. Ob sie überhaupt einen Unterschied der Klanggebung wahrnehmen?
2. Ob ihnen, bejahendenfalls, die eine oder andere Klanggebung dem vorgetragenen Stücke adäquater zu sein scheint, und welche?
3. Ob ihnen etwa ein Unterschied auch im Grade der inneren Bindung der Noten und Akkorde auffällt, so also, daß das Stück das eine Mal als mehr ‚zusammenhanglos‘, als ‚leer‘, das andere Mal als ‚besser gebunden‘, als ‚inhaltsreicher‘ und dergleichen mehr erscheint.

Den Herrn Vortragenden selbst bitte ich, während seines Spiels sich um alle diese Dinge nicht zu kümmern, sondern nur die Vorzeichnungsfigur so scharf im Auge zu behalten, wie es ihm möglich ist, und höchstens noch darauf zu achten, ob ein Wechsel der ‚Vorzeichnung‘ etwa auch auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit des Spieles einen Einfluß hat, kurz gesagt also, ob hier die vorgelegte Figur stört oder nicht.

Ich bitte, mit dem Schubertstück beginnen zu dürfen, und bitte dafür wieder um schriftliche Angabe, in welcher Reihenfolge etwa die drei Klangarten (Schubert, Brahms, Liszt) aufeinander folgen sollen, wenn der Versuch gelingt.

[Das Resultat der (aus Rücksicht auf die Zeit übrigens wesentlich abgekürzten) Proben war im ganzen insofern ziemlich negativ, als nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl der Anwesenden die von dem Vortragenden angekündigten Unterschiede wahrzunehmen und ihrem Charakter nach zu bestimmen vermochten.]

Genaue Parallelen sind nun, wenn die Versuche gelingen, auch beim Gesang zu erwarten. Hier stehen uns durch die Liebenswürdigkeit von Fräulein Kathi Meyer die drei in der Klanggebung durchaus konträren Kompositionen von Mignons Lied ‚Kennst du das Land‘ durch Schubert, Beethoven und Thomas zur Verfügung (mit den Typen ‚I kalt‘, ‚II warm‘ und ‚III warm‘), während Fräulein Charlotte Spitz, eventuell im Verein mit Fräulein Meyer, die Güte haben will, Schuberts „Du bist die Ruhe“ beizusteuern (wieder Typus ‚I kalt‘).

Bei den Gesangsversuchen bitte ich die Anwesenden, diesmal u. a. speziell darauf zu achten, ob etwa die Stimme der Vortragenden bei Vorzeichnung falscher Klangart an Leichtigkeit und Reinheit des Ansatzes einbüßt, ob sie z. B. in einem Falle etwa ‚gaumig‘ oder ‚gepreßt‘ oder ‚geklemmt‘ oder, namentlich in den hohen Tönen, ‚grell‘ oder ‚schneidend‘ klingt, im anderen (d. h. bei richtiger Vorzeichnung) nicht (alles das ist des öfteren beobachtet worden). Und wiederum möchte ich die verehrten Vortragenden schließlich auch hier um ein Urteil darüber bitten, ob sie etwa bei ‚falscher Vorzeichnung‘ selbst Schwierigkeiten oder Unbehaglich-

keiten irgendwelcher Art (namentlich im Kehlkopf, eventuell auch im Atem) empfinden, die bei ‚richtiger Vorzeichnung‘ nicht vorhanden sind.

[Es wurde wieder mit Schubert begonnen. Das Resultat war ähnlich wie bei der vorhergehenden Versuchsreihe.]

Es fragt sich weiter, ob die durch das Auge vermittelte Vorzeichnung nicht geradezu stärker sein kann als die innere Vorstellung, die der Vortragende über Adäquatheit der Klanggebung mitbringt. Das ergibt denn als Variation der vorigen Reihe den Versuch, ‚richtig‘ singen zu ‚wollen‘ gegen eine als ‚falsch‘ bekannte Vorzeichnung. Ich möchte also etwa um den Versuch bitten, das Lied „Du bist die Ruhe“ im ‚richtigen‘ Typus (I klein, kalt) vorzutragen, obwohl ich z. B. den tunlichst falschen Typus, III groß, warm, dramatisch‘ vorzeichne; nur bitte ich, dabei die Figuren besonders scharf im Auge behalten zu wollen.

[Kein deutlich entscheidender Effekt. Von weiteren Variationen dieser Versuchsreihe mußte wegen Zeitmangels abgesehen werden, und ebenso mußten alle Sprechversuche entfallen, was der Vortragende (namentlich im Hinblick auf das oben in der Fußnote ²⁾ zu S. 468 Bemerkte) bedauerte. Er endigte dann mit folgenden Schlußbemerkungen:]

Wir stehen am Ende unserer Versuche. Lassen Sie mich hoffen, daß wenigstens einige von Ihnen aus diesen Versuchen die Überzeugung gewonnen haben, daß die Klangkonstanten, zu deren Erläuterung die Versuche dienen sollten, nicht bloß ein leerer Wahn sind. Aber auf eine sehr wichtige Frage können doch auch unsere heutigen Experimente noch keine Antwort geben, nämlich auf die Frage, wie weit sich die Konstanten jeweils erstrecken. Darüber kann man natürlich nur auf Grund ausgedehntester und streng planmäßig durchgeführter Schallanalysen überhaupt urteilen. Einiges scheint indessen doch auch hier bereits festzustehen.

So bin ich z. B. mit Rutz der Überzeugung, daß ohne einen ganz besonderen Anlaß (z. B. bewußte oder unbewußte Anlehnung an ein fremdes Vorbild) nicht leicht jemand aus seinem natürlichen Haupttypus I, II oder III herausfallen wird. Dagegen ist Wechsel der Unterart in der Produktion eines und desselben Individuums unter Umständen ganz häufig; nur kann man da wiederum gar keinen allgemeinen Kanon aufstellen. Goethe, vielleicht der melodienreichste aller deutschen Dichter, ist arm an Klangarten. Er kennt überhaupt nur den Gegensatz von Pseudodur und Pseudomoll; sonst bleibt er stets innerhalb des Typus ‚I klein, kalt‘. Schiller auf der anderen Seite, der sich an Melodienfülle nicht entfernt mit Goethe messen kann, verfügt innerhalb seines Grundtypus ‚II groß‘ souverän ebenso über ‚warm‘ und ‚kalt‘, wie über ‚lyrisch‘ und ‚dramatisch‘, des Gegensatzes jenes ‚dur‘ und ‚moll‘ ganz zu geschweigen. Und ganz ähnlich liegt es in der Musik. Wie Rutz gezeigt hat, treten Männer wie etwa J. S. Bach, Schubert, Liszt, Brahms in Beziehung auf

geringe Wandelbarkeit ihrer Klanggebung etwa auf die Seite Goethes, während z. B. Beethoven in dieser Beziehung ihren Gegenpol darstellt.

Daß nun diejenigen, welche überhaupt über mehr als eine Klangart verfügen, von Werk zu Werk damit wechseln können und tatsächlich wechseln, bedarf nach den umfänglichen Feststellungen bei Rutz wohl kaum noch eines besonderen Beweises. Aber ein anderes ist es um die beiden Fragen, ob Musik und Rede sich hier in jeder Beziehung gleich stehen oder nicht, und ob auch innerhalb eines einheitlichen Werkes ein Wechsel der Klangart eintreten kann.

Hier scheint mir nun in der Tat eine etwas größere Gebundenheit auf Seiten der Musik vorzuliegen. Hier scheint doch im allgemeinen die Konstanz sich auf größere Abschnitte des Gesamtwerkes zu erstrecken und nur bei sonstigen tieferen Gliederungseinschnitten auch ein Wechsel der Klangart eintreten zu können; was darüber hinausgeht, scheint meist auf die Erzielung gewisser Effekte (meist wohl nicht sehr hohen ästhetischen Ranges) hinauszulaufen. Anders aber ist es, wenigstens oft, in der Poesie. Hier findet sich ein Wechsel der Unterarten gar nicht selten auch auf engstem Raum, so von Strophe zu Strophe, oder gar von Strophenteil zu Strophenteil, und dergleichen mehr. Aber wie mannigfaltig auch dieser Wechsel sein mag (besonders Schiller liefert hier wieder vortreffliche Beispiele), er bleibt, soweit ich sehe, immer geregelt, so daß man doch auch hier wieder von einer Konstanz reden kann, wenn man nur eben diesen Wechsel ordnungsgemäß als integrierenden Bestandteil in die Klangdefinition des betreffenden Werkes aufnimmt.

Diskussion:

Herr Marbe gibt seiner Freude Ausdruck über die interessanten Darlegungen von Sievers, hat aber gegenüber den von ihm angewandten Methoden erhebliche Bedenken. Er hält es für unbedingt nötig, daß die Eigentümlichkeiten verschiedener Texte nach einwandfreien psychologischen Methoden eindeutig bestimmt werden, was heutzutage wohl möglich wäre. Auch vermißt er eine zuverlässige statistische Begründung mancher Sieversscher Aufstellungen.

Herr Guttmann: Den methodologischen Bedenken des Herrn Marbe schließe ich mich völlig an. Soweit ich außerdem musikpsychologische und gesangesphysiologische Einwendungen zu machen habe, werde ich diese, da nach dreistündigem Demonstrationsvortrag hier in wenigen Minuten doch nichts von Belang eingewendet werden könnte, in meinem Vortrag „Wissenschaft und Kunst des Gesanges“ erörtern.

Herr Tenner¹⁾: Es ist wohl die natürliche Kehrseite einer so restlosen, begeisterten Hingebung an die Sache, wie wir sie alle heute an dem Herrn Vortragenden bewundern konnten, daß man für nichts Ohr und Auge hat, was abseits von dem einmal vorgezeichneten Wege liegt. So ist eine gewisse

¹⁾ Aus äußeren Gründen konnten diese Ausführungen nicht vorgetragen werden.

demagogische Überschätzung jener Einzelfaktoren, an deren Erforschung man arbeitet, ebenso erklärlich wie die Ignorierung anderer, außerhalb der eingefahrenen Gehirnbahnen liegender, die einheitliche Gesamtwirkung eines Kunstwerkes mitbestimmender Faktoren. Volles Verständnis eines Kunstwerkes wird aber — ich berufe mich da auf des Meisters eigene Worte in seinem ersten grundlegenden Vortrag über Rhythmik und Melodik — erst dann erreicht, „wenn wir die Gesamtwirkung zergliedern und jeden Einzelfaktor seinem Werte nach abschätzen lernen, um seine künstlerische Verschlingung mit den übrigen Faktoren zu verfolgen.“ Nun gibt es, neben den von Professor Sievers untersuchten Einzelfaktoren der Sprachmusik, noch ein weiteres ganz unbeachtet gebliebenes Element, das nicht nur an und für sich bedeutungsvoll, sondern auch in seinen Beziehungen zu den übrigen Elementen von größter Wichtigkeit ist.

Ich will dieses bisher ganz unbeachtete Element, das in hervorragender Weise dazu beiträgt, der Lautform der lebendigen Rede ihren Kunstcharakter zu verleihen, und in unlösbarem Zusammenhange, in inniger Wechselwirkung mit allen anderen Einzelwerten menschlicher Klangwerke steht, zum Unterschiede von dem melodischen als das *chromatische Element* des gesprochenen Wortes bezeichnen. In einem jüngst in Dessoirs „Zeitschrift für Ästhetik“ erschienenen Aufsatz „Über Versmelodie“ habe ich es eingehend erörtert und will hier nur kurz andeuten, daß es, ebenso wie die von Rutz nachgewiesenen Klangfarbenwerte, ausschließlich der menschlichen Stimme eigentümlich ist, sich aber dennoch grundsätzlich von diesen unterscheidet. Die Rutzschen Klangfarbenwerte entstehen durch Einstellung und Bewegung der Rumpfmuskeln und die damit verbundene Gestaltung und Veränderung der Resonanzräume unterhalb der Kehle. Sie dienen dem Ausdruck allgemeiner, dauernder Gemüts-eigentümlichkeiten, dem Ausdruck von Temperament und Gemütsanlage. Die von mir erörterten *emotionellen Klangfarbenmodifikationen* entstehen dagegen durch Einstellung und Bewegung der Gesichtsmuskeln und die damit verbundene Gestaltung und Veränderung der Resonanzräume *oberhalb* der Kehle. In ihnen spiegelt sich unser momentaner, vorübergehender Seelenzustand, die Gefühle von Trauer und Freude, von Erwartung und Erfüllung, die so rasch wechseln, wie der mimische Ausdruck von Lust und Leid. Überaus treffend hob Herr Sievers heute hervor, daß es bestimmte *psychische Vorgänge* sind, die in letzter Instanz hinter den Verschiedenheiten der Muskelspannungen stehen. Ist dies der Fall, dann ist die Erforschung der von Gesichtsmuskelspannungen regierten *emotionellen Klangfarbenvarianten* dazu berufen, Licht zu bringen in das bisherige tiefe Dunkel der psychologischen Grundlagen menschlicher Klangwerke. Das „*Chromatische*“ vermag den gemeinen Sinn der Worte in unendlich mannigfaltiger Nuancierung, hinauf und hinab, die ganze Skala von Lust zur Unlust entlang, willkürlich zu verändern, ja das gerade Gegenteil dessen auszudrücken, was die Worte selbst, isoliert und aller Nebenbeziehungen entkleidet, logisch bedeuten. In seiner Phonetik schon wies Herr Sievers darauf hin, daß sich Affektunterschiede in erster Linie im *Musikalischen* der Sprache geltend machen. Ich behaupte nun, daß innerhalb der *musikalischen Komplexerscheinung* der Sprache das „*Chromatische*“ der eigentliche Träger der Affektunterschiede ist. Und deshalb bildet das *Chromatische* in der Sprachmusik — analog wie das *Melodische* in der Tonmusik — das wesentliche und charakteristische Moment der inneren *musikalischen Eigenschaften* des Wortinhaltes, den ursprünglichen, unmittelbaren, adäquaten Ausdruck feinsten Seelenregungen. Im *Chromatischen*, nicht

im Melodischen, liegt das einzig wirksame Variationsmittel für den Ausdruck qualitativ verschiedener Stimmungen. Das Chromatische, nicht das Melodische, bringt das möglichst treue Spiegelbild der Gefühlswerte der Dichtung, deren Reproduktion durch den Sprachkünstler unendlich wichtiger ist als die des nebensächlichen logischen Inhalts. Diese Gefühlswerte, wie sie des Dichters Seele im Augenblick intensivster schöpferischer Begeisterung erfüllten, sind im Innern des Worttextes unverlierbar enthalten, menschliche Ewigkeitswerte, die der Dichter in sein Kunstwerk hineingezaubert und hineinversenkt hat. Und da jedem konkreten Gefühl nur eine einzige ihm vollkommen entsprechende Klangfarbenschattierung zukommt, welche sich in gleicher Nuancierung bei demselben Individuum nicht mehr wiederholt, so ist der Dichter, als Erzeuger der Gefühlswerte, gleichzeitig der Komponist der Klangfarbenfolgen, während die Tonhöhenfolgen (d. i. die Melodie) — und darin erlaube ich mir einer grundsätzlichen Anschauung der Sieversschule entgegenzutreten — keineswegs vom Dichter herrühren, sondern von der Individualität des Reproduktors abhängen. Dies hat schon Eggert in seinen „Sprachmelodischen Untersuchungen“ auf experimentellem Wege nachgewiesen. Wenn wir bei einem künstlerischen Vortrag von Klärchens Lied aus „Egmont“, das sich zu dieser Beobachtung besonders eignet, unsere Aufmerksamkeit auf das Klangfarbenspiel einstellen, das in kaleidoskopischer Buntheit diesem kleinen lyrischen Meisterwerk zu eigen ist, müssen wir bald gewahr werden, wie die volle und reine musikalische Wirkung des Gedichtes ihren Urquell nicht in der Tonhöhen-, sondern in der Klangfarbenbewegung hat. Das kleine Gedicht stellt Klärchens Liebesglück dar, einen aus der innigen Verschmelzung bestimmter Gefühlskontraste erzeugten, ganz konkreten Seelenzustand Klärchens. Und diese Kontraste folgen einander nicht, sie bestehen vielmehr zeitlich nebeneinander: ein Lachen in Tränen, bittere Liebeslust mit süßem Liebesleid, schmerzliches Entzücken mit wonnigstem Weh gepaart. Durch das zeitliche Nacheinander von Tonhöhenfolgen ist diese innige unlösbare Verschmelzung, dieses bunte Spiel und Gegenspiel gar nicht wiederzugeben. Erst in den chromatischen Klangfarbenmischungen der menschlichen Stimme kommt es zu voller musikalischer Wirkung. Ich möchte die Tonhöhenfolge den Tönen einer Flöte vergleichen, wo jeder Ton nach dem Einhauchen verschwindet; die Klangfarbenbewegung aber denjenigen einer Harfe, wo jeder Ton nach dem Griffen forthat, sich dem folgenden Tone beimischt, so daß beide zugleich vernommen werden, bis der erste sich unmerklich verliert. Und sind diese Mischöne nicht ein treues Spiegelbild unserer Affekte, die, wenn sie schnell hintereinander entstehen, nie rein entstehen, da der frühere noch forthat, während der neue hinzukommt?

Die Prüfung und Feststellung des Wirkungswertes des chromatischen Einzelfaktors gibt für den analysierenden Theoretiker ein wichtiges Mittel zum Verständnis der einheitlichen Komplexerscheinung der Erzeugnisse menschlicher Klangwerke ab. Dieses Mittel kann auch die Erforschung der klanglichen Konstanten nicht entraten, wenn sie zu richtigen Endergebnissen kommen soll.

Herr Leyhausen¹⁾: Ich möchte an die Frage anknüpfen, die der Herr Redner in der Einleitung zu seiner Rektoratsrede²⁾ aufwirft: „Wie und wie weit

¹⁾ Aus äußeren Gründen konnten diese Ausführungen nicht vorgetragen werden.

²⁾ Annalen der Naturphilosophie. Herausgeg. v. W. Ostwald. Bd. 1. 1902. p. 76 ff.; sowie: E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidlbg. 1912 p. 56 f.

kann eine planmäßige Untersuchung der rhythmisch-melodischen Formen der menschlichen Rede in Sprache und Literatur auch ästhetischen und philologischen Zwecken nutzbar gemacht werden?“ Dabei kann uns an diesem Ort die philologische Seite des Problems gleichgültig bleiben.

Ein Text zwingt uns eine Melodie auf, natürlich die, welche wir bei seiner Lektüre heraus- bzw. hineinlesen; ein ausdruckspsychologisches Phänomen. Und zwar, wie die Versuche zeigten, die stets von einer Anzahl, vielleicht sogar von der Mehrzahl der naiven Leser sprechen, geht eine gewisse Anzahl der Leser fehl. Diese Tatsache ist hier gerade von Wichtigkeit. Der Herr Redner verlangt ja sogar von der Mehrzahl der richtig übereinstimmenden Leser einen Vergleich bezüglich etwa zu diskutierender Stellen. Der Ausdruck „fehl“ besteht also zu Recht. Aber auch nur statistisch, nicht psychologisch! Nur im Sinne eines Vergleichens; mit der psychologischen Genesis hat das nichts zu schaffen. Denn es heißt auch, daß der Text auf den Vortragenden „einen Zwang ausübe zur richtigen Lesung.“ Wenn nun „fehl“ gelesen wird, ist das nicht auch ein Zwang des Textes auf den naiv Lesenden und deshalb die Lesung nicht auch „richtig“, subjektiv richtig? Welche Bedeutung dieses Attributes aber ist an die produktive — um diese handelt es sich doch vor allem — Ästhetik heranzubringen? Doch wohl nicht die statistische; die mag philologisch diskutabel sein.

Zwei diametral entgegengesetzte Lesarten ergeben sich von selbst: die sogenannte nord- und süddeutsche; und Sievers hält nur sie und ihre völlig antiparallelen Linien der Melodisierung für berechtigt. Warum sollen andere nicht berechtigt sein als Mischtypen? und damit sind wir im Reich der unendlich vielen Variationen angelangt. Alle sind berechtigt. Wie stellt dieser Sachverhalt den Künstler seinem Text gegenüber? Soll es da den Typen anstehen, untypisch für ihre eigenste Art aufzufassen und zu empfinden und in ihrem Sinn „falsch“ zu rhythmisieren?

Und endlich: stark ausgeprägte Typen reagieren nicht oder nur schwierig. Wieder ein Anhalt für psychophysiologische Diskussion. Aber wie steht es mit der Ästhetik? Welcher Unwert steckt da dem Massenresultat gegenüber in der Auffassung des eigentümlichen, unregelrechten, starken Individuums? Im Gegenteil: mir scheint, die Tatsache der Unübereinstimmbarkeit ästhetischer Urteile und ihre allgemeine Berechtigung auf subjektive Gültigkeit verschließt der Typenlehre die Tore zur Wissenschaft der Ästhetik des Genießens wie des Schaffens. Wir bestehen, und vor allem der Sänger oder Schauspieler, dem Text gegenüber nicht nur gleichsam aus nach allen Formen hin knetbarem Wachs. Grade das negative Verhalten stark ausgeprägter Typen weist uns doch wohl auf das Gegenteil hin. Sie sind es gerade, deren Leistungen wir wollen, eben weil das Kunstwerke sind, d. h. Entäußerungen eines freien individuellen Erlebens durch frei gewählte Formen.

Sievers und Rutz¹⁾ verlangen bezüglich der Formen und ihrer Realisierung in den Texten eine Einheit der Urteile. Sie stützen sich dabei auf psychophysische Tatsachen. Ich glaube, das geht nicht an. Eine Anzahl von übereinstimmenden Urteilen, durch psychologische Methoden gefunden, berechtigt nicht zur Postulierung ihrer ästhetischen allgemeinen Geltung. Die Funde der empirischen Psychologie ergeben immer nur psychologische

¹⁾ Über seine Arbeiten cf. mein kritisches Sammelreferat in dem demnächst erscheinenden 29. Bande des „Archivs f. d. ges. Psych.“.

Betrachtungsmöglichkeiten — in diesem Falle: ästhetischer Erscheinungen —, nie aber berechtigen sie zur Aufstellung ästhetischer Normen. Gestaltet ein Individuum entgegen den Forderungen von Sievers und Rutz, so ist das eben auch eine empirische, (diesmal: individual-) psychologische Tatsache, genau wie die Ergebnisse der nivellierenden Massenversuche; und das drückt durchaus nicht auf die ästhetische Bewertung und schließt eine echte Kunst nicht aus, wie bereits betont. Im Gegenteil. Der große Schauspieler, der, auf der Höhe der Transfiguration — um mit Martersteig zu reden — den Text seiner Rolle entäußert wie einen Teil seines Selbst, wird die Dichtung eben sozusagen „umtypen“, wie Berlioz den Faust, ein Beispiel aus Rutz. Das ist künstlerisch gedacht. In der Typenlehre denkt man immer philologisch; hier ist gerade deshalb auch der naive, d. h. der willenloseste Leser die tauglichste Versuchsperson.

Die Formen, die Sievers und Rutz untersuchen, als ästhetische Faktoren, verlangen eine dementsprechende Behandlung, mögen sie, wie jedes menschliche Produkt, eine psychologische oder psychophysiologische Genesis haben, welche sie wollen.¹⁾

Herr Sievers hat gegen den Wunsch nach exakteren Aufnahme- und Kontrollmethoden an sich nicht das geringste einzuwenden; er warnt aber dringend vor dem Arbeiten mit ungenügend vorgeschultem Versuchspersonal und vor vorzeitiger Verweisung der ganzen Frage an die Registrierapparatur. (Einiges Nähere hierzu s. jetzt in dem Ergänzungsaufsatz „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“ in Katzensteins Archiv f. exp. u. klin. Phonetik, Bd. I, Heft 3.)

¹⁾ Ich habe unterdessen eine eingehende Besprechung der Sieversschen Forschungen für das „Archiv f. d. ges. Psych.“ in Angriff genommen, die auch dem psychologischen Teil gerecht werden soll. Ich konnte mich daher hier auf das Notwendigste beschränken.

Diesen Bericht, dessen Drucklegung am 25. Mai 1914
beendet wurde, haben erstattet

Dr. Gustav von Allesch

Prof. Dr. Max Dessoir

Dr. Curt Glaser

Dr. Werner Wolffheim

Prof. Dr. Oskar Wulft