

Von der Kunst der Töne und der Laute.

Die Hände und der Mund, als Endorgane einer Menge von Muskeln, Sehnen, Nerven, das sind die einzigen Werkzeuge, welche der Mensch besitzt, um natürliche Dinge in Dinge des Gebrauchs umzugestalten. Die Thätigkeit, mittelst deren eine solche Umwandlung sich vollzieht, sowie das umgewandelte Ding selbst, wird Arbeit und von demjenigen Kunst genannt, der in beiden eine Befähigung und eine Leistung sieht, die über das Gewöhnliche und Alltägliche emporragt, die ihm also Bewunderung abnötigt und ihn mit den Gefühlen der Lust und Freude erfüllt. Da nun dem Menschen nur zwei Arten von Werkzeugen zur Hervorbringung solcher hervorragenden Werke zu Gebote stehen, nämlich Hand und Mund, so kann es auch nur zwei Arten von Kunst geben: die der Hand und die des Mundes, erstere gewöhnlich bildende, letztere gewöhnlich redende Kunst genannt — Worte, welche wir vermeiden wollen, weil jenes zu viel, dieses zu wenig besagt, beide aber die eigentliche Sache nicht sicher treffen.

Von der Kunst der Hand sprach die Abhandlung der Schulschrift des vergangenen Jahres*), über die des Mundes wird sich die vorliegende Arbeit verbreiten. Sie versucht es zunächst, in einer Vergleichung der beiden Kunstarten die Stellung der letzteren im allgemeinen zu bestimmen, um dann von der gewonnenen Erkenntnis aus ihr eigentümliches Wesen im besonderen zu erläutern.

Die Kunst des Mundes, welche wir — unserer Untersuchung vorgreifend — schon jetzt in die der Töne und Laute zerlegen, hat mit der der Hand das gemein, daß sie sich eines von der Natur dargebotenen Rohstoffes bemächtigt und ihn bändigt, d. i. nach menschlichen Gesetzen bindet, für menschliche Zwecke ordnet und dadurch dem Menschen angenehm, lieb und wert macht. Sonst nichts oder fast nichts. Schon die in beiden Künsten zu bearbeitenden Stoffe sind durchaus von einander verschieden. Während der Stoff, welcher der Hand zur Bewältigung vorliegt, ein sehr mannigfaltiger sein kann, immer aber kompakter, d. h. greif- und sichtbarer Natur sein muß, nämlich Stein, Erz, Wandfläche, Farbe u. d. m., bedient sich der Mund eines unsichtbaren, durch und durch beweglichen, aber nichtsdestoweniger sehr wirklichen Dinges, nämlich des aus den Lungen herausgeprefsten, zwischen den Lippen in die Außenwelt hinaustretenden Luftstromes. — Der Verschiedenheit des Stoffes entspricht die Form, welche er hier und dort erhält. Dort verschmilzt die Form

*) Die bildende Kunst im Unterricht der höheren Mädchenschule.

des Körpers mit seiner Oberfläche, dringt nirgends in die Tiefe; hier bedeutet die Außenseite nichts, das Innere des Stoffes alles. Denn hier werden die kleinsten Teile, aus denen jeder Stoff besteht, in schnelle Bewegungen versetzt und diese Bewegungen nach bestimmten Regeln geordnet. Das Auge nämlich, in dessen Dienste die Hand steht, vermag nur die Oberfläche der Dinge zu erkennen, aber durch das Ohr, dem die Arbeit des Mundes zufällt, erfährt der Mensch auch etwas von der verborgenen, aber doch sehr bedeutungsvollen Lebendigkeit der unsichtbaren kleinsten Weltbestandteile.

Wenden wir nun unser Augenmerk von dem Stoffe selbst und der Form, die er erhält, ab und dem geformten Stoffe, dem Kunstwerk, zu, so treten uns wieder Merkmale entgegen, die entweder ausschließlich dem der Hand oder ausschließlich dem des Mundes angehören. Das Kunstwerk der Hand ist ein dauernd bleibendes, das des Mundes ein momentan auftretendes, sofort wieder verschwindendes Gebilde. Bei jenem sind Geburts- und Sterbestunde durch lange, unübersichtliche Zeitläufte von einander getrennt, bei diesem folgen beide unmittelbar auf einander. Darum muß das Werk des Mundes durch Noten- oder Buchstabenschrift erst in ein Werk der Hand für das Auge umgewandelt werden, wenn ihm die Reproduktionsmöglichkeit und damit sein Bestand für alle Zukunft gesichert sein soll. — Sehr verschieden ist auch der Weg, auf welchem das Werk dieser und jener Gruppe in das Gemütsleben dessen hinübertritt, der es auf sich wirken läßt. Mit blitzartiger Schnelligkeit und als ein Ganzes eilt das Werk der Hand auf dem Wege durchs Auge in die Seele des Beschauers hinüber; langsam, zögernd und nur in Teilstücken schleicht sich das Werk des Mundes durch die Irrgänge des Ohrs in die Innenwelt des Hörers; denn dieses fährt auf dem schwerfälligen Wagen der Luft, jenes auf dem leichten des Lichts und des Äthers. Bei dem Kunstwerk der Hand läßt sich außerdem der erste Eindruck in jedem folgenden Augenblicke wieder erneuern, denn das Auge ist ein bewegliches, aktives Organ, der Blick läuft an den Dingen vorüber und über die Dinge hin. Aber das Ohr steht fest; ihm eignet eine passive Natur; die Bewegungen ziehen an ihm vorüber. Menschenwille muß also das Kunstwerk des Mundes stets von neuem erzeugen, wenn es ein anderer immer von neuem genießen soll.

Nach dem Gesagten scheint es fast, als ob das Kunstwerk der Hand sich größerer Kräfte und höheren Wertes rühmen dürfte als das des Mundes. Aber es scheint nur so. Denn wenn auch alles Leben mit dem Stoffe verknüpft ist, so äußert es sich doch nur in der Bewegung, und deshalb eröffnet die Kunst des Mundes tiefere Einblicke in die Lebendigkeit der Welt, als es die der Hand vermag, deren Gebilde zudem nur im Lichte leben, während die des Mundes auch im Dunkel der Nacht ihren geheimnisvollen Zauber auszutüben vermögen.

Wo aber liegt der tiefinnerste Grund für diese so verschieden gearteten Erscheinungen? In den ungleichen Aufgaben, welche dem Auge und dem Ohre, als den Weltrezipienten, gestellt sind. Das Auge bewirkt in dem Menschen die Vorstellung von den im Raume neben einander ruhenden Dingen und vermag von dem Zeitlichen, dem Nacheinander der Dinge, nur die langsam erfolgende Bewegung zu erfassen. Ja die Hand, wenn sie für das Auge arbeitet, kann nie etwas anderes als nur die Ruhe im Raume versinnlichen. Wo die Kraft des Auges für Auffassung des Zeitlichen ihr Ende erreicht hat, da setzt die des Ohres

ein und verschafft dem Menschen, wenn auch nicht die Vorstellung, so doch die Empfindung und die Ahnung einer unendlich schnellen Bewegung der kleinsten Weltbestandteile. Dem Raume also, und nur dem Raume, gehört das Gebilde der menschlichen Hand an, der Zeit, und nur der Zeit, das des menschlichen Mundes. Jenes schneidet aus dem Raum ein wohlungrenztes Stück, dieses aus der Zeit eine wohlgezählte Bewegung heraus, denn der Raum ist unbegrenzt und maßlos und die Bewegungsmöglichkeit seiner Stoffe ohne Zahl. Maß und Zahl also giebt es nicht in der „weithin streuenden Natur“: Wollte der Mensch sich in ihr zurechtfinden, so mußte er Maß und Zahl erfinden, Maß und Zahl in sie hineinlegen. Und er hat sie erfunden zu dem Zwecke, die Natur für sich und andere zu begreifen, sie zu bändigen, zu formen, zu regeln. Im Ordnen besteht des Künstlers Arbeit, und in dem Geordneten, dem Produkt seiner Arbeit, liegt der Genuß, den es anderen gewährt, denn alles Glück fließt dem Erdensohne aus dem Geordneten zu.

Jetzt, nachdem wir die beiden Arbeitsgebiete, die der Hand und die des Mundes, von einander abgehoben und jedem seine Stelle zugewiesen haben, sind wir in der Lage, den Künsten des Mundes unsere ungeteilte Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die ursprünglichste und einfachste Leistung des Mundes, sofern er nicht rein animalischen Verrichtungen dient, ist der Schrei. Untersuchen wir den Schrei nach der Seite seiner Entstehung hin, so entdecken wir, daß der aus den Lungen herausgepreßte Luftstrom im hinteren Teile des Mundes, im Kehlkopf, und hier in der Stimmritze, eine Veränderung hinsichtlich seiner Bewegung dadurch erfährt, daß die Seitenmembranen des letzteren Organes infolge einer unwillkürlichen Gemütsbewegung sich mehr oder weniger gegen einander nähern, in regelmäßige Schwingungen geraten und den zwischen ihnen hindurchstreichenden Luftstrom in die gleiche regelmäßige Bewegung umwandeln. Dieser regelmäßig, sehr schnell und weit ausschwingende Luftstrom erweckt in dem andern, der sich in der Nähe befindet, und natürlich auch in dem Schreienden selbst, die Empfindung eines Tones. — Aber auf seinem weiteren Wege durch den Mund erleidet der Luftstrom eine neue weitere Veränderung. Dadurch nämlich, daß der Mund sich mehr oder weniger erweitern und verengern kann, daß Gaumen, Zunge und Lippen den Strom auf seinem Gange behindern, zerlegt er sich, nachdem die Bänder der Stimmritze wieder erschlaft sind, in eine Unzahl von Schwingungen mit kleinen Schwingungsbogen, Schwingungen, die nur durch ihre Masse wirken. Wir nennen das Bewirkte einen Laut. Der Laut verdankt seine Entstehung dem Willen, etwas von dem, wodurch die Empfindung hervorgerufen worden, zu melden, und beruht auf einer mehr oder minder bewußten willkürlichen Anstrengung. Der Schrei berichtet also von zwei Dingen: von einem Gefühl und einer Begebenheit, beides natürlich in der allereinfachsten, aber für den Hörer nicht ganz undeutlichen Weise. Denn der Hörer vermag in dem Schrei zum mindesten ein Lust- oder Schmerzgefühl des Schreienden zu erkennen und auf die Ursache dieser Gefühle, auf ein Faktum, zurückzuschließen.

Aber Ton und Laut sagen nicht nur Verschiedenes aus, sie bewirken auch in dem Hörer sehr verschiedenartige Erregungen. Weil der Luftstrom, welcher aus den Lungenflügeln gepreßt wird, sich in der Stimmritze zu einem einzigen, gleichmäßigen, kräftigen,

klaren Schwingungsmodus umsetzt und als solcher eine einzige Faser der vielen tausend Fasern des inneren Ohrs in Erregung setzt, ruft er in der Seele des Hörers das Gefühl des Einfachen, des Geordneten, des Angenehmen hervor. Der Ton ist demnach ein angenehmes Geräusch. Der Laut dagegen — und meistens entstehen mehrere zu gleicher und fast zu gleicher Zeit — setzt sich aus einer großen Anzahl von Schwingungseinheiten zusammen. Jede einzelne derselben ist allerdings regelmäßig, aber ihre Schwingungszahlen liegen so dicht neben einander, daß sie das Ohr nicht von einander zu sondern vermag, und ihre Schwingungsbogen schlagen so wenig weit aus, daß die einzelne Schwingungseinheit vom Ohr kaum gemerkt, daß also nur durch den Zusammenfluß von vielen Einheiten ein Eindruck erzielt wird. Diesen Eindruck nennen wir Laut. Er bewirkt wegen der ihm anhangenden Eigenheiten im Gehörorgan eine starke Beunruhigung, welche sich auf die Seele des Hörers überträgt, sie belästigt, bekümmert, trübe stimmt. Der Laut ist demnach ein unangenehmes Geräusch.

Es hat sich also ergeben, daß der Schrei die gemeinsame Wurzel der Töne und der Laute bildet. Aus dem Ton sind die Töne, ist die Musik hervorgegangen; aus dem Laut hat der Mensch die Laute, die Sprache herausgearbeitet. Musik und Sprache sind Erzeugnisse des gliedernden, gruppierenden Verstandes. Die Musik, als nach der Empfangungsseite hin gravitierend, weiß nichts von einer Begebenheit zu erzählen, aber sie ersetzt den Mangel durch das Wohlgefühl, welches sie hervorruft; die Sprache will nur berichten und verzichtet zu gunsten des Berichtes auf die Erzeugung von Wohlgefühl. So ergibt sich denn für die Kunst des Mundes, der Töne und der Laute, folgende nächste, erste, allgemeinste und doch die beiden genau von einander trennende Charakteristik: Die Musik ist ein angenehmes, aber sinnleeres, d. h. nichts von einer Begebenheit oder Thatsache berichtendes, die Sprache ein unangenehmes, aber sinnvolles, von Begebenheiten oder Thatsachen berichtendes Geräusch. Beide Künste sind von der Menschheit erfunden und ihr angewöhnt worden zum Zwecke der gegenseitigen Übermittlung von Empfindungen dort, von Geschnissen hier.

Das Folgende ist weiter nichts als eine Entfaltung der soeben gegebenen Definitionen von Musik und Sprache.

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zuerst der Kunst der Töne zu, weil sie der Sprache gegenüber auf einfacheren Verhältnissen beruht, daher wahrscheinlich auch Einfacheres bezeichnen wird.

Die Musik verdankt ihr Dasein nicht dem Umstande, daß der Mensch Tierstimmen oder klangähnliche Geräusche der anorganischen Natur nachzuahmen versuchte. Das mag er auch gethan haben, aber aus solcher Nachahmung ist die Musik nicht hervorgegangen. Der Mensch brauchte gar nicht nachzuahmen, was in der Natur so unvollkommen vorhanden war; er trug die Keime der Musik in sich selbst, in seinem unendlichen Modulationen fähigen Schrei. Er hatte nur nötig, den Ton aus seinem eigenen Schrei herauszusondern und ihn als etwas Selbständiges hinzustellen, und die Möglichkeit einer Welt der Töne war

entdeckt. Aus dieser Möglichkeit heraus hat der Mensch die wirkliche Welt der Töne, in der wir leben, im Laufe der Jahrtausende gestaltet. Sie ist sein Werk und darf den Vergleich mit der der Naturstimmen nicht scheuen, überragt sie doch diese nicht bloß an Zahl, sondern auch an reicher Mannigfaltigkeit und berückender Schönheit.

Wie aus den verschiedenen Färbungen des Schreies sich die Töne, unsere musikalischen Strukturen, entwickelt haben, davon redet kein Blatt der Geschichte, kein Buch. Die Anfänge der Musik liegen vor aller Geschichte. Nur Rückschlüsse lassen sich anstellen, und das brauchen noch keine Fehlschlüsse zu sein, wenn sie auch mit der Wirklichkeit sich nicht ganz decken werden. Namentlich glaubt dies der Verfasser vorliegender Abhandlung nicht von seinen die Entstehung und das Werden der Musik betreffenden Andeutungen. Er meint sie aber nicht unterdrücken zu dürfen, weil sie in den Rahmen einer kritischen Untersuchung musikalischer Erscheinungen gehören, und giebt sie, ohne völlige Zustimmung zu erwarten.

Wahrscheinlich entdeckte man schon früh, daß der vom Manne gesungene Ton in der Stimme des Weibes und des Kindes eine hellere Färbung aufweise. Damit war das Wesen der Oktave erfaßt, und da die männliche und die weibliche Stimme durch etwa je zwei Oktaven verläuft, so konnte man ein und denselben Ton in vierfacher Höhe hervorbringen. Vielleicht trat dem Menschen das Wesen der Oktave auch beim scharfen Anblasen seines frühesten, eines eintonigen Instrumentes ins Bewußtsein. Weiter erkannte er, daß die Töne, die er aus jedem andern Schrei herauszuhören vermochte, zwischen den gefundenen Oktaven sich unterbringen ließen, d. h. heller als der untere, dunkler als der obere gefärbt waren. Von den gefundenen Tönen nahmen diejenigen eine größere Stetigkeit an, die in ihren Schwingungszahlen gewisse regelmäßige Proportionen aufwiesen, wie ja bekanntlich auf einer gespannten Saite außer der Oktave die Quinte und Terz mitklingt, und legte zwischen die gefundenen vier, bzw. fünf Töne — natürlich nach vielfachen Schwankungen — einen, bzw. zwei Töne, bis die Siebenzahl erreicht war. Zu mehr Tönen haben es bis heute die diatonischen Tonleitern nicht gebracht. Denn die sogenannte chromatische verdankt ihr Dasein nur dem Umstande, daß man von jedem Ton der ursprünglichen Tonleiter eine neue, der ersteren gleiche Tonleiter entwickelte und sich zu dem Kompromiß bequemte, zwischen zwei ganz nahe an einander liegenden Tönen, wie z. B. zwischen *cis* und *des*, eine mittlere Stimmung festzusetzen, also auf dem Klavier den Unterschied zwischen *cis* und *des* zu verwischen. Wenn man bis jetzt nicht zu mehr als sieben Tönen gekommen ist, so liegt das wohl an dem Umstande, daß unser Ohr nicht fähig ist, noch näher an einander liegende Töne scharf von einander zu unterscheiden, und daß man daher an ihnen kein Gefallen fand.

Es versteht sich von selbst, daß sich bei den verschiedensten Völkern die verschiedensten Tonleitern entwickelt haben, und daß dieser Vorgang bis in die historischen Zeiten, als die Siebenzahl bereits feststand, fortgedauert hat. Man kennt phrygische, lydische, äolische, dorische u. a. Tonleitern. Einzelne erlangten das Übergewicht über andere, nahmen in sich auf, was an jenen für sie wertvoll war, unterdrückten andere ganz. Aus diesem Wettstreite gingen zwei als Sieger hervor, und diese beiden beherrschen heute das ganze musikalische Leben der zivilisierten Menschheit: die beiden diatonischen Tonleitern des *Dur* und des *Moll*. Sie unter-

scheiden sich in ihrem technischen Aufbau sehr wenig von einander. Die beiden sogenannten halben Töne liegen an zwei verschiedenen Stellen in der Dur- und in der Molltonleiter; das ist alles. Aber wie verschieden sind sie in ihrem Wesen und in ihrer Wirkung! Man sagt gewöhnlich, es bezeichne Dur eine fröhliche, Moll eine wehmütige Grundstimmung der Seele. Indessen das trifft nicht durchaus zu. Bei ganzen Völkergruppen herrscht die Molltonart, bei andern die Durtonart vor, ohne daß man doch behaupten könnte, die Weltanschauung jener sei eine trübe, die dieser eine heitere. Zudem verbindet sich heute noch oft mit der Melodie in Dur ein wehmütiger, mit der in Moll ein freudiger Text. Viele unserer tiefersten Choräle sind in Dur gesetzt; die Einschaltung von Mollsätzen in eine Durtanzweise bringt oft eine sehr belebende Wirkung hervor. Aber selbst wenn es wirklich so wäre, daß Moll Trauer, Dur Freude bedeutete, und daß jede Abweichung von diesem Gesetz als Verirrung bezeichnet werden müßte, dann fehlte doch noch der Grund für diese so auffällige Erscheinung. Vielleicht dürfte man folgenden nicht für ganz unwahrscheinlich halten. In einer sehr breiten Völkerschicht hat sich die Durtonart, in einer ebenfalls sehr breiten die Molltonart entwickelt. Beide Völker geraten mit einander in Krieg. Das Volk mit der Durtonart siegt und nimmt dem anderen seine politische und bürgerliche Freiheit. Aber die Molltonart liegt bereits zu sehr gefestigt im akustischen Gefühl der Unterdrückten, als daß sie ihnen ebenfalls genommen werden könnte. Die Durtonweisen erklingen dort, die Molltonweisen hier. Aber jubelnde Worte, die den Melodien der Sieger, klagende, die denen der Besiegten untergelegt sind, bekunden das Hochgefühl des Herrschervolks, das schmerzliche Los der Unterworfenen. Von den Texten aus gewöhnt man sich daran, die Freude mit der Durtonart, die Trauer mit der in Moll zu verbinden, und aus Gewohnheit thut man es bis in die Zeiten hinein, wo beide Völker längst ihre alten Geschicke vergessen haben.

Ungleich viel später als die Tonfolgen oder Tonleitern sind die Zusammenklänge von Tönen oder die Akkorde erfunden worden. Auch an sie hat sich der Mensch gewöhnen müssen, wie er es jetzt noch bei jeder ungewöhnlichen neuen Tonzusammenstellung muß. Doch scheint für die Akkorde das Gesetz von der Distanz der Schwingungszahlen mehr noch als für die Tonleitern zu gelten. Denn wenn schon zwei nach einander auftretende Töne, die zu wenig in ihren Schwingungszahlen unterschieden sind, also sich nicht genügend von einander abheben, schwer begriffen werden, um wie viel mehr muß dies bei den zugleich auftretenden der Fall sein. Sie werden sich unter einander verwirren und den Charakter des Chaotischen annehmen.

Indessen die Musik ist nicht immer bloß Vokalmusik gewesen, sondern fast gleichzeitig mit ihr auch Instrumentalmusik geworden, d. h. man hat die Schwingungszahlen der menschlichen Kehle und des ihr sich entwindenden Luftstromes auf andere Luftströme und auf feste Körper, die in ihren kleinsten Teilen zur Schwingung gebracht werden können, übertragen. Demnach darf die Instrumentalmusik nicht als Nachahmung der menschlichen Stimme angesehen werden. Sie ist vielmehr aus einer Markierung des regelmäßigen Schrittes hervorgegangen. Der Tanzende, das zum Angriff vorrückende Heer trat mit dem einen Fuße kräftiger, als mit dem andern, auf oder that dies auch erst nach dem dritten oder

vierten Niedertritt. Deshalb bezeichnet man noch jetzt die kleinste metrische Einheit mit dem Worte „Fuß“, von denen es bekanntlich zwei-, drei- und viersilbige giebt, und die kleinste musikalische Einheit mit dem Worte „Takt“, der auf der gleichen Erscheinung beruht und seiner Wortbedeutung nach an das Berühren des Bodens erinnert. Man verstärkte das Geräusch des stampfenden Trittes durch Händeklatschen, durch Schläge, die dem Schilde beigebracht wurden, oder ersetzte durch diese Mittel den allzuharten Tritt, um der schnellen Ermüdung des Körpers vorzubeugen. Darauf traten die weithinschallenden, nur einen einzigen Ton gebenden Instrumente, Gong, Pauke, Trommel, Becken und Hörner, auf den Plan. Ihnen folgten die mehrtonigen, Trompete, Posaune u. a. m. Aus diesen dürftigen Anfängen hat sich die Tanz- und Kriegsmusik, durch ihre Herübernahme ins bürgerliche Leben unsere ganze Instrumentalmusik entwickelt. Dadurch ist nicht bloß die Zahl der Töne über die der menschlichen Stimme hinaus um ein ganz Bedeutendes vermehrt worden — denn sie schafft solche, zu denen jene weder hinauf-, noch hinabreicht —, es sind auch ganz neue eigentümliche Töne entstanden, welche keine menschliche Stimme hervorzubringen vermag. Jedes anders geartete Instrument hat nämlich eine sogenannte Klangfarbe. Sie entsteht dadurch, daß die Hauptschwingung sich mit leiseren Nebenschwingungen verbindet, welche den Hauptton nicht in bezug auf seine Höhe, wohl aber in bezug auf seine Eigenheit verändern. Im Laufe der Zeiten ist ein Instrument nach dem andern erfunden und jedes bereits vorhandene durch die fortschreitende Technik zu immer feinerer Ausgestaltung emporgehoben worden. Die Zahl, Güte und Schönheit der Töne wächst also fort und fort bis zu Höhen, welche kein Gedanke ermifst, so wenig er es vermag, die Höhe zu ahnen, bis zu welcher die Technik emporsteigen kann, mit der die Musik, wenn es auch auf den ersten Blick anders scheinen mag, im innigsten Bunde steht. Aber das Gesetz, daß der Mensch sich an alle neuen Töne gewöhnen muß, gilt auch von denen der Instrumente, ja mancher gewöhnt sich an die Töne der Geige, Oboe, Klarinette, Trompete, Glasharmonika niemals, selbst der große Tonkünstler thut es nicht immer.

Aus allem, was wir bisher über Töne, Tonleitern, Akkorde, Instrumentaltöne gesagt haben, läßt sich auch ein Schluß auf die Zukunft der Musik ziehen. Möglicherweise giebt es auf einer bis jetzt noch nicht entdeckten Insel gar keine oder für unser Ohr durchaus ungenießbare Musik. Wenn letzteres der Fall ist, so wird sie von dem Augenblicke an dem Untergang entgegenzueilen, wo die Flut unserer Zivilisation über sie dahinzurauschen beginnt, selbst wenn sie der Beachtung wert wäre. Sie müßte in der Flut verfließen. Aber auch unseren Tonsystemen darf, wie sich nun wohl von selbst versteht, ein ewiger Bestand für alle Zukunft nicht vorausgesagt werden. Sie können dem Schicksal, dem alles Gewordene unterliegt, nicht entrinnen und werden neue Formen annehmen, von deren Wesen sich auch die kühnste Phantasie keine Vorstellung zu geben vermag.

Was ist nun das Endergebnis unserer vorangegangenen Erörterungen? Es lautet: Die Musik ist eine vom Menschen gemachte Erfindung, ein Werk der sondernden und ordnenden Kraft des menschlichen Geistes, eine wunderbare Bewältigung der wild durch einander wogenden kleinsten Weltbestandteile, eine Bändigung der individuell wollenden Natur-

körper zu zweckvoller sozialer Gruppierung und dem Menschen in langer Schule bis zu dem Grade angewöhnt und anerzogen, daß er im großen und ganzen meint, es sei seinem Wesen immanent, was durch und durch transzendent ist.

Aus dem ungewissen Dämmerlichte einer fernen Vorwelt, in der wir wahrscheinlich manches übersehen und undeutlich gesehen haben, was der gewiegte Musikkenner entdeckt und klar erkannt hat, laßt uns nun in die schöne, hellbeleuchtete Welt der Töne übertreten, wie sie die Gegenwart vor unseren Blicken eröffnet.

Jede Vorwelt überliefert ihrer Nachwelt gewisse Tonleitern und Akkorde als einen für nützliche Verwendung zubereiteten Rohstoff. Unserer Zeit hat sie als wichtigstes Rohmaterial die beiden Tonleitern des Dur und des Moll und eine Anzahl von festgefügtten Akkorden überliefert. Wie verarbeitet nun der Tonkünstler diese zu wohlklingenden Gebilden, zu herzerfreuenden Melodien oder Ton-, zu Harmonien- oder Akkordfolgen? Wir wollen ihm bei seinem Werke zuschauen und zuerst sehen, mit welcher Künstlers Thätigkeit sich die seinige vergleichen läßt. Sie gleicht dem des Webers, der die bereits gedrehten und gefärbten Fäden zu sinnengefülligen Mustern zusammenstellt. Denn auch der Tonkünstler verknüpft die längst vorher geregelten Tonwellen, indem er sie durch einander wirft und mit einander verhäkelt, zu erquickenden Einheiten. Aber — und darin liegt der Unterschied — wenn die Arbeit des Webers ganz und gar geometrischen Wesens ist, so ist die seinige durchaus arithmetischer Natur, und während jener schaltet und waltet nach dem Maß und mit dem Zirkel, thut es dieser nach der Zahl und mit dem Taktstock. In seiner Arbeit offenbart sich die arithmetische Thätigkeit des Variierens, Kombinierens, Permutierens der ihm zur Verfügung stehenden, nach Zahlenverhältnissen geregelten Tonwellen. Und wenn es in der Hauptsache auch nur sieben Töne sind, an denen er seine umsetzende Kraft ausübt, er kann in höhere und tiefere Oktaven, von der einen in die andere Tonart übergehen, hinter jeden Ton kürzere oder längere Pausen legen, ein langsames, beschleunigtes, schnelles, sich vermindertes Tempo anwenden. Er kann das ganze Tongebäude in längere und kürzere Zeitabschnitte oder musikalische Takte der verschiedensten Art zerlegen, die Takte zu Sätzen zusammenfassen, ihnen hier und dort eine andere Ton- und Klangfarbe verleihen. Es giebt also eine unendliche, geradezu unerschöpfliche Fülle von Kompositionsmöglichkeiten.

Aus dieser Fülle das Musikstück herauszuarbeiten, das macht sich der Tonkünstler zur Aufgabe. Soll sein Werk gelingen, d. h. die Kraft in sich tragen, andere zu entzücken, so muß dem Künstler eine eigentümliche Anlage von der Natur geschenkt sein, nämlich eine vorzügliche Reichhaltigkeit, Schönheit und Gesundheit seines akustischen Apparates. In dem Augenblicke, wo er sich dieser seiner Anlage voll bewußt wird, wo seine Gehörsnerven sich gewissermaßen nach neuen Tonverschlingungen sehnen, da beginnt seine die Töne mischende Thätigkeit, da baut sich sein Werk auf, schnell, fast plötzlich, wie von außen in ihn tretend. Aber dieser sein Zustand ist kein traumhafter, kein passiver, sondern von höchster Klarsichtigkeit und Aktivität. Doch glaube man nicht, daß das so entstandene Werk etwas ganz Neues sei. Es setzt sich aus Erinnerungsvorstellungen zusammen, die, mit neuen Tonideen gemischt, zu allerdings noch nicht gehörten, aber darum nicht unerhörten

Gebilden zusammenlaufen. — Indessen damit ist das Werk noch nicht beendet. Die schwerste Arbeit folgt. Es bedarf nach den kurzen Augenblicken höchster Lebendigkeit und stofsweiser Erregungen einer langen Zeit ruhigen Überlegens, stillen technischen Arbeitens, in welcher untersucht, gesichtet, geordnet, gefeilt und endlich alles das beseitigt wird, was an Mühe und Arbeit erinnert, damit es den Glauben hervorrufe, es sei plötzlich, mühelos, wie durch überirdischen Einfluß entstanden. Denn wie sollte es sonst erfreuen können, was doch jedes Kunstwerk will und wollen muß?

Und was ist nun dies in der sommerlichen Glut der Phantasie geborene, in der Herbsteskühle des Verstandes auferzogene Werk des Tonkünstlers? Es gleicht dem des Architekten, denn es hat Räume, von denen einige unter einander gleich, andere, die von einander verschieden sind, vorbereitende und zubereitete, bescheidene und kostbar ausgestattete; es ist wohlumfriedet, festgegründet, sicher abgedeckt. Aber mehr noch als dem Bauwerk ähnelt es einer Arabeske aus bunten, glänzenden Steinen, welche von schwarzen, farblosen unterbrochen sind, welche alle nicht bloß horizontal neben einander, sondern auch vertikal unter einander liegen — eine musivische Arbeit. Denn Musik ist Mosaik in Tönen.

Was stellt also das musikalische Kunstwerk in Wirklichkeit vor? Sagen wir es uns ohne Scheu: ein Gebilde aus Zahlenverhältnissen, aus reinen Zahlen, mit denen sich kein Begriff verbindet, eine Form ohne Denkinhalt. Es erzählt nichts und kann nichts erzählen von irgend einem Geschehnis in Natur- und Menschenleben. Eine Mondscheinsonate sagt uns nichts von einer Mondscheinnacht, sondern nur, daß unter dem Eindruck einer Mondscheinnacht der Komponist das Werk konzipiert habe, und im Tongebrause der neunten Beethovenschen Symphonie hören wir nichts von dem Schillerschen Lied an die Freude, erinnern uns nur daran, daß der Tondichter sich durch dieses Gedicht zu jenem Tonwerk hat begeistern lassen.

Weil die Musik aber sinn- oder, deutlicher gesagt, ereignisleer ist, kann sie niemals mit einer Erzählung, die z. B. auch im lyrischen Gedichte liegt, in wirkliche Beziehung treten, sich nie mit der Melodie decken. Für hunderte von gleichgeformten Liedern ist eine einzige Melodie verwendbar; eine einzige Melodie liegt über den das Verschiedenste erzählenden Strophen eines einzigen Gedichtes. Und wenn auch nicht zu einem Texte in Wirklichkeit hundert Melodien geschrieben sind, daß tausende für diesen einen Text geschrieben werden könnten, wer wollte das zu leugnen wagen? Denn die Musik kann keine Verschmelzung mit dem Texte eingehen; er ist sinnvoll, sie sinnleer. Wer sie für sinnvoll erklärt, schiebt ihr zu, was dem Texte zukommt, und wenn die Meinung immer noch gilt, daß sie sinnvoll sei, so kommt das von dem Umstande her, daß sie in den frühesten Zeiten sich immer mit einem Texte verbunden und erst viel, viel später von ihm losgelöst hat. Darum läßt sich auch nicht von realistischer und idealistischer Musik sprechen, weil man mit diesen Worten, und auch nicht von romantischer und klassischer, sofern man mit diesen Worten die Wiedergabe von Ereignissen verknüpft. Also — und daran wird sich nichts ändern lassen — die Musik ist ein sinnleeres Geräusch.

Es stünde indessen sehr schlimm um die Musik, wenn sie nichts weiter als ein sinnloses Geräusch wäre. Aber sie ist mehr, und das verschafft ihr die hohe Bedeutung, welche sie besitzt: sie ist ein angenehmes Geräusch. Das bekundet schon das Wort, mit welchem sie im Munde des Volkes bezeichnet wird, als Spiel, *gioco*, *jocus*, *jeu*, *play*. Sie tritt damit als die Freude verkündende, Freude bereitende, holde Freundin des Menschengeschlechts auf. Man denke an den Gesang. Er offenbart das Lebensgefühl, die Welt der Empfindungen des Singenden. Das fröhliche Kind verkündet sein Glück nicht blofs durch Hüpfen und Springen, sondern auch in Liedern, denen oft recht sinnlose und zusammenhangslose Worte zur Unterlage dienen; das betrübte Kind singt und springt nicht. Die glückliche Mutter wiegt ihren Liebling singend in den Schlaf. Bei Wiese und Quelle äufsert sich das Idyll, welches der Hirtenknabe lebt. Des Jünglings und der Jungfrau Empfindungsleben findet im Gesange Ausdruck. Und dann besonders ertönen Wald und Flur von Liedern, wenn der grofse Pan erwacht und seine erhabene Frühlingssymphonie in die menschliche Seele hineinspielt. Darum sinkt auch mit dem sinkenden Naturleben die Lust am Gesange, wie sie sinkt nach den Polen hin, wo das Leben schläft, und nach dem Äquator hin, wo es erschläft. Auch derjenige, dessen Seele bei dem Werke weilt, an welchem er arbeitet, singt nicht, es müfste denn seine Arbeit blofs mechanisch oder ihm ganz leicht und eine Lust sein. Jedesmal also läutet der Gesang eine Feststimmung ein und aus. Und die Feststimmung der Seele hervorzurufen, sie zu begleiten, zu steigern, ihr Ausdruck zu geben, das ist die Aufgabe aller Musik, auch wenn sie nicht vom Gesange unterstützt ist. Sie begleitet und deutet die Freude, die Froh-, Freiheits- und Feststimmung von grofsen Gesellschaftsgruppen, ganzen Völkern; und je gröfser die Feste sind, um so weiter und um so lauter schallt die Musik.

Übrigens bilden in dieser Hinsicht nicht die eigentlichen Töne oder, was dasselbe heifst, die zu Tönen gewordenen, sehr schnellen Schwingungen die Hauptsache, sondern die dem Auge nach sichtbaren, also viel langsameren Bewegungen des Schreitens, d. i. der Takt und der Rhythmus. Die Töne sind in dem Mafse das Allgemeinere, dafs nicht durch sie, sondern durch Takt und Rhythmus dem Musikstücke überhaupt sein Charakter gegeben wird. Durch den veränderten Rhythmus ein und desselben Stückes wird ein und dieselbe Melodie ganz andere Stimmungen hervorrufen und begleiten, als sie vorher bezeichnete. Und da die Stimmung durch die Gangart ins Sichtbare übertragen wird, so ist Takt und Rhythmus nur der Regulator des Schrittes, des langsamen und des schnellen, des hüpfenden und des tanzenden. Takt und Rhythmus sind also das Ursprüngliche, das Essentielle an der Musik, die Töne das Spätere, das Accidentielle, aber das letztere ist das Wertvollere geworden um der ihr innewohnenden Annehmlichkeiten willen.

Jedes Lebensalter bewegt sich in einem andern Schritte, und der stärker Empfindende in einem andern, als derjenige, bei dem die Empfindung schwächer ist. Darum liebt das Kind an der Musik das *Presto*, der Jüngling das *Allegro*, der Mann das *Andante*, der Greis das *Adagio*, der Lebensmüde überhaupt keine Musik, und in jedem Lebensalter das Weib mehr, als der Mann, weil das Empfindungsleben der Frau

größer ist, als das des Mannes. — Und so wie die Musik dem einen mehr, dem andern weniger angenehm ist, so kann auch ein bestimmtes Musikstück, ein ganzes Musikgebiet einem ganzen Zeitalter angenehm oder unangenehm sein. Jene bezeichnet man dann als edle, diese als unedle Musik. Sie ist unedel, trivial, ungenießbar, abgeleiert, wenn sie zu oft gehört ist, keine Erwartung mehr erfüllt, besonders wenn der Text, welcher ihr unterliegt, mit seiner Weltanschauung der veränderten Weltordnung nicht mehr entspricht. Diese Musikwerke fallen der Vergessenheit anheim, viele aber nicht für immer, und es werden stets diejenigen wieder hervorgeholt, denen jener Text fehlt, oder sie werden mit Weglassung des Textes der Welt neu geboten. Aber auch eine ganz neue Musik ist nicht sofort angenehm. Man ergötzt sich immer zuerst an ihr in den Kreisen der musikalisch gebildeten Leute; sie dringt von hier aus in immer weitere Kreise. Das ist auch natürlich. Denn jede neue Weise bedarf der Angewöhnung, wie ja die ganze Musik Angewöhnung ist. Aber keine Weise ist ganz neu; in der Natur giebt es nie etwas ganz Neues, sondern nur Veränderung des Alten und Ausbau des Alten. Überwiegt das Alte, so dringt die neue Weise schnell ins Volk, überwiegt das Neue, so vollzieht sich der Prozeß langsam, und jedesmal wird eine solche Musik edel genannt, die langsam, aber sicher ihren Weg ins Volk nimmt. Der musikalisch Gebildete muß sie zuerst anerkennen und sich an ihren architektonischen Strukturen, an ihren arithmetischen Verhältnissen ergötzen, die er an dem Musikstück erkennt; dann nimmt der Laie sie auf und ahnt den Bau, den jener begreift.

Die Musik hat nicht die Tendenz, für einige da zu sein, sie will für viele, für alle da sein, will viele, will alle erfreuen, und weil das Empfindungsleben viel gleichmäßiger in der Menschheit waltet, als das Verstandesleben, so ist auch eine Einwirkung auf viele nicht bloß möglich, sondern selbstverständlich. Die Musik ist also eine soziale Kunst mit ausgesprochen internationalem, demokratischem Charakter, ganz im Gegensatz zu der Kunst der Originale in Plastik und Malerei, die, was man auch dagegen einwenden mag, einen individualistisch-aristokratischen Charakter an sich trägt. Die Musik vereinigt, sammelt, bindet die Menschen, zunächst die Kreise, in welchen gleiche Stimmungen herrschen, gleiche Ziele verfolgt werden. So vereinigt der Morgen-Choral die Genossen einer Schule, Gesang und Orgelspiel die andächtige Gemeinde; Instrumentalmusik regelt den Tritt der Aufzüge in Genossenschaften, den Marsch der Soldaten, des Leichengefolges, hier den Gegensatz des vollen und des verschwundenen Lebens hervorhebend.

Aber sie kann auch die einmütige Stimmung eines ganzen Volkes, einer ganzen Stadt bekunden, und je größer die Menge ist, die sie vereint, um so lieber verbindet sich die musikalische Arabeske mit der wirklichen, die innere Gleichheit beider bekundend, denn jene sagt so wenig, wie diese, und ist so schimmernd, so glänzend, so erfreuend, so angenehm, wie sie. Wenn der geliebte Landesfürst, in dessen Person das Volk seine eigene Bedeutung und Tüchtigkeit repräsentiert sieht, in die Stadt einziehen will, dann schmücken sich die Häuser der Strafen, durch welche sein Weg führt, mit den Arabesken der Blumengewinde, mit dem Mosaik symmetrisch verteilter Fahnen, Teppiche, Embleme; dann steigen Triumphbögen und Kandelaber empor, Obelisken und Pyramiden mit andeutenden

Buchstaben und Zeichen, und in Reihen ziehen der Flaggenstangen „stolze Geschlechter vornehm und prächtig daher“. Da entzündet sich am Abend das bunt- und hellfarbige Mosaik der Tausende von Flammen und tritt als andeutende Sternenschrift aus dem Dunkel der Nacht hervor. Dann entfaltet aber auch die Musik ihre große Kraft, die Freude anzudeuten, sie zu begleiten, zu regeln. Nach ihrem Klange ziehen im Takte die Gilden dahin, auf allen Plätzen ertönen muntre Weisen, und im Gesange sucht der einzelne seiner freudigen Stimmung Ausdruck zu verleihen. Denn alle sind von einem Geiste beseelt; Zank, Haß und Konkurrenz scheinen erloschen zu sein. „Einer Freude Hochgefühl ist entbrannt,“ und „alles teilt entzückt die allgemeine Lust.“ — Und wie die Musik eine gemeinsame, gleichmäßige Empfindung begleitet, erhöht und verschönt, so vermag sie auch eine große, unregelmäßige und verworrene Empfindung zu sänftigen und in eine regelmäßige umzuwandeln. Eine plötzlich erklingende, laute, aber langsam taktierte Musik beruhigt oft im Augenblick die wildaufgeregte Menge.

Will man aber die Musik und das Mosaik noch weiter mit einander vergleichen und sich fragen, welches von beiden mehr Freude bereite, jene oder dieses, so wird man wohl unbedingt zugeben müssen, daß es die hörbare Musik mehr thut, als das sichtbare Mosaik. Das Mosaik, als räumliche Größe, wird im Moment erfaßt, nicht so die Töne, denn sie kommen langsam und nach und nach angezogen, ihrem zeitlichen Charakter entsprechend. Sie erregen also Wunsch, Hoffnung und Sehnsucht nach dem, was kommen wird, und die Frage, ob es so kommen wird, wie man es erwartet, oder ob noch besser, noch schöner, oder ob es ganz anders kommen wird, als man erwartet. Darauf beruht es auch, warum die Fuge, die Variationen eines Themas und das Potpourri in den Kreisen, wo sie gespielt werden, so außerordentliche Freude bereiten. Bei der Fuge kehrt eine kurze Tonreihe immer und in den seltsamsten Verschlingungen wieder, und immer wieder tritt die Frage auf: Wie wird die Tonreihe sich nun gestalten? In der Variation ist das Thema stets einfach und darum schnell begriffen, aber immer bleibt das Verlangen rege nach einer neuen Form desselben. Im Potpourri entwickelt sich eine Reihe von allbekannten Melodien. Hier sinnt man darüber nach, welches die Melodien sein, in welcher Folge sie auftreten, welche Übergänge die Verbindung von einer zur andern vermitteln werden. Alle diese Tonstücke erfreuen also hauptsächlich durch die Erwartung, welche sie erregen.

Endlich haben wir noch nach dem erzieherischen Werte der Musik zu fragen, danach also, was sie für Schule und Leben bedeutet. Der Charakter der Schule ist der des Ernstes, der Sachlichkeit, der der Musik der des Heitern und der Unsachlichkeit. Wenn jenes ihr Wesen allein wäre, dann hätte die Musik keinen Platz in dem Organismus der Schule. Aber die Schule schließt das Unsachliche und die Heiterkeit nicht aus, nimmt beides für sich in Anspruch und sucht jenes durch dieses zu mildern und zu verklären. Sie bedarf der Musik bei ihren Festen, dem des Schulanfanges an jedem Tage, des Schulbeginns nach, des Schulchlusses vor den Ferien, sowie bei großen religiösen und vaterländischen Feierlichkeiten. An diesen Festen wird sie das Heitere mit dem Sachlichen verbinden und allen ihren Ange-

hörigen das Bewußtsein einflößen, daß sie einen Verband bilden, der hohen Zielen zustrebt. Aber der Schüler soll auch begreifen, daß er einstmals einer Korporation, einer Gemeinde, dem Vaterlande, der Menschheit, für welche er zu wirken hat, angehören, und daß es dann eine seiner Pflichten sein wird, diese seine Angehörigkeit kundzuthun durch freudige Bethätigung an den Festen, welche die Menschheit feiert. Damit er dies auch durch seinen Gesang könne, hat die Schule ihm einen Einblick in Wesen und Technik der Musik zu verschaffen, seine Stimme nach den geltenden Tongesetzen auszubilden und ihn zu Stimmreinheit und Treffsicherheit zu führen. Weiter geht die Aufgabe der Schule nicht. Die Ausbildung des musikalisch Hochbegabten fällt dem Hause zu. Wo die Anlage fehlt oder dürftig ist, soll das Elternhaus eine höhere Ausbildung nicht erzwingen wollen. Es ist besser, sich gute Musik vormachen zu lassen, als stümperhafte selbst zu üben zur Qual für andere. Da Musik Spiel ist und zur Erholung dient, die Arbeitszeit lange dauert, die Festzeit schnell vorübergeht, so darf — Künstlerkreise abgerechnet, denen die Musik Lebensarbeit ist — die Musik nicht zur Hauptsache werden; denn das Leben ist eine Aufgabe, und kein Spiel. Die Musik beruhigt, erheitert, schafft den wohnigen Zustand eines süßen Halbtraumes, der auf der Grenze zwischen Wachen und Schlafen sich entspinnt. Solch ein Zustand darf nur Ausnahme sein, sonst wirkt er erschlaffend. Wer sich der Musik zu sehr ergiebt, für den wird sie zu einer einschläfernden, gefährlichen Kunst. Dann beschwichtigt sie nicht mehr die Gedanken, sondern vernichtet sie, schlägt sie tot, macht verdrießlich und für andere ungenießbar — Sirene, Loreley. Denn sie ist und bleibt eine zwar angenehme, aber sinnleere Kunst. Aber das Sinnvolle soll im Leben die Hauptsache auch dann sein, wenn ihm das Angenehme abgeht. Das aber bietet uns die Kunst der Laute, die Sprache, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden wollen.

Wie der Ton, so ist auch der Laut einer der beiden Bestandteile, in welche der Schrei sich zerlegen läßt. Aber im Laut hat der aus den Lungen kommende Luftstrom die Kehle bereits durchschritten, ohne die Stimmritze in Thätigkeit versetzt zu haben. Er tritt direkt in die Mundhöhle und erfährt hier die Umbildungen, die ihn zum Laute machen. Passiert er die Mundhöhle, die sich mehr oder weniger öffnen und sonst noch vielfach formen kann, ohne durch Gaumen, Zunge, Zähne, Lippen behindert zu werden, so entstehen Vokale und Diphthonge; behindern seinen Gang jene ebengenannten Werkzeuge, so treten die Konsonanten aus ihm hervor, die sich leicht mit dem Vokale vereinigen, indem sie ihn einleiten oder abschließen oder beides thun. Denn die Entstehungsorte der Vokale und Konsonanten liegen dicht neben einander. — Der Laut ist jedesmal das Produkt eines Willensaktes. Der Mensch will seine Gedankenwelt laut werden lassen. So lange solch ein Wille nicht vorhanden ist, vollzieht sich das stille, unwillkürliche und unbewusste Atmen. Jede Äußerung des Willens aber ist mit einer gewissen Anstrengung verknüpft. Es bedarf dazu eines Entschlusses. Das Zeichen dieses Entschlusses wird durch starkes Einatmen gegeben. Der anlautende Vokal erfordert eine größere Anstrengung, als der anlautende Konsonant. Diese größere Mühe bezeichnet die griechische Sprache durch den Spiritus lenis, die hebräische

Sprache durch das anlautende Aleph. Beide sind die kaum hörbaren, aber wohl bemerkbaren Seufzer über die Anstrengung, welche beim Sprechen erforderlich ist.

Haben wir jetzt die Entstehungsart des Lautes uns klar gemacht, so kommt es nun darauf an, sein Wesen zu begreifen. Was zunächst die Form des Lautes betrifft, so ist er bekanntlich eine Einheit von vielen, aber in ihrer Schwingungszahl wenig differenzierten, wenig kräftigen Schwingungen. Als solcher ruft er in der Seele des Hörers das Gefühl des Ungeordneten, des sich gegenseitig Störenden und damit des Unangenehmen hervor, wie es jedem Zischen, Sausen, Summen, Knarren, Rasseln anhängt, und um so mehr, je mehr die Geräusche schnell mit einander wechseln, je schneller also die verschiedenartigsten Getöse auf einander folgen. Dieser Prozess aber vollzieht sich beim Sprechen. Die Sprache ist demnach, was ihr Wesen anbetrifft, so sehr man sich auch zunächst gegen eine solche Annahme sträuben mag, ein unangenehmes Geräusch.

In dieser Hinsicht steht sie weit hinter der Musik zurück, und es stünde schlimm um die Sprache, wenn sie nicht noch eine andere Eigenschaft hätte, die sie hoch über die Musik emporhebt. Die Sprache ist nicht wie die Musik ein sinnleeres, sie ist ein sinnvolles Geräusch. Wie aber kann Sinn in ein Geräusch kommen? Dadurch, daß der Mensch Stoff und Sinn in die Sprache legt. Er läßt die Laute nicht mehr bloße arithmetische Größen sein, sondern beschwert sie mit dem Gewicht der weltlichen Dinge und macht die Geräusche des Mundes zu Zeichen für Gegenstände und Begebenheiten, mit denen sie an und für sich gar nichts zu thun haben, allein durch sein so Wollen. Beim Sprechen übt er genau dieselbe Thätigkeit des Variierens, Permutierens, Kombinierens, wie er es bei der Musik thut. Er vereinigt die Laute zu Worten, die Worte zu Sätzen, die Sätze zu Satzgruppen und hebt die Einzelbestandteile der Rede durch längere oder kürzere Pausen von einander ab; aber er thut dies alles mit den unangenehm klingenden Bestandteilen des Schreis, während die Musik gerade die angenehm klingenden sich zu diesem Geschäfte erwählt.

Der Mensch aber schafft sich eine Sprache zu dem Zweck, um seine Gedankenwelt in die des andern hinüberzuleiten, sich ihm verständlich zu machen, mit ihm zu einer gewissen Einheit zu verfließen. Der Hörer kann natürlich nur dann den Sprechenden verstehen, wenn er sich mit ihm über das, was die Laute bezeichnen sollen, verständigt hat. Daher ist die Sprache voll Verstand, ein sinnvolles, die Erscheinungen der Natur und des Lebens deutendes Geräusch und darum eine so wundervolle Erfindung, weil der Mensch das ihm Unangenehme zu den Trägern des Angenehmsten, was es geben kann, der unendlichen Welt, erhoben hat.

Und nun mache man die Probe hinsichtlich der Richtigkeit unserer Erklärung. Wenn wir Leuten zuhören müssen, die eine andere Sprache reden, als die ist, welche wir verstehen, oder die unsere Sprache so undeutlich reden, daß uns der Sinn ihrer Worte ganz oder zum größten Teile entgeht, so überkommt uns das Gefühl des Quälenden, Besinnungsraubenden. Man ziehe also von der Sprache ab, was sie sinnvoll macht, nämlich die Gedanken, die sie birgt, und die Weltbilder, die sie bietet, und es bleibt nichts übrig, als ein sinnloses, unerquickliches, unangenehmes Geräusch. Wo man sich aber versteht und

gründlich versteht, da bleibt sie freilich, was sie auch ist, ein unangenehmes Geräusch, aber sie ist zu einem sinnvollen geworden.

Man sieht, daß die Sprache eine menschliche Erfindung und zwar eine der aller-eigentümlichsten und allerwichtigsten ist. Höchst eigentümlich, insofern der Mensch die unklaren Bestandteile des Schreis zur klaren Bezeichnung der Außenwelt gemacht hat; unendlich wichtig, als der Mensch sie zum Mittel erhob, seine Gedankenwelt in andere überzuleiten. Aber er konnte zunächst nur demjenigen sich verständlich machen, der ihm nahe stand, dessen Ohr von den von ihm ausgehenden Lautwellen getroffen wurde, nicht allen. Darum erfand er die Kunst, die hörbaren Laute in sichtbare, d. i. in Buchstaben, umzuwandeln, den flüchtigen Schwingungen Dauer und plastische Haltbarkeit zu geben. So setzte er sich in den Stand, seine Innenwelt den ihm nach Raum und Zeit Fernstehenden zu übermitteln. In der Sprache war also eine Welt voll höchster sozialer Bedeutung entstanden. In der Menschheit lag von jetzt ab die Tendenz zum Zusammenschluß aller ihrer Glieder zu einer Familie, und diese Tendenz muß im Laufe der Zeiten zur Verwirklichung kommen, so viel dem auch zunächst noch entgegenstehen mag. Da die Sprache Gedanken übermittelt, so kann sie nicht von der sozialen Kraft der Musik sein, welche Empfindungen begleitet; denn die Empfindungen aller Menschen gleichen sich, aber ihre Gedanken sind sehr von einander verschieden. Die Sprache selbst aber ist eine über der wirklichen Welt stehende künstliche Welt, die in dem Maße an Vielgestaltigkeit, Reichhaltigkeit und Schönheit zunimmt, als der Mensch sich zum Herrn der Natur erhebt.

Die Sprache ist zugleich mit dem Entstehen des Menschengeschlechtes entstanden und gleich anfangs neben der Zeichensprache geübt worden. Die ersten Menschen hatten natürlich nur eine einzige Sprache. Aber ihre Zahl vergrößerte sich, und bald nötigte der mit der eingetretenen Verdichtung verbundene Nahrungsmangel zum Ausschwärmen. Die von den Ausgeschwärmten eingenommenen Gebiete boten neue Erscheinungen, und diese nötigten zum Erfinden neuer Ausdrücke; alte, deren man nicht mehr bedurfte, fielen der Vergessenheit anheim. So mußten sich verschiedene Sprachen bilden, die in größerem oder geringerem Zusammenhange mit der Ursprache standen. Der Zusammenhang aber ging ganz verloren, sobald die jüngeren Glieder eines Stammes, noch bevor sie die Sprache der Eltern gelernt hatten, in menschenleere Gegenden versprengt wurden. Das ist der Grund für das Vorhandensein verschiedener Sprachstämme. In jeder Menschheitsgruppe fand immer einer das bezeichnende Wort für die zu bezeichnende Sache und zwar zuerst für sinnliche Dinge und Vorgänge, viel, viel später die für Erscheinungen des geistigen Lebens; aber er knüpfte auch dann immer nur an Sinnliches an und bog das Sinnliche ins Geistige um. Ungern und unwillig bequerten sich jedesmal die andern dazu, das Ding nicht bloß hinzunehmen, sondern es auch zu bezeichnen; war es doch nötig, die für diesen Zweck ursprünglich gar nicht eingerichteten Organe für den Zweck geschickt und geschmeidig zu machen, wie wir es immer noch bei einer fremden Sprache thun müssen, die wir zu unserer Muttersprache hinzulernen. Aber um der ersichtlichen Vorteile willen schickte sich der Mensch in das Unbequeme und empfand es schließlich nicht mehr als ein Unbequemes, sondern als etwas Selbstverständliches. Die

Kunst war zur Natur geworden. Für das Kind ist die Sprache indessen Kunst geblieben, und es dauert lange, ehe es sich derselben leicht und gern bedient. Ja, es verfällt immer wieder in Einsilbigkeit und Sprachträgheit zurück, weshalb sich die Erziehung unablässig darauf zu richten hat, zu deutlichem, lautem Sprechen von Sätzen und Satzzusammenstellungen anzuhalten, also das kunstmäßige Sprechen zu üben.

Die Sprache des gewöhnlichen Lebens ist keine Kunst mehr; aber sie wird jedesmal wieder zur Kunst, sobald sie über etwas ganz Neues zu berichten hat. Indessen wie kann sie zur Kunst werden, da ihr der Charakter des Unangenehmen anhängt und unter allen Umständen anhängend bleibt? Alles Kunstvolle will und muß doch angenehm sein, und nur durch die Lustempfindung, welche von dem Werke ausgeht, wird es zum Kunstwerk? Dazu bieten sich ihr zwei Mittel. Entweder sie sucht das Unangenehme dadurch zu beseitigen, daß sie etwas von dem Angenehmen, was die Musik bietet, in die Sprache hinübernimmt, oder daß sie das Sinnvolle in der Sprache so mächtig hervortreten läßt, daß der Hörer die unangenehmen Geräusche überhört. Darauf beruht der Unterschied von Poesie und höherer Prosa.

Wir wenden uns zuerst der Betrachtung der Poesie zu, nicht etwa, weil wir glauben, daß sie zuerst entstanden sei, wie es Hamann und Herder thun, sondern weil sie der Musik näher steht als die Prosa. — Was zunächst ihre Form angeht, so ist Poesie die in regelmäßige Zahlenverhältnisse gekleidete und durch sie gebundene Sprache. Dadurch teilt sie mit der Musik zunächst deren architektonischen Charakter; aber sie nähert sich ihr dadurch noch mehr, daß sie die geordneten Zahlenverhältnisse, auf denen jene aufgebaut ist, in Bausch und Bogen zu sich herübernimmt. Man erwäge nur: Das Gedicht zerlegt sich in Strophen, das musikalische Werk in Abschnitte; die Strophe in Verse, das Klangstück in Sätze; der Vers in Füße, der musikalische Satz in Takte, beides das Marschmäßige bezeichnend; längere und kürzere Pausen hier wie dort. Aber damit nicht genug: das Gedicht sucht sich auch noch im Klange dem Musikwerk durch Anwendung des Gleichklangs zu nähern, ohne indessen irgendwie ihn erreichen zu können. Dies gelingt dem Dichter weniger im Gebrauch gleicher und gleichklingender Konsonanten, in der Alliteration, als vielmehr in der Assonanz und im Reim, d. h. in der Anwendung stark betonter Vokale, denen dort verschiedene, hier gleiche Konsonanten folgen; denn der Vokal steht dem Tone näher, als der Konsonant, weil der Ton in der Stimmritze, der Vokal unmittelbar hinter ihr im Munde gebildet wird. Aber so sehr sich auch der Gleichklang dem Tone zu nähern sucht, er erreicht ihn doch niemals, schmilzt niemals völlig mit ihm zusammen, weil die Bildungsorte sich zwar nahe liegen, aber nicht auf dem gleichen Felde. Da der Vokal aber der am wenigsten unangenehm klingende Laut ist und dem Tone am nächsten liegt, so wird die vokalreichste Sprache, also etwa die italienische, auch die sangbarste sein, die konsonantenreichere — man denke an die englische — sich für den Gesang viel weniger eignen.

Es liegt auf der Hand, daß sich Lied und Gesang gern mit einander verbinden, aber so sehr auch Ton und Laut Zwillingsbrüder sind, ihr Charakter, von denen der eine ganz Empfindung, der andere ganz Verstand ist, verträgt sich zu wenig, als daß sie ganz in einander

verschmelzen könnten. Entweder geht der Wortinhalt im Klange verloren, oder die Süfsigkeit des Klanges wird herbe, wenn der Wortinhalt allein sich geltend machen will. Legt der Singende alles Gewicht auf die Schönheit des Tones, so geht der Text im Tone unter, wendet er alle seine Kraft dem Wortsinne zu, so kann der Ton nur höchstens, wie es im *Couplet* geschieht, angedeutet werden. Gewöhnlich treten im gesungenen Liede die Laute vor den Tönen in Schatten, d. h. der Wortlaut ist nur wenig verständlich, sobald wirkliche Töne entstehen, und es bedarf unendlicher, sorgfältiger Schulung der Stimme, wenn Ton und Laut annähernd gut verstanden werden sollen. Wollen sie trotz aller ihrer Verschiedenheit dennoch sich zugleich geltend machen, so fliessen sie wieder zum Schrei zusammen, und in der That bringt der schreiende Gesang beides. Auch wenn eine große Zahl von Menschen ein Lied anstimmt, dann werden Töne und Laute gleichmäfsig hörbar, weil der eine Teil mehr Gewicht auf die ersteren, der andere auf die letzteren legt.

Wie das strophen- und versmäfsig aufgebaute lyrische Lied formal der Musik am nächsten steht, so auch stofflich. Denn die Lyrik bringt Stimmungen und Empfindungen zum Ausdruck und will Stimmungen und Empfindungen bei anderen erregen, ganz genau so wie die Musik. Seine Empfindungen kann der Mensch nur leidenschaftlich stammeln, er kann sie nur in Bildern andeuten; allertiefste Empfindungen sind gar nicht in Worte übertragbar. Als Sprache der Empfindung steht darum der Lyrik die Musik am nächsten, denn diese kann auch nichts mehr als Empfindungen andeuten. Aber niemals tritt der Text ganz in die Musik über, und die Musik ist niemals eine adäquate Deutung des Textes. Es ist eben nicht möglich, einen Sinn zu deuten und eine Empfindung anzudeuten und beides zu gleicher Klarheit zu erheben.

Von den Werken der Poesie hat nur die Lyrik hinsichtlich des von ihr behandelten Stoffes einen Charakter, der sie der Musik annähert; denn sie spricht nur Empfindungen aus, welche die Musik andeutet. Aber sobald die Poesie es unternimmt, Gegenständliches zu schaffen, also stofflich die Natur nachzuahmen, gleichsam plastisch oder malerisch wirken zu wollen, geht ihr die Fähigkeit gänzlich verloren, sich mit der Musik zu verschmelzen, so oft auch Komponisten dies versuchen. Nachgeahmt aber wird die Natur durch epische und dramatische Poesie. Beide schaffen Abkürzungen und Gliederungen des unendlich verwickelten, unendlich fortlaufenden Lebens und sind im Gegensatze zu Plastik und Malerei, welche einen Moment des Lebens festhalten, Nachahmungen des fliefsenden Lebens. Stellt der Dichter dies Leben als ein schon vergangenes dar, so wird sein Werk zur poetischen Erzählung, zur Idylle, zur Ballade oder Romanze, zum großen Epos. Stellt er ein Leben so dar, dafs es sich vor den Augen und Ohren des Beschauers und Hörers in der Zeit entfaltet, so hat er uns das Drama gegeben, welches Tragödie oder Komödie sein kann, je nachdem es die Thorheit falschen Wollens als unheilbar oder heilbar zeigt, weshalb die Komödie den Lebenskünstler, den Korrektor der Thorheit, nicht entbehren, die Tragödie ihn nicht gebrauchen kann. Sobald die epische Dichtung auf die poetische Form verzichtet, wird sie zur Novelle, zum Roman, auch wohl zum Kunstmärchen, bleibt dabei aber immer noch, ebenso wie das in Prosa abgefafsste Drama, ein dichterisches, die Welt

nachahmendes Kunstwerk. Aber sie hat bereits jeden Zusammenhang mit der Musik aufgegeben, will also nur durch ihren Gehalt wirken. Geht dagegen das Drama einen innigen Bund mit der Musik ein, so entsteht die Oper, ein Stelldichein beider Künste, und nicht blofs beider. In der Oper kann entweder die Musik oder die Handlung vorwiegen, denn eine völlige Durchdringung beider ist unmöglich. In den meisten Opern kommt die Handlung zu kurz; sie ist häufig recht fadenscheinig und selten vom Komponisten selbst zusammengestellt. Für den darstellenden Künstler hat sie das Unbequeme, dafs sie ihn nötigt, den langsamen Gang der Musik mit dem eilenden Lauf der Handlung in Zusammenhang zu setzen. Sie zwingt ihn zu langgezogenen und unnatürlichen Gesten. Dennoch werden wir sie nicht missen wollen. Sie trägt sogar den Charakter des Notwendigen da, wo man eine möglichst reiche Befriedigung von Auge und Ohr zugleich wünscht. Wegen ihres ausgesprochenen aristokratischen Gepräges — die Oper ist ursprünglich Festspiel an fürstlichen Höfen — dringt sie eigentlich nur mit ihren Melodien, fast niemals mit ihrem Sachinhalt, ins Volk, auf das sie aber wegen der Pracht, welche sie entfaltet, einen vorübergehenden Eindruck hervorrufft. Viele Opern nähern sich dem eigentlichen Drama, wenn die Handlung in ihr gesprochen und nur das Lyrische in ihr gesungen und von Instrumentalmusik begleitet wird. Es ist als ein glücklicher Griff zu bezeichnen, wenn der Dichter den Gang der Handlung, namentlich da, wo sie sehr packend sich gestaltet, durch einfache Instrumentalmusik unterbrechen läfst, wie es Shakespeare zuweilen thut. Hier dient die Musik zur Besänftigung des aufgeregten Gemütes und wirkt ähnlich wie der tragische Chor des griechischen Dramas. — Im Melodrama, in welchem der gesprochene Text von leiser Musik begleitet wird, stehen Text und Musik in gar keinem Zusammenhange mehr; die Musik darf nur als eine erfreuliche Zugabe zum Text angesehen werden. Solch eine melodramatische Einlage ist der Monolog Johannas im Anfange des 4. Aktes von Schillers „Jungfrau von Orleans“. Vom Drama schweift die Musik auch in das Epos hinüber und heifst dann Oratorium. Hier liegt der Accent auf der Musik; die Handlung ist vielfach zusammenhangslos, nur andeutend und von lyrischen Ergüssen regellos durchsetzt. Auch hier, wie überall, fliefsen Wort und Melodie zur Einheit nicht zusammen, wie sich eigentlich von selbst versteht. In der Sonate und Symphonie löst sich die Musik ganz von der Verbindung mit der Poesie; hier erst wird sie sich ihrer Selbstherrlichkeit bewufst und ist die wahre Freude des Musikkenners. Denn ein rein musikalischer Geist verlangt nicht nach veranschaulichenden Bildern, Worten und Handlungen; seine Seele weilt allein und ungeteilt bei dem architektonischen Aufbau des musikalischen Werkes und den arithmetischen Strukturen seiner Teile.

Während die Symphonie jede Verbindung mit der Sprache verschmährt, fängt die didaktische Dichtung an, den letzten Zusammenhang mit dem musikalischen Prinzip zu lösen. In der Fabel, Parabel, Paramythie und Allegorie steht sie nur noch durch das epische Gewand, in welches sie ihre Lehren hüllt, also materiell, mit der Poesie in Verbindung, und auch formal, wenn sie die poetische Formensprache beibehält. Epigramm und Gnome weilen materiell bereits ganz auf dem Felde der Prosa, da sie das Leben nicht nachahmen, sondern auf dasselbe hinweisen, und behalten nur noch durch die gebundene Sprache einen lockeren Zusammenhang mit der eigentlichen Dichtung.

Obgleich wir die didaktische Dichtung um ihres prosaischen Charakters willen hier in letzter Reihe besprechen, war sie wahrscheinlich eins der ersten poetischen Gebilde der jungen Menschheit. Sobald sich der vorerst einsam schweifende Erdenbürger zu seinem Schutze mit anderen verband, mußte er die Vorteile, die er empfing, durch das Aufgeben eines Teils seiner Freiheit erkaufen und sich den Gesetzen fügen, die den Bestand der Gemeinde verbürgten. Diese Gesetze waren ihm unbequem, und er vergafs sie daher leicht und gern. Man gab ihnen deshalb eine poetische Form und wandte in ihnen das musikalische Prinzip des Klingenden, Abgemessenen, Taktmäßigen an. Dadurch wurde dem Menschen das ihm Unangenehme durch einen Zusatz des Angenehmen für ihn annehmbar gemacht und seinem Gedächtnis fester eingefügt, als es die unregelmäßig gefügte Prosasprache vermag. Die Dichtung diente also pädagogischen und mnemotechnischen Zwecken. Diese Bedeutung hat jedes poetische Kunstwerk noch jetzt, sofern in ihm neue Weltansichten, neue Lebensziele eingehüllt sind. Denn alle großen neuen Gedanken, die der Philosoph an das Licht zieht, gehen zögernd und nur mittelst der dichterischen Produktion, welche der Denker entzündet, in das Denken und Thun der Menschheit über. Darum kleidet sich die Wahrheit in das Gewand des Angenehmen, um ihre Herbigkeit zu verbergen und den Menschen zur Annahme des anfänglich Unverstandenen und vielleicht Abstoßenden zu überreden.

Sieht man von den Gattungen der poetischen Kunstwerke ab und gruppiert sie nach ihrem Inhalte, so läßt sich wenigstens von denen, die epischen und dramatischen Wesens sind, behaupten, daß sie eine realistische oder eine idealistische Strömung zeigen, womit nicht gesagt sein soll, daß diese zwei Strömungen nicht vielfach in einander fließen oder sich kreuzen. Jene Dichtungen gleichen in dieser Hinsicht ganz den plastischen und malerischen Kunstwerken, die, wie diese, einen das Leben nachahmenden Charakter an sich tragen. Für sie gilt, was wir über die bildende Kunst bereits früher ausgeführt haben.*) — Ferner unterscheidet man inhaltlich noch zwischen romantischer und klassischer Kunst in der epischen und dramatischen Dichtung, eine Unterscheidung, die zwischen musikalischen Produktionen nicht statuiert werden konnte, da ihnen der wirkliche Inhalt fehlt. Die ersteren sind idealistischer Natur, insofern ihr Ideal in der Vergangenheit liegt; sie sind aber dann zugleich klassischer Natur, wenn in ihnen Stoff und Form sich vollständig decken. Ein Beispiel dazu würde Schillers romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ sein. Ein poetisches Kunstwerk dagegen, dessen Ideal in jeder ferneren Zukunft realisierbar und erstrebenswert wäre, und in welchem die Form sich auf das innigste dem Inhalt angeschmiegt hätte, würde im höchsten Sinne den des klassischen verdienen. Von einer solchen Art ist Goethes „Hermann und Dorothea“.

Was nun die poetische Sprache, namentlich die der Lyrik, anbetrifft, die ja bekanntlich von den poetischen Werken sich am meisten der Musik nähert, so wird sie als kalt bezeichnet, wenn die musikalischen Prinzipien allzusehr vor dem Gedanken zurücktreten, oder als überhitzt, wenn das musikalische Prinzip den Gedanken überwuchert. Den

*) Die bildende Kunst im Unterricht der höheren Mädchenschule. Schulschrift 1900. S. 6.

ersteren Charakter trägt vorwiegend die Lyrik Lessings, den letzteren die Klopstocks, zuweilen auch die Schillers. Den glücklichen Mittelweg hat Goethe eingeschlagen.

Es erübrigt nun noch, dem Dichter bei seiner Arbeit zuzuschauen. Von ihm gilt, was bereits über den Tonkünstler gesagt ist. Nur schaltet und waltet jener mit wirklichen Welten, dieser mit der Welt von Zahlen, denen sich kein Ding zugesellt. Auch des Dichters Werk verdankt sein Dasein nicht einem übernatürlichen Vorgange, und es ist nicht plötzlich entstanden, so sehr der Dichter auch bemüht sein wird, einen solchen Glauben zu erzeugen. In jedem Kunstwerk liegt eine immense Summe von Arbeit verborgen, aber diese darf nicht sichtbar sein; denn alle Arbeit weist auf einen notvollen Zustand hin, der dem Kunstwerk doch nicht angemerkt werden darf; denn wie könnte es sonst reine Freude erwecken, die zu erwecken doch eben seine Aufgabe ist! Allerdings wird im Dichter das Werk in seinen Hauptzügen entstehen, wenn er sich im Vollbesitze seiner geistigen Gesundheit fühlt, und dann mit erstaunlicher Geschwindigkeit. Aber diese Entstehung hat nichts Wunderbares an sich. Der Dichter mischt in diesem Zustande zu einer glücklichen Einheit die tausend Welten, die er im Leben geschaut und erlebt hat, und die jetzt mit vollster Klarheit und Lebendigkeit vor seiner Seele stehen. Aber damit hat er nur die Idee seines Kunstwerks gefunden. Jetzt heißt es, dieselbe zu realisieren und in die Wirklichkeit zu übertragen. Das aber erfordert nach den kurzen, stoßweisen Momenten der Konzeption eine Zeit langen, ruhigen Arbeitens voll Intensität und ohne Hast. Denn es kommt gar nicht darauf an, daß das Werk schnell fertig werde, — warum auch? — sondern daß aus dem immerhin gedankenvollen Chaos halbklarer Vorstellungen sich ein gedankenreiner Kosmos voll Ordnung und Schönheit entwickle. Erst wenn das erfolgt ist, dann wird es scheinen, daß das Werk wie spielend und im Nu entstanden ist, und erst dann kann es andere erfreuen und beglücken. Daß dies die Genesis jedes echten Kunstwerkes sein wird, läßt sich leicht an unseren größten Dichtern und ihren größten Dichtungen nachweisen. Goethe weiß nichts von supranaturalen Einwirkungen; er durchschaute deutlich die Vorgänge, unter denen die Idee seiner Werke entstand. Dann aber war niemand fleißiger in der Entfaltung der Idee, als er, und niemand weniger hastig. An seinem Faust, dem größten Werke deutschen Geistes, arbeitete er mehr als dreißig Jahre. In erzieherlicher Hinsicht wird es übrigens von Wichtigkeit sein, dem Schüler einen Einblick in die Entstehung des Kunstwerkes, welches man mit ihm behandelt, zu geben und ihn zu der Einsicht zu führen, daß das, was ihm im Nu entstanden zu sein scheint, langer Zeitläufte bedurft hat, um als solches zu scheinen, d. h. schön zu sein.

Während die poetische Rede immer im Zusammenhang mit der Musik steht, weist die prosaische jede Verbindung mit ihr zurück. Prosa, d. i. oratio prosa, die gerade vor sich hinschreitende, durch nichts behinderte, ungebundene Rede, verbietet sich die Anwendung jeder poetischen Formel, Alliteration, Assonanz, Reim, Gleichmaß der Glieder, hexametrischen Schluß, alles Klingende, Spielende, Gleifsende, Prächtige, Prahlende der poetischen Diktion. Dieselbe Reserve beobachten freilich auch der Roman und seine Genossen. Aber weil sie das Leben nachahmen und niemals Wirklichkeiten, höchstens Möglichkeiten des Lebens darbieten, haben wir es hier mit ihnen nicht mehr zu thun. Hier sollen uns nur diejenigen

Prosawerke beschäftigen, welche das Leben nicht nachahmen, sondern es deuten und das Seiende durch die Sprache wiedergeben: wir meinen die in Prosa geschriebenen wissenschaftlichen Werke. Aber ist es gestattet, diesen Schöpfungen den Namen der Kunst beizulegen? Es äußert sich doch hier der Stoff in dem Mittel der an und für sich unangenehm klingenden, jede musikalische Verbrämung von sich weisenden Prosasprache. Kann das Kunst sein, was, wenn auch nur im Mittel, unangenehm berührt? Ist es nicht gerade die Aufgabe aller Kunst, ein durchaus ungetrübtes Wohlgefallen zu erzeugen? Nun, das gelingt allerdings dem Prosawerk, wenn die in ihm waltenden Gedanken den Leser oder Hörer so fesseln, daß er das Mittel des Ausdrucks der Gedanken, die Worte, überhört und nichts anderes vor sich zu sehen glaubt, als die in Worten gezeichnete, aber dem wirklichen Sein adäquate Welt. In dieser Hinsicht ähnelt das Prosawerk einer aus unedlem Material bestehenden sehr edlen Statue. Die Schönheit ihrer Oberfläche verdeckt dem Betrachtenden den dürftigen Stoff, in welchem sie sich darbietet.

In ähnlicher Weise wie bei der Statue wird das wissenschaftliche Werk zur Höhe des Kunstwerkes durch das Übergewicht der Gedanken über das Ausdrucksmittel derselben emporgehoben. Sind jene scharf und klar herausgemiselt und von allen Seiten hell und vorteilhaft beleuchtet, dann zwingen sie den Hörer oder Leser dazu, nur bei jenen zu verweilen und die Worte, in denen sie auftreten, zu überhören. Erschließt das Werk dann noch außerdem neue, bisher unentdeckte Welten, ist es Originalwerk und nicht Kopie und Mixtum compositum aus vielen andern, so verdient es einen hervorragenden Platz im Pantheon der Künste und darf ihn beanspruchen. Es gehört der Weltliteratur an, wie jede große dichterische Schöpfung.

Es sind hauptsächlich drei Gebiete, über welche die wissenschaftliche Arbeit sich verbreiten kann: die ruhende Natur, die bewegte Menschenwelt und die menschliche Seele in ihrer Wechselbeziehung zu der Gesamtheit der Erscheinungen. Unternimmt es der Schriftsteller, die Natur darzustellen, sie zu schildern und ändern klar zu machen, so treten ihm nicht geringe Schwierigkeiten in den Weg. Sie setzen sich aus dem Mißverhältnis zusammen, welches in der Starrheit des darzustellenden Stoffs und der Beweglichkeit des darstellenden Mittels besteht. Der Schreibende wird sich dadurch zu helfen suchen, daß er, wenn irgend möglich, die Beschreibung mit einer Handlung verknüpft und den Anteil hervorhebt, welchen die handelnde Person, die er selbst sein kann, an dem Schauplatz der Handlung nimmt. Indessen erreicht er seinen Zweck, dem Leser ein ganz deutliches Bild zu verschaffen, auch hierdurch noch nicht vollständig. Er zieht deshalb die Malkunst zur Unterstützung heran und giebt seinem Werk durch beigefügte Illustrationen die letzte mögliche Verdeutlichung. — Trotz aller dieser zu überwindenden Hemmnisse ist die eben beschriebene Aufgabe eine verhältnismäßig einfache der gegenüber, große geschichtliche Vorgänge ins Licht zu setzen. Allerdings stehen hier Sprache und Handlung in einem gewissen Parallelismus, aber die Masse der Einzelheiten, die berücksichtigt werden müssen, wirkt verwirrend. Aus der ungeheuren Summe von Ereignissen ist der treibende Gedanke herauszusuchen, der alles Geschehen beeinflusst, und demjenigen wird sein Werk nicht gelingen, dem der durchdringende Blick

für jene leuchtende Linie fehlt. — Am schwierigsten ist es, das Seelenleben, wie es unter dem Einfluß von Natur und Geschichte sich gestaltet, aus einander zu falten. Hier tritt neben der Anschauungskraft auch die Denkkraft in Aktion, welche aus den millionenfachen Wechselbeziehungen von Natur und Geist das Zusammengehörige zur Einheit zusammenfügt. Da hat sich der Verstand den Dingen so nahe zu stellen, daß er sie verstehen kann, und sie zu Begriffen wie mit der Hand zusammenzugreifen; da versucht es die Vernunft, das Passende aus dem Nichtpassenden gründlich herauszunehmen; der Geist, der logos, wird zum Sammler der Begriffe, das Denken zum coagitator, der zusammenträgt, was sich verträgt, seine Seele zum See, der das vor und über ihm schwebende Leben getreulich zurückspiegelt. Wegen der großen Vorarbeiten, die er zu leisten hat, entsteht in dem wissenschaftlichen Werkmeister Idee und Thema langsamer, als bei jedem andern Künstler. Erst in dem Augenblicke, wo sein Denkgorgan nach vielen vorausgegangenen Erregungen in höchster, freudigster Stimmung arbeitet, erscheint beides mit momentaner Plötzlichkeit vor seiner Seele. Aber dieses Plötzliche trägt nichts Geheimnisvolles, sondern, wie sich von selbst versteht, alle Anzeichen eines natürlichen Vorgangs an sich. Von da an tritt die Produktion in ein zweites Stadium von nicht minder großem Werte, als jenes erste. Die dem großen Ganzen abgerungene Gedankenwelt ist nun aus dem Hades schattenhaften Daseins für den Leser in das volle, helle Gebiet der Wesenhaftigkeit und Greifbarkeit emporzuheben, d. h., sie ist logisch zu ordnen und zu korrektem Ausdruck zu bringen. Da auf jede dichterisch-musikalische Sprache verzichtet wird, ja verzichtet werden muß, weil die Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit des wirklichen Lebens sich mit dem Gemessenen und Gleichförmigen der Poesie nicht verträgt, weshalb man bei wissenschaftlichen Werken nicht von einem Idealismus und Realismus, sondern nur von letzterem sprechen kann, so ist der leitende Gedanke mit leuchtender Deutlichkeit hinzustellen, nach allen denkbaren Richtungen hin zu entfalten, und die Fülle des Einzelnen zu einem Gesamtwerk zusammenzuarbeiten, „wo alles nach dem Ganzen strebt, eins in dem andern wirkt und lebt“, wo nichts, was zur Sache gehört, vergessen geblieben, und nichts, was außer ihr steht, mit in sie hineingezogen ist. Der Verfasser wird sich einer ungekünstelten Ausdrucksweise befleißigen und auch das Höchste, was er zu sagen hat, schlicht und ruhig und mit einer gewissen Reserve des Gefühls sagen. Der Bilder bedient er sich nur zur Verdeutlichung seiner Sache, verwendet sie nie als bloßen Schmuck. Er tritt sprachlich nie in das Gebiet der Poesie hinüber — alles das aus Furcht, es könne scheinen, daß er zu seiner Sache überreden wolle, da er es als seine Pflicht weiß, von ihrer Wahrheit zu überzeugen. Fühlt dann der Leser noch aus dem Werk heraus, daß es ganz durchtränkt und durchsüßt ist von der Wahrheitsliebe und Überzeugungstreue dessen, der es ihm darbietet, dann fließt es in seine Seele hinüber und erzeugt da die hohe Freude, welche jedes echte Kunstwerk zu entzünden vermag, sowie die Kraft zu frischem Denken und tüchtigem Handeln.

Wir wollen jetzt noch einmal eine kurze Übersicht über das poetische und wissenschaftliche Kunstwerk halten. Beim poetischen stellt sich die Form dem Ge-

dankenausdruck hemmend entgegen, ein Hemmnis, das der Künstler nicht immer glücklich beseitigen wird. Seine Klippe ist, daß er zu viel oder zu wenig Worte macht, daß der Gedanke entweder schwülstig, oder matt und unklar herauskommt. Diese Klippe kennt der Prosaist nicht. Es mag ihm schwer genug werden, seine Ideen klar auszudrücken; aber das würde an ihm liegen, nicht an dem Ausdrucksmittel, das von der größten Schmiegsamkeit und Biegsamkeit ist und nur des Meisters harret. Darum ist auch der Prosaspruch wertvoller, als der in gebundener Rede auftretende, wenn jener nach Idee und Form genügt, und dieser nicht. Genügt aber letzterer ebenfalls nach beiden Seiten hin, dann fällt ihm das größere Verdienst anheim; denn er läßt sich leichter lernen und wird, einmal in das Gedächtnis aufgenommen, nicht leicht wieder vergessen, bekommt also die Kraft eines Leitmotivs für das Leben. — Hinsichtlich der Aufnahme von Poesie und Prosa bei den verschiedenen Menschen darf man noch hervorheben, daß das aufsteigende Lebensalter die Poesie vor der Prosa, das absteigende die Prosa vor der Poesie bevorzugt; denn dort gefällt das Glänzende, Klingende mehr als das Klare und Wärmende, während hier das Umgekehrte der Fall ist. Das poetische Kunstwerk macht auf die Frau einen größeren Eindruck, als das wissenschaftliche, weil bei ihr das Empfindungsleben überwiegt, der Mann wird mehr durch dieses, als durch jenes, angezogen, weil sein Denken nach Befriedigung trachtet. Was die Poesie sagt, das sagt sie gefällig, sie schmeichelt sich ein; aber der nach Wahrheit Verlangende will keine Schmeichelei. Mit dem wachsenden Alter wächst bei dem Mann ebensowohl die Freude an der gehaltvollen Prosa, wie die Lust an der Poesie sinkt, sofern sie nicht Gedankenpoesie ist. Zum Schönen wird ihm immer mehr der große Gedanke, der ihm neue Einblicke ins Leben eröffnet. Man kann das Gesagte etwa so zusammenfassen: Überall, wo das Gefühl vor dem Verstand überwiegt, da erfreut sich das poetische Werk, zu dem wir auch den Roman rechnen, der Beliebtheit, wo es umgekehrt sich verhält, da kommt das wissenschaftliche Prosawerk zur Anerkennung.

In der Schule haben beide Gattungen der Sprachwerke gebührende Behandlung zu finden. Ihr ist Litteratur die Summe nicht bloß aller bedeutendsten Dichtungen, sondern auch aller höchstwertigen Prosawerke. Sie pflegt die Poesie, bei der die Jugend mit Vorliebe weilt, indem sie das poetische Kunstwerk erläutert und zum durchdringenden Verständnis bringt, ohne den Schüler zum Dichten aufzufordern, aber ihn dazu anzuleiten, wenn er sich selbst dazu aufgefordert fühlt. Ihre andere Aufgabe besteht darin — und es ist die wichtigere —, den Schüler zum richtigen Prosaausdruck in Wort und Schrift zu führen. Dazu bedarf sie einer Sammlung von Musterstücken der Erdkunde, Natur-, Welt- und Kunstgeschichte und des innern Menschenlebens, die dem Besten entnommen sind, was unsere Litteratur erzeugt hat und immer wieder erzeugt, um den Schüler zu wertvollen Erkenntnissen zu führen und ihn begreifen zu lassen, daß je nach dem Stoff der Stil andere Bahnen einschlägt. An jenen Stücken führt sie ihn zur stilistischen Kunstübung, zum richtigen sinngemäßen Sprechen und Schreiben des jedesmal vorher vollständig Erkannten. In dem deutschen Aufsatz sieht sie den Erfolg der in allen Fächern auf den mündlichen Gedankenausdruck verwandten Mühen und den Gradmesser der Intelligenz des Schülers.

Wir sind an das Ende unserer Untersuchungen über die Kunst des Mundes gelangt und betrachten sie kurz noch einmal. Sie zerfällt in die der Töne und der Laute, der Musik und der Sprache. Die erstere deutet den Bewegungsmodus der menschlicher Empfindung, d. h. die in Bewegung sich äußernde menschliche Empfindung, nur an und begleitet sie nur; die letztere macht die stille Denkbewegung, die sich über die Dinge ergießt, hörbar, erklärt die Dinge anderen und deutet sie ihnen. Daher hat jene den Charakter des Symbolischen und Unbestimmten, diese den des Wirklichen und Bestimmten. In sozialer Hinsicht gleichen sich beide; denn beide sammeln die Individuen zu Genossenschaften, sind aber wieder so von einander verschieden, daß das Reich der Töne große Massen zusammenzuschließen vermag, ohne sie zu verbinden, das der Laute kleinere Gruppen, aber zu einem fest in sich geschlossenen Vereine.

Sucht man für beide Kunstgebiete nach einem Bilde, so sind es die beiden Oberflächengestaltungen der Erde, der Ozean und die Kontinente, welche ihnen in mehr als einer Hinsicht gleichen. Die Musik ist wie ein Ozean. Rhythmisch rauschen seine Wellen, ob vom leisen Winde, ob vom wilden Sturm bewegt. Ewig ein und dasselbe, ändert es sich ewig, und ewig bleibt es schön in seiner Unendlichkeit. Aber mare, das ist auch das Unfruchtbare. Nichts spiegelt sich in ihm klar ab; es nimmt nur die Farbe dessen an, was sich über ihm wölbt; es trägt den Segler und verschlingt ihn. Die Sprache gleicht dem fest zusammenhängenden Lande voll unzähliger Landschaften, alle begrenzt, alle unbeweglich, starr, still; aber tausend Keime schlummern in ihm zum Segen für die Tausende, die sich ihm widmen.

Es erübrigt schließlich noch, den Gebilden des Mundes und denen der Hand eine überschauende Betrachtung zuzuwenden. Die Kunstwerke der Hand sind, sowohl als technische, wie als plastische und malerische, durchaus feste Körper, selbst wenn sie sich bewegen oder sich zu bewegen scheinen, indem sie auf etwas hinarbeiten oder es nachahmen. Die des Mundes haben das Wesen der Bewegung und laden zur Bewegung ein, selbst wo sie dieselbe nicht veranlassen, wie es z. B. im Konzertsaal geschieht. Aber das Werk der Töne regelt nur die äußere Bewegung, sofern sie der sichtbare Ausdruck innerer Empfindung ist, das der Laute regelt auch die innere Bewegung der Gedanken, welche Bewegung selbst verborgen bleibt. -- Wenn wir aber die einzelnen Arten der Kunstwerke beider Gruppen in Beziehung setzen wollen, so finden wir, daß Plastik und Malerei und in gewissem Sinne auch Architektur, desgleichen die höheren Sprachgebilde ein mehr aristokratisches, die der Technik und Musik ein mehr demokratisches Gepräge an sich tragen. Alle Kunstwerke aber, welcher Art sie auch sein mögen, bekunden den Individualismus ihres Schöpfers, sind von ihm als etwas Wertvolleres gewollt, als es das Vorhandene der gleichen Art ist, und bezwecken eine Erhöhung des Menschengeschlechts. Man genießt sie an Festzeiten und in Feststimmung. Indessen jeder Genießende genießt jedes Kunstwerk nur nach subjektivem Empfinden, niemals nach rein objektivem Maßstabe, und erklärt für ein Kunstwerk immer nur dasjenige,

welches ihm die Feststimmung schafft und erhöht und ihn die Erhöhung seiner Individualität ahnen läßt.

Die Kunst, als Anlage, Fertigkeit, Werk betrachtet, ist also ein durch und durch subjektiver Begriff, und nur in der geschichtlichen Betrachtung gewinnt sie den Anstrich des Objektiven. Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker, der das Gesamtgebiet der menschlichen Leistungen zu überschauen und das Wertvolle aus dem Minderwertigen herauszuheben vermag, sieht in der Menschenwelt überall und zu allen Zeiten eine Höchstbeanlagung und ein Höchstprodukt, und letzteres erscheint ihm wie ein goldener Streifen, der über allem menschlichen Thun liegt. Vor seinen Augen zieht sich dieser Streif bald gleichmäßig dahin, wird bald breiter, bald schmaler, bleibt zuweilen kaum sichtbar. Im ganzen [und großen aber verbreitert er sich und tritt immer leuchtender hervor. Diese lange schimmernde Fläche bezeichnet der Kunstkenner als Kunst und vereinigt unter diesem Begriff Kunstanlage und Kunstwerk, und seinem Urteile fügt sich die nachdenkliche Menge. Wer es aber auch sei, ob Kenner oder Kunstfreund oder auch nur Laie in Sachen der Kunst, er möge den inneren Zusammenhang von Anlage und Kunstwerk zu begreifen suchen und erkennen, daß zwischen der Anlage und dem Werk die Arbeit steht. Auf dem Wege durch die arbeitende Hand — denn auch sie muß dem Kunstwerk des Mundes Dauer verleihen — tritt die Kunstidee aus der Seele des Künstlers als Kunstwerk in die Wirklichkeit, und durch seine Arbeit, seinen Fleiß erwirbt er sich das Adelsdiplom, das ihn über die Menschheit emporhebt, ohne ihn aus der Menschheit herauszuheben.

L. Liebrecht.