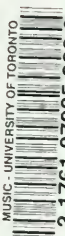


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07205 986 8



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

72 ①

DEUTSCHER GESANGS-UNTERRICHT.

LEHRBUCH
DES
SPRACHLICHEN UND GESANGLICHEN VORTRAGS

VON

JULIUS HEY.

I.
SPRACHLICHER THEIL.

ANLEITUNG ZU EINER NATURGEMÄSSEN BEHANDLUNG DER AUSSPRACHE, ALS GRUND-
LAGE FÜR DIE GEWINNUNG EINES VATERLÄNDISCHEN GESANGSTYLES.

MAINZ,

B. SCHOTT'S SÖHNE.

LONDON, SCHOTT & COMP. PARIS, SCHOTT. BRÜSSEL, GEBRÜDER SCHOTT.

EIGENTHUM DER VERLEGER. EINGETRAGEN IN DAS ARCHIV DER UNION.

INHALT.

	Seite
Einleitung	1
Sprachlicher Theil	8
Der Vokalcyylinder (mit Zeichnung)	10
Die vokalen Hilfsmittel für die Sprache und den Gesang (mit Zeichnung)	12
Die sprachliche Behandlung der Vokale (mit Zeichnung)	13
A, neutraler Grundvokal	13
Ä, heller Mischvokal	21
E, Nebenvokal	23
Die Neutralisirung des Endsilben-E auf dem Gesamt-Vokalgebiete (mit Zeichnung)	28
I, heller Grundvokal	32
AI — EI, helle Dyphthonge	35
AU, neutraler Dyphthong	38
AÜ — EU, dunkle Dyphthonge	40
O, Zwischenvokal	43
Ö, dunkler Mischvokal	48
Ü, dunkler Mischvokal	50
U, dunkler Grundvokal	52
Die sprachliche Behandlung der Consonanten	57
Das Gesamtgebiet der Consonanten im Zusammenhalt ihrer physiologischen Verwandtschaft mit den Vokalen und Dyphthongen (mit Zeichnung)	58
Zusammenstellung der drei Consonantengruppen.	
Gruppe der Klinger (Liquidæ semivocales)	
L	59
N — Ng	61
M	64
R	66
W	72
J	73
Die tonlosen Consonanten.	
Die Zischergruppe (Strepentes)	
Ch, vorderer Rauschlaut	76
S, Säusellaut	77
Z, scharfer Zischlaut	82
Sh (St, Sp), Sch, sanfte und verschärfte Rauschlaute	84
F, V, Pf, einfache und zusammengesetzte Blaselaute	92

	Seite
Die Gaumenc consonanten und die angrenzenden Hauch- und Zischlaute (mit Zeichnung)	96
Ck — K, härtester Gaumenexplosivlaut	98
Q, gg, G, gh, geschlossene und halboffene Drücker	100
Die Bildungsstellen der drei Innen- und Auslautconsonanten Ch, G, K und die hieraus sich ergebende Silbenbetonung (mit Tabelle)	106
Ch, rückwärtsgelegener Gaumenrauschlaut	108
H, Hauchlaut	110
Zusammenstellung aller Schattirungen der Gaumen- und Kehllaute (mit Zeichnung)	113
D — T, Zungendrücker } Momentanlaute	113
B — P, Lippendrücker }	117
Die sprachliche Tonbildung.	
10 Fragen bei der Prüfung des Stimmorganes	121
Beantwortung der Frage 1 (zu geringes Klangvermögen)	123
" " " 2 (rauhe, unbiegsame Klangbeschaffenheit)	127
" " " 3 und 4 (unzureichende Vokalisierung)	128
" " " 5 (erschwerte Artikulation, mangelhafte Consonantenbildung)	129
" " " 6 (Dialektbeeinflussung beim Vortrag)	130
" " " 7 (natürlicher Umfang, Erweiterung und Kräftigung der Sprechregister. Die vokale Klangsäule, mit Zeichnung)	131
" " " 8 (Regelung des Athems)	139
" " " 9 (allgemeine körperliche Beschaffenheit)	141
" " " 10 (ob auch ohne vorzügliche Stimmittel das Ergreifen des schauspielerischen Berufes rathsam ist?)	143
Das dynamische und rhythmische Element in der deutschen Sprache	144
A. Klangstärke, Silben-, Wort- und Satzbetonung	150
B. Hebung und Senkung des Sprechtones	160
C. Klangfarben der Sprache (Modulation)	162
Die Grundfarben des sprachlichen Vortrags, als Ausdrucksmittel für die Darstellung der Gegensätze seelischer Zustände (mit Tabelle)	164
D. Sprachrhythmus.	
Dauer des Sprechtones — rhythmische Satzgliederung — Pausen und Einschnitte beim Vortrag	168
Die Grundbestandtheile des sprachlichen Rhythmus	170
Zusammenstellung sämtlicher Versfüße nach ihrer rhythmischen Anordnung	171
I. Das jambische Versmafs. — II. Das trochäische Versmafs. — III. Das daktylische Versmafs und die aus diesen Grundrhythmen combinirten Versfüße	172
Die Zusammensetzungen des Pöon. — Die Versfüße des Anapäst. — Trochäisch abgeleitete Versfüße	173
Sprachrhythmus und Satzphrasirung	177
Vergleiche zwischen Sprache und Gesang	179
Der gesprochene Chor	183
Rückblick, Das Bemerkenswerthe über den sprachlichen Vortrag	185
Schluss	186



EINLEITUNG.

Das im vorliegenden Lehrbuche enthaltene Unterrichtsmaterial, das ich als vorläufig abgeschlossen der Oeffentlichkeit nunmehr übergebe, diente mir, anfangs als ergänzendes Hilfsmittel, später als ausschliessliche Grundlage bei meinem Gesangsunterricht an der kgl. Musikschule zu München. Die Arbeit fasst den Gang meiner Erfahrungen auf diesem Gebiete in gedrängter Kürze zusammen und dient ihrem Gesammtumfange nach zum praktischen Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesangs, während der abgetrennte erste Theil, das deutsche Sprachstudium ausschliesslich umfassend, zugleich für öffentliche Redner, denen daran gelegen ist, ein gesundes, klangvolles Organ zu erlangen und die Bedingungen einer kunstvollendeten Aussprache sich anzueignen, — insbesondere für Schauspieler bestimmt ist.

Ein Mangel an deutschen Gesangsschulen besteht nicht. Der strebsame Gesangsbefflossene findet für seinen Zweck eine Reihe theoretischer, oft sehr brauchbarer Werke, die er mit grösserem oder geringerem Nutzen immerhin verwerthen kann; ein wirklicher Gewinn aber wird für ihn aus der Mehrzahl dieser Lehrbücher, sucht er anders die Sprachgesetze seiner Muttersprache sich gründlich anzueignen, kaum zu erzielen sein; denn es ist Thatsache, dass trotz des Erscheinens immer neuer Gesangsschulen die Klagen über Unverständlichkeit der Textaussprache sich immerfort mehren, und dass diese wichtigste Seite des dramatischen Gesangs bei fast allen deutschen Sängern sich als völlig unzulänglich erweist.

Wie kommt das nun? — Jedes neuerscheinende Schulwerk auf diesem Gebiete trägt die Versicherung an der Spitze, dass es den ewigen Jammer über den Verfall der heutigen Gesangkunst, der sich, beiläufig bemerkt, bis ins Unendliche gesteigert hat, — nunmehr zum Schweigen bringen werde, und dass es dem Verfasser endlich gelungen sei, den einzig richtigen Weg zu finden, um uns in den Besitz besserer Zustände zu bringen! — Der Verfasser verlangt für seine frohe Botschaft unbedingten Glauben — das Werk ist nach kurzer Frist verschollen und — der trostlose Zustand unserer Gesangkunst ist derselbe geblieben! Das Publikum ist endlich da angelangt, diese unerfreuliche Thatsache mit unverhelter Resignation zu glossiren und an eine künftige bessere Leistungsfähigkeit unserer Sänger überhaupt nicht mehr zu glauben.

Bis zum Beginne der vorliegenden Arbeit, die bis in das Jahr 1868 zurück datirt, war mir nur ein Beitrag bekannt, der in gründlichster Weise auf das Ziel wirklicher Sprachverbesserung losging; es ist dies das Büchlein von FRIEDRICH SCHMITT »Das A-B-C der deutschen Sprache«, eine Arbeit, welcher die grösste Verbreitung zu wünschen gewesen wäre; das artikulatorische Gesetz der Consonantenbildung ist dort ebenso verständlich als erschöpfend dargestellt. —

Später (1874) erschien ein schätzbarer Beitrag von GUSTAV ENGEL »Die Consonanten der deutschen Sprache« mit tüchtiger Fachkenntniss behandelt. Mit unglaublicher Geduld

sind hier die schwierigsten Consonanten-Anhäufungen, welche sprachlich vorkommen können, zusammengestellt; allein Sprachübungen, welche allmählig zur Besiegung der dort wahrhaft abschreckenden Erschwernisse einer korrekten Aussprache befähigen, sind dem Schüler nicht geboten. Zudem scheint der Verfasser das genannte Schriftchen Fr. Schmitt's gar nicht gekannt zu haben.

Ferner verweise ich noch auf einen Beitrag von JUL. STOCKHAUSEN, in den »Signalen vom Jahre 1872«, der von der Behandlung der deutschen Sprache ausgeht und manches Anregende enthält. Nicht unerwähnt dürfen die Beiträge von H. ZOPFF bleiben, die derselbe in der »Neuen Zeitschrift für Musik«, Jahrgang 1872 Nr. 9–12 veröffentlichte, in denen vieles Werthvolle und für den Sänger Beherzigenswerthe niedergelegt ist.

Das von den genannten Gesangslehrern Gebrachte erkenne ich als das einzig Einschlägige für die endliche Erfüllung derjenigen Forderungen an, auf welche wir vor Allem unser Augenmerk — unsere ganze Lehrthätigkeit zu richten haben. Für alle andern Gesangsdisciplinen, die sich mit der rein instrumental-technischen, melismatorischen Ausbildung des Gesanges beschäftigen, haben wir Material in Hülle und Fülle. —

Die von mir hier gebotenen Hilfsmittel wuchsen allmählig aus dem Bedürfnisse des Augenblicks beim Studiengange jedes einzelnen meiner Schüler zu immer grösserem Umfange heraus.

Bei der Mehrzahl überzeugte ich mich, dass eine strenge Anleitung zur Erzielung einer kunstgesetzlichen Sprachgestaltung sehr bald auch eine bemerkenswerthe Rückwirkung auf die Verbesserung des Organs im Allgemeinen zur Folge hatte. Diese Erfahrung machte ich besonders bei Schülern, welche sich für das recitirende Schauspiel ausbildeten.

Hatte ich früher vorzugsweise die Tonbildung als das Erste und Nothwendigere bei der Entwicklung des Organs gepflegt, so liess ich nunmehr auch beim Gesangschüler die kunstgesetzliche Behandlung der deutschen Aussprache mit jener Hand in Hand gehen. Die »Wortbildung« musste nach zwei Seiten erfasst und erlernt werden: ich zerlegte mit dem Schüler zuvörderst das Stoffliche der Silben (Consonant und Vokal), um aus Beschleunigung und Dehnung beider die entsprechende Klangwirkung zu erzielen. Die artikulatorischen Gesetze für die Zusammenfügung von Silben und Wortgliederungen waren bald begriffen und mit gutem Erfolg geübt. Ein unverhältnissmässiges Erschwerniss trat aber regelmässig bei der Darstellung erweiterter Sätze ein, aus dem einfachen Grunde, weil durch Hinzunahme neuer Silben und grösserer Consonanten-Anhäufungen bei gleichzeitigem vermehrten Vokalwechsel neue Schwierigkeiten erwachsen.

Der fliegendste Vers setzt dem Anfänger Hindernisse entgegen, die nur durch das gründlichste Einzelstudium unserer Sprachzeichen im organischen Zusammenhang zu bewältigen sind: und so entstanden die hier gegebenen Uebungen des ersten Theils dieser Unterrichtshilfsmittel. Nach dieser Andeutung wird die Sorgfalt, welche ich auf diesen Abschnitt meiner Arbeit verwendete, kaum mehr überraschen, wohl aber wird derjenige, dem die Frage:

»Genügt der Gesangsunterricht nach der üblichen Methode italienischer Solimisation den Anforderungen, welche der deutsche Opernstyl, insbesondere das durch Wagner geschaffene musikalische Drama, an den Sänger stellt?«
als eine gerechtfertigte erscheint, in meinem Lehrgang eine Antwort bald erkennen.

Die endgiltige Beantwortung dieser Frage tritt in der That immer dringlicher an den deutschen Gesangslehrer heran.

R. WAGNER in seinem »Bericht an den König LUDWIG II von BAYERN« bei Gelegenheit der Gründung einer Musikschule zu München sagt Seite 12: »... Der Einfluss der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht, (denn unsere Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dies aber nicht auf dem bisherigen, von unsern Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache

nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache und der Gesang wird entstellt: und das Ergebniss ist die Unfähigkeit unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die gewiss ausserordentlich schwierige Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muss. Sie kann andererseits nur glücken durch ununterbrochene Uebung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vocalismus gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatz hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr als die anderer Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher der Verwendung und Verwerthung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt und entstellt werden musste, dass gegenwärtig derjenige deutsche Meister, welcher beim Vortrag seiner Werke auf die verständliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keine Sänger hierzu findet.

Schon dieser einzige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache unserer Sänger ist von der abschreckendsten Bedeutung für das Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Styles für die Oper. . . .«

»Als Grunderforderniss für die zu errichtende Gesangsschule stelle ich auf: dass die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniss zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe . . .«

Mit dem Vorstehenden ist das Grundübel unserer gesanglichen Verwahrlosung scharf genug gekennzeichnet — aber auch zugleich auf das bestimmteste darauf hingewiesen, womit der Lehrer zu beginnen, was er immerwährend im Auge zu behalten hat.

Dass die Ansichten und Vorschläge Wagners noch heute für Einzelne eine Ermunterung bilden, das Entgegengesetzte für das Richtige zu halten — das ist leider eine verzweifelt traurige Thatsache.

Es hat eine Zeit gegeben, wo man den Styl dieses Meisters für die zufälligen, oder richtiger, für die unvermeidlichen Stimmverluste einzelner Sänger, verantwortlich machte.

Die Fälle stehen durchaus nicht vereinzelt da, wo ein bequemer Sänger, dessen musikalische und intellektuelle Durchbildung auf schwachen Füßen stand, seine bedenkliche Leistungsfähigkeit ganz einfach damit zu verdecken suchte, dass er der Welt mit glaubwürdiger Miene versicherte: niemals eine »Wagnerpartie« zu singen, weil dies den Verlust seiner Stimme zur Folge haben würde!

Es ist als ein Fortschritt zu besserer Erkenntniss zu betrachten, dass wir aus der Zeit dieser unglaublichen Selbsttäuschungen heraus und endlich da angelangt sind, wo jeder Verständige und Parteilose begreift, wie auffallend die Rückwirkung ist, welche ein gründliches Studium Wagner'scher Partien beim Darsteller auf die Gestaltung der Rollen in den Opern unserer Klassiker im besten Sinne ausübt. Wagners Styl zwingt nemlich den Sänger die Möglichkeit einer verständlichen Sprache bei seinem musikalischen Vortrag zu versuchen, und alle Kraft daran zu setzen, dieselbe zur Klarstellung der dramatisch durchzuführenden Charaktere möglichst gründlich in das Bereich des Studiums zu ziehen; denn eine unzureichende Leistung nach dieser Seite wird die gewünschte Gesamtwirkung jederzeit aufs Spiel setzen.

Ich habe häufig beobachtet, dass die dramatische Gestaltungsgabe der Sänger durch die Vertiefung in Wagners Werke sich auffallend steigerte und sehr bald einen erhöhteren Wärmegrad der Empfindung sowie mehr unmittelbare Naturwahrheit beim Vortrag erkennen liess.

Durch die gewissenhafte Erfüllung der Anforderungen, welche Wagner als nächste Bedingung an die Darstellung seiner zahlreichen Werke knüpft, (höchste Deutlichkeit der

Textaussprache, gesteigerte Energie des musikalisch-deklamatorischen Accents, Wort- und Toncantilene zu melodischer Einheit verschmolzen) gestalten sich denn auch die musikalisch-dramatischen Werke eines GLUCK, MOZART, BEETHOVEN, WEBER, SPOHR, MARSCHNER etc. unendlich wirkungsvoller. War es früher die getragene, ihrem Organismus nach instrumentale Cantilene, welche der Sänger als den natürlichen Schwerpunkt seiner Leistung zu betrachten sich gewöhnt hatte, so wird nunmehr die Plastik der Wort- und Satzphrasirung, die Energie des Sprachaccents zu weit grösserer und vertiefter Wirkung gelangen. Eine verständige und pietätvolle Textwiedergabe schliesst keine jener Errungenschaften aus, durch die man bisher allein zu siegen gewohnt war. Weder der rein sinnliche Klangzauber des Organs, noch die durch Studium erworbene Fertigkeit haben unter ihr zu leiden; im Gegentheil wird sie, wie sie dem musikalischen Drama gegenüber unerlässlich ist, auch den Werken unserer Klassiker wieder zu frischerem Leben verhelfen, die unter der üblichen, mit einem rein äusserlichen Erfolg zufriedenen Praxis nur zu häufig geschädigt werden. — Bei einer Anzahl besserer Sänger begegnet man einer andern, eben so bedenklichen Gepflogenheit. Diese suchen nemlich durch übertrieben scharfe Betonung jeder einzelnen Silbe den Anforderungen deutlicher Textaussprache gerecht zu werden, wodurch aber die musikalische Phrasirung völlig zerstört wird und eine gebundene, zusammenhängende Gesangscantilene niemals zu ermöglichen ist. Diese verwerfliche Manipulation dient häufig dazu, die vorhandenen Schwächen des Sängers zu verdecken und entspringt in vielen Fällen dem Mangel einer gründlichen Gesangs-bildung, ist also ein nothdürftiger Behelf, der nicht zu entschuldigen ist.

E. HANSLICK schreibt in der deutschen Rundschau (Heft 8 — Mai 1875): . . . »In dem letzten Hefte der »Rundschau« hat HEINRICH LAUBE ein Streiflicht auf die Vorstellungen unseres Hofopertheaters fallen lassen und insbesondere zwei Uebelstände beleuchtet: die störend hohe Lage des Orchesters und die schlechte undeutliche Aussprache der Sänger. Es ist von grossem Werth, wenn eine dramaturgische Autorität wie Laube auch einmal die Oper in den Bereich seiner Bemerkungen zieht; jene von ihm gerügten Uebelstände haben mir schon mehr als eine Klage abgepresst etc. etc. Die undeutliche Aussprache der Sänger ist ein Cardinalfehler, gegen den anzukämpfen man freilich nachgerade müde wird. Es fehlt den Sängern unserer Oper an jeder Führung, an jeder Anleitung. Es fehlt dem Operninstitut eine Persönlichkeit, die — sei es ein »Vortragsmeister« oder Regisseur oder Kapellmeister oder Gesangslehrer — den einzelnen Sänger regelmässig unterweist und corrigirt. Jedes Opernmitglied singt und spricht wie es will, — es muss schon ein ungewöhnlicher Missgriff stattfinden, wenn der Kapellmeister es wagen soll, eine Primadonna oder einen ersten Tenor in dem Vortrag einer Phrase zu corrigiren. Von einer Anleitung zur Auffassung einer ganzen Rolle ist vollends nie und nirgends die Rede. Die undeutliche Aussprache wird, da sie die Regel bildet, von dem Publikum und der Direktion fast wie ein nothwendiges Uebel resignirt hingenommen. Mit Unrecht. Eine tüchtige Unterweisung und ein unermüdliches, redliches Streben des Sängers vermögen unendlich viel gegen diesen Fehler. Wir sahen an den Sängern BECK und BIGNIO zwei rühmliche Beispiele, sie verdanken ihre grossen Fortschritte in der Aussprache allerdings nur ihrem eigenen Fleisse . . .«

Die betreffende Stelle von H. LAUBE, worauf hier Bezug genommen ist, befindet sich in Heft 8, April 1875 der »deutschen Rundschau«, sie lautet: . . . »Der Verfall der Oper hat noch andere Gründe, aber sie hängen eng zusammen mit dem Cultus der blossen Aeusserlichkeit. Ich möchte nicht gern in Freund HANSLICKS Operndomäne hineinreden, aber vielleicht nimmt er Notiz von meiner Notiz. Sie geht dahin, dass zwei Punkte die populäre Wirkung der Oper beeinträchtigen. Sie betreffen nicht das vielleicht zu grosse Haus; dies ist ja doch nicht mehr zu ändern — sie betreffen das Orchester und den Vortrag der Sänger. . . . Der Mehrzahl von ihnen gebricht die Fähigkeit des dramatischen Vortrags. Das scheint man endlich bemerkt zu haben, denn man will Strakosch anstellen, den Vortragslehrer vom früheren Stadttheater. Musikalischer Vortrag ist noch nicht dramatischer Vortrag,

und letzterer ist unerlässlich, wenn eine Oper wirken soll. Bei den meisten Sängern versteht man kein Wort — wie soll da eine dramatische Wirkung entstehen? Und wenn sie nicht entsteht, da bleibt für das Publikum eben nur Concertmusik übrig, welche dem Hause nur ein kleineres Publikum zuführt.

Ich habe im letzten Monate drei Opern angehört, die Stumme von Portici, Robert der Teufel und den Tannhäuser. Vom Masaniello hab' ich kein Wort verstanden und doch muss er diese Spieloper führen, deren dramatischer Gang von Entscheidung ist. Dieser Gang blieb unverständlich. Was kann die Folge sein? Völliger Mangel an Wirkung des Ganzen. — In »Robert« fuhr der schlimme Bertram die Entwicklung des Dramas. Man versteht von ihm kein Wort! das Drama verschwindet. Im »Tannhäuser« war auf der Bühne Alles ausser sich, als der Tannhäuser im Wettkampfe gesungen — warum? Kein Mensch im Hause hatte es erfahren. Und das grosse Recitativ im letzten Akte, die stärkste dramatische Wirkung in dieser Oper, fiel wirkungslos zu Boden, weil man die Worte nicht verstand . . .»

Nun noch eine Stelle aus dem oben angezogenen Bericht R. WAGNER's an König LUDWIG von BAYERN: . . . »Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges! Den Beweis liefert unwiderleglich die ausserordentliche Seltenheit vorzüglicher und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger« . . . »Kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausgesprochen bleibt der Vers und sein Inhalt wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast unbekannt und es ergibt sich schon aus diesem Umstande ein dumpfer, fast blödsinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das Befassen mit ihm unter Umständen zu einer geradewegs beklemmenden Pein macht . . .«

Noch mehr Zutreffendes und Belehrendes enthält WAGNER's Aufsatz über »Sänger und Schauspieler«. Dort steigern sich die nur zu sehr begründeten Anklagen bis zu völlig verzweifelterm Unmuth. Dem lässt sich kein Wort hinzufügen. Es ist nicht Sache des Gesanglehrers, der von so gewichtiger Seite stammenden Bestätigung dieser leidigen Zustände noch weitere unnütze Klagen anzureihen; vielmehr gilt es sie als Aufforderung zu energischer Abhilfe durch die That zu betrachten. Aus Allem ergibt sich, dass nur ein Weg vorgezeichnet sein kann, der eine wirkliche Besserung verspricht. Dieser Weg liegt freilich dem bisher üblichen und äusserst bequemen Unterrichtsgang, der mit dem Aushängeschild der sog. »italienischen Methode« als die Hauptursache unserer heutigen Zustände betrachtet werden muss — fern ab, denn es muss von Voraussetzungen ausgegangen werden, wie sie die Eigenthümlichkeit unserer deutschen Sprache gebieterisch fordern, während die Berührungspunkte mit der ehemals hochentwickelten Gesangkunst unserer südlichen Nachbarn erst bei späterer Begegnung sich zu ergänzen, zu durchdringen und zu gleichen künstlerischen Wirkungen hinzustreben haben.

Indessen ist es nicht blos das starre Festhaften an den Disciplinen der Italiener und Franzosen, welche der selbständigen Ausgestaltung einer »deutsch-nationalen« Gesangsschule bisher hinderlich war; unsere eigenen vaterländischen Unterrichtswerke über Gesang trifft der Mehrzahl nach der Vorwurf, kaum jemals einen Versuch zu entschiedenem Lossagen von der üblichen, zum Theil völlig verwischten Tradition der italienischen Unterrichtsarten gemacht zu haben.

Die einzige Ausnahme bildet FR. SCHMITT's »Grosse Gesangsschule für Deutschland.« Viel zu wenig gekannt und gewürdigt ist dieses das einzige Werk, das vor mehr als 25 Jahren schon auf die Nothwendigkeit eines wirklichen deutschen Gesangsunterrichts hinwies, ohne dass die Mahnungen gehört worden wären. Hingegen begegnen wir in einer vielgenannten, noch häufig im Gebrauche sich befindlichen Schule, deren Verfasser noch immer als eine Autorität auf dem Gesangsgebiete gilt, Ansichten, die der Behandlung unserer herrlichen

deutschen Sprache eine äusserst zweifelhafte Bedeutung zuerkennen; NEHRICH in seinem umfangreichen Werke: *Der Kunstgesang* (zweite Auflage: S. 89 ff.) sagt wörtlich: . . . »Die Töne sind allgemein verständlich, wenn sie nicht leer sind; die Worte aber kann man hören, ohne sie zu verstehen . . . Damit ist jedoch nicht gesagt, dass das Textsingen gänzlich unterlassen werden sollte, bis man im Vortrage der Solfebben fest sei. Das ist schon desshalb nicht thunlich, weil die Sprache ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten hat. (!) Es müssen also neben den Uebungen in Solfebben, gleichsam als Anwendung dessen, was in ihnen dem Schüler zum Bewusstsein gekommen ist, Uebungen im Textsingen herlaufen . . .« Dieser durchaus verkehrten Ansicht über die nebensächliche Bedeutung der Sprache beim Gesange, die ihre angebliche Berechtigung aus den italienischen Schulen abzuleiten vorgibt und lediglich auf die Erwerbung der bloss sinnlichen Klangäusserung, sowie auf die technische Ausbildung des instrumentalen Theils des Gesangsorgans nahezu ausschliesslich gerichtet ist, begegnen wir leider bei uns häufiger als es wünschenswerth wäre.

Nehmen wir hingegen die französische Gesangsschule von GARCIA zur Hand, so gewahren wir, nachdem die Tonbildung befestigt und das technische Können des Schülers hinlänglich vorgeschritten ist, einen Abschnitt, der dem Textvortrag gewidmet ist und die künstlerische Behandlung des dramatischen Styls bezüglich der Sprache an einer Reihe von Beispielen erläutert. Freilich ist hier zumeist Rücksicht auf eine geschmackvolle musikalische Phrasirung und erst in zweiter Linie auf die Eigenthümlichkeit einer vollendeten Sprachcantilene genommen, sofern dem Schüler die nöthige elementare Vorbereitung für die Darstellung des Sprachlichen nicht geboten wird — aber immerhin hätte der hier versuchte Weg den deutschen Gesanglehrern zur Nachahmung dienen dürfen.

Auch in der italienischen Gesangsschule des G. VACCAI wird der Schüler veranlasst, sich frühzeitig die richtige kunstvollendete Aussprache des Textgesanges anzuweihen, obwohl es nur ganz leichte Uebungen sind, die den Sänger zur Ueberwindung gesteigerter Schwierigkeiten noch durchaus nicht befähigen, trotzdem die gesangliche Behandlung der italienischen Sprache mit ihrem überwiegend vokalen Charakter im Gegenhalt zu den consonantischen Erschwernissen unserer Sprache kaum nennenswerthe Schwierigkeiten bietet. —

Der Grund, warum die Mehrzahl unserer Opernsänger sich dem deutschen Opernstyl gegenüber vielfach unbrauchbar erweist, ist eben die Vernachlässigung des Sprachstudiums, welches vor und mit dem Beginne der Tonbildung die gründlichste Behandlung erfordert und die instrumentale Entwicklung des zu bildenden Organs erst in die zweite Linie stellt. Denn nur auf diesem Wege wird das Ergebniss eines abgerundeten, mit wirkungsvollster Klangenergie erzeugten Tones, und die durch kunstgerechte Verschmelzung bei der Wortbildung sich ergebende vollste Verständlichkeit des Textgesangs zu erreichen sein.

Ganz von selbst gliederte sich das in diesem Sinne hier gebotene Unterrichtsmaterial in 2 Theile. Der Erste Theil enthält die einschlägigen Uebungen für das erschöpfende Studium der Sprache, während die erste Hälfte des Zweiten der gewissenhaftesten Pflege der Tonbildung gewidmet ist. Dass endlich die instrumental-technische Ausbildung des Stimmorgans hinter den gesteigerten Anforderungen altitalienischer Gesangstradition nicht zurückbleibt, wird sich aus dem dargebotenen Solfebbenmaterial ergeben.

Die Textsolfebben kehren auf natürlichem Wege zu den sprachlichen Errungenschaften des Ersten Theils zurück und verbinden sich, durch die Uebungen der Tonbildung in der ersten Hälfte des zweiten Theils gefestigt, zu dem künstlerischen Gesamtergebniss, dessen Herbeiführung den Zweck dieser Arbeit bildet.

Es war mir vor Allem daran gelegen, das fortlaufende, planmässig geordnete Unterrichtsmaterial zur Anbahnung eines wirklich deutschen Gesangstyps herbeizuschaffen; in diesem Sinne wird das Gebotene seine Beurtheilung erwarten dürfen. —

Möchte jeder Berufene es als eine Ehrensache betrachten, an dem Ausbau deutscher Gesangkunst mit frischer Kraft und redlichem Willen Theil zu nehmen, damit dieselbe in dem zu Einheit und Grösse gelangten Vaterlande eine umfriedete Heimstätte, sorgsame Pflege und frisches Gedeihen finde, und der innigste Ausdruck deutschen Gemüthes — der Gesang — die idealste Form gewinne!

Einheit gibt Kraft! Nur ein Zusammenwirken aller Strebsamen auf dem Gebiete des Unterrichts kann bessere Zustände heraufführen und uns allmählig Sänger erziehen, die durch gründliche, liebevolle Arbeit im Dienste wahrer, ächtster Kunst und im Ringen nach hohen Zielen einen deutschen Musterstyl im Gesange ermöglichen helfen, um so den fast völlig geschwundenen Glauben wieder wachzurufen und zu befestigen: dass dem deutschen Volke eine gesangliche Zukunft doch noch vorbehalten sei. —

SPRACHLICHER THEIL.

Die allen Sprachen gemeinsamen Lautzeichen sind die **Vokale** und **Consonanten**; sie bilden das Stoffliche der sprachlichen Verständigungsmittel. Beide Gruppen stehen ihrem Wesen nach — obgleich einander dienstbar gemacht und zum Zwecke des Sprachausdrucks für die begriffliche Darstellung verbunden —, dennoch als sich bekämpfende Gegensätze einander gegenüber; denn die Ersteren erzeugen, oder vielleicht richtiger: sind selbst der tönende Sprachklang, während die Letzteren ihrer Mehrzahl nach für den Sänger als die klangvernichtenden betrachtet werden müssen.

Auf der Verschmelzung dieser Gegensätze beruht die **Wortbildung**. Der Vokal ist der elementare Grundstoff, mithin das nächste und wichtigste Material für die Sprache wie für den Gesang; denn jede durch Gefühls- oder Willensnöthigung hervorgerufene Klangäusserung erfolgt durch ihn. Jeder Ton, mag er seiner Beschaffenheit nach entweder als Naturton oder als für die Kunst bereits verwerthbar gebildet, das Ansatzrohr verlassen, ist ein Vokal, während der vom vokalen Klang abgelöste Consonant seine Bildungsstelle, ob vom weichen Gaumen (**CH, G, K**) oder äussersten Lippenrande (**B, P**) als Geräusch verlässt. Jener Consonantengruppe, welche wir als den Uebergang aus der consonantischen Klanglosigkeit zur vokalen Klangverkörperung zu betrachten haben, begegnen wir später.

Die Länge (Dauer) des Vokals ist willkürlich und wird bei grösserer oder geringerer Athembeugung (Energie der Lungen) durch diejenigen Einschnitte bestimmt, welche subjektives Belieben, musikalischer Rhythmus oder declamatorische Vokaldehnung vorschreiben.

Obgleich eine melodische Reihenfolge von Tönen recht wohl auf einem Vokal, ohne Zuhilfenahme von Consonanten gesungen werden kann, so erfüllt in solchem Falle das so zu Gehör gebrachte Musikstück doch noch keineswegs die Anforderungen, welche an den Gesang, seinem Wesen und den ihm innewohnenden Ausdrucksmitteln gemäss, zu stellen sind. Denn wir haben es hier ganz einfach mit einer blos vokalisches instrumentaltonfolge solleggirender Art zu thun, die immer nur als technisches Uebungsstück für das Erlangen einer gewissen Khehlfertigkeit, der Athemführung, des Ansatzes u. s. w. wird betrachtet werden können. Diese Gesangsart kann bei möglichster Vollkommenheit immerhin wirkungsvoll sein; die Schönheit des Stimmklanges, die durchgebildete Art künstlerischen Vortrags kann von entzückender Wirkung sein —, allein die letzte, entscheidendste Voraussetzung für den Ausdruck, jene die Seele des Hörers mächtig ergreifende und zwingende Gefühlssteigerung des Vortrags kann damit nicht erreicht werden; dies vermag erst das mit dem musikalischen Toninhalte verbundene Wort.

Mit dem Hinzutritte des Wortes betritt der Sänger nun jenes Gebiet selbständiger Eigenart, das ihn, bei übrigens gleicher Kunstfertigkeit, weit über den Instrumentalisten

stellt, während im erstgedachten Falle der Wettstreit bezüglich des musikalischen Ausdrucks und wirkungsvollen Vortrags, ein zweifelhafter für ihn sein kann. —

Durch die eben angedeutete Wechselswirkung zwischen Vokal und Consonant wird Silbe und Wort, durch entsprechendes Aneinanderreihen letzterer der gesprochene Satz gebildet, in welchem der Verstand und das in Mitwirkung versetzte Gefühl ihre sich ergänzende Thätigkeit beginnen, während der verlängerte Wortaccent als gesungener Ton die Fantasie anregt und das Gefühl wesentlich vertiefen hilft.

Das Wort mit seiner sinnlich realen Vorstellung soll sich eben so natürlich als wirksam mit der neugewonnenen gedehnten Ausdrucksform des musikalischen Gedankens zu einer vollkommenen Klangeinheit verbinden. *)

Die Eingangs berührten Gegensätze werden sich bei ihrer Anwendung entweder verschärfen (durch Anhäufung der Consonanten) oder sie werden ein ausgleichendes Hinneigen zu einander erkennen lassen. Letzteres wird vorzüglich bewirkt durch die Gruppe der Klinger, 6 sog. Halbvokale: **L M N (ng) W R J**, die wegen ihres Klanggehaltes für die Sprache wie für den Gesang von gleicher Wichtigkeit sind und für die Anfänge syllabischer Vokalübungen sich als sehr verwendbar erweisen. Je reicher die Sprache von ihnen durchsetzt ist, desto grösser der Wohlklang. Beim Vergleich der romanischen mit den germanischen und slavischen Sprachabzweigungen lässt sich dies zur Genüge beobachten. Hingegen wird die Ausdrucksfähigkeit und Energie der Wortbildung durch den Consonantismus auf das Nachdrücklichste gesteigert. Dies Ergebniss tritt freilich erst dann klar zu Tage, wenn die Behandlung der Consonanten eine vollkommene, eine nach den Gesetzen vollendeter Sprachäusserung durchgebildete ist.

Man hat sich leider gewöhnt, den Consonantismus seiner Gesamtheit nach als ein nothwendiges Uebel für den Gesang zu betrachten. Diese Auffassung ist eine völlig unrichtige, wahrhaft bedauerliche; sie kennzeichnet nur zu deutlich den Standpunkt, auf dem die Mehrzahl unserer Sänger sich noch immer befindet, die lieber in träger Schläffheit bei der Unzulänglichkeit ihrer Leistungen verharrt, als dass sie sich energisch aufrafft, um die angedeuteten Schwierigkeiten, welche unsere Sprache dem Sänger nun einmal entgegenstellt, erfolgreich für sich wie für die Gesangkunst zu besiegen. Denn dass es wirkliche Schwierigkeiten sind, die bekämpft und überwunden werden müssen, ist nicht in Abrede zu stellen.

Denken wir uns nämlich die Klangäusserungen des reinen Vokalismus als einen glatten Tonstrahl oder als eine fortlaufende Klangsäule (also cylindrisch), so wird, ähnlich wie bei jedem andern Instrumente, das Aneinanderreihen der Töne sehr gut so lange von statten gehen, als dieser Tonstrahl durch Hindernisse irgend welcher Art nicht gestört und unterbrochen wird.

Beim Textgesang ist dies aber durchaus unvermeidlich, und wir müssen darauf bedacht sein, diese störenden, klangvernichtenden Einwirkungen der Consonanten auf die Vokale durch ein wirksames Gegenmittel nach Möglichkeit abzuschwächen. Dass dies in keinem Fall vollständig wird erreicht werden können, leuchtet ein. Dass es hingegen eine erkleckliche Anzahl von Hilfsmitteln gibt, diesem Uebelstande wirksam zu begegnen, und die dem vokalen Klang nachtheiligen Einwirkungen auf ihr geringstes Maass zurückzuführen, das wird sich im Verfolg der späteren Sprachübungen, die ich zu diesem Behufe zusammengestellt habe, deutlich zeigen.

*) Dass mit dieser Verschmelzung hier zunächst der Sologesang, so wie sein natürlich entwickeltes Ensemble mit seinen textlichen Hilfsmitteln, als wichtigste Grundlage des dramatischen Gesangs gemeint ist, wird kaum bemerkt zu werden brauchen. Denn der Chorgesang kann nur in seltenen Fällen seinen Schwerpunkt auf die Wirkung des Textes verlegen; fast immer wird die musikalische Gesamtstimmung des Musikstückes in den Vordergrund zu treten haben, d. h. das musikalisch formale Element behält in den meisten Fällen das Uebergewicht, wie sich dies namentlich in den Chorsätzen des Oratoriums ausgeprägt findet. Anders gestaltet es sich im Musikdrama, wenn bestimmt markirte, in die dramatische Handlung eingreifende Chorsätze verständlich deklamirt werden müssen, um zu richtigem Verständniss durchzudringen.

Haben wir die gesangliche Tonphrase als einen fortlaufenden Klangcylinder aufzufassen, und müssen wir diesen unbehinderten Tonerguss als ein wichtiges Hilfsmittel für den klanglichen Ausgleich des Gesamtvokalismus erkennen, so wird begreiflicher Weise dieser Cylinder durch grössere oder geringere Anhäufung von Consonanten eine dem entsprechende Gestalt erhalten. Die folgende Figur wird zu einer klaren Anschauung des Gesagten verhelfen.

Der Vocalcylinder

und seine consonantischen Einschnitte.

Fig. A.



Fig. B.



Fig. C.



Figur A zeigt, als Folge der consonantischen Einschnitte in die Klangsäule, ein verkrüppeltes Bild, während die folgende Figur B die eigenthümlichen Vorzüge der Klinger zur Anschauung bringt. — Um dieses Verhältniss ins grellste Licht zu setzen, und die Beweisführung zu erleichtern, habe ich einen äusserst schwierigen Text untergelegt:

»Ach Herbststräusschens prangendstes Spiel selbst,
Süss täuscht's dich, dass du nicht gewahrst
Des nahenden Winters Erstarrung!« —

Unter Figur C folgt ein bekannter, vielgesungener Text bei sehr lebhaftem Zeitmafs. Duett aus »Maurer und Schlosser«: »Beleid'gen, nein das wollt' ich nicht« etc. Man sieht, dass es noth thut, durch beharrliches Studium die klangvernichtenden consonantischen Einflüsse überwinden zu lernen, um den klanglichen Wohl laut der Sprache zu steigern. — Bei der physiologischen Darstellung der einzelnen Consonanten wird man gewahr werden, wo das Erschwerende ihrer Bildung und Darstellung liegt, und in welcher Weise die Behandlung sprachlich und gesanglich zu geschehen hat.

Es erübrigt mir noch, einige erklärende Andeutungen für die Beurtheilung meines Verfahrens (bezüglich des sprachlichen Theils) beizubringen.

Bei der schulgerechten Behandlung der Aussprache hat man, wie beim Gesang, vom Studium des Vokalismus auszugehen. Die Gewinnung des normal klingenden Vokals, der sich nach erlangter Klangschönheit in natürlichster Weise für den Kunstgesang wird steigern lassen, habe ich dadurch rascher zu sichern gesucht, dass ich eine grössere Anhäufung derselben zu fließenden Sätzen verband. Durch das fortlaufende Aneinanderreihen gleichklingender Vokale wird die Klangerzeugung fließender und unmittelbarer, der Tonanspruch

natürlicher. Denn indem nur zwei Vokale untereinander alterniren (das *e* durch die Endsilben bedingt) erhalten sich die Bedingungen für die relativ beste Klangemission weit andauernder; Zunge, Lippen und Kiefer sind in ihren Funktionen bei dunkler oder heller Vokalbildung nicht genötigt, immerwährend ihre Lage zu verändern, während die Aufmerksamkeit des Schülers sich fast ausschliesslich auf die Wiederkehr des gleichen Vokals richtet, und sich gleichsam im Voraus für die immer wiederkehrende Vokalbildung geschickt macht.

Die Reihenfolge gleicher Consonanten, wie sie mir für das Sprachstudium nothwendig erschien, hat einen ähnlichen Zweck; bloss dass hier mehrere Consonantenbildungsstellen durch den rasch wiederkehrenden Artikulations-Mechanismus in Thätigkeit versetzt sind, mithin eine rasche Reihenfolge die Geläufigkeit der Aussprache bedeutend steigert und ein sicheres Beherrschen der thätigen Organe erzielen hilft. Ein ausdauerndes Verweilen bei den schwierigen Gruppen ist um so nothwendiger, als eine abgerundete, plastische Darstellung der Sprache ohne die erlangte Herrschaft über sie schlechterdings nicht gedacht werden kann. Erwägt man, dass sie ihrem Wesen nach den Gegensatz zum tönenden Vokalismus bilden, der durch kunstgerechte Behandlung an Charakteristik gewinnen, durch ungenügendes Verfahren aber eben so nachhaltig geschädigt werden kann, dann wird es begreiflich, wie viel mehr Sorgfalt ihnen zugewendet werden muss.

Bezüglich des klanglichen Stärkegrades beim Ueben, der Athemführung, Körperhaltung u. s. w. sei noch Folgendes bemerkt:

Im Allgemeinen ist eine helle, ungezwungene, aber markig klingende Vokalisation anzustreben; der Sprachklang soll sich im Bereiche des tiefsten Brustregisters befinden, und man hat beim Anfänger jede Steigerung zu vermeiden, die diese Grenze überschreiten könnte. Das Zeitmass ein langsames, gleichmässiges. — Der Anschlagspunkt des Vokals im Ansatzrohr muss sorgfältig beobachtet werden, damit vor Allem eine leichte Anspruchsfähigkeit des Organs erzielt wird. (Das Nähere hierüber findet man vor jeder Uebung selbst.)

Die Erfahrung hat mich belehrt, dass ein Sprachstudium in diesem Sinne nicht allein die Stimme im Allgemeinen günstig beeinflusst, — sondern dass es in allen Fällen als das wirksamste Correctiv gegen unzulässigen Tonansatz oder dem Zerrbilde einer verwahrlosten Artikulation ganz zweifellos zu betrachten ist. —

Zu Anfang des Studiums dürfen die sprachlichen Aufgaben mit nicht zu starker, am allerwenigsten mit einer rauhen, forcirten Sprechstimme geübt werden.

Nochmals sei ausdrücklich bemerkt, dass die leichteste Anspruchsfähigkeit des Organs erzielt werden muss und dass, soll der Vokal hell und frisch erklingen, derselbe ganz vorn im Munde gebildet werde. Bei zu starkem Trieb der Expirationsluft, mithin bei sehr gesteigerten Klangverhältnissen wird eine exakte Controlle bezüglich des Ansatzpunktes normaler Klangäusserung schlechterdings nicht möglich sein. Der mit zu grosser Spannung herausgetriebene Vokal wird immer ein gewisses Metall erkennen lassen, auch wenn entweder die Brechungswinkel im Ansatzrohr unrichtig geführt sind, oder ein grosser Theil überschüssigen Athems gleichzeitig mit dem Vokal entweicht (was bei der späteren gesanglichen Tonbildung sich als ein grosser Fehler erweist); deshalb lasse man sich nicht täuschen. Die nachfolgenden Uebungen müssen mit geringen Klangquantitäten gesprochen werden, um so mehr, als auch gleichzeitig auf den richtigen Athmungsmechanismus Bedacht zu nehmen ist.

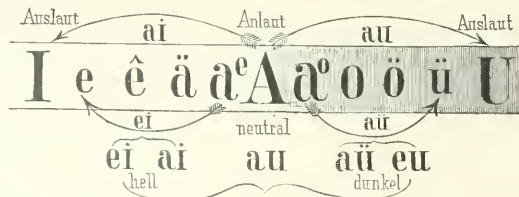
Da das Sprechen weit mehr Athem consumirt als das Singen, so muss einem übermässigen Verbrauch gleich Anfangs nachhaltig begegnet werden. Man erreicht dies am sichersten mit rhythmischer Eintheilung, und dass man beim Einathmen (entgegen wie es sonst häufig zu geschehen pflegt) die grösste Ruhe und Gleichmässigkeit im Auge behält.

Nach jedem Vers lasse man den Schüler einen vollen Athem nehmen, und vermeide sorgfältig alle Hast und alles Bestreben, das darauf abzielt »recht viel mit einem Athem« zu recitiren. Nie darf der Anfänger in die Lage kommen, seinen Athem — bezüglich ruhiger, gleichmässiger Führung oder bei Uebungsbeispielen von längerer Dauer — nicht mehr be-

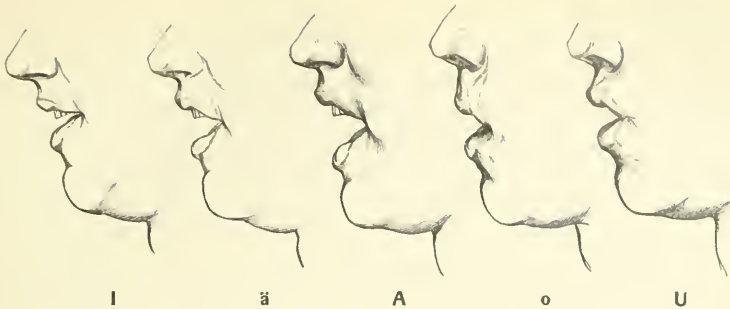
herrschen zu können. Die Körperhaltung sei eine leichte, ungezwungene; dazu ein freundlicher, natürlicher Gesichtsausdruck, fern von Grimassen und sonstigen üblen Angewohnheiten.

Die dargebotene Reihenfolge der Sprechübungen wird wohl kaum immer eingehalten werden können; denn hiefür kann lediglich die Beschaffenheit des Organs, welches der Behandlung sich darbietet, bestimmend sein. Ist dieses z. B. hell, die **A**-Bildung klanglich dünn, plärrend oder näselnd, so wird unbedingt von der Gruppe der dunkeln Vokale auszugehen sein, während ein klangloser, dumpfer, im Halse sitzender Sprechton mit den andauernden Übungen des hellen **A** wird bekämpft werden müssen. Ist ein Sprechorgan überhaupt klanglos und die Anspruchsfähigkeit auffallend erschwert, dann leistet der Vokal **I** unter allen Umständen die besten Dienste. Ausserdem ist es gut, dass man, bevor man mit dem sprachlichen Theil beginnt, den Schüler zuvor mit den Funktionen der klangerzeugenden und klangbildenden Organe nach der physiologischen Seite bekannt macht. Gegen unzulässige Angewohnheiten bei der Tongebung, oder wenn gar eine verdorbene Stimme in Frage steht, werden die Vorübungen, (Gymnastik des Zäpfchens, des Gaumensegels, die Besiegung widerständiger Zungen-Evolutionen, energieloses Bewegen des Unterkiefers, schlaife Lippenthätigkeit u. s. w.) nothwendig voranzugehen haben, und bis zu einem gewissen Grad der Fertigkeit geübt werden müssen. Macht z. B. die Artikulation der Consonanten dem Schüler unverkennbare Schwierigkeiten, dann ist selbstverständlich von den erweiterten Sprechübungen so lange Umgang zu nehmen, bis durch einfache Silbenbildungen sämtliche Consonanten tadellos erlernt sind. Hiezu bedient man sich zuerst der leichtesten Lippenconsonanten (**B, P, M, W**, auch **T, D**) und zwar in ihrer dreifachen sillabischen Umstellung; **ba, ba = ab, ab = ba**. (F. SCHMITT's »Deutsche Aussprache« leistet hier vorzügliche Dienste.) An dem Misslingen einer richtigen Consonantenbildung ist meistens jene Unbeholfenheit Schuld, die die Herrschaft über Zunge, Lippen und Unterkiefer noch nicht erlangt hat. Sie muss aber durch ausdauerndes Ueben vollständig überwunden, und der freie, ungehinderte Gebrauch der gedachten Bestandtheile damit erzielt werden.

Die vokalen Hilfsmittel für die Sprache und den Gesang.



Die hier durchgeführte Darstellung der Dyphthongbildung, deren physiologische An- und Auslautbegründung erst bei ihrer speciellen Behandlung erbracht werden wird, ist sehr einfach, ergibt sich eigentlich ganz von selbst und wird beim ersten Blick zu verstehen sein. Aus dieser Anordnung, wie die vorstehende Figur sie aufweist, entspringt eine auffallende Symetrie der correspondirenden Klangfarben und lässt die organische Verbindung derselben auf beiden Vokalgebieten deutlich erkennen. Zu wünschen wäre, dass die seither übliche, für den Sänger völlig unbrauchbare und überaus schwankende Behandlung der Dyphthonge endlich einer zuverlässigen Disciplin Platz machte! Denn sie sind nicht die geringsten Hindernisse, über welche der Geschmack unserer Sänger und — Schauspieler häufig genug stolpert,



Die sprachliche Behandlung des Vokalismus.

A.

Bevor wir uns die physiologische Darstellung dieses Vokals näher betrachten, der, wie aus nebenstehender Figur ersichtlich ist, seiner besonderen Eigenschaft und Klangbildung nach mit Fug und Recht in die Mitte der Vokaltafel gestellt werden muss — sei noch kurz erwähnt, dass sowohl der Sprach- als Gesangvokalismus bezüglich seiner Farbenschatirung sich in zwei Hauptgruppen theilt, sonach zu unterscheiden ist die Gruppe der hellen Vokale: **A°, Ä, Ê, E, I,** — der dunkeln: **A°, O, Ö, Ü, U** — und der Dyphthonge, welche ihrer klanglichen Zusammensetzung nach mehr oder weniger zu einer dieser Gruppen hinneigen; **AI, EI** = hell, **AÜ, EU** = dunkel, **AU** zwischen beiden Klangschattirungen mitten inne stehend = neutral. Durch seinen Antheil an der Dyphthongbildung, seiner Stellung, sowie dem grossen Spielraum seiner Klangschattirung erhält das **A** seine neutrale Eigenschaft.

Es ist kein zufälliges Zusammentreffen der Gesangschulen aller Nationalitäten, dass sie ohne Ausnahme die Tonbildung mit dem Vokal **A** beginnen. Fassen wir die Klangbildung dieses Vokals näher ins Auge, so erklärt sich diese Uebereinstimmung ganz von selbst. Er muss wohl der am leichtesten und natürlichsten zu bildende sein, weil die ersten Sprechäusserungen beim Kinde mit ihm beginnen. Die Tongebung geschieht durch ihn am unmittelbarsten, weil er, als Urlaut, durch einfaches Oeffnen des Mundes, völlig unmittelbar hervorgebracht werden kann. Er ist gleichsam farblos, von neutralem Klanggepräge, und verträgt sprachlich die relativ längste Dauer vokaler Dehnung allen andern gegenüber. Man sollte nun meinen, dass bei dem Zustande völliger Ruhe aller funktionirenden Theile, mit welcher die Bildung dieses Naturlautes geschieht, eine unrichtige Klangbildung kaum denkbar sei; dennoch lässt sich nur zu häufig beobachten, dass der Laut getrübt und nicht selten gründlich verdorben pronuncirt wird. Im gesanglichen Theil werden wir die Ursachen hievon näher kennen lernen. Dessenungeachtet bildet dieser Vokal den Inbegriff alles Klanglichen, so weit das Klangvermögen der Menschenstimme überhaupt reicht.

Jede intonirte Tonphrase, die uns als ungekünstelter Erguss einer sich klanglich äussernden Empfindung entgegentritt, geschieht mit der Zuhilfenahme dieses Vokals. Jede unmittelbare, ohne Reflexion hervorgebrachte, gleichsam unbewusste Lautäusserung lässt die helle Klangfarbe des **A** erkennen. Sobald also der Gesang sich des Wortes, somit des sprachlich Begrifflichen entäussert, werden wir immer diesen Vokal substituirt sehen. Sonach ergibt sich ganz von selbst, dass aller Solfeggiengesang sich dieses Vokals bedient, weil durch

ihn die Klangreinigung am sichersten erzielt — der physiologische Vorgang bei der Bildung unter die schärfste Controlle gestellt ist.

Das Recht, den besagten Vokal zur Regulirung des Tonansatzes, zur Entwicklung der gesanglich dynamischen Bedingungen, endlich zum Corrigiren eines unrichtigen Athembegebrauchs von vornherein zu verwenden, muss den Italienern unbestritten zuerkannt werden, denn sämtliche Sprachdialekte Italiens, vom Piemontesen hinab bis zum Sizilianer, sie alle begegnen sich in der musterhaften Behandlung dieses Vokals. Ob heller oder dunkler gefärbt — gleichviel, immer zeigt er in seinem Ursprung, seiner Behandlung, eine Frische und Unmittelbarkeit, eine Leichtigkeit im Ansatz, ein so unbehindertes Heraustreten aus dem Ansatzrohr, dass von klanglicher Verkrüppelung wohl nur in Fällen, wo organische Fehler ihn allenfalls beeinflussen, die Rede wird sein können.

Auch der Franzose besitzt nach dieser Richtung eine Sicherheit in der Bildung des **A**, die dem Italiener kaum nachsteht; denn wir werden den durch die Nase abgeleiteten **A** Klang wie in den Wörtern: **enfant, pendant, chant, champs**, zwar nicht als physiologisch unrichtig erzeugt betrachten dürfen, müssen aber im Vergleichungsfalle lediglich vom einfachsten, unmittelbaren, durch zufällige Lautverbindungen nicht beeinflussten Vokalismus ausgehen. Die Wörter: **hasard, abat, abatage, mariage** u. s. w. sind dem italienischen **A** im Klang durchaus ebenbürtig an die Seite zu stellen.

Ganz anders verhält es sich mit unserer Sprache.

Obleich der gebildete Theil unseres Volkes einen ziemlich entwickelten Sinn für die Schönheiten und die Vorzüge seiner Sprache besitzt und die den Poesien unserer vaterländischen Dichter innewohnenden Klangschönheit — bewusst oder unbewusst — herauszufühlen und lebhaft nachzuempfinden weiss und von dem melodischen Wohlklang der Sprache eines Göthe, Uhland, Lenau u. A. entzückt und hingerissen ist, — nichtsdestoweniger macht man bei der Mehrzahl unserer vaterländischen Volksstämme die unerfreuliche Erfahrung, dass für die Verbesserung der eigenen »Sprechwerkzeuge«, die in den Stand setzt, ein schönes Gedicht auch wirklich schön und dialektfrei vorzutragen, sehr selten ein Interesse vorhanden ist. Und doch wäre es so wünschenswerth, dass durch sorgfältigere Schulpflege einer rein hochdeutschen Aussprache, durch die Aneignung ihrer Ausdrucksmittel, die Schönheit und Vorzüge der Sprache an sich zu tieferem Verständniss gelangten. Damit würde zugleich die häufig fast schroffe Gliederung deutscher Einzelstämme auf das Wirksamste ausgeglichen. Denn hier, auf neutralem Sprachgebiete, das uns alle mütterlich umfasst, da können wir uns geeinigt die Hand reichen.

Was bei dialektischen Vergleichen zu allererst in's Ohr fällt, das ist die grosse Verschiedenheit der Klangfarbe des Vokals **A**.

Kein Vokal ist dialektischer Willkür mehr preisgegeben, als gerade er; und es ist ein Irrthum, von dem man doch endlich zurückkommen sollte, zu glauben, dass dieser Vokal auch bei uns »den Inbegriff aller Klangschönheit bilde«, und dass der Gesamtvokalismus von ihm aus festzustellen und zu corrigiren sei!

Um dies zu veranschaulichen, werde ich einige deutsche Stämme in ihrer besonderen Behandlung des **A** und damit verwandter Vokale einander gegenüberstellen.

Oesterreich (deutsche Landesgebiete) . .	a = o (oa), o = a, ai = oa, ä = a.
Braunschweig	a = ä, a° = a°, o = a°.
Sachsen nebst einem Theil von Preussen	a = a°, a° = a°, o = a°, ai = ê, eu = ai, e = ê, e = ä, a°, au = o.
Bayern	a = a°, o, a°, ā, u = ua, ai = oa, ä = a, eu = ai.
Schwaben	a = a°, ā, ai = oi, ei = ui, u. s. w.

Man wird mir allenfalls einwenden, dass dies eben die äusserlich wahrnehmbare Lautverschiebung der vom Landvolke und den Halbgebildeten adoptirten Gepflogenheit sei. Vom etymologischen Standpunkt ist dieser Einwurf schon an sich nicht stichhaltig; denn

jeder ausgeprägte Sprachdialekt hat sein gutes historisches Recht: zum Ueberfluss aber will ich daran erinnern, dass fast alle Gebildete, ja sogar solche, die vermöge ihres Amtes oder Berufs veranlasst sein sollten, eines übertriebenen Provincialismus sich zu entäussern, dass eben diese im gewöhnlichen Umgang des auffallendsten Dialektes mit einem gewissen Behagen sich bedienen, und jeden Versuch, jede Einnischung, die darauf abzielt, denselben mehr zu unseren jetzigen hochdeutschen Sprachnormen hinzuleiten, als ein Attentat auf ihre Stammeseigenthümlichkeit betrachten, und sicher — energisch abwehren. Erlebt man doch nicht selten, dass selbst Bühnenkünstler sich von ihrem theils angeborenen, theils angelernten Sprachdialekte kaum völlig befreien können, während doch gerade sie vor allen Andern berufen wären, durch die Pflege einer dialektfreien kunstvollendeten Sprache mustergiltige Vorbilder für Andere zu werden! —

Nun liesse sich etwa die Frage aufwerfen: Welches denn das Normativ, z. B. für den Vokalklang des **A** sei? Denn bekanntlich nimmt jeder Dialekt seine besonderen Eigenthümlichkeiten als eben so viele liebenswürdige Vorzüge anderen gegenüber für sich in Anspruch. Mithin hat die Frage ihre volle Berechtigung: Ist sprachlich wie auch gesänglich ein Gesetz statuiert, welches nach gegenseitigem Uebereinkommen auf Grund musikalisch-ästhetischer Vorbedingungen die absolute, einzige Vokal-Beschaffenheit vorschreibt? Diese Fragestellung wäre mit Ja zu beantworten, auch wenn die Physiologie ihren Ausspruch auf dem Gebiete der Anthropophonik nicht abzugeben hätte. Denn nicht blos das Ohr (dies kann ja unter Umständen völlig ausgebildet sein), sondern in weit höherem Mafse die bei der Vokalbildung naturgemäss funktionirenden Organe werden sich als sichere und zuverlässige Anhaltspunkte für eine normale Klangbildung erweisen; aber vor allem wird dem geläuterten Geschmack das unbeschränkte Recht kritischer Entscheidung zuerkannt werden müssen. Die hier gemeinte Geschmacksläuterung aber ist das musikalisch verfeinerte Ohr, d. h. ein bis zu hoher Stufe entwickelter Tonsinn, der als die letzte entscheidende Instanz zu betrachten ist.

Werden wir später, beim gesänglichen Theil den Versuch zu machen haben, den nach allen Seiten vollkommensten menschlichen Gesangston in seinem eigenartigen Gepräge den übrigen instrumentalen Klangerscheinungen gegenüber zu stellen und möglichst erschöpfend zu charakterisiren, so wird dieses Unternehmen durch die von mir versuchte aufsteigende Klangvervollkommnung, welche drei Momente bei der Tonbildung festhält, wesentlich erleichtert. Erste Klangbestimmung: der **Naturton** (gleichviel, ob naturwidrig beeinflusst oder nicht); aus ihm heraus entwickelt: der **Normalton**, bei dem die physiologische Thätigkeit der Organe in ihren klangerzeugenden, sowie klangbildenden Funktionen bereits corrigirt und befestigt sein muss, bis der Schüler endlich zum **Idealtone** gelangt, welcher als Inbegriff alles Dessen zu gelten hat, was wir als vollkommene Klangschönheit des Tons zu betrachten pflegen. Die hinzutretende reflective Geistesthätigkeit erfasst nun das gewonnene Klangmaterial, indem es sich dessen, geläutert und verinnerlicht, zur Verkörperung des gesänglichen Kunstwerkes bedient. Hier ist nun nicht mehr der frische, robuste, unmittelbar ausströmende Normalton das ausreichende Klangprodukt, vielmehr wird der Ton diejenige weiche und anmuthige Klangfülle erlangt haben müssen, die sich mit den früher practicirten Elementargesetzen der Tonbildung scheinbar im Widerspruche befindet. —

Was zunächst die Sprache betrifft, so hat sich dieselbe längere Zeit mit dem Normalton der Stimme zu beschäftigen. Jede beabsichtigte Klangsteigerung führt ganz von selbst hinüber in das Gebiet des Gesangs. Bezweckt das Studium lediglich sprachliche Recitation, so ist das ideale Moment des Sprachklanges frühzeitig zum Verständniss zu bringen.

Wir kehren nun zur physiologischen Bildung des Vokals **A** zurück.

Derselbe bietet bezüglich seiner sprachlichen Behandlung keine zu grossen Schwierigkeiten, sofern nicht allzu ungünstige provinzielle Angewohnheiten ihm einen unschönen, für die Anforderungen des Gesangs unbrauchbaren Klangcharakter gegeben haben.

Dann werden freilich die Schwierigkeiten bei fast allen Anfängern mit dem Beginne der eigentlichen Tonbildung — dem Singen, um so grössere. Da aber die Klangbildung

sprachlich eine rasche, vorübergehende ist und ohne wesentliche Vokaldehnung sich vollzieht, so besteht im Allgemeinen keine Gefahr, eine verkehrte Muskelthätigkeit ausgeübt zu haben.

In den meisten Fällen beobachtet man eben nur, dass Männer das **A** mit zu tiefer Kehlkopfstellung bilden, wodurch das dunkle **A°**, welches als einfacher Vokallaut sowohl sprachlich als gesänglich durchaus verwerflich ist, entsteht. (Dass derselbe in einer Zusammensetzung als Anlaut zur Dyphthongbildung des **AÜ** dient, zeigt die Vokaltafel Seite 12.) Bevor wir jedoch zu der Regulirung dieser unstatthaften Klangbildung, da wo sie an die Stelle des einfachen **A** tritt, schreiten, wird es nöthig sein, die naturgemässe Bildung dieses Vokals näher ins Auge zu fassen.

Wir haben oben gesehen, dass das **A** gleichsam den neutralisirten Gesamtvokalismus in sich birgt.

Denn wenn wir uns den Indifferenzzustand*) sowohl der artikulirenden wie der tonerzeugenden Organe näher betrachten, so werden wir gewahr: dass vollkommener Lippenchluss stattfindet, die Zunge ein wenig gehoben ist, Zäpfchen und Gaumensegel herabhängen, während die Athmungsthätigkeit unbehindert durch die Nase geschieht. Oefnet man langsam den Mund, zieht die Oberlippe etwas hinauf, ist gleichzeitig bemüht, den angedeuteten Indifferenzzustand fortzuerhalten und versucht nun einen gehauchten Laut zu bilden, so erhält man auf die natürlichste, ungezwungenste Art das eigenthümliche Klanggepräge eines unverdorbenen **A**.

Dabei hat man zu beobachten, dass eine Abweichung vom sog. phonischen Nullpunkte nicht zu erkennen ist. Das Zäpfchen hebt sich unmerklich, während die Gaumenpfeiler sich um ein Geringes einander nähern und die Zunge ihre Lage nahezu beibehält — die vordere Partie sich höchstens ein wenig senkt. An diesem fast unartikulirten Sprachlaut lassen sich die beweglichen Theile des Rachens und Schlundes noch schärfer beobachten, wenn man von der tonlosen Ausathmung, also von dem durch das Geräusch des Hauches gebildeten **H** ausgeht und die nun beginnende tönende Ansprache des **A** genau verfolgt. Denn nicht blos, dass aus dem gesteigerten Hauch der Vokal sich entwickelt, — er kehrt durch allmähliche Verringerung seiner Klangvolumina wieder zu seiner äussersten vokalen Grenze zurück und lässt den Uebergang zum Consonantismus ganz deutlich erkennen.

Seine Normalbildung wird deshalb von einer völlig ruhigen, gleichsam noch im Indifferenzzustande beharrenden Art der bei der Tonerzeugung mitwirkenden Bestandtheile ausgehen haben; denn nur in dieser Weise wird eine ungezwungene, von hier aus fortzuführende Tonbildung am sichersten zu erzielen sein.

Hieraus ergibt sich ganz von selbst, dass jedes verdunkelte, trübgefärbte **A** unter Bedingungen gebildet wird, die sich mit den angedeuteten Voraussetzungen im Widerspruch befinden; daher das Nächste und Wichtigste, solche vorhandenen Uebelstände sowohl gesondert, als auch in ihrem Zusammenwirken genau zu erforschen und vermöge der beschriebenen Art möglichst zu beseitigen. Hiezu bieten sich dem denkenden Lehrer verschiedene Hilfsmittel dar.

Zuvörderst muss bei der Klangreinigung jede einschlägige Uebung, die man dem mit einem verdorbenen **A** behafteten Schüler vorschreibt, darauf abzielen, den Ton, d. h. den Anschlagpunkt**) des Klangstrahles so weit als möglich nach vorne am harten Gaumen, ganz in der Nähe der oberen Zahnreihe zu bringen.

*) Phonischer Indifferenzzustand — der Zustand völliger Ruhe und Unbetheiligtseins aller Muskelpartien.

**) Was unter „Anschlagpunkt des Tones“ überhaupt zu verstehen ist, findet eine eingehende Erörterung beim Beginne der gesungenen Tonbildung. Für die Sprachbehandlung genügt es, vorläufig zu wissen, dass derjenige Tonansatz hier gemeint ist, welcher als die in der Stimmritze gebildete tönende Luftsäule in die geöffnete Rachenhöhle völlig unbehindert geführt ist, und zuletzt, bevor er aus dem Ansatzrohr in den freien Aussenraum gelangt, die letzte Winkelbrechung am vordersten Theil des harten Gaumens und der Innenseite der oberen Zahnreihe erfährt.

Dies wird am sichersten ermöglicht durch das Hinaufziehen der Oberlippe, so dass die obere Zahnreihe sichtbar wird. Die etwas aufwärts gezogenen Mundwinkel geben der Mundstellung eine in die Breite gehende ovale Form und vermitteln dem **A**-Klang ein helles, freundliches Gepräge, während die an die untere Zahnreihe angelegte Unterlippe dem Tone Abrundung gibt und jeder Klangzersplitterung vorbeugt. Durch diese Art der Lippenstellung verschärft sich der Gegensatz zwischen dem dunkeln und hellen Vokalismus so auffällig, dass der Schüler in kürzester Zeit die Verschiedenheit der Klangfarben begreifen und darstellen lernt. Damit die Uebungen aber nicht ins entgegengesetzte Extrem, nämlich in einen grellen **Ä**-artigen Klang umschlagen, achte man sehr darauf, dass bei der Bildung sämtlicher heller Vokale die Unterlippe die untere Zahnreihe nie verlässt, oder sich gar so weit nach unten senkt, dass Zähne und Zahnfleisch sichtbar werden. Nicht allein, dass ein concentrirter, metalliger Klangstrahl (namentlich beim Singen) schwer zu ermöglichen ist — es sieht auch äusserst unschön aus, und man bezeichnet diese Art von Mundstellung gemeinhin mit »Zähnefletschen.« — Der vokale Tonanspruch im Kehlkopfe gehe ungezwungen vor sich; jedes Herabpressen desselben ist sorgfältig zu vermeiden.

Nachdem durch einen tiefen, energischen Athemzug die Lunge mit Luft vollständig angefüllt ist, findet ein kurzer Moment der Bereitschaft statt; nunmehr tritt die ausströmende Luft, ruhig und gleichmässig geführt, durch die Luftröhre in den Kehlkopf. Vermittelt der Stimmbänder zum tönenden Luftstrahl umgesetzt, berührt derselbe den zwanglos erweiterten Schlundkanal, verdichtet sich im Rachen (Ansatzrohr) zum brauchbaren Ton, um sodann den artikulatorischen Gesetzen der Sprachbildung sich dienstbar zu machen.

Anfangs vermeide man alle schwierigen Consonanten-Anhäufungen und verwende zu den einfachen silabischen Sprechungen (vorausgesetzt dass die Normalbildung des **A** bereits hinreichend vorgeschritten ist) ausschliesslich die Gruppe der Klinger (liquidæ). Dieselbe eignet sich (das **R** allenfalls ausgenommen) nicht blos für eine ruhige Athemführung bei der Silbenartikulation, sondern vermöge ihrer relativen Klangfähigkeit erleichtern sie auch den vokalen Ansatz wesentlich und helfen den für den Anfänger sonst sehr erschwerten Prozess des durch Consonanten erfolgten Vokalabschlusses, nämlich eine geschmackvolle Abrundung des Klangkörpers, ausserordentlich fördern. Dieser Abschluss ohne angehängten Klinger, also ein ungezwungenes Zurückgehen der thätigen Organe zu ihrem phonischen Ruhepunkt, dürfte mindestens eben so schwer zu bewältigen sein, als die den Ton hervorrufende Muskelaction beim Beginne. Uebrigens gehört diese Abschweifung nicht in's Gebiet des Sprachlichen. —

Eine ungenügende **A**-Bildung wird nicht immer die gleichen Voraussetzungen klanglicher Verirrung erkennen lassen und wird dem entsprechend in verschiedenen Fällen abweichend von einander zu corrigiren sein.

Bei Frauenstimmen beobachtet man beim Beginne des Unterrichtes häufig eine helle, zersplitterte Vokalerzeugung, die sich sprachlich als völlig kraft- und ausdruckslos erweist. Mit dieser unvollkommenen Klangbildung sind freilich zumeist jugendliche Anfängerinnen behaftet. Allein sie kommt auch nicht selten bei Männerstimmen vor, namentlich bei Tenoristen, mit hoher Stimmlage. Es rührt dies in den meisten Fällen von dem zu hoch gegriffenen Sprechton her. Der Kehlkopfstand ist häufig ein zu hoher, bei jeder Klangäusserung aufwärts steigender, daher man am zweckmässigsten mit dem Studium der dunkeln Vokale beginnt, das **A** ganz bei Seite lässt, und den Sprechton nach Ermessen herabsetzt. — Bei weiblichen Stimmen haben die einschlägigen Uebungen ausschliesslich auf dem tiefsten Stimmregister zu geschehen; also etwa auf den Noten des kleinen **b**, **h** — **e**; der Tonanschlag sei dabei sicher und fest. Erweist sich der dunkle Vokalismus für die Klangemission erschwerend, bleibt der Ton andauernd klanglos, dann nimmt man das **A** und lässt kurze Silben mit vorgelegter Zunge, — ohne Rücksicht auf exacte Consonantenbildung — immer kräftig mit tiefster Brustresonanz so lange fortüben, bis die Rückwirkung auf eine vertiefte Kehlkopfstellung deutlich zu erkennen ist.

Bei Männerstimmen trachte man, die Mundstellung für den hellen Vokal zuerst ganz zu umgehen, verlängere durch Vertiefung des Kehlkopfstandes vielmehr das Ansatzrohr nach Möglichkeit (ohne dabei einen äusserlichen Druck auf den Kehlkopf zu gestatten) und nehme das als Anlaut des Diphthongs **AÜ = EU** dienende verdunkelte **A°** mit den Wortbildungen **neu, neun, leu, freut, heut, beut** etc. zu Hilfe; auf diese Art suche man, bei verringerter Mundstellung und etwas gesenkter Oberlippe, allmählig zu einem sonnorklingenden **A** mit neutraler, markiger Klangfarbe zu gelangen.

Bemerkt sei, dass Tenoristen auf den Tönen des kleinen **d—g**, Bassisten beiläufig auf der Grenze der grossen und kleinen Octave zu sprechen haben. —

Durch das angedeutete Verfahren wird der Klangzersplitterung am wirksamsten vorgebeugt. —

Ein anderer nicht selten anzutreffender Fehler beim Sprechen ist der **Nasenton**. Er entsteht durch die Schlaffheit der weichen Gaumentheile und dem sehr häufig damit verbundenen müden Herabhängen des Zäpfchens, wodurch der Sprechton anstatt unbehindert in's Ansatzrohr, also den geöffneten Rachenraum zu treten und sich klanglich zu verdichten, isolirt durch den Choanenweg in die Nasenpartien geführt wird. Durch die verschärfte Resonanz der Nasenknochentheile, welche er berührt, und den völligen Mangel des Brusttimbres erhält er den bekannten näselnden Klangcharakter.

Bei der einschlägigen Korrektur muss vor Allem der von aussen bewirkte Nasenschluss angeordnet werden, während die Gymnastik des Zäpfchens und Gaumensegels, sowie die tiefe Lage des hinteren Theiles der Zungenpartie fleissig zu üben ist. Die Silbenbildung geschieht am zweckmässigsten durch Zuhilfenahme der Explosivconsonanten (Drücker); die nasalen sind natürlich zu vermeiden, ebenso die hellen Vokale **I, E, Ä**; dagegen sind die dunkeln Vokale und Diphthonge mit gutem Erfolg verwendbar.

Es begreift sich, dass die beiden gesondert beschriebenen Klangerscheinungen sehr häufig in der Verschmelzung auftreten, in Folge dessen ihr fehlerhaftes Klanggepräge nicht sofort deutlich zu erkennen ist. Dies wird erklärlich, wenn man erwägt, dass, um die tönende Luft durch die Nase zu treiben, eine dem entsprechende Verengung der Gaumen- und Rachenverhältnisse nothwendig bewirkt werden muss — mithin der Tonstrahl nie frei und unbehindert in das Ansatzrohr wird treten können, um hier seinen normalen Anschlagpunkt zu suchen. Dadurch aber wird die Beschaffenheit des Klanges immer eine unzureichende sein; der Vokal klingt eben stumpf und gebrochen. Durch die übertrieben nasale Beimischung erhält er zwar eine etwas hellere Färbung, aber niemals ein Klanggepräge, das den Anforderungen des guten Geschmackes entspricht. — Hingegen kommt ein anderer Fehler bei der Klangbeschaffenheit des Organs nicht selten vor, der bezüglich seiner Entstehung aus völlig entgegengesetzten Bedingungen entspringt, wie wir sie beim Nasenton kennen gelernt haben.

Es ist dies jener reizlose verschnupfte Ton, der entsteht, wenn die Nasenwege aus irgend einem Grunde verstopft sind.

Hier fängt sich der Klangstrahl im Schlundkopf, tritt, nachdem er den Choanenweg verstopft fand, ohne verstärkte Resonanz wieder zurück in den Schlund und die weichen Gaumentheile, und gelangt endlich auf Umwegen durch den geöffneten Rachenraum. Die Ursachen können verschiedene sein. Entweder zähe, nicht zu bewältigende Schleimmassen in den Nasenpartien, oder krankhafte Auswüchse (Polypen, Warzen, Verknorpelungen) im Nasenkanal. Sind diese Hindernisse nicht zu beseitigen, so kann an ein Sprach- oder Gesangstudium nicht gedacht werden; denn für die Erzielung eines ausgiebigen, weittragenden Sprechtones ist der mit dem Brustklang verbundene Nasaltimbre der Stimme von allergrösster Wichtigkeit; durch ihn erhält das Organ erst Festigkeit und sonnores Gepräge, während ein ausgesprochener Mangel dem Gesang allen Schmelz, Noblesse und Modulationsfähigkeit entzieht. —

Eine weitere Klangverirrung ist der sogenannte **Zahnton**. Derselbe erhält seine physiologische Begründung erst im gesanglichen Theil, da die Beeinflussung sich nur dort,

und zwar hauptsächlich beim getragenen Gesang geltend macht. Der Ton erhält seinen zischenden Charakter durch die zu geringe Breitenausdehnung der Zunge, streift über und zwischen den beiden Reihen der untern Backenzähne und der Zunge hindurch, und sucht seinen Anschlagpunkt statt an den oberen, an den untern Schneidezähnen. Bei verhältnissmässig geringer Vokaldehnung ist diese Klangeigenschaft sprachlich kaum wahrnehmbar.

Bevor der Schüler sich an die normale Klantentwicklung seines Sprechorgans begibt, (den zusammengesetzten Silbenbildungen sonach vorausgehend) muss derselbe die grösste Beweglichkeit seiner untern Kinnlade erlangt haben. Bei allen nun folgenden Uebungen lege er die Zunge übertrieben weit vor und versuche den Vokal so hell als möglich zu bilden. Einfache Silben beginnt man am zweckmässigsten mit einem der Klinger. Das **R** ist wegen der Unruhe des Kehlkopfes zu umgehen. (Schr förderlich erweisen sich **L, M, W** und **N**; den Letzteren mit vorausgehender Bereitschaftsstellung der Oberlippe, also gehoben.)

Das Athmen geschieht bei gleicher Lippenstellung mit gehobenem Unterkiefer durch die Nase. Gründlichere Athmungsstudien hat der Schüler erst mit dem Beginne der Tonbildung zu machen. Werden die Sprachübungen zu zweisilbigen Wörtern erweitert, dann nehme man neben dem einfachen Zusammenfügen zweier Silben z. B. **wa—na, ja—na** solche mit dem Vokalanlaut, also: **an—na, al—ma, ar—wa**, u. s. w. bis nach erlangter normaler Klangäusserung Silben mit Consonantenabschluss zu üben sind, um endlich zu der Verbindung mehrerer überzugehen, z. B. **ja—man—war, ja—da—war—man, nah war man ja** u. s. w. Man verweist nunmehr auf das Gesetz des tönenden Klangcylinders und bezeichnet die Uebungen, sofern sie einen klanglichen, consonantisch kaum unterbrochenen Vokalzusammenhang erkennen lassen sollen, mit einem Bogen, der die sillabische Gesamtgruppe unter sich verbindet: **ja—da—war—man—nah—daran** u. s. w.

Das geschärfte Ohr des Lehrers hat mit grösster Strenge die vokale Klangfarbe zu überwachen und darf nicht ermüden, so lange auf die den Klang ungünstig beeinflussenden beweglichen Bestandtheile des Schlundes und des Mundhöhlenraumes hinzuwirken, bis der völlig gereinigte Sprachklang erreicht ist.

Sodann folgen die erweiterten Sprechübungen, die ich im Nachstehenden blos angedeutet haben will, und die jeder denkende Lehrer nach Bedarf erweitern kann. Zu besserem Verständniss der Mundstellung für die Grund- und Uebergangsvokale, und um den Gegensatz der hellen und dunkeln Vokalbildung möglichst zu veranschaulichen, dienen die vorstehenden auf Seite 13 befindlichen Profilzeichnungen. —

Dass die Lautzeichen, aus denen unsere Sprache zusammengesetzt ist, häufig sehr bestimmte Anhaltspunkte für das Begriffliche einer Silben- und Wortbildung bieten, und dass das Stoffliche ihres Wesens Jedem sofort klar wird, der mit lebhafter Nachempfindung und feinem Ohr die herrlichen Verse eines Göthe, Uhland, Heine und Anderer liest, ist keine Frage. Denn das Bestreben jener Dichter war vielfach auf die Erzielung eines »melodischen Sprachausdruckes« gerichtet, die dem Vers eine gesteigerte musikalische Stimmung zuführte. Ebenso fand die onomatopoetische Klangmalerei nicht selten die wirksamste Verwendung. Man denke an Bürger, Göthe, Tieck, Wagner, Jordan u. A.*) Für den Sänger nun sind Anhaltspunkte für die psychologische Seite der Sprachlaute von nicht geringerem Werthe als für den Schauspieler, der zur »melodischen Recitation« seiner Verse weit weniger Mittel besitzt als Jener, dessen kunstvollendeter Vortrag ganz einfach die multiplicirte Sprache in der idealsten Form bedeutet.

Im Anschluss an das Vorstehende wäre nun zu untersuchen, welche Stellung und Bedeutung das **A** nach seiner psychischen Seite unter den Sprachzeichen einnimmt.

*) Geistvolle Anregungen enthält die kleine Schrift: Poetische Laut-symbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime aus R. Wagner's »Ring des Nibelungen« versuchsweise bestimmt von Hans von Wolzogen.

An dem gegebenen Vokalcyylinder haben wir gesehen, dass das **A**, völlig neutral zwischen dem dunkeln und hellen Vokalgebiete steht, also den Mittelpunkt für die Bildung beider Gruppen, nach rechts und links, bildet. Seine Bildung ist demnach eine aus dem Indifferenzzustande aller Klangäusserung hervorgegangene; dadurch gelangt es zu keinem hervorragend charakteristischen Gepräge und verallgemeinert sich.

Hingegen gewinnt der Vokal an Ausdrucksvermögen durch den klanglichen Gehalt einer vollendeten, gleichviel ob sprachlichen oder gesanglichen Bildung. Die Fülle des Klanges, hervorgerufen durch die weitgeöffnete Mundstellung wird, namentlich bei natürlichem Anwachsen, theils den Ausdruck des Mächtigen, Gewaltigen und Erhabenen erkennen lassen, wie in den Wörtern: **Allmacht — Waldnacht — Andacht** — (als Anlaut des Dyphthongs **EI** mit den gleichen physiologischen Bedingungen der Klangäusserung) **Waldeinsamkeit — Maitag** — u. s. w. — anderseits wird derselbe Vokal zum leisen Flüsterklang, oder einem zarten, milden **piano** herabgestimmt, ebenso charakteristisch für den kindlich-naiven Sprachausdruck zu verwenden sein. Das Kind (man erinnere sich der physiologischen Klangbildung) beginnt sein erstes Lallen mit dem einfachen **A**, seine ersten Sprechversuche sind **Mama, Papa, lala, dada**, u. s. w. Sein Schreien besteht ebenso aus dem heftig gesteigerten **A**-Klang!

Als begriffliches Ausdrucksmittel ist das **A** demnach weder so begrenzt noch so zweifellos, wie manche Andere z. B. das **U** und **I**, oder der Dyphthong **AÜ**. Eine grössere Anhäufung wird immer klang- und sangbar wirken, und dort, wo das gesprochene Wort sich gleichsam zum Gesange verdichtet, wird dieser Vokal immer derjenige sein, der am natürlichsten in das andere Gebiet hinüber führt.

Sprechübungen für den Vokal **A**.

Die ersten Übungsbeispiele werden mit ganz gleicher Betonung der Silben, tiefer, aber nicht zu kräftiger Tongabe geübt und die Schärfe der Consonanten anfangs gemildert. Auf die natürliche, fehlerfreie Behandlung des Vokals ist das Hauptaugenmerk zu richten. Durch zarten Vortrag wird die Anspruchsfähigkeit der Stimmbänder, durch eine kräftige Recitation die Fülle des Brustklangs entwickelt. Mit der allmählichen vokalen Klangentwicklung wird auch die Artikulation verschärft.

Die letzte Übung mit dem fortlaufenden Wechsel der Vokale **A** und **E** und dem rhythmischen Tonfall des Trochäus ($\frac{1}{4}$ Takt mit ruhiger Achtelbewegung) lässt bereits die Accente auf dem **A** deutlicher hervortreten. Nachdem man dem Schüler den ihm natürlichsten Sprechton angewiesen hat, lasse man ihn dieses Intervall durchgehends beibehalten. Will man eine Steigerung des Klanges (nicht zu verwechseln mit einer Erhöhung des sprachlichen Tonintervalls!) so erzielt man dies am sichersten durch das Anschlagen rhythmischer Akkorde auf dem Clavier. Die Akkordlage richtet sich nach dem jeweiligen Organ. Auf diese Art lässt sich Höhe und Tiefe des Sprechtons sehr wohl beeinflussen, und man kann unter Umständen eine solche Begleitung für die Correctur des Sprechintervalls mit Erfolg verwenden. Denn die Hebung und Senkung der Stimme entspricht ganz auffallend der hohen oder tiefen Lage der Töne, welche das Ohr des Sprechenden vernimmt. Im Uebrigen soll der zum abgerundeten Vortrag benötigte Tonumfang vorerst nicht mehr als 3 Töne betragen.

I.

Barbara sass nah am Abhang
 Sprach gar sangbar — zaghaft langsam;
 Mannhaft kam alsdann am Waldrand
 Abraham a Sancta Clara!

II.

Was hallt am Waldbach da?
Jagdklang schallt nah: Trara! etc.

III.

Bald langt am Waldaltar man an etc.

IV.

Nah dem Hage Tannen schwanken
Alles strahlet Abendprangen;
Klagend sang der alte Barde
Dass der Waldesrand es halte!
Knaben kamen da gegangen
Sangen Psalmen, Banner tragend —
Manchen prangt der Kranz am Arme.
Alle waren arme Waller,
Rasten lange nah dem Walde. —

Ä.

Dieser, wie man anzunehmen pflegt aus dem **A** und **I** gemischte Vokal (meistens Umlaut der von **A** abgeleiteten Pluralbildung) gehört zur Gruppe der hellen Vokale. Sein Klang erhält (sprachlich wie gesänglich) leicht etwas ordinär plärrendes, wenn er nicht mit feinem Geschmack behandelt und ihm jene Beimischung entzogen wird, die charakteristisch an das gewisse „mämä“ erinnert.*) Eine Anzahl deutscher Provinzialismen behandelt ihn wie das geschlossene **e**: »Fecher, Bender, Gewender« u. s. w. Dies ist eben so falsch als die entgegengesetzte Art, wie er von salbungsvollen Kanzelrednern häufig gehandhabt wird: »Was wääre der Äärmste, wäär Gott nicht gnäädig u. s. w. Hier gilt es nun die rechte Mitte, den richtigen, geschmackvollen Klang zu finden. Es ist Sache des Lehrers, den Sinn des Schülers für die beste und richtigste Klangfarbe zu entwickeln, weil es kaum möglich ist, hier beschreibend die rechte, einzige Klangfarbe zu finden. Nur dadurch, dass der Schüler immer wieder das Richtige hört und nachzuahmen versucht, wird er endlich sein Ohr für die künstlerisch richtige Lautbildung erziehen, und diesen sehr erschweren Vokal feinfühlig und geschmackvoll behandeln lernen. Die physiologische Bildung des **Ä** geht von der gleichen Voraussetzung aus wie beim **A**. Während die Mundstellung für beide Vokale fast dieselbe bleibt, verringert sich das Volumen der Klangsäule durch Hebung der vorderen Zungenpartie, während der mittlere Theil sich gleichsam etwas ausbreitet und die seitlichen Zahnreihen fast berührt. Der Schlundraum hingegen erweitert sich fast mehr als beim **A**, wodurch der Anschlagpunkt scheinbar nach rückwärts verlegt ist; denn durch den hellen, eindringlichen Klangcharakter des **Ä** bei erhöhter Zungenlage, wird der Tonstrahl auf ganz natürliche Weise an die vorderste Partie des harten Gaumens, resp. an

*) In diesem Falle handelt es sich nämlich um eine ungenügende Klangverdichtung, welcher dadurch vorgebeugt wird, dass man dem Vokal ein dunkles, dem **Ö** ähnliches Gepräge gibt, die Zunge dabei unmerklich zurückzieht, bis die Gefahr einer Klangerspaltung gründlich beseitigt ist.

die oberen Schneidezähne geführt, wodurch er eine grössere klangliche Tragfähigkeit erhält, als das, die Grundfarbe bildende **A**. Beim Intonieren des **Ä** ist der Kehledeckel hoch aufgerichtet.

Von der angedeuteten Erweiterung des Schlundraumes mag es herrühren, dass die Gruppe der Gaumenconsonanten sich auffallend schwer mit diesem Vokal verbindet. Die nachfolgenden Uebungen geben hinreichende Gelegenheit, durch ausdauernden Fleiss die bezeichneten Hindernisse besiegen zu lernen; aus der gründlichen Behandlung dieser erschwerten Lautverbindungen erwachsen namentlich gesangliche Vortheile, wozu lediglich die sprachliche Vorbereitung verhilft.

Die psychologische Ausdrucksfähigkeit dieses Vokals bewegt sich nach Merkel*) »im leidenschaftlichen, und kennzeichnet den lebenskräftigen, zwar etwas gepressten (?) aber dadurch nur geschärften Ausbruch dessen, was die Seele bewegt.«

Meine einschlägigen Beobachtungen, sowohl bezüglich des Klanges als der begrifflichen Bedeutung des **Ä**, divergiren mit der Annahme dieses hervorragenden Gelehrten nicht unerheblich. Der Umstand an sich, dass das **Ä** zur Pluralbildung des **A** (dem Merkel überhaupt weniger Ausdrucksvermögen als dem **Ä** zuerkennt) verwendet wird, mithin stofflich eine verdünnte Klangmasse, begrifflich eine verallgemeinerte Bedeutung erhält, weist ihm dem **A** gegenüber eine verringerte Stellung in der Vokalreihe an. Ausserdem wird **Ä** zu den Diminutivbildungen des **A** ausschliesslich verwendet: Band — Bändchen, Land — Ländchen, Gans — Gänschen u. s. w., wodurch es wiederum eine begriffliche Verkleinerung erfährt. Endlich die zahlreichen Adjectivbildungen, die, ihrem Stammlaut gegenüber gestellt, immer dasselbe charakteristische Moment des Kleinlichen und Zugespitzten erkennen lassen: kläglich, Sache — sächlich, Farbe — färbig u. s. w. Es lässt sich eben ganz deutlich das Hindrängen zur Vokalspitze, zum **I** erkennen, was wohl auch der Grund sein mag, dass verschiedene Physiologen diesen Vokal nicht vom **A** sondern vom **E** ableiten. **Ä** erhält etwas Affektirtes, wenn es als verunstaltetes, verdorbenes **A**, wie z. B. im Braunschweigischen auftritt. (Vgl. die Zusammenstellung der Umgestaltung des **A** in verschiedenen deutschen Provinzen, Seite 14.) Sehr viele Wörter lassen übrigens die begriffliche Bedeutung innerhalb des Sprachgebrauches sofort erkennen, und sind für die Charakteristik des Vokals sehr bezeichnend; z. B. läppisch, verächtlich, schwächtig, sächlich, fächeln u. s. w.

Mit der nachstehenden dritten Sprachübung versuchte ich zugleich das psychologisch Charakteristische beiläufig zu berühren. Es mag dem Vorstehenden allenfalls zur Bekräftigung dienen.

Man spreche alle Uebungen dieses Vokals mit tiefer Tonlage; kräftig, mit körnigem abgerundetem Klang, und vermeide eine zu helle Klangfarbe, die eine Klangzersplitterung unmittelbar zur Folge hat. Weibliche Schüler haben selbstverständlich auf dem tiefsten Brust- (Bass-) Register zu üben; abwechselnd dazwischen werden die vorausgehenden **A**-Uebungen wiederholt, damit sich dem Schüler die Gegensätzlichkeit der Klangfarbe schärfer einprägt. Die Klangregulirung des **Ä** hat immer vom **A** aus zu geschehen.

Ä — Ê mit dem Anschluss des CH.

I.

Wêlch schlêcht berêchtigtes Vermächtniss
Erwächst dem schwächlichen Gedächtniss! —

*) Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans. (Anthropophonik) Seite 789 ff.

II.

Verächtlich schlecht der Knêcht sich rächte:
Der nächtlîch nächst dem Pächter zêchte.

III.

Fächer, Bänder, Fêstgepränge,
Sêlbstverständlich Mânnerschwârme!
Fâchelnd, lâchelnd lângs den Sâlen
Schwârmt verächtliches Gedränge —
Tândelnd lâssig Mâdchenschwârmer.
Lâppisch lâsst es krâft'gen Mânnern
Schmâcht'gen Dâmchen Stândchen trâllernd.

E.

Seiner physiologischen Eigenschaft nach durchläuft dieser Vokal, der theils durch Umlautung, Brechung und Schwächung der Grundvokale (A, I, U) entstanden ist, verschiedene wohl unterscheidbare Klangschattirungen, denen ihr bleibendes Recht zuerkannt werden muss. Aber nicht allein diese mit der Zeit gewordenen Lautveränderungen werden zu beachten sein — eben so maßgebend gestalten sich die physiologischen Klangbildungsgesetze, die dem natürlichen Instinkte des menschlichen Ohrs zu Hilfe kommen und den wechselreichen Wellengang der vokalen Tonfarben bewirken, wodurch die Eintönigkeit fortlaufender Sprachlaute aufgehoben wird und die Sprache dafür anmuthige Abwechslung und ein reicheres Colorit eintauscht. Die vollendete Durchbildung dieses Klanggesetzes bildet dann den Hauptbestandtheil der »Sprachmelodie.«

Diese Lautbestimmungen, als Ergebniss allmählicher Fortentwicklung der Sprache haben volle Geltung erlangt; der Gesang hat nunmehr dasjenige fortzuführen und seinem Wesen nach auszubauen, was ihm als bestimmte Norm von dort übermittelt ist. Hingegen wird man ihm die Freiheit, den Vokalismus gemäss der ihm eigenthümlich zuerkannten Klanggesetze zu modificiren, kaum streitig machen können, auch wenn dieses ihm eingeräumte Recht häufig die Veranlassung zu Ausschreitungen wird, sobald eine mangelhafte Geschmacksbildung die Richtschnur für den Sänger nicht mehr sein kann. Immerhin kann der gesungene Vokal, soll das Volumen des Tonstrahls nicht immerwährenden Störungen preisgegeben sein, unbeschadet seiner Deutlichkeit geringe Abweichungen erfahren. Die klangliche Wirkung des Vokals kann z. B. durch eine angemessene Veränderung der ihm sonst zukommenden sprachlichen Klangfarbe wesentlich verstärkt, es kann damit grössere Fülle des Klangs erzielt werden — allein der Verständlichkeit, oder dem guten Geschmacke darf damit niemals Abbruch geschehen. Solche vokale Schattirungen haben stets mit denjenigen Rücksichten zu geschehen, welche man der Unantastbarkeit vereinbarter Vortragsnormen schuldet. Die vokale Klangscala muss gesänglich die gleiche bleiben, wie sie bei einem künstlerisch durchgebildeten Sprachvortrage zu beobachten ist. Vergegenwärtige man sich nur immer, dass der Textgesang nichts anders sein soll: als die klanglich multiplicirte, idealste Sprache! Da wo die Ausdrucksfähigkeit des gesprochenen Wortes nicht ausreicht, da tritt der natürlich gesteigerte Gesangston ein.

In allen Sprachen begegnen wir verschiedenen klanglichen Abstufungen des E. Bei dem einen Volke sind sie grösser, beim andern geringer. Wie viele Schattirungen das E der klassischen Sprachen hatte, lässt sich schwerlich ermitteln. Dass das Neugriechische

deren weit mehr als das Altgriechische aufweisen soll, liesse allenfalls schliessen, dass sich das Ohr für feinere Klangunterschiede mit der Zeit mehr entwickelt hat. Ueber die Klangabstufungen des Lateinischen wird ebensowenig Zuverlässiges erbracht werden können, denn der todte Buchstabe ist nicht im Stande, klingende, lebensvolle Lautgesetze zu übermitteln, und Traditionen reichen niemals über eine bestimmte, häufig nur zu kurze Zeitdauer hinaus, werden deshalb für die Nachkommen zweifelhaft.

Von den später entwickelten modernen Sprachen weist die italienische 3, die französische 4, die hastig sich fortbildende englische Sprache aber unverhältnissmässig mehr Lautschattirungen des **E** auf.

Die slavischen Sprachen sollen die meisten haben. Die deutsche Sprache besitzt 4, eigentlich 5 Lautschattirungen, wenn man das sog. stumme **e** hinzurechnet, das für den Gesang keine Bedeutung hat. —

1. Das kurze, offene **E**, welches auf dem hellen Vokalgebiete neben dem **Ä** steht und stofflich mit diesem grosse Aehnlichkeit des Klanges besitzt, werde ich bei den betreffenden Sprechübungen, sowie bei den Anfangsgründen des sillabischen Gesanges mit einem breiten Accente, dem Circonflexe des Französischen bezeichnen. Die Klangfarbe ist in beiden Sprachen fast die gleiche; der Unterschied besteht nur darin, dass dort neben seiner grammatischen Bedeutung zugleich eine Dehnung ausgedrückt ist, während das offene **Ê** unserer Sprache ausschliesslich kurzen Silben angehört.

Verschiedene vaterländische Sprachdialekte entstellen die **E**-Bildung häufig bis zur Unkenntlichkeit. In Mitteldeutschland, besonders in Sachsen und Thüringen und weiter bis zu den deutschen Ostseeprovinzen, begegnet man einer unglaublichen Misshandlung dieses Vokals. Dort ist das **E** vom **Ä** durchaus nicht mehr zu unterscheiden; dazu unschöne Dehnungen desselben, dass es gewaltiger Energie und Ausdauer bedarf, solche Schüler für eine richtige Aussprache zu erziehen.

Diese Lautfälschung erstreckt sich aber nicht blos auf das offene **E**, sondern sie bemächtigt sich auch des hellen, gedehnten und macht es zur Carrikatur. »Däs Mänschen Sääle hat äwiges Lääben.« oder »Der Wästwind wäht dem Määre äntgägen« Hier wirkt man am entschiedensten auf den Schüler ein, wenn man ihm die Klangunterschiede durch Zuhilfenahme von **Ê** und **Ä** vergleichsweise zu Gehör bringt und beharrlich bei den gleichen Uebungen verweilt. Vor allem trachte man, dass das offene **E** mehr dem hellen, als dem **Ä** sich nähere, bis er mit Sicherheit das Rechte trifft. Das lebendige Beispiel des Lehrers, das Vormachen, erweist sich hier als das einzig Erspriessliche. Dazu folgende Uebungen: **Selbständig, Méssstände, Festsäle** etc. **Lehrvêrtrag, mehr wêstwärts, gerêcht rächt man, da zähl's Gêld, ach wâr' ês mehr**, u. s. w. Durch das Nebeneinanderstellen des **Ê**, **Ä** und **A** gelangt der Anfänger allmählig zu einer genaueren Unterscheidung der Klangschattirungen. Für die Verfeinerung des Ohrs bestehen weitere Uebungen darin, dass man den Schüler mehrsilbige Wörter mit beiläufig offenem **E** aufsuchen und andauernd üben lässt. Z. B. **entdecken, entwenden, versenken, Lebensquell, selbstvergessen, entgegengesetzte, entgegenstrebende** u. s. w. —

Seine besondere Klangfarbe erhält das **E** durch die unmittelbare Consonantenfolge. Auf das Gesetz der durch vorausgehende Consonanten anticipirten Klangbestimmung komme ich später zurück.

Das offene **Ê** wird bestimmt durch nachfolgende einfache oder Doppel-Klinger: **l, m, n, ng, nk, r** (**w** und **j** kommen als Consonantenfolge in diesem Sinne nicht vor). **Welt, Geld, Schmelz, Zelte, schelten, Welle, prellen**, u. s. w. **Gemse, emsig, Bremse, Schwemme, hemmen** u. s. w. — **den, denn, wenn, Senne, rennen, Tenne** — **eng, sengen, dengeln, schwenken, gedenken** u. s. w. — **er, der, ver, Herd, Herz, Schmerz, zerren, sperren, Herren**, u. s. w. Man wird bemerken, dass bei den Nasalklingern der **E**-Klang geschlossener und heller ist und ausdrucksvoller wirkt. Hingegen wird bei unmittelbarem Anschluss eines

Geräusch- oder Explosivconsonanten an den Klinger die Artikulationsthätigkeit viel zu sehr gesteigert, um Vokal und Klinger zu rechter Klangwirkung gelangen zu sehen. Z. B. **erst, bersten, erhell'st, Gespenst, gebremst** u. s. w.

Das **E** erhält ferner offenen Klang bei nachfolgenden verschärften Säusel- und Rauschlauten: **s = ss: dës, dëssen, ës, ëssen, wëssen, Nëssel — tz: sëtzen, Fëtzen, Nëtzt, benëtzen — sch: drëschen, Brësche, Rësch — ch und cht: Pëch, Lëch, Rëcht, Spëcht, schlëcht — ff: trëffen, Nëffe, rëffen — Drücker pp: Grëppe, Schwëppermann, Klëpper — tt: Fëtt, Wëtte, Wëtter, Vëtter** u. s. w. — **ck: wëcken, belëcken, rëcken, Ecke, Dëcke, Strëcke, Flëcken** u. s. w. Je grösser die Anhäufung nachfolgender Consonanten, insbesondere der Zischer ist, desto offener und — seiner Zeitdauer nach — kürzer gestaltet sich der **E**-Klang. Z. B. **verlëtz't, benëtzt, zerfëtzt, entmënscht, vermërkt, lëchzt, verdërbst, Hërbst** u. s. w.

2. Das halbgeschlossene **E** steht zwischen dem kurzen, offenen und dem gedehnten in der Mitte und erhält seine ihm eigenthümliche Klangschattirung durch eine ruhige, einfache Consonantenfolge, womit gleichzeitig sein grösserer zeitlicher Werth gegenüber dem Ersteren bestimmt wird.

Nachfolgende Klinger: **er, wer, wen, wem, den, dem, Fehl, Mehl, Kehle, stehen, eng, sengen, lenk, gedenken** — **s-Folge: Wesen, lesen, genesen** — **g-Folge: Weg, Steg, legen, Segen, pflegen, Degen** u. s. w.

3. Das geschlossene oder gedehnte **E** besitzt einen schärferen, eindringlicheren Klangcharakter und gelangt sprachlich in Folge seiner Dehnung zu relativ grösster Klangentfaltung. Die Zunge ist etwas mehr gehoben als beim offenen **E**, die Mundstellung nicht unbedeutend verringert. Bei Anfängern beobachtet man häufig eine zu grosse Annäherung des Unterkiefers; dadurch entsteht eine zu helle, zum **I** hinstrebende Vokalfärbung. Am wirksamsten beugt man dadurch vor, dass man den Schüler veranlasst, die Mundstellung, ohne Rücksicht auf die Anfangs schwer zu erlangende Helligkeit des Klanges, so sehr als möglich zu erweitern. Einsilbige Wortbildungen wie: **sehr, Meer, See, Fee, weh** — oder zweisilbige, gleichem **E** angehörige wie: **Gewehr, geleert, gedehnt, bescheert** u. s. w. erweisen sich als zweckmässig.

Sodann lasse man Wörter bilden, von denen die erste kurze Anlautsilbe dem gesenkten **E** angehört: **vermehr't, verdreht, verweht, erschwert, verzehrt** u. s. w. Um die Klangschattirungen, d. h. die allmähliche Verengung des Ansatzrohres dem Schüler noch fasslicher zu vermitteln, seinem Ohre die Klangunterschiede noch schärfer einzuprägen, lässt man dreisilbige Wörter bilden, bei denen die Reihenfolge **ê, e, i** festgehalten und fleissig geübt wird: **êrledigt, vërewigt, vërmehrt sich, êr wehrt sich** u. s. w.

Die Klangbestimmung des geschlossenen **E** lässt sich physiologisch kaum endgiltig feststellen, denn es sind in zu vielen Fällen Abweichungen zu beobachten, die sich so sehr eingebürgert und damit ein gewisses Recht erlangt haben, dass eine Sprachreinigung, und wäre dieselbe noch so durchgreifend, kaum auf Erfolg rechnen kann. In solchen Fällen kann eben lediglich der gute Geschmack entscheiden.

Als ein unantastbares Gesetz muss angenommen werden, dass alle durch **h** oder Vokalverdoppelung bewirkten Dehnungen hell d. h. geschlossen zu behandeln sind. Also: **Wehe, mehr, sehr, dehnen, See, Fee, Thee, Meer** u. s. w. Ferner als einfacher Vokalanlaut: **ewig, Ewald, Elend, Ehe, edel, Emil, Eva** u. s. w. Ferner mit vorausgehenden Klingern: **wenig, Wedel, weder, ledig, Leman, regiert, Regen, Regina, Rekrut, religiös** u. s. w. Endlich mit dem Hauchanlaut des **H**: **Hefe, Hegar, Hela, Hegel, Helene, Heraldik, heben** u. s. w.

Eine unwandelbare Regel bezüglich der geschlossenen, völlig gleichartigen Betonung und Klangfarbe bildet die Behandlung der Vorsilben **be** und **ge**. Hier behält der helle Klangcharakter des Vokals sein volles Recht und jede Abweichung oder Schattirung nach dem offenen **E** ist unzulässig. Z. B. **bestimmen, belehren, beständig, bewahren, beweisen, be-**

lohnen u. s. w. — gewiss, geweckt, gewählt, gewarnt, getheilt, gelobt, genug u. s. w. — Bei den Vorsilben **er** und **ver** bewirkt das hinzutretende **r** eine Senkung des vokalen Klanges: **erlaubt, erhört, erhascht** — **verliebt, verkehrt, verweht, verhasst, verhunzt** u. s. w. Während die etymologische Lautbestimmung das offene (kurze) **E** als Vokal-Umlaut und Vokal-Brechung behandelt, — **giba** = **gebe**, **hifla** = **helfe** — so bezeichnet

4. das tonlose **E** stets eine Vokalschwächung und kommt nur in den Endungen (Finalesilben) vor.

Aus **A**: **giba** = **gebe**; **giban** = **geben**; **liban** = **leben**; **hilfan** = **helfen**; **stilan** = **stehlen**.

Aus **U** und **O**: **sibunto** = **siebente**; **plintu** = **blinde**; **zunkun** = **zungen**; **herzo**, **herzun** = **herze, Herzen** (althochdeutsch); **Saios** = **See**; **Saivala** = **Seele**.

Aus **Ai**: **blindai**, **blindaizos** = **Blinde, blinder** (gothisch).

Sowohl das Mittelhochdeutsche wie das Neuhochdeutsche geben den weiblichen Wortbildungen mit ganz geringen Ausnahmen das farblose, dunkle **E**: **Liebe, Treue, Freude, Wonne, Seele** u. s. w.; ferner die Silbenendungen aller Zeitwörter im Infinitiv, die ein **e** haben; ausserdem die Schlussilbe **er** (entstanden aus **ir**, die jedesmal den Umlaut nach sich zieht), die für die Mehrheitbildungen des Hauptwortes und adjektivischen Steigerungen herangezogen ist. **Fass** — **Fässer**, **Band** — **Bänder**, **Schloss** — **Schlösser**, **schön** — **schöner**, **gross** — **grösser**, **breit** — **breiter** u. s. w.

Sind hingegen aus dem Zeitworte weibliche Hauptwortbildungen oder dreisilbige Eigenschaftswörter entstanden, so erhalten wir zwar im Allgemeinen zwei tonlose **E**, allein es entsteht eine Klangschatthierung zwischen den beiden Silben, die wohl zu beachten ist. Die vorletzte Silbe erhält nämlich einen wenn auch nur geringen Tonfall, während die Endsilbe sich wieder hebt; z. B. **Hassende, Rasende, Liebende, Grollende, Verwundete** u. s. w. oder: **tönende, scheltende, besonnene, kündete, schwebende**.

Der scharf scandirte Daktylus lässt hier den Tonfall der Intervalle zweifellos erkennen; das Accomodationsgesetz des **E**, von dem später die Rede sein wird, behält sprachlich und gesänglich gleiches Recht.

Das **e** der Endsilben **en** und **er** hat man bisher schlechtweg als ein stummes bezeichnet. Zugegeben, dass für manches, klanglichen Unterschieden nicht zugängliches Ohr zwischen den Wörtern: **gehn** und **gehen**, **fliehn** und **fliehen**, **Flehn** und **Flehen** — **Zwinger** und **Zwinger**, **Rennr** und **Renner**, **Erbarmr** und **Erbarmer**, **Scheur** und **Scheuer** u. s. w. ein Klangunterschied nicht besteht, dessenungeachtet müssen die betreffenden Betonungsgesetze unbedingt aufrecht erhalten, und das sogenannte stumme **E** als ein tönendes betrachtet werden, zumal der Gesang einen »stummen« Vokal nicht kennt und einen durch nachlässige Sprachbehandlung zufällig ausgeworfenen Vokal zu restituieren sich das Recht geben darf.

Uebrigens hat eine kunstvollendete Sprachbetonung das in Frage stehende **E** unbedingt zu klanglicher Geltung zu bringen, um damit einer rhythmisirten Sprachmelodie zu erhöhter Wirkung zu verhelfen. Denn wollten wir die an sich völlig unhaltbare Theorie des stummen **E** in ihren Konsequenzen noch weiter verfolgen, so würden die Endsilben: **est, end, eln, ern** dem gleichen Schicksale verfallen; wir würden eben hier auch kein **E** mehr zu hören bekommen, sondern statt **erhaschest, wüsstest, vermisstest**, hiesse es ganz einfach: **erhaschst, wüsstst, vermissts**, oder: **lächln, winsln, Kindchn, lispln, einkerkrn, wettrn, ackrn, zwinkrn** u. s. w.

Es bedarf keiner feinen Beobachtung, um wahrzunehmen, dass die meisten Menschen sprachlich Entsetzliches leisten. Die Mehrzahl lässt sich eben gehen und ist zu bequem, beim Sprechen den Mund zu öffnen. Wie viele Consonanten und Vokale verschluckt werden, ist dem Einzelnen ganz gleichgiltig — man ist zufrieden, wenn nur eine beiläufige Verständigung mit seinem Mitmenschen erzielt wird. Unser täglicher Sprachgebrauch weist tausend Mängel und Unzulänglichkeiten auf, die völlig unberechtigt sind, auch wenn man das historische Recht deutscher Sprachdialekte ihnen als Mäntelchen umhängen und damit in Schutz nehmen wollte.

Der deutsche Süden geht so weit, das **e** der Anlautsilben **ge** in nicht wenigen Fällen unbedenklich auszuwerfen. Noch in den sechziger Jahren habe ich in München eine Wildpret-handlung mit dem mir unvergesslichen Schilde: »Xaver Gschwendner, Flüglhändler« — geziert gesehen!

Ferner bleibt diese Anlautsilbe regelmässig unausgesprochen, wenn ein gleicher Consonant der Gaumengruppe folgt, d. h. die zweite Silbe anlautet; z. B. **gegeben** — **geben**; **gegessen** — **gessen**; **geglaubt** — **glaubt**; **angegangen** — **angangen**; **angekauft** — **ankauft**; **weggegeben** — **weggeben**; **angekündigt** — **ankündigt**; **hinweggeküsst** — **wegküsst** u. s. w.

In andern Fällen bleibt das **g** und das **e** wird ausgeworfen, oder man huscht darüber hinweg, ohne dass es zu hören ist: **ang'hängt**, **ang'hört**, **ang'spannt**, **ang'rannt**, **ang'leimt**, **ang'malt**, statt **gesund** — **g'sund**, **g'sucht**, **g'selcht**, **G'sott**, **g'fühl't**, **g'fehl't** u. s. w.

Ist die Artikulation des nachfolgenden Consonanten erschwert, d. h. ist der physiologische Mechanismus bei der Bildung ein dem **g** zu entfernt liegender, wie z. B. **gepfändet**, **Gepolter**, **gebraten**, **gebraucht**, **geblendet** u. s. w., so behält das **ge** seine ihm zukommende Schwere des Anlautes und wird von der Mehrzahl süddeutscher Dialekte äusserst hell betont.

Ferner wird das **E** unbedenklich beseitigt, wenn das Zeitwort in der dritten Person mit dem **t** schliesst und das Fürwort **es** darauf folgt; man setzt statt: **sie glaubt es** — **glaubt's**; **er wünscht es** — **wünscht's**; **hofft es** — **hofft's**; **schürzt es** — **schürzt's**; **sie würzt es** — **würzt's**; **erkämpft es** — **erkämpft's** — und schreckt vor der grössten, geräuschvollsten Consonantenanhäufung nicht zurück.

Eine etymologische Erklärung für die Ausscheidung des Silbenanlautes **E** liesse sich freilich aus dem Mittelhochdeutschen ableiten; allein diese Vokale wurden vom Neuhochdeutschen wohlgemerkt nur dann beseitigt, wenn ein Klinger folgte. Z. B. **Genade** — **Gnade**; **Gelücke** — **Glück** u. s. w.

Unter dem Gesichtspunkte physiologischer Beobachtung wird dem **E** bezüglich seines stofflichen Gehaltes, seiner Charakteristik von verschiedenen Sprachforschern auch eine verschiedene vokale Stellung angewiesen. Man hält es für den Urlaut unserer Sprache, für den indifferenten, nicht individualisirten Vokal; oder: »Als die klangliche Wurzel des Gesamtvokalismus.« Alle diese schwankenden und theils irrthümlichen Ansichten hat MERKEL mit seiner exakten physiologischen Erklärung des sogenannten stummen **E** gründlich corrigirt und klargestellt. Nichtsdestoweniger begegnet man an einer andern Stelle (Physiologie der Sprachorgane S. 914 f.) einem Ausspruche dieses Gelehrten, der immerhin missverständliche Auffassungen hervorzurufen geeignet ist: »... In der gewöhnlichen, raschen ungenirten (?) Umgangssprache, im Dialoge u. s. w. kann bei den meisten unbetonten Endsilben diese Unterdrückung des **E** (Schlussilben-**E**) fast als Norm angesehen werden (wenigstens für die deutsche Sprache); im feierlichen, oratorischen Vortrage dagegen, besonders in grossen Räumen, wo eine grosse Menschenmenge das Gesprochene verstehen soll, darf diese Manier nur selten angewandt werden.« —

Sagen wir lieber gleich, sie darf nie angewandt werden! Das Endsilben-**E**, welches gemäss seiner physiologischen Bildung als tonloses bezeichnet wird, besitzt nichtsdestoweniger ein sehr bestimmtes Klanggepräge; mag dies nun ein dunkles, getrübtcs, oder ein helles, klarfärbiges sein — eine Assonanz zum **Ö** oder zum **Ä** erkennen lassen. Dass es gesänglich seine volle, ungeschmälerte Betonung für sich in Anspruch nehmen darf, habe ich oben bereits bemerkt; mithin kommt es nur darauf an, welche Behandlung es bei den verschiedenartigen Wortauslauten erfährt.

Dass es völlig ungehörig ist, statt des **E** ein scharfpronuncirtes **Ö** zu substituiren, wie es viele unserer heutigen Sänger praktiziren, ist gar keine Frage.

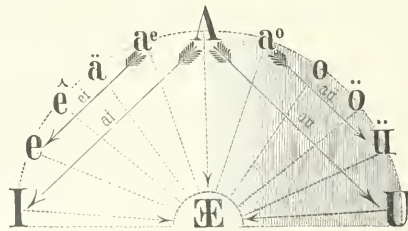
Das Entgegengesetzte lässt sich freilich eben so häufig beobachten, namentlich bei Frauenstimmen. Da der Sopran eine weit hellere Klangfarbe besitzt und mehr zur Zersplitterung des Tonstrahles hinneigt als tiefere Männerstimmen, das physiologisch ungefarbte **E**

aber in den meisten Fällen einen dünnen, häufig recht spitzigen Klang aufweist — so wirft man den betreffenden Vokal lieber gleich über Bord und bedient sich statt dessen eines **E**, das nicht selten vom **A** kaum zu unterscheiden ist. Aus diesem durchaus verwerflichen Verfahren erwächst eine Sprachentstellung, die für ein gebildetes Ohr wahrhaft entsetzlich ist. Unbekümmert singt man: »Schwebanda Engalchan himmalwärts ziehan!« Wiewohl der gesangliche Theil dieses Lehrbuches das Einschlägige zu bringen hat, so behält das Vorstehende inzwischen doch auch sprachlich seine Bedeutung.

Meine Beobachtungen haben mich belehrt, dass ein klanglich fixirter Vokallaut für das **E** der Endsilben nicht angenommen werden kann; sondern dass die durchaus variable Klagschattirung sich stets der hellen oder dunkeln Farbe des in der vorausgehenden Silbe enthaltenen Vokals klanglich akkomodirt. Auf Grund dieser Eigenschaft habe ich es neutrales **E** benannt.

Nachdem mich aufmerksame Beobachtungen überzeugt hatten, dass es sich hier um ein unserer Sprache innewohnendes Lautgesetz handle, dessen Beachtung ebenso natürlich ist, als die Verletzung desselben den guten Geschmack beleidigt — so war die begründende Erklärung hiefür auch bald gefunden. Dies Gesetz besteht in einem unverkennbaren Hinstreben verwandtschaftlicher Vokale zu einander, das innerhalb der Wortbildung ganz deutlich hervortritt und einen Ausgleich durch die entsprechende Klagschattirung des **E** findet. Um eine klare Anschauung zu vermitteln, habe ich den Gesamtvokalismus in einem Halbkreis untergebracht, so dass die beiden Gebiete, das helle und dunkle, durch den vertikalen Durchschnit (**A**—**Æ**) getrennt sind. Die auf dem äusseren Radius der Reihenfolge nach sich gruppirenden Vokale und Dyphthonganlaute hat man als die massgebende Klangfarbe der ersten Silbe (bei zweisilbigen Wörtern) zu betrachten, während die zweite (Endsilbe) zum neutralen **E** hinstrebt, um hier nach Massgabe der vorausgegangenen vokalen Klangfarbe der Vorder-silbe ihre hieraus abzuleitende (neutralisirte) Färbung zu erhalten.

Die Neutralisirung des Endsilben-**E** auf dem hellen und dunkeln Vokalgebieten.



Man wird die Richtigkeit dieses Lautgesetzes am schlagendsten gewahr, wenn man mit langsamer, möglichst gedehnter Aussprache die Wörter: **ziehen** und **ruhen**, **Winde** und **Wunde** in der angedeuteten Weise, womöglich übertrieben hell und dunkel betont, ausspricht, um nach einigen Wiederholungen die Klangfarbe der Endsilben plötzlich auszutauschen!

Noch klarer tritt die Accomodation der Endsilben bei zweisilbigen Wörtern hervor, in denen die beiden Silben durch Klinger getrennt sind. Hier wird die Vokalstellung des Ansatzrohres, indem sie klingend vom Einem zum Andern übergeht, fast gar nicht alterirt, und man kann deutlich beobachten, wie die Artikulation der Silben sich auf dem verwandten Klanggebiete erhält, während das Überspringen in das entgegengesetzte Vokalgebiet die Verletzung dieses Gesetzes sofort empfinden lässt. Z. B. **gewinnen** — **gewannen** — **gewonnen**; **Wille** — **Welle** — **walle** — **wolle**; **Gesinde** — **Gesandte** — **Gesunde** u. s. w. Die **Seinen**

gewinnen ihn **nimmer** wird unschön, unter Umständen abscheulich klingen, wenn der Redner oder Sänger die Endsilben mit dunkler Klagschattirung bildet. Man versuche nur das Experiment, um sich zu überzeugen! Nimmt man hingegen ein Wort mit der Vordersilbe **A**, z. B. **Lande, mahnen, wahren** u. s. w., so wird uns das richtig angefügte **E**, sobald es seiner Klangfarbe nach genau die neutrale Mitte einhält, immer wohlthuend berühren, während eine unrichtige Schattirung nach der einen oder andern Seite noch nicht im Stande ist, ein ästhetisches Unbehagen zu bewirken; ein Umstand, der das Bestehen dieses Lautgesetzes ausser Zweifel stellt.

Die Dyphthonge sind mit ihren Endsilben natürlich dem gleichen Gesetze unterworfen; nur hält die bestimmende Vokalschattirung hier die Mitte zwischen Anlaut und Auslaut. **Maïen, seien, Haine, Heine, Haide, Heide, heute, Geläute, Laute, Beute, baute** u. s. w.

Beim Dyphthong **au** treten Modifikationen durch die nachfolgenden Consonanten ein. Bei nachfolgendem **R** erhält das **E** eine getrübbte, dunkle Lautfärbung; z. B. **Trauer, Dauer, Schauer, lauern, kauern** u. s. w.; bei nachfolgendem **n** wird die Klangfarbe um einen Grad heller; z. B. **bauen, schauen, Auen** u. s. w. Bei eingeschobenen Explosivconsonanten, Zischern und der Gaumengruppe ergibt sich eine merkliche Vertiefung des Klanges: **Trauben, glauben, behaupten, Geraube** — **Hause, Krause, Pause, grausen, sausen, brausen** — **hauchen, brauchen, rauchen, saugen, taugen, schaukeln, gaukeln** u. s. w. Durch das **n** erhalten die Endsilben ihren Abschluss in den Nasenpartien, wodurch das **E** ganz von selbst eine etwas hellere Farbe erhält.

Auch bei dreisilbigen Wörtern lässt sich die gleiche Beeinflussung der ersten Silbe auf die nachfolgenden noch erkennen: **innere, sinnende, flehende** — **dunkle, zuckende, offene** u. s. w.

Aus Vorstehendem ergibt sich, dass man die seither übliche Benennung dieser veränderlichen Vokalschattirung als stummes **E** viel richtiger in »neutrales **E**« umwandeln sollte. Damit wäre zugleich einer Verwirrung gesteuert, die, insbesondere dem Gesange gegenüber, völlig sinnlos genannt werden muss.

5. Ueber das wirkliche stumme, also nicht hörbare **E** bleibt wenig zu sagen. Zunächst dient es als blosses Schriftzeichen für das Auge, um die Dehnung des **i** anzudeuten: **wie, nie, sie** — durch **h** verstärkt: **gedieh, Vieh** u. s. w. sowie jenen aus dem Griechischen herübergenommenen Wörtern, welche ursprünglich ein **A** hatten: **Poesie, Melodie, Philosophie** u. s. w. Folgt aber diesem Dehnungs-**e** ein **r**, wie in den Wörtern: **Bier, hier, Zier, Gier** u. s. w., so lässt sich folgende Lautveränderung beobachten:

Verweilt man lange auf dem **i** und fügt das **r** langsam an, so wird eine Vokalsenkung d. h. eine Verdunkelung der hellen Klangfarbe des **i** zu beobachten sein, weil durch die **r**-Bildung, bei welcher der mittlere Theil der Zunge sich senkt, hingegen die vibrirende Spitze sich hebt, beiläufig die Weite des Klangkanals für **E** sich ergibt. Sind dem **r** weitere Consonanten angefügt, wodurch das Artikulationstempo beschleunigt wird, so bewirkt dies eine vertiefte Klagschattirung des **i** — es wird offen.

Das sichtbare Dehnungs-**E** kommt gar nicht in Betracht; denn ob das Wort **dir** oder **Thier, mir** oder **zier** heisse — das bleibt sich gleich; wenn eine zweite Silbe folgt, dann erhält sich der Klang auf seiner hellen Höhe; z. B. **zieren, gieren** u. s. w. In einigen norddeutschen Provinzen, besonders in den preussischen, hat sich dies Gesetz, wohl in Folge der dort vorherrschenden gutturalen **R**-Bildung zu einer unschönen Sprachgepflogenheit ausgebildet. Man spricht: **miar, wiar, Biar** u. s. w. Gegen diese Angewöhnung muss der Unterricht streng vorgehen; sie entspringt lediglich aus zu grosser Trägheit der Artikulation.

Ein weiteres **E** ist jenes, welches im Anschlusse an die Hauptvokale **A** und **O** die sogenannten Mischvokale **Ä** und **Ö** bilden hilft. Dass man hingegen **U** und **E** verbindet, um ein **Ü** zu erhalten, ist physiologisch unrichtig und findet seine Begründung später, bei der Abwandlung des betreffenden Mischvokals.

Endlich ist noch ein **E**-Laut zu erwähnen, der sich vorzugsweise beim Gesange bemerklich macht und besser stumm bleibe. Es ist dies die tönende Vermittlung zweier consonantischer Artikulationsmechanismen, die als ein deutlich vernehmbares **E** von ge-

schmacklosen Sängern häufig zu hören ist. Am auffälligsten wenn bei zwei- oder mehrsilbigen Wörtern ein **R** die Silbe beschliesst und ein anderer Klinger die folgende anlautet; z. B. in den Wörtern: **verliebt, erlassen, erblassen, vermessen, verneint, verweint, herrlich** u. s. w., wo vielfach ein zwischen die Silben eingeschobenes **e** zu hören ist: **verliebt, ereblassen, veremessen** u. s. w. Uebrigens sind auch Schauspieler nicht selten mit dieser Unart behaftet. Eine energiegelade, abgerundete Artikulation ist das einzige Correctiv gegen diese unschöne Gepflogenheit, die freilich bei den Sängern zum Theil aus dem Bestreben erwächst, die consonantischen Einschnitte des Klangcylinders möglichst zu paralysiren.

Die grössten Ausschreitungen geschehen endlich zwischen den getrennten Wörtern und den satz abschliessenden Silben, wenn dieselben mit Klingern oder Drückern endigen. Wie häufig bekommt man zu hören statt: **Gut Freund! Gut(e Freund(e! Herr(e mein(e Gott(e! oder In(e diesen(e heil'gen(e Hallen(e** u. s. w. Bei fast allen Sängern entsteht hier ein nicht zu duldendes Anhängsel! Anstatt dass die consonantische Artikulation sich in die tonlose Ausathmung verliert, wie die Kunst der Rede und des Gesanges dies fordern und der gute Geschmack es vorschreibt, entsteht ein ungehöriger vokaler Zwischenklang, der nicht selten die Schuld trägt, dass ganze Textstellen im Gesang für den Zuhörer unverständlich werden.

Wenn es den Wohlklang der Sprache im Gesange gilt, so werden wir immer bei den Italienern anfragen müssen. Die instrumentale Klangwirkung einer Textcantilene, d. h. die continuirliche Vokalfolge mit möglichst geringen Consonanteneinschnitten, resultirt eben aus dem Umstande, dass diese Sprache Consonantenanhäufungen nicht besitzt und ausserdem alle Schlussilben mit einem Vokal endigen. Den einzigen consonantischen Auslaut bildet das **R**, (in ganz seltenen Fällen **N** und **L**); ersterer entsteht nur, wenn bei Versgebunden Dichter oder Componist einen schweren Schlussilbenfall (männlichen Reim) benöthigen; alsdann wird beim Infinitiv der Zeitwörter **are, ere** und **ire** das Schluss-**E** als ein stummes betrachtet und fortgelassen. Z. B. **faticar(e, parlar(e, precipitar(e, sospettar(e — creder(e, goder(e, batter(e, ripeter(e — dormir(e, servir(e, morir(e** u. s. w. Zu dem gleichen rhythmisch-musikalischen Zweck wird das Schluss-**e** bei vielen Hauptwörtern stumm d. h. ausgeworfen; z. B. **mentitor(e, traditor, piacer, dolor, cor, amor, Dottor, valor, Infidel, Padron** u. s. w.; auch mit **L** und **N** ist dasselbe Verfahren zu beobachten.

In zusammengesetzten Sätzen sind die ausgeworfenen **E** immer zu hören; sie verbinden die Consonanten und beseitigen jede klangliche Unterbrechung, z. B. . . . **richiamar(e nell(e cor(e mio etc. — pel(e piacer(e — dell' error(e genitor(e** u. s. w.

Da der Italiener auf Grund seiner melodischen Sprache schlechterdings nicht anders lautiren kann, als mit vokalem Silben- und Wortabschluss, so restituirt er durch den angefügten **e**-Laut in allen Fällen den für das Auge abgeworfenen Buchstaben, mag das Wort nun mit **r, l** oder **n** abschliessen.

Ein ähnliches Verfahren besteht im Französischen. Diese Sprache besitzt eine grosse Anzahl stummer **e**, d. h. solcher, die für das Auge den Sprachstamm, Ableitung und Geschlecht bezeichnen, die aber nur in dem Sinne vernehmbar werden, als sie, nach dem oben entwickelten Gesetze, die klangliche Vermittlung zweier Nachbarconsonanten bilden, z. B. **emm(e)ner, ach(e)ter, prom(e)ner, lacheté, francheté, coquetterie** etc. Anders verhält es sich mit dem Schluss **e**, welches weibliche Hauptwörterbildungen ausdrückt. Die gewöhnliche Umgangssprache unterdrückt es entweder oder bildet es zu einem verdunkelt klingenden Hauchlaut um; z. B. **France, Chance, Hommage, Jeunesse**, — oder die Eigenschaftswörter: **charmante, amusante** u. s. w.

Allein die Poesie, also der gebundene Reim, gesprochen oder gesungen, restituirt dasselbe vollständig, der Vokal erhält seine klingende Endsilbenschwere unverkümmert wieder zurück.

Man erkennt ganz deutlich, wie auch diese Sprache bestrebt ist, dem Worte einen vokalen Abschluss zu schaffen; allein der Franzose respektirt jederzeit die consonantische Endung bei der Wortbildung, auch wenn sie eine artikulatorische Härte zur Folge hätte.

Dagegen ist die deutsche Sprache verurtheilt, sich eine Behandlung gefallen zu lassen, die eben so widersinnig als unschön ist. Das Einschieben und Anfügen von Vokalen an consonantische Wort- und Silbenabschlüsse ist uns von Italien und Frankreich her importirt. Lernen beide Nationen unsere Sprache überhaupt nur nothdürftig und für den accentuirten Textgesang stets ungenügend behandeln, weil man sich dieselbe meist nach der Schablone eigener, dort verhältnissmässig leichterer und flüssenderer Sprachgesetze zurechtlegt und danach praktizirt, so lässt sich beiläufig erklären, welchen Einfluss italienische und französische Sänger und Gesanglehrer auf unsern deutschen, nachahmungswüthigen Sänger in dieser Richtung ausüben!

Bei den musikalisch-dramatischen Werken unserer hervorragendsten deutschen Tonsetzer bildet die Dichtung immer eine bedeutsame Unterlage. Dieser Umstand wird aber unsere Culturnachbarn im Süden und Westen kaum veranlassen, sich jemals, neben der Musik, auch mit dem Sprachlichen zu befassen. Man betrachtet unsere Sprache eben als eine völlig »unsängliche, barbarische« und geht ihr geflissentlich aus dem Wege.

Umsomehr sollten unsere einheimischen Sänger es sich angelegen sein lassen, durch gründlichstes Studium die Schwierigkeiten, welche die deutsche Sprache dem Gesang entgegenstellt, besiegen zu lernen, und nicht mit Vorliebe aus der Carrikatur ausländischer Sänger die eigenen Sprachgesetze im Gesange zu erkennen und in geschmacklosester Weise nachzuahmen trachten. —

Will aber der dramatische Künstler (gleichviel ob sprachlich oder gesänglich) auf eine kunstvollendete Behandlung seines Vortrags Anspruch erheben, so sei ihm jeder Laut, der zu erhöhter Deutlichkeit beiträgt, heilig und unantastbar; Liebe, Ausdauer und tiefer Ernst in der Erfassung seines Berufes werden ihm alle Wege ebnen und jedes Erschwerniss schliesslich besiegen helfen. — Ich bemerke ausdrücklich, dass das Studium des Vokals **E** mit allen seinen Schattirungen die wichtigsten Elemente unserer Sprache umfasst.

Die folgenden Uebungen sollen klangvoll, mit möglichst offener Mundstellung — die Endsilben Anfangs fast mit gleicher Betonung wie die schweren Accentsilben gesprochen werden. Zuvörderst hat man auf einen ganz gleichmässigen, voluminösen Vokalklang Bedacht zu nehmen; später bei der gesänglichen Tonbildung ist besonders bei tiefen Männerstimmen darauf zu achten, dass der Vokal nicht in den **Ö**-Laut übertritt, wodurch er sein helles, eigenthümliches Klanggepräge sofort verliert. Vorbereitend ist es von Wichtigkeit, dass die Klangschatirungen auf einen möglichst geringen Spielraum beschränkt bleiben; der Gesang erweitert diese Einschränkung später in natürlichster Weise. —

Ueber die psychologische Bedeutung des **E** lässt sich nichts Besonderes sagen. Da es an fast allen Wortbildungen Theil nimmt, sonach zerstreut und überall eingefügt ist, ferner — wie wir gesehen haben — seine Klangfarbe in mehreren Schattirungen auftritt, so dürfte es schwer halten, eine hervorstechende Eigenthümlichkeit seines Klangcharakters aufzufinden und festzustellen.!

Man kann allenfalls sagen, dass sich bei grösserer Anhäufung oder bei ausschliesslich durch ihn gebildeten Sätzen, eine glatte, leidenschaftslose Empfindungsströmung erkennen lasse. Da der klangliche Inhalt der Vokalsäule auf einen mittleren Durchmesser beschränkt sich nicht mächtig ausdehnen und zu erweiterter Klangsteigerung wirklich erheben kann, so wird das Tragische, Erschütternde, oder die Tonmalerei düsterer, leidenschaftlicher Stimmungen sich seiner nie bedienen; der Vokal wird sich weit natürlicher für das Alltägliche, für die Schilderung ruhigen Empfindens verwenden lassen.

I.

Es streben der Seele Gebete
Den helfenden Engeln entgegen;
Entdeckend des Herzens Wehe,
Wenn Schmerzen es brennend verzehren!

II.

Wenn der Rebe rechter Segen
 Jede Seele mehr erregt,
 Werde edel, selbstvergessen,
 Schneller jedes Herz bewegt!
 Denn der hehren Lebensquelle
 Welche Edle stets belebt,
 Werden Reben Segen geben —
 Selbst der Menschen Weh' entschwebt.

III.

Schneebedeckte, feste Erde —
 Lenzgeweckte erste Herde;
 Ceres! Segenspendende —
 Ew'ge, Verderbenwendende!
 Sende den West dem Meere entgegen,
 Spende der Erde schwellenden Segen,
 Lechzender Herde den quellenden Regen!

I.

Zur Bildung dieses Vokals, welcher die äusserste Spitze auf dem Gebiete des hellen Vokalismus bildet, nimmt die Zunge die höchste Wölbung gegen den harten Gaumen ein, während ihre Spitze die untere Reihe der Vorderzähne fast berührt. Die Lippenstellung bleibt, nur unmerklich verringert, so wie beim **E**. Die Oberlippe mehr als bei allen übrigen hellen Vokalen gehoben. Senkt sie sich oder spitzt sich gar zu, so bewirkt dies eine geringere Lippenöffnung und das **I** erscheint getrübt und dunkel — **Ü**-artig, während es bei grösserer Weite der Kiefer zum Vokal **E** assonirt; beide Vokale sind ihm physiologisch nah verwandt. Bei verstärkter Klangäusserung hat die Unterlippe das natürliche Bestreben, sich herabzuziehen; es ist darauf zu achten, dass dies sowohl bei den sprachlichen Uebungen als auch beim Singen unterbleibt, weil der Vokal dadurch eine zu helle, kreischende Klangfarbe erhält.

Das **I** hat die leichteste Anspruchsfähigkeit beim Toneinsatz. Da der ausströmende Tonstrahl seine höchste Verdichtung erhält und mit verstärktem Trieb durch den sehr verengerten Kanal des Ansatzrohres ins Freie tritt, so geht die Bildung des Vokals vor sich, ohne dass der Toncylinder von überschüssiger Expirationsluft geräuschvoll umgeben ist, wie man dies häufig beim Vokal **A** beobachten kann. Aus diesem Grunde bildet dieser Vokal ein vorzügliches Hilfsmittel bei der Korrektur stimmlicher Klangzersplitterung und faserigem Tonansatz. —

Der Kehlkopfstand ist beim **I** der relativ höchste und dies der Grund, dass die tiefsten Töne sämtlicher Stimmgattungen nur mühsam zu intoniren sind, da folgerichtig hierzu ein tiefer Kehlkopfstand erforderlich ist — diese Stellung mithin nur gewaltsam bewirkt werden kann.

Wie wichtig hingegen dieser Vokal bei der Bildung der tieferen Töne des Mittelregisters (bei Frauenstimmen) sich erweist, werden wir im gesanglichen Theil kennen lernen.

Bezüglich seiner Klangfarbe sei bemerkt, dass er nicht als dünner, schneidiger Tonstrahl gebildet werde. Um dieser Gefahr auszuweichen, besteht eine zweckmässige Vorübung

darin, dass man ihn anfänglich mit der Assonanz zum **E** üben lässt; die Klangsäule suche man durch eine tiefere Zungenlage und möglichst offenen Schlundraum zu erweitern; die Lippenstellung hingegen bleibt unverändert. Wie weit diese Modifikation gesanglich erlaubt ist, werden wir später sehen; vorläufig sei darauf hingewiesen, dass zur Erzielung eines klanglich vollendeten **I** die Wege sprachlich und gesanglich völlig verschieden sind. Beim Sprachgebrauch ist ein überaus heller Klangcharacter festzuhalten; die sehr geringen Klangveränderungen (Vokalvertiefungen, durch consonantische Nachbarschaft bewirkt) dürfen niemals übertrieben behandelt werden.

Wir begegnen hier demselben Klangesetze wie beim **A**, **O** und **E**, wo durch Dehnung und Kürze der Silben eine geschlossene oder offene Klangfarbe entsteht; freilich in weit geringerem Maße, weil der vokale Spielraum des verengerten Klangcylinders hier nur unmerkliche Schattierungen zulässt. Die Formel hierfür ist einfach die: bewirkt der Consonantenanschluss bei rascher Bildung eine Erweiterung des Rachenraumes, so ergibt sich selbstverständlich eine Assonanz zum **E** und das **I** verliert sein helles, spitzes Klingepräge; z. B. **p**: **Rippe**, **Lippe**; **r**: **irrt**, **girt**, **Geschirr**; **ch**: **ich**, **Wicht**, **Gericht**; (**g** und **k** bewirken in Folge erhöhter Zungenlage beim Gaumenabschluss keine Vokalvertiefung;) hingegen **sch** und **scht**: **Wisch**, **frisch**, **zischt**, **erlischt**; (im Gegensatz zum **S**, welches als Anschlussconsonant dem **I** seinen hellen, ungetrübten Klang lässt) während die Vokalsenkung bei den verschärften Zischern wieder eine geringere ist, z. B. **Blitz**, **Witz**, **Hitze**, **erhitzt** u. s. w. Setzen wir drei verschiedene Silbendehnungen, um zu zeigen wie gering die vokalen Abstufungen sind: **Lise ist frisch — die ihr irrt — sie flieht die Sitten** u. s. w. Damit findet der Satz seine volle Begründung, dass die Kürzen und Dehnungen der Silben an sich niemals den Ausschlag geben, sondern lediglich die physiologische Beschaffenheit der Anschluss- und im gewissen Sinne auch der Anlautconsonanten.

Aber zugegeben, dass diese Klangschatierungen wie wir gesehen haben bestehen und ihre Verwendung beim Sprachgebrauch sich gleichsam ganz von selbst, instinktiv ergibt, der Schüler sonach zu einer künstlichen Steigerung dieses Gesetzes keineswegs anzuhalten ist, soll die Bildung dieses Vokals nicht zu einer unnatürlichen Behandlung hingelenkt werden — so können diese vokalen Klangabstufungen beim Gesange doch kaum in dem Maße aufrecht erhalten werden, als dies sprachlich durchzuführen ist. Die Tonbildung richtet sich beim **I** in erster Linie auf die Gewinnung des dem übrigen, offenen Vokalismus durchaus verwandten, vollen Vokalklanges (Neutralisirung), mit dem Bestreben, dessen Obertöne so sehr als möglich herabzusetzen, um den so wichtigen Ausgleich für die Verschiedenartigkeit der Stimmregister zu erlangen, wodurch die helle Klangfarbe gesanglich wesentlich vertieft und modifiziert wird. (Näheres hierüber bei der Tonbildung, II. Band.)

Die Verbindung dieses Vokals mit dem Gesamtconsonantismus vollzieht sich leicht und fließend. Sein vokaler Klangcharakter ist durch die höchste Zungenlage bedingt; dadurch erhält sich Lage und Thätigkeit der Zunge der Consonantenbildung gegenüber in verwandter Lage und es geht die Verschmelzung mit den Klingern und Zischern durchaus unbehindert vor sich. Auch resultirt hieraus die örtliche Bildung des vorderen Anschluss-**ch**. Ein Erschwerniss des Gaumenconsonanten-Anschlusses ist nur bei jenen Sprachdialekten zu beobachten, deren Bildung ausschliesslich im hinteren Gaumenraum geschieht; (Schweizer, Tiroler und einige österreichische Mundarten). Hier durchläuft der vokale Laut den Klangcylinder vom **I** bis zum **A**, um die rückwärts gelegene **Ch**-Bildung zu ermöglichen; z. B. **ich — iach**, **nicht — niacht**, **Licht — Liacht**. Das einzige Verfahren, den mit solchem Dialekte behafteten Schüler wirksam zu corrigiren, besteht darin, dass man gleich beim Beginne statt des **ch** ein Anschluss-**S** setzt; also folgende Uebungen in rascher Folge: **is — is — is — ich**, **nis — nis — nis — nicht** u. s. w., um den Luftstrom, statt dass er sich im hinteren Rachenraum bei tiefer Zungen senkung und Erweiterung der Gaumensegelwände ausbreitet, ihn vorn an den harten Gaumen und die Schneidezähne zu führen.

Mit dem gehauchten Auslaut des **I** beginnt der Consonantismus; wir erhalten nämlich, wenn wir bei festgehaltener Mundstellung, Zungenlage u. s. w. diesen Vokal klanglos expiriren, das **J**, welches zur Consonantengruppe der Klinger gerechnet wird und seinen relativen Klang dem **I** entlehnt. —

Seiner begrifflichen Bedeutung nach drückt das **I** unverkennbar etwas Eindringliches, Spitziges und Zierliches aus. Da seine Schwingungszahl musikalisch sehr hoch gelegen ist, wir ferner gesehen haben, dass es physiologisch in der Tiefe schwer zu bilden, mithin dort nicht verwendbar ist, so ergibt sich aus allen diesen Ursachen sein hochgelegener, klanglich spitzer Vokalcharakter. Der Durchmesser seiner Klangsäule ist ein sehr geringer, die Intensität des Tonstrahls dadurch allerdings eine um so grössere; aus diesem Grunde lässt es sich für die Darstellung des Tragischen, oder zum kräftigen Ausbruch des dämonisch Leidenschaftlichen kaum recht verwenden, soll bei gesteigerter, heftiger Klangäusserung nicht ein schrilles, schreiendes Klanggepräge entstehen. Im zarten, leisen Gesange hingegen ist das **I**, wenn anders zu vollkommener künstlerischer Durchbildung gelangt, von wunderbarer Wirkung. —

Bei R. WAGNER, »Ring des Nibelungen«, begegnen wir einigen Vokalanhäufungen, die zu charakteristisch sind, als dass ich es unterlassen möchte, darauf hinzuweisen; um so mehr, als der genannte Tondichter mit den betreffenden tautophonen Sätzen unzweifelhaft eine ganz bestimmte poetische Wirkung beabsichtigte und — wirklich erzielt hat. Im »Siegfried« nach der Erweckung Brünnhildens, da wo ihr seliges Empfinden sich zu ungemessener Höhe gesteigert hat und sie Siegfried zurnt: »Wissend bin ich, weil ich dich liebe! O Siegfried! Siegfried! Siegendes Licht! Dich liebt ich immer« u. s. w. Die helle Klangfarbe dieses Vokals wirkt ungemein eindringlich; z. B. da wo Brünnhilde ihrer lieblosen Walkürenschwester Wahltraute leidenschaftlich versichert, dass Siegfrieds Liebespfand, der Ring, ihr der höchste, hehrste Besitz sei, den keine Macht ihr zu entreissen vermag; »... Von meinem Ringe raune ihnen zu; die Liebe liesse ich nie — mir nähmen nie sie die Liebe!« (Götterdämmerung, I. Aufzug.)

Zu den nachfolgenden Sprechübungen sei bemerkt, dass dieselben zuerst mit zarter, leiser Rezitation, aber sonnor klingend geübt werden sollen. Da jeder dunkle Vokallaut mit Absicht ausgeschlossen ist, so darf die Mundstellung fast gar keine Veränderung erleiden, und ist es zweckmässig, die Endsilben anfangs etwas heller zu bilden als dies der gute Geschmack erlaubt; durch dieses Verfahren wird eine ruhige Kehlkopfstellung erzielt, was äusserst wichtig ist, weil der Schüler dann in keinem Falle Gefahr läuft, das **I** dunkel und getrübt zu färben. Die anfangs ganz gleiche Silbenbetonung empfiehlt sich auch hier, weil die Artikulation der Consonanten, bei langsamem Sprechtempo, weit schärfer und schulgerechter durchzuführen ist.

I.

Spitzfindig ist die Liebe!
 Sie minnt nicht immer blindlings;
 Wie sie sich listig zieret,
 Wirkt sie mit Witz nicht minder.
 Ihr tiefes Inn're liebt nicht,
 Will sich nicht blindlings irren,
 Wird sie mit ihrer Liebe
 Sich schliesslich nicht verwirren?

II.

Wie sie friedlich sinnig blickt
 Innig mild sich still vertieft —

Sinnenlieb, die nie erspriesslich,
 Wird sie sittig immer fliehn!
 Knieend liegt sie — lieblich sinnend,
 Sie, die still die Himmel minnt;
 Ihr Beginnen ist verdienstlich,
 Bringt ihr Himmelslicht, giebt Frieden!

III.

Ist diess Idill hier nicht des Friedens Bild,
 Erblick ich's, wie? — in diesem Lichte wieder?
 Im Innern klingt's, wie frische Kinderlieder —
 Wie innig wirkt's, wie tief, wie himmelsmild!
 Nicht irdisch winkt hier wirres Sinngebilde —
 Hier find' ich sie, die himmlischen Gefilde. —

AI — EI.

Das Gebiet des hellen Vokalismus haben wir, vom neutralen **A** ausgehend, nach seiner natürlichen Reihenfolge nunmehr durchschritten. Bei der Bildung der Doppellauter **AI** und **EI** begegnen wir einer vokalen Lautverschmelzung, die in der Mitte des Vokalcyinders beginnt, das gesammte helle Vokalgebiet durchlaufend im raschesten Zeitmaße bis zum hellsten vokalen Ausgangspunkt fortschreitet, um, durch diese beschleunigte Vokalfolge neutralisirt, ein selbstständiges Klangergebniss zu bilden. (Siehe den Vokalcyinder Seite 12.)

Dies Verfahren erklärt das Wesen beider Dyphthonge eben so einfach als verständlich. Die volle **A**-Bildung bedingt, bei geöffnetem Rachen, also grösstmöglicher Entfernung beider Kiefer von einander, die Thätigkeit, vielleicht richtiger die Spannung des Sprachorgans; das **I** hingegen mit der geringsten Rachenweite und seinem natürlichen Uebergang zum Consonantismus (**CH**) bildet den Zustand der Ruhe (Indifferenzpunkt). Mithin besteht die Dyphthongbildung **AI** aus dem raschen Uebergang artikulatorischer Anspannung zu völliger Entspannung.

Ganz ähnlich verhält es sich, wie wir sehen werden, mit dem Dyphthong **AU**. Auch hier gilt das gleiche Gesetz, nur dass sich die Bildung, als Gegensatz zum **I**, auf dem dunkeln Vokalgebiete vollzieht, denn das **U** ist der letzte Ausläufer der dunkeln Vokalgruppe und bezeichnet unter ganz ähnlichen Voraussetzungen wie dort die unmittelbare Nachbarschaft des Consonantengebietes (**W**) woraus ersichtlich wird, dass die übliche Erklärung über Wesen und Bestandtheile der Dyphthonge), wonach dieselben aus An-, Um- und Auslaut bestehen sollen, hinfällig ist. Der vermeintliche Umlaut müsste eben aus einer Reihe von Zwischenvokalen bestehen, die bei sehr verlangsamttem Uebergang vom An- zum Auslaut alle deutlich zu erkennen wären. Eine verständlichere Formel dürfte diese sein. »Der Dyphthong besteht aus zwei Vokalen, die beide den ihnen eigenthümlichen Klangcharakter zwar erkennen lassen, allein durch die rasche Verschmelzung zu einer Klangeinheit neutralisirt sind.«

Damit kann freilich nur die Sprache gemeint sein; beim Gesang hingegen treten wesentliche Modifikationen ein, die das klangliche Verhältniss der Stamm- oder Muttersvokale bezüglich ihrer musikalischen Zeitwerthe zu einander erst endgiltig bestimmen.

Je länger man sprachlich auf einem oder dem andern der Muttersvokale verweilt, desto fehlerhafter und geschmackloser erscheint die Bildung, denn der Dyphthong wird zweisilbig.

Unsere Sprache enthält drei in diesem Sinne gebildete Dyphthonge: **AI** — **EI**, **AU** und **ÄU** — **EU**. Nur zwei von ihnen, **AI** und **AU**, lassen eine vokale Klangwirkung erkennen, die der Schreibart entspricht; die übrigen weisen eine Vokalverbindung auf, die eben so willkürlich als verkehrt genannt werden muss, so lange der Grundsatz Geltung hat, dass man die Lautzeichen unserer Sprache so ausspreche wie man sie schreibt. Die bestehenden Gesetze für das Klangverhältniss einfacher und combinirter Vokale in anderen Sprachen, wo, wie z. B. im Englischen und Französischen, Auge und Vokalbildung häufig in Conflict gerathen, hat mit den Lautgesetzen unserer Sprache nichts zu thun.

Was nun die klangliche Verschiedenheit zwischen **AI** und **EI** betrifft, so kann ich eben nur wieder auf Seite 12 hinweisen, und füge zu näherer Begründung noch Folgendes bei.

Der Unterschied zwischen beiden ist im Allgemeinen ein sehr geringer; man kann getrost sagen, dass er in der gewöhnlichen Umgangssprache gar nicht zu bemerken ist; nur einige deutsche Sprachdialekte lassen ihn auffällig hervortreten. Ausserdem lässt der Umstand, dass eine nicht geringe Anzahl unserer heutigen **EI** ehemals (im Mittelhochdeutschen) als ein **AI** geschrieben und gesprochen und erst allmählich zum **EI** umgebildet wurden, eine bestimmte Grenze gar nicht ziehen. Nur noch wenige Wörter sind es, deren charakteristischer Sprachlaut heute noch respektirt wird, und deren Schreibweise im Grunde die ganz richtige sinnliche Vorstellung für die Klangbildung gewährt. **Mai**, **Hain**, **Rain**, **Main**, **Maid**, **Waidmann** etc. Ferner Namen: **Baisch**, **Aisch**, **Wail**, **Raila**, **Bayern** etc.

Hier vollzieht sich die Bildung auf das einfachste und natürlichste; vom neutralen **A**, welches aber, ausdrücklich sei's bemerkt, nie zu dunkel gefärbt sein darf, weit mehr zum **A^o** hinneigend, geschieht der Schritt leicht und unbehindert zum **I**, das den Auslaut bildet. Was hingegen den Auslaut des **EI** betrifft, so haben meine einschlägigen Beobachtungen mich belehrt, dass derselbe sich klanglich so wesentlich modifizirt, um unbedenklich ein Auslaut-**E** statt des **I** setzen zu dürfen. Höchstens kann in dem Fall, wo der Dyphthong selbst den Silbenabschluss bildet, eine schärfere Assonanz zum **I** wahrgenommen werden; dies aber wieder nur im Sprachlichen; gesänglich behält auch hier das besagte Gesetz des hellen **E**-Auslautes sein unbeschränktes Recht. Bei gehäuften Consonantenanschluss ist sogar ein Hinstreben zum offenen **E** nicht selten zu erkennen, wie in den Wörtern: **Fleisch**, **gereizt**, **gebleicht**, **geistreichst**, **verzweigt's** u. s. w. Man kann Sprachidiome beobachten, die den Auslaut übertrieben hell aussprechen, hingegen beim Singen sich diesem Gesetze sofort accomodiren. Eine ungenügende Vokalverschmelzung, ob gesprochen oder gesungen, klingt immer gemein. Man pflegt z. B. den gemeinjüdischen Dialekt damit zu persifliren, dass man beide Mutternokale übermässig gedehnt ausspricht und gesänglich ein übertrieben helles Auslaut-**I** gebraucht, womit der Zweck zwar vollständig erreicht, die Geschmacklosigkeit aber zugleich ins hellste Licht gestellt wird. Von der zutreffenden Richtigkeit des Gesagten kann man sich ganz leicht überzeugen, wenn man in der angedeuteten Weise den folgenden Satz langsam, mit schärfster Betonung, zuerst also mit dem Auslaut-**E**, sodann mit dem des **I** spricht, und dabei ein musikalisches Ohr und gebildeten Sprachsinn als Richter aufruft:

Freiheit und Gleichheit gleichzeitig gedehnt u. s. w.

Fra-ih-a-it Gla-ich-a-it gla-ich-za-itig geda-ih-t.

Auch ein weniger geübtes Ohr wird diese geschmacklose Dyphthongbildung sofort erkennen und ohne ausdrücklichen Hinweis sich für das Richtige entscheiden. —

Haben wir gesehen, dass die normale Dyphthongbildung in sehr beschleunigter Weise zu geschehen hat, und dass eine bestimmte Zeitdauer nicht überschritten werden darf, ohne dass der Dyphthong zweisilbig wird und damit das Wesen seiner Klangeinheit verliert — so begreift man, welches Erschwerniss die Bildung durch langgedehnte Gesangsnoten erfährt. Es soll der Dyphthong in seine Mutternokale zerlegt werden, ohne dass der Textverständlichkeit damit Abbruch geschieht! Dieser Anforderung ist einfach nicht zu genügen. Denn hat der

Sänger eine lange Note oder eine melismatorische Figur von grösserer Ausdehnung mit der Silbe **ma** zu beginnen, so wird man, — da die musikalische Phrase von jeder beliebigen Länge stets auf dem Anlautvokal auszuführen ist, — unmöglich wissen können, ob sich beim Abschluss der Notengruppe aus dem langgedehnten **ma** ein **Mann**, **Mai** oder **mein** ergibt.

Das Verfahren des Tonsetzers, beim getragenen oder verzierten Gesang Dyphthonge zu verwenden, kann bei dem Reichtum dieser Sprachlaute doch unmöglich fehlerhaft genannt werden, mögen hieraus immerhin Missstände erwachsen, die der Deutlichkeit des Textgesanges zum Schaden gereichen.

Um so mehr ist zu verlangen, dass die gesangliche Behandlung dieses Dyphthongs, soweit dies unter dem angedeuteten Gesichtspunkte zu ermöglichen ist, eine geschmackvolle, schulgerechte sei; dass also da, wo derselbe einer Notengruppe unterlegt ist, die zweite Hälfte dieser Gruppe nicht möglichenfalls dem Auslaut **I** (etwa gar mit übertriebener Helle) zuge-theilt wird, wie man es nicht selten bei sillabisch legirten Noten mit Unbehagen beobachtet. Sänger ohne Geschmack leisten in dieser Richtung oft Unglaubliches! Im gesanglichen Theil dieses Lehrbuches werde ich hinreichende Gelegenheit finden, auf diesen Uebelstand näher einzugehen. Eine erschöpfende Behandlung an betreffender Stelle wird dazu beitragen, Manches nach dieser Seite zu bessern und dem Schüler durch ein rationelles Verfahren den Weg zu zeigen, auf welchem er bei planvollem Verfolg eine geläuterte Geschmacksbildung mit Sicherheit sich aneignet. —

Ob sich hinreichende charakteristische Momente beobachten lassen, um für **AI—EI** eine lautsymbolische Klangeigenthümlichkeit festzustellen, dazu bedürfte es einer weit grösseren Anzahl von einschlägigen Beispielen als ich sie hier gebe. Als Naturlaut betrachtet drückt dieser Dyphthong unverkennbar freudige Verwunderung aus; ein gewisses naives, unmittelbares Erstaunen. Das neutrale Klanggebiet des **A**, verbunden mit dem zierlichen, vorwitzigen Charakter des **I** (**E** in seiner hellsten Klangfarbe) giebt eine Klammischung, die, besonders wenn die Verschmelzung beider Vokale eine verlangsante ist, eine Mischung altkluger Neugierde mit komisch salbungsvollem Ausdruck unschwer erkennen lässt.

Dass es bei etwaiger Beweisführung mehr oder weniger auf den zum Ausdruck gebrachten Sinn eines Satzes bei gleichartiger Wortanhäufung ankäme, begreift sich von selbst. Ich erkenne auch frischen Lebensgenuss, eine edle, glänzende Fröhlichkeit in seiner Klangschatirung; z. B. **Reicht Rheinwein zu heiterer Feier!** — etwas Strahlendes, Feierliches: **Frei sei der Geist! Erwache heiliges Weib!** (Siegfried, Erweckungsscene der Brünnhilde). In richtiger Vertheilung mit den der hellen Vokalgruppe angehörenden Nachbarn verräth dieser Dyphthong unbedingt einen erhabenen, dithyrambischen Charakter; z. B. . . . **Erhabne, heilige Freiheit! Weihliches Walten — Eilenden Gedanken gleich, breite weit sich dein Reich!** —

Die nachfolgenden Uebungen sind nach zwei Richtungen hin streng zu überwachen. Vor Allem ist der Schüler zu einer energischen, abgerundeten Verschmelzung beider Stammvokale anzuhalten; das Anlaut-**A** anfangs übertrieben hell, dabei markig, mit tiefem Brustregistereinsatz bei Frauenstimmen, dieselbe Kehlkopfstellung wie beim neutralen **A**, aber ohne allen Druck und mit heller, sonorklingender Vokalfarbe.

Der vokale Auslaut ist, meiner Vorschrift genau entsprechend, als ein deutlich klingendes **E** zu behandeln; es ist zweckmässig, den Schüler immer wieder auf den Seite 12 bildlich gegebenen Klangcylinder, der die An- und Auslautgesetze klar veranschaulicht, hinzuweisen. Das Sprechtempo sei kein zu langsames, schleppendes, damit, bei erleichterter Bildung, der Dyphthong immer eine geschmackvolle Abrundung erfährt. Die schliessende Kieferbewegung beim Uebergang vom **A** zum **E** muss stets energisch und lebhaft ausgeführt werden.

I.

Der **Mai** treibt weisse Zweiglein,
 Kein **eis'**ger Reif im weiten Hain! —
 Ein Waidmann weilt einsam beim Teich,
 Es schreit ein Meislein im Gezweig.
 Ein Weib beweist im Reisekleid,
 Dass weit wie breit sei Maienzeit! —

II.

Mein Meister freit ein reizend Weib,
 Er meint, es sei ein Zeitvertreib! —
 Allein was treibt die kleine Maid
 Den Greis zu frei'n in Eiligkeit?
 Meint sie bei'm Greis sei's Dasein leicht,
 Wenn gleich sich keine Gleichheit zeigt?!
Ei, kleine Maid, leicht eilt die Zeit!
 Dein eilig Frei'n bei eitlen Schein
 Wird eine Pein, ein Leid einst sein! —

AU.

Die Bildung dieses Dyphthongs ist von allen die natürlichste und leichteste. Den Anlaut bildet das neutrale **A** (bei verlangsamtem Sprechtempo mit etwas dunkler Beimischung), den Auslaut der Vokal **U**; die Darstellung durchschreitet mithin das ganze dunkle Vokalgebiet bis zur Consonantengrenze, woraus sich (wie ich bereits beim **AI** andeutete), die Momente artikulatorischer Bewegung bis zu vollständiger physiologischer Ruhe des Organes ganz von selbst ergeben. (Siehe Vokalcyylinder Seite 12.) Die bisherige Lautlehre hat das helle **A** als den Anlaut dieses Doppellauters betrachtet; allein eine derartige Bildung bewirkt, da sie den vokalischen Abstand zwischen An- und Auslaut noch mehr erweitert, Gezwungenheit und Unnatur, während eine übertriebene Verdunkelung des **A**-Klanges noch lange nicht geschmacklos genannt werden kann; beim Gesang auf den tiefen Registerlagen lässt sie sich sogar mit Vortheil anwenden, weil damit eine grössere Tonfülle zu erzielen ist und die vokale Verschmelzung abgerundeter wird. Ein einfacher, praktischer Versuch wird diese Wahrnehmung zweifellos bestätigen.

Da die nachstehenden Sprechübungen in gewissem Sinne den gesanglichen Vokalansatz vorzubereiten haben, mithin propädeutischer Natur sind, so wolle man darauf sehen, dass dieselben mit sonorer Tongabe, also mit nach dem dunkeln Vokalgebiete hinneigender Tendenz geübt werden — gleichsam mit ernster Klangschatthirung und möglichster Vertiefung des Sprechtons.

Zweckmässig hiefür erweist sich das Gegenüberstellen des hellen **AI** — **EI** mit dem neutralen **AU**. Z. B. **feil** — **faul**; **Seil** — **Saul**; **gescheit** — **geschaut**; das **Ei** — **die Au**; ein **Bau**; **Weinlaub**; **heile Haut**; beim **Baum** u. s. w.

Erhält der Dyphthong gesanglich eine kürzere odere längere Notenreihe, so wird dieselbe selbstverständlich vom Anlautvokal ausgeführt, während der Auslaut, schliesst er die zu singende Silbe z. B. selbst ab (**Au**, **Bau**, **schau** u. s. w.), dann der betreffenden Notengruppe

als kleinstes, allerletztes musikalisches Zeittheilchen rasch angefügt wird. — Man versuche nur das Wort **Au**, unter eine nicht allzu rasche melodische Figur gesetzt, zu singen, und bringe die letzte Note oder sogar mehrere auf dem **U**-Auslaut, um sich zu überzeugen, wie entsetzlich dies klingt.

Bei zweisilbigen Wörtern mit Consonantentrennung, oder einsilbigen mit Consonantenabschluss, vollzieht sich der Auslautprozess kurz und unmittelbar vor dem Eintritt des angefügten Consonanten und verschmilzt sich, namentlich beim getragenen Gesang, mit diesem mehr als mit der vokalen Anlauthälfte. Sprachlich vertheilt sich Länge und Schwere beider Muttersvokale wie 4 = 1.

Die Verbindung mit den Consonanten geht im Allgemeinen leicht und ungezwungen vor sich. Ein Erschwerniss lässt sich allenfalls beim **R** beobachten, wenn es nicht als reines Zungen-**R**, sondern im Gaumen gebildet ist. Da beim **U** die grösste Gaumenweite bei tiefster Zungenlage besteht, bei fehlerhafter **R** Bildung die Zunge sich aber rückwärts hebt, so geschieht dies dann mit einer etwas ungestümen Bewegung, wodurch der Anschluss unbeholfen wird.

Die psychologische Eigenthümlichkeit dieses Dyphthongs lässt beiläufig einen ersten Charakter erkennen, obgleich er auch für die Darstellung der Idylle nicht ungeeignet sein dürfte. Aus dem raschen Hinbewegen des hellen Klangelements zur dunkeln Vokalfärbung (**A—U**) mag es zu erklären sein, dass dieser Dyphthong als Naturlaut unwillkürlich Verwendung findet, wenn das Gefühl eines plötzlichen körperlichen Schmerzes sich seiner als Ausdrucksmittel bedient und die Andauer desselben eine rasche Wiederholung hervorruft; hingegen wird ein tieferes, seelisches Leid kaum jemals nach diesem Laut greifen, um sich zu äussern; es könnte höchstens eine parodirende Wirkung damit erzielt werden. Vielleicht klingt es unverständlich, wenn ich behaupte, dass mir dieser Dyphthong einen »landschaftlichen« Charakter zu haben scheint, allein es sind so viele Gegenstände in der Landschaft durch ihn bezeichnet: z. B. **Baum, Strauch, Laub, Laube, Haus, Rauch, Au, Trauben, Klause, Kraut, bauen**; ins **Blaue schauen** u. s. w.

I.

Draussen haust der **graue Klausner**
Baum und **Strauch** umlaubt die **Klause**;
Auch das **Laub** rauscht **auf** der **Au** —
Blauer Rauch schmaucht **aus** dem **Hause**,
Trauben lauschen **aus** dem **Laube**;
Kraut und **Trauben** zu **verkaufen**
Laufen **aufwärts** **schlaue** **Bauern**.

II.

Es **schaut** **aus** **blauem** **Aug**e
 So **traurig** **auf** die **Frau**;
 Sie **kaufte** **blaue** **Trauben**
 Und **glaubte** **auch** sie **taugen**;
 Doch **kaum** **gekauft** — **verfaul**ten
 Die **sauern**, **blauen** **Trauben**.

III.

Graue **Augen**, **schlaue** **Augen**,
Schaurige **Launen**
Schauen **aus** **Braunen**!
 Doch **blaue** **Augen**
Traun, die **taugen**! —

AÜ—EU.

Der dem neutralen **A** nächstgelegene Laut auf dem dunkeln Vokalgebiete ist das **A°**, welches den vokalen Anlaut des Dyphthongs **AÜ** oder **EU** bildet. — Es ist dies jener dunkle, im Ansatzrohre etwas zurückgelegene Laut, der hier als Klangbestandtheil ganz ausschliesslich für den angedeuteten Zweck seine Verwendung findet, im übrigen aber eine selbstständige vokale Berechtigung nicht weiter hat, obgleich er auffallender Weise in Mittel- und Süd-deutschland, als eine für die Kunst der Sprache und des Gesangs völlig unzulässige Abart des neutralen **A**, häufig vorkommt. Am dunkelsten, mit rauher Gaumenbildung in den deutsch-österreichischen Ländern; etwas gemildert im südlichen Bayern, kehrt er in den fränkischen Kreisen wieder mehr zu seiner natürlichen Klangfarbe zurück, um allmählich in Thüringen, fast dem ganzen Königreiche Sachsen bis tief in die ostpreussischen Provinzen hinein stets ein dunkles Gepräge zu erhalten.

Dieser Umstand bildet für die Vokalreinigung ein nicht geringes Hinderniss. Der Sprachlaut, den das Kind hörte und durch die frühesten Sprechversuche sich aneignete, der gesprochen wurde bis zu dem Zeitpunkte, wo die Kunst von dem Schüler nun mit einem Male die strengste Beobachtung der durch Uebereinkunft geschaffenen Klanggesetze fordert, — diesen gewohnten, liebgewordenen Laut der Muttersprache plötzlich austauschen zu müssen gegen ein völlig anderes Klanggepräge, das vielen auch noch unnatürlich und affektirt erscheint! — Diese Umgestaltung vollzieht sich bei fast allen Anfängern nur allmählich und erfordert von Seite des Lehrers nicht selten die grösste Geduld, die unerschütterlichste Ausdauer! —

Durch die vorausgehenden Uebungen des hellen Vokalismus wird bei solchen freilich ein unverkennbarer Umschwung, eine merkliche Verfeinerung des Ohres für die vokalen Unterschiede bereits angebahnt sein; wäre dies aber nicht der Fall, so warte man mit dem Dyphthong **AÜ** noch so lange, bis der Schüler in dieser Richtung hinlänglich vorbereitet ist; denn für jenen mit dem oben bezeichneten dunkeln **A°** Behafteten bedeutet die **AÜ**-Bildung eine Rückkehr zu den physiologischen Bedingungen, unter denen er ehemals das **A** zu bilden sich gewöhnt hatte. — Deswegen ist es gut, beim Studium dieses Dyphthongs immer wieder auf die Gegensätze zurückzugreifen, welche sich aus dem Zusammenhalt mit dem hellen **AI—EI** und dem neutralen **AU** ergeben und die darin bestehen, dass **AÜ** jenen gegenüber einen eigenthümlich neutralisirten, dunkeln Klangcharakter besitzt, der, wie bemerkt, wegen seiner eigenartigen Beschaffenheit in den Gesamtvokalismus nicht so glatt einzureihen ist. Nicht blos der Anlaut besitzt ein eigenthümliches Gepräge, das nur auf die Art, wie ich es unternommen, also durch ein **A°** ausgedrückt werden kann; auch der Auslaut, wofür man schlechthin ein **Ü** setzt, findet damit eine keineswegs endgiltige Bezeichnung; in vielen Fällen bildet der Auslaut ein zum **Ü** assonirendes **I**; ganz unverkennbar, wenn durch ein angefügtes **e** das Wort zweisilbig wird; z. B. **Treue, Reue, freue, Bläue, neue** u. s. w. Gesanglich lässt sich sogar ein Auslaut-**Ä** beobachten.

Der variable, zur hellen Klagschattirung hinneigende Charakter macht sich insbesondere geltend, wenn die sich anschliessende zweite Silbe den Vokal **I** enthält; ganz auffallend, wenn zwischen dem Dyphthongauslaut und dem darauffolgenden **I** ein **L** eingeschoben ist; z. B. **gräulich, treulich, bläulich, abscheulich** u. s. w. oder auch, wenn mehrere Consonanten dazwischen liegen: **bräutlich, freundlich, treulich, feurig** u. s. w. Hingegen erhält der Auslaut-vokal eine dunkle Färbung, sobald die anschliessende Silbe einen dunkeln Vokal aufweist: **freudlos, treulos, Feu' rung** u. s. w. Folgt unmittelbar auf den Dyphthong ein Lippen-(Explosiv-) Consonant, so wird der Auslaut zum vollkommenen **Ü**; z. B. **Bäume, Träume, Häubchen, Täubchen, Räuber, sträuben** u. s. w. Diese klangliche Accomodation hängt mit der physiologischen Bildung des **Ü** zusammen, das vermöge der grösseren Lippenannäherung die Explosivconsonanten, bei denen der völlige Lippenschluss sodann eintritt, für eine fliessende Artikulation zweckmässig vorbereitet.

Eine wesentliche Veränderung erhält der **AÜ**-Auslaut gesänglich; besonders dann, wenn der Dyphthong das Wort abschliesst. Da entsteht eine unverkennbare Assonanz zum **ä**, die sich sogar sprachlich bemerkbar macht: **Heu, Treu, neu, Gebräu** u. s. w. Für die zur Ruhe zurückkehrende Auslautbildung ist eben das **ä** günstiger als das **ü**.

Ganz anders verhält es sich, wie gesagt, mit den beiden vorausgegangenen Doppel-lauten **AI** und **AU**. Weil dort die zu der Dyphthongbildung herbeigezogenen Muttersvokale als Stammlaute selbständig und für sich abgerundet auftreten, beobachtet man nicht selten, sprachlich wie gesänglich, ein fehlerhaftes Verschmelzen mit den Nachbarvokalen. Diese Unzulässigkeit ist beim **AÜ**—**EU** begreiflicherweise ausgeschlossen; denn hier ist der Anlaut kein selbständiger Vokal, um eine derartige Verschmelzung zu ermöglichen.

Deshalb ist es wichtig, das Ohr des Schülers für die feinen Unterschiede zwischen Trennung und Verschmelzung der Muttersvokale frühzeitig zu bilden; zu diesem Zweck lasse ich einige Uebungen hier folgen, die, im Gegensatz zu den mit vollkommen neutraler Verschmelzung zu üben den dunkeln Dyphthongen, abwechselnd immer wieder vorzunehmen sind. An ihnen lässt sich die Nothwendigkeit energischer Vokalverschmelzung erkennen, sowie die nicht zu dulddende Art bekämpfen: zwei die Nachbarsilben begrenzende Vokale zu verbinden, in einander überzuführen. Denn abgesehen davon, dass Worte und Sätze einen völlig entstellten Sinn ergeben, kennzeichnet eine solche unzulässige Sprachbehandlung noch ausserdem die äusserste Geschmacklosigkeit.

A—I: Nah — in Liebe ... Nein, Liebe ... Irma — in geliebter Nähe ...
Ihr mein Geliebter nahet. — Der Alba — isst ... Der Aal beisst ... Geschah
in Trübsal ... Erscheint Rüb'zahl ... — Alma — in Zorn ... All' mein Zorn. —
Da — in Schmachten ... Dein Schmachten ... — Die liebewarm ein Glück u. s. w. ...
Die Liebe war mein Glück u. s. w. — A—U: Der sah — um ... Der Saum ...
Es geschah — um ... Der Schaum ... Der Alba — umging vorsichtig u. s. w. ...
Der Fallbaum ging vorsichtig u. s. w.

Ferner sind die drei Dyphthonge in ihrer Aufeinanderfolge andauernd zu üben: **Leid, laut, Leute; Reim, Raum, Räume; beim Baum bäumt das Pferd; reicher Rauch räuchert schnell; deine Augen träumen; meine Bauern räumen; beide bauten beutetoll; kleine traur'ge Bäume; mein Haus draut** u. s. w.

Was die Schreibart dieses Dyphthongs betrifft, so ist dieselbe im Zusammenhalt mit seiner klanglichen Darstellung eine völlig unrichtige, und nach physiologischen Gesetzen in dem Sinne, wie wir die Dyphthongbildungen in unserer Sprache kennen lernten, ganz einfach nicht zu ermöglichen. Dr. MERKEL machte den ganz sachgemässen und wissenschaftlich begründeten Vorschlag (Anatomie und Physiologie des menschlichen Sprachorgans, Seite 812), nicht **ÄU** sondern **AÜ** zu schreiben. Und mit Recht. Da der Anlaut bei der Pluralbildung von **AU**, ebenso bei den Diminutivbildungen von ähnlicher Klangbeschaffenheit der Muttersvokale ausgeht (**Baum — Ba'üme; Traum — Tra'üme; Maus — Ma'üschen; Strauss — Stra'üsschen**) so ist dies die einzig richtige Art, auch für's Auge ein verständliches Bild der Lautschattirung zu schaffen, als wie es in der nunmehr eingebürgerten Weise gewöhnlich geschieht. Ich bin deshalb dem Vorschlage MERKEL's gefolgt und habe diese sinngemässe Vokalumstellung auf Grund der angedeuteten Vorzüge bei meinen Sprechübungen adoptirt. —

Haben wir gesehen, dass eine grössere Anzahl deutscher Gebietstheile das neutrale **A** in ein dunkles **A°** (dem Anlaut des in Frage stehenden Dyphthongs) umwandelt, so werden wir andererseits gewahr, dass gerade dieser Dyphthong, und zwar auffallenderweise in den gleichen Ländern eine Umbildung erfährt, die aus den dunkeln Muttersvokalen **A°** und **Ü** den hellen Anlaut **A°** und den Auslaut **I** in unzweifelhafter Weise setzt. Statt **Ba'üme Ba'ime, Scheunenra'üme — Scha'innenra'ime, Geba'üde — Geba'ide** u. s. w., während die Schwaben und Rheinpfälzer in anderer Richtung noch weiter gehen und ein ausgesprochenes **OI** statt **AÜ** und **EI** bilden: **kein — koi, neu — noi, Häuser — Hoiser, Schein — Schoin** u. s. w.

Jener tiefenste, leidenschaftliche Klang, der diesen Dyphthong so hervorragend charakterisiert, wird ohne gründliche Anleitung selten richtig zu Gehör gebracht; nur zu häufig erfährt er eine Beimischung, die ihn verunstaltet und für ein sprachlich verfeinertes Ohr unerträglich macht. Diese unschöne Bildung wird zumeist bewirkt durch das accentuirte Verweilen auf dem Anlautvokal und dem unbeholfenen Fortbewegen zu seinem Auslaut. Ich muss daher wiederholen, dass gerade bei diesem Dyphthong das Verbinden beider Muttersvokale ungemein energisch zu geschehen hat, soll er das ihm eigenthümliche Gepräge wirklich erhalten.

Der Consonantenanschluss geht, bis auf die Bildung der Gutturalen: **CH, G, K**, bei jenen Volksdialekten, welche diese Gruppe überhaupt nur in der zurückgelegenen Gaumengegend bilden, (also Schweizer, Tyroler und südlichste Bayern), glatt und ungehindert vor sich. Bei diesen Volksstämmen klingt die Verbindung freilich entsetzlich, und erschwert die Tonbildung beim Gesang in hohem Mafse. Die einfache Silbe »**Euch**« verlangt dort drei mit grösster Schnelligkeit zu durchheilende Artikulationsgebiete. Der Ansatzpunkt des tiefen Anlauts-**A°** liegt ziemlich zurück — **Ü** ganz vorne an den Schneidezähnen — **ch** bei gutturaler Bildung, stürzt nun wieder zurück in den Schlundraum! Folgt nun auf **ch** wieder ein die Silbe anlautendes **i** (**Euch ist geboren**), so hat der Artikulationsmechanismus sofort wieder die ganze Strecke bis zum vordersten vokalen Anschlagspunkt zurückzulegen, wodurch die Ausführung immer unbeholfen bleibt. Auch der Anschluss der Zischer zeugt Erschwernisse, wenn auch geringere; sprachlich allerdings mehr als gesänglich. —

Der lautbegriffliche Spielraum des **AÜ—EU** ist sehr deutlich ausgeprägt und bezüglich seiner lautsymbolischen Wirkung ganz unverkennbar. Seine Klangäusserung dient dem Wildschaurigen, böseartig Tückischen. Dieser eigenthümliche Klang besitzt eine elementare Gewalt, die gleichsam entfesselt über den Menschen hinwegstürmt. Bei grosser Anhäufung im Fortissimo gesungen, malt die düstere Klangfarbe den Aufruhr der Elemente sehr zutreffend. Vermöchte unsere Sprache z. B. für **Feuersäule** oder **Sturmgeheule** begrifflich ein eben so zutreffendes Wort aufzuweisen? Ich bezweifle es. Bei dem Sprachklang dieser Laute steigt ein ganz concretes Bild vor unserer Phantasie auf.

Dennoch kann das **AÜ** mit seinem zum **Ü** hinstrebenden, geheimnissvollen Halbdunkel auch einer ruhigeren, leidenschaftsloseren Empfindung Ausdruck geben. In vielen Fällen mildert es durch seinen zugespitzten Auslaut das verstärkte Bild einer mächtig wirkenden Naturkraft und leitet so in eine beruhigtere Stimmung hinüber. Z. B. **Sausender Wald** — säuselnde Blätter; **stürzende Traufe** — träufelnder Regen; **blauer Himmel** — bläuliche Ferne; **heilige Taufe** — lieblicher Täufeling u. s. w.

I.

Was bedeutet heut Gelaüte? —

Daücht es euch wohl Feuersleuchten?!

Leute! Schleunig beugt doch Schlaüche,
Feucht durchträufelnd Scheunenräume! —

Haüser, Baüme, Scheunen, Zaüne,

Kräüseln heulend leuchtend Feuer!

Scheu dort läüft schon eure Meute,

Baümt sich, träümt von neuer Beute! —

II.

Heulsturm draüend beugst Baüme,

Streut das Heu, verscheucht die Leute!

Baürin läüft mit feuchtem Täufeling,

Träüfelnd gleich 'nem scheuen Maüschen

Schleunig durch die neuen Räume,

Uebungsbeispiel für die Aufeinanderfolge aller Dyphthonge.

Ein leuchtender Thau
 Weilt heut' auf der Au;
 Der Eichbaum beut Rast,
 Sein Laub beugt den Ast.
 Ein säuselnder Hauch
 Streift leise euch auch.

O.

Die sprachliche Behandlung dieses Vokals lässt zwei verschiedene Lautbildungen erkennen: Ein gedehntes und ein kurzes **O**, welche kurzweg als geschlossen und offen bezeichnet werden. Die dunklere Klangfarbe bei lautlicher Dehnung wird durch engeren Lippenchluss bewirkt, während kurze, consonantisch verschärfte Silben bei erweiterter Mundstellung eine offene, hellgefärbte Schattirung erhalten. — Bevor ich auf die nähere Bestimmung dieser angedeuteten Lautschattirung eingehe, sei bemerkt, dass der Italiener das **O** dem Klange nach, ähnlich wie unser dunkles Anlaut-**A°** spricht und singt. So wird es dort gelehrt, und der Gesangschüler kommt nie in die Lage, es sich künstlich und nach Vorschrift aneignen zu müssen. Er kennt sprachlich keine andere Klangfarbe als die Allen gemeinsame — weil Sprache und Gesang bei dem Italiener auf das innigste verschmolzen sind. Das **A** seiner Sprache besitzt durchweg weit mehr Klang und helleren Timbre als bei uns Deutschen; deshalb kann das **O** im Gegensatz zum oft übermässig hellen **A** ganz gut eine Steigerung zum Hellen erleiden. Es bildet dies ein ganz natürliches Ergebniss der hellen Vokalstellung, welche die obere Zahnreihe völlig frei und sichtbar erhält, die der Italiener selten verlässt, und wodurch das Colorit des **O** sich ganz von selbst modifizirt.

Ebensowenig besitzt die französische Sprache einen wirklich geschlossenen **O** Laut, wie ihn unsere Sprache bei Feststellung der dem dunkeln Vokalgebiete zugehörigen Klangabstufungen aufweist. Die gedehnten Endsilben wie *cadeau*, *morceau* lassen allenfalls eine Aehnlichkeit mit der Klangfarbe unseres mitteldunkeln **O** erkennen; der französische Sänger hingegen singt alle **O** offen. —

Anders verhält es sich mit unserer Sprache. Hier muss dem **O** bei der Tonbildung, obwohl mehrere Klangschatirungenfüglich angenommen werden müssen, dessenungeachtet der runde, volle, dunkelklingende Charakter gewahrt bleiben, wie er uns in den gedehnten Wörtern **Sohn**, **Mohn**, **Hohn**, **wohl** u. s. w. unverfälscht entgegentritt.

Dieses ihm eigenthümliche Klanggepräge muss sogar bei der kurzen, offenen Bildung, wie z. B. in den Wörtern **Wonne**, **Wolle**, **Sommer** etc. noch deutlich zu erkennen sein. Die durch consonantischen Einsatz und Abschluss verschärften kurzen Silben erhalten im Gegensatz zu den gedehnten sprachlich ein erhöhtes Tonintervall; wenn wir mit ganz gleicher Klangstärke zwei zusammengehörige, gleichvokalische Silben, z. B. **Vollmond**, oder Silben von verschiedenem Gewicht, von denen die erste den Accent erhält, rasch aufeinander folgen lassen, z. B. **oft schon**, **doch wohl**, **Gott lohnt** u. s. w., so wird diese Klangsenkung bei der zweiten Silbe ganz deutlich bemerkbar.

Während also die gedehnte Silbe mehr Ton und Nachdruck erhält, die Klangäusserung mithin eine entschieden verstärkte ist, wird es auch erklärlich, dass der Kehlkopf veranlasst ist, sich bei der schweren, d. h. dunkleren Silbe zu senken; nur darf dieser Umstand keine physiologische Begriffsverwirrung veranlassen, die den Kehlkopf allenfalls zu einer fixirten Stellung zwingt. Dass bei verstärkter Tongabe der Kehlkopf sich überhaupt senkt, erklärt

sich einfach aus dem Vorgang, dass der Brustbeinschildknorpelmuskel, sobald sich innerhalb des Kehlkopfes eine grössere Widerstandsfähigkeit gegen den verstärkten, die Stimmbänder in gesteigerte Schwingungen versetzenden Luftdruck ergibt, dadurch selbst zu erhöhter Thätigkeit veranlasst, den Kehlkopf energischer festhält, d. h. nach unten zieht. Desshalb sei gleich hier bemerkt, dass, um eine möglichst ruhige Kehlkopfstellung, welche für eine freie Tongabe unendlich wichtig ist, zu erzielen, man die vorbereitenden **O**-Übungen aus Silbenbildungen bestehen lasse, zu welchen ausschliesslich die Gruppe der Klinger herbeigezogen ist. Der Klang muss metallig und äusserst energisch erzeugt werden, während der Schüler auf eine ruhige, völlig ungezwungene Kehlkopfstellung bedacht sein muss; es ist daher zweckmässig, beim Beginn des **O**-Studiums die Unterschiede zwischen kurzen und gedehnten Silben bezüglich ihrer Klangfarbe so wenig als möglich hervortreten zu lassen.

Die physiologische Bildung dieses Vokals geschieht auf folgende Weise: der Stand des Unterkiefers ist beim Sprechen höher als beim **A**, der Höhendurchmesser des innern Rachenraumes dadurch verringert, während der hintere Theil der Zunge mehr gehoben — die mittlere Partie vertieft und die Zungenspitze beim geschlossenen, deutschen **O** ein wenig aufwärts gerichtet ist und sich in Folge dessen über die untere Zahnreihe hinweghebt. (Nach Merkel's Beobachtungen ist der Kehldeckel mehr gehoben als beim **A**, und die Gaumenpfiler sind erweitert.) Die entscheidende **O**-Bildung wird übrigens vorzugsweise durch die sich zuspitzende Form der Lippen bewirkt. Denn dass eine merkliche Verlängerung des Innenraumes des Ansatzrohres stattfindet, erscheint mir zweifelhaft. Der Raum zwischen Schlund und Kehlkopf verlängert sich durch den tiefern Stand des letztern allerdings; indessen trägt das Senken und Vorschieben der Lippenränder nur unbedeutend zur Verlängerung bei; zumal dann nicht, wenn die Unterlippe ihre schulgerechte Lage beibehält, mithin an die untere Zahnreihe angezogen und nicht vorgestülpt ist.

Die klangliche Verdunkelung des Vokals, im Gegensatz zum **A**, wird durch den von der Zusammenziehung beider Lippen gebildeten verringerten Durchlass der ausströmenden Klangsäule bewirkt, wodurch die Tonmasse sich wesentlich verdichtet und ein Ausgleich geschaffen wird für die reduzierten Klangvolumina, wie sie durch das weitgeöffnete Ansatzrohr beim **A** so natürlich zu erzielen sind. Dazu kommt eine weitere Multiplikation des Klanges im Rachenraum durch die muldenartige Lage der Zunge und der vertieften Stellung des Zungenbeins, wodurch der Schlundraum wesentlich erweitert wird. Rechnet man hinzu, dass bei richtiger Tonbildung, d. h. durch wohlgeübte, auseinandergerückte Stellung der Gaumensegel und der gehobenen Lage des Zäpfchens, die gleiche Grösse des Racheninnern zu erzielen ist, so wird sich eine nahezu ebenso voluminöse Klangmasse ergeben wie beim **A**, die durch die verringerte Lippenstellung bewirkte Klangverdichtung nicht einmal mitgerechnet.

Während nun, wie wir gesehen, der Italiener sein **O** mit fast gleicher Stellung der Oberlippe ähnlich dem **A** bildet, erhält das **O** sein dunkles Gepräge in unserer Sprache durch die Annäherung beider Lippen. Nur darf man nicht glauben, dass es genüge, den Mund gleichsam wie zum Pfeifen zuzuspitzen, um den Anforderungen einer vollkommenen dunkeln Vokalbildung zu genügen; vielmehr ist es von grösster Wichtigkeit (denn die Schönheit, die Klangfülle des Vokals hängt davon ab), dass die Unterlippe die untere Zahnreihe nicht verlässt, sondern ihren Anschluss mit aller Energie festhält. Diese Lage bedingt eine noch entschiedenere Senkung der Oberlippe, wodurch der herausströmende, sehr eingeeengte Klangstrahl ungemein an Kraft und Wohlklang gewinnt: kurz, der mit geringer nasaler Verstärkung fast ausschliesslich durch die Lippenöffnung getriebene Klang wird nur dann jenen metalligen intensiven Ton erkennen lassen, wenn ein fester, energischer Lippenanschluss erreicht ist, während ein mit vorgestülpten Lippen unsicher gebildetes **O** sich als stumpf, klanglos und faserig erweist. Einen weiteren ungünstigen Einfluss übt der weiche Gaumen auf diesen Vokal aus. Seine klangliche Beschaffenheit kann durch die zu tiefe Stellung des Zäpfchens und des Gaumensegels sofort einen stumpfen gedrückten Klangcharakter, häufig einen ausgesprochenen

Gaumenton erhalten. Das wirksamste Mittel gegen diese Unzulässigkeit bildet das Studium des italienischen **O**, d. h. andauernde Uebungen des dunkeln Dyphthongs mit dem tiefen **A**-Anlaut und einem dem **Ü**-Auslaut mit grösster Energie angefügten Drücker: **eut** (a'üt) — **heut, leut, beut** u. s. w.; sodann rascher Anschluss des wirklichen **O** mit verdunkelter Klangfarbe, während der Zwischenconsonant (**t**) womöglich noch eine Verschärfung erfährt: **heutô, leutô** u. s. w. (erste Silbe leicht, zweite sehr scharf accentuirt).

Auf diese Art ist die angedeutete Klangverirrung bald zu corrigiren und eine verkehrte Gaumenthätigkeit auf den natürlichen Weg zu leiten, um allmählig zu einem schönen, abgerundeten deutschen **O** zu gelangen, das, richtig gebildet, einen unbeschreiblichen Klangzauber besitzt. Nur in seltenen Fällen war ich gezwungen, zu den angeführten Hilfsmitteln meine Zuflucht zu nehmen. Das sicherste und wirksamste Mittel ist und bleibt, dass der Lehrer durch vollendete Darstellung des Vokals mit dem eignen Organ auf das Ohr und den Tonsinn des Schülers entscheidend einwirkt.

Ich komme nun auf dasjenige Klanggesetz zurück, welches über die Klangschattnirung des Vokals und zwar zunächst beim Sprachgebrauch zu entscheiden hat.

Die Dehnung oder Kürze einer mit **O** gebildeten Silbe, d. h. ihr zeitlicher Werth bestimmt sich nach den dem Vokal angefügten Consonanten; ausserdem werden Dehnungen vielfach durch ein eingeschobenes **h** angezeigt. Die neuere Schreibweise wirft dieses Dehnungs-**h** in vielen Fällen wieder aus, denn es erscheint völlig überflüssig, sobald wir uns das Gesetz vergegenwärtigen: dass jede einfache Consonantenfolge, besonders die Klingergruppe, eine Dehnung des Vokals bewirkt. Die stärkste Dehnung entsteht bei Verdoppelung des Vokals: **Moos, Loos, Moor, (Mohr)**.

Geschlossenes **O**. **n**: **Thron, schon, Ton, Sohn, Zone, Lohn, Mohn** u. s. w. (Nur die Präposition **von** macht eine Ausnahme.) — **m**: **Rom, Dom, Strom, Ohm** u. s. w. (Ausnahme **vom**.) — **l**: **wol (wohl), Idol, Pol, Kohl, hohl, Sohle** u. s. w. — **r**: **Thor, vor, empor, erkor, Dor (Name), Ohr, Rohr** u. s. w. — **w**: **Ow (Name)**. — **d, t**: **Not, Brod, Schlot, Schote, roden**. — **s**: **Rose, Gekos, blös, tosen, losen** u. s. w. — **b**: **Lob, schob, wob, oben, toben** u. s. w. — **g**: **Woge, wog, gewogen, log, sog, zog, betrog** u. s. w. — **f**: **Hof, Zofe, Ofen, Schrofen** u. s. w.

Werden dem gedehnten Stammworte Flexionssilben angehängt, so hat dies weder auf die vokale Dehnung noch auf die Klangfarbe Einfluss; das **O** behält seinen geschlossenen Klang. **Lohn, belohnt, belohnst**, — **Dom, Doms** — **Kohle, verkohlt, du kohlst** — **versohlt, versohlst's** — **erkor, erkorst** — **gekost, verlost (Trost)**, — **erwogst, logst, betrogst** — **lobt, schobst, tobst** u. s. w.

Eine einzige selbständige Wortbildung besitzt unsere Sprache, die bei zweifachem Consonantenanschluss eine volle Dehnung und geschlossenen Vokal aufweist: **Mond**!

Wird hingegen der Consonant durch Verdoppelung verschärft, dann erhält das **O** sofort eine offenere Klangfarbe; diesem Gesetze folgen in erster Linie die Klinger: **n, m, l** und **r** mit entsprechender Lautschattnirung.

Halbgeschlossenes **O**. **nn**: **Wonne, Sonne, Tonne, geronnen, gewonnen**. — **mm**: **fromm, komme, geschwommen, er glomm**. — **ll**: **voll, soll, toll, erscholl, Wolle, trollen**. — **rr**: **verdorren, verworren, Knorren, knorrig**. — **rn**: **Zorn, Korn, Dorn, vorne**. — **lm, ln**: **Holm, Holstein, Solln (Namen)**. Ebenso **rf** und **rg**: **Dorf, Schorf, Sorg, Borg** u. s. w.

Hingegen erfährt der Vokal durch den Zusatz weiterer Consonanten eine wesentlich hellere (offenere) Klangschattnirung; diese bestimmt sich nach der Erschwerniss der Bildung derselben, und ob der dabei thätige Artikulationsmechanismus einer längeren Zeitdauer bedarf.

Ganz offenes **O**. **nst, nnt**: **sonst, umsonst, Gesponst, gesonnt**. — **mmt, mms, mmst**: **kommt, frommt, frommts, komms, kommst**. — **lz, lzt**: **Scholz, Holz, Bolzen, geholzt, gebolzt**. — **llt, llst**: **sollt, gewollt, getrollt, schmolzt, sollst, zollst, vollst, tollst**. — **rt**: **Ort, Wort,**

dort, Mord, Hort. — rrt: verdorrt. — rts: Orts, Worts, Mords. — rsch: morsch, Dorsch. — rch: Storch, Lorch. — rst: Forst, Horst. — rscht: erforscht, vermorscht. — rschst: erforscht. — rk: Kork, Spork (Name). — rkt: verkorkt. — rkts: entkorkts.

Unmittelbarer Anschluss verschärfter Zischer und Drücker durch Verdoppelung und Verschmelzung.

ss: Ross, Schloss, Spross, Genosse, Geschosse, verdrossen. — ff: troff, schroff, offen, hoffen, betreffen, besoffen. — tt: Gott, Spott, Trott, Rotte, Flotte, Lotte.

Bei der folgenden Gruppe der Gaumenlaute erhält die O-Bildung, sowohl bezüglich ihrer Dehnung als auch der Klangschatthirung ihre Beschaffenheit durch die verlangsamte oder beschleunigte Artikulation der betreffenden Consonanten, z. B. **log** = gedehnte Silbenbildung und geschlossen; **Locke** (**Dogge**) = kurze Silbenbildung und halboffen; **Loch** = verschärfte Silbenbildung und ganz offen.

gg: Grogg, Dogge, Roggen. — ck: Locke, locken, Flocken, stocken, gelockt, stockts. — ch: Loch, doch, noch, pocht, pochts, krochs, rochs. — st: Rost, Post, Kost, Most, gekostet, verrostet. — sst: geschlosst, genosst. — tz: Trotz, Klotz, Lotze. — tzt: getrotzt, abgeprotzt. — sch: drosch, erlosch, Droschke. — scht: erloscht. — tsch: Kotsch (Name). —

Eine weniger offene Vokalbildung entsteht bei der Verdoppelung des **P** (die einfache Form kommt nur bei einigen Namen vor: **Kastrop**, **Quistorp**, **Frolop** u. s. w.); dies rührt daher, dass dessen physiologische Bildung mit der Vokalstellung des **O** durchaus verwandt ist; hier vollzieht sich die Rückwirkung des consonantischen Lippenschlusses auf den vorausgehenden Vokal ganz unverkennbar. **pp**: **Topp!** **Hopp**, **hopp!** **Galopp**, **Koppe**, **Schoppen**, **foppen** u. s. w. Ebenso erfährt das **O** eine mehr geschlossene, zum Dunkeln modifizierte Färbung, und zwar ohne Rücksicht auf Consonantenanhäufung und kurze Silbenbildung vor **pf**: **Kopf**, **Zopf**, **Schopf**, **klopfen**, **stopfen**, **stopft**, **klopfst** ? u. s. w.

Aus dem Vorstehenden lassen sich die ganz natürlichen Gesetze erkennen, nach denen sowohl die Klangschatthirung des **O**, sowie der zeitliche Werth der Silben sich sprachlich bestimmt; es ergibt sich aus diesem Zusammenhalt etwa folgende Formel:

Der Vokalklang unterliegt bezüglich seiner Färbung hauptsächlich der Rückwirkung, welche Consonanten-Anschluss und Folge auf ihn ausüben, sofern er, (nimmt man nämlich eine rhythmische Folge von Silben und Wörtern an), die erforderliche Zeitdauer für seine Bildung ausreichend findet oder nicht. Dieses quantitative Verhältniss zwischen Vokal und Consonant ist bei der Silbenbildung, auf Grund des rhythmischen Sprachgefühls, entscheidend, und überträgt seine Giltigkeit auch auf alle übrigen Vokale; freilich mit dem Unterschied, dass dort der Vokalklang, bei geringerem Schattirungsvermögen, kaum merklich alterirt wird, wie dies so unverkennbar beim **O** der Fall ist. Ein verfeinertes Ohr wird die Klangverschiedenheit zwischen den Wörtern: **fahl**, **falsch**, **gefalzt**, oder **Schuh**, **schuf**, **Schuff** und **ruft** immerhin zu erkennen vermögen, hingegen zwischen **Hof**, **hofft** und **hoffst** den Klangunterschied sofort herausfinden.

Je mehr Zeit sonach die Artikulationsorgane bedürfen und je grösser die Erschwernisse sind, sich mit den Consonantenanhäufungen abzufinden, desto mehr wird dem **O** von seinem ihm eigenthümlichen, dunkeln Klingepräge entzogen; denn dasselbe ist, wohlgemerkt, kein Grund- sondern ein Zwischenvokal innerhalb des dunkeln Vokalgebietes, zwischen dem neutralen **A** und **U** eingefügt, welche Stellung die Assonanz nach beiden Seiten hin gestattet. Dessen dunkelste Klangfarbe kann nun, wie wir oben gesehen haben, nur durch eine energische Lippenannäherung bewirkt werden. Diese bildet hingegen einen starken Gegensatz zu der Lippenstellung für die Bildung fast aller Consonanten; es hängt die Erzielung dieses vollen Klanges desshalb lediglich von der Beschaffenheit der consonantischen Nachbarschaft ab, die zugleich auf die Beeinflussung hinweist, welche einfache oder zusammengesetzte Anlautconsonanten auf den Vokal ausüben. Diese ist freilich gering und nur allenfalls dann zu erkennen, wenn consonantischer An- und Auslaut der durch **O** gebildeten Silbe von

gleichem Stoffe sind; es wird dann einfach eine Vertiefung der Vokalschattirung dadurch herbeigeführt, z. B. **Poppel** (Name), **Pope**, **Pfropf**, **Dotter**, **Gogl**, **Kork**, **Nonne**, **Hoheit** u. s. w.

Da beim Gesang die musikalischen Notenwerthe entscheidend sind, so kann es sich begreiflicherweise dort nicht um Kürze und Länge des Vokals handeln; wo hingegen der Gesang eine Sprachrezitation mit lebhaftem Zeitmafs und musikalisch-rhythmischen Tonfall verlangt (Rezitativ), da kann von kurzer und langer Betonung der Wortfolge erst die Rede sein, und die für die Sprache giltigen Gesetze der dunkeln und hellen Lautschattirungen übertragen sich in ihrer ganzen Ausdehnung auf den Gesang. Bis zu welcher Grenze dieses Sprachgesetzes für den getragenen Gesang fortzuführen ist, wird natürlich erst im zweiten (gesanglichen) Theil festzustellen sein; ich bemerke aber schon hier, dass die exakte Durchführung dieses Klanggesetzes wesentlich von der Registerlage der Stimme, auf welcher das **O** notirt wurde, abhängt. Der Sänger wird bei getragener Cantilene in erster Linie darauf bedacht sein, den vollsten und edelsten Ton zu entfalten, und wird die Wörter **Thron** und **Gott**, wenn ihnen gleiche musikalische Zeitwerthe zugemessen sind, unbedenklich mit gleichem Tonansatz sowohl als auch mit ähnlicher Klagschattirung des Vokals bilden. Ebenso wird er das der Wortbildung nach dunkelste **O** in den Wörtern **Hohn**, **Lohn** u. s. w. auf den höchsten Tönen seiner Stimmgrenze unbedingt mit hellerer Klangfarbe intoniren, als dies eine Octave tiefer der Fall wäre, will er nicht einem unnatürlichen Tonansatz verfallen.

Wie bereits angedeutet, steht das **O** in der Sprechscala auf einer tieferen Klangstufe als das **A**. Ein sprachlich in die Höhe getriebenes **O** klingt immer unnatürlich, weil seine besondere Bildung dadurch in Frage gestellt ist. Bei tragischer Rezitation klingt es, andauernd hoch gesprochen, geradezu unelidlich, und bringt häufig eine ganz andere als die beabsichtigte Wirkung hervor. Hingegen mit tiefem, metalligem Klang gesprochen oder gesungen, ist **O** seinem Klangcharakter nach höchst wirkungsvoll und von grosser Ausdrucksfähigkeit.

Die Verbindung mit den Consonanten stösst bei ihm nirgends auf Schwierigkeiten; allenfalls erschwert kann man das unmittelbar angesetzte **J** mit der Vokalfolge des **U** betrachten; z. B. **O Jugend**, **so jung**, **froh jubelt** u. s. w. Sogar das **A** erleidet unter den gleichen Verhältnissen einen etwas unbeholfenen Anschluss, wenn in den Sätzen: **O Jammer!** **Wo jagt er!** **O ja** u. s. w.

Seinen klanglich charakteristischen Eigenschaften nach eignet sich **O** vorzugsweise zur Darstellung des ruhig Erhabenen. Seine Klangfarbe drückt zugleich etwas Drohendes, ernst Mahnendes mit religiöser Tendenz — eine tiefe, gottergebene Frömmigkeit aus; z. B. der Choral: **O Gott du frommer Gott**.

Auch für die Vorstellung des übersinnlich Furchtbaren ist **O** nicht ungeeignet; so z. B. **Gottes Donner rollen** — **zornvoll grollte Gottes Sohn** — **Gottes hoher Wolkenthron**.

Die folgenden Sprechübungen sollen, vorausgesetzt, dass der Schüler dem Unterrichte ein frisches, hellklingendes Organ entgegenbringt, sogleich mit der correkten Mundstellung des **O** geübt werden; wo dies jedoch nicht der Fall, vielleicht sogar ein krankes, verdorbenes Organ vorliegt, müssen dieselben unbedingt zuerst mit dem offenen italienischen **O** studirt werden und fährt man damit so lange fort, bis der Klang sich entsprechend entwickelt hat, um sodann zu dem einzig richtigen Tonansatz mit bleibendem Erfolg für das spätere Gesangstudium überzugehen. Jeder Druck auf den Kehlkopf muss beim Sprechen sorgfältig vermieden werden. Die wohlklingendste Tonentfaltung befindet sich gesanglich auf den mittleren Stimmregistern; weder zu grosse Höhe noch Tiefe des Stimmumfangs lässt sein charakteristisches Klanggepräge scharf erkennen. Die Sprechübungen haben natürlich auf den bequemsten Tönen des Brustregisters zu geschehen.

I.

Oben thront der Nonnen Kloster.
 Ohne Trost und ohne Wonne
 Wohnen dorten fromme Nonnen,
 Loben Gott voll todter Worte —
 Doch Gott grollet solchen Opfern.

II.

O Sonne, thronst so wolkenlos!
 Schon flog der Vogel hoch empor.
 Wohl knospen Rosen schon, wo Moos —
 So kommt der holde Sommerflor.
 O wonnevoll — ohn' Sorg', ohn' Noth,
 Ob Sonne loht — ob Donner droht,
 Dort oben hoch, wo Morgenroth
 Gott loben fromm, schon vor dem Tod! —

III.

Polternd tobet Donners Rollen,
 Sollte Gott wohl zornvoll grollen? —
 Opfertod! O wolle kommen,
 Noch lohnt Gottes Sohn
 Hoch vom Wolkenethron,
 Sorg und Noth, o Trost der Frommen! —

Hier noch ein Uebungsbeispiel für die Aufeinanderfolge des **O** und **A**, um das Ohr des Schülers für die Klangverschiedenheit beider Vokale zu verschärfen; zu bemerken ist, dass die Vokalfarben anfänglich so weit als möglich auseinander zu halten sind, d. h. dem **O** eine übertrieben dunkle, dem **A** hingegen eine gesteigerte helle Lautschattirung gegeben werde.

IV.

Trostarm kommt am Sonntag Dora;
 Klopft dann froh, da Wolfgang fort war.
 Doch was log — bald schroff, bald wortkarg —
 Flora sorgsam, doch gar boshaft? —
 »Wolfgang floh zwar, doch war todtkrank!« . . .

Ö.

Obgleich die neuere Sprachphysiologie die seither bestandene Annahme: dass dieser Mischvokal die Zusammensetzung von **O** und **E** bilde, verneint, ihn vielmehr als selbständigen Sprachlaut behandelt, so weist dessenungeachtet der Gegensatz bei der Tonbildung der hellen und dunkeln Vokalgruppen darauf hin, dass die frühere Theorie, welche ihn zwischen

O und **E** in die Mitte verwies, keineswegs aus der Luft gegriffen war. Denn nicht allein, dass die Schwingungszahl des **Ö** zwischen den beiden genannten Vokalen liegt — es bewegt sich die Vokalbildung völlig ungezwungen aus dem hellen **E** durch **Ö** hindurch zum dunkeln **O** hin. —

Man sollte nun meinen, dass eine richtige Bildung des **Ö** leicht zu ermöglichen sei; allein dies trifft nicht zu, vielmehr lässt sich beobachten, dass gerade dieser Vokal der ärgsten Verstümmelung preisgegeben ist. Der Gelehrte MERKEL bemerkt ganz lakonisch: »An der Aussprache des **Ö** erkennt man überall den Bauern!« Und dieser Ausspruch ist vollkommen richtig; denn der Vokal kann nur mit einem gewissen Aufwand von Energie kunstgerecht dargestellt werden und bildet thatsächlich das Ergebniss einer verfeinerten Gehörs- und Geschmacksbildung.

Dass der fragliche Mischvokal etwas Unnatürliches haben soll, zu dieser Ansicht kann ich mich nicht bekennen. Ist die Annahme zutreffend, dass er in den seltensten Fällen unverfälscht auftritt, dann bildet dieser Umstand eben nur die Beweisführung, dass der Volksdialekt sich meistens die Stammlaute des Vokalgebietes aneignet und den Mischvokalen offenbar aus dem Wege geht, wie dies bei der Bildung des **Ü** und schon beim **Ä** als eine Klangverschiebung in diesem Sinne zu beobachten ist. Dass nun diese Gepflogenheit die natürliche, hingegen das Ohr des Gebildeten und der Geschmack des Künstlers als Unnatur zu bezeichnen sei, ist mir unerfindlich.

Nach meinen Erfahrungen erreicht der Anfänger die Bildung und kunstvollendete Behandlung des **Ö** am sichersten vom **O** aus, obgleich das **O** selbst nur als Zwischenvokal, mit variablem Klanggepräge, und nicht als eigentlicher Stammvokal zu gelten hat. Hingegen bleibt die Lippenstellung, bis auf eine unmerklich gesteigerte Kontraktion der Lippenmuskeln, fast die gleiche, während die Zungenspitze sich hebt und mehr nach vorne strebt, als wollte sie die unteren Vorderzähne bedecken. Zugleich erhält die Zunge fast bis zur Mitte eine rinnenförmige Vertiefung, von deren richtiger Formirung die eigenthümlich verdichtete Klangfarbe dieses Vokals abhängt. Wie schon bemerkt, muss der Schüler aus dem Grunde, dass wenige deutsche Sprachdialekte ihn richtig und für die Kunstanforderung brauchbar behandeln, diesem Vokal das eingehendste Studium zuwenden. Der Klang soll (zunächst sprachlich) voll und ausgiebig sein und eine scharfe Unterscheidung vom **E** erkennen lassen. Das mittel- und süddeutsche Ohr ist für die Besonderheit dieses Klanges schwer zu erziehen; die dabei thätigen Organe erweisen sich vielfach recht unbeholfen. Den italienischen Sänger hat seine Sprache von der mühsamen Erlernung des **Ö** sowohl als auch des **Ü** befreit; beide Sprachlaute fehlen dort. Dem Deutschen hingegen sind sie nicht geschenkt, und je mehr er in einem Landesdialekte befangen ist, desto grössere Schwierigkeiten werden bis zu der Erlangung einer vollkommenen Vokalbildung zu besiegen sein. Dafür hat ihm die Natur auch grössere Ausdauer und Energie in der Verfolgung seines Kunstzieles verliehen, um mit diesem Besitze ausgestattet alle Erschwernisse siegreich zu überwinden.

Wie ich oben bereits andeutete, lässt sich die Bildung dieses Vokals am sichersten damit erzielen, dass man das **Ö** als den natürlichen Uebergang vom Stammvokal **O** zum **E** und umgekehrt, mit sehr scharfer Unterscheidung der drei Vokalschattirungen, üben lässt. Diese Uebungen werden am zweckmässigsten als einfache sillabische mit vor- und nachgesetzten Klingern begonnen; z. B. **no, nō, ne — lo, lö, le — el, öl, ol — elle, öllö, ollo** u. s. w. Sobald sich ein sicheres Erfassen der charakteristischen Klangfarbe, ein gesunder, metallig-klingender Tonansatz beim Schüler beobachten lässt, dann nimmt man die nachstehende Uebung in Angriff, die das bisher Erreichte befestigen hilft:

Wer höhnt **roh**, wer stört **so**
Des Mönchs Wort — geht blöd fort? —
Den schnöd Gold bethört hold
Der stört dort des Mönchs Wort! —

Das Charakteristische dieses Vokals, bezüglich seiner Ausdrucksfähigkeit, ist kaum zutreffend anzugeben. Zuvörderst theilt er mit dem **Ä** das gleiche Schicksal, sofern er zu Plural-, Adjectiv- und Diminutivbildungen verwendet wird; dadurch büsst er einen nicht geringen Theil seiner klanglichen Selbständigkeit ein und bleibt von vorneherein zu der Darstellung des Verallgemeinerten und Kleinlichen verurtheilt. Ausserdem klingt er süsslich gezwungen; das Affektirte seines Klanges wird äusserlich unterstützt durch die zugespitzte Lippenstellung, die (namentlich beim Sänger) im Gegensatz zum voll ausströmenden Tonstrahl der Hauptvokale, etwas Unmännliches verräth; auch kann man sich die eigentliche Tongabe nur im säuselnden Pianissimo als für ihn bezeichnend denken. Es ist nicht möglich, eine grössere Anhäufung von **Ö** im Fortissimo sich gesungen vorzustellen. Hingegen werden wir sehen, dass dieser Mischvokal im gesanglichen Theil, besonders beim Beginne der Tonbildung und bei von Natur dünnen und spitzigen Frauenstimmen, eine höchst wichtige Rolle spielt.

Die nachstehende Sprechübung wird anfangs mit ganz geringer Klangstärke, fast flüsternd, im Pianissimo, ohne dass der Ton faserig oder hohl klingt, geübt; dadurch ist die Controle über die zu erzielende Klangfarbe wesentlich erleichtert.

I.

Klöster krönen öde Höhen;
Mönch und Nönnchen stöhnen tröstend:
»Göttlich schön erlöst Versöhnen,
Böse mögen's schnöd verhöhnen . . .«
Könn't' ich blöd' Getön beschwören,
Möcht' ich schön're Chöre hören! —

Ü.

Gehört stofflich zum Stammvokal **U** und bildet gleichsam den Durchschnitt bis zur entgegengesetzten Vokalgrenze des **I**. Die ältere mittelhochdeutsche Schreibart hatte somit vollkommen Recht, dass sie ihn als Sprachzeichen durch die Zusammenstellung des **UI** bildete. Durch das gleichzeitige Heben und Vorrücken der Zungenspitze vom **U** aus erhält die expirirte tönende Luftsäule eine merkliche Verengerung und damit zugleich die Richtung zum **I**. Die auf halbem Wege fixirte Vokalbildung bei festgehaltener gesenkter Stellung der Oberlippe, wodurch die Klangfarbe sich verdunkelt, wird auf diese Art zum **Ü**. Die stoffliche Verwandtschaft zum **I** erklärt es denn auch, dass die mittel- und süddeutschen Dialekte diesen Vokal niemals rein aussprechen, sondern ihn durchgehends wie ein **I** behandeln. Auch mit dem **Ö** bildet es nicht blos äusserlich ein nachbarliches Verhältniss; gesänglich besteht eine auffallende klangliche Verwandtschaft. **Ü** befindet sich, kräftig intonirt, mit jenem auf gleicher Schwingungsstufe, während die Bedingungen, unter welchen seine Bildung geschieht, sich fast mehr dem **Ö** als dem **U** nähern, besonders was die Lippenstellung betrifft. Es findet eine grössere Annäherung der Lippenränder statt, wodurch die Mundöffnung noch mehr verringert wird, während die vordere Zungenpartie sich unmerklich nach oben wölbt und die Zungenspitze sich aufzurichten strebt. Die von der Zunge gebildete Rinne ist weniger vertieft als beim **Ö**, in Folge dessen die Klangfülle des Tones sich wesentlich reduziert.

Da die Tonbildung des **Ü**, ähnlich wie beim **Ö**, durch den engen Verschluss des Ansatzrohres einen zusammengeschürten Klangcharakter erhält, so ist es einleuchtend, dass dieser Mischvokal sich ebensowenig für grosse, mächtige Klangsteigerungen, als für die äusserste Kraftentwicklung des Organs eignet. Solche Wirkungen sind durch ihn schlechterdings nicht

zu erzielen. Hingegen ist die Klangbeschaffenheit im Piano eine wohlklingende, zum Herzen sprechende, sobald er mit guter Tonbildung erzeugt und mit künstlerischem Geschmack gehandhabt wird. Bemerkt sei noch, dass die Erschwernisse seiner natürlichen Bildung bei Männerstimmen grösser als bei Frauenstimmen sind; letztere intoniren ihn meist leicht und ungezwungen.

Das Nächste und Wichtigste ist: das Ohr des Schülers für einen schönen, edlen Klang zu erziehen; damit ist für die natürliche Vokalbildung schon viel gewonnen. Ich kann mich nicht erinnern, bei Schülern auf die Aneignung eines klanglich schönen **Ü** jemals lange gewartet zu haben; in den meisten Fällen waren es eben dialektische Angewöhnungen, deren gründliche Beseitigung allenfalls zeitraubend war.

Um dem Ohre die feineren klanglichen Unterschiede zwischen **Ü** und **I** nachhaltig einzuprägen, lasse ich eine spezielle Uebung mit der Mischung beider Vokale folgen, und empfehle dieselbe dem fleissigsten Studium. Bei jenen Uebungen, wo das **Ü** eine ausschliessliche Behandlung erfährt, sehe man darauf, dass der Ton durchweg mit tiefer Klangfarbe (**Ö**-artig) dabei abgerundet und weich, ohne den leisesten Druck auf den Kehlkopf, gebildet werde. —

Bezüglich seiner gesanglichen Verwendung bei der Tonbildung ist dieser Vokal auf dem tiefen Bassregister der Sopran- und Altstimmen völlig unbrauchbar und desshalb Umgang zu nehmen; eben so unverwendbar für die Bildung der weiblichen Kopfstimme, oder dem Falset der Männerstimmen.

Dagegen ist er mit Vortheil in Fällen anzuordnen, wo ein unangenehm spitziger Klangcharakter, vorzugsweise bei Frauenstimmen, auf dem mittleren Register zu corrigiren ist; für die Richtigstellung des Ansatzes nach der Höhe, bis zur Grenze der *voix mixte* erweist sich dann das **U** zweckmässiger. Gegen den hellen, schnarrenden Klang zersplitterter Männerstimmen reagirt übrigens **Ö** weit eindringlicher als das **Ü**.

Ebenso wie **Ä** und **Ö** tritt **Ü** als Mischvokal seine lautliche Selbständigkeit an die Stammvokale **U** und **I** ab, und nimmt an den psychischen Klangwirkungen dieser beiden in weit höherem Grade Theil, als dies bei jenen Ersteren der Fall ist.

Der spitzige, unter Umständen giftige Klangcharakter des **I** tritt bei ihm wesentlich gemildert auf und erhält mehr das Gepräge des Süsslichen, Flüsternden. Seine Klangfarbe dient dem Ausdrucke des zärtlich zürnenden, — versteckt lüsternen; während er andererseits die Schattirung trüber, verdüsterter Vokalstimmung vom **U** entlehnt.

Es sind zumeist die Plural-, Diminutiv- und Adverbialbildungen des **U**, welche theils durch die klangliche Beimischung des **I**, theils durch Verallgemeinerung und Verkleinerung der begrifflichen Wortbedeutung diesem dunkeln Grundvokal das ursprünglich Düstere, Unheimliche entziehen, dennoch aber das Charakteristische des Stammwortes noch erkennen lassen, z. B. **Grund** — **Gründe**; **Schlund** — **Schlünde**, **Hund** — **Hündchen**, **Mund** — **Mündchen**; **Wuth** — **wüthen**, **Gluth** — **glühend**, **Bund** — **verbündet** u. s. w. Unsere Sprache ist mit diesem Mischvokal reich durchsetzt, und besitzt weit mehr damit gebildete Wörter als **Ä** und **Ö** zusammen. Schon desswegen verlohnt es sich, den Wirkungen, wofür sein lautsymbolischer Charakter hinreichende Anhaltspunkte gewährt, nachzuspüren, und damit das Interesse für eine vollendete Darstellung beim Schüler kräftig zu beleben. Das einschlägige Studium erfordert die grösste Ausdauer und, damit Hand in Hand, eine möglichste Verfeinerung des Tonsinns, obgleich der nächste und letzte Vokal des nunmehr durchwanderten Vokalgebietes, das **U**, fast noch grössere Anforderungen an die Geduld und Beharrlichkeit des Schauspielers und Sängers stellt.

Die folgenden Uebungen sollen, ähnlich wie beim **Ö**, zwar zart, aber doch durchweg mit klangvoller und unverschleieter Stimme geübt, und dem Austritt des Tones durch die sehr verengte Lippenöffnung so viel als möglich Raum geschaffen werden. Der Ton soll

niemals zusammengepresst klingen, und muss unter allen Umständen metallig und weittragend sein. Die volle Brustresonanz ist dabei ganz unerlässlich.

I.

Über der Wüste düstere Gründe
Führet die zürnenden Brüder vorüber;
Schüsse grüssen herüber hinüber,
Künden die Führer der dürstenden Züge,
Sündiges Wüthen, mit Flüchen verbündet,
Kürzen — wie trüg'risch — die Mühen der Wüste;
Drüben erst grüssen sie Frühlingslüfte,
Küssen trüb flüsternd die Düfte der Blüten! —

II.

Wüste Lücken, trübe Gründe,
Düstre, grüngeschmückte Schlünde
Müssen kühn wir überbrücken —
Blüth' wie Früchte rühmlich pflücken.

Bei der folgenden Uebung muss das verschärfte Ohr des Lehrers derart auf die vokalen Gegensätze zwischen dem **Ü** und **I** gerichtet sein, dass eine ungeschickte Klangvermischung sofort bemerkt wird; besonders dort, wo bei raschem Sprechtempo das **I** eine getrübe Färbung durch den Wechsel mit dem nachbarlichen **Ü** erfährt, was beim Anfänger fast unvermeidlich ist. Hier darf man niemals unterlassen die höchsten Anforderungen zu stellen. Im Falle die Beurtheilung erschwert wäre, muss man vermittelst des eignen Organs sich die nöthige Gewandtheit zu verschaffen trachten, damit der Schüler seine Leistung immerwährend unter den Gesichtspunkt schärfster Kritik gestellt sieht.

Wechsel zwischen **Ü** und **I**.

Dürft' ich nicht flüchtig dies üppige Mädchen
Züchtig ihr küssen? — Wie süß mich's entzündet!
Südliche Blüten, die trüg' ich, wie üblich —
Schüchtern im Frühling ihr glühend zu Füßen!
Wusst ich, wie stündlich dies schüfe ihr Glück,
Würd' ich's mit bündigen Schwüren ihr künden!

U.

Ist unbestritten, sowohl sprachlich als gesanglich der schwierigste Vokal, denn er gewährt keine mächtige Klangentfaltung des Organs, so lange er nicht eine völlig kunstgerechte Bildung erfährt; bis dahin ist er der klangloseste unter Allen. Er schliesst die Gruppe des dunkeln Vokalgebietes ab und bildet so, auf der äussersten Vokalgrenze, den letzten Ausläufer desselben. Ein leise verhauchtes **U** wird zum **W**, sobald die runde Lippenstellung sich nach der Breite zu modifizirt.

Bei seiner Bildung ist nun nicht bloß die ziemlich hohe Stellung des Unterkiefers, die den Innenraum des Ansatzrohres wesentlich verengt, einer mächtigen Klangentfaltung hinderlich; durch das sehr verengte Lippenthor ist die Klangemission überdies nicht unerheblich erschwert. Damit erklärt sich die eigenthümliche, dumpfe Beschaffenheit der Vokalbildung ganz von selbst. Durch den sehr vertieften Stand des Kehlkopfes und dem entsprechenden Vorschieben der Lippenränder, wodurch eine Verlängerung des Ansatzrohres bewirkt wird, ferner dadurch, dass der Anschlagpunkt des Tones nahezu bis an die Innenränder der Lippen vorgeschoben ist, vollzieht sich freilich ein Ausgleich, der dem Klangvermögen des Vokals zu Gute kommt. Allein eine Assonanz zum **O** wird gesänglich, bei sehr kräftiger Tongebung doch kaum zu vermeiden sein; wogegen der kräftigste Sprachaccent die besondere ihm eigenthümliche Klangfarbe sehr wohl festzuhalten vermag.

Die Vokalbildung sucht sich nun damit zu helfen, dass sie bei benöthigter Klangverstärkung die Zunge bedeutend nach unten (muldenartig) wölbt, um der Tonentfaltung mehr Spielraum zu gewähren; ausserdem kann bei gesteigerter Tongabe der Lippenschluss sich, unbeschadet des spezifischen **U**-Klanges, etwas erweitern. Ungeübte wenden das zweifelhafte Hilfsmittel unnatürlich vertiefter Kehlkopfstellung nicht selten an, was ein für allemal nicht zu dulden ist; — solche Behelfe können allenfalls dazu dienen, eine relative Klangverstärkung zu bewirken, genügen aber für die endgültige Feststellung und Handhabung dieser so erschwerten Vokalbildung durchaus nicht. Sie werden vielmehr die Veranlassung, dass der in Frage stehende Vokal in den meisten Fällen erst recht eine irreguläre Behandlung erfährt! Denn kein Vokal erheischt bei seiner Darstellung eine so eiserne Gesetzmäßigkeit, ein so sicheres Können als gerade dieser, soll sein Gelingen nicht dem Zufall oder einer Willkür überliefert sein, die Alles eher als seinen eigenthümlichen Klangcharakter unverfälscht zum Ausdruck bringt. Täglich erleben wir, dass der Eine ihn wie ein **Ü**, der Andere wie ein **O**, die Mehrzahl der Sänger und Schauspieler ihn aber völlig stumpf und klanglos zu Gehör bringt.

Wenn ich bei der vokalen Behandlung des Sprechorgans jemals einen handgreiflichen Nutzen meiner sprachlichen Vorübungen beim Unterrichte beobachten konnte, dann war es bei der Bildung dieses Vokals, und ich kann Gesangsbeflissene nicht eindringlich genug mahnen, die sprachliche Behandlung des **U** bis zur höchsten Vollkommenheit sich anzueignen, denn die Rückwirkung (obgleich nur vorbereitend) ist für den Gesang ganz auffallend! Der Anfänger betreibe das einschlägige Studium dieses schwierigsten Sprachlauts korrekt, gewissenhaft und mit der grössten Ausdauer; er schrecke nicht zurück, wenn nicht gleich in den ersten Tagen ein Fortschritt zu erkennen ist, der vielleicht erst in Wochen ersichtlich wird. Ein ungeduldiges Vorwärts hat den grossen Nachtheil, dass der Betreffende alle erdenklichen Wege versucht, sich so ungestüm als möglich in den Besitz des so schwer sich Anzueignenden zu setzen, und dadurch auf Abwege geräth, die seine Geduld auf eine weit härtere Probe stellen, als wenn er sich der bewährten Führung des fachkundigen Lehrers anvertraut und dessen Anordnung gewissenhaft befolgt.

Bei dem Studium der nachfolgenden Uebungen kommt es vor Allem darauf an, dass die besondere Klangfarbe des **U** mit möglichst grosser Rachenweite, tiefster Zungenlage und ziemlich erweiterten Lippenschluss gebildet und fortgeübt werde.

Das Umstülpen der Lippen darf nicht geduldet werden, weil es zum grossen Theil die Schuld trägt, wenn der Vokal ein dumpfes, faseriges und heulendes Klanggepräge erhält. Aehnlich wie bei der **O**-Bildung, muss der Schüler vielmehr angehalten sein, die Unterlippe möglichst an die untere Zahnreihe gelegt, am Vorwärtstreben zu hindern und festzuhalten. Er vermeide es, den Vokal mit zugespitzten Lippen auszusprechen; hingegen versuche er es, ihn zuerst mit der **O**-Stellung, jedoch mit entschiedener **U**-Tendenz zu bilden. Der dadurch gewonnene **O**-artige Klang halte ihn nicht ab, in der angedeuteten Weise fortzuüben, bis der wirkliche, unverfälschte **U**-Klang durch andauerndes Studium erlangt ist.

Um das Ohr des Schülers für die klanglichen Unterschiede beider Vokale zu schärfen, lasse man nunmehr das folgende Uebungsbeispiel (Wechselfolge von **U** und **O**) fleissig sprechen, und zwar mit ganz gleicher Silbenschwere und der für jeden Vokal bedingten streng einzuhaltenden Mundstellung. Insbesondere muss die Neutralisirung beider Vokale energisch verfolgt und die Klangfarbe zu ganz gleichem metalligem Gepräge durchgebildet werden.

Wechselfolge von **U** und **O**.

Nun **Roduro**, muthvoll rufe —

Du — so ruhm-so schuldlos duldend:

»**Muros! Unhold!! Fluch folg' ruhlos!**

Und trotz **Lug groll' muthlos nur noch**

Wuth dort, um Roduros Blutsold!« —

Bevor man an die einschlägigen **U**-Uebungen geht, muss man sich vergewissern, dass der im Obigen beschriebene Vokalansatz nicht mehr verfehlt werden kann. Hiezu nehme man als Vorübungen Silben in denen der Vokal selbst den Anlaut bildet: **um — uns — und — unten —; Uhr — Uhu — unumwunden**; denn consonantische Vorbereitungen, wenn sie aus Zischern oder combinirten Drückern (**Sch, St, Sp, Spr, Pf** etc.) bestehen, beeinflussen den vokalen Ansatz meist ungünstig, sind häufig geradezu schädlich.

Als Auslautvokal erfährt er im gewöhnlichen Sprachgebrauch häufig ein Hinneigen zum **A**. Dieses Anhängsel erklärt sich einfach aus der natürlichen Senkung des Unterkiefers, der nach geschehener **U**-Bildung in seine natürliche Lage zurückzukehren strebt. Ausserdem beobachtet man die angedeutete Assonanz beim Anschlusse der Gaumenconsonanten, deren Bildung eine dem **A** mehr verwandte Mundstellung verlangt.

Z. B. **Ruh — Ruah; Schuh — Schuah; Bu(b) — Bua; Buch — Buach; zu — zua; genug — genuag; Betrug — Betruag** u. s. w.

Auch beim Anschluss des **t** schiebt sich zwischen diesem und dem vorausgehenden **U** ein **A** ein: z. B. **Huat; guat; Muatter**; bei allen übrigen Consonanten ist dies nicht der Fall. Diese Art **U**-Bildung ist am auffallendsten innerhalb süddeutscher Dialektgebiete, obwohl ein fehlerhafter Anschluss der Gaumenconsonanten an das **U** auch bei Norddeutschen nicht selten vorkommt. Desshalb überwache man die betreffenden Uebungen auf's Sorgfältigste, damit die diesem Vokal eigenthümliche dunkle Klangfarbe, ohne Rücksicht auf seine Stellung zu den Consonanten, stets unverfälscht zum Ausdruck gelangt. —

Dunkel wie die Klangfarbe an sich — eben so düster ist sein Ausdruck als lautcharakteristisches Sprachzeichen. Er eignet sich deshalb am ausdrucksvollsten für die Darstellung des Schauerlichen, Gespensterhaften, Düstern und Unheimlichen. Sein dunkler Laut bezeichnet stumpfes Verzichten — Todesverlangen, Ruhe des Grabes — und dient derartigen Stimmungsmalereien überaus zutreffend, weil er gleichsam die Farbe des Todes in sich birgt. Ein Grabesang mit grösserer Anhäufung des **U** müsste wohl eine schauerliche Wirkung hervorrufen! Bei **PLATEN**, noch mehr aber bei **TIECK** begegnen wir mancher, durch Vokalanhäufung bewirkten, klangmalenden Steigerung des beabsichtigten Ausdrucks.

In der Wolfschluchtszene des Freischütz lässt **WEBER** die unsichtbaren Geister ihr unheimliches »**Uhu!**« mit der den Eindruck mächtig vertiefenden Begleitung des verminderten Septimenaccordes auf **C** singen. — Auch für den Ausdruck des Tieferrsten, Pathetischen eignet sich dieser Vokal. So dürfte er z. B. entschlossenen Todesmuth zutreffend ausdrücken, und ist trotz des geringeren Metalls seiner Klangfarbe bei vollendeter Sprachbehandlung doch keineswegs energielos. Im Italienischen bezeichnet »**Bu bu**« das dunkle Gemurmel.

Seiner vokalen Schwingungszahl nach steht er auf einer niedern Tonstufe und besitzt ausserdem die tiefsten Obertöne; seine Verwendung auf hoher Stimmlage ist daher gesänglich nicht rathsam, während eine grössere Klangentfaltung auf dem tiefsten Register der Frauenstimmen ganz unmöglich ist. Bei der Tonbildung weiblicher Stimmen, wenn das mittlere Stimmregister einen zu hellen, zersplitterten Klang aufweist, kann er zur Erlangung grösserer Tonfülle immer mit gutem Erfolg angewendet werden. —

Werfen wir nunmehr einen Rückblick auf das Ergebniss, welches nach Seite der psychischen Klangwirkungen auf dem Gesamtvokalgebiete gewonnen wurde, dann werden wir gewahr, dass hauptsächlich die Stammvokale **I, A, U** und deren Zusammensetzungen es sind, welche, als unmittelbare Elementarlaute, ein ganz bestimmter Ausdruck kennzeichnet. Von ihnen, als den nächsten Ausdrucksmitteln der Verständigung, ging ursprünglich die gesammte Sprachentwicklung aus. Der allmählich sich vergrössernde vokale Farbenreichtum, bis herauf zur Ausbildung einer fließenden Consonantenverschmelzung, wie die Sprache sie nunmehr besitzt, sie sind das Ergebniss einer immerwährenden Fortentwicklung, die keinen Stillstand kennt. — Dass die Erkenntniss, beziehungsweise die Handhabung ihrer reichen Ausdrucksmittel soviel als Mitthätigkeit an diesem Ausbau bedeutet, ist ganz klar. Der Kunst vor allem fällt die Aufgabe unabweislich zu, die Sprache als wichtigsten Bestandtheil ihrer ausübenden Thätigkeit zu voller Blüthe entwickeln zu helfen! Gerade sie ist berufen, dieses reichen Gebietes sich zu bemächtigen, um, Hand in Hand mit der Physiologie und Sprachwissenschaft, denen dieses Besitzrecht seither nahezu ausschliesslich überlassen blieb, die noch verborgenen Schätze zu heben und damit sich selbst zu bereichern. — Sehen wir nun, wie es sich mit der besonderen Ausdrucksfähigkeit der folgenden Stammvokale verhält.

- I:** Empfindungslaut für Verwunderung, Neugierde; halbgläubiges Zuerkennen einer uns unerwartet entgegentretenden Thatsache; es kennzeichnet im Allgemeinen den Ausdruck des Naiven u. s. w.
- A:** Freudiges Staunen, Bewunderung, behagliches Empfinden. Rückhaltloses Anerkennen eines Ereignisses, dem wir uns unvorbereitet gegenüber gestellt sehen. — Zustimmung, Bejahung — mit dem vorgesetzten **i**, welches, völlig indifferent, den Tonfall auf das **A** hinüberleitet. — Rückkehr zur Ruhe — ausgesprochenes Behagen bei mild aspirirter gesenkter Klangäusserung.
- (EI)** Mit ausdrucksvoller Intervallerhöhung des Auslauts (helle **I**-Folge bei langsamer Dyphthong-Bildung) drückt es heitere Verwunderung aus. Kindlicher Sprachausdruck, Ueberraschtsein. Eigentlich im Allgemeinen die verringerte, zierlich gebildete Ausdrucksform für **A**. —
- U:** Leise aspirirt: Völliges Unbehagen; Ausdruck verhaltenen Schmerzes. Bei verstärkter Lautäusserung, hervorgerufen durch gesteigerten körperlichen Schmerz, verbinden sich die Stammvokale **A** und **U** (**AU**) zu einem äusserst charakteristischen Laut. Der Klang sucht sich unwillkürlich einen grösseren Ausweg und greift desshalb zum offenen **A**-Anlaut: **Au! Au!** Ausserdem dient der tiefintonirte **U**-Laut mit rauher Klangfarbe zur Erregung von Angst und Furcht. Auf das Kindergemüth macht dieser dunkle Vokallaut den nachhaltigsten Eindruck. —

Auf den entgegengesetzten Klanggebieten des Vokalcyinders symetrisch vertheilt, befinden sich die Nebenvokale **O** und **E**, deren charakteristisches Ausdrucksvermögen jedoch ein gleiches ist.

O ist als sprachliche Interjektion häufig im Gebrauch. Im Drama ist es nahezu unentbehrlich. Es bezeichnet einen bittenden, hilfsbedürftigen Ausdruck und wird, als Ausruf, meistens einem Hauptworte vorgesetzt: **O Gott! O Jammer! O Schmach! O mein Vater!** — Der scharf aspirirte Laut kennzeichnet z. B. einen plötzlichen seelischen

Schmerz, der zum Ausbruch gelangt; der gedehnte Laut ringt nach Mitleid — bei tieferer Tonsenkung nach Erlösung. *) —

Das offene **E** hingegen, mit heller Klangfarbe und kurz ausgestossen, bezeichnet das Verächtliche, Wegwerfende. Es findet Verwendung in der gewöhnlichen Umgangssprache und verirrt sich nur in seltenen Fällen auf die Bühne, um allenfalls der Caricatur im Lustspiel oder der Posse zu dienen.

Den nachstehenden Uebungen sei noch Folgendes vorausgeschickt. — Bei Frauenstimmen ist die Verwendung des Mittelregisters unbedingt nicht zu dulden; insbesondere hat der Alt die Sprachrezitation stets auf dem tiefsten Brust-Register auszuführen. Damit wird dem Erschwerniss der dunkeln Vokalbildung auf diesem Register, geht man zur gesanglichen Tonbildung über, eine wesentliche Erleichterung geschaffen.

Zuerst langsames, gedehntes Zeitmafs — tiefer, sonorer Tonanschlag; weder Druck auf den Kehlkopf noch Anspannung der Halsmuskeln; trotz consonantischer Beeinflussung muss eine natürliche Klangerzeugung durchweg erzielt werden. Beim Tenor setzt man nach Mafsgabe des Tiefenumfanges den Sprechton innerhalb der kleinen Octave. Der Ton sei stets leicht, ansprechend, locker und metallig klingend. Nur zu häufig begegnet man bei Tenoristen einer faserigen, heiserklingenden Tonansprache, die bei dem in Frage stehenden Vokal durchaus ungeeignet ist. — Bassisten mögen die Uebungen auf dem kleinen **c** oder **d** sprechen; diese haben sich vor dem dumpfen, heulenden Sprachklang zu hüten; markig klingend soll er sein, eher zu rauh als zu klanglos im Ansatz. Man entwickle eben frühzeitig den Geschmack des Schülers für die musikalische Klangsönheit jedes einzelnen Vokals und werde nicht müde, immer wieder auf die in unserer Sprache ruhende Fülle herrlichen Wohlklangs hinzuweisen, die eben nur durch ein richtiges Erfassen ihrer Elemente, durch liebevolles, ernstes Studium zu gewinnen ist. —

I.

Und durch zukunfts dunklen Mund
Wurde Brutus Schuld nun kund:
»Gut und Blut trugst du zum Bunde —
Dulden musst du nun zur Stund'
Und nur Fluch schuf Blut und Wunde!« —

II.

Unter dunkeln Uferulmen
Wurdest du — (durch Blut und Wunden
Ungefurcht und unbesudelt) —
Ruhmlos ruhend nun gefunden.

*) Bei Shakespeare findet das **O** als Naturlaut häufig die wirksamste Verwendung. Wir begegnen ihm da vielfach zum höchsten Ausdruck einer 'gequälten, von Gewissensbissen gepeinigten Seele gesteigert. So im Othello V, Act II, Scene: »... O Desdemona! Desdemona! Todt!! Todt! O! O!! O!!« (scharf aspirirt). Macbeth, V, Act I, Scene: »... Alle Wohlgerüche Arabiens waschen diese kleine Hand nicht rein. Oh! Oh! Oh!« (hier der gedehnte, nach Mitleid ringende Laut). — Der **O**-Laut mit tiefer Vokalsenkung und dumpfer Klangfarbe z. B. in Herders Ballade »Edward« musikalisch zu vorzüglicher Wirkung gebracht durch C. Löwe's herrliche Composition, welche die Eigenenthümlichkeit dieses qualvollen, immer wiederkehrenden Lautes so treffend und vollendet darstellt, wie die einfache Sprachrezitation es niemals vermöchte. —

Unten fuhr durch blum'ge Fluren,
 Lustvoll, munter, muthdurchdrungen,
 Uns'rer Jugend Blum' und Muster,
 Zukunftstrunken — ruhmumschlungen!

»Musstest du nun ruhn, um stumpf,
 Uns'res Unmuths Sturm zu rufen?
 Du — dess Ungunst Muth uns schuf,
 Und uns trug zu Ruhmes Stufen! . . .«

Die sprachliche Behandlung der Consonanten.

Wir verlassen nun das klingende Vokalgebiet und gelangen zu den Consonanten. Ueber die gegensätzlichen Unterschiede beider Gruppen unserer gesammten Sprachzeichen brauche ich zu dem, was früher (Seite 8) gesagt wurde, nichts weiter hinzuzufügen. Es gilt nunmehr, dieselben bezüglich ihrer physiologischen Entstehung und artikulatorischen Darstellung, sowie nach ihrer stofflichen Beschaffenheit unter einander abzugrenzen, und damit zugleich ihr verwandtschaftliches Verhältniss zu einander genauer ins Auge zu fassen, um damit die nöthigen Anhaltspunkte für ihre kunstgemässe Bildung zu gewinnen.

Dass der Consonantismus dort beginnt, wo der Vokalismus seine äusserste klangliche Grenze erreicht, ist bereits früher gesagt worden. Die Zeichnung Seite 12 hat uns zwei genau unterscheidbare Vokalgebiete innerhalb der Stammlaute **I** und **U** vorgeführt. Bei näherer Betrachtung der Consonanten werden wir nun gewahr, wie übereinstimmend diese hinsichtlich ihrer Gruppierung mit der Vokalbildung correspondiren: wir erkennen auch hier die gleiche Anordnung, welche den Inbegriff der gesammten, unserer Sprache eigenthümlichen Lautzeichen ausmacht, die sich theils scharf erkenntlich von einander unterscheiden, oder aber eine unverkennbare Verwandtschaftlichkeit bezüglich des Stofflichen zu einander aufweisen.

Ein Vokal bis zum fast unhörbaren Pianissimo verhaucht, hört endlich zu tönen auf, während die nun tonlos expirirte Luft durch die noch geöffnete Stimmritze, und das in der Vokalstellung sich noch befindliche Ansatzrohr ruhig ausströmt. Dieser Vorgang ist deshalb zu beachten, weil er den Uebergang vom Vokal zum Consonanten darlegt. Sprachlich von untergeordnetem Werth, werden wir die besondere Wichtigkeit dieses Verhauchens bei den Gesetzen der gesanglichen Tonbildung im guten wie im schlimmen Sinne des Genaueren zu untersuchen haben. Das verhauchte **A** wird zum **H**; das **I** zum **Ch** und das **U** zum **W**.

Diese so gewonnenen drei sind als der eigentliche Beginn der Consonantengestaltung zu betrachten; sie bilden den Anknüpfungspunkt, die Brücke zu diesem Gebiete, obwohl sie selbst bei ihrer durchaus einfachen Bildung noch kaum erkennen lassen, wie weit z. B. der Weg von ihnen aus bis zur verschärften Darstellung einer Consonantenanhläufung mit complicirten Artikulationsmechanismen ist. Denn hier sind häufig zwei, drei und mehr völlig entgegengesetzte Thätigkeiten der betreffenden Organe erforderlich, um die rasche und zugleich abgerundete Bildung einer zwischen zwei Vokale hineingeschobenen consonantischen Reihenfolge zu ermöglichen. Ein unmittelbar aus der Vokalstellung übergeleiteter Consonant hat

zwar eine scharf ausgeprägte Charakteristik noch nicht aufzuweisen; dennoch bilden diese drei (**H**, **Ch**, **W**) die stoffliche Grundlage, den Keim, aus welchem die drei grossen Consonantengruppen auf dem gesammten Sprachgebiete sich physiologisch entwickeln.

Aus dem gehauchten **H** bildet sich, bei allmählich verstärkter Tension der Ausathmung und der hinzutretenden Verengung des Gaumenthors, die Gruppe der Kehl- und Gaumenlaute; aus dem vorderen **Ch** jene der Säusel- und Rauschlaute (Zischer); mit dem **W** betreten wir das Gebiet der sog. Halbvokale (Klinger); diese bilden bekanntlich das Medium zwischen dem tönenden Vokal und dem klanglosen Consonanten.

Der besseren Uebersichtlichkeit wegen gruppire ich das Consonantengebiet in der nachstehenden Folge und erläutere mit der beigegebenen Figur einen Versuch, das mit den Vokalen Stofflich Verwandte einer Anzahl derselben durch Untereinanderstellen zu veranschaulichen.

Die nähere Begründung dieser schematischen Zeichnung wird sich aus der jeweiligen Behandlung jedes einzelnen Consonanten ergeben.

Ich habe nur noch hinzuzufügen, dass die Mitte, also der grösste Durchmesser der Figur, als die höchste Klangentwicklung von Vokal und Consonant gedacht werden muss, und dass mit der Verringerung des Flächenraumes zugleich das verringerte consonantische Klangvermögen genau zusammenfällt, so dass die äussersten Ausläufer nach beiden Seiten als die ärgsten »Klangvernichter« zu betrachten sind.

Das Gesamtgebiet der Consonanten im Zusammenhalt ihrer physiologischen Verwandtschaft mit den Vokalen und Dyphthongen.



Es folgt nun die Darstellung jedes einzelnen Consonanten. Jene, bei denen eine erschwerte Bildung vorausgesetzt werden muss, werden eine eingehendere Behandlung erfahren, hingegen halte ich es für überflüssig, sämmtlichen die gleiche Ausführlichkeit zuzuwenden. Ein Hinweis auf die bei der Artikulation thätigen Organe wird da hinreichen, den Schüler zum Selbststudium zu veranlassen. — Uebrigens erfordert die Mehrzahl den andauerndsten Fleiss, die äusserste Gründlichkeit. Der Sänger soll sie sich zunächst sprachlich bis zu dem Grade dienstbar machen, dass sie weder den Ansatz noch die Entfaltung des Tones später mehr beeinträchtigen. Er lerne die kunstvollendete Bildung derselben als das Hilfsmittel zu muster-giltiger Durchbildung des Textgesanges von Anfang an betrachten; und der rezitierende Künstler, der Schauspieler oder der Redner, der eine Wirkung im edelsten Sinne mit seinem Vortrag bezweckt, soll trachten, durch ein vertieftes Studium sich jenen sprachlichen Wohllaut anzu-eignen, dessen Besitz ihm für jede rhetorische Darbietung das natürlichste und wirksamste Ausdrucksmittel an die Hand giebt!

Im Verlaufe dieser Darstellung wird sich herausstellen, welcher unendliche Reiz unserer Sprache aus der vollendeten Behandlung des Consonantismus erwächst; aber nur durch die vollständige Ueberwindung aller Erschwernisse auf diesem Gebiete wird der vokale Gegensatz zu seinem ungeschmälerten Rechte, zu höchster Klangfülle und Schönheit gelangen. —

Zusammenstellung der drei Consonanten-Gruppen.

I. Die Klinger.*)

(Liquidae semivocales.)

L, N, Ng, M, R, W, J.

II. Die Zischer.

(Streptentes.)

S, Z, Ch, Sch, F, V, Pf.

Säusel-, Zisch-, Rausch- und Blase-laute.

Zusammengesetzte.

St (sht), sts, sp (shp), schr, scht, schts, zt, cht, chts, ft, fs, fts, pft, pfts etc.

III. Die Drücker.

(Explosivae.)

B, P, D, T, (H—CH), G, K, Q.

Lippen-, Zungen-, Hauch- und Gaumenlaute,

Zusammengesetzte.

bt, bts, pt, pft, pfts, fft, ffts, ts, tts, gt, gts, ckt, ckts etc.

Gruppe der Klinger.

L.

Unter allen Consonanten besitzt dieser unstreitig das bedeutendste Klangvermögen und wird deshalb mit Recht an die Spitze dieser, für den Sänger so bedeutsamen Gruppe gestellt. Die Bildung desselben bietet keine erhebliche Schwierigkeit. Die Zungenspitze gehoben, stemmt sich energisch gegen die obere Zahnreihe, um von hier aus entweder durch rasches Zurückkehren zu ihrer ausgebreiteten Lage glatt und unbehindert in den Vokal überzugleiten, oder durch unmittelbare Consonantenfolge in eine weitere Artikulationsverrichtung überzugehen. — Der hintere Theil der Zunge hat offenbar eine tiefe Lage, sonst wäre ein verhältnissmässig kräftiger Laut nicht so mühelos zu ermöglichen. Dieser, im Kehlkopf erzeugt,

*) Die Bezeichnung der drei Gruppen: »Klinger, Zischer und Drücker« entlehne ich dem Verfasser der grossen Gesangsschule für Deutschland, FRIEDRICH SCHMITT, der Erste, der diese charakteristische Anordnung getroffen, und zwar in dem trefflichen Werkchen: »Neues System zur Erlernung der deutschen Aussprache etc.« Ich empfehle jedem Gesangsbesessenen diese Arbeit zum gründlichsten Studium; die Grundsätze der deutschen Silbenbildung etc. sind dort mit grosser Ausführlichkeit dargelegt und können als zweckmässige Uebungen neben dem sprachlichen Theil dieses Lehrbuches füglich betrachtet werden.

gelangt im rückwärts gelegenen Rachenraum zu weiterer Entfaltung, sucht dann, durch die gehobene Zungenspitze am unmittelbaren Austritt behindert, seinen tönenden Ausweg rechts und links von dieser, und berührt dabei, deutlich erkennbar, beide Zahnreihen bis zu den hinteren Backenzähnen, wodurch der hohe Grad von Klangvermögen, sowie die helle, durchdringende Klangfarbe erzielt wird. Um die Beimischung des Brusttones zu erleichtern, bedarf es nur einer möglichst erweiterten Lippenstellung und einer gleichsam dunkeln Vokalfarbe.

Auf diese Art lässt sich der Consonant zu grösster Klangfülle steigern. Will man später, bei der gesanglichen Tonbildung phonetische Zwecke mit seinem Studium verbinden, so bedient man sich Anfangs eines vorgesetzten, scharf aspirierten **H** — (**HL**). Sobald der gewünschte Klang erzielt ist, wird das **H** wieder beseitigt, weil dieses Hilfsmittel sonst zu einer bei vielen Sängern zu beobachtenden Angewohnheit werden kann, die später schwer wieder abzulegen ist.

In Folge seiner Klangbeschaffenheit ist jeder vokale Anschluss erleichtert; der ausgiebige, gesteigerte Consonantenklang führt eben glatt und ohne jede Unterbrechung in den nur noch voluminöseren Vokalklang hinüber. Durch einfaches Niederlegen der Zungenspitze wird das **A** gebildet, das auf diese Art seinen natürlichen Anschlagpunkt erhält, während der Anschluss des **I**, **Ü** und **Ö**, bei deren Bildung eine Erhöhung des Zungenrückens stattfindet, (wobei also vordere und hintere Zungenpartien in die entgegengesetzte Lage rasch überzugehen haben), dadurch wesentlich erschwert ist.

Mit Recht kann man daher dem in der Mitte des vokalen Klangcylinders stehenden **A** das **L** gegenüberstellen; beide lassen eine Klangverschmelzung erkennen, die es erklärlich macht, dass jede syllabische Bildung, die sich z. B. gesanglich äussert und Lust, Freude und Behagen ausdrücken will, sich stets dieses Consonanten bedient. Das Kind singt beim Spielen, beim Kränzwinden, beim Marschiren nach dem Takte seine heiteren Weisen mit **la, la**; und der Erwachsene, will er eine zusammenhängende Melodie andeuten, macht es ebenso. —

Der Anschluss des **L** an Consonanten der Klingergruppe vollzieht sich im Allgemeinen leicht und fliegend; erschwert ist der Anschluss nur beim **R**, weil hier die fibrinöse Zungenspitze plötzlich in eine feste Stellung hinter der oberen Zahnreihe übergehen muss. Ein eingehendes Vorstudium von Wortbildungen wie: **Verlangen, erlöst, erlaubt, verlacht, herrlich** u. s. w. möchte da geboten sein. (Siehe Sprechübung: Lautfolge **R** und **L**.)

Ein Erschwerniss des consonantischen Anschlusses tritt ferner ein bei vorausgehenden **Drückern**; z. B. **Wettlauf, gastlich, rathlos, wacklich, schrecklich, Jagdlust, Waldlichtung** u. s. w. Gesanglich wird die Verschmelzung beider disparaten Consonanten häufig durch ein eingeschobenes **e** bewerkstelligt, was aber durchaus fehlerhaft ist.

Die italienische Sprache geht den unmittelbar aus dem Lateinischen herübergenommenen Wortbildungen, wenn dem **L** ein Consonant vorausgeht, insofern aus dem Wege, als dieselbe dafür ein **i** substituirt; z. B. **fluctus** — **fiume**; **flora** — **flora**; **flamma** — **fiamma**; **blanca** — **bianca**; **plus** — **più** u. s. w. Dieses Verfahren beruht wohl zum Theil auf der physiologischen Verwandtschaft beider Consonanten; denn dieser vokale Austausch lässt sich ausserdem beobachten in den Volksdialekten des südlichsten Bayern, der deutsch-österreichischen Länder und Tyrol. Hier wird nicht blos jedes Schluss-**L** zum unverkennbaren **i**, auch der verschärfte Doppelconsonant erhält einen vollständig vokalen Klangcharakter; ebenso bei nachfolgenden **Drückern** lässt sich eine Vokalbiegung auf das genaueste unterscheiden. Beispiele: **Himmel** — **Himmi**; **Hammel** — **Ha^ommi**; **Getümmel** — **Getimmi**; **wohl** — **woi**; **Kapelle** — **Ka^opeji**; **alles** — **a^ojes**; **Fall** — **Fa^oi**; **gefehlt** — **gefeit**; **erzählt** — **verzäit**; **Hals** — **Ha^ois**.

Es ist eine eigenthümliche Thatsache, dass gerade dieser so leicht zu bildende Zungenconsonant bei den eingeführten Volksstämmen eine so unzureichende Behandlung erfährt. Hingegen gelangt er am Anfang der Silben stets zu einer durchaus richtigen Bildung; häufig sogar klangvoller als im Norden Deutschlands.

Obleich für das Studium dieses Klingers einschlägige Uebungsbeispiele kaum nöthig gewesen wären, will ich dennoch ein kurzes hier folgen lassen und nur bemerken, dass das Augenmerk vorzugsweise auf den Anschluss der Vokale I, Ü, Ö und U zu richten ist, und das L anfangs eine gut accentuirte Betonung — eine klangliche Verlängerung erhalte, damit der Anfänger die besondere Charakteristik dieses ausdrucksvollen Consonanten bald erfasse und sich aneigne.

Sein lautsymbolisches Wesen erklärt sich ganz von selbst. Mit derselben Wirkung wie MOZART im »Don Juan« den Chor: »Kommt ihr Mädchen zur Freude geboren« mit dem »la, la, la« zu lustigster Ausgelassenheit steigert — WEBER im »Freischützen« seinen frischen Jägerchor den Refrain mit »la, la« singen lässt, eben so charakteristisch hat WAGNER diese glattfließende, weiche Silbenbildung für seine Rheintöchter im Nibelungen-Drama zu benutzen verstanden. Von den Klingern hat das L zweifellos die elementarste Wirkung, und diese ist dort überall zu vollster Geltung gebracht.

I.

Lang lauscht Lili — endlich lieblos lächelnd

(Spricht sie:)

«Lautlos Lallas, log dein Loblied! —

Lebe, liebe, leidlich löblich,

Lisple lieblich Liebeslaller;

Lächeln liess mich längst solch Liebleids Langweil!« —

N — Ng.

Dieser Klinger besitzt ein geringeres vokales Klangvermögen als der vorhergehende, erweist sich jedoch beim Studium weit wichtiger als jener, weil er für die sprachliche und gesangliche Tonbildung im Allgemeinen von grösserer Bedeutung ist.

Jeder Fachkundige, der die Eigenschaften und Klangbedingungen der menschlichen Stimme kennt, wird wissen, dass das nasale Element, sowohl in der Sprache wie im Gesang, sich häufig als ein Agens im besten und schlimmsten Sinne äussert. Ueberfluss oder Mangel an nasaler Beimischung sind und bleiben — wo man sie antrifft — immer fehlerhaft, und nur die richtige Verschmelzung, oder besser, die richtige Durchsetzung der Sprache mit diesem bedeutsamen Ingredienz gibt erst dem Ton markige Fülle, Glanz und Widerstandsfähigkeit. Deswegen soll man bei der Beurtheilung des Stimmorgans die jeweilige Beschaffenheit dieses Consonanten vor Allem ins Auge fassen. Ich habe gar manchen Fall beobachtet, wo die abgekürzte Lebensdauer einer Stimme von unzulänglicher Behandlung dieses wichtigen »Klangresonators« abhing! FRIEDR. SCHMITT misst den Nachtheilen, welche aus ungenügender, oder gar verkehrter Behandlung dieses Klingers entstehen, auch den Mangel an hohen Stimmen bei. Das Nähere hierüber bleibt dem gesanglichen Theil vorbehalten. —

Die N-Bildung ist an sich leicht, weil der Rachen (Ansatzrohr) nahezu abgesperrt, mit dessen Klangverhältnissen eigentlich wenig zu schaffen hat — dieser also, unbeschadet der Bildung, beliebig Stellung nehmen kann. Die Klangerzeugung wird vermittelt der Stimmbänder bewirkt; der Consonant erhält seine ihm eigenthümliche Klangbeschaffenheit durch den direkten Eintritt auf dem Choanenweg in die Nase. Hier ist der ausschliessliche Sitz der Klangbildung, dem theils die Knochenpartien des Nasenbeines und dessen Umgebung, theils die verstärkten Schwingungen der Stimmbänder zu einer relativen Klagentfaltung verhelfen. Eine ungenügende Bildung entsteht, wenn der Klangstrahl einen erschwerten Ausweg findet, wenn der Nasenweg verstopft ist. Dann verfängt er sich im Schlundkopf und wird von hier,

völlig klanglos, in die tiefer gelegenen Theile des Schlundes, der Speiseröhre und des geöffneten Kehlkopfes zurückgeworfen. Das Organ erhält alsdann ein Gepräge, das die Gesangslehre als »Stockschnupfen« bezeichnet. — Die nächste Aufgabe besteht sonach darin, Luft, d. h. einen freien nasalen Durchgang zu schaffen. Liegt ein organischer Fehler vor, etwa eine Verstopfung durch krankhafte Bildungen und Anschwellungen innerhalb des Nasenkanals, so muss durch ein operatives Verfahren der erforderliche Ausweg geschaffen werden, sonst kann von einem Sprach- oder Gesangstudium überhaupt keine Rede sein. In den meisten Fällen ist es freilich eine unrichtige, energielose Behandlung des in Frage stehenden Consonanten; hier genügt schon eine richtige Anleitung. Hat der Schüler das Einschlägige aber erst einmal begriffen, so wird er schon nach kurzem Studium die wohlthätige Beeinflussung seines, bis dahin stumpfen und glanzlosen Organs, und den damit verbundenen Fortschritt in der Klangsteigerung desselben gewahr werden. Die ersten einschlägigen Uebungen erweisen sich durch ein dem **N** angefügtes **G** (**Ng**) am zweckdienlichsten. Zu den Silbenbildungen nehme man helle Vokale: **Ing**, **eng**, **äng**, **ang** (bei Frauenstimmen anfangs nur **ing** und **eng**, bis keine durch das **A** bewirkte Vokalzerpflüchtung mehr zu beobachten ist). Durch den anlautenden Vokal wird der Ton in ganz natürlicher Weise aus dem sonoren Brustklang in die nasale Klangfarbe hinübergeführt, während sodann zweisilbige Uebungen wie: **Schlange**, **Wange**, **Enge**, **Dinge** u. s. w. dazu dienen, den zwischen den beiden Vokalen liegenden Gaumenverschluss als eine in die Nasenpartien geführte klangliche Steigerung zu betrachten, und den, anfangs bemerklichen consonantischen Einschnitt in den Klangcylinder allmählig ganz auszugleichen. Mit dem vorausgehenden **N** verbunden gibt das **g** eben einen Theil seiner physiologischen Eigenthümlichkeit auf, d. h. die Bildung geschieht ohne absoluten Gaumen- und Stimmritzenverschluss wie sonst; dafür erhält es von seinem Nachbar eine gewisse, hierdurch ermöglichte Ausdrucksfähigkeit, die durch die bewirkte Verschmelzung zu einer nicht unbedeutenden Klangsteigerung gelangen kann. — Von der Verschiedenheit beider Bildungsarten kann man sich am besten unterrichten, wenn man die Wörter: **Segen** und **sengen**, **sag** und **sang**, **liegen** und **gelingen** u. s. w. einander gegenüberstellt. Hat man also **Ng** als consonantischen Einklang zu betrachten, so versteht sich's von selbst, dass bei der Bildung auch nur von einem Zeitmaße für beide die Rede sein kann. Also nicht **Wan-ge**, **En-ge**, **Din-ge**, wie ausländische, unserer Sprache nicht mächtige Sänger, insbesondere Engländer, zu singen pflegen! Bei zweisilbigen Wörtern wird mithin die Betonung auf die beiden Nachbarvokale übertragen, während **Ng** die rasche, klingende Verschmelzung bildet. Folgen ein oder mehrere Consonanten, welche die zweite Silbe anlauten, so fällt deren Bildung in die Zugehörigkeit der nächsten Vokalfolge; unter allen Umständen behält aber das **g** seinen nasalen Klangcharakter. Z. B. **Eng-land**, **Zwing-burg**, **Fang-schnur** u. s. w.

Bei vorausgehendem **A** geschehen die Bildungen des **Ng** mit ziemlich geöffneter Rachenweite. Die Zunge, von der Vokallage ausgehend, wölbt sich allmählig, ohne doch einen völligen Gaumenverschluss zu bewirken; hingegen muss die wirkliche Consonantenstellung unbedingt festgehalten werden, sobald das **N** für sich im Anfang oder in der Mitte eines Wortes die Silben anlautet, wie in den Worten: **nen-ne**, **Wan-ne**, **rin-nen**, **Nachnahme**, **Wagniss**, **Mondnacht** u. s. w. Geschieht dies nicht, so wird die Artikulation undeutlich; der Consonant, jeder plastisch schönen Darstellung ermangelnd, gelangt niemals zu jenem energischen Ausdruck, der ihn, als das lautsymbolische Sprachzeichen der »Verneinung«, so sehr charakterisirt. — Folgt dem **N** ein **K**, wie in den Wörtern: **Dank**, **Schwank**, **Trunk**, **lenken**, **winken** u. s. w., so bewirkt das **K** zufolge des völligen Schlusses der Stimmritze und des Rachenraumes den Moment einer vollständigen Unterbrechung des Klangcylinders und die mit grösster Spannung zurückgehaltene Luft explodirt als letztes Tempo der **K**-Bildung plötzlich durch das sich öffnende Ansatzrohr, daher das erschwerte Anfügen eines Consonanten aus der Gruppe der Drücker; denn in möglichst beschleunigter Weise soll die eben verlassene Lage der Zunge und der Verschluss des Gaumenthorns wieder eingenommen werden, oder der consonantische

Anschluss wird erschwert durch das unmittelbar darauf folgende Ausstossen einer zweiten Luftmasse wie etwa bei **t** und **pf**; z. B. **Dankgebet, Schenkkellner, Trinkgeschirr, Zankton, Schrankpfeiler** u. s. w.

Nur immerwährendes Ueben solcher Beispiele, die man sich selbst aufsucht, ermöglicht mit der Zeit eine fliessende, kunstgerechte Behandlung.

Die nachfolgenden Sprechübungen modifiziren sich nach der Beschaffenheit des Organs, das der Schüler dem Unterricht entgegenbringt. Ist die Klangführung durch die Nase erschwert, klingt die Stimme, besonders in den höheren Registerlagen, stumpf, das Sprechorgan stockschnupfenartig, dann muss der Consonant hellklingend und mit möglichst langer Zeitdauer geübt werden, bis eben der Nasenweg völlig frei, die Resonanz nicht bloss isolirt nasal, sondern vollklingender Brustton geworden und eine gewisse Klangstärke wirklich erzielt ist.

Hiezu bediene man sich zuerst der **Ng-Uebung**, — **Prangende Wangen** — übe dieselbe mit möglichst scharfem, eindringlichen Tonsatz, und gehe dann erst zu den einfachen **N-Uebungen** über. Die combinirten Nasalklinger lasse man zuletzt folgen. — Lässt sich hingegen ein übertrieben nasaler, ein sogenannter *näselnder Sprachklang* beim Schüler beobachten, dann lasse man das **N** mit sehr erweiterter Mundstellung und weit vorgelegter Zunge studiren; zweckmässig sind folgende Wortbildungen: **bla-na, ra-na, Ka-na-an, Zo-ne, oh-ne** u. s. w. Hier muss die erste Silbe sehr gedehnt, dagegen das Tempo der **N-Bildung** so sehr als möglich beschleunigt werden.

Die beste und sicherste Korrektur bleibt freilich dem mündlichen Unterrichte vorbehalten; ein lebendiger Ton erklärt mehr, als lange descriptive Auseinandersetzungen.

Die letzte Uebung behandelt die *nasalen Endsilben*, mit dem sogen. *stummen E*. Dass damit ein klingendes erzielt werden soll, brauche ich nicht ausdrücklich zu bemerken. Anfangs sind die Endsilben entsprechend zu betonen, um das Ohr auf eine abgerundete Bildung hinzuleiten. —

I.

Nun nahen neue Wonnen,
Nun glänzt und grünt manch Land;
 Schneerein **nun** rinnen Bronnen,
 Von nactem Felsenrand.
 Genzianen blüh'n daneben,
 Von oben **Sang** schon klingt,
 Denn rings ein ahnend Leben
 Lenznahn **nun** drängend bringt! —

II.

In Schnee und Regen
 Den Winden entgegen —
 Ohn' Klagen und Zagen
 Lern' Ungunst kühn tragen!

III.

Prangende Wangen
 Bringen Verlangen —
 Zwängende Spangen
 Engen den Gang.

IV.

Combinirte Nasal-Klinger.

Manch' Menge bringt mit Schwung
Nur Knechtung Huldigung!
Einengung — rings umdrängt,
Mit Schlingen eingezwängt —
Nie denkend banger Dinge:
Zwang, Knechtung, enger Schlinge . . .
Ohn' Hoffnung, ohne Richtung —
Drängt man stumm zur Vernichtung!

V.

Endungen mit **ngen, nken, ben, en, n, m.**

Bangen, verlangen
Nach prangenden Wangen!
Von Hoffnungen trunken,
In Ahnung versunken;
Wanken und schwanken,
Dem Undank zanken,
Kein Heim erwerben;
Ohn' Lieben und Leben,
Streben und weben —
Verderben und sterben;
Dem Sensenmann zum Lohn gegeben —
Nennt's Unsinn nun ein Menschenleben!

M.

Ist von sämmtlichen Consonanten wohl der leichteste. Der erste Versuch einer Consonantenbildung beim Kinde beginnt mit dem **M**, während sich der Vokal **A** zu einer Silbenbildung anschliesst, die kaum natürlicher gedacht werden kann. Nichtsdestoweniger begegnet man häufig einer unvollkommenen Behandlung, einer energielosen Art seiner Darstellung. Wie häufig hört man von Sängern statt: **Mein Vater!** — **Wein Vater!** u. s. w.

Bei seiner Bildung befinden sich die Artikulationsorgane in vollkommener Unthätigkeit; die Zunge nimmt ihre natürliche, wenig gehobene Lage ein. Die Lippen geschlossen, jedoch mit der Tendenz möglichst gehobener Oberlippe; der stark angezogene Unterkiefer bewirkt den eigentlichen Lippenverschluss, und hat durch rasches Senken die Artikulation auszuführen. Ein übertriebenes Herabziehen der Oberlippe ist durchaus unstatthaft. Geht dem **M** ein Vokal voraus, so soll die Hebung des Unterkiefers eine möglichst energische, die der Lippenannäherung aber stets von unten sein.

Auch dieser Klinger sucht sich (gleich dem vorausgegangenen **N**) seinen tönenden Weg durch die Nasenräume. Da ein Rachenabschluss in dem Mafse wie beim **N** nicht besteht,

so gelangt ein Bruchtheil der tönenden Luftsäule ins Ansatzrohr, wodurch eine brusttonartige Beimischung erzielt wird, die den Klang wesentlich verstärken hilft. Durch ein richtig erfasstes Studium kann die Klangfähigkeit dieses Consonanten ungemein herausgebildet werden.

Sind die Nasenwege aber verstopft, dann ergibt sich eine ungenügende Bildung und man erhält statt des **M** ganz einfach ein **B**, wodurch die Artikulation bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wird: **Bir Arben ib Kubber** u. s. w. (sogen. Stockschmupfen). Hier gilt es, vor Allem Luft zu schaffen, d. h. den Klang durch Zuhilfenahme einschlägiger Uebungen in die Choanenwege zu leiten. Die erste Anleitung besteht darin, mit festgeschlossenen Lippen einen Klang zu erzeugen, dem der Eintritt in den Rachenraum vorerst untersagt ist, und der dafür den Weg anfangs mühsam durch die Nase zu nehmen sucht. Dann übe man den Anfang des Quintetts aus der Zauberflöte (Papageno mit dem Schloss vor dem Munde) unausgesetzt und so lange, bis ein brauchbarer, ausgiebiger Klang erzielt ist, um endlich zu den nachfolgenden zusammenhängenden Sprechübungen überzugehen.

Die consonantische Wechselfolge bietet im Allgemeinen keine besonderen Schwierigkeiten. Als erschwert mag der Anschluss der einfachen und combinirten Drücker betrachtet werden, z. B. **Lump, Lampe, Sammt, angestammt, Kampf, krampfhaft, stumpf** u. s. w. Weitere Erschwernisse im exacten Anschluss des **M** an vorausgehende Consonanten der Gaumen- und Drückergruppe bilden Wörter wie: **Halbmond, abmühen, Deckmantel, zweckmässig** u. s. w.

Schliesst das **M** ein Wort ab, oder folgt ein Redeeinschnitt, dann kehrt der gehobene Unterkiefer nach vollzogener **M**-Bildung sofort in seine gesenkte Lage der Bereitschaftsstellung zurück; dies Gesetz findet die gleiche Anwendung beim **N** und hat eine Vernachlässigung desselben häufig die ärgste Undeutlichkeit der Wort- und Satzbildungen zur Folge, z. B. **Am Ofen entschlief — Im Osten einsam aber erglomm ein Stern — Da kam ein Aar aus der Höh'** u. s. w.

Noch das vorige Jahrhundert fügte dem Schluss-**m** ein **b** an; offenbar um eine artikulatorische Bewegung, einen Abschluss damit zu bewirken: **darumb, krumb, zumb** u. s. w.

Für die nachfolgenden Uebungsbeispiele sei noch bemerkt, dass die zu gleicher Silbe gehörigen Vokale dem **M** so rasch und unmittelbar als möglich zu verbinden sind und man den ihm eigenthümlichen Klang Anfangs sehr zu übertreiben bestrebt sei, bis der nasale Ausweg gefunden und eine natürliche, unbehinderte Bildung erreicht ist. Die höchste Energie des Lippenschlusses gleich beim Beginne des Unterrichts bildet das wichtigste Erforderniss; hierauf ist besonders zu achten.

Um das Verwandtschaftliche und Gegensätzliche der Bildung beider Nasalklinger recht anschaulich zu machen, mögen einige Uebungen folgen, wo dieselben theils in unmittelbarer Nachbarschaft, oder durch consonantische Unterbrechungen getrennter Wechselfolge einander ablösen. Dabei ist vorzugsweise zu beobachten, dass das **M** stets mit energischem Lippenschluss, das **N** hingegen mit etwas gehobener Oberlippe (Consonantenstellung) gebildet werde. Demzufolge ist anfangs ein äusserst verlangsamtes Zeitmafs beim Sprechen einzuhalten.

I.

Mit Marr meint mein Mann,
Müsst Mahlmann manchmal mimen.

II.

Mir Armen im Kummer
Kommt manchmal mehr Muth
Nimmt mit Himmels Milde
Maria's Muttermacht —
Stumm Schmerz und Schmach von mir.

Wechsel von **N** und **M**.

III.

Wenn Männer den Mädchen 'mal Ständchen bringen,
Im Nachen mit neckischem Brummen, mit Singen —
Dann murmeln die Muhmen mit Nasenrumpfen
Empfindsam, — und meinen, man müsse nun schimpfen! —

IV.

Ammenmärchen mahnen mich an mein Mühmchen.

V.

Man mime nie um nicht'gen Mammon!

R.

Eine richtige, kunstvollendete Bildung dieses Klingers ist für Viele ungemein erschwert; dieselbe ist auf zweierlei Art zu ermöglichen. Entweder mit dem gehobenen, vorderen Theil der vibrirenden Zunge als linguales **R**, oder mit unbeweglicher Zunge, durch verstärkten, rauhen Hauch, der, ähnlich wie bei der Bildung des rückwärts gelegenen **ch**, seinen Spielraum im Gaumen hat und daher gutturales oder Gaumen-**R** genannt wird. Es entsteht, wenn der Sprechende die Zunge von rückwärts in Bewegung, d. h. in artikulatorische Thätigkeit zu versetzen sucht, was ganz einfach nicht möglich ist, weil die Bildung des Consonanten viel zu rasch vor sich geht, um eine Schwingungsförtpflanzung (wenn dieselbe überhaupt zu ermöglichen wäre) über den ganzen Längendurchmesser der Zunge von rückwärts bis zur Spitze fortzuführen; ausserdem kann die Schwingungserregung bekanntlich vom fixirten Theil des Körpers nicht ausgehen, vielmehr nur vom freischwebenden, um sich von hier aus, so weit die Beschaffenheit des Körpers dies gestattet, nach dem Befestigungspunkte hin fortzupflanzen. Gleichzeitig wird das Zäpfchen in vibrirende Bewegung versetzt und es entsteht ein dumpf röchelnder, unangenehmer Klang. Das so gebildete **Gaumen-R** ist für die Sprache wie für den Gesang gleich unbrauchbar. Eine gute Rezitation hat es ausschliesslich mit dem freischwingenden **Zungen-R** zu thun, und verwirft jenes als eine verdorbene, physiologisch ungenügend gebildete Abart. Es gibt Sprachphysiologen, welche das gutturale **R** damit in Schutz nehmen, dass es bei gewissen Volksstämmen als ein durchgehender Sprachlaut zu betrachten sei, mithin seine Berechtigung habe. — Allerdings kann man dialektischen Gepflogenheiten manches Recht einräumen, allein niemals darf hieraus eine Verletzung derjenigen Kunstgesetze und Sprachnormen erwachsen, die ein auf ästhetischer Basis ruhendes Uebereinkommen geschaffen hat. Ich verhalte mich um so ablehnender, weil ich jenen gelegentlichen Auseinandersetzungen unbedingt kein Recht einräumen kann; verharre vielmehr bei den Anforderungen einer wirklich tönenden Vibration dieses Consonanten, die bei rechter Anleitung dem Schüler unbedingt beizubringen ist, besitzt er nur hinlänglich Fleiss und Ausdauer, um nicht gleich nach den ersten Uebungen alle Hoffnung zu verlieren.

Die Verirrung entspringt bei den meisten Menschen aus einer trägen, unbeholfenen Artikulation, die es unterlässt, auf die Consonantenbildung im Allgemeinen die nöthige Energie zu verwenden; da dies aber bei dem in Frage stehenden **R** die Hauptbedingung zu einer gerundeten, kunstgerechten Darstellung bildet, so müssen solche, bei denen die unrichtige Bildung durch eine langjährige Angewöhnung oder durch Provinzialismus und dergleichen erschwert ist, auf das nachdrücklichste angehalten werden, den an sich trägen, in vielen Fällen geradezu eigensinnigen Zungenmuskel, zu grösserer Beweglichkeit allmählig heranzubilden. Nicht früher wird eine bessere Art der Darstellung erhofft werden können, als bis der Schüler die

Aneignung freier Zungenthätigkeit an sich verspürt und im Stande ist, diese vibrierende und zugleich tönende Bewegung auf jede beliebige Zeitdauer auszudehnen.

So lange die Zunge schwer und unbeweglich im Munde liegt, wird das **R** seinen Sitz immer im Gaumen haben und aus einem klanglosen, schnarrenden Geräusche bestehen.

Bereitet eine korrekte **R**-Bildung dem Schüler sprachlich besondere Erschwernisse, dann greife ich nach einem Hilfsmittel, das mich noch nie im Stiche gelassen hat. Ich suche den Sprechenden des betreffenden Schülers auf (also den phonischen Nullpunkt des Organs) und bereite die **R**-Bildung durch eine gesungene Note vor. Dazu nehme ich die Vokale **A** und **Ä**, welche aus dieser Zungenlage heraus das Heben des vorderen Theils der, wohlverstanden sehr locker liegenden Zunge, sowie den unmittelbar sich anschliessenden Beginn der Vibration ungemein erleichtern. Als sehr zweckmässig erweist sich das energische Anfügen eines **T** vor oder nach dem **R**. Dem Zeitmaße nach also etwa so:



Diese Uebungen müssen mehr gesungen als gesprochen klingen, und zwar laut und hellklingend, bei vollkommener Vokalstellung die Oberlippe gehoben, der Consonant anfangs kräftiger als der Vokal. Die Zunge darf weder zu sehr vorgeschoben sein, noch zu weit zurückliegen. Durch vieles Ueben und Probiren muss man dahin kommen, den einzig richtigen Punkt der Zungenbereitschaft aufzufinden und festzuhalten, von wo die Schwingungserregung am leichtesten und sichersten vor sich geht.

Bezüglich des Anschlusses dieses Klingers an Vokale oder Consonanten sei Folgendes bemerkt:

Am leichtesten vollzieht er sich an **A** und die neutrale Nachbarschaft, während das Anfügen an die Ausläufer beider Vokalgebiete Erschwernisse aufweist. Beim **I** wird die Bildung dadurch erschwert, dass die hohe Zungenlage den unmittelbaren Uebergang in die **R**-Vibration nicht gestattet, der Zungenrücken also zuerst eine merkliche Senkung erfährt, woraus eine artikulatorische Verzögerung erwächst. Daher auch die Neigung (bei einigen norddeutschen Volksstämmen ist es sogar zur übereinstimmenden Gewohnheit geworden), zwischen **I** und **R** ein deutlich vernehmbares **A** einzuschieben. (Siehe Vokal **I**, Seite 33, wo ein ähnliches Gesetz beim Anschluss des **Ch** an das **I** zu beobachten ist.) Statt **wir** — **wiar**, **Bier** — **Biar**, **vier** — **viar** u. s. w. Die einschlägigen Uebungen beseitigen diese Verirrung übrigens bald. Die nächste Einwirkung hat auf das Ohr und den Geschmack des Schülers zu geschehen; man überwache dessen Gepflogenheiten auch bei seiner Umgangssprache und dulde keinen Verstoß gegen das Gesetz einer kunstgerechten Bildung.

Der erschwerte Anschluss an **U** und **Ü**, **AU** und **AÜ** erklärt sich daraus, dass, der **I**-Folge entgegengesetzt, die tiefgewölbte, rinnenartige Zungenlage sich für den Einsatz der **R**-Bildung eben so ungünstig erweist, um eine rasche Verschmelzung zu ermöglichen. — Ausserdem lässt sich eine erschwerte Lautfolge bei den Klingern **M**, **N** und **L** beobachten. Das Erschwerende besteht darin: aus der klingenden Vibration ohne Verzug in die nasale Consonanten- oder in die **L**-Bildung überzugehen, wozu eben ein Anstemmen der Zungenspitze an die obere Zahnreihe notwendig ist. Bildet das **R** den Silbenabschluss, so erfährt es eine Lautverstärkung. Da die Zunge, die Artikulation abschliessend, in ihre ruhige Vokallage zurückzukehren strebt, so entsteht häufig ein vokales Anhängsel, ein **E**, das Sänger ohne Geschmack nicht selten mit Vorliebe cultiviren, das aber schlechterdings nicht geduldet werden darf. (Siehe Vokal **E** Seite 30.) Schliesst das **R** zweisilbige Wörter ab, so wird sein quantitatives Verhältniss zum vorausgehenden **E** meist zu überwiegend; z. B. **Vater**, **Vetter**, **Wetter**, **Retter**, **weder**, **später**, **Hader** u. s. w. Der Schüler werde frühzeitig angehalten, den richtigen Ausgleich zu schaffen.

Eine üble Angewöhnung lässt sich bei Sängern beobachten, denen die nasale Ableitung eines die Schlussilbe abschliessenden **N**, durch den Mangel richtiger Behandlung, erschwert ist. Bei vielen tritt nämlich an die Stelle des **N** ein unverkennbares **R**; z. B. **Frieden** = **Frieder**; **Leiden** = **Leider**; **weiten** = **weiter**; **bereiten** = **bereiter** u. s. w. und zwar zumist dann, wenn mit den gedachten Worten sich ein musikalisches Diminuendo verbindet. Um den Vokal zu einem zarten Abschluss zu bringen, hebt der Singende die Zungenspitze, wobei durch das leise Fortklingen des Tones der Beginn einer wenn auch nur schwachen Vibration schwer zu vermeiden ist, während durch eine theilweise Verringerung des Ansatzrohres der consonantische Abschluss durch die Nasenpartien zu bewirken wäre. Auf diese unfreiwillige **R**-Bildung hat man streng zu achten und, erweist sich die Gewohnheit als eine hartnäckige, energisch dagegen einzuschreiten. —

Ueber das Charakteristische des lautsymbolischen Ausdrucks braucht kaum ein Nachweis geführt zu werden. Es liegt, der einfachsten Beobachtung zugänglich, durch das stofflich ihm eigenthümliche theils unverkennbar ausgesprochen, anderntheils in unserer Empfindung so fest begründet, dass die Beweisführung unschwer zu beschaffen ist. Jedes Vibrato, ob es nun natürlich (elementar als Donner, Erdbeben, Erschütterung durch Sturm u. s. w.) oder künstlich auf uns einwirkt, hat immer etwas Furcht- und Schreckenerregendes an sich. Gleichwie das Wort »furchtbar« gewissermassen den Inbegriff aller psychischen Schattirungen dieses Consonanten bildet, ebenso besitzt unsere Sprache eine Reihe von Wörtern, die, begrifflich zusammengehörig, in wahrhaft überraschender Weise um das Wildaufgeregte, heftig Aufwallende sich eben so ausdrucksvoll als folgerichtig gruppieren. Hingegen vermöchte eine überwiegende Mitwirkung dieses Consonanten nur unzutreffend das Geisterhafte, Transscendentale, die in luftigen Regionen schwebenden Erscheinungen zu versinnlichen; hier würde nur behagliche Ruhe, ein weiches, aumuthiges Sichfortbewegen, nur die glatten, ruhigen Linien einer fliessenden Sprachmelodie unserer Phantasie Nahrung geben.

Ein übernatürliches Wesen schwebt herein und steht ruhig erhaben vor uns. Der Gebrauch der Glieder, das Gehen, raubt ihm schon einen Theil der dramatischen Illusion. Eine Erscheinung mit menschlich unschönen Geberden, die z. B. mit den Knien schlotterte, verlöre sofort ihre Glaubwürdigkeit; heftige Beweglichkeit der Lippen, ein starkes Schnarren des etwa gar gutturalen **R** bei übernatürlichen Exclamationen würde mit Grabesruhe und Jenseits auf das Bedenklichste in Widerspruch gerathen. Zum Belege, wie scharf dieses sprachlich hier wirkende, sehr bedeutsame Lautgesetz z. B. GOETHE erkannt hat, und welche bewunderungswürdige Anwendung es bei ihm häufig findet, will ich ein kleines Beispiel aus »Faust« hier anführen:

Erdgeist: In Lebensfluthen, im Thatensturm
 Wall' ich auf und ab,
 Webe hin und her!
 Geburt und Grab,
 Ein ewiges Meer,
 Ein wechselnd Weben,
 Ein glühend Leben . . . u. s. w.

In diesen sieben Versen: fünf weiche **R**. — Ein weiteres Beispiel der Geisterchor:
 Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!

— — — — —
 Flieget der Sonne,
 Flieget den hellen
 Inseln entgegen,
 Die sich auf Wellen
 Gauckelnd bewegen; u. s. w.

Gewiss eine wunderbare, wahrhaft realistische Tonmalerei! Man lese den ganzen Chor, um gewahr zu werden, wie sich im Verlaufe alles nach oben, gleichsam perspektivisch abtont, und den Farben jede Härte wie durch Lasuren genommen ist. — Wer empfindet nicht die weichen Zauber, die gedämpften Farben einer Mondnacht bei den einfachen Worten:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz!

Und wodurch ist dieses zauberhafte Helldunkel, dieser glatte Fluss der Sprache entstanden? — Weil Goethe (darf man annehmen unbewusst?) einem Sprachzeichen aus dem Wege ging, von dem er doch wohl fühlte, dass die Erschütterungen, welche der Redefluss durch dessen Bildung erfährt, derartige stimmungsvolle Schilderungen in ihrer Wirkung unbedingt beeinträchtigen musste.*) — Einer Fülle der zutreffendsten Klangmalereien begegnet man z. B. in R. WAGNER's »Ring des Nibelungen«. Letzte Scene des II. Aktes: Zwiegespräch zwischen Siegfried und dem Waldvogel: »Lustig im Leid sing ich von Liebe; wonnig und weh' bei ich mein Lied: nur Sehrende kennen den Sinn!« —

Es wäre nun noch die Gegenprobe zu erbringen, d. h. auf die Wirkung hinzuweisen, welche ein reicheres Durchsetzen unserer Sprache mit diesem Consonanten hervorbringt.

Langer Nachforschungen bedarf es hiefür nicht; es kommt blos darauf an, die entsprechenden Situationen, zu deren Schilderung der in Frage stehende Klinger sich eignet, die Aeusserungen seelischer Affekte, denen die Sprache sinnliche Verkörperung nach aussen, überhaupt eine ausdrucksvolle, verständliche Darstellung vermitteln will, aufzusuchen.

Da sei zunächst das Zwiegespräch aus der »Legende« von GOETHE angeführt:

— — — — —
Wessen Blut ist's? — Vater! Vater!
Der Verbrecherin! — »Mit nichten!
Denn es starret nicht am Schwerte
Wie verbrecherische Tropfen;
Rinnt wie aus der Wunde frisch,
Mutter, Mutter! tritt heraus her,
Ungerecht war nie der Vater« — u. s. w.

Dass die Anhäufung dieses Consonanten ein despotisches Aufheben, ein stolzes Sich-überheben, kurz, leidenschaftlich erregte Situationen sehr zutreffend schildern hilft, lässt sich durch zahlreiche Beispiele aus den Werken verschiedener Dichter erhärten.

Charakteristisch ist die Stelle aus Bertran de Born, wo UHILAND den seiner Sinne vor Zorn, Wuth und Rachsucht kaum mehr mächtigen König, Bertran zuherrschen lässt:

»Steht vor mir, der sich gerühmet
In vermessner Prahlerei —«

oder man denke (»Sängers Fluch«) an den letzten, dem König zugeschleuderten Fluch: »Weh dir, verruchter Mörder —« welche Schauer erweckt dieser consonantisch scharf ausgeprägte Satz! Oder des grimmen Hagen Zuruf, bevor er den Speer meuchlings nach Siegfried schleudert: »Erräthst du dieser Raben Geraun? — Rache riethen sie mir!«**) Ebenso findet man ganz treffliche und drastische Schilderungen in der VOSS'schen Uebersetzung des Honier.

*) Ich kann es mir nicht versagen, noch ein Beispiel fliegendster Sprachmelodie (durch Hinegwaglassung des R) hier anzuführen:

Suleika: Wie mit innigstem Behagen,
Lied, empfind' ich deinen Sinn?
Liebevoll, du scheinst zu sagen:
Dass ich ihm zur Seite bin.

**) Man unterlasse nicht, das hierauf Bezügliche in H. VON WOLZOGEN's »Poetischer Lautsymbolik« aufmerksam nachzulesen.

»Hurtig mit Donneregepolter entrollte der tückische Marmor« — oder: . . . »Furchtbar daher, dass vor Schrecken erzitterten alle Achaier!« — — »Mir erstarrt der Rede Drang« u. s. w.

Noch ein Hinweis auf SCHILLER möge hier Platz finden: Die unübertroffene Schilderung der Feuersbrunst im »Lied von der Glocke«:

Kochend, wie aus Ofens Rachen
 Glüh'n die Lüfte, Balken krachen,
 Pfosten stürzen, Fenster klirren,
 Kinder jammern, Mütter irren!
 Thiere wimmern
 Unter Trümmern,
 Alles rennet, rettet, flüchtet u. s. w.

Mit welch' feinem Ohr SCHILLER den Wohlklang der Sprache beherrschte, ist ja bekannt; für unsern Zweck erübrigt nur, den Gesetzen nachzuforschen, unter denen ihm dies häufig so treffend, je nachdem die Stimmung des Gedichtes ihn dazu veranlasste, gelungen ist. Z. B. das Gedicht »Die Blumen«:

Kinder der verjüngten Sonne,
 Blumen der geschmückten Flur,
 Euch erzog zu Lust und Wonne,
 Ja, euch liebte die Natur;
 Schön das Kleid mit Licht gesticket
 Schön hat Flora euch geschmückt u. s. w.

Auffallend fließend und vom weichsten Wohlklang sind noch die folgenden vier Verse:

»Nachtigall und Lerche singen
 Euch der Liebe selig Loos,
 Gauckelnde Sylphiden schwingen
 Buhlend sich auf euren Schoos.«

Man nehme endlich die beiden, unmittelbar auf einander folgenden Gedichte: »Gruppe aus dem Tartarus« und »Elisium« zur Hand, um die sprachliche Farbenpracht dieser, ihrer Stimmung nach grundverschiedenen Gedichte mit Staunen zu erkennen und gewahr zu werden, welche frappante Wirkung aus jener Verschmelzung entspringt, wo charakteristischer Wortlaut und begrifflicher Inhalt sich gegenseitig decken:

». . . . Schmerz verzerrt ihr Gesicht,
 Verzweiflung sperret ihren Rachen fluchend auf«

Hingegen im andern Gedichte: Beseligendes, wonniges Empfinden; in ruhigen, weichen Linien gleitet der Fluss der Sprache dahin:

»Elisiums Leben
 Ewige Wonnen, ewiges Schweben,
 Durch lachende Fluren ein flötender Bach.
 Jugendlich milde
 Beschwebt die Gefilde
 Ewiger Mai.
 Die Stunden entfliehen in goldenen Träumen,
 Die Seele schwillt aus in unendlichen Räumen!« u. s. w.

Welche Ausbeute für das Studium sprachlicher Gegensätze! Welch' unerschöpflicher Reichthum von unsern Sprachlauten innewohnender Klangsönheit! Möchten sie immer mehr erkannt und nachempfunden werden. — Doch genug des Gebotenen; als Hinweis und Anregung zum Selbstforschen und Erweitern des Angedeuteten fast schon zu viel.

Bezüglich der Behandlung der folgenden Sprechübungen ist nach dem früher Gesagten eigentlich nichts weiter hinzuzufügen. Erst nach gründlichster Vorbereitung und der Besiegung aller Hindernisse, welche eine normale Bildung aus irgend welchem Grunde erschweren, schreite man zu den längeren, zusammengesetzten Aufgaben, um an ihnen eine abgerundete, kunstvollendete Darstellung zu erlangen. Ein übertriebenes, unschönes Schnarren, wenn im übrigen auch noch so richtig gebildet, darf bei Vorgeschrittenen unbedingt nicht mehr gestattet sein; vielmehr muss, trotz der erschwerenden Eigenthümlichkeit seiner erregbaren Eigenschaft, der Consonant mit grösster Ruhe, weichem Klang, sogar mit melodischem Wohllaut dargestellt werden können. Nur dann erst kann von einer wirklichen Aneignung zu künstlerischer Verwerthung die Rede sein.

Auf die Erschwernisse der Klinger-Lautfolge, zu deren Besiegung die drei letzten Uebungen dienen, ist bereits weiter oben hingewiesen worden. —

I.

Schwer heran braust Sturmeswetter
 Draüend rasselt Donners Grollen!
 Sturm und Brandung rauschen rasend
 Erde selber schwer erschütternd,
 Donner furchtbar überdröhnend! —
 Rastlos, sonder Fährts und Richtschnur,
 Irrt der Ritter durch der Berge
 Rauhen Gürtel;
 Rings umher durch scharf Gerölle
 Rinnen klare Wasser nieder —
 Immer weiter, ferner strebt er,
 Ueber rauher Berge Rücken,
 Ueber Gründe, grün verranket
 Dringt er fürder — bricht durch_Wirrsal.

II.

Grimmer Recke, störr'ger Krieger
 Schwerterklirrend tritt hervor!
 Wer war dort der Mauerbrecher
 Der verheert mir Burg und Ritter? —
 Schwer verschnürt durch Armringshärte
 Zerzt hierher mir den Barbar!
 Rache schwor mir der Verräther,
 Aber rascher wird dir werden
 Kerker dort! — Verruchter Räuber!

III.

Lautfolge von **R** und **M**.

Armer Mann, ermahne Armin:
 »Wer Macht vermehrt,
 Der minder' mancher Mutter Müh' —
 Vermehr' vermessen Männer Muth!«

IV.

Folge von **R** und **L**.

Zwar lockt gefährlicher **Liebe Irrlicht** —
 Aber **lößlich** überlistet der lautere **Thor**
Frevler Liebe Verleitung.
Leider lässt aber Lacher Lust
Lieber Lob zierlich verlauten
Für Klingsor, der lästerlich,
Begehrlicher Liebe Verlockung erlegen. —

V.

Endsilben **ern, ernd**.

Erzitternd gewittern
Schmetternd erschütternde Schauern! —
Kletternd und **kauernd**,
Wandernd und **lauernd**,
Wimmern zähklappernde Bauern! —

W.

Die physiologische Bildung dieses Klingers ist uns, zum Theil von der Bestimmung der dunkeln Vokalgrenze her, bekannt. Er schliesst sich stofflich jenem Vokalgebiete unmittelbar an, und bildet so den natürlichen Uebergang zu den Consonanten. Das **W** wird vermittelt der Lippenspalte und der tönenden Erregung der Stimmbänder gebildet. Die Zunge liegt, bis an die untern Vorderzähne vorgeschoben, flach im Munde; die Oberlippe gehoben, legt sich die Unterlippe ganz weich, mit dem Bestreben, einen Breitenschluss zu bewirken, an die obere Zahnreihe an, woraus sich annähernd jene Mundstellung ergibt, die ich als die consonantische Bereitschaftsstellung bezeichne und von welcher später noch die Rede sein wird. Der aus dem Kehlkopf kommende dunkle Klang streicht gleichsam an den Seitenflächen (Ränder) der Zunge her und berührt die Unterlippe sehr fühlbar; eine verstärkte Tension der expirirten Luft lässt sich bis zu vibrierender Bewegung derselben steigern. Bei richtiger, klangvoller Bildung des **W** ist die Vibration sogar an der Oberlippe fühlbar. Wölbt sich hingegen die Unterlippe, d. h. spitzen sich beide Lippen nach vorne gerichtet zu, dann entsteht die Bildung des englischen **W**; es wird nämlich ein voraus klingendes **U** deutlich vernehmbar, das gegenüber der Darstellung unseres deutschen **W** unbedingt verwerflich ist. — Ausserdem ist darauf zu achten, dass der Mechanismus der **W**-Bildung nicht mit jenem des **F** verwechselt werde. Im Gegensatz zu der beschriebenen, in die Breite gehenden, lächelnden Mundstellung bei möglichst geringer Entfernung der Kiefer von einander, spitzt sich bei der **F**-Bildung bei gleichzeitig verstärktem wiewohl tonlosem Blasegeräusch, die Lippenöffnung bedeutend mehr zu — die Unterlippe rollt sich gleichsam nach innen. (Vergl. Consonant **F**.) Zweckmässige Uebungen für die scharf auseinander zu haltenden Unterschiede beider Sprachzeichen bezüglich ihrer korrekten Bildung bestehen darin, dass man dieselben übungsweise immer unmittelbar aufeinander folgen lässt; z. B. **auffinden** — **aufwinden**; **auffallen** — **aufwallen**; **Aufwand**; **Schafwolle**; **Reifwelle**; **lauf westwärts** u. s. w. Der Anschluss an die Klinger **L, N, Ng** und **R** ist ganz leicht und vollzieht sich glatt und unbehindert; z. B. **Schallwelle**,

thalwärts, Hohlweg, anwenden, Anwalt, Scheinwelt, Zwingwahl, Urwelt, Thierwelt u. s. w. Erschwert hingegen ist die Lautfolge von **M**, **B**, **P** und **Pf** durch den vorausgehenden vollständigen Lippenverschluss; z. B. Lammwolle, umwinden, Leibwäsche, abwälzen, liebwerth, Galoppwalzer, Kopfwendung, Schlupfwinkel u. s. w. Der Anschluss der hellen Vokale und Dyphthonge vollzieht sich glatt und unbehindert; derselbe bildet nur ein Artikulationstempo, während die Verschmelzung mit Vokalen der dunklen Gruppe, insbesondere des **AÜ** — **EU**, zwei Tempi in Anspruch nimmt. Dort behalten die Lippen ihre Lage, während sich beim Eintritt des Vokals bloß Unterkiefer und Unterlippe, ohne selbstthätige Veränderung der letzteren, entsprechend senkt — hier aber haben beide Lippen aus der in die Breite gezogenen Lage in die gesenkte, nach vorne zugespitzte Mundstellung überzugehen, und den dunkeln Vokalanschluss zu bewirken. — Die einschlägigen Uebungen haben mit **W**-anlautenden Silben zu geschehen: **wa** — **wo**; **wi** — **wü**; **we** — **wö**; **wei** — **weu** u. s. w.

Das psychologisch Eigenthümliche dieses Klingers ist so bestimmt ausgeprägt und dem Ohre erkenntlich, dass jeder Hinweis durch einschlägige Beispiele überflüssig erscheint. Das **W** ist das flüssige, wogende und webende Ingredienz in unserer Sprache. In diesem Sinne, und gemäß seiner ganz besonderen lautsymbolischen Ausdrucksfähigkeit, findet es denn auch in mannigfachen Dichtungen die glücklichste Verwendung. Insbesondere lässt R. WAGNER, mit dem sichersten Ausblick auf die zu erzielende Klangwirkung, seine drei Rheintöchter im »Rheingold« ihr liebliches:

»Weia! Waga, woge du Welle, walle zur Wiegel
Wagalaweia! Wallala weiala weia!«

mit Zuhilfenahme des eben so fließenden **L** singen, und erreicht damit einen klanglichen Wohlklang, eine so elementare Prägnanz des Ausdrucks und der Gesamtstimmung, wie sie gar nicht zutreffender gedacht werden kann. — Die folgende Uebung muss anfangs mit sehr gehobener Oberlippe, also lächelnder Mundstellung gesprochen, das **W** stets möglichst klangvoll gebildet werden. Das sprachliche Zeitmaß zuerst langsam, gut rhythmisch, dann allmählig lebhafter.

Wie wär's wohl, wenn wir weilten,
Wo wogende Wellen weich winken —
Wo wonniges Wehen im Walde
Wenn Westwinde wiegen und weben? —
Wohl werden wir weilen wo Waldweh'n,
Wo wallende Wellen sich wiegen —
Weil Waldwonnen Wunder wohl wirken,
Wenn Weh' weisse Wangen wollt' welken.

J.

Während der vorausgegangene Consonant als der letzte Ausläufer der Klingergruppe in der Richtung der dunkeln Vokalgrenze, mithin als der Uebergang zu jenem Vokalgebiete überhaupt zu betrachten ist, so bildet das **J** als Klinger mit zwar geringerem Klangvermögen, im Gegensatz zur Stellung des **W**, den Ausläufer nach der hellen Vokalgrenze. Das Stoffliche desselben ist dem **I** nicht bloß verwandt, sondern seine klingende Artikulation ist diesem Vokal sogar entnommen. Weder die sprachliche noch die gesangliche Behandlung dieses Klingers gestattet eine Dehnung. Der vokale Anschluss hat mit möglichster Beschleunigung zu geschehen. (Einen consonantischen Anschluss an das **J** weist unsere Sprache über-

haupt nicht auf.) Jedes tönende Verweilen ist ebenso fehlerhaft als geschmacklos. Weder Redner noch Sänger (und bei jenem ist es in noch erhöhtem Masse verwerflich!) darf pronunciren: **j-a, J-ammer, J-ohann, J-ubel, j-e-de** u. s. w. Stets muss die Betonung eine weiche, flüchtige sein, die ihren Nachdruck erst auf den sich anschliessenden Vokal überträgt. Bei der Bildung ist die einfache Consonantenstellung der Lippen zu beobachten. Die Zunge ist vorgeschoben und hoch gewölbt wie beim **I**. Zwischen der Gaumenwölbung und dem Zungenrücken ist ein enger Raum gebildet, durch welchen der, bei vorher geschlossener Stimmritze nunmehr durch die Stimmbänder erzeugte, mit einem Reibungsgeräusch verbundene tönende Laut energisch getrieben wird. Bei der Artikulation senkt sich der Unterkiefer je nach der Beschaffenheit des sich anschliessenden Vokals. Einer durchaus unstatthaften, corrupten Bildung dieses Consonanten begegnet man in Sachsen und den angrenzenden Staaten Mitteldeutschlands. Es ist dies jene Umwandlung des **J** in ein **Ch**, an der übrigens so ziemlich alle Bildungsgrade der Bevölkerung Theil nehmen. Ganz abgesehen davon, dass ein sprachlich verfeinertes Ohr schon peinlich berührt wird, wenn es in den genannten Landestheilen von allen Berufsklassen hört: Ach Härr Chäses! Hat mär chämals von Chämand so was chähärt? — so muss der Ausblick auf eine Zuhilfenahme dieser festgewurzelten Gepflogenheit zu Sprach- oder Gesangs Zwecken um so grössere Bedenken erregen. Bei dieser **J**-Bildung werden zunächst die weichen Gaumentheile in zu grosse Mitleidenschaft gezogen; durch verstärktes Geräusch der ausströmenden Luft wird der tönende Theil zu sehr beeinträchtigt und schliesslich ganz unterdrückt. Gegen diese dialektische Angewöhnung muss gleich beim Beginne des Unterrichts energisch vorgegangen werden. Mit Erfolg lässt sich hiergegen ein mit geringer Spannung bewirktes Herabziehen der Oberlippe anwenden, wodurch eine mehr abgerundete, der dunkeln Vokalstellung ähnliche Lippenöffnung erzielt wird. Das **J** klingend zu bilden, und dass dies rasch und möglichst energisch geschieht, ist dann die nächste Aufgabe. Man benütze zu solchen kurzen Silbenbildungen anfangs ausschliesslich das **I**, z. B. **ji — ni; jil — nie; jing — nie** u. s. w.; sodann die klanglich zusammenhängende Vokalfolge: **ji-je-jä-ja; ji-jü-ju-jo**, und endlich das erschwerte **jeu**. Diese Uebungen lasse man andauernd mit frischer, hellklingender Stimme sprechen, bis der rechte Anschlagspunkt ganz vorne zwischen den oberen Schneidezähnen und Zungenspitze gefunden ist.

Da wir in unserer Sprache wenige Wörter haben, in denen das **J** sich in der Mitte zweier Silben, im unmittelbaren Anschluss an vorausgehende Vokale oder Consonanten befindet (**Troja, Maja, Mirjam, Tronje** und einige andere), so lässt sich das Augenmerk beim Studium um so mehr darauf richten, die vokale Abgrenzung zwischen zwei Wörtern auf eine abgerundete, geschmackvolle Weise zur Darstellung zu bringen. Das Wort **Troja** und **O ja** müssen sehr wohl unterschieden werden. **O Jammer! So jäh gestürzt! Da Joseph kam. Wie jene. Wie jubeln jene! Trau' Jenem nicht. Ei ja!** Die **J**-Bildung macht sich ferner, wenn auch sehr abgeschwächt, geltend, wenn auf die Diphthonge **Ei—Ai** und **Eu—Äü** ein **E** als Anlaut der nächsten Silbe folgt; z. B. **Klei-e; schrei-en; verblei-en: Treu-e; freu-en; Bläu-e**; hingegen ist bei gedehnten Silbenbildungen mit dem Anschlusse des **e**, **en**, **end** u. s. w. die unmittelbar sich anreihende **E**-Bildung ohne Zwischenlaut mit verschärftem Ohr zu üben. Also: **flieh-e zieh-en, nie entflieh-end**; ebenso unrichtig ist es, mit dem Dehnungs-**H** die zweite Silbe vernehmlich anlauten zu lassen: **flie-he; zie-hen; nie entflie-hend**. Das wäre ein grober Verstoß, nicht bloss gegen die Schönheitsgesetze unserer Sprache, sondern auch gegen die Grammatik. Auf die feineren Klangschattirungen bei den Uebergängen eines Vokals in den andern muss der Schüler eben frühzeitig hingewiesen werden. Zur Inangriffnahme der nachstehenden Uebung ist ausser dem Vorstehenden, dass man beim Studium recht beherzigen wolle, nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen:

Jämmerlich jammern jene Jobberjuden:

Jaffas junger Janhagel jagt

Jubelnd, johlend und jauchzend,
 Jetzt im Jänner des Jahrs
 Judith, jene Jüdin,
 Jung wie Jephta's Juwel! —

Zusammenstellung sämmtlicher Klinger zu einer fortlaufenden Sprachstudie.

Die folgende Uebung, die mit geringen Ausnahmen nur aus Klingern zusammengesetzt ist, gestattet sowohl einen erwünschten Ueberblick über das bisher Gewonnene, als auch zugleich einen Ausblick auf den zu erzielenden Gewinn, der dem Organ in aufsteigender Proportion aus dieser Anleitung erwächst. Der verständige Lehrer wird gewahr werden, wie weit der Schüler mit dem Studium aller vorausgegangenen Sprachbestandtheile vorgerückt ist, und ob sein Organ bereits jene Geschmeidigkeit und klangliche Ausbeutung der Klingergruppe erlangt hat, um nunmehr einen ununterbrochenen Klangcylinder, wie ich ihn Seite 10 beschrieben und als wichtigstes Ergebniss des zu Gewinnenden hingestellt habe, den Anforderungen gemäss darzustellen. Er trachte dessen Ohr für den musikalischen Wohlklang, der eben nur durch eine vollendete Verschmelzung von Vokal und Consonant zu erzielen ist, und den ich als die Grundbedingung für die eigentliche »Sprachmelodie« fordere, immer mehr zu verfeinern. — Vom zartesten, aber immer metallig klingenden Pianissimo gehe er bei dieser Uebung aus und suche den Sprechton bei allmählicher Intervallerhöhung bis zu kräftigster Klangäusserung zu steigern, um so bei volltönendem Brustklang die Grenze zwischen Sprech- und Gesangston allmählig zu verwischen. Nicht blos für den Sänger ist dieser Uebergang aus der Sprachrezitation in den Gesang von höchster Wichtigkeit, — auch für den lediglich Sprachbeflissenen dient die Aneignung dieser Disciplin dazu, das Organ zu mächtiger Klangfülle zu entwickeln! Nun erst vermag der Schüler das den Klingern inwohnende, ganz eigenthümliche Klangvermögen richtig zu erkennen und dessen Wirkung auf den melodischen Fluss der Sprache zu beurtheilen, um endlich gewahr zu werden, welche Vortheile ihm aus den einschlägigen Uebungen erwachsen. Die folgende combinirte Klingerstudie bezeichnet nun gleichsam einen Abschnitt in der klanglichen Entwicklung der Sprechstimme, und bildet für das noch Folgende einen um so bedeutsameren Untergrund, als das nun noch abzuhandelnde Consonanten-Material nur mehr die Bildung der tonlosen Artikulationsorgane sich zur Aufgabe macht. —

Leeren Wahn wohl will man nennen
 Jene Minne ohne Reine;
 Wie im Meere Wellen rinnen,
 Wallen Wonnen wirr im Rinnen,
 Ohne Ruh je zu gewähren.
 Wahre Minne wolle nennen
 Jene warmen reinen Wonnen,
 Deren Helle all' erwärmen
 Wie ein reiner Wein den Waller! —

Die tonlosen Consonanten.

Die Zischergruppe.

Ch

(Vorderer Rauschlaut.)

Im Anschluss an die Seite 58 gebrachte, verwandtschaftliche Zusammenstellung unserer gesamten Sprachzeichen folgt dieser Consonant dem letzten Ausläufer der Klingergruppe (**J**) in unmittelbarem Anschlusse. Beide sind bezüglich ihrer physiologischen Bildung nah verwandt, wiewohl das **Ch** stofflich der Gaumengruppe anzugehören scheint. Indessen habe ich nicht ohne Grund jener Gruppe den Platz in der Reihenfolge derjenigen Consonanten angewiesen, die ihren Ausgangspunkt vom dunkeln Vokalismus aus nehmen. Die Bildungsstellen des vorderen und rückwärts gelegenen **Ch** liegen so weit auseinander, dazu entlehnen sie ihre besondere Eigenschaft lediglich der vokalen Nachbarschaft, dass von einer Zusammengehörigkeit eben nur bedingt die Rede sein kann.

Bei der Bildung des vorderen **Ch** ist die Stimmritze mässig geöffnet (Merkel); mithin hört die tönende Mitwirkung bei der Artikulation auf. Die energisch geführte Ausathmung, bei gleichzeitig starker Zusammenziehung des Zwerchfells, wird zu einem scharfen Geräusch verarbeitet, das unter Beihilfe der betheiligten Organe (weicher Gaumen, Zäpfchen, Zunge und Gaumensegel), die in ihrer Stellung zu einander drei Anschlagpunkte erkennen lassen, nun auch eben so viele Modifikationen dieses Rauschlautes ermöglicht. Diese rückwärts gelegenen Bildungen werden uns erst beschäftigen, wenn wir, von der Grenze der dunkeln Klinger ausgehend bei den Gaumenconsonanten **Ch**, **G** und **K** angelangt sind. — Die angeführten Organe nehmen bei der in Frage stehenden vorderen **Ch**-Bildung unter einander folgende Stellungen ein: Die Zunge sehr gehoben, wie etwa beim **I**; das Zäpfchen gesenkt und durch die Reibung der stark ausströmenden Luft nach vorwärts gerichtet; die Gaumensegel in contrahirter Lage zu einander. In Folge der hohen Zungenlage ist der Kehlkopf merklich gehoben und senkt sich, wie wir später sehen werden, nach der jeweiligen (vorausgehenden) vokalen Beeinflussung. (Höchste Stellung bei **ich**, tiefste bei **uch**.) Je mehr das **Ch** seinen Anschlagpunkt nach vorne verlegt, desto enger gestaltet sich der Durchgang, die Schallrinne, und um so intensiver erscheint die Beschaffenheit des Geräusches. Obwohl dieses nun völlig tonlos ist, so lässt sich dennoch eine entfernte vokale Beimischung beobachten, die, dem vorausgehenden Vokal entlehnt, sich mit demselben verschmilzt und so den gemeinschaftlichen Anschlagpunkt sucht.

Dies wird man am zweifellosesten gewahr, wenn man die nachstehende Reihenfolge von Silbenbildungen scharf beobachtet: **ichi**, **eche**, **ächä**, **acha**, **ocho**, **uchu**. Die allmähliche Senkung des Zungenbeins i. e. Kehlkopfes, sowie die sich erweiternde Gestaltung des Gaumenraumes lässt sich so aufs deutlichste beobachten. Da, wie wir gesehen, das vordere **Ch** aus der physiologischen Verwandtschaft zum **J** abzuleiten ist, so erscheint es fast überflüssig, noch hinzuzufügen, dass der Anschlagpunkt bei dessen Bildung ganz vorne, zwischen der nach abwärts gebogenen Zungenspitze und den oberen Vorderzähnen sowie einem Theil des harten Gaumens in Uebereinstimmung mit dem verwandten Vokal **I** zu suchen ist. Dieser Anschlagpunkt wird eben, wie schon erwähnt, bestimmt, durch diejenigen vorausgehenden Vokale oder Consonanten, deren Bildung an dieser Stelle des Ansatzrohres ihren Spielraum hat, weil **Ch** als selbständiger Silbenanlaut in unserer Sprache (ausser einigen Städtenamen) nicht existirt. Es sind dies die Vokale: **I**, **E**, **Ä**, **Ö**, **Ü**, **AÜ**, **AI** — **EI**; (bei den Dyphthongen ist bezüglich des consonantischen Anschlusses stets der Auslaut maßgebend). Ausserdem bewirken sämmtliche vorausgehende Consonanten, sie mögen ihrer Art nach geschaffen sein wie

sie wollen, immer die vordere **Ch**-Bildung. Hingegen haben die in zwei- und mehrsilbigen Wörtern auf das **Ch** folgenden Vokale und Consonanten im Allgemeinen keinen rückwirkenden Einfluss auf dessen Bildung. Ob mit Recht ein Lautunterschied zwischen **Chiemsee** und **Cham**, **Chemnitz** und **Chur** zu machen ist, bleibt dahingestellt. Physiologisch könnte er indessen begründet werden. —

Der consonantische Anschluss an das **Ch** bietet keine nennenswerthen Erschwernisse. Das Wörtchen **Licht** gehört zu den allerersten Silbenbildungen des Kindes, das unmittelbar auf die **P**-, **M**- und **D**-Bildung sie aussprechen lernt. — Erschwert wird eine für die Kunst gültige Darstellung durch Lücken der vorderen Oberzähne oder defekten Gaumen; in diesem Falle muss vor dem Beginne des Unterrichts das Gebiss jedenfalls ergänzt werden, während freilich ein unvollkommener Gaumen die Ausübung des Gesangs oder der Sprachrezitation selbstverständlich ganz untersagt.

Es ist zweckmässig, lange bevor man das zur Gaumengruppe gehörige, rückwärts gelegene **Ch** in Angriff nimmt, die Behandlung des vorderen **Ch** vollkommen inne zu haben, weil dies für die Tonbildung nicht selten von entscheidender Wichtigkeit ist. Eine gaumige Vokalbildung wird durch andauernden Verkehr mit dem hintern **Ch** nur noch wesentlich verschlimmert, während die Behandlung des vorderen die vokale Klangäusserung niemals nachtheilig beeinflusst. Die nachfolgende Sprechübung kann somit bei jeder Beschaffenheit des Organs unbedenklich geübt werden. Um die Veränderungen des Anschlagpunktes an der harten Gaumenwölbung recht klar zum Verständniss zu bringen und das Gefühl für die vokalen Beeinflussungen zu möglichster Verfeinerung zu entwickeln, habe ich bei der einschlägigen Studie mir angelegen sein lassen, die helle Vokalfolge anfangs, so weit es sich eben durchführen liess, festzuhalten: **i — e — ä — aü; i — e — ä; i — e — ö — ü — ai** u. s. w. — Ob diesem Consonanten wirklich eine lautsymbolische Eigenart zugesprochen werden kann, lässt sich schwer entscheiden. Man kann allenfalls annehmen, dass durch die grosse Anzahl der Diminutivbildungen **chen**, wie unsere Sprache sie aufweist, etwas Kleinliches, Zierliches, Süssliches ausgedrückt sei: »Mädchen mit dem rothen Mündchen« — lächelndes Kindchen — Bäschen, Strässchen, Gässchen, niedliche Sächelchen u. s. w. In Kinderliedern finden derartige Wortbildungen häufig Verwendung, die allerdings dann in vielen Fällen ganz zutreffend wirken. Ebenso kann die Menge der Beschaffenheitswörter, die als Schlussilbe das **lich** haben und dem Auslaut-**ch** unbedingt eine charakteristische Färbung geben, auch ganz gut in dieser Richtung gedeutet werden; z. B.: lieblich, niedlich, süsslich, zierlich, kleinlich u. s. w.

Vorderes Ch.

Nicht schlechte Wächter scheuchen
 Wichte, welche frech lächelnd,
 Ziemlich bezech — möchten flüchtig entweichen,
 Schüchtern, verächtlich, gleich Kätzchen weich schleichen,
 Sichtlich gemächlich, recht heuchelnd sich lächelnd.

S.

(Säusellaut.)

Die Vorbereitung zur Bildung dieses Consonanten besteht zunächst in der allgemeinen consonantischen Bereitschaftsstellung: gehobene Oberlippe; die Unterlippe hinaufgezogen, an die untern Vorderzähne sich anlegend. Die Stellung der Kinnlader ist somit zusammengedrückt; der Unterkiefer etwas mehr vorgeschoben als bei natürlichem indifferenten Kinnladeranschluss. Beim Anlaut-**S** ist der Abstand etwa wie beim **N**; hingegen treten am Schlusse einer Silbe,

um den Laut zu verstärken, die Zähne noch näher an einander heran. Die Zunge, hoch gewölbt, bildet einen breiten Spalt zwischen sich und der ganzen Länge des harten Gaumens. Durch diesen ziemlich engen Kanal wird nun die ausströmende Luft gegen die oberen Schneidezähne geführt. Während bei der Bildung des **Ch** sich weicher Gaumen und Zäpfchen senken und durch die anstreifende Ausathmung das diesem Consonanten eigenthümliche Geräusch entsteht, lässt beim **S** die weiche Gaumenwölbung den Luftstrom unbehindert durch; seine säuselnde, zischelnde Eigenschaft erhält er aber erst an der Innenseite der vorderen Oberzähne, die, durch eine entsprechende nach unten gesenkte Lage der Zungenspitze eine schmale Schallritze bilden helfen, welche die durchströmende Luft zu einem Säusellaut verarbeitet, der über die unteren Vorderzähne und Unterlippe deutlich fühlbar hinweggleitet.

Durch die zwischen den Zähnen sich befindenden Zwischenräume erhält der Consonant eine gewisse rauschende Verstärkung. — Nach MERKEL (Anthropophonik S. 868) bilden sich bei der Pronunciation des **S** mehrere Schallritzen oder Schalllöcher und zwar so gestellt, »dass sich die Luft daran bricht«. Ich meine, dass eine vollkommene Bildung gar nicht anders als durch natürliche enge Ritzen, welche die energisch durchstreichende Luft zu einem scharfen, pfeifenden Säusellaut verdichten, vor sich gehen kann; denn man wird gewahr, dass bei fehlenden Schneidezähnen der oberen Zahnreihe eine vollkommene Darstellung dieses Consonanten schlechterdings nicht zu ermöglichen ist. Durch Zuhilfenahme der seitlichen Schallritzen zwischen den Backenzähnen kann zwar annähernd ein **S**-Laut hervorgebracht werden; allein die durch die Zungenrinne getriebene Luft sucht ihren natürlichen Ausweg, d. h. ihren Verdichtungsspielraum unbedingt zwischen dem vorderen Theil der Zunge (nicht Spitze) und den vier vorderen Schneidezähnen und erst bei eintretender Verhinderung seitlich. Findet sie keinen harten Widerstand, so verlässt sie als stumpfes Geräusch das Ansatzrohr, ohne eine exakte **S**-Bildung zu Stande gebracht zu haben. Den Beweis hiefür liefert die Thatsache, dass fehlende Backenzähne, obwohl der Durchgang der expirativen Luft zwischen beiden Zahnreihen bis zu den zurückgelegensten Zahnstellen angenommen werden kann, die Bildung des **S** doch niemals in dem angedeuteten Sinne beeinflussen.

Was MERKEL bei bestehender Zahnlosigkeit substituirt, ist ein für die Kunstausbübung völlig unbrauchbarer, übler Ersatz; nur der Zahnkünstler ist es, der aus dieser Nothlage heraus helfen kann! —

So leicht die Vollzugsmechanismen dieses Consonanten im Allgemeinen zu handhaben sind, — dennoch gewahrt man häufig Missbildungen, die sich als sogenanntes »Lispeln« zu erkennen geben. Es war üblich, dass man ein mit diesem Uebel behaftetes Individuum für die Ausübung dramatischer Gesangs- oder Sprachrezitation als unbrauchbar zurückwies, weil man einen nicht zu beseitigenden organischen Fehler zu erkennen vermeinte. Ein richtig geleitetes Verfahren, wie ich es alsbald beschreiben will, vermag aber diese artikulatorische Unart gründlich zu corrigiren. Gewöhnlich bezeichnet man diese unbeholfene, stumpfe Art der **S**-Bildung schlechtweg damit, dass man von einem solchen Menschen sagt: »Er stösst an, er lispelt« — oder man erklärt ganz einfach: der Betreffende habe eine »zu lange Zunge!« In der That wäre damit der Zustand, sowie die Art und Weise der verkümmerten **S**-Bildung ganz zutreffend gekennzeichnet! Allein die relative Länge der Zunge hat mit dieser Lautverirrung gar nichts zu schaffen. Allerdings stösst die Zunge an, d. h. sie legt sich, die Zungenspitze mit der Tendenz nach oben, fest gegen die obere Zahnreihe und verstopft damit alle Durchgänge zwischen den Zähnen und die Artikulationsstelle selbst; der Unterkiefer erhält einen zu hohen Stand, um noch einen Ausweg, der die Bildung ermöglichte, zu gestatten. Versucht es die Zunge, beim Eintritt des Vokals sich wirklich zu corrigiren, dann ist das Bestreben, die vordere Partie abwärts zu bewegen, zwar zu erkennen, allein es schiebt sich gleichzeitig der Zungenkörper so weit vor und zwischen die beiden Zahnreihen hinein, dass von einer scharfen Artikulation noch immer nicht die Rede sein kann. Statt des scharfen heilsäuselnden **S** erhalten wir eine Abart des **T**, weil durch die nach vorwärts strebende Zunge

die Artikulation sich direkt zu diesem Consonanten hinbewegt, während ein stumpfes Geräusch, das den ausgesprochenen Charakter des Gestopften an sich trägt, sich bemerklich macht. — Aber, wie gesagt, nicht die Länge der Zunge ist es, welche diese fehlerhafte Bildung bedingt — (eher könnte die Dicke des Zungenkörpers eine üble Beeinflussung bewirken!), vielmehr beruht dieselbe auf einer hässlichen Angewöhnung, die sich nicht selten von der Mutter auf das Kind vererbt, sofern dieses die ersten lautlichen Eindrücke von jener empfängt und seine ersten Sprechversuche diesem Vorbilde ablauscht und nachzuahmen trachtet. Die Befähigung erwächst dann zumeist aus dem Versäumniss einer frühzeitigen Korrektur, die im zarten Kindesalter leicht durchzuführen gewesen wäre.

Bei früheren Altersstufen beginne man damit, die Lippen sowie die vordere Zungenpartie übertrieben in die Breite legen zu lassen; die Mundwinkel gehoben, wie zum Lächeln; die Zungenspitze abwärts geneigt, ganz flach und gleichsam nach innen (unten) umgebogen, legt sich gegen die untere Zahnreihe, die Unterlippe gleichsam mit Spannung an die Zähne angelegt. Bei ruhig durchstreichender Luft suche man nunmehr ein leises, sanftes Säuseln, ganz im Pianissimo, zu erzielen. Ist dies gelungen, dann versuche man mit diesem hellen Säuseln den Vokal **I** gleichzeitig zu verbinden, d. h. möglichst leise zu singen. Diese Verbindung ergibt ein Gesurre, das anfangs einen dumpfen, *Ü*-artigen Klangcharakter hat, aber allmählich zu einem hellen Zischlaut fortgeführt, die vokale Mischung scharf erkennen lassen muss. Kann dieser Anforderung nur ungenügend entsprochen werden, dann ist die Verstopfung eben noch nicht beseitigt, und man kehrt zu der gymnastischen Vorbereitung von Zunge und Lippe wieder so lange zurück, bis der gewünschte zischende Laut, der z. B. das siedende Wasser oder das Summen einer Biene nachahmt, wirklich gewonnen ist. Sollten diese Uebungen den gewünschten Erfolg nicht haben, dann schreite man zu der nachfolgenden Kur, die mir bei einschlägigen Fällen häufig recht gute Dienste geleistet hat. — Die nächste Voraussetzung besteht darin, dass der »Anstossende« den anstössigen Gegenstand, also die Zungenspitze, mit freier Willkür nach unten und einwärts biegen (aufrollen) lerne. Dieses muss zu allererst aufs gründlichste geübt werden. Sodann bringt man den Zeigefinger bis zum ersten Gelenk zwischen die Zähne und zwar so, dass der äussere Nagelrand die Stelle berührt, wo die oberen Schneidezähne am harten Gaumen befestigt sind. Der Finger, steif gestreckt, soll eine fast vertikale Stellung einnehmen. Um dies zu ermöglichen, biegt das obere Fingergelenk sich etwas nach innen, während das zweite Gelenk sich an die Unterlippe fest anlegt. Nun erfolgen bei verstärkter Lufttension die ersten Versuche einer wirklichen **S**-Bildung. Anfänglich mangelhaft und mehr den Rauschelauten als dem **S** ähnlich, wird sich der Laut nun allmählich verschärfen und bei fortgesetzter Uebung endlich den wirklichen Säuselcharakter annehmen. Es folgen nun einfache Silbenbildungen mit den Vokalen der hellen Gruppe, also: **sa** — **sä** — **se** — **si**; sodann Uebungen von längerer consonantischer Anlautdauer mit einem gleichzeitigen Crescendo: **ssssa!** **ssssä!** u. s. w. (Die dunkeln Vokale sind ausgeschlossen; durch die Anwesenheit des Fingergelenkes lässt sich nur ein ungenügender vokaler Anschlagpunkt erzielen.) Ich kann nur wiederholen, dass, sobald der zuerst angedeutete Versuch nicht gelingt, dieser Weg durchaus zuverlässig ist, ein verdorbenes **S** gründlich zu corrigiren. Nur vergesse man nicht, dass bei dieser Verbesserung zu allernächst das Ohr für das einzig Richtige der Darstellung gebildet werden muss; das kann freilich nicht über Nacht geschehen, erheischt vielmehr in vielen Fällen Zeit und — grosse Geduld. —

Haben wir im Vorstehenden kennen gelernt, was man gemeinhin unter »Anstossen, Lispeln« zu verstehen hat — wie es entsteht und wie es zu beseitigen ist — so muss es befremden, wie gerade diejenigen Artikulationsmomente, die bei unrichtiger Darstellung entscheidend sind, den Sprachphysiologen **ANGERMANN** zu der Theorie veranlassen konnten: dass bei der **S**-Bildung der »hintere Theil der Zungenspitze momentan die Oberzähne berühre und dieser Umstand, je nachdem die Berührung härter oder weicher, drei Modifikationen des **S** erbebe«. Die einfachste empirische Praxis lehrt aber, dass, sobald der vordere Theil der

Zunge mit den Oberzähnen in Berührung tritt, oder die Zunge (wie oben beschrieben) sich flachgestreckt zwischen die beiden Reihen der Schneidezähne hinschiebt, eine mangelhafte Bildung nothwendig erfolgen muss. Vom Ungenügenden bis zum Unerträglichen mögen da vielleicht drei Modifikationen zu beobachten sein, eine richtige Bildung wird aber auf diese Art niemals ermöglicht werden können!

Unsere Sprache weist zweierlei **S** auf; das weiche An- und Zwischenlaut-**S** und das scharfe, verdoppelte, welches sich entweder zwischen zwei Silben oder am Schlusse eines Wortes befindet. Als Schriftzeichen lehrte man ein langes und ein kurzes **S**; ersteres am Anfang, letzteres am Ende einer Silben- und Wortbildung. Für die eigentliche Verschärfung hatte das Mittelhochdeutsche dem **S** ein **Z** angefügt. Aus dieser Verbindung gestaltete sich später ein Lautzeichen, dem wir heute noch bei Druck- und Handschriften begegnen. Unsere jetzigen Druckschriften bestehen der Mehrzahl nach aus lateinischen Lettern, und so hat man dieses ehemals übliche Sprachzeichen ganz beseitigt und setzt nunmehr für alle Verschärfungen **SS**.

Der physiologische Unterschied besteht bei dem verschärften **S** in einer verstärkten energischen Ausathmung, und einer durch grössere Annäherung des Unterkiefers herbeigeführten Verengung der Schallritze zwischen den Zähnen und der Zunge; z. B. **blasen** — **bläss**; **Fassolt** — **Fass**; **Base** — **Bass**; **Riese** — **Riss** u. s. w. Tritt hingegen eine weitere Verschärfung durch **SS** zwischen zwei Silben ein, wie z. B. in den Wörtern: **wissen**, **wessen**, **fassen** u. s. w., so darf eine eigentliche Trennung beider zwar nicht stattfinden, weil beide **S** zur ersten Silbe, der Wurzel, gehören; allein das zweite **S**, das eben nur scheinbar die zweite Silbe anlautet, nimmt das Recht einer selbständigen Neubildung gleichwohl für sich in Anspruch und zwar dadurch, das ein geringer expirativer Stoss das andauernde Säuseln des ersten **S** unterbricht, um den Silbeneinschnitt zu bilden. Es hat dies Verfahren grosse Aehnlichkeit mit zwei durch einen Bogen verbundene Noten, deren rhythmische Einschnitte durch darübergesetzte Punkte angedeutet sind und eine gestossene Bindung darstellen.

Das **S** besitzt eine auffallende Rückwirkung auf die Kürze oder Dehnung der vorausgehenden nachbarlichen Vokale; es überträgt die eigene physiologische Beschaffenheit in fast allen Fällen auf seine Umgebung: **blasen** — **Blässe** — **bläss**; **genas** — **Nässe**; **Wesen** — **wessen** — **wess**; **Rose** — **Rosse** — **Ross** u. s. w.

Diese scheinbar so natürlichen Kürzen oder Dehnungen der Silben erleiden durch die schwäbischen, altbayerischen und oberösterreichischen Dialekte ganz auffallende Beeinflussungen. Das Gesetz für die scharfe, kurze **S**-Bildung wird in unzähligen Fällen in eine weiche und gedehnte umgeändert; z. B. statt **Riss** hört man **Ries**; statt **Wissen** — **Wiesen**; **Schluss** — **Schlus**; **gewiss** — **gewies**; **Sessel** — **Sesel**; **Ross** — **Ros**; **Schloss** — **Gschlos** u. s. w. Während hier fast jedes verschärfte Schluss-**S** eine Dehnung erfährt, beobachtet man bei norddeutschen Dialekten das entgegengesetzte Verfahren; dort heisst es statt **Glas** — **Glass**; **Gras** — **Grass**; **was** — **wass**; **blos** — **bloss** u. s. w.

Nach beiden Richtungen hat man gegebenen Falles den Schüler auf die aus physiologischen Lautgesetzen naturgemäss gewonnenen Normen unserer Aussprache hinzuweisen. Ungeachtet einer etwa bevorzugten Beschaffenheit der zur Bildung erforderlichen Hilfsorgane muss das **S** mit grösstem Fleisse geübt, und die rechte Sicherheit für die Gegensätze der weichen und scharfen Bildung erlangt werden. Sein Anschluss weist bei fast keinem Consonanten Erschwernisse auf. Kaum nennenswerthe die Gaumengruppe: **Ch**, **G**, **K** und das **T**, **Tz**, **Sch**; z. B. **wachsam**, **Kochsalz**, **Tragessel**, **Rücksicht**, **Rucksack**, **Weitsicht**, **hartsinnig**, **Flötzsand**, **Waschseil**, **Dreschsieb** u. s. w. Der Anschluss an die Klinger vollzieht sich glatt und unbehindert; an die hellen Vokale leichter als an die dunkeln. Der Grund hiefür ist in dem früher Gesagten enthalten. —

Das **S** ist ein Urlaut; daher das Sinnbildliche seines Lautcharakters mit Bestimmtheit zu erkennen. Seine elementare Ausdrucksfähigkeit ist ganz ausserordentlich! Obgleich sich

eine gewisse Vieldeutigkeit beim Verfolg onomatopoetischer Anhäufungen ergibt, so lässt sich die Beschaffenheit seines elementaren Grundcharakters dennoch mit grösster Sicherheit bestimmen. Dass sich eine engere oder entferntere lautsymbolische Verwandtschaft mit der Gesamtgruppe der Zischer ergibt, versteht sich von selbst. Nehmen wir z. B. das Zeitwort »sitzen«, so ist »Sitz« der substantivische Wortstamm. Von ihm sind abgeleitet: **sitzen, sass, gesessen — setzen, setzte, gesetzt — Sessel, Gesäss, Sasse, ansässig, besitzen, festsetzen** u. s. w. Diese zusammengehörigen Wortbildungen erhalten ihr charakteristisches Gepräge durch die Säusel- und Zischlaute. Das **S** bildet gleichsam den Grundton. Aus dieser verwandtschaftlichen Zusammengehörigkeit erwächst nun das lautsymbolische Ausdrucksvermögen überhaupt, das bei bestimmten Vorstellungen und Dingen grösser oder geringer sein kann. Die elementare Lautwirkung des **S** drückt sich nach einigen Seiten auf das bestimmteste aus. Die erste beziehungsweise Lautäusserung hört das im Einschlummern begriffene Kind von der Mutter, die am Bettende sitzend, eine monotone Melodie von geringem Tonumfang summt; statt der Vokale ein säuselndes **S!** Dieser Laut führt das Kind unvermerkt dem Schlaf in die Arme; er verhilft also zur Ruhe, säntigt, löst die Glieder. Der Erwachsene legt sich unter einen Baum im Walde und schläft unter dem sanften Rauschen der Blätter bald ein — hier also der gleiche Säusellaut, in welchem das Weben und Wehen in der Natur wirksam zum Ausdruck gelangt. Sehr Zutreffendes findet sich in WAGNER'S »Siegfried«, z. B. wo Mime dem jungen Helden das Fürchten beibringen will:

..... Wenn fern es säuselt, summt und saust,

Wildes Brummen näher braust! u. s. w.

Wörter, die ganz charakteristisch wirken, sind also: **sausen, säuseln, sumsen, summen, surren, sieden, sengen, sehren, rieseln, duseln, saufen, säugen; Siel, Sud, Sudel, Saufaus, Sausewind** u. s. w. Die Instrumentalmusik ahmt diesen Naturlaut sehr zutreffend durch Sordinen auf den Streichinstrumenten nach. —

Bei den nachfolgenden Übungen empfiehlt sich anfangs eine zarte Rezitation, die den Säusellaut sehr bestimmt hervorhebt, und die aufeinanderfolgenden Schluss- und Anlaut-**S** scharf trennt. —

I.

Es senkt sich sacht die **Sonne**,
 Sanft säuselts längs dem Flusse;
 Leis, singt selbst ems'ge Drossel,
 Rings Sehnsucht süss entfesselnd.

II.

Des Westwinds Säuseln, leis' erst kräuselt's
 Das Wasser, bis es saust und brauset.
 Sieh! sorgsam sitzt im Sand der Sylph,
 Singt sanftes, süss beseeltes Wissen —
 Dass Seglers Sinn sich freut des Singsangs!
 Sonst sassen Sänger selbst am See,
 Sittsam niemals — sie suchten sorglos
 In Saus und Braus, sinnlos wie Samson,
 Solch' seltsam Sein sich zu verstüssen.

III.

Selbstsucht ist solch böses Laster,
 Dass sogar es Solche hassen,
 Die sonst selbst nicht selten sünd'gen.

Z.

(Scharfer Zischlaut.)

Dieser Consonant entsteht physiologisch, wenn ein merklich verschärftes **S** durch den unaspirirten Zungenexplosivlaut **T** angelautet, oder richtiger mit jenem zu einem energischen Zischlaut verschmolzen wird. Obwohl diese Zusammensetzung ihn ausserhalb der Reihe der Naturlaute stellt, besitzt seine Lautwirkung doch unbestritten elementare Eigenschaften, insofern als er die natürliche (stoffliche) Steigerung des **S** darstellt, welches, wie wir gesehen haben, ein eminent ausgeprägter Naturlaut ist.

Die Bildung des **Z** geschieht also: wenn der vordere Theil der Zunge durch das Anstemmen gegen die Schneidezähne einen festen Verschluss der zwischen den scharfen Zahnkanten entstandenen Ritze bewirkt (**T**-Bildung), dann plötzlich bei gleichzeitigem Durchlass der momentan zurückgehaltenen Luft die Zungenspitze abwärts gerichtet die Zähne verlässt, damit der verstärkte Luftstoss, nachdem alle benöthigten Schallritzen freigemacht sind, sich an den Zähnen brechen kann.

Beim Anfänger ergibt sich eine unvollkommene Darstellung des **Z** in den meisten Fällen aus einer energielosen Artikulation. Sogar von geübten Sängern hört man selten ein scharfes, deutlich erkennbares **Z** singen. In der italienischen Sprache ist dieser Consonant nur spärlich vertheilt; vorkommenden Falles wird er noch ausserdem dort äusserst weich, fast wie ein Säusellaut behandelt. Das haben nun viele unserer einheimischen Sänger sich gemerkt und diese weiche, verschwommene Art auch bei uns unbedenklich eingeführt. Deswegen erscheint es geboten, frühzeitig darauf hinarbeiten, dass der Schüler mit der richtigen **Z**-Bildung vertraut werde, die überall das ihr charakteristische scharfe Gepräge aufweist.

Aus einer unbeholfenen **S**-Bildung erwachsen selbstverständlich auch ähnliche Erschwernisse für das **Z**; diese können nicht früher beseitigt werden, als bis man das **S** vollkommen darzustellen gelernt hat; die Korrektur bei dem verschärften Zischlaut ist dann um so leichter durchzuführen. Anfangs verweile man auf dem ersten Lauttempo (**T**) etwas länger und kürze und verschärfe das zweite Tempo dann um so eindringlicher. Uebungen: **Schät-ze, Hét-ze, Hit-ze** u. s. w.

Die Verbindung des **Z** mit den Vokalen — ob als An- oder Auslaut — ist überall leicht; bei vorausgehendem Vokal tritt übrigens eine natürliche Verschärfung ein. Der Vokal wird kurz (die dunklen offen), wodurch die artikulatorische Schwere auf den Consonanten fällt; daher auch die übliche verschärfte Schreibweise, die dem **Z** noch ein **T** vorsetzt. Z. B. **Schatz, Katze, Latz, Schätze, Hetze, Witz, Schutz, Schütze, Trotz** u. s. w. Hingegen bewirkt ein vorausgehender Dyphthong eine geringe Dehnung der Silbe: **Schnauze, gauzen** (bellen), **Plauz! Kauz, Waizen, Beize, Reiz, Käuze, schnäuzen** u. s. w.

Beschliesst **Z** nach vorausgehendem, zur Silbe gehörigen Klinger das Wort, so büst dieser ein gut Theil seines Klangvermögens ein und das quantitative Verhältniss gestaltet sich zu Gunsten des **Z**: **Schmalz, Salz, Holz, Schulz, Filz, Schanz, Tanz, Kranz, Herz, Erz, schwarz, Harz** (gedehnt), **März, Gewürz** u. s. w. Folgt unmittelbar auf **Z** ein Vokal, entsteht also eine weibliche Silbenbildung, dann erhält der dem **Z** vorausgehende Klinger grössere Betonung, jenes hingegen eine weichere Behandlung; z. B.: **Walze, Falze, Salze, Pilze, Schulze, Schanze, Lanze, Parze, Schwärze, Kerze, Gewürze, Schürze** u. s. w.

Die höchste Verschärfung erfährt übrigens der Consonant, wenn er in einem Worte die erste Silbe auslautet, während die zweite durch ein explosives **T** angelautet wird, also eine unmittelbare Lautfolge von **Z** und **T** entsteht: **Schmalztopf, Schmelztiegel, Schmutztrog, Holztrieb, Märztag** u. s. w. — Hingegen macht ihn ein nachfolgender vokaler Anlaut weich und biegsam: **Schwarzalbe, Märzabend, Schutzengel, gewürzig** u. s. w.

Eine eigenthümliche Vermischung des **S** und **Z**, womit gleichzeitig die stoffliche Zusammengehörigkeit beider ausgedrückt ist, macht sich in vielen Fällen am Schlusse der

Wörter geltend: nämlich da, wo die Elemente der physiologischen Bildung (**T** und **S**) einzeln auftreten, sich aber sofort zum verschmolzenen Laut umgestalten; also in den zusammengezogenen Wörtern: **rauscht's, lauscht's, tauscht's, erfüllt's, nirgends** u. s. w. Ausserdem tritt eine dem **Z** sich nähernde Verschärfung des **S** ein, wenn ein einfaches oder doppeltes **L** diesem vorausgeht. Z. B. **Hals, als, gleichfalls, will's** u. s. w. Dieser charakteristische Laut erhält bei grösserer Energie des Luftstosses, durch das momentane Zusammenziehen des Zwerchfelles und der Bauchmuskeln (Bauchpresse) bewirkt, seine nach aussen gesteigerte Wirkung, während die eigentliche artikulatorische Bildung darin besteht, dass der Uebergang vom **L** (Zungenspitze an den vordersten Theil des harten Gaumens gestemmt) zum **S** unterwegs die **D**-Bildung vorübergehend berührt. —

Die nachstehende Uebung hat den Zweck, den Schüler auf die Artikulationsunterschiede zwischen **S** und **Z** hinzuweisen, und sein Ohr für die Lautverschiedenheit zu bilden, damit er sich eine möglichst grosse Gewandtheit in der Darstellung beider aneigne. Anfangs empfiehlt es sich, die Schärfe des Zischlautes **Z** zu übertreiben, hingegen das **S** dünn, weich, sanftsäuselnd zu bilden. Dieser Gegensatz lässt sich um so leichter durchführen, als die betreffende Uebung fast nur einfache **S** aufweist. Dieselbe ist andauernd im Pianissimo zu rezitiren und darf erst allmählig zu einer grösseren Klangentfaltung des Organs übergehen. Die Oberlippe sehr gehoben und die Unterlippe fest anschliessend. Beide Consonanten sollen bei unmittelbarer Aufeinanderfolge deutlich auseinandergehalten werden. Zuerst mache man einen vernehmlichen Einschnitt zwischen ihnen, bis man es erreicht, unbeschadet der grössten Deutlichkeit eine artikulatorische Verbindung, d. h. ein Sprachportament herzustellen, dessen vollkommene Lösung freilich zum schwierigsten gehört, was der rezitirende Künstler sich anzueignen hat. Nur nicht ungeduldig werden, wenn z. B. bei der Folge eines scharfen und weichen **S** anfangs eine auffallende Unbeholfenheit zu erkennen ist: **Hass so, lass sie** u. s. w. Es ist zweckmässig, mit unerschütterlicher Beharrlichkeit diese schwierige Folge zuerst einzeln zu üben. Folgen hingegen zwei von gleicher Beschaffenheit aufeinander, wie z. B.: **als sorglos, des Sängers, des süssen** u. s. w., dann erhält das zweite, Wort oder Silbe anlautende **S** einen verschärften Accent, womit für die Trennung eine wesentliche Erleichterung geschaffen ist. Im Gegensatz zum andauernden Säusellaut des **S** wirkt das **Z** zunächst charakteristisch als energisch fortgestossener, scharfer Momentanlaut und zwar durch den vorausgehenden Widerstand beim Beginne der Bildung. Es drückt gleichsam ein Zersetzen, Zertheilen, z. B. durch die plötzliche Einwirkung elementarer Kräfte, — **Blitz, Zickzack, Spitze** u. s. w. — oder menschlicher Zerstörung aus; z. B. **schlitzen, ritzen, flitzen, zerfetzen, hetzen, Hatz**. Auch für mildere Naturlaute wie z. B. **zirpen, zischen, zittern, zucken, zerrn, zagen** wirkt es bezeichnend. Durch eine nach innen gerichtete, sonst ganz gleiche Bildung (Einathmung und gleichzeitiges kurzes Schnalzgeräusch, gleichsam einwärts gesprochen) ergeben sich Naturlaute, die freilich ausserhalb künstlerischer Verwerthung liegen, deren Ausdrucksfähigkeit aber höchst charakteristisch ist: **zullen, Zitze, zutzeln, zausen, zupfen, ziehen** u. s. w.

Wechselfolge zwischen **S** und **Z**.

I.

Es zogen zwei **S**änger zum säuselnden **S**ee,
Zart sangen zur **Z**ither sie Tänze;
 Dass **Z**eisig ganz sacht zur selben **Z**eit
Sich zurückzog zu des Waldsaumes Grenze.
Sie seufzten nach **Z**eiten, so rosig, so süss,
 Als **s**orglos, selbst sonder **Z**agen,
 Des **S**ängers Loos man selig pries —
Zart wusst' man **S**eltsames zu sagen:

Dass so Zanksucht als Zorn sich selten gezeigt,
 Als Zunftsängers zärtlichste Weisen
 Des süßsen Zusammenseins sel'ge Zeit
 Zunftmässig suchte zu preisen, —

Um die Artikulationsorgane für die äusserste Verschärfung des Zischers — durch an-
 gefügten explosiven Abschluss des **T** am Ende der Silben — heranzubilden, und gleichzeitig
 damit die angehäuften klangvernichtenden Elemente beim Textgesang durch eine kunstgerechte
 Behandlung auf ihr geringstes Maß zurückzuführen, lasse ich noch die nachstehende Uebung
 folgen, die sprachlich mit der äussersten Energie und Schärfe consonantischer Darstellung zu
 rezitiren und mit vollster Stimmkraft andauernd geübt werden soll. Beim Beginne muss Wort
 und Silbe für sich abgerundet, fast getrennt sein, bis allmählig ein glatter Fluss des Vortrags
 sich herausgestaltet.

II.

Jetzt wetzt der Letzt,
 Gehetzt, entsetzt
 Des Messers flitz'ge Spitz'!
 Erhitzt, geritzt,
 Stosslanz' gespitzt,
 Brustlatz zerfetzt,
 Von Schmerz zersetzt —
 Reizt 's Herz des Streites Hitz!

Sh^h — Sch.

(Rauschlaute.)

Den ersten dieser beiden Sprachlaute besitzt unsere Sprache als selbständiges Schrift-
 zeichen nicht; er ist der englischen Sprache entlehnt und bedeutet jenen weichen Rauschlaut,
 wie er dort in den Wörtern: **she, shade, sheep, ship** u. s. w. vorkommt. Bei uns tritt er an
 die Stelle des Säusellautes **S**, wenn dasselbe mit **T** und **P** zu einem Doppelconsonant verbunden
 als Silbenanlaut am Anfang oder in der Mitte eines Wortes steht: **Stab** — **Wanderstab**;
Steg — **Flusssteg**; **Steig** — **Bergsteig**; **Strumpf** — **Strickstrumpf**; **Spalt** — **Felsspalt**; **Sporn**
 — **Heissporn**; **Spitz** — **Bergspitz** u. s. w. Als Silbenauslaut erhält das **S** wieder
 seinen ursprünglichen Säuselcharakter: **List, West, fast, Rost, Lust, Knosp'** u. s. w., weil das
 entscheidende Merkmal für die Deutlichkeit der artikulatorischen Darstellung des Wortes das **T**
 und **P** und nicht das **S** ist, wie am Anfang der Silbe, wo, wie wir gesehen haben, das **Sh** als
 Rauschlaut eine ungleich grössere Fähigkeit der Schallfortpflanzung besitzt. Insbesondere sind
 es die verbalen Wortbildungen, die eine scharfe Trennung beider Consonanten, namentlich eine
 Verschärfung des Zischers bedingen, mithin eine Rauschverschmelzung unbedingt ausschliessen:
Hass — **gehasst**; **Nass** — **genässt**; **Schluss** — **schliesst**; **heisst, hängt, gehst, frisst, hoffst** u. s. w.
 In der Mitte eines Wortes werden sprachlich beide Verbindungen wieder getrennt, d. h. in
 ihre Bestandtheile zerlegt, also: **lis-tig, Wes-te, ras-ten, Pos-ten, Wes-pe** u. s. w.; gesänglich
 hingegen ist die Trennung beider Consonanten nicht zu ermöglichen, denn durch die vokale
 Dehnung wird ein Silbenabschluss bewirkt, während die verbundenen Consonanten die folgende
 Silbe anlauten: **li-stig, We-ste, ra-sten, Po-sten, We-spe, Ra-spel, li-seln, Kno-spe** u. s. w.
 Es wird vielfach behauptet, die Umwandlung des **S** in den Rauschlaut **Sh** sei eine willkür-

liche, von süddeutschen Dialekten adoptirte, und könne deshalb eine allgemeine Geltung nicht haben. Diese Annahme ist grundfalsch! Denn zugegeben, die Thatsache, dass auf sämtlichen deutschen Bühnen das Anlaut-**S** vor **T** und **P** als sanfter Rauschlaut gesprochen und gesungen wird, vermöchte den Beweis noch nicht zu erbringen, dass dieses Uebereinkommen einen vernünftigen Grund, eine innere Berechtigung habe — so werden wohl Sprachphysiologie und die bei der Entwicklung seiner Lautbildungen hervortretenden Eigenthümlichkeiten unseres Volkes, — sobald die Kunst sie zu Recht anerkennt und ein gebildeter Geschmack sie gut heisst — unzweifelhaft ein entscheidendes Wort mitzureden haben.

Werfen wir einen Rückblick auf die vorausgegangenen Säusel- und Zischlaute **S** und **Z**, so werden wir gewahr, dass trotz des ungeheuern Wortreichthums unserer Sprache bei beiden, ausser **T** und **P** an **S** kein consonantischer Anschluss stattfindet! (Die wenigen Wörter mit der Lautverschmelzung **Zw** sind nicht entscheidend.) Also eine mehr als tausendjährige Lautentwicklung hat jede andere Consonantenfolge gemieden und für alle Verbindungen sich ausschliesslich der Rauschlaute bedient! Um so bemerkenswerther, als der dem gothischen Stamme entsprossene angelsächsische Sprachzweig einen später eingeführten Hauptbestandtheil der englischen Sprache bildet, die freilich, im Vergleich mit unserer Sprache, ganz verschiedene artikulatorische Lautbildungen besitzt. Im Gegensatz zu dem bei uns zu beobachtenden Lautgesetze fügt sie den Säusellauten jede Consonantenfolge unbedenklich an, oder richtiger: sie setzt für fast alle unsere Rauschlaute (**Sch**) ein weiches **S**. Jene kommen als milde Rauschlaute immerhin vor, verrathen aber durchweg die ursprünglich gemeinsame Wortbildung (Wortstamm), die lediglich eine physiologische Verengerung der Artikulation erkennen lässt. Z. B. **Schaft** — **shaft**; **Scham** — **shame**; **scharf** — **sharp**; **Schein** — **shine** u. s. w. Allein die Wörterzahl, wo bei gleicher Sprachwurzel statt des **Sh** ein einfaches **S** gesetzt ist, überwiegt weitaus und kennzeichnet augenscheinlich die Neigung, den Rauschlaut in einen blossen Säusellaut zu verwandeln. Hier gewahrt man eben überall auf das geringste Maass reduzirte Artikulationsbewegungen. **Schlaf** — **sleep**; **schlaff** — **slack**; **schlau** — **sly**; **schmal** — **small**; **Schmerz** — **smart**; **schnipp**, **schnapp** — **snip**, **snap**; **Schwenkung** — **swinging**; **Schwarm** — **swarm**; **Schwein** — **swine** u. s. w. Setzen wir nun an die Stelle des **S** in Verbindung mit **P** und **T** den in der deutschen Kunstsprache adoptirten sanften Rauschlaut **Sh**, so stellt sich eine ganz gleiche artikulatorische Reduktion (Verengerung) wie oben heraus. Z. B. **shpähen** — **to spy**; **shpalten** — **to split**; **shpärlich** — **spare**, **Shpeer** — **spear**; **Shpies** — **spit**; **shpinnen** — **to spin**; **Shporn** — **spur**; **shpringen** — **to spring** u. s. w. Für die Vergleiche der Gegensätze beim **St** wäre es überflüssig, Beispiele anzuführen, denn es haben mindestens zwei Dritttheile dieser Wörter in beiden Sprachen den gleichen consonantischen Anlaut! Uebrigens wäre es müssig, eine Sprache zum Vergleiche artikulatorischer Eigenthümlichkeit heranzuziehen, die selbst aus viel zu verschiedenartigen Elementen (Wortbildungen angelsächsischen, normännischen und lateinischen Ursprungs) zusammengesetzt ist, um Anhaltspunkte für die Lautbestimmungen unserer Sprache zu gewähren. Weit wichtiger ist es, die den gleichen Sprachwurzeln entwachsenen, zumeist vom Altsächsischen herstammenden niederdeutschen Mundarten etwas näher ins Auge zu fassen, um von hier aus Anhaltspunkte für die in Frage stehenden Lautbestimmungen zu gewinnen.

Man unterscheidet gewöhnlich zwei abgezweigte Mundarten: die westfälische, westlich der Weser, und die eigentliche niedersächsische, deren beiläufige Sprachgrenze zwischen Weser und Elbe und den nordwestlich gelegenen Gebieten Deutschlands bis zur Ostsee zu suchen ist. An diese niederdeutschen Mundarten grenzen südlich die Dialekte Mitteldeutschlands.

Sämmtliche niederdeutsche Mundarten gehen den offenen Rauschlauten hartnäckig aus dem Wege. Vor einem Vokal wird **Sch** als weicher Rauschlaut (ähnlich wie das französische *j*) behandelt; folgt aber ein klingender Consonant, so setzt das Niederdeutsche sofort ein **S**; z. B. **Schwester** — **Swester**; **Schloss** — **Sloss**; **Schwein** — **Swin**; **Schlingel** — **Slüngel**;

schnacken — **snacken**; **Schmutz** — **Smutz** u. s. w. Das Westfälische hingegen trennt das **Sch** in der Aussprache und bildet statt des einen Rauschlautes zwei deutlich unterscheidbare Artikulationsmomente; also **s-chön**, **s-chlau**, **S-chimpf**, **Flas-che** u. s. w. Hingegen pronunciren wieder alle Mundarten des niederdeutschen Sprachgebietes das **St** und **Sp**, der Rauschlautbildung abgewandt, ohne Ausnahme als dünnen Säuselanlaut und bleiben beim **T**, das der Süddeutsche, einen Schritt weitergehend, zu einem scharfen **S** oder **Z** gesteigert hat. Z. B. **dat** = **das**; **sat** = **sass**; **blot** = **bloss**; **bet** = **bis**; **Tid** = **Zeit**; **Tüg** = **Zeug**; **Taustand** = **Zustand**; **vertellen** = **erzählen** u. s. w. Ungleichen finden wir diesen Vorgang beim **Pf** und **F**: **Perd** = **Pferd**; **Parrer** = **Pfarrer**; **up** = **auf**; **drop** = **traf**; **Löpel** = **Löffel**; **helfen** = **helfen**; **upslagen** = **aufschlagen**. Die Bildung dieser Blaselaute setzt eben eine gewisse Energie voraus, deshalb bedient man sich der bequemerer Sprachlaute. Folgerichtig erfährt nun auch das **B** eine Lautumwandlung zum **W**: **aber** = **äwer**; **gab** = **gaw**; **haben** = **hewen** u. s. w. Eine physiologische Eigenthümlichkeit ist es ausserdem, dass in den niederdeutschen Mundarten die Consonanten der Gaumengruppe **K** und **G** eine überwiegende Verwendung finden; hingegen der gutturale Rauschlaut **Ch**, wie ihn die alemannischen Mundarten (Schweiz, südliches Schwaben und Tyrol) aussprechen, dort nicht vorkommt. Z. B. **Er besah sich die Sache** = **he bekek sik de Sak** u. s. w. — Dieses durchgehende Lautgesetz, das bei der Sprachäusserung durchweg eine verringerte Rachenweite und zugespitzten Lippenschluss erkennen lässt, (ich verweise ausserdem auf die, gleichen Gesetzen entspringende Umgestaltung der Dyphthonge: **eu**, **äu** = **ü**; **au** = **u**; **ai**, **ei** = **i**), dies Alles gibt dem Niederdeutschen den Charakter des Kleinlichen, Naiven, aber auch zugleich das Gepräge des Einförmigen, weil eben die Artikulationsmechanismen ziemlich unthätig sind, insbesondere die Entfernung der Kiefer von einander beim Sprechen eine auffallend geringe ist.

Die oberflächlichste Beobachtung ergibt, dass bei Engländern und Skandinaviern der Kieferabstand beim Artikuliren ein äusserst geringer ist, daher der Consonantenlaut stets beeinträchtigt und der Vokalton als dünner, verkümmerter Tonstrahl, ohne Klangfülle zwischen den Zähnen durchgeführt wird. Ganz ähnlich verhält es sich bei den nördlichen und nordöstlichen deutschen Volksstämmen. Weil die Rauschlaute eine weit offenere und energischere Artikulation erfordern als die Säusellaute **S** und **Z**, die bei starker Annäherung der Kiefer, gleichsam phlegmatisch gebildet werden können, so meidet man jene so viel als möglich und verwendet dafür diese. — Der Volkscharakter jener Stämme, welche von Kindheit auf weder an ausreichend geübte Kinnladenbewegung, noch an eine kräftige Emission der Vokale gewöhnt sind, erklärt es vollkommen, dass die sanftsäuselnde **S**-Bildung weit angemessener und natürlicher erscheint, während der mehr erregte Rauschlaut gleichsam ein fremdes Element in den einförmigen Sprachfluss bringt.

Ebenso vermögen die bezeichneten Mundarten kein scharfes rollendes Zungen-**R** zu bilden; fast überall das schwerfällige Gaumen-**R** oder das vordere mit einer einfachen Zungenschwingung. — Diese träge, phlegmatische Art des Artikulirens überträgt sich begreiflicherweise auf den Gesang. Nirgends eine freie, energische Bewegung des Unterkiefers, die dem Ton einen vollen, abgerundeten Klang zu geben vermöchte. Ich erinnere z. B. an das in Deutschland concertirende „schwedische Damenquartett“ das vorzugsweise durch ein über-raschendes Pianissimo des Vortrags Erstaunen erregte. Dieser Klangeffekt, dem Sordinen-klang der Violinen ähnlich, wurde dadurch zu Stande gebracht, dass man — Alles durch die Zähne sang! —

Den schärfsten Gegensatz zu dieser Sprachgepflogenheit bietet nun das gesammte oberdeutsche Sprachgebiet, das sich beiläufig in drei Hauptabtheilungen gruppiren lässt und welche man als alemannische, schwäbische und bayerisch-österreichische Mundarten zu bezeichnen pflegt. Bei sämmtlichen lässt sich in erster Linie eine frische, energische Artikulation beobachten. Insbesondere sind es die letzteren Mundarten, die durchweg vollklingende Vokale erkennen lassen. Während die Consonantenbildung im Allgemeinen hier

weniger scharf ausgeprägt ist, gehen die schwäbischen und alemannischen Dialekte weit über die Grenze sprachlichen Wohllautes hinaus. Durch das Uebermafs von Rauschlauten, deren sich diese Volksstämme mit besonderer Vorliebe bedienen, erhält die Sprache freilich einen wesentlichen Zuwachs an consonantischer Lautsteigerung, allein man überschreitet dort unbedenklich die Normen, welche das Hochdeutsche, z. B. bezüglich des Anlaut **St** und **Sp** aufgestellt hat. Im Gegensatz zum Niederdeutschen, das, wie wir gesehen, den Rauschlaut stets zu einem Säusellaut reduziert, gelangt man hier zu einer Behandlung dieser Consonantengruppe, die von ihrer Besonderheit wenig mehr aufweist. Immerhin lässt sich bei dem zum Rauschlaut umgebildeten **S** der schwäbischen und alemannischen Volksstämme, gleichviel ob das **St** und **Sp** an- oder auslautet, doch ein ziemlich streng durchgeführtes Gesetz beobachten. Ist nämlich die Silbe, oder richtiger der vorausgehende Vokal oder Dyphthong gedehnt, oder lautet die Silbe mit einem offenen Rauschlaut an, dann bleibt **S** (allerdings verschärfter) Säusellaut, und das **T** schliesst weich artikult das Wort ab. Z. B. **Verwaist, gereist, liest, schliest, schaut, geloost, bemoost** u. s. w. Ist der vorausgehende Vokal hingegen kurz, offen, so tritt auch sofort der Rauschlaut vor **T**: **Lischt, Wescht, Poscht, Bruscht, Rascht** u. s. w.

Es ist ganz klar, dass die Rauschlaute physiologisch weit leichter und flüssender zu bilden sind und dem Vokal sich ungezwungener anschliessen als die Säusellaute. Während freilich dem Niederdeutschen eine Sprachrezitation wie die folgende:

» . . . Du weischt's das ischt der Herbscht,
Der schafft mit Hascht uns Froscht —
Verwaist ischt längscht der Horsch . . . «

als eine barbarische Lautverstümmelung erscheinen wird, artikult ein grosser Theil oberdeutscher Mundarten das Alles glatt und flüssend und im Klange keineswegs unschön. Ein fremdes Ohr wird durch längere Gewöhnung diese Lautbildungen nicht mehr abstoßend finden, sondern sie ganz einfach als die selbsteigendste Aeusserung bestimmt ausgeprägter Volksstämme betrachten lernen, die mit voller Berechtigung ihre Sprache eben ausbildeten, wie sie ihnen am mundgerechtesten erschien. — Nicht blos **T** und **P** verbinden sich mit dem Rauschlaut **Sh** (**Sh**) leicht und wirkungsvoll, auch mit allen übrigen Consonanten, besonders mit den Klingern ist dies der Fall; man überzeuge sich: **Schmach, Schmerz, Schlag, Schlange, Schlinge, Schneide, Schranke, Schrei, schwanken, Schwelle, Schwert** u. s. w.

Durch den bei der **Sch**-Bildung ziemlich vergrösserten Rachenraum zwischen Zunge und hartem Gaumen, vermag der sich anschliessende Vokal oder Klinger sein Klangvermögen ungehemmt zu entfalten, während die verengerte **S**-Bildung weit armseliger klingt und die Unmittelbarkeit des Vokalanschlusses nicht unwesentlich beeinträchtigt. Nach Mafsgabe dieses Lautgesetzes wird die hochdeutsche Sprachentwicklung eben getrachtet haben, diesen Rauschlaut als wirksamsten Anlaut überall an Stelle des **S** zu setzen; denn mit der Buchstaben-Bezeichnung **St** und **Sp** war eben nur eine Vereinfachung der Schreibart gemeint, während der den angeführten Volksstämmen entlehnte Laut seine Eigenart überall und ungeschmälert beibehielt. Mithin wird man annehmen dürfen, dass das **Sh** seiner physiologischen Bildung nach unbedingt dem grösseren Theile unseres Volkes mundgerecht geworden ist. *) Auf die Bildung und Befestigung der in Frage stehenden Rauschlaute mögen die Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts nicht ohne Einfluss geblieben sein. Zum grossen Theil von Oberösterreich ausgehend und der Donau folgend, nehmen diese ihre Richtung von Südosten

*) Nach dem Rheine zu, also dort, wo die ehemaligen fränkischen Kreise im 4. Jahrhundert ihren Sitz hatten, bis herüber nach Thüringen tritt der Rauschlaut unverkümmert und für unser hochdeutsches Ohr am bestklingendsten auf, gewinnt dann in südlicher Richtung immer mehr an Ausdehnung, bis er in den schwäbischen und schweizerischen Gebieten eine Herrschaft erreicht, die mit unseren heutigen hochdeutschen Lautbestimmungen nicht mehr vereinbar sind. Hier gewinnen die alemannischen Einflüsse allmählig das Uebergewicht. Dieser Volksstamm, der seine Niederlassung ursprünglich am Neckar, zwischen Main und Donau hatte, befand sich bekanntlich schon Mitte des 5. Jahrhunderts im Besitze des jetzigen südlichen Badens, der Schweiz und des Elsass.

her nach dem Niederrhein, nach Thüringen und Sachsen, während zugleich Schwaben, Franken und Thüringen ein beträchtliches Contingent stellen. Ihnen verdanken wir wohl grösstentheils unsere heute noch herrschenden Anschauungen über die Behandlung der Rauschlaute, insbesondere bei der Gesangsrezitation. Im 16. Jahrhundert erhalten wir endlich die oberdeutsche Bibelübersetzung, deren Lautnormen grösstentheils den sächsischen und thüringischen Mundarten entlehnt sind. Einen mächtigen Impuls erhält nun die Sprache durch Luthers kraftvolle Ausdrucksweise, die allmählig zu allgemeiner Geltung und Nachahmung gelangt, die Mundarten verdrängt, indem sie zur gemeinsamen hochdeutschen Schriftsprache wird und sich ihre Herrschaft bald über das gesamte Deutschland sichert, die vaterländischen Einzelstämme wie mit einem geistigen Band umschlingend!

Während sich nun die hochdeutsche Sprache immer mächtiger entwickelte und die ihr innewohnenden Lautgesetze wirkungsvoll herausbildete, fanden die niederdeutschen Mundarten, denen im Allgemeinen Kraft und Fülle des Ausdrucks ermangelte, nur vereinzelte Verwendung in der Dialekt-Dichtung.

Aehnliche Beobachtungen, wie wir sie beim Ueberblick über die deutschen Sprachgebiete gemacht, und die uns die Verschiedenheit des Nordens und Südens nach der physiologisch-artikulatorischen Seite in ein so zutreffendes Licht setzten, lassen sich auch in Italien in fast noch ausgiebigerer Weise anstellen. Dort treten die geographischen Gruppierungen der Dialekte, und zwar hinsichtlich der Säusel-, Zisch- und Rauschlaute noch weit auffälliger hervor als bei uns.

Der nördliche Italiener artikultirt mit geringerem Kieferabstand als der Sicilianer und es wird die Mehrzahl der offenen Rauschlaute zum sanften Säusellaut: **sc** = **s**, z. B. **cresce**, **Brescia**. Der nördlichste piemontesische Dialekt ist noch zu sehr von französischen Einflüssen durchsetzt, mithin nicht völlig geeignet, Eigenthümliches erkennen zu lassen. Nichtsdestoweniger verräth sich hier schon die weiche, säuselnde Art des **Z**, das nirgends scharf zischend auftritt, z. B. **grazia** = **grasia**; **nazione** = **nasione**; **forza** = **forsa** u. s. w. Sogar das **zz** ist ein blos verschärfter Säusellaut, z. B. **frontatessa**. — Hingegen tritt der lombardische Dialekt mit der Metropole Mailand für unsere Beobachtung schon bezeichnender auf. Er ist hart, scharf und zischend; das **C** wird ein scharfes **Z**, z. B. statt **caccia** = **cazzia**; **dolce** = **dolz**; die Sprache bildet ausserdem häufige starke **S**-Schlüsse und stösst gleichzeitig den Anlautvokal ab; z. B. **moros** statt **amoroso**, **scur** statt **oscuro** u. s. w.; **gg** wird in **sg** aufgelöst, z. B. **lesge** statt **legge**; Genua setzt statt des **S** gewöhnlich **X**: **lexo** = **leso**, **voxe** = **voce**, **xetto** = **getto** u. s. w. Ausdrücklich sei noch auf die venetianische Mundart hingewiesen. **C** vor **E** und **I** bildet keinen Rauschlaut (**tsch**), sondern wird zum scharfen **Z**; z. B. **cena**, **cipro**, **cipresso** wie **zena**, **zipro**, **zipresso**. Ferner tritt **S** für den Rauschlaut **C** ein, z. B. **vose** statt **voce**; **cc** wird durch **zz** (wie oben **ce**, **ci** durch **ze**, **zi**) vertreten: **fazziata** für **facciata** u. s. w. **G** wechselt häufig mit **Z**, z. B. **za** statt **già**, — Bologna lässt z. B. **C** (tenualer Rauschlaut) durch **S**, **SS** und **Z** vertreten: **nus** = **noce**, **vus** = **voce** u. s. w. (Siehe C. VON REINHARDSTÖTTNER »Die italienische Sprache und ihre Dialekte.«) Für **G** (**Sh**) tritt manchmal **Z** ein, z. B. **pianzr** = **piangere**. Der Rauschlaut wird häufig in der Art artikulatorisch verringert (condensirt), dass gewissermassen eine Analogie mit den consonantischen Umbildungen zu erkennen ist, wie wir sie bei den niederdeutschen Mundarten kennen lernten. So z. B. **cgnussr** = **conoscere**. **Sce** und **Sci** wird wie ein **S** gesprochen; **scienza** statt **scienza**.

Einso hat Pisa das **ss** statt **zz**: **masso** statt **mazzo**. —

Geht man über Mittelitalien hinweg, um Vergleiche mit dem Süden (Neapel und Sicilien) im angedeuteten Sinne anzustellen, so wird man bald gewahr, dass dort die Vokalemission eine weit unmittelbarere ist, und dass der offene volle Rauschlaut nicht blos seine grammatikale Geltung erhält — dass vielmehr die südlicheren Mundarten eine übertriebene Anhäufung desselben (ähnlich wie bei uns das schwäbisch-alemannische) erkennen lassen. Der

neapolitanische Dialekt setzt **npozzo** statt **posso**, **Se** an Stelle des **F**: z. B. **Sciorenza** statt **Firenze**, **sciato** für **fiato**.

Die gleiche Umgestaltung des **F** zum Rauschlaut weist Sicilien auf: **sluri** statt **flori**. In vielen Fällen wird **St** in einen Rauschlaut verwandelt, der wie unser **Sht** klingt. Statt **questo** sagt der Sicilianer: **gischtu** (deutsche Lautbezeichnung), **Faschiolettu** statt **Fazzoletto**; **schuro** statt **oscuro**. Die Verschiedenartigkeit der Rauschlaute (nur mit diesen haben wir es für unsern Zweck zu thun) zwischen dem Norden und Süden Italiens ist eben so auffallend, als wie der Vergleich, den wir zwischen den süd- und norddeutschen Mundarten beobachten. In gleicher Weise kommt dort wie bei uns der Volkscharakter, Temperament und Lebensart, kurz die Lage des Landes, welches die jeweiligen Sprachgrenzen bildet, wesentlich in Betracht. —

Um nunmehr die abgeleitete Bildung des **Sh** physiologisch festzustellen, ist es nothwendig, zuvor den eigentlichen Rauschlaut **Sch**, diesen eminenten, allen Völkern gemeinsamen Urlaut, näher ins Auge zu fassen.

Das Schriftzeichen **Sch**, das unsere heutige Sprache adoptirt hat, drückt die elementare Aeusserung des Lautes schlechterdings nicht aus, sondern dient blos dazu, denselben zu symbolisiren — das Zeichen in seiner dreifachen Zusammensetzung bedeutet den Rauschlaut. Das westfälische Sprachgebiet trennt freilich (wie wir oben gesehen) die zusammengehörigen zu einem Laut verbundenen Sprachzeichen. Es ist eine Verirrung, aber dadurch entstanden, dass wir kein einfaches Schriftzeichen besitzen, welches dem **S** und **Z** gegenübergestellt werden könnte. Die altgermanischen Sprachen bedienten sich zu seiner Darstellung des **Sc**, **Sk** oder **Sh**, bis endlich unser heutiges Schriftzeichen **Sch** daraus entstand. Dieses besitzt für uns drei Lautschattirungen, welche im Allgemeinen den drei Grundvokalen **U**, **A**, **I** entsprechen.

Die mächtigste Rauschentfaltung und damit gleichzeitig die tiefste Notirung der Schwingungsstufe entsteht:

- a) Wenn dasselbe mit den dunklen Vokalen und Dyphthongen in Verbindung tritt. Hier ist die Zunge rinnenartig gewölbt; die seitlichen Ränder berühren die Backenzähne zum Theil; überall sind Ausgänge gebildet, die das im Ansatzrohr gebildete Geräusch durchlassen. Die Lippen vorgeschoben, etwas umgestülpt; dadurch erhält das Geräusch seinen ganz nach vorne verlegten Anschlagspunkt, aber auch zugleich eine etwas gepresste, dunkle Beimischung. Der zwischen den Zähnen und Lippeninnern geschaffene Raum dient dazu, dem Rauschlaute Tiefe und möglichste Verstärkung zu vermitteln. Z. B. **Busch**, **Husch**, **Schuhu**, **Schuft**, **Scholle**, **erlosch**, **Scheu**, **Geräusch**, **Täuschung**, **Rausch**, **erlauscht** u. s. w.
- b) Mittlerer Anschlagspunkt, mit grösserer Annäherung der Lippen an die Zähne und erhöhten Schwingungsverhältnissen des Rauschlautes: entsteht bei vorausgehenden oder nachfolgenden hellen Vokalen und Dyphthongen, Mischvokalen und sämtlichen Klingern. Z. B. **Asche**, **erhascht**; **Wäsche**, **schändlich**; **Esche**, **schelten**; **Schöffe**, **schön**, **gelöscht**; **Schüsse**, **Plüsch**; **Aisch**, **Maische**, **Gekreisch**; **Welschland**, **fälschlich**; **Mensch**, **menschlich**; **unwirsch**, **bürschen**, **Bursche**, **Dorsch**, **Marsch** u. s. w. **Schnaps**, **schnell**; **Schrei**, **Schrulle**; **Schlag**, **Schluss**; **Schmach**, **schmählich**; **Schwall**, **Schwelle** u. s. w.
- c) Hellster, ausgiebigster Rauschlaut mit zischendem Charakter: besitzt dem andern gegenüber eine weit grössere Intensität und eine beträchtlichere Tragweite. Scharfer Anschlagspunkt am Innern der Oberzähne; Unterlippe an die untere Zahnreihe angelegt; Zunge rückwärts etwas gehoben; nach vorn erhält sich die rinnenförmige Vertiefung. Gesteigerte Energie bei der Bildung durch die kräftiger ausgestossene expirative Luft, höchste Schwingungsstufe des Geräusches. Entsteht durch die Verbindung mit der Vokalspitze **I** und kaum merklich verändert bei der Folge des hellen (gedehnten) **E**. Z. B. **Wisch**, **Fisch**, **Geschick**; **Schiff**, **Schild**; **Scheere**, **scheel** u. s. w. Vermittelt endlich als gemilderter Rauschlaut die Bildung des **Sh**, als Anlaut vor **t** und **p**: **Shtich**, **shtill**, **shtehn**, **shtand**; **Shpinne**, **Shpecht**, **Shpanne**, **Shpund** u. s. w.

Geht bei mehrsilbigen Worthheilungen dem **Sht** ein einfacher Säusel- oder verschärfter Zischlaut, oder die gleiche Verbindung von **St** voraus, **Bruststimme, Koststelle** — (eine Folge, die ohne Umwandlung des Anlaut-**S** in den bewussten Rauschlaut fliessend fast nicht zu ermöglichen ist), dann neigt die Artikulation mehr nach der unter b) beschriebenen Bildung: **Losstürmen, Holzstamm, Feststimmung** u. s. w. Dabei ist das natürliche Bestreben deutlich zu erkennen, die Aufeinanderfolge gleicher Artikulationsmechanismen möglichst zu vermeiden, weil eine grössere Lautsteigerung und gleichzeitig damit eine scharfe Silbentrennung schwer zu erzielen ist, wenn eine gleiche Laufolge besteht: z. B. **Waschschrank, Tanzzeit, Lenzier, Fluss-sand, Schiffahrt** u. s. w. Folgt dem vollen Rauschlaut das Silbenabschluss-**T**, so verlegt sich der Anschlagpunkt etwas mehr nach vorne; z. B. **erlischt, verwischt** u. s. w., modifizirt übrigens den Rauschlaut wesentlich nach der dritten Bildung hin, auch wenn dunkle Vokale oder Dyphthonge dem **Sch** vorausgegangen sind; z. B. **erlauscht, getäuscht, gelösch** u. s. w. Eine andere Consonantenfolge als **T** besitzt unsere Sprache nicht. — Am eindringlichsten lassen sich die veränderten Bildungen (Schattirungen) des **Sch** durch Wörter wie: **Mischmasch, Wisch-wasch, Erhasche den huschenden Fisch!** u. s. w. beweisen. Dieselben können als zweckmässige Uebung für das Ohr sowohl, als auch für die Heranbildung der Artikulationsorgane gelten. —

Mit der ursprünglichen Bildung und dem Gebrauche des **Sch** als eigentlichsten Naturlaut waren begreiflicherweise ganz bestimmte elementare Vorstellungen verknüpft, die sich allmählig erweiterten und durch die Verbindung anderer Laute mit dem **Sch** zu einem immer grösseren Reichthum des Begrifflichen sowohl, wie als Bezeichnung des sinnlich Wahrnehmbaren herausgestalteten. Bei näherem Verfolg ergibt sich da manches Zutreffende.

Für sich allein betrachtet drückt das **Sch** als Anlaut das mächtig Vordringende, Erregte, auch wohl das dunkel Dämonische im Menscheninnern aus: **Schall, Schaum, Schauer, Schein, Schimmer, Schaden, Scham, Schande, Scheu, Schuld, Schimpf** (hier wirkt freilich das **pf** als charakteristisches Moment der Versinnbildlichung überwiegend mit); sehr bezeichnend sind: **Schund, Schurke, Schuft, Scheusal, Schandsohn**.

Eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit und zugleich eine Erweiterung seines lautsymbolischen Wesens erwächst nunmehr aus der Verbindung des Rauschlautes mit den Klingern, der einzigen Consonantengruppe, die überhaupt einen Anschluss ermöglicht:

Schm: drückt das Weiche, Geschmeidige äusserst wirksam aus: **Schmalz, schmelzen, schmiegen, geschmeidig, schmeicheln, schmälern, schmächtigen, schmieren, schmunzeln, schmolten**.

Schl: versinnbildlicht das Abgerundete, gleichsam die Kreislinie: **Schlange, umschlingen, schlängeln, Schlange, Schleife, Schloss, Schlüssel, schliessen, Schlauch, Schlund, Schleuder** (im Bogen werfen), **schlagen** (Beschreibung des Radius), **Schlucht, Schlüfte, Abschluss** (abrunden). Sehr bezeichnend sind: **Schlau, schlimm, schlecht, schleichen, schlurfen, schlürfen, Schluchzen** u. s. w. Sodann: **Schale, Schachtel, Scholle, Schelle** (hier ist das Charakteristische des flüssigen **L** rückwirkend zu verspüren); ferner: **Schädel, Scheffel, Schild, Schiff** u. s. w.

Schn: zutreffend für eine Reihe nicht zu verkennender Naturlaute; z. B. **Schnell, schnitzen, schneiden, Schnalle, Schnabel, Schnauze, schnüffeln, schnauben, schnaufen, schnarren, schnappen, schnalzen, schnoppeln, schneuzen, schnüren, schnippisch Schnickschnack**; ferner bezeichnend: **Schneck, Schneider, Schnofer** u. s. w.

Schw: wirkt weich und beweglich, wie Wellenlinien; dem Rauschlaut wird seine elementare Eigenthümlichkeit durch das angefügte **w** wesentlich entzogen, das Geräusch ist gemildert und erhält einen sanfteren Ausdruck: **Schwall, schwellen, Schwelle, schwingen, schwinden, schwand, Schwemme, schwimmen, schwül, Schwung, Schwan, Schwang,** "Schwalbe, schwalben, schweifen, schweigen.

Schr: gegensätzlich zum Vorausgehenden von rauh abstossender Härte. Wild aufgeregt; von allen consonantischen Verbindungen mit dem Rauschlaute die schwierigste, daher

das eingehendste Studium erforderlich: **Schrei, schrill, Schrecken, Schrulle, Schrubben, Schramme, schroff, schrunden**; eine beträchtliche Steigerung zum Rauhen, Hastigen wird durch das dem **Sch** vorgesetzte **R** erzielt; z. B. **barsch, Marsch, morsch, unwirsch, Bursch**, während der Laut seine ursprüngliche Eigenschaft nur noch wirkungsvoller wieder zurückerhält, wenn er als Auslaut den Vokalen und Dyphthongen oder den wenigen Consonanten, welche einen Rauschlautanschluss ermöglichen, folgt: **Wisch, Tausch, Rausch, Mischmasch, Klatsch, Putsch, Rutsche, Ritschratsch** u. s. w.

St: Wiewohl der Rauschlaut **Sh**, wie wir gesehen haben, nicht die mächtige, wirksame Fülle des Ungeräusches wie das **Sch** besitzt, so erhält derselbe durch die Verschmelzung mit dem Momentanlaut **T** doch eine Charakteristik, die nicht ausgeprägter gedacht werden kann. Sie drückt unverkennbar abstossende Härte, gebieterisches Anherrschen, Auflehnen aus: z. B. **Steh! Stillstehn! Stirb! Stumm, starr, störrig, stürmisch, stemmen, standhalten, stampfen, Stoss, Stich, Sturz, stumpf, steif** u. s. w. Ausserdem das Festgefügte, Gewaltsame (besonders bei der **R**-Folge): **streng, stramm, Streit** u. s. w.

Sp: lässt ein ebenso bestimmtes Gepräge erkennen; aus gleichen physiologischen Gründen schliesst sich nur das **R** (in wenigen Fällen das **L**) an; eine andere Consonantenfolge gibt es nicht. Durch diese Verbindung wird das Charakteristische des **Sp** nun wesentlich verschärft. Zunächst drückt sie ein gewaltsames Andringen, Anprallen, Abstossen aus: **sprengen, Sprung, Spross', Sprenze, spreizen, spritzen** u. s. w. Der einfache Vokalanschluss an **Sp** mildert diese lautsymbolische Besonderheit nun wesentlich. Die Wörter: **speien, spucken, Spott** u. s. w. bezeichnen das Verächtliche, Wegwerfende, während das Eindringende, Verschärfte deutlich ausgedrückt ist durch: **spitz, Speer, Spiess, Sporn, Spindel, Spahn, Splitter, spalten, spellen, spannen, spicken** u. s. w.

Erschwerte consonantische Verbindungen bilden die dem **Spr** vorausgehenden **r** und **rt**: **Versprechen, Muttersprache, das Schwert sprang** u. s. w. Ebenso bei **st** und **str**: **Rechtsstreit, Gerichtsstreng, Richtstrang, Gerichtsstelle** u. s. w.

Die nachstehenden Uebungen müssen mit äusserster Schärfe der Aussprache, und so lange geübt werden, bis die mitthätigen Organe eben so zwanglos als fliessend die rasche Folge zu bewältigen vermögen. Sehr zu beachten ist der vokale Anschluss an den **St**- und **Sp**-Laut, der immer ganz unmittelbar zu geschehen hat, und als Vorübung für den Gesang von grösster Wichtigkeit ist.

I.

Anlaut-St.

Stündlich stöhnt der störr'ge Strolch,
Stemmt sich stramm zu starkem Sturz —
Stampfend stets, die Strohbettstatt —
Stumpf, gestützt auf strupp'ge Streu.
Still und staunend steht der Strenge,
Stumm bestürzt zum Sträfling starrend! —

II.

An- und Auslaut-St.

Bemoost wächst nächst dem Strom ein Stamm,
Feststämmig stolz strebt sein Geäst
Stromwärts, und weist nach Ost und West.
Sonst nisten Staare stets im Stamm —
Doch Sturm zerstörte Ast um Ast,
Dass längst zerstob das Staarennest.

III.

Sp — Sch.

Specht, Spatz, Sperber sprangen spornstreichs,
Spottend Spangen, Sparren, Sprossen,
Spät aus spitz'gen Speichers Spalte,
Speis' und Speck im Spinde spähend.
Schiessen schleunig, schier verschwindend,
Schlängenschleichend, scheu und schlurfend,
Schnell zum schmalen Schlossesschornstein,
Schrillen Schrei's den Schlossschenk schreckend!

F, V, Pf.

(Einfache und zusammengesetzte Blaselaute.)

Diese zur Gruppe der Zischer gehörigen Lippenconsonanten bieten bezüglich ihrer Darstellung keinerlei Schwierigkeiten. Nichtsdestoweniger wird die Vokalfolge, also der Sprachfluss, durch sie häufig sehr erschwert. Dies rührt daher, dass die Bildung aller ein rasches Entweichen grösserer Luftmassen zur Folge hat, wodurch ein fehlerhafter Nachschub (Druck) durch die angefüllten Lungenflügel bewirkt wird, der dann eine unverhältnissmässig grosse Entleerung derselben zur Folge hat. Da gilt es, zu allererst die Lungen- und Zwerchfellthätigkeit bei der **F**-Bildung zu regeln. Zuvor sei das Nothwendigste über Beschaffenheit und Stellung der Kiefer und Lippen bemerkt. — Die Mundstellung ist folgende: Die Oberlippe etwas gehoben; die Unterlippe, aufwärts strebend, nach der Mitte zu gleichsam gewulstet sich zusammenziehend tritt mit der scharfen Kante der oberen Schneidezähne in leichte Berührung. Durch die verengten, etwas zugespitzten Lippen strömt blasend der Expirationsstrom, mit grösserem oder geringerem Nachschub seitlich und vorn zwischen den Zähnen und der in der Mitte vertieften schmalen Lippenöffnung heraus, wodurch ein Geräusch gebildet wird, von dessen gesteigerter Tension die Beschaffenheit des Consonanten abhängt. Ist die Mundspalte zu sehr geöffnet, der Luftstrom verlangsamt und widerstandslos durch die Lippen geführt, dann ist eine korrekte Bildung dieses Blaselautes niemals zu ermöglichen. Als Dauerlaut kann diese Blaseverrichtung zwar beliebig verlangsamt oder beschleunigt werden, jedoch verlangt der gute Geschmack unbedingt eine frische, energische Bildung, welche die vokale oder consonantische Nachbarschaft in eine möglichst unmittelbare, organische Zusammengehörigkeit mit ihm bringt. Hiezu ist nun erforderlich, dass nach geschehener Lautbildung der Unterkiefer sich sofort energisch senkt, die mittlere Partie der Unterlippe die oberen Schneidezähne plötzlich verlässt, um vermittelst des sehr verstärkten Luftnachschiebs zu einem scharfbegrenzten Abschluss des Blaselautes zu gelangen. Diese drei, zu einem Artikulationstempo verbundenen Verrichtungen sind so einheitlich und abgerundet auszuführen, dass der Sprachfluss eine möglichst geringe Unterbrechung erfährt. — Für die Aneignung dieser Lautbildungen bedient man sich kurzer Silben; das **F** anfangs gedehnt, aber mit scharfem Blasegeräusch, den Vokal energisch angefügt und sehr betont. Also etwa so: **Fall** = **Ffall**, **Fang** = **Ffang**, **ffalsch**. — **ffü**, **ffu**, **ffra**; **iffü**, **effe**, **affa**; **Pffiff**, **Pfeffer**, **Pfaffe**, **Schiffahrt**, **Riffloss** u. s. w.

Die Bildung des **V** ist die gleiche wie beim **F**, so lange dasselbe Verwendung für rein deutsche Wortbildungen findet: **Verlust**, **verloren**; **Vergebung**, **vergieb**; **von**, **viel** u. s. w.

Hingegen tritt eine Lautveränderung ein, wenn **V** aus dem Lateinischen entlehnten Fremdwörtern angehört, obwohl sich sogar in der Umgangssprache die Gewohnheit eingebürgert hat, solche **V** wie ein **F** zu behandeln: **Revolution, insolvent, Convent, Absolvent** u. s. w. Jedemfalls wird die Behandlung des **V** hier eine weichere, wobei der Unterkiefer ein wenig vorgeschoben und die Lippen etwas mehr übereinander gestellt sind, während das Blasegeräusch weniger intensiv auftritt, also zwischen **F** und **W** gleichsam die Mitte hält. Will man dies nicht, dann hat man es einfach mit der **W**-Bildung und nicht mehr mit jener des **F** zu thun. Gehört das **V** hingegen der deutschen Wortbildung an, so muss es unbedenklich die gleiche Artikulation und stoffliche Beschaffenheit des **F** erhalten; ein Mittelding gibt es da nicht, weder in der Sprache noch im Gesang. Wir schreiben zwar: **Vater, Vogel, Frevel**, allein es wird Niemanden einfallen, zu singen oder zu sprechen: **Water, Wogel, Frewel**; unsere sämtlichen deutschen Sprachdialekte sind darin einig, dass überall ein ausgesprochenes **F** zu setzen ist. Mithin gelten für die Bildung des **F** und **V** die ganz gleichen Bedingungen.

Was das **Pf** betrifft, so ist dessen zusammengesetzte Bildung nicht besonders erschwert. Zunächst kommt es darauf an, dass die **P**-Lippenstellung sich gleich beim Beginne der Artikulation dem **F** möglichst accomodire, d. h. der Lippenschluss soll nach der Mitte zustrebend und das **F** vorbereitend, weniger in die Breite gerichtet sein, um einen raschen Uebergang in die Lippenstellung des **F** zu ermöglichen. Die Verschmelzung beider Consonanten muss äusserst energisch und abgerundet vor sich gehen; bei Silbenabschlüssen noch wesentlich verschärft, während er seine relativ weichste Artikulation erhält, wenn ein Vokal oder Dypththong ihm unmittelbar folgt und ausserdem die Silbe gedehnt ist: **Pfad, Pfahl, Pfuhl, Pferd, Pfeife** u. s. w., belebter wenn die Silbe kurz ist: **Pfand, Pfund, Pfaffe, Pfeffer** u. s. w. Ein artikulatorisches Erschwernis tritt ein, wenn zwei **Pf** aufeinander folgen: **Kopfpfuhl, Zoppfuhl, Sumpfpflanze** u. s. w. — Das **Ph** (griechisches Schriftzeichen) wird genau wie unser deutsches **F** gebildet und kommt nur in Wörtern vor, die jener Sprache entlehnt sind: **Philosophie, Physik** u. s. w. (Neuerdings beginnt man der Vereinfachung wegen unser deutsches **F** zu setzen.)

Das lautsymbolische Wesen beider Consonanten lässt sich unmittelbar aus dem Stofflichen ableiten. **F**, das blasende, flüchtig enteilende — dabei steigerungsfähig bis zu wildem Dauergeräusch, bleibt es noch ebenso charakteristisch bei zartester Rezitation. **Pf** — unverkennbar gesteigerte Ausdrucksfähigkeit. Die **P**-Bildung mit festem, energischen Lippenschluss vermittelt den Eindruck des Ansichgehaltnen, Eigensinnigen, zornig Erregten — den mit Mühe zurückgehaltenen Unwillen, der sich durch die angefügte **F**-Bildung plötzlich Bahn bricht; unverkennbar also die befreiende, lösende, in rasche Fortbewegung gebrachte Lautäusserung. Z. B. **Pfui! Pfeil, Pfiff, Pfaff** u. s. w. Unsere Sprache besitzt eine zu geringe Anzahl von Wörtern mit dem Anlaut **Pf**, um mehr als Andeutungen in lautsymbolischer Richtung zu gestatten. Hingegen ermöglicht das Auslaut **Pf** eine bei weitem grössere Ausbeute, und damit zugleich bedeutsamere Anhaltspunkte für das Lautmetaphorische desselben. Z. B. **Schimpf, Unglimpf, Kampf, Stampf, stampfen, Rumpf, Sumpf**; bezeichnend für das Aufstrebende: **Hupfer, hüpfen, läpfen, schlüpfen, Gipfel, Wipfel, Zipfelhaube**.

Bei den nachfolgenden Übungen ist darauf zu sehen: dass bei allmählig lebhafterem Sprachtempo die Lippen niemals ihre Lage verändern, um sich rüsselförmig vorzuschieben! Es gilt dies namentlich für die Unterlippe, die bei der **F**-Bildung immerwährend in Fühlung mit den oberen Schneidezähnen zu bleiben hat. Das Blasegeräusch durchweg scharf und energisch, ohne besonderen Druck und Nachschub vermittelt der Lunge und des Zwerchfelles. Am Unterleib dürfen mithin keine stossweisen Bewegungen wahrzunehmen sein, die eine verschärfte Artikulation vermeintlich unterstützen helfen sollen. Ein nicht übertriebenes Einziehen des Unterleibes kann Anfangs gestattet werden, bei vorgeschrittenem Können unterbleibt dieser Behelf jedoch unbedingt.

I.

Anlaut-**F** und **V**.

Fischfrevler **F**ranz fing frech
Vor'm Flussfall fette **F**ünffingerfische.
Vier ficht'ne, feste **F**ischfässer
Fassten vollauf den **F**ang —
Viele freilich flitzten flott davon!

II.

F, **V** und **Pf**.

Viefach verfolgt von **p**ffigen **P**affen,
Verpflegt vom **F**reund — ein **P**fui! vom **F**eind,
Verfügen flücht'ge **F**reistatt
Vier friedvoll fromme **F**reifrau'n!
Für fünffachen **F**revel fluchvoll verpfändet,
Verfallen dem **P**eile finstrer **V**erfolgung —
Verhalten feinfühlige **F**rauen zur **F**ucht.

Pf.

Grashupfer schlüpft,
Der **T**ropf — und hüpf,
Mit **Z**opf und **Z**ipfel —
Aus **S**umpf zum **W**ipfel!

Die Gesamtgruppe der Zischer besitzt eine so scharf ausgeprägte Charakteristik gegenüber den übrigen Consonanten, dass es der Mühe verlohnt, nachzuspüren, welche Wirkungen unsere Sprache durch ihre Verwendung mitunter zu erzielen weiss. Manche Saite des durch die Sinne äusserlich wahrnehmbar Elementaren gelangt durch sie so überraschend in Mitschwingung, dass eben jede künstliche, durch Sprachlaute, Gesang oder instrumentale Hilfsmittel versuchte Nachahmung an die wirklichen Naturlaute und bezeichnende Geräusche unmittelbar anzuknüpfen hat. — Ein scharfgebildetes, festgehaltenes **S**, in Verbindung mit einem im Kehlkopf gebildeten, dem **Ä** ähnlichen Laut durch die chromatische Scala bis zu einer gewissen Höhe auf- und abwärts geführt, ahmt das helle Pfeifen des Windes täuschend nach. Ein Uebergang zum vollgebildeten **Sch** mit der Assonanz zum Vokal **U** drückt zutreffend das gesteigerte Tosen des Sturmes aus. Das Sieden des Wassers — das zirpende Geräusch der unter Wiesenblumen versteckten Grille — das zarte Summen der Immen — kurz, unzählige Naturlaute sind es, denen wir da begegnen; entweder als Pulsschlag stillen Webens der ruhenden, uns umgebenden Welt, oder als Ausdruck tobender, entfesselter Elemente. Ob leise säuselnd, ob heftig rauschend und brausend — überall der gleiche charakteristische Laut, den diese Consonantenreihe nachzuahmen vermag, um endlich mit ihrer wunderbaren Ausdrucksfähigkeit auch dem menschlichen Innenleben als seelische Vermittlung nach aussen dienstbar zu werden.

Die Instrumentalmusik hat sich dieses überreiche Stimmungsgebiet längst erobert. Durch unsere neueren Romantiker, an deren Spitze C. M. VON WEBER steht, wurden die wichtigsten Hilfsmittel für realistische Klangmalerei gewonnen. Den Uebergang aus dem vollklingenden Vokalismus des Gesamtorchesters mit seiner reichen Farbenpracht zu dem dünn-säuselnden Consonantismus, der durch den entleinten Klang zu einer nur ihm eigenen Aus-

drucksfähigkeit gelangt, vermitteln die Sordinen auf den Geigen. Diese gedämpften, flüsternden Klangfarben bilden das coloristische Material für die oft täuschenden Tonmalereien und Nachahmungen auf elementaren Gebieten. Man denke an den Sordinensatz in der »Euryanthe«-Ouvertüre, oder an das Gebet der Agathe im »Freischütz«. Auch jene Stelle in MOZART's »Figaro« (Susanne): »Des Westwinds Säuseln und des Baches Rieseln« — ist für den Hinweis auf charakteristische Verschmelzung von Wort und Ton (obwohl Uebersetzung) ganz geeignet. Endlich vergegenwärtige man sich jene entzückende orchestrale Klangmalerei: Waldweben in WAGNER's »Siegfried«, II. Act. Ferner jene mächtigen, ausdrucksvollen Orchestersteigerungen auf musikalisch-dramatischem Gebiete: Wolfsschlucht im »Freischütz«, »Fliegender Holländer«, »Walküre« u. A.

Vom »Säuseln und Weben« in der Natur bis zu unheimlichster Steigerung des sprachlichen Ausdrucks — welch' ein Reichthum an Lautschattirungen! Wenn in »Macbeth« die am Kessel beschäftigten Hexen ihren Trank brauen und die Eine der scheusslichen Schwestern ihr »Tis time, Tis time!« ruft, das unsere Sprache fast noch zutreffender durch das »'s ist Zeit, 's ist Zeit!« zum Ausdruck bringt — dazu das sich assimilierende zischende Geräusch des brodelnden Kessels — so gestaltet sich dies zu einem Bilde von geradezu elementarer Gewalt. —

Die Rauschlaute entfalten auf sprachlichem Gebiete grossen Reichthum an Ausdrucksmitteln; hier ist es vorzugsweise die mächtige artikulatorische Darstellung des Lautes, welche bedeutsam wirkt und als Alliteration äusserst wirkungsvoll sich gestaltet. Von unzähligen Beispielen aus JORDAN's »Nibelungensage« nur einige für **St** und **Sch**:

5. Gesang (die Schilderung Hagens): . . . Die **St**irn voll **St**olzes, doch **st**arr und **st**einern . . . die **s**charf**g**es**s**chnittene, **s**chnabelähnlich zum borstigen **B**art sich beugende **N**ase u. s. w. — 21. Gesang (Brünhilde): Da **s**chritt sie **s**chweigend über die **S**chwelle und war **v**ersch**w**unden. — Die **F**eu**e**r **v**ersch**w**älten auf allen **B**ergen. — 23. Gesang: . . . Die **V**ögel **v**erst**u**mmten, **v**erst**e**ckten sich **s**till in den **W**ipfeln der **S**tämme . . . Nur die **S**chwalben noch **s**chwirrten in ängstlichen **S**chwärmen . . . Ja, **s**chärfer noch **s**cheiden sich **S**chatten und **L**icht, doch eben im **S**chatten der **s**chimmernden **L**inde u. s. w. Mir **s**chwebt und **s**chwankt und **s**chwirrt es umher . . . (WAGNER's »Siegfried«).

Eine gewaltige Klangmalerei von ergreifendster Unmittelbarkeit bietet bei JORDAN die Stelle nach dem tödtlichen Speerwurfe Hagens: . . . »**S**chrecklicher **S**chrei! **S**churkischer Meuchler, **S**chandsohn der Hölle! Mit mir hinab in die grausige Nacht!« — Bei WAGNER finden wir zahllose der herrlichsten Lautmalereien (Siegfried zu Mime): »Da hast du die **S**tücken, **s**chändlicher **S**tümper: hätt' ich am **S**chädel dir sie **z**erschlagen!« — Um sich von den schroffen Gegensätzen der Lautcharakteristik zu unterrichten, rezitiere man mit Ausdruck die auf Kriemhilde bezügliche, vorzugsweise von Klingern beherrschte Stelle aus dem 5. Nibelungen-Gesang JORDAN's:

. . . Jetzt schien ihr kein **M**ärchen die **M**ahnung der **M**utter,
Jetzt konnte sie's **m**erken, nur **M**annes **M**inne
Mache die **W**elt dem **W**eibe werthvoll . . .

Gleiche Ausdrucksfähigkeit, nur, wie wir oben gesehen, noch schärfer nach anderer Seite ausgeprägt, besitzt **Sp**. In R. WAGNER's »Nibelungentetralogie« findet man die reichste Ernte (Siegfried und Wanderer), verschärft durch die dem Satze eingefügten **R**: » . . . d'rum **s**prich, sonst **s**preng' ich dich fort!«

Wanderer: Das **S**chwert, das du **s**chwingst,
Zerschlug einst dieser **S**chaft:
Noch ein**m**al denn
Zerspring' es am ewigen **S**peer!

JORDAN, 23. Gesang: » . . . und einer der Funken umspielte die **S**pitze vom **S**peer«
Hagens . . . «

WAGNER, «Götterdämmerung», Siegfrieds Eid:

Bei des Speeres Spitze sprech' ich den Eid;
 Spitze achte des Spruchs!
 Wo Scharfes mich schneidet, schneide du mich,
 Wo der Tod mich trifft, treffe du mich . . .

Zur Zusammensetzung des Schl bemerkt ich oben, dass sie das sich Abrundende überraschend zum Ausdruck bringe; hiefür ist eine Stelle aus »Siegfried« bezeichnend:

Mime: Ein Schlangenschweif schlägt sich ihm auf; wen er damit umschlingt und fest umschliesst, dem brechen die Glieder wie Glas.

Ferner Alberich: Wohin schleichst du eilig und schlau, schlimmer Gesell? —

Innerhalb der Gesamtgruppe der Zischer (Strepentes) bilden physiologisch den äussersten Gegensatz der Momentanlaut **Z** und der continuelle Blaselaut **F**, **V**; daraus erklärt sich die lautsymbolische Verschiedenheit ganz von selbst. »Im Rheingold« fährt Alberich die ihm dienstbaren Nibelungen an:

Zögert ihr noch? Zaudert wohl gar?

Zittere und zage, gezähmtes Heer! u. s. w.

Hingegen besitzt das **F** ungleich mehr das Gepräge des Milden, sanft sich Fortbewegenden:

»Siegfried: Freundliches Vöglein, dich frag' ich nun

Wohin du flatterst

Folg ich dem Flug!

»Götterdämmerung.«

I. Aufz. Siegfried: Ich — fürchte kein Feuer,

Für dich frei ich die Frau

II. Aufz. Gutrune: Frohe Frauen ruf' ich zum Fest —

Der Freudigen folgen sie gern u. s. w.

Die Gaumenconsonanten und die angrenzenden Hauch- und Zischlaute.

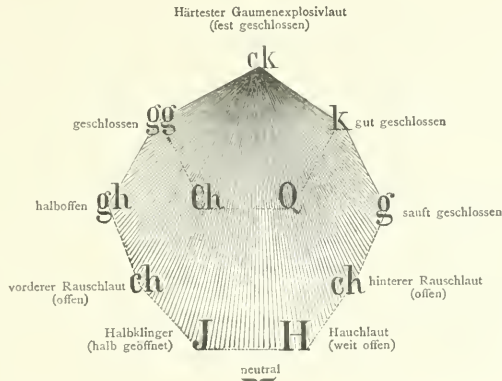
Vordere Bildung:	Mittlere Bildung:	Hintere Bildung:
J Halbklinger.	G Saftig geschlossen.	Q Geschlossener Anlaut.
H Neutraler Hauchlaut.	gg Verschärft.	K Festgeschlossener Anlaut.
ch Vorderer Auslaut (Zischer).	Ch Geschlossener Anlaut.	ck Zwischen- und Auslaut (härtester Explosivlaut).
gh Offener Auslaut (Halbzischer).	K Gutgeschlossener Auslaut.	ch Zwischen- und Auslaut (gutturaler Rauscher).

Die vorstehenden Consonanten bilden nur im weitesten Sinne die sogenannte Gaumengruppe; weder das vordere **Ch**, noch das offene Auslaut-**G** gehören dazu, während die mittleren Bildungen es lediglich mit dem harten Gaumen zu thun haben. Noch weniger freilich als diese kann der offene Hauchlaut **H**, oder der Halbklinger **J**, der äusserste Grenzposten auf dem Klingergebiete (Siehe Seite 73) den Gaumenlauten beigezählt werden. Sofern aber das **H** als mitwirkendes Element bei der hinteren **Ch**-Bildung und ausserdem physiologisch

bei der offenen Bildung des Auslaut-**G** (**gh**) als Nachhauch mitwirkt — hingegen das **J** in vielen deutschen Landestheilen für das sanftgeschlossene **G** vikarirt, so hielt ich es für gerechtfertigt, diese beiden Consonanten der Gesamtgruppe einzuverleiben.

Das **K**, **Q**, **Ck**, das Anlaut-**Ch** bei dunkler Vokalfolge, vor allem aber das zurückgelegene (gutturale) **Ch** sind diejenigen, welche der Thätigkeit der rückwärts befindlichen Weichtheile (Gaumenthor, Zunge und Zäpfchen) ihre artikulatorische Entstehung unmittelbar verdanken, während die Gesamtgruppe nur eine stoffliche Zusammengehörigkeit erkennen lässt, die den einen zum andern in verwandtschaftliche Beziehung stellt.

Um nach dieser Seite einen belehrenden Ueberblick zu gewinnen, und trotz der entlegensten Gegensätze der Geräuschbildung das organische Herauswachsen des Einzelnen zu allmählicher Verbindung mit dem Ganzen zu veranschaulichen, habe ich die folgende figürliche Zusammenstellung versucht, die einer näheren Erklärung kaum bedürfen wird. Die dunkelst schattirte Stelle der Figur bedeutet den engsten Gaumenverschluss, während die den weichen Drücker **Q** berührende Durchschnittslinie zum **H** den offenen, unbehindert ausströmenden Hauch als Gegensatz andeuten soll. Je mehr sich nun der Consonant dem physiologischen Drucke bei seiner Darstellung entzieht, desto heller erscheint die Schattirung. Das innerhalb der Figur stehende **Ch** ist Anlaut und gehört zu den fünf geschlossenen Gaumendrückern.



Nunmehr mit der Darstellung der einzelnen Consonanten aus der vorstehenden Gesamtgruppe beginnend, wird sich, sobald wir sämtliche näher ins Auge gefasst haben, die Erläuterung obiger Figur ganz von selbst ergeben, und damit ein förderlicher Ueberblick gewonnen sein. —

Obwohl man bei der Bildung sämtlicher Gaumenlaute weder im Einzelnen, noch im Zusammenhalte mit andern Artikulationselementen kaum eigentlichen Schwierigkeiten begegnet, bestehen dennoch Lautverschiebungen und Fälschungen, die der Beobachtung ein Feld darbieten, das vom Unkraut dialektischer Gepflogenheit arg überwuchert ist.

Gegenüber den so veränderlichen, alle Schattirungen durchlaufenden Lautverschiebungen der deutschen Mundarten müssen innerhalb der Kunst einzig und allein die gemeinsam geschaffenen historischen Normen der hochdeutschen Aussprache maßgebend sein. Daraus erwächst für den hiezu Berufenen die Aufgabe, der subjektiv-dialektischen Willkür dadurch zu steuern, dass er nicht nur an Einzelbeispielen das Giltige wie Ungiltige nachweist, sondern auch die Gesetze, nach welchen die schliesslich allein berechnete Lautbildung entstanden ist, klarlegt, und so dem Lernenden zuverlässige Anhaltspunkte für sein Studium vermittelt. Möchte

das folgende, einfache Unterrichtsmaterial dazu dienen, das Interesse für das Bessere und Geschmackvollere auf diesem Gebiete nicht bloß zu wecken und nachhaltig zu beleben, sondern noch ausserdem dazu beitragen, die innerhalb des betretenen Lautgebietes gelegene brennende »G-Frage« endlich einem alle Theile befriedigenden Abschlusse zuzuführen. Der besseren Uebersichtlichkeit wegen werde ich die Anordnung der vorstehenden Figur zu Grunde legen, wodurch die stoffliche Zusammengehörigkeit der Einzelnen unter sich, sowie die gemeinsamen Berührungspunkte der Artikulation am besten ihre Erklärung und unstatthafte Lautauswechselungen zugleich ihre natürliche Berichtigung finden.

Ck — K.

(Härtester Gaumenexplosivlaut.)

Die einfache **K**-Bildung geschieht auf folgende Weise: Consonantenstellung — also gehobene Oberlippe; die Unterlippe an die untere Zahnreihe weich angelegt. Die Zungenspitze, nach unten und einwärts gebogen, stemmt sich der hochgehobene Zungenrücken gegen die hintere Partie des harten Gaumens und drängt gleichzeitig das nach vorn gebogene Zäpfchen und den oberen Theil des Gaumensegels nach oben und rückwärts, wodurch sowohl der vollständige Verschluss des Schlundthores, als auch (nach MERKEL) jener der Choanen hergestellt wird. Durch den gleichzeitigen Verschluss der Stimmritze wird die Ausathmung plötzlich gehemmt; die Expirationsluft staut sich an den Stimmbändern. Diese Vorgänge bewirken eine Spannung der betheiligten Organe und bilden die Bereitschaft (Vorbereitung). Die eigentliche Bildung des **K** vollzieht sich nun durch das Loslassen, Explodiren dieser zurückgehaltenen Luftmasse, die sich, indem die Zunge ihre starkgehobene Lage verlässt und die Stimmritze sich plötzlich öffnet, sofort mit aller Wucht durch das Gaumenthor in den weit geöffneten Mundhöhlenraum stürzt, wodurch ein Geräusch entsteht, das bis zu einem lauten Knallen gesteigert werden kann. Diese Art der Lautbildung ist zwar unstatthaft, geschieht aber am häufigsten beim Auslaut **Ck**, das an sich freilich als der härteste Explosivlaut zu betrachten ist. Eine andere, unbedingt noch bedenklichere Lautbildung lässt sich in der Schweiz, Tyrol und einem Theil des südlichen Bayerns und Schwabens beobachten. Hier folgt der Explosion noch ein Nachhauch, der im hintersten Theil des Schlundes entsteht und wie ein tiefgutturales **Cha** dem Auslaut **Ck** angehängt ist, z. B. **Werkcha, Packcha, Schluckcha, Schickcha** u. s. w.; auch das Auslaut **G** erhält ein ähnliches Anhängsel. Da die Bildung dieses Consonanten sich mehr nach der Mitte des harten Gaumens zu vollzieht, so hat dieser eigenthümliche gutturale Laut einen längeren Weg zurückzulegen als bei der **K**-Bildung, wodurch die Artikulation einen noch unangenehmeren Beigeschmack erhält. Z. B. **Plagcha, Tagcha, sagcha, Wegcha** u. s. w.

So unschön es nun klingt, wenn durch übermässiges Pressen der hinteren, hochgehobenen Zungenpartie gegen den Gaumen das oben beschriebene Knallen hervorgerufen wird, eben so unzulässig ist es, wenn die **K**-Bildung durch zu geringe Energie beim Artikuliren eine zu wenig ausgeprägte, dem **G** ähnliche wird, wie es so häufig zu beobachten ist. Statt **Werk** hört man **Werg**, statt **welke** = **welge**, **Glück** = **Glüg**, **Stärke** = **Stärke** u. s. w. Ebenso hört man bei nachfolgenden Zungendrücken, welche die Bildung des Auslautes recht eigentlich mit gesteigerter Energie fordern, das vorausgehende **K** in unverantwortlich flauer, verwaschener Weise pronunciren. Z. B. **verstärkt, geweckt, umrankt, wankt, winkt** u. s. w. Insbesondere zeichnet sich in dieser Richtung der Norden Deutschlands aus; überall die gleiche bequeme, träge Art, alles nur andeutungsweise zu bringen, immer in der Voraussetzung, der gutmüthige Hörer werde das Unverständliche sich schon ergänzen. Dass man niemals auf einen Versuch stösst, zwischen **singt** und **sinkt**, **drängt** und **tränkt** (des Anlautconsonanten hier gar nicht zu gedenken!), **sengt** — **senkt** u. s. w. auch nur beiläufig zu unterscheiden, darin leistet z. B.

das kleine Mecklenburg wahrhaft Grossartiges! Die ostpreussischen und sächsischen Gebiete stehen übrigens nicht nach. Indessen mag man sich's vom gemeinen Manne, sogar von besser Gebildeten noch allenfalls gefallen lassen; dass es aber eine erkleckliche Anzahl von Schauspielern und Sängern gibt, die eben so wenig einen Unterschied zwischen dem **G** und **K** zu machen wissen, ist schon bedenklicher! — Der artikulatorische Unterschied zwischen dem einfachen Auslaut-**K** und dem verschärften **CK** ist nicht wesentlich. Ersteres bezeichnet in einigen Fällen eine geringe Dehnung der Silbe, die es abschliesst; z. B. **welk**, **Falke**, **Werk**, **Stärke**, **Kruke** u. s. w. Durch die vorausgehenden Klinger **L**, **N** und **R** wird die Bildung eben verlangsamt, während das **CK**, welches nur Vokalen sich anschliesst, stets eine kurze, energische Darstellung erfährt.

Das Anlaut-**K** ist im gewöhnlichen Sprachgebrauche einer weit besseren Behandlung ausgesetzt, obwohl es vor den Klingern **L**, **N**, **R**, **W** in fast allen deutschen Gauen (bis auf die bereits angeführten schwäbisch-alemannischen etc. Landesgebiete, die es übertrieben hart und guttural bilden) äusserst weich artikulirt wird, z. B. **klein** = **glein**, **Klamm** = **Glamm**, **Gnabe**, **gnurren**, **Gnollen** u. s. w. Der Unterschied zwischen **Kreis** und **Greis**, **Krahn** und **Grane**, **Kraut** und **graut** u. s. w. fällt ganz weg. Diese im Allgemeinen weichere Behandlung wirkt wenigstens nicht verletzend auf den besseren Geschmack, auch ist eine Korrektur nicht so sehr erschwert; guter Wille und richtige Anleitung reichen hier vollkommen aus, um sich bald in den Besitz einer kunstgerechten **K**-Bildung zu setzen, die im Anlaut gar keine Schwierigkeit bietet. Die Artikulation muss zwar bestimmt, darf aber nicht so übermässig beschleunigt wie beim Auslaut-**CK** sein. Ein übertriebener Laut (Geräusch) darf, insbesondere wenn ein Vokal oder Diphthong sich anschliesst, niemals zu hören sein. Die gehobene untere Kinnlade führt, eben so weich als bestimmt die Bewegung im Augenblick des Vokalanschlusses aus; dabei ist aber jeder Druck im Rachenraum auf das sorgfältigste zu vermeiden, weil sonst der nachfolgende Vokal, dessen Anschlagpunkt sofort eine Störung erfährt, einfach darunter leidet. Die Zunge soll, leicht und beweglich, immer nach vorn streben, und es dürfen Zäpfchen und Gaumensegel nicht sofort der abwärts strebenden Zungenbewegung folgen, d. h. sich senken und zusammenziehen und das Schlundthor zum Nachtheil des Vokals verengen! Im Gegentheil: es soll zuerst durch die sanfteste Art der **K**-Bildung, die jedes Geräusch unbedingt ausschliesst, die Aufmerksamkeit des Anfängers mehr auf die Beschaffenheit des angefügten Vokals als auf den Consonanten selbst gelenkt sein. Die kunstgerechte Verschmelzung ist schwierig und man beginne damit, dass man (auf allen Vokalen) **K** und geschlossenes **G** abwechselnd mit kurzen Silben übt. Z. B. **ga-ka**, **go-ko**, **gi-ke**, **gi-ge**, **gä-ka** u. s. w. **Krumm** und **grau**, **krieche Kröte** (Rheingold), **grässlicher Kropf**, **Gut-Kauf**, **Glimmer-Klumpen** u. s. w.

Ausser den angeführten Klingern und den Anlautconsonanten **T**, **S** und deren Zusammensetzung, hat unsere Sprache keine consonantischen Anschlüsse an **K** oder **CK**. Kleine Erschwernisse beim raschen Fluss der Rede ergeben sich, wenn auf Auslaut-**ck** die nächste Anschlusssilbe mit einem einfachen oder combinirten Rauschlaut beginnt; z. B. **Eckschrank**, **Druckschraube**, **Strickstrumpf** u. s. w. Unverhältnissmässig schwieriger aber und nur durch ausdauerndes Ueben zu erlangen, wenn **ck** die Silbe schliesst und **K** oder geschlossenes **G** die nächste anlautet; z. B. **Frackknopf**, **Dreckkarren**, **Eckkegel**, **Strickgarn**, **Schenkglas**; erschwert sind auch getrennte Wörter wie: **Blick' keck!** Das übliche Verfahren besteht eben einfach darin, dass man beide Drücker zu einem, häufig noch nicht einmal energischen Artikulationsstempo verschmilzt, und damit zu folgender schöner Darstellung gelangt: **Fra-knopf**, **Dre-karren**, **E-kegel**, **Stri-garn** u. s. w. Um eine richtige Trennung beider zu ermöglichen, haben artikulatorische Uebungen voranzugehen, die darin bestehen, dass man im raschesten Zeitmaße eine Reihe von **KKK** mit jedesmal nachfolgendem Hauch, sodann Silben: **akka**, **okko** u. s. w. bildet und unermüdlich fortübt, bis die gewünschte Fertigkeit erreicht ist. — Die beiden nachstehenden Uebungen mit dem Anlaut-**K** und dem Auslaut-**ck** und **ckt** übe man anfangs langsam, mit ganz korrekter Lippenstellung und wenig betont, und erst allmählig

etwas lebhafter. Die Artikulation stets sanft und weich abgerundet, Kinnladenbewegung aber immer energisch. Es gilt, trotz der Anhäufung, womit sich leicht eine gewisse Härte verbindet, jeden Druck zu vermeiden, der dem nachfolgenden Vokal verderblich werden könnte. Hingegen wolle man bei der zweiten Uebung die Darstellung der betreffenden Consonanten möglichst verschärfen, um den Vortrag allmählig in ein rascheres Tempo bei möglichst fließender Behandlung der Artikulation hinüber zu führen. —

I.

Anlaut-K.

Kummerkrank kauernd — kaum karge Kost,
 Krummgekebelt — kalte Kette des Kerkers;
 Keine Kunde vom kranken Kinde —
 Kommt kecker Kerl und kündet
 Kühnem Krieger künft'gen Kampf! —

II.

Bepackt mit Rucksack,
 Geneckt im Zickzack —
 Blick' nur keck zurück,
 Trink' 'nen Schluck dem Glück!
 Denk', was drückt und zwickt
 Schicksals Tücke schickt!

Q (Kw), gg, G, gh.

(Geschlossene und halboffene Drücker.)

Der erste der vorstehenden vier Consonanten, welcher sich der vorausgehenden Gruppe unmittelbar anschliesst, ist ein aus dem **K** und **W** zusammengesetztes Sprachzeichen, das einzig als Anlaut Verwendung findet. Der Buchstabe **Q** in seiner unzertrennlichen Zusammengehörigkeit mit **U** (**Qu**) wird in den meisten Fällen unschön und geschmacklos dargestellt. Denn sobald das **Q** als verschärftes **K** behandelt und das **U** als vollausgeprägter Vokal betont wird, ist es nicht zu vermeiden, dass dieses mit dem darauffolgenden Vokal sich verbindet: **ua** = **Qual**, **ue** = **quer**, **ui** = **quirlen**, **uo** = **quoll** u. s. w. Dadurch entsteht aber eine Lautbildung, die unzulässig ist und besonders von Engländern mit schwerfälliger Artikulation vielfach so gehandhabt wird. — Um das Rechte sich anzueignen, setze man anfangs statt des **Qu** bei den getrennten sillabischen Uebungen einfach **Kw**, darauf sehend, dass beide Consonanten mit etwas breitgezogener Mundstellung (Mundwinkel ein wenig gehoben) ausgeführt werden. Die Lippen niemals zugespitzt, sonst entsteht die **U**-Bildung. Uebungen: **Qual**, **Quell**, **quillt**, **Quarz**, **Quer**, **quirlen** u. s. w. Im Allgemeinen lässt sich eine correcte Ausführung nicht allzu schwer aneignen. Das sicherste Verfahren besteht darin, dem Schüler die fehlerhafte Bildung öfters vorzusagen, damit er das Unzulässige vom Geschmackvollen scharf unterscheiden lernt. —

Ich verlasse nun die physiologische Reihenfolge der Drücker und wende mich zuerst zu der Darstellung des einfachen **G**, um sodann, nach gewonnener Grundlage bezüglich der stofflichen Beschaffenheit, das **GG** in's Auge zu fassen. — Was diesen Consonanten betrifft, so ist bezüglich der durchzuführenden, d. h. seiner sogenannten harten oder weichen Bildung,

eine Einigung auf den bezüglichlichen Kunstgebieten, obwohl von allen Seiten lebhaft gewünscht und angestrebt, doch noch immer nicht erfolgt. Und es wäre doch so wünschenswerth, dass diesen grausamen Verwechslungen und Entstellungen einmal ein Ende gemacht würde! Ich dünkte, ein vollständig neutraler Standpunkt liesse sich doch wohl finden, wo der Norden und Süden Deutschlands auf Grund gemeinsamer, vernünftiger Vereinbarung sich die Hand reichen könnte! Man darf vor Allem weder angeborenen noch anezogenen Dialekt-Beeinflussungen eine Berechtigung bei der Lautbestimmung zuerkennen. Vielmehr muss das abstrakte Gesetz melodischer Klangschönheit, und dann insbesondere die physiologische Nothwendigkeit, d. h. eine natürliche, die funktionirenden Organe stets berücksichtigende Gesetzmässigkeit der Artikulation als Grundlage für die endgiltige Bestimmung der hier zur Geltung gelangenden Lautnormen herangezogen werden.

Der Norden und Osten Deutschlands bis an die Grenze von Thüringen spricht das **G** immer und überall, ohne Rücksicht auf die Stellung im Worte oder nachbarlicher Rückwirkung auf die Lautbildung, wie ein **J** oder **Ch**, also ganz weich aus: **Siech** — **besiecht** statt **Sieg** (mit geschlossenem, also hartem Auslaut g), **Machd** statt **Magd**, **gewiecht** statt **gewiegt**, **gewacht** statt **gewagt**, **betacht** — **betagt**, **gesacht** — **gesagt**, **genuch**, **Pfluch**, **betrücht** u. s. w. Die hannoverschen Provinzen nebst den angrenzenden Landesgebieten sprechen: **chanz cherne** = **ganz gerne**, **dat cheht nich!** (Plattdeutsch). Hier wird in vielen Fällen der vordere **Ch**-Laut ein Drücker, z. B. **ek** für **ich**, **Jesegt** = **Gesicht**, **Kerge** = **Kirche**. Die Metropole Preussens spricht: **jejlaut, jeleben, jekechelt** (gekegelt). Ob eine Silbe kurz oder lang — leicht oder schwer: gleichviel, das **G** wird mit eiserner Consequenz in ein **J** oder **Ch** verwandelt; eine dem Lautcharakter entsprechende physiologische Bildung existirt ganz einfach nicht. — Süddeutschland pronunziert eben so hartnäckig: **ewigg** (**G** fast wie **K**), **seligg**, **wonnigg**. Auf die Gefahr hin, das Ohr brutal zu verletzen, spricht der Süddeutsche: **zackigg, eekigg, fleckigg** u. s. w.; ferner **Burgkapelle, Ewigkeit** u. s. w. Der Schweizer und Tiroler: **zackigcha, eekigcha** u. s. w. Ist die Artikulation des Nordens weich, verschwommen, unbestimmt und wenig abgerundet (siehe Rauschlaute **Sh** und **Sch** Seite 84), so trifft man bei den südlichen Volksstämmen überall auf unmelodische Härten und gutturale Laute. — Welcher von den mannigfachen Dialekten des grossen gemeinsamen Vaterlandes (sprachpartikularistisch die »deutsche Zunge« der Tyroler und Schweizer nicht eingerechnet) wäre nun vorzuziehen und könnte allenfalls geeignet sein, in ganz ursprünglicher, unverfälschter Gestalt ein ernstes, dramatisches Kunstwerk zu wirkungsvoller Darstellung zu bringen? — Ich behaupte: von sämmtlichen deutschen Mundarten Keine!*) Umsomehr gilt es ein Gebiet abzustecken, innerhalb dessen keine dialektischen Gepflogenheiten geduldet werden können. Denn hier müssen Normen herrschen, die weder von dialektischer Befangenheit beherrscht sind, noch von individuellem Belieben angetastet werden dürfen.

Zuvor sei mir noch eine Abschweifung gestattet. Während die allgemein üblichen Vokalverhunzungen dem grösseren Publikum gegenüber, bei welchem man eine feinere Beurtheilung der Vokalunterscheidung kaum noch antrifft, weniger schwer ins Gewicht fallen, — während in der schlechten Aussprache der Consonanten Sänger und Schauspieler ungestraft die äusserste Grenze des Erlaubten überschreiten, ohne fürchten zu müssen, ihren künstlerischen Credit zu verlieren, fällt beim Anhören eines dialektisch beeinflussten Vortrags nichts so allgemein und unangenehm auf, als die unrichtige Vertheilung der Silbenschwere. Ich halte dafür, dass der Rezipient, sobald er auf einer unstatthaften Vertheilung der Silbendehnung sich ertappen lässt, auf die tiefste Stufe künstlerischer Leistungsfähigkeit herabsinkt! Gewiss mit Recht. Denn von allen üblen Gewohnungen, die den Zuhörer in Missstimmung und Unbehagen versetzen und den Vortrag nach Seite des Aesthetischen und Stylvollen am empfindlichsten schädigen, ist diese, einer unberechenbaren Geschmacklosigkeit entspringende, offenbar

*) Das Dialektdrama kann — vom Inhalt ganz abgesehen — nicht in den Rahmen des Kunstwerks (im höheren Sinne) gestellt werden.

die übelste. — Der Süden Deutschlands (hier ist nicht blos der Volksdialekt gemeint) leistet in dieser Richtung ganz Ungewöhnliches. Man hört statt **Wonne** = **Woone**, statt **Vollmond** = **Voolmonnd**, **Thal** = **Tall**, **Thäler** = **Täller**, **Ball** = **Baal**, **Licht** = **Liecht**, **liegt** = **liggt**, **Welle** = **Weele**, **Rate** = **Ratte**, **Schloss** = **G'schloos** u. s. w.

Aber auch in Mittel- und Norddeutschland findet man häufig Auswechslungen, was Kürze und Länge der Silben betrifft, also eine verkehrte Behandlung der Consonanten. Durch die Verschärfung des einfachen Schluss-S werden gedehnte Silben ungehörig kurz: **Glas** = **Glass**, **Gras** = **Grass** u. s. w. Der Norddeutsche fragt kurz und mit scharfer Betonung: **was?** Der Süddeutsche dagegen gedehnt; der eigentliche Volksdialekt endlich macht ein breites **woos** daraus! — Das Gesetz richtig vertheilter Silbenschwere (gleichviel ob sprachlich oder gesänglich) sowie die vice versa gleichzeitige kunstgerechte Darstellung der Consonanten nach ihrer zeitlichen Dauer bilden in erster Linie das Kriterium für die Beschaffenheit des Geschmacks beim Vortragenden. Darunter ist zu verstehen: dass eine wohlgeordnete Rezitation rhythmische Gliederung aufweist, die, vom Sprachgebiete aus durch eine dahin abzielende natürliche Tonsteigerung zum Gesänglichen, die gleichen rhythmischen Grundbestandtheile beibehält, welche die wesentliche Grundlage für den musikalischen Vortrag überhaupt bilden.

Der Italiener sagt: am Recitativ erkennt man den guten Sänger. Eben so bestimmt lässt sich behaupten, dass man an der unrichtigen Behandlung der Silbenschwere und am Mangel rhythmischen Tonfalles bei der Satzgliederung sofort den schlechten Redner erkennt. Deshalb muss das Gefühl für eine zutreffende Wortbetonung hervorragend ausgebildet, der Sinn für geschmackvolles Abwägen der Silbenschwere frühzeitig entwickelt werden, damit man die Eigenschaften eines guten Vortrags nicht etwa darin sucht, mit übertriebener Schärfe der Consonantenbildung, zusammenhanglos und mit möglichst gleicher Betonung, eine Silbe an die andere zu reihen und dann vermeint, »recht deutlich« gesprochen zu haben! Darauf komme ich später noch zurück.

Es erscheint mir daher durchaus nothwendig, noch bevor ich zur Darstellung des **G** gelange, auf das gegenseitige Verhältniss zwischen Vokal- und Consonantendehnung durch die nachfolgenden Beispiele hinzuweisen, weil das auf diesem Wege gewonnene Ergebniss weit rascher die physiologische Bildung des **G** einerseits, andererseits dessen Stellung zwischen den Nachbarconsonanten **Ch** und **K** veranschaulichen hilft. —

In erster Linie sind es die Klinger, welche durch ihre Länge oder Kürze (einfach oder doppelt) rückwirkend die vokalische Dehnung beeinflussen.

	Wahl, Walküre, Wall, — Fehl, gefehlt, gefällt, — wählt, Welt, Welle, —
	Hehl, Hela, Helle, — Baum, baumeln, bummeln, — zahm, Same, sammeln, —
Klinger:	Brahms, Bramine, brummen, — Lehm, lähmt, Lämmer, — Wahn, Wand, Wanne, —
	Lahn, Land, Lanner, — Bahn, Band, Bann, — Kahn, Canon, Kanne, —
	Zehrung, zehrt, zerzt, — Schaar, Scharte, scharrt, — Haar, hart, harrt. —
Zungen-	zieht, Zither, zittern, — flieht, Flieder, Flitter, — Rath, Rate, Ratte, —
und Lippen-	Fehde, Feder, Fett, — Beet, Gebet, Bett, — Eben, ebner, Ebbe, —
Drücker:	Trab, Trappe, Trappist, — Lob, Aesop, gefoppt, — Grab, grabt, Grabbe. —
Zischer:	Wiese, wisst's, wissen, — Gemüse, müsst, müssen, — Blase, blass, erblasst.

In vielen Fällen erhält man fünf Vokallängen, die durch grössere oder geringere Anhäufung der zur Silbe gehörigen Consonanten bestimmt sind. Z. B.

Reise, gereist, reiss', zerreisst's, zerrissen, — Hof, Hoffahrt, hoffen, gehofft, hofft's! — Zug, Zügel, zögt, zückt, zuckt's, — Reif, Reife, gereift, reift's?

— Kauf, kaufen, kauft, kauft's, — lau, lauschig, erlauscht, erlauscht's u. s. w.

In dem nachfolgenden, zusammenhängenden Satze kommt durch die übergrosse Anhäufung der Consonanten kein Vokal zu rechter, klanglicher Entwicklung:

Dort rechts, huscht's und rauscht's —

Aengstlich, gleich schrecklichstem Schmerzensschrei!

Dies rührt einfach daher, dass das melodische Element — durch ausgiebigsten Wohlklang des Vokalwechsels gebildet — hier zu keiner Geltung gelangen kann; die klingenden, breiten Accente fehlen eben. Auf jene natürlichen consonantischen Verschärfungen, wie sie vorstehend als eine sich von selbst ergebende Lautsteigerung entwickelt sind, und welche rückwirkend Länge und Kürze des Vokals bestimmen, ist nun zunächst das Augenmerk zu richten. Denn lediglich aus der scharf abwägenden Behandlung dieser Gegenseitigkeit zwischen Consonant und Vokal erwächst eine sprachlich abgerundete Darstellung im Einzelnen wie im Zusammenhang, und die schliessliche Durchbildung der dynamischen Accente, wie der gute Vortrag vom Redner oder Sänger sie fordert. Für das quantitative Verhältniss zwischen Consonanten und Vokalen ist das Klangvermögen der Klingergruppe von grösstem Belang. Ihre tönende Beschaffenheit bildet im Wellengang der fortlaufenden Rezitation das natürliche Medium zwischen consonantischer Hebung und vokaler Senkung — gleichsam die ruhige Wasserlinie; es ist der Ausgleich zwischen den tönenden und klangvernichtenden Elementen der Sprache. — Beim Verfolg einer fliessenden Sprachmelodie werden wir nun gewahr, dass die **G**-Bildung als Medium zwischen **K** und **Ch** unverkennbar eine gewisse Aehnlichkeit mit der bevorzugten Beschaffenheit der Klinger aufweist. Das **G** nimmt die gleiche vermittelnde Stellung ein, beeinflusst die vorausgehenden Vokale insofern günstig, als es stets eine Dehnung, also eine Klangentfaltung derselben bewirkt, welche, wie wir gleich sehen werden, dem Sprachflusse zum Vortheil gereicht. —

Nach dieser für das Folgende notwendigen Abschweifung kehre ich wieder zum **G** und dessen physiologischen Bildung zurück.

Erfordert, wie wir im Vorausgehenden gesehen, die **K**-Bildung eine energische Absperrung des vorderen Mundhöhlenraumes vom Schlundkanal, indem die hochauferichtete Zunge, an den Gaumen sich anlegend, den gedachten Raum theils ausfüllt und abschliesst, so besteht der charakteristische Unterschied bei der **G**-Bildung nunmehr darin, dass der Zungendruck mehr nach vorne ein weit milderer, lockerer ist, und einen weichen Nachhauch im Gefolge haben kann, dessen Verstärkung die verschiedenen Stärkegrade des Druckes, sowie die offene oder geschlossene Beschaffenheit des Consonanten bezeichnet. Räumt man nämlich dem **G** eine selbständige Stellung als Sprachzeichen ein, dann kann von einem harten und weichen **G** nicht mehr die Rede sein; denn folgerichtig müsste, nach den üblichen Gepflogenheiten, eine Verletzung der Grenzgebiete nach Seite des **K** und des **Ch** daraus entspringen, die allerdings ziemlich eingerissen ist und dringend dazu auffordert, dieser Verwirrung möglichst zu steuern. Die Bezeichnung hartes und weiches **G** hat keinen Sinn mehr, sobald eine physiologische Begrenzung, und innerhalb dieser der Spielraum für alle notwendigen Schattirungen geschaffen ist. Freilich kommen dialektische Gewöhnungen, die das **G** wie ein weiches **K** behandeln, seltener vor, hingegen ist die Verwechselung des sogenannten weichen **G** mit dem **Ch** eine um so häufigere.

Unsere hochdeutsche Sprache besitzt drei Hauptschattirungen des **G**, welche unter sich, trotz deutlich erkennbarer artikulatorischer Unterschiede, stofflich aufs innigste mit einander verbunden sind. Wir haben:

- 1) Ganz geschlossenes **G**: Der Zungenrücken ist weich gegen den harten Gaumen gelegt; bei der Artikulation geschieht die Entfernung der Zunge von der Gaumenwölbung zwar ziemlich lebhaft, aber doch sanft und geräuschlos; jeder aspirative Expirationsdruck wie beim **K** ist zu vermeiden. Die Verbindung mit sämtlichen Vokalen und Diphthongen vollzieht sich leicht und ungezwungen; eine Consonantenfolge kommt ausser dem **N**, **L** und **R** (letztere allenfalls erschwert), nicht vor. — Als einfaches Anlaut-**G** wird die Bildung, wenn auch in geringem Mafse, durch den nachfolgenden Vokal oder Diphthong rückwirkend beeinflusst, d. h. die Berührung zwischen Zunge und Gaumen geschieht mehr vor- oder rückwärts, je nach der Beschaffenheit des Vokals. Bei **A**, **O**, **U** und **AU** liegt der artikulatorische Anschlagpunkt möglichst zurück; nach der Mitte

zu bei **AI** — **EI**, **Ä**, **EU** — **AÜ**, **Ü**, **Ö** und **E**; vor **I**, bei gehobener Zungenlage ganz vorn. Z. B. **gab**, **Gott**, **Gut**, **Gaul**, **Geist**, **gäb**, **gütig**, **gehen**, **Gift** u. s. w. Beim **GG** tritt durch Beschleunigung des Tempo eine wesentliche Verschärfung der Artikulation ein.

- 2) Halbgeschlossenes **G**: als ursprünglich die Silben abschliessender Consonant, wenn der Vokal **E** oder die Endsilben **en**, **er**, **es** oder **stets** darauf folgen; z. B. **innige**, **sündigen**, **nichtiger**, **wichtiges**, **flüchtigstes** u. s. w. Hier berührt die gehobene Zungenfläche die Gaumenwölbung nur ganz leicht und vorübergehend. Dieselbe weiche **G**-Bildung entsteht, wenn es die Silbe abschliesst, d. h. bei den ihm vorausgehenden Klingen **L**, **R**, **N**. (Mit dem letzteren verbindet es sich zu einem nasalen Laut von klanglicher Dauer.) **Talg**, **Balg**, — **Zwerg**, **Sarg**, **borg**, — **lang**, **Schwung**, **Gepräg**, **Ding**. — Die gleiche Behandlung erfährt es als Schlussconsonant bei sämtlichen vorausgehenden Vokalen und Dyphthongen, und zwar unter gleichen Schattirungen des Anschlagspunktes, wie bei der geschlossenen **G**-Bildung. Die Vokale alle gedehnt bis auf **I**, das die Dehnung durch **E** erhält: **Sieg**, **Krieg**, **schwie** u. s. w. Dieser **G**-Anschluss geschieht vorne, während die Silben: **wag'**, **lag**, **sog**, **schlug**, **Aug'** u. s. w. rückwärts artikuliert werden und die Zwischenvokale **E**, **Ä**, **Ö** und **Ü** die mittlere Bildung deutlich erkennen lassen: **Weg'**, **säg'**, **wög'**, **schlög'** u. s. w. Ferner bleibt die Artikulationsstelle die gleiche bei nachfolgendem **t**: **biegt**, **legt**, **schlägt**, **nagt** etc.
- 3) Offenes **G** (**Gh**). Der vorübergehende Gaumenverschluss ist völlig aufgehoben und es entsteht zwischen Gaumenwölbung und Zungenrücken eine Schallritze, vermittelt welcher die ausströmende Luft zu einem sanften Rauschlaut verarbeitet wird. Von der Stärke und der Ausbreitung dieses Geräusches in dem gedachten Raum, sowie der Energie des Anschlages an den Schneidezähnen hängt die Grenzbestimmung zwischen **G** und **Ch** ab. Bei der Bildung des letzteren muss das Geräusch weit stärker und eindringlicher sein als beim **G**; bei diesem liegt es überhaupt etwas mehr zurück und ist weicher, gleichsam zurückhaltender; die Schallritze ist wesentlich enger als beim **Ch**, der Unterkiefer etwas angezogen. Die Mundstellung (gehobene Oberlippe) ist bei beiden dieselbe. —

Eine Vermischung und Auswechselung beider Consonanten sollte eine kunstgebildete Aussprache trotz der nahen Verwandtschaft niemals aufweisen. Im Norden Deutschlands entzieht man aber dem **G** durchgehends sein ihm eigenthümliches Gepräge und setzt dafür **Ch** und **J**. Freilich wird man auf den dortigen Bühnen einem offenen (weichen) Anlaut-**G** sprachlich oder gesänglich kaum begegnen; um so hartnäckiger pronunziert man an Stelle des halbgeschlossenen Zwischenlaut-**G** ein sogenanntes weiches **G**, während für das in Frage stehende offene Auslaut-**G** in allen Fällen ein wirkliches **Ch** gesprochen wird, mag die Silbe oder das Wort, welches es abschliesst, kurz oder gedehnt sein.

Aber ganz abgesehen davon, dass durch dieses Verfahren alle Lautschattirungen mit ihrem reichen melodisch-artikulatorischen Wechsel zum nicht geringen Theil aufgehoben sind, ist es, wie wir gleich sehen werden, von der physiologischen Seite betrachtet durchaus unzulässig, den fraglichen Consonanten seiner Eigenart ganz und gar zu entkleiden, um damit zugleich eine abgerundete Darstellung des Vortrags nicht unerheblich zu schädigen. — Die nächste Wahrnehmung, die zweifellos ihre physiologische Begründung hat, ist bei der Bestimmung der Lautschattirungen des **G** diese: dass die halbgeschlossene und offene Beschaffenheit des Consonanten stets mit der vokalen Dehnung oder Kürze der Silbe zusammenhängt, welche er abschliesst.

Die folgende Tabelle wird es deutlich veranschaulichen, dass lediglich das quantitative Verhältniss der Silben hier den Ausschlag gibt. Man bemerkt nämlich, dass jede vokale Dehnung ein halbgeschlossenes (hartes) **G** bedingt, während die kurzen, verschärften Silben mit geringem vokalen Gewicht stets ein beschleunigtes, durch lebhaftere Inanspruchnahme der Artikulationsstellen gebildetes **Ch** oder **Ck** heranziehen: **Sach'**, **sag**, **Sack**; **Loch**, **log**, **Locke**.

Das ganz offene (weiche) **G** unterliegt nun bezüglich seiner Bildung diesem Gesetze, dessen Vollzug ungemein vereinfacht ist. Bewirkt nämlich, wie wir gesehen haben, dessen Verdoppelung eine beschleunigte, an das **K** streifende Bildung, eine durch die Kürze des vorausgehenden Vokals hervorgerufene lebhaftere Artikulation, — **Knigge, Egge, Flagge, Bagge, Dogge, Roggen**, — so entsteht bei leichten, unbetonten Endsilben die gleiche beschleunigte Bildung nur nach der entgegengesetzten Seite, weil das offene **G** physiologisch dem **Ch** zuneigt, während das halbgeschlossene **G** den natürlichen Abschluss gedehnter Silben bildet.

Dass dies keine durch die Gewohnheit allenfalls gefestigte Gepflogenheit, sondern ein im Sprachorganismus begründetes Gesetz ist, wird sofort klar und zweifellos, sobald wir eine Auswechslung der betreffenden Consonanten unter einander versuchen. Z. B. **Er sagte (sachte, sagte), er frug (fruch)**. Hier erleidet die Vokaldehnung sofort eine unnatürliche Beeinflussung, das quantitative Verhältniss zwischen Vokal und Consonant wird eben ausgetauscht, gestört.

Jene leichten, unbetonten Endsilben, die ohne Ausnahme mit einem, dem **Ch** verwandten, offenen **G** auslauten, bestehen der Mehrzahl nach aus adjektivischen Wortbildungen, die in fast allen Fällen ein vorausgehendes **i** haben: **ewig, selig, freudig, muthig** u. s. w. Wohl eben so häufig kommen die **lich**-Bildungen in unserer Sprache vor: **lieblich, freundlich, hässlich** u. s. w.; da ist es nicht zu verwundern, dass diese so ähnlich lautenden »Auslautgeräusche« in verwandtschaftliche Beziehungen zu einander treten und in Folge dessen die Artikulation über den hellen Vokal flüchtig hinwegleitet, um dafür den consonantischen Abschluss von gleicher rhythmischer Schwere anzufügen. Dieses Auslaut-**G** erhält einen Nachhauch, der ihm die nöthige Weichheit, trotz leichter Zungenbewegung gegen den harten Gaumen, verleiht. — Folgt eine weitere, zum gleichen Worte gehörige Silbe, oder ein angefügtes **E**, so wird das offene **G** in ein halbgeschlossenes umgewandelt, jedoch in vielen Fällen gemildert: **König, Könige, königlich; wonnig, wonnige, wonniglich; innig, innige, inniglich; ewig, ewige, ewiglich; Nicht ewig wiegt sich, wonnig im Siege des Tags** . . . Diese weiche Behandlung des offenen **G** im flüchtigen Anschluss an den Vokal **i** erscheint so durchaus naturgemäss, weil der Uebergang vom **i** zum **Ch**, also über das nachbarliche offene **G** hinweg, ein physiologisch fest begründeter ist, denn wir haben hier die Gebietsgrenze zwischen Vokal und Consonant vor uns. Nehmen wir hingegen den nächstgelegenen Vokal **E**, so kann von diesen Modifikationen in der angedeuteten Richtung schon keine Rede mehr sein. Auf eine einzige Ausnahme ist hinzuweisen, auf die Wörtchen: **weg! hinweg!** die im Gegensatz zu **Weg, Fahrweg** eine weiche, geöffnete **G**-Artikulation erkennen lassen, weil die Silbe, d. h. der Vokal, eben kurz ist.

Anders verhält es sich, wenn dem halbgeschlossenen Auslaut-**G** ein geschlossenes **G** oder **K** als Anlaut der folgenden, zu einem Worte verbundenen Silbe unmittelbar folgt. Da wird die geschlossene (harte) Beschaffenheit des Auslaut-**G** gegen eine offene (weiche) Behandlung des Consonanten jederzeit ausgetauscht. Die Artikulationsorgane, um den sprachlichen Fluss aufrecht zu erhalten, folgen hier einem Gesetze, das die gleichen, rasch aufeinander folgenden Druckmechanismen, weil eben sehr erschwert, zu umgehen und auszugleichen trachtet und damit der Artikulation die Härte benimmt: z. B. **Berggürtel, Zwerggestalt, Plaggeist, Steggelände, Zugkraft, Burgkapelle, Bergknappe** u. s. w. Uebrigens gilt diese Lautveränderung nicht blos für zusammengehörige zu einem Worte verbundene Silben, sie erstreckt sich selbstverständlich auch auf getrennte Nachbarwörter; z. B. **brünstig Geliebter — innig Geliebter; ewig krank — sag' Kind! Mit Lug und Trug gelang es — ein Zug kam — der bog kaum von der Wegkante, da schlug kühn** . . . u. s. w. Ferner verliert das **G** seine Härte mit einem vorausgehenden, zur Silbe gehörigen, mithin zu einem Nasalklang sich verschmelzenden **N**: z. B. **Zwang, Gedräng, eng, Hoffnung, gering** u. s. w. (Siehe Klinger **N** Seite 61.) Sehr zutreffend sagt MERKEL (Anthropophonik Seite 917 ff.): . . . »So wie die Verwandtschaft der Consonanten unter einander auf der Aehnlichkeit der sprachorganischen Bewegungen, ebenso steht auch die Verwandtschaft zwischen Vokalen und Consonanten mit

der Leichtigkeit oder Bequemlichkeit, mit welcher der eine artikulatorische Mechanismus in den anderen übergeführt werden kann, in geradem Verhältnisse. . . . Und so ist es. Diesem physiologischen Gesetze beugen wir thatsächlich überall. —

Wie aus der nachfolgenden Zusammenstellung der verwandten Wortbildungen ersichtlich ist, wird das sanftgeschlossene **G** stets da gesetzt, wo eine wirkliche Vokaldehnung stattfindet und es, zur Wurzel des Wortes gehörig, als Zwischenlaut bei nachfolgender Silbe seinen ihm eigenthümlichen Charakter beibehält. Mit dem weichen, vorübergehenden Abschluss des vorderen Mundhöhlenraumes vom Rachentheile fügt es sich leicht und ungezwungen dem vorausgehenden Vokal an, und bildet so einen scharfgegliederten Gegensatz zum **Ch** und **Ck**.

Die Bildungsstellen der drei Innen- und Auslautconsonanten **Ch**, **G**, **K** — **Ck** und die hieraus sich ergebende Silbenbetonung.

A. Vordere Bildung.			B. Mittlere Bildung.			C. Hintere Bildung.		
Anschluss an die Vokale i, e, ä, ai, ei.			Anschluss an die Klinger und Vokale r, l, n, m — ü, ö, eu, au.			Anschluss an die Vokale a, o, u, au.		
Artikulation:			Artikulation:			Artikulation:		
Lebhaft	Langsam	Energisch	Lebhaft	Langsam	Energisch	Belebt	Breit	Sehr rasch
sich	Sieg	sickern	Birch	birg	Birke	Ache	Agglei	Acker
Licht	liegt	blickt	Lerche	Berg	Park	wach	wag'	wacker
Wicht	wiegt	Wicke	horchten	borgen	Borke	Sach	sag'	Sack
flucht	fliegt	flickt	wercheln	Werg	Werk	Schlacht	schlägt	Schlacke
*kriech	Krieg	Krickel	Morchel	Gurgel	Gurke	Nacht	nagt	nackt
sticht	stieg't	stickt	Pferch	—	Ferkel	Nachen	nagen	Nacken
stecht	Steg	steckt	Milch	—	melken	lachen	Lage	Lacke
Rechen	Regen	Recke	welch	—	welk	bedacht	betagt	gedackt
recht	regt	reckt	Molch	—	Molke	Fracht	befragt	befrackt
Lech	leg'	leck	Talg	Talken		Rache	ragen	Racker
gerecht	geregt	gereckt	Fenchel	Fingal	Finke	focht	Vogt	gefockt
schlecht	schlägt	schleckt	manche	Mang	Manko	doch	Dogge	Dock
Hecht	hegt	heckt	Zähnenchen	Zange	zanken	Loch	Loge	Locke
Specht	spögt	Speck	Mönche	—	—	roch	Roggen	Rocken
Gefecht	gefgt	—	Dünche	—	Dünkel	kroch	Grog	Krokodil
Hinweg	Weg	Weck'	Brüche	Brügge	Brücke	pochen	gebogen	Pocken
Fluchte	pflegte	flechte	Gerücht	gerügt	gerückt	Trochäus	Trog	trocken
Fläche	Flegel	gefleckt	Flüchte	pfügte	pfückte	*Fluch	Flug	flugs
ursächlich	unsäglich	unsäckeln	züchten	Zügen	zückten	Geruch	trug	Druck
ächt	eggt	Ecke	—	bügeln	bücken	Schlucht	schlugt	schluckt
brecht	prägt	Bricke	—	lügen	Lücken	Buch	Bug	Puck
Wächter	wägt er?	weckt er?	möcht	mögt	möckern	Zucht	Zug	zuckt
Schlächter	schlägt er?	schleckt er?	höchst	högt	Höcker	Krug	Kruke	
—	schräg	Schreck				Bucht	bugt	gebüht
Mächte	Mäde	meckern						

Gleiche Länge und Betonung der Silben bei Ch und G durch die verlangsamte					
Dyphthong-Bildung:					
Teich	Teig	Bäuche	beugen	auch	Aug
Eiche	eigen	Seuche	säugen	Lauch	Lange
Reiche	Reigen	zeucht	zeugen	tauchen	taugen
Zeichen	zeigen			Gauch	gaukeln

* Die Wörter »kriech« und »siech« sind als Ausnahmen zu betrachten, weil Vokaldehnung und **Ch**-Abschluss sich hier im Widerspruch befinden; ferner stehen ausserhalb des Betonungsgesetzes »Hinweg, Fluch, Sprache.«

Ganz anders verhält es sich mit der Bildung des **Ch** und **Ck**. Bei beiden Consonanten vermehrt sich durch die rasche, beschleunigte Artikulation mittelst gesteigerter Energie der Ausathmung und einem grösseren Aufwand an Luftverbrauch das eigene spezifische Gewicht, dem vorausgehenden Vokal es folgerichtig entziehend, wodurch dessen Schwere (Dehnung) wesentlich verringert wird. Auf dieses Gesetz wurde Seite 102 schon hingewiesen. Eine erhöhte Bedeutung erhält es nun noch dadurch: dass die Vokaldauer nicht allein als das Ergebniss einer bestimmten Consonantenanzahl erscheint, sondern dass hier physiologische Bildung und entsprechende Lautschattirung des einfachen Consonanten eine bestimmende Rückwirkung auf den vorausgehenden Vokal ausüben. Der Satz: Im *Zickzackzug* trägt schlecht *dich* — reicht hin, dies zu veranschaulichen. Hingegen bleibt die Silbenschwere beim halbgeschlossenen **G**, ungeachtet der Anfügung weiterer Consonanten unverändert; z. B. **Schlag**, **Schläge**, **schlägt**, **schlägt's**; **Betrag**, **Beträge**, **betragt**, **betragt's** u. s. w. Dem gegenüber bringt die nebenstehende Tabelle die einfache Lautbildung der Gaumenconsonanten, ihre gegensätzliche Besonderheit zu einander zu klarem Verständniss, und mag daher als zweckmässiges Uebungsmaterial dazu dienen, das Ohr für die natürlichen Unterschiede der Betonung heranzubilden. Ausserdem können die einander gegenübergestellten Lautbestimmungen als Vorbereitung für einschlägige zusammenhängende Sprechübungen betrachtet werden. —

Die folgenden Uebungen bezwecken demnach, die artikulatorischen Unterschiede und Lautschattirungen des **G** im Gegensatz zum **Ch** scharf und deutlich unterscheidbar zur Anschauung zu bringen. Dazu bemerke ich nochmals: die Stellung und Lautbildung des **G** hängt lediglich mit dem Gesetze der Silbenschwere zusammen. Es gibt kein hartes und kein weiches **G**, sondern einen, seiner eigenthümlichen Bildung nach zwischen **Ch** und **K** (**CK**) stehenden Consonanten, der drei Lautschattirungen nach allgemeinsten Anordnung aufweist, obwohl eine weit grössere Anzahl von Lautbestimmungen angenommen werden könnte, wollte man versuchen, alle Uebergänge namhaft zu machen, welche derselbe, immer mit Rücksicht auf das Gesetz der Silbenschwere und sowohl consonantischer als vokaler Nachbarschaft, durchläuft.

Die Silbenschwere wird aber durch die Vokaldehnung bestimmt, sofern nämlich eine Anhäufung der Consonanten die Verringerung des vokalen Gewichtes bewirkt. Befindet sich also innerhalb einer Silbe eine grössere Anzahl von Consonanten, so entzieht die zur Artikulation erforderliche Zeitdauer dem Vokal oder Dyphthong einen entsprechenden Prozentsatz zeitlicher Klangentwicklung; ausserdem ist eine erschwerte Darstellung der einzelnen Consonanten auch noch in Anschlag zu bringen. Als die schwierigeren erweisen sich die combinirten Säusel- und Zischlaute und die Consonanten der Gaumengruppe mit angefügten Drückern. Ist die consonantische Bildung hingegen eine einfache, unmittelbare und von geringer Zeitdauer, dann erhält der zur Silbe gehörige Vokal eine aus diesem Lautgesetze sich ergebende Dehnung (Schwere), die niemals als eine zufällige betrachtet werden darf. Nur in wenigen Fällen lassen sich Modifikationen oder Ausnahmen von dieser Regel erkennen. —

I.

Geschlossenes Anlaut-G.

Gar gnädig giebt **Gott**
Gaben an **Geld** und **Gut**;
Ganz gern **gab** **Gregor** der **Grosse**,
Güter und **Gold**
Gegen **Gottes** **Gnadengut** hin.

II.

Wechsel zwischen **Ch** und halbgeschlossenem **G**.

Nach windigem schwindlichem Weg,
Auf fährlich leichtbrüchigem Steg,
Durch eckige, zackige Schlucht —
Welch' unsäglich klägliche Flucht!

III.

Wechsel zwischen **Ch**, halbgeschlossenem und offenem **G**.

Nach solch' nichtigem Krieg
Lacht nicht Rache noch Sieg! —
Ach, zag und reuig wieg ich
Mich lässig im Reigen der Nacht,
Die nicht lauschig und sinnig,
Auch nicht selig noch minnig —
Doch nur flüchtig üppiges Schwelgen gebracht!

Ch.

(Rückwärtsgelegener Gaumenrauschlaut.)

Der vorstehende Consonant wurde von dem auf Seite 76 behandelten vorderen **Ch**, das an die Spitze der Zischerguppe gestellt ist, absichtlich getrennt, weil er stofflich der Gaumen-Gruppe angehört und die vorletzte Etappe zum tonlosen Hauch, dem **H** bildet. Wie sich dieser Hauchlaut unmittelbar mit dem **A** verbindet, ebenso besteht ein physiologischer Zusammenhang zwischen diesem Vokal und dem zurückgelegenen **Ch**, welches sein charakteristisches Gepräge hervorragend durch das **A** erhält.

Die Bildung dieses Consonanten geschieht auf folgende Weise: Die hintere, weiche Gaumenpartie (Gaumensegel) ist gesenkt; dadurch hängt das Zäpfchen schlaff herab und wird, auf dem gehobenen Zungenrücken aufliegend, von dem aus der weitgeöffneten Stimmritze herausgetriebenen Luftstrom in andauernde Erregung versetzt, wodurch, dem gesteigerten Grad der Ausathmung entsprechend, das rauhe gutturale Geräusch entsteht, das ihn als Kehllaut vorzugsweise charakterisirt. Dieses Geräusch kann natürlich nicht so eindringlich beschaffen sein, wie jenes des vorderen **Ch**, dessen Bildung (bei hochgewölbter Zunge, die Spitze gesenkt) fast unmittelbar hinter den oberen Vorderzähnen am harten Gaumen, mit der Tendenz der **I**-Bildung vor sich geht. Ausserdem ermöglicht die enge Schallritze zwischen hartem Gaumen und Zungenrücken eine weit grössere Tragfähigkeit des Consonanten, während das rückwärts gelegene **Ch**, bei dem unmittelbaren Austritt der Geräuschmasse durch die Oeffnung des Gaumenthors und den ungünstigen Anschlagpunkten der Schallwellen an den beschriebenen Weichtheilen, weit ungünstiger zur Darstellung gelangt. Die Aufgabe, denselben kunstgerecht zu bilden und dessen Rückwirkung auf die nachbarlichen Vokale möglichst zu paralysiren, besteht nun zunächst darin: das auf die beschriebene Art erzeugte Geräusch so sehr als möglich zu verdichten, d. h. bedacht zu sein, dass die Tragfähigkeit dieses gutturalen Geräusches, mithin die Beschaffenheit des Consonanten, zu möglichster Intensität gesteigert werde, damit die Artikulation jenen ordinären, rauhen Beigeschmack, wie wir ihn von Schweizern, Tyrolern und Altbayern aussprechen hören, möglichst verliert. Die Anschlagstelle im Gaumen,

wo die Lautbildung vor sich geht, muss eben weit genug vorgerückt werden, um eine wirkliche Resonanz zu erzielen; denn durch die Ausführung im hintersten Schlundraum, die eine Verdichtung im obigen Sinne schlechterdings nicht ermöglicht, entsteht jene gemeine Art der Aussprache. — Wenn ein Sprachzeichen derart durch die vokale Nachbarschaft beeinflusst sein kann, dass seine physiologisch-artikulatorische Bildung einen Spielraum von so grossem Durchmesser durchläuft, wie es hier der Fall ist, und — vice versa die klangliche Beschaffenheit des Vokals so unmittelbar von der jeweiligen Bildung des Consonanten abhängt — so liefert dieser Umstand wohl den Beweis, dass wir einer Aufgabe gegenüber stehen, deren Lösung das aufmerksamste Studium erfordert. Besonders der Sänger hat sich mit der kunstvollendeten Darstellung vertraut zu machen; denn die Schwierigkeiten, auf welche das Sprachstudium hier stösst — die durch den Vokal vorausbestimmten, sehr veränderlichen Lautbildungsstellen innerhalb des Gaumens und Rachenraumes — sind noch obendrein die weitaus geringeren gegenüber den Erschwernissen, welche für den Tonansatz des Vokals aus der Nachbarschaft dieses Consonanten für den Sänger erwachsen. Denn jener Schauplatz, wo die das hintere **Ch** bildenden Artikulationswerkzeuge ihre Thätigkeit entwickeln, ist für die vokale Tonbildung eben derjenige Punkt, der streng gemieden werden muss, weil er den für die Gesangkunst unbrauchbarsten Ton — den rückwärts gelegenen Hals- oder Gaumenton — erzeugt. Es muss deshalb, ungeachtet der innigsten Verschmelzung von Consonant und Vokal gewissermassen eine Trennung, eine Isolirung der Artikulationsmechanismen aufrecht erhalten werden, damit sich diese durchaus selbständig zu einander verhalten, und so jede übelwirkende consonantische Beeinflussung unmöglich machen. —

Das hintere **Ch** dient niemals als Anlautconsonant; mithin findet eine unmittelbare Vokalfolge nur statt, wenn das neutrale **E**, zur Wortbildung gehörig, sich anschliesst: **Wache, Sache, Lachen** u. s. w. Bei andern Wörtern, die es anlautet — **Chronik, Churfürst, Charwoche** u. s. w. — wird es ohne Ausnahme in ein **K** verwandelt. Seine besondere Bildung bestimmt sich, wie wir schon beim vorderen **Ch** gesehen haben, rückwirkend, d. h. nach den vorausgehenden Vokalen und Dyphthongen und diese sind lediglich: **A, O, U** und **Au**, während jeder vorausgängige Consonant die vordere **Ch**-Bildung bewirkt. Eine bedeutende Lautveränderung entsteht, wenn auf hinteres **Ch** ein **S** folgt; es verwandelt sich in ein **K** und in rascher Verschmelzung mit dem **S** (**KS**) entsteht jener Sprachlaut, der sonst durch **X** ausgedrückt wird: **Dachs, Wachs, Ochs, Fuchs, Luchs** u. s. w. Die Wortbetonung ist stets eine kurze. Diese Lautumbildung ist zum Theil physiologisch begründet und folgt dem natürlichen Zug, Abwechselung und plastische Abgerundetheit in die Artikulation zu bringen. Das **S** schliesst sich dem Gaumendrucker **K** aber unbedingt wirkungsvoller an als dem **Ch**, und daher der Austausch. Bei vorausgehenden Dyphthongen, die eine Silbendehnung bewirken, behält das **Ch** seine natürliche Bildung. Uebrigens besitzt unsere Schreibweise noch heute eine erkleckliche Anzahl von Wörtern, zum Theil Eigennamen, wo sie statt des **Chs** ein **X** setzt: **Dax, Axenstein, Waxenstein, Oxhoff, Fux, Lux, Flexe, Drexel** u. s. w. Tritt hingegen der Anschluss des **S** an **Ch** in Folge eines im Genitiv elidirten **E** ein, wodurch das zweisilbige Wort einsilbig wird, dann bleibt das **Ch** unbedingt Rauschlaut, bekommt einen etwas grösseren Zeitwerth, während das Schluss-**S** sich leicht und geschmeidig anfügt; z. B. **Krach's, Dach's, Reich's, Teich's, Loch's, roch's, Buch's** u. s. w. Eine Ausnahme bezüglich der Betonung bilden die Wörter: **Flug, flugs, Fluch's**. — Folgt dem **Ch** ein **Z**, so bleibt jenes unverändert: **krächzt, lechzt, jauchzt, schluchzt** u. s. w. Ganz natürlich — denn das oben berührte Gesetz findet hier seine volle Anwendung.

Zum einfachen **Ch** zurückkehrend, liegt das Erschwerende des vokalen Anschlusses zwischen den Silben und Wörtern, wenn nämlich das **Ch** die Silbe auslautet und das nächste Wort mit einem Vokalanlaut beginnt: z. B. **Bach-Erle, Brachacker, Kochobst, Tuchanzug** u. s. w. Oder: **Ach alle Schmach auf ihn ...! Doch auch Armin ... Nach acht noch am Fach-Amt ... Ach Armer!** Gesanglich wird der Vokalsatz hier nicht unerheblich alterirt. — Der gesang-

liche Theil dieses Lehrbuches bringt die einschlägigen Uebungen für das Erzielen eines ungetrübten Vokalklanges nach vorausgehendem Consonanten im angedeuteten Sinne.

In unserer Sprache ist es ein äusserst charakteristischer Sprachlaut, obwohl er keine häufige Verwendung findet; die lateinischen Sprachabzweigungen haben ihn gar nicht; nur Spanien besitzt in seinem **J** einen Laut mit gleicher Bildungsstelle. In den slavischen Sprachen hingegen ist er am meisten heimathberechtigt; Italiener, Franzosen und Engländer sind niemals im Stande, ihn richtig zu pronunziren; ich habe unzählige Fälle mit Ausländern erlebt, wo jeder Versuch, eine wirkliche rückwärtsgelegene **Ch**-Bildung zu erzielen, regelmässig scheiterte! Sie gehen der ihnen unbequemen Artikulationsthätigkeit einfach dadurch aus dem Wege, dass sie ein vorderes **Ch** in allen Fällen setzen, besonders wenn ein neutralisirtes **E** oder unbetonte Anlautsilben folgen. Z. B. **Dra-che, Spra-che, la-chen, Wo-che** u. s. w.

Was dessen Ausdrucksfähigkeit im Allgemeinen betrifft, so sieht es, insbesondere nach Seite des Gesanglichen, damit übel aus. Die Gaumen- und Kehllaute bilden an sich schon die ausgesprochene Negation des vokalen Elementes in der Sprache wie im Gesang. **K** befindet sich auf dem äussersten Punkte der Klangvernichtung, obwohl ein milder vokaler Anschluss durch fleissiges Ueben immerhin zu ermöglichen ist. **G** (wie oben bereits bemerkt) bietet weit geringere Schwierigkeit, kann unter Umständen sogar zur Abrundung des Vokals dienen; denn das mit Geschmack artikulierte, leichten Silben zugehörige offene Auslaut-**G**, das dem fließenden Vortrag die natürliche Hebung und Senkung der Sprachintervalle vermitteln hilft, nimmt einen wesentlichen Antheil an der abgerundeten Gliederung des Redesatzes. Anders das gutturale **Ch**. Hier ist es die rauhe, geräuschvolle Expiration, die den nachfolgenden Vokal äusserst ungünstig vorbereitet. Wegen dieser üblen Beeinflussung der Tonbildung beginne man mit dem Studium dieses Consonanten nicht zu früh und besonders dann nicht, wenn dem Organ des Schülers ein gaumiger Beigeschmack bereits anhaftet. In diesem Falle ist es zweckmässig, zuerst alle jene Uebungen vorzunehmen, welche die elastische Beweglichkeit des Zäpfchens und des Gaumensegels gründlich herstellen. Bei dieser Zäpfchengymnastik verweile man so lange, bis der Schüler ein hellklingendes, hinter der oberen Zahnreihe anschlagendes **A** frisch und ungetrüb, ohne allen gaumigen Beigeschmack mit ruhig andauernder, hochgehobener Gaumensegelsstellung in gleichen Zeitabschnitten als Staccato-Uebung hervorzubringen im Stande ist. Sodann haben leichte sillabische Uebungen, ausschliesslich mit hellen Vokalen und vorderem **Ch** zu folgen. Silbenbildungen wie: **chi, ich, ichi, eche, ächä, üchü** u. s. w. Dann suche man durch geeignete Folge den mittleren Anschlagspunkt der **Ch**-Artikulation auf: **ichi — üchü — uchu; eche — ächä — acha; eche — öchö — ocho** u. s. w. Endlich lasse man Zusammensetzungen üben; Wörter wie: **Aichach, Lechbach, Rauchloch** u. s. w. Zuletzt werde der Schüler durch einen alles noch einmal kurz zusammenfassenden Rückblick wiederholt mit den Gegensätzen und physiologischen Lautschattirungen zwischen **K, G, und Ch** vertraut gemacht, bis er mit Sicherheit und Geläufigkeit eine lebhafte Sprachrezitation vorzutragen befähigt ist. Die Ausbildung des Oehres für die subtilsten Artikulationsunterschiede muss unter allen Anforderungen obenan stehen.

I.

Wechsel zwischen vorderem und hinterem **Ch**.

Auch ich weich' nicht
 Solch frechem Wicht,
 Doch leicht bricht nicht solch' Joch!
 Durch schlechte Streich'
 Macht Knecht sich reich,
 Schleicht Nachts sacht, lächelt noch!
 Däucht's euch auch Nacht —
 Reichs-Acht doch wacht!

II.

Combinirte Vorder- und Hintergaumenlaute.

Ach welch' Ringen, welch' Schmachten
 Des kühnen **Geist's** nach dem Kampftag;
 Doch nicht **Krieg** schickt der **Gott**
 Noch **Rache** — nur klägliche **Knechtung**!

H.

(Hauchlaut.)

Bildet die natürliche Vorbereitung zum vorausgehenden hintern **Ch** (physiologisch also am nächsten verwandt) und bezeichnet den Uebergang vom Vokal- zum Consonantengebiete. Seine Bildung wird bewirkt durch eine gesteigerte, entweder ruhige oder stossweise Ausathmung. Diese geschieht frei und völlig unbehindert durch den weitgeöffneten Rachenraum, denn der Choanenweg ist durch das hinaufgezogene Gaumensegel abgesperrt. Die Zungenlage ist die eines natürlich intonirten **A**, so tiefliegend als möglich. Unter sonst gleichen Verhältnissen kann mittelst Veränderung der Zungenlage der Ausathmungsstrom verschiedene vokale Färbungen annehmen. Eine Zusammenziehung der Lippenränder wird dem Hauch das Gepräge des **O** oder **U** geben u. s. w. Wir haben es ausschliesslich mit dem offenen, unmittelbaren, nach dem **A** assonirenden Hauch zu thun, dessen physiologische Bildung sich so zu sagen auf dem Nullpunkte aller Artikulation und Phonation befindet. Die Griechen nannten eine gesteigerte Ausathmung vor einem Vokal den spiritus asper; doch soll damit ein schwaches gutturales Geräusch verbunden gewesen sein. Ist die Bezeichnung für uns auch gleichgiltig, da wir diesen Consonanten im Sinne einer weichen, oder unter Umständen auch rauen Vorbereitung bestimmter Vokale niemals verwenden, so wird er im gesanglichen Theil, bei der Lehre von der Tonbildung doch wieder auftauchen und eine bedeutsame Rolle spielen; dort nämlich, wo es sich um den Gegensatz zwischen Glottisschlag und gehauchtem Tonansatz handelt. —

Was die Stellung des **H** in unserer Sprache betrifft, so kommt dasselbe eigentlich nur auf zweierlei Art vor: Als Anlautconsonant vor Vokalen und als Dehnungszeichen nach den Vokalen innerhalb oder am Schluss der Silben; z. B. **Wahn**, **wähnen**, **wohnen**, **Kuh**, **roh**, **Reh** u. s. w. Ausserdem hat sich bei uns im Lauf der Zeiten eine Schreibart eingebürgert, die vermeint, durch das Anfügen eines **H** an den Consonant **T** eine Dehnung zu bewirken und zwar in vor- und rückwärts wirkender Bedeutung. Diesem geläufig gewordenen Sprachzeichen (**Th**) ist die Sprachreinigung in jüngster Zeit zwar wiederholt zu Leibe gegangen, allein so lange man nicht gründlich damit aufräumt und es zaghaft blos mit einigen Wörtern versucht, wird sich diese festeingebürgerte Schreibgewohnung ruhig forterhalten. Wohlbe gründet jedoch steht **H** der Vokalverdoppelung gegenüber, um die Verschiedenheit der Wortbedeutung auszudrücken: **Ahl** — **Aal**; **Mohr** — **Moor**; **gelehrt** — **geleert**; **mehr** — **Meer**; **Sohle** — **Sole** u. s. w. Indessen wird zwischen den nachstehenden Wörtern mit und ohne **H**-Dehnung wohl schwerlich ein Unterschied vom Ohre wahrzunehmen sein: **Thron** — **Drohne**; **schonen** — **wohnen**; **Krone** — **Lohne**; **ehrlieh** — **beschwerlich**; ebenso im Auslaut: **werth** — **ehrt**.

Natürlich ergeben sich oft seltsame Widersprüche; es sind z. B. die Wörter **irrt** und **Wirth** von gleichem Silbengewicht, während **Fürth** kurz und **führt** lang betont wird. Wie wir gesehen haben, bestimmt sich die vokale Dehnung eben ganz einfach nach der Quantität der dem Vokal nachfolgenden Consonanten (Ausnahmen gibt es); soll also der Unterschied zwischen **hohl** und **holen** durch ein Schriftzeichen ausgedrückt werden, so wäre eine Vokal-

verdoppelung im Grunde richtiger. Ganz überflüssig ist das eingefügte Dehnungs-**H** vor dem **R**, denn die einfache Consonantenfolge bewirkt stets eine Silbendehnung; man wird also schwerlich einen Unterschied herausfinden zwischen: **Uhr**, **fuhr**, **Aufruhr** und **Kur**, **Schnur**, **Schafschur**; oder **erkor**, **beschwor**, **Ohr**, **Thor** u. s. w.

Ausserdem begegnet man nicht selten einer ebenso willkürlichen als fehlerhaften Behandlung des **H** im Infinitiv vieler Zeitwörter, und in manchen Hauptwörtern: **sehen**, **fliehen**, **nahen**, **spähen**, **Höhe**, **Frohe**, **Mühe** u. s. w. Obwohl zur Stammsilbe gehörig, wird das **H**, namentlich von Sängern, in vielen Fällen zur zweiten Silbe geschlagen; also: **erhö-hen**, **na-hen**, **Hö-he**, **Fro-he** u. s. w. Dass dem abschliessenden **e**, **en** oder **er** ein weicher Hauch vorauszugehen pflegt, erklärt sich aus der direkten Vokalfolge, die unwillkürlich eine Trennung bewirken möchte, um der Deutlichkeit Vorschub zu leisten; niemals darf dies aber durch eine verstärkte, stossweise Ausathmung, also einer verschärften **H**-Bildung geschehen; vielmehr trachte man das **E** dem vorausgehenden, durch **H** gedehnten Vokal so weich und unmittelbar als möglich anzufügen. Eine Trennung der Silben durch verstärkten Hauch ist nur zulässig: wenn der neutralisirte **E**-Klang auf **Ä** unmittelbar folgt, mithin die ähnliche vokale Färbung den Silbeneinschnitt erschwert; z. B. **spähen**, **mähen**, **blähen** u. s. w. Es ist auffallend, dass die Wörter **Krähe** und **Häher**, wo die Betonung des **H** angezeigt wäre und gehört werden müsste, stets wie **Krah-e**, **Häh-er** gesprochen werden. Ueber das Wort »**Wehe**« liesse sich eine Abhandlung schreiben. Hier ergeht sich Sprache und Gesang in unglaublichen Varianten: **Wehe**, **Wä-he**, **Weh-e**, **We-je**, **We-hä**, **We-che** u. s. w. Mein Rezept ist folgendes: Man spreche mit gesteigerter Betonung **Weh!** und gebe dem abschliessenden **H** einen stark übertriebenen, gedehnten Lautgehalt; dann füge man den Vokal **E** heftig aspirirt mit dunkler Klangfarbe an, und der Ausruf wird die für den Ausdruck einzig charakteristische Betonung unzweifelhaft erkennen lassen. Die Verschiedenheit der Betonung ist natürlich von grösstem Belang.

Ein anderer misslicher Umstand besteht darin, dass man beim Anfänger völlig unrichtige Vorstellungen dadurch begünstigt, dass man beim melodischen Gesange die Silbentheilung meist verkehrt behandelt; man setzt eben: **na-hen**, **se-hen**, **zie-hen** u. s. w. Nach dieser Seite sollten doch endlich vernünftige Anordnungen Platz greifen! Als selbständiger Laut, also nicht bloss als Dehnungsbuchstabe, erweist sich **H** äusserst wirkungsvoll bei Ausrufs- und Empfindungswörtern (Interjektionen): **Ah**, **oh**; hier dient der Nachhauch sehr zutreffend für den Ausdruck gesteigerten Affektes; alle in dies Bereich gehörenden **A**, **O** und **U** erhalten diesen starke gehauchten Abschluss. Ferner hat sich das **H** als überflüssiges Anhängsel aus früherer Zeit an Eigennamen erhalten, z. B. **Böckh**, **Herwegh**, **Leigh**.

Die **H**-Bildung kann ihrer Dauer wie dem Stärkegrad nach verschieden sein. Bei kurzen, energisch artikulirten Wörtern ist der Anlauthauch kurz und kräftig und ein Stoss des Zwerchfells damit verbunden. Z. B. **Hast**, **halt**, **hofft**, **hell** u. s. w. Verlangsamt in Worten wie **Hehl**, **Haas**, **Hohn** u. s. w. Bei den Ausrufen: **Ha!** **heih!** **hoi!** und dem Lachen mit gleichen Einschnitten, **ha**, **ha**, **ha**, ist es kurz; bei **ah**, **oh** und **uh**, stets der damit beabsichtigten Wirkung entsprechend. — Ein wesentlich verschiedener psychischer Vorgang lässt sich beobachten, sobald das **H** in ein Auslaut-**Ch** übergeht. Ein ausdrucksvoll gehauchtes »**Ach**« verräth eine schwermüthige, schmerzliche Herabstimmung der Empfindung und bildet überaus zutreffend den Gegensatz zur Artikulation des verschärften Auslaut-**ck**, das sich zum Bilde einer zurückgehaltenen, dann aber gewaltsam hervorbrechenden Aeusserung gestaltet, und gleichsam das plötzliche Loslassen einer vorher mächtig Widerstand leistenden Kraft ausdrückt. Die Wirkung des Abgebrochenen, oder besser Unterbrochenen, wird damit sehr zutreffend versinnbildlicht. **Zickzack**, **zucken**, **zückt**, **Tücke**, **keck**, **Blick**, **Recke** u. s. w. Diese wird nun nicht bloss gemildert, sondern das **K** erhält einen wesentlich veränderten Charakter, sobald es Anlaut wird. Von lautsymbolischem Interesse ist das Folgende aus JORDAN's »*Nibelungen*«, 23. Gesang ff.:

Doch Hagen hörte im Dunkel des Hochwalds
 Ein Käuzchen kichern: Kindisch, kindisch!
 Kopflos, kopflos! Komm nur, komm nur!
 Komm nur, kennst ja die Stelle!

Ein weit geringeres charakteristisches Gepräge besitzt natürlich das zwischen **Ch** und **K** stehende einfache **G**; dies erscheint mehr neutralisirt und entbehrt der Ausdrucksfähigkeit jener beiden.

Erweist sich das gehauchte Auslaut-**H**, wie wir oben gesehen, als ein ausdrucksvolles Hilfsmittel für Aeusserungen erregter Seelenzustände, so besitzt das Anlaut-**H** doch auch einen so ausgesprochenen lautsymbolischen Charakter, dass ein bezügliches näheres Eingehen nicht ungerechtfertigt erscheint. — Das langsam gehauchte **H** mit dem sich anschliessenden **A** bildet, vermöge der unmittelbaren Lautverschmelzung, ein an sich schon charakteristisches Ausdrucksmittel. Im Weiteren aber drückt sich vor gedehnten Vokalen unverkennbar eine vom Sprechenden oder Singenden ausgehende, scheinbar in die Weite fortstrebende, unbegrenzte Tonbewegung aus, die dem musikalischen Anschwellungszeichen ähnlich ist. Unsere Sprache besitzt eine grosse Anzahl von Wortbildungen, die in dieser Richtung bezeichnend sind: **Hain, Haide, Hag, Halde, Hauch, Heil, Himmel, Halle, Huld, Höchstes, hehr, hoch, erhaben, Walhall, hinan, daheim, hoherhaben, heil'ge Hymnen** u. s. w. Dass der lautliche Schmelz der Klinger bei der Mehrzahl der angeführten Wörter den Ausdruck derselben wesentlich vertiefen hilft, ist ganz klar. Ein völlig anderer Ausdruck ergibt sich, wenn das Anlaut-**H** kurz und hastig, mit gesteigerter Ausathmung gebildet wird — also kurze Wörter und Silben anlautet; da kommt die elementare Ausdrucksfähigkeit des Consonanten auffallend zur Geltung.

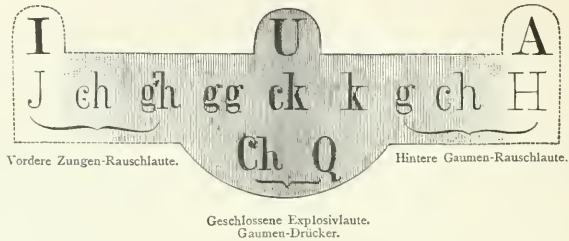
Anlaut-**H**.

Hinter'm Haus heult Hassan,
 Harrachs Hofhund, heiss hungrig hervor —
 Hetzt herzhaft Hennen und Hahn
 Halb haushoch zum Heuhaufen hin!
 Hoiho! hallt hastig des Hausherrn Horn!
 Hierher Hofhund! — —
 Horch, hurtig huscht Hassan zur Hütte. —

Schliesslich halte ich es nicht für überflüssig, auf Grund der im Vorstehenden durchgeführten Gruppierung der Gaumenconsonanten auf eine sich nunmehr von selbst ergebende Parallele mit dem auf Seite 12 gebrachten Vokalcyylinder hinzuweisen. Stellt man nämlich wie dort den Vokal **A**, hier den verschärften Consonant **Ck**, dessen Bildung den festesten Gaumenverschluss bewirkt, in die Mitte, so durchläuft man im Verfolg beider Richtungen nach **J** und **H**, ähnlich wie dort, ein helles (vorderes) und ein dunkles (rückwärtsgelegenes) Artikulationsgebiet, um endlich zu den letzten Ausläufern zu gelangen, die nun wieder den Uebergang zum Vokalismus bilden. Nur erleidet die Anordnung der Vokale eine Umstellung, sofern der Grundlaut **U** hier als Mittelpunkt des Vokalgebietes angenommen werden muss.

Die auf der folgenden Seite befindliche Figur, welche sämtliche Gaumen- und Kehl-laute mit Bezugnahme auf ihre Bildungsstellen zu einer organisch gegliederten Reihenfolge zusammenstellt, gibt überdies einem vertieften Studium anregende Ausblicke nach verschiedenen Seiten. Hervorragend ist es die physiologische Zusammengehörigkeit der Stammvokale mit den gegenübergestellten Hauptmomenten der Druck-, Gaumen- und Rauschartikulation (**U—Ck, A—H** und **I—J**), welche sofort in die Augen springt. Eine Zusammenstellung correspondirender Wortbildungen stellt das Ganze in ein noch klareres Licht,

Zusammenstellung aller Schattirungen der Gaumen- und Kehllaute.



je! — ich — ewig — Egge — wacker — Wake — wag — wach — ah! —
 Charfreitag — Qual.

Die dunkelste Schattirung bezeichnet den stärksten Gaumenverschluss; das weitere bedarf keiner Erläuterung. Eine willkürliche Lautbildung ist demnach ausgeschlossen und es stellt sich zweifellos heraus, dass Gesetzlichkeit und Wohl laut der Sprache sich grösstentheils decken, und eine tiefere physiologische Begründung überall deutlich erkennen lassen. —

D—T.

(Momentanlaute.)

Der verschärfte dieser beiden Zungen-Drücker, das **T**, besitzt die nächste Verwandtschaft zur Gruppe der Zischer; mit angefügtem verschärften **S** erhält man **Z**. Durch die nach vorne, unmittelbar an den Vorderzähnen sich vollziehende Bildung gehören sie stofflich zum hellen Consonantengebiet. Diese natürliche Verwandtschaft zu den Zischern, die aus unzähligen artikulatorischen Verschmelzungen ihre physiologische Zusammengehörigkeit erkennen lässt, entsteht dadurch, dass dort wie hier Zungenspitze und Vorderzähne die ausführenden Organe sind. Zudem verbindet sich das **T** mit keinem anderen Consonanten so leicht und ungezwungen, als eben mit der Gesamtgruppe der Zischer. — MERKEL stellt **D** und **T** als Explosivlaute zu **G** in physiologische Beziehung, was im Hinblick auf die Druck- und Ablösungsmomente der Zunge gegen den harten Gaumen, freilich bei verschiedenen Anstimmungen, gewiss Manches für sich hat. Im Uebrigen sind dessen Artikulationsbestimmungen klar und übersichtlich. Einen sogenannten harten und weichen Laut lässt er nicht gelten, sondern erklärt sich beim **D** für den einfachen, beim **T** hingegen für den aspirirten, vom nachfolgenden Expirationsstosse begleiteten Zungenexplosivlaut. Mithin ist das **T** ganz einfach ein verstärktes **D**. Sprachlich mag man es nach Absicht und Bedarf zu beliebiger Härte steigern, gesanglich ist es jedoch unzulässig, sich einer zu harten Artikulation zu bedienen, weil es den ruhigen Vokalanschluss wesentlich erschwert. Die Thatsache, dass die romanischen Völker niemals ein mit dem unsern gleichlautendes hartes **T**, also einen scharf aspirirten Explosivlaut pronunciren, mag unsern Sängern zur Beherrzigung dienen. —

Die Bildung beider Laute ist im Allgemeinen einfach und bietet dem Anfänger keine nennenswerthen Schwierigkeiten. Zunächst Consonantenstellung, also gehobene Oberlippe — während die Unterlippe, die unteren Vorderzähne bedeckend, sich gut anlegt. Die Zunge, flachgelegt, hebt die Spitze gegen die oberen Schneidezähne und den vordersten Theil des harten Gaumens, gleichzeitig so weit vorgeschoben, um den Mundkanal bis auf den kleinsten Durchgang abzuschliessen (förmlich luftdicht zu verstopfen). Eine mangelhafte **D**-Bildung ent-

steht deswegen bei allen Jenen, welche vordere Zahnlücken haben. — Die eigentliche Artikulation des **D** hängt nunmehr von dem plötzlichen Herabziehen des Unterkiefers und dem Loslassen der Zunge ab; wird der Weg, den Beide, zu gemeinschaftlicher Aktion verbunden, zu nehmen haben, ein längerer und aus diesem Grunde beschleunigter, so bewirkt dies eine um so entschiedenere Bildung. Ob nun **D** oder **T**, immer muss die Bewegung von Zunge und Unterkiefer eine exakte, energische sein. Ermöglicht sich die Ausführung anfangs schwer (was bei Süddeutschen häufig der Fall ist), so hilft man sich damit, dass man mit dem vorderen schmalen Rande der flach gelegten Zunge anfänglich die untere Reihe der Schneidezähne völlig bedecken lässt; und während die oberen Schneidezähne die Zungenspitze gleichsam festhalten, wird nunmehr das Gefühl grösserer Zusammengehörigkeit der ausführenden Theile erweckt. Bei thatsächlich lahmen und unbeholfenen Kinnladenbewegungen lässt man stumme Uebungen vorausgehen. Diese Vorbereitung ist besonders wichtig bei der **T**-Bildung. Obwohl von den gleichen Artikulationsmechanismen ausgeführt, besteht der Unterschied doch zunächst darin, dass hier alles mit mehr Druck, erhöhterer Verdichtung der im Mundkanal eingeschlossenen Luft, und grösserer Energie der Ausführung vor sich zu gehen hat. — Das Bild des gegensätzlich »Harten und Weichen« suche man beim Schüler möglichst zu verwischen; beim **T** führt es gar häufig zu einer übertriebenen Härte, die den weichen, melodischen Fluss der Sprache oft ganz in Frage stellt. Bei der Drückergruppe trage man vielmehr Sorge, dass diese klangvernichtenden Elemente möglichst unschädlich gemacht, und dafür eine möglichst abgerundete Verschmelzung mit den Vokalen erzielt werde.

Mag jeder Einzelne anfangs mit übertriebener Besonderheit geübt und die Unterschiede beider scharf betont und auseinander gehalten werden — niemals darf die Linie des Wohllauts überschritten werden. Besonders vermeide man bei der **T**-Bildung, zu viel überschüssigen Athem (wilde Luft) entweichen zu lassen; beim Sänger macht sich dieser Uebelstand nur zu häufig geltend. Ein weiterer Fehler besteht darin, wenn vor der **D**-Bildung ein Theil Luft durch die Nase entweicht, wodurch ein **Nd** entsteht; eine Unart vieler Sänger, denen eine feinere Geschmacksbildung mangelt.

Von Vortheil sind einsilbige Sprechübungen in allmählig lebhafterer Folge und zwar so, dass anfangs gleiche **D** und **T**, mit artikulatorischen Einschnitten, aufeinander folgen. Z. B. **ad** — **da**; **at** — **ta**; **ot** — **to**; **gut** — **thun**; dann kommt eine verschiedene Lautfolge, die eben so deutlich, trotz des zu erzielenden Sprachflusses, auseinander zu halten ist: **hat** — **da**; **fort** — **dort**; **liebt** — **die**; **nicht** — **dich** u. s. w.

Das Auslaut-**T** schliesst sich sämtlichen Consonanten glatt und ungezwungen an. Am natürlichsten verbindet es sich mit den Klingern **M** und **N**; sehr ausdrucksvoll mit **Ng** und **Nk**: **fühlt, halt, — nimmt, hemmt, stammt, frommt, — Kind, fand, wohnt, — singt, sangt, beengt, — winkt, lenkt, dankt** u. s. w. Schwerer erfolgt der Anschluss an die Gaumen- und Lippendrucker: **wagt, zagt, besiegt, entwegt, — nackt, blickt, stockt, blöckt, geschluckt, — wacht, pocht, Flucht, taucht, — gebt, lobt, belaubt, liebt, — ertappt, gefoppt, gerippt, gelüpf, gerupft, verzapft** u. s. w. Hingegen bietet der Anschluss an die Zischergruppe und Blaselaute wieder geringere Erschwernisse: **West, Rast, Frost, gehasst, erfasst, löscht, lauscht, flitzt, getetzt, ertrotzt, ruft, rauft, hofft, schafft** u. s. w.

Am schwierigsten erweist sich sprachlich und gesänglich das vorausgehende **R**. Hier eilt nämlich, bei raschem Tempo des Vortrags, die Artikulation über das meist ungenügend gebildete **R** hinweg, um den Accent auf das nunmehr sehr hervortretende **T** zu legen. Tritt beim Anfänger noch eine gutturale **R**-Bildung hinzu, dann hat es gute Wege bis zu einer abgerundeten, regelrechten Verschmelzung beider Consonanten. — Aus diesem Grunde hielt ich es nicht für überflüssig, eine einschlägige Uebung folgen zu lassen. Zuerst wird sie langsam gesprochen, **rt** stets ausdrucksvoll betont, bis eine fließende Rezitation erreicht ist. Discs wird ausserdem erschwert, wenn auf Auslaut-**rt** ein Anlaut-**Tr** oder **Pr** unmittelbar folgt; übrigens ist der Anschluss sämtlicher Consonanten erschwert: **Pferdtrab, Schwerträger, Wort-**

pracht, Wortschwall u. s. w. Auf das Silben und Wörter abschliessende **T** ist eine besondere Sorgfalt zu verwenden; denn es wird in dieser Stellung gesänglich häufig ganz verschluckt, und gelangt selten zu einer scharf abgegrenzten Darstellung, wodurch die Deutlichkeit der Textaussprache natürlich auf das empfindlichste geschädigt wird. —

Unsere Sprache ist von diesen beiden Consonanten so sehr durchsetzt, dieselben verschmelzen sich so häufig mit allen übrigen Sprachlauten, dass eine scharf hervortretende, laut-symbolische Charakteristik nicht so leicht erkenntlich ist. Für das Malen düsterer Stimmungen scheinen mir beide Lautschattirungen nicht ungeeignet. »... **Die Nacht ist feucht und kalt...**« »**Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?**« »**In dürrn Blättern säuselt der Wind...**« Charakteristisch der Ausruf: »**Hart drängt der Feind dort!**« Besonders ausdrucksvoll wirkt die verschärfte **T**-Artikulation in Verbindung mit **r**: ».../Deiner Untreu **trau** ich, nicht deiner **Treu!** — Doch getrost **trotz** ich euch allen!« ... Ferner: »**O ich Tropf! ich träumender Thor!** Wie **dumm traut** ich dem diebischen **Trug!**« (Alberich, Rheingold). Eine eigene Wirkung haben die Auslaut-**T**: »**Sie blüht und glüht und leuchtet — sie duftet und weinet und zittert...**« (Lotosblume). — Auch zutreffend für den Ausdruck herben Kummers: »**Wie bitter sind der Trennung Leiden...**« (Zauberflöte). Entgegengesetzte Stimmung »**Siegfrieds**« Ausruf: »**Heil dem Licht, das der Nacht enttaucht...**« Eine Verallgemeinerung des psychischen Ausdrucks muss mithin angenommen werden. Indessen besitzt unsere Sprache nicht selten bestimmte Wortbildungen, die durch ihre consonantische Zusammensetzung äusserst ausdrucksvoll wirken. Der Eindruck wird eben durch den sinnlichen Sprachlaut wesentlich verstärkt. Z. B. »**Durch's Todesschattenthal...**« oder: »**Tiefes Dunkel deckt die Erde...**« u. s. w.

I.

Anlaut-D.

**Da du dir doch den Dank durchdacht,
Den Dido durch den Dolch dort duldest! —**

II.

**Dort denkt und dichtet Turandot,
Träumt entzückt und deutet Doldenduft.**

III.

**Betet, danket, darbet, duldest!
Nicht entrückt durch thöricht Denken,
Nicht enttäuscht, verderbt durch Welttand,
Trifft der Tod dich nicht dort drüben.**

IV.

**Fort mit der Demuth dürft'ger Tracht!
Nicht däucht dich's dumm und thöricht doch,
Dass dort der düst're Tod dir droht,
Der tobend dröhnt und leicht dich trifft! —
Tapfst taumelnd, nicht denkend der That, du Thor —
Trau'st dumm und träumend dem dürft'gen Trott,
Der thöricht Tausend' drängt und treibt! —**

V.

Auslautverbindungen von **rt**.

Fort, dort vom **Ort** —
Bethörte hört . . . !
Der harten Fahrt
Erschwerte Art,
Führt Kurt's Gefährte
Vor Siegwarts Schwert!
Zerstört der Herd,
Geschürt der Mord,
Schwirrt rauh der **Nord**,
Der 's Mark verzehrt.
Geschaart, gepaart
Nach Räuber Art;
Zur Wart' geführt,
Verzerzt, verschnürt —
Trostwort verwehrt,
Rückfahrt erschwert, . . .
Bethört irrt, der hier **Recht** begehrt! —

VI.

Anlautverbindungen von **Tr**.

Trutzig trägt, trotz träufelnder **Thränen**,
Trägem »Trumm trumm« trauter Trommeln,
Treue Truppe — trüb und trostarm —
Traun, der **Trennung traur'ge Trübsal!**

B—P.

(Momentanlaute.)

Diese beiden Lippendrucker — Explosivlaute im wirklichsten Sinne — werden gebildet: zuerst durch lockeren oder festeren Lippenverschluss nach der Breite (eine zugespitzte Mundstellung ist unzulässig). Durch ein rasches Oeffnen wird dann Artikulation und Vokalanschluss bewirkt; bei **B** weich und geräuschlos, während **P** grössere Energie des Lippenchlusses und demgemäss ein entschiedeneres Loslassen des Unterkiefers voraussetzt, was für die Bildung entscheidend ist. Gleichzeitig mit dem Oeffnen der Lippen wird die in der Mundhöhle sich befindende comprimirt Luft plötzlich herausgestossen (nachgehaucht); dies bildet die beiden charakteristischen Momente der **B**- und **P**-Bildung. Bei diesem Vorgange verharrt die Oberlippe in völliger Ruhe, nimmt aber diejenige Stellung sofort wieder ein, die der anschliessende Vokal oder Consonant vorschreibt. Von grösster Wichtigkeit ist es nun, dass sich mit dem verstärkten, im übrigen jedoch milden, Stoss der herausstürzenden Luft keine rückwärtsgehende Erschütterung der Expirationsorgane bemerklich macht. Es hat dies sonst eine **P**-Bildung zur Folge, die sprachlich und gesanglich durchaus unstatthaft ist, weil auf

diese Art ein Knall bewirkt wird, der nicht bloß jeden vokalen Anschluss erschwert, sondern auch als Silbenabschluss höchst unschön und geschmacklos ist; denn es entsteht das sogenannte harte **P**, das eine ruhige Sprachmelodie oder eine fließende Gesangscantilene erheblich schädigt. Man kämpft am erfolgreichsten dagegen an, wenn man niemals ein hartes **P** im Gegensatz zum weichen **B** betont, vielmehr das stofflich so Gleichartige beider Sprachlaute ohne weiteres nach Vorschrift richtig bilden lässt. — Nur zu häufig beobachtet man, dass beide Consonanten mit einander verwechselt, überhaupt fehlerhaft ausgesprochen werden. Wie beim **D** und **T**, so ist es auch hier wieder die südliche Hälfte unseres Vaterlandes, die fast durchweg eine unzulängliche Behandlung erkennen lässt. Zunächst kann der Süddeutsche die charakteristischen Unterschiede beider mit dem Ohre schwer auffassen; die Folge davon ist, dass ihm die Erlernung einer kunstgerechten Darstellung oft unsägliche Mühe kostet und dass er nach endlich erlangter Aneignung in unbewachten Augenblicken nur zu leicht der alten, eingewurzelten Angewohnung wieder verfällt! Da bedarf es denn der muthigsten Ausdauer von Seite des Lehrers wie des Schülers, um zu einer völlig geläuterten Sprachreinigung siegreich durchzudringen.

Unter Umständen kann es zweckmässig sein, anfänglich die Gegensätze zwischen dem sanft artikulirten, mit dem weichsten Nachhauch abschliessenden **B** und dem festgeschlossenen, energisch explodirenden **P** möglichst zu verschärfen; jedoch gehe man damit nicht zu weit, sondern weise immer wieder darauf hin, dass die stoffliche Zusammengehörigkeit bei der Bildung immer obenan zu stehen hat. Wie bei den vorausgegangenen Zungendrücken muss man, wie gesagt, auch hier der Vorstellung »des Harten und Weichen« auf das bestimmteste begegnen, und nur eine Verstärkung des Lippenschlusses sowie der explodirenden Luft stets festhalten. Alle Bildungen sollen weich und abgerundet vor sich gehen; insbesondere beim Singen hat ein weicher Nachhauch zu folgen, der die Artikulation abrundet und gleichsam beruhigt. Den späteren zusammenhängenden Sprechübungen werden einfache Silbenbildungen vorausgeschickt. / Z. B.: ab — ba; ba—ab; eib — bei; Beil — Leib; Bart — Trab; Bank — Knab; sodann zweisilbige: Barbar, Bube, bübisch, Blaubart, Blaubeer, Barbierbank; Auslaut-pp: schnipp, schnapp, Sepp, hopp, Galopp, Philipp, Trupp, Krupp u. s. w. **P** im Anlaut: Papa, Papagei, Papageno, Popanz, Pope, Pumpe, Purpur, Papierpuppe, Probe, Pöbel, Präbende, Ballputz, Heppschrei, Galoppsprung, Klappbeil u. s. w.

Weicher Auslaut mit Consonantenfolge: Laub-dach, Staub-tuch, Raub-nest, Lob-lied, Grab-scheit, Hab-sucht, Stab-reim, weib-lich, glaub-lich, Bleib-treu, Leib-gurt, Schub-fach, Büb-chen, Trieb-feder u. s. w. Im Allgemeinen ist der consonantische Anschluss an beide Drücker leicht und fließend; erschwert nur, wenn **F** oder **T** folgt: glaubt, raubt, liebt, bleibt, schnappt, gerippt, gezupft, entschlüpft u. s. w. (Siehe Pf Seite 92.) ×

Durch gleichartigen Lippenschluss ist das **B** dem **M** nahe verwandt. Nur wird bei Letzterem durch Mitwirkung der schwingenden Stimmbänder die Ausathmung tönend durch die Nase geführt. So kommt es, dass gesänglich häufig, sprachlich seltener dem Anlaut-**B** ein **M** vorausgeht. Bei nasalen Stimmorganen macht sich diese Gepflogenheit in oft peinlicher Weise geltend. Am sichersten wird dieselbe durch kurze Silbenbildungen, die man in folgender Anordnung andauernd üben lässt, beseitigt: da bat, wo bot, die Bitte, das Band, erbebt, Gebot, Nabob u. s. w. Man versäume nicht, ausdrücklich auf die Bildung des **M** (Seite 64) im Gegensatz zum **B** hinzuweisen, und lasse sodann die folgenden Wortzusammenstellungen mit nahezu übertriebener Schärfe der Artikulation fleissig sprechen: Alma — Alba; Ermath — er bat; einmal — ein Ball; schwemmen — schweben; Lämmer — Leber; träumen — Trauben; Krämer — Gräber; Raum — Raub; säumen — säubern; reimen — reiben; erlahmen — erlaben; härmen — herben; stürmen — stürben u. s. w.

Was die sprachliche Ausdrucksfähigkeit beider Consonanten betrifft, so wird sofort klar, dass deren psychische Lauteigenthümlichkeit unmittelbar mit der physiologischen Bildung zusammenhängt. Für sich allein betrachtet, besteht das charakteristische Moment Beider im

Ausdruck des kurz Abgestossenen, des hastigen Vorwärtsdrängens und Fortstrebens aus gebundenem Zustand in den plötzlicher Entfesselung. Unruhvolle Erregtheit; klopfen und pochen, bangen und beben (ital. palpitare); **Xbumm, bamm, bellen, piff-paff** u. s. w. Treten die consonantischen Verbindungen von **L**, **R**, und **F** (die einzigen, welche einen Anschluss überhaupt ermöglichen) hinzu, dann steigert sich das Ausdrucksvermögen beider Drücker noch mehr. Das **Br**, obwohl wegen der **R**-Bildung scheinbar noch unruhvoller, fortdrängender und zu rollender Bewegung gesteigert, weist dessen ungeachtet ein fast entgegengesetztes Ergebniss bezüglich der lautlichen Wirkung auf. Der Anlaut gestaltet sich mächtig und äusserst ausdrucksvoll. —

»Die Brautschafft ist gebrochen,
Durch die brausende Brandung bringt der Bravste
Den Bruder der Braut zur stolzen Brunhild«

(JORDAN, Sigfridsage.)

Hingegen wirkt **Pr** heftig hervorbrechend, kennzeichnet ein brüskes, herrisches Selbstgefühl, ein Sichüberheben: z. B. **Prunk, Pracht, Prahler, protzig, prangen, prusten, prickeln, springen, sprossen** u. s. w. Wesentlich gemildert wird das gewaltsame Gepräge durch die Lautfolge **Pl** und **Bl**, obwohl der energische Anlaut des **P** noch immer wirksam bleibt: **plätzen, platt, plautz! plötzlich, plump, plumpsen**; während der sanfte **B**-Anlaut den Ausdruck vorzugsweise mildert und fließender gestaltet. Uebrigens lässt auch diese Lautfolge ein lebhaftes eindruckliches Fortbewegen erkennen: **Blick, Blitz, blinzeln, Blende, blasen, Blatt, blank, Blach** u. s. w.

Vor Klugheit bläht sich zum Platzen der Blöde:

Nun plage dich Neid!

(Alberich im »Rheingold«.)

Weit ausdrucksvoller noch gestaltet sich die Lautverbindung **Gl**; der Gaumendrucker, an sich ohne eigenthümliches Gepräge, gewinnt durch das angefügte **L** nun erst eigentliche lautsymbolische Bedeutung, auf welche zurückzukommen ich nicht unterlassen möchte, weil das verwandte Element zwischen **Bl** und **Gl** so auffallend ist. Dasselbe flüchtige Fortgleiten mit dem Unterschied, dass letzteres von geringerer Ueberwindung des artikulatorisch Widerstrebenden ausgeht, ausserdem als Elementarlaut noch ausdrucksvoller als **Bl** ist: »Garstig glatter, glitschiger Glimmer! Wie gleit' ich aus! . . . Was ist's, ihr Glatten, das dort so gleisst und glänzt?« (»Rheingold.«)

I.

Bald bebt im Purpur die blonde Braut
Bunt blühen Blaublümlein am Boden;
Breitblättriger Palmbaum prangt beim Portal,
Breitbauschige Banner beleben den Plan!
Aber bleich und betrübt blickt die blonde Braut
Als berste ihr bang die bebende Brust —
Ob Preis man, Prunk, und bebänderte Pracht
Blöd beibringt als Brautgebilde dem Paar . . . ? —

II.

Plump bricht der bepackte Bauer
Die Laubpracht falbprangend beim Birnbaum;
Prompt bläut der erprobte Pächter
Den Dieb im baumbuschigen Parke,
Mit Bambus beim Pumpbrunn'! —

III.

(Lippen- und Zungendrucker.)

Lobpreiset, liebpredigt ihr Boten,**Und liebet die betenden Brüder! —**

Im Vorstehenden haben wir sämtliche Sprachbestandtheile bezüglich ihrer Klangbeschaffenheit und artikulatorischen Gestaltung kennen gelernt und damit einen vollen Ueberblick über das reiche Sprachmaterial gewonnen. Es erübrigt nun noch, uns im Weiteren mit jenen Hilfsmitteln vertraut zu machen, die dem sprachlichen Vortrag zu eigentlicher Ausdrucksfähigkeit, d. h. zu künstlerischer Durchbildung nach Seite des Dynamischen und Rhythmischen verhelfen. Hierüber kann ich mich kürzer fassen, denn der musikalische Theil, d. h. die Lehre von der Tonbildung, welche für den Sänger als der nothwendige Unterbau seines Gesangstudiums zu betrachten ist, bietet zugleich Gelegenheit, demselben diejenigen Gesichtspunkte zu vermitteln, die für ihn nach dieser Seite von Wichtigkeit sind. Für den Schauspieler oder jeden anderen öffentlichen Redner ist die Kenntnissnahme und Aneignung dieser bedeutsamen Gesetze von nicht geringerer Bedeutung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, (allerdings nur für denjenigen wahrnehmbar, der ein feines Ohr und das richtige Verständniss hiefür besitzt), dass die Wirkung eines rednerischen Vortrags damit noch nicht gesichert ist, wenn man die Sprachzeichen, zu Wörtern und abgerundeten Sätzen verbunden, richtig und tadellos darzustellen vermag! Im Gegentheil lässt es sich beobachten, dass ein Vortrag ohne Klangfülle und Modulationsfähigkeit des Organs einer Monotonie verfällt, die ihn völlig ungeniessbar macht, und der Mangel rhythmischen Tonfalles eine Sprachrezitation bis zur Unkenntlichkeit entstellen kann. Ausserdem ist die Tonbildung des Sprachorgans ungleich schwieriger durchzuführen, als dies beim Gesangsorgane der Fall ist. Hier bedient sich die Schule ganz natürlicher Hilfsmittel, die eine allmähliche und zugleich sichere Klangverstärkung erhoffen lassen und wofür der Unterricht eine Reihe von Jahren in Aussicht nimmt; hingegen erwartet man vom Sprachunterricht (z. B. für dramatische Zwecke) in unverhältnissmässig kürzerer Zeit namhafte Resultate des Studiums. Der Sänger erhält die rhythmischen Anforderungen seines Vortrags durch die Musik bis in's kleinste vermittelt (das Rezitativ ausgenommen, das selbsteigenes Gestalten von ihm verlangt). Der Redner hingegen ist bei seiner Rezitation ganz auf sich gestellt, d. h. auf sein selbständiges Können und — auf seinen freiwaltenden Geschmack angewiesen. Erfüllt er diese Bedingungen nicht — sind also jene Voraussetzungen nicht sein geistiges Eigenthum — ihm nicht völlig immanent, dann kann von einer kunstvollendeten Leistung natürlich keine Rede sein.

Mit der Tonbildung und dem Sprachrhythmus im Zusammenhang steht die Kenntniss der prosodischen Gesetze, als die lebendige, unmittelbare Anwendung des Vorausgegangenen. Aus ihnen heraus ist die musikalische Verfeinerung des Lautgefühls beim Sprechenden zu entwickeln, während dagegen dem Sänger der natürliche Austausch zwischen Sprache und deklamirtem Textgesang, d. h. die organische Steigerung vom gesprochenen zum gesungenen Worte klar und übersichtlich zu vermitteln ist; eine Unterrichtsdisziplin, die in Zukunft kaum mehr zu umgehen sein wird. —

Die sprachliche Tonbildung.

Mit dem Beginne des Sprachunterrichts sind die Massnahmen für die Erzielung einer gesunden Tonbildung bei dem Schüler natürlich zuerst in's Auge zu fassen. Hierunter ist zu verstehen, dass einer unzureichenden Beschaffenheit des Organs zu derjenigen Vervollkommenung verholfen werde, welche die Kunstausübung fordert, sobald eben eine solche im höheren Sinne in Aussicht genommen ist. Die Prüfung eines solchen sich anbietenden Kunstnovizen wird sich also mit folgenden, zum Theil negativen Erwägungen zu beschäftigen haben:

1. Ist das Organ schwach, die Tragfähigkeit der vokalen Klangäusserung zu gering, um einen grösseren Raum auszufüllen?
2. Ist das Organ kräftig und weittragend, aber dessen Klangbeschaffenheit rau und unbiegsam, die Vokalbildung faserig und spröde, in Folge dessen unsympathisch?
3. Lässt sich eine feinere Unterscheidung bei der Darstellung der einzelnen Vokale innerhalb des Gesamtgebietes derselben erkennen, und ist der zu Prüfende so weit, um die Gegensätze zwischen der hellen und dunkeln Vokalbildung scharf zum Ausdruck zu bringen?
4. Wenn nicht: welches Vokalgebiet erleichtert ihm eine natürliche, unbehinderte Tongebung (Klangäusserung nach sprachlicher oder gesanglicher Seite)?
5. Ist aber die Vokalerzeugung oder die Consonantenbildung eine ungenügende und dadurch der freie, unmittelbare Austritt des Sprechtones erschwert, welches können die physiologischen Ursachen der zu beobachtenden Fehler sein?
6. Sind es provinzielle, von frühester Kindheit eingepflanzte Gewöhnungen, oder sind es durch anormale Rachenbildung, verstopfte Nasenwege, Vergrösserung des Zäpfchens, der Mandeln, verkehrte Zungenlage, krankhafte Schläffheit der Weichtheile des Schlundes u. s. w. bewirkte Störungen bei der Vokal- und Consonantenbildung, oder sind es endlich schon bei der Klangerzeugung des Tones bedingte Ansatzfehler im Kehlkopf (unvollkommener Glottisschluss, überschüssig entweichende, sogenannte wilde Luft beim Vokaleinsatz, durch unrichtiges Athmen hervorgerufen), die zu corrigiren sind?
7. Wie weit erstreckt sich der mit brauchbarem Brustton hervorbrachte Umfang des Organs; kann dem Schüler auf natürlichem Wege eine Ausdehnung vermittelt werden, und wie hat dies zu geschehen?
8. Wie verhält sich die Ein- und Ausathmung zur Tonerzeugung; geschieht dies auf eine unnatürlich gesteigerte Art? Sind die Luftwege überhaupt frei und geht die Respiration leicht und unbehindert vor sich, ohne ein hörbar schnarchendes oder pfeifendes Geräusch?
9. Ist überhaupt der körperliche Gesamtorganismus seiner Anlage nach gesund und robust und so beschaffen, dass beim Unterricht auf eine energische Bethätigung der Lunge wie auch der Luftwege mit Sicherheit gerechnet werden kann? Beim Ergreifen des Bühnenberufes ist bei dem Eleven hervorragend in Erwägung zu ziehen: ob dessen körperliche Veranlagung dem gesteigerten Verbrauch an Lebenskraft durch die immerwährenden leidenschaftlichen Aufregungen, welche die dramatische Darstellung durchweg mit sich bringt, auch wirklich nach allen Seiten gewachsen ist? In zweifelhaften Fällen ist daher eine gründliche ärztliche Untersuchung unbedingt erforderlich, bevor man mit dem Unterrichte beginnt.
10. Lässt der in Frage stehende Anfänger bei der Prüfung eine bereits vorgeschrittene Stufe allgemeiner Geistesbildung erkennen und verräth das Dargebotene, wenn auch noch so unbeholfen, doch einen unzweifelhaft spontanen Charakter; tritt ein frisches, ursprüngliches Naturell zu Tage, und lässt die Leistung, wenn auch nur verhüllt, das Gepräge des Selbstgestaltens erkennen, was unbedingt auf Befähigung schliessen lässt; kommt dazu noch Gemüthswärme, ein verständiges, stätiges Nachempfinden des poetischen Kunstwerks — so sind dies zweifellos Anhaltspunkte für eine künstlerische Veranlagung. Weisen ausserdem

körperliche Schönheit, natürliche Anmuth in Haltung und Bewegung, kurz eine Reihe innerer und äusserer Vorzüge gleichsam zwingend auf den Verfolg der dramatischen Laufbahn hin, aber — die Beschaffenheit des Organs an sich gewährt nur geringe Hoffnung auf Erfolg — so ergibt sich die Frage: Was hat in diesem Falle zu geschehen? Soll die Prüfung eine kategorische Abwehr, ein unbedingtes Abtrathen zur Folge haben?

Ich denke kaum! Denn nach richtiger, methodischer Anleitung kann jedes Sprechorgan bis zu einem gewissen Grade der Klangvervollkommnung gebracht werden. Unbesiegbare organische Fehler dürfen freilich nicht vorhanden sein: z. B. Stimmbänder mit Wucherungen (Polypen), chronische Anschwellung der Weichtheile des Schlundes, verstopfte Nasenwege, unnatürliche Verengerung der Choanen, zu stark entwickelte Schilddrüse u. s. w. Alles andere aber ist zu corrigiren. In vielen Fällen ist es mir vollständig gelungen, bei scheinbar hoffnungslosem Stimmbefund (bei zwei Schülern war durch unrichtige Behandlung der sprachlichen Klangerzeugung das Organ völlig *tonlos* geworden) nicht blos ein dürftig ausreichendes Klangmaterial herzustellen, sondern die Betreffenden in den wirklichen Besitz kräftiger und ausgiebiger und — was hier besonders hervorzuheben ist — modulationsfähiger Stimmittel zu bringen, die jeder dynamischen Schattirung der Recitation gerecht zu werden vermochten. Natürlich fällt hier der eigentlichen Tonbildung die wichtigste Aufgabe zu; man hat mit den elementarsten Anfängen normaler Klangerzeugung zu beginnen und zwar um so gründlicher, weil der Ton gleichsam erst zu schaffen, zu wecken und für den Beruf brauchbar zu machen ist. Beim singenden Schüler gestaltet sich der Unterrichtsgang wesentlich anders; denn neben dem Studium der Sprachelemente beginnt derselbe fast gleichzeitig mit den gesanglichen Tonbildungsübungen, welche der Lehrer nach genauestem Befunde des Organs anzuordnen hat, um der Entwicklung desselben den erwünschten Vorschub zu leisten. In einzelnen Fällen fand ich es freilich geboten, auch bei Sängern einige Zeit vorbereitend auf die »sprachliche Tonbildung« zu verwenden. Dies waren zumeist Frauenstimmen und dann am häufigsten Altstimmen, bei denen das Sprechorgan zu corrigiren, d. h. in den meisten Fällen herabzusetzen war, um gesanglich dem tiefen Brustregister mehr Resonanz und Klangfülle zu vermitteln. Andererseits machte sich öfters die Erfahrung geltend, dass die einschlägigen gesanglichen Tonbildungsübungen auch bald eine auffallend günstige Beeinflussung des Sprechorgans zur Folge hatten. —

Das Nächste beim Beginne des Sprachunterrichts ist das Aufsuchen des normalen Sprechtones, um einen sicheren Ueberblick zu gewinnen, wo die Natur aufhört und die Unnatur beginnt. Als Anhaltspunkt hierfür bedient man sich folgender Versuche: Man lässt den Schüler ein einfaches lyrisches Gedicht sprechen, das keine merkliche Hebung und Senkung der Stimme erfordert — also ohne jeden leidenschaftlichen Accent. Etwa HEINE'S: »Leise zieht durch mein Gemüth . . .« oder: »Ein Fichtenbaum steht einsam . . .« oder EICHENDORFF'S: »Ich hör' die Bächlein rauschen . . .«. Das zuverlässige Ohr des Lehrers wird nun sofort erkennen, ob die sprachliche Rezitation eine natürliche vokale Tongebung aufweist oder nicht. Die Behandlung der Consonanten, an sich meist unzulänglich, ist vorläufig ganz gleichgiltig, sofern nicht organische Fehler bei der Bildung derselben allzu auffallend hervortreten und die Aufmerksamkeit in erster Linie auf sich ziehen. Ist man über die natürliche Beschaffenheit des Organs noch nicht im Klaren, dann lässt man die Sprechübungen auf dem Vokal **A**, Seite 13: Barbara sass nah . . .«, sowie jene mit **A** und **E**: »Nah dem Hage Tannen schwanken . . .« wiederholt langsam, und zwar abwechselnd laut und leise sprechen, um gewahr zu werden, welche Klangstärke eine natürliche Emission der Vokale am meisten begünstigt. Um die Beschaffenheit der drei Grundvokale **A**, **U** und **I** zu einander kennen zu lernen, lässt man den Schüler immer bei ruhigster Tongabe, ohne merkliche Hebung der Stimme die Uebung Seite 56: »Unter dunkeln Uferulmen . . .« möglichst ohne Druck auf den Kehlkopf, ebenfalls wiederholt sprechen und wechselt nun mit der **I**-Uebung: »Spitzfindig ist die Liebe . . .« mit etwas verstärkter Tongabe ab. Sodann leisten folgende Uebungen bei

wechselnder Folge der drei Grundvokale gute Dienste: Wie kam nun? — sie sah um — nun kam sie — mir zu nah — war sie nun — nur im Wald. — Sodann solche mit erschwerten Consonantenanhäufungen, um die Anspruchsfähigkeit des Organs bei rascher Vokalbildung kennen zu lernen: Kurt wacht nicht — luftdicht Dach — Wicht huscht Nachts! — Nicht durch Pracht — Waldpracht lugt durch's Zwielficht! u. s. w.

Ist nun beiläufig festgestellt, welcher Vokal die natürliche Klangäusserung am meisten begünstigt, dann erübrigt im Weiteren: dasjenige Tonintervall im Gesamtumfang der Stimme aufzusuchen, welches ich, wie oben bemerkt, den Normalton nenne; dies ist der auf dem physiologisch-phonetischen Nullpunkt bei völliger Indifferenz aller beteiligten Tonerzeugungsmechanismen gebildete Vokal, der gleichsam als eine absichtslose Klangäusserung zu betrachten ist. *) Die zutreffende Bildung dieses gleich Anfangs so überaus wichtigen Klangproduktes ist für das noch ungeübte, oft mit allen erdenklichen Schlacken behaftete Organ des Anfängers häufig sehr erschwert, und selten so brauchbar anzutreffen, wie es der Beginn des Unterrichts unerbittlich voraussetzen hat. In den wenigsten Fällen aber besitzt der Anfänger eine Vorstellung von dem, was hier verlangt wird! Die erforderlichen Anhaltspunkte verschafft man sich am besten dadurch, dass man dem Schüler durch aneinandergeraute *la, la, la*, die eine indifferente, ruhige Stellung des Kehlkopfes am meisten begünstigen, klar zu machen sucht, auf welchem Tonintervall sein Organ dieses Lautiren am leichtesten und ungezwungensten zu Stande bringt. — Ist dieser für den nachfolgenden Unterricht wichtigste Ton mit Sicherheit festgestellt, dann tritt an den Lehrer die weitere Frage heran:

Was hat nach dem Befunde des jeweiligen Organs nunmehr zu geschehen? Womit hat der Unterricht zu beginnen? — Damit sind wir folgerichtig bei der Beantwortung der vorstehenden 10 Fragen angelangt, die ich bei der einschlägigen Prüfung für unerlässlich halte und welche bei der Inangriffnahme der sprachlichen Tonbildung zunächst in's Auge zu fassen sind. Denn sie bilden nicht blos den natürlichen Anknüpfungspunkt für die Verbesserung des Sprechorgans Solcher, deren zweifelhafter Stimmbefund den Lehrer nöthigt, mit dem Aufwand aller dargebotenen Hilfsmittel, nur den einen, erfolgverheissenden Weg mit dem Schüler einzuschlagen, — sondern es ist für die Ausbildung eines vollkommen normalen Organs in gleichem Mafse dasjenige Unterrichtsmaterial geboten, welches bei richtiger Auswahl sich für den Lehrgang nach allen Seiten nützlich erweist. Man vergesse nie, dass das schönste, wohlklingendste Organ doch niemals so gefestigt ist und diejenige Widerstandsfähigkeit besitzt, um den gesteigerten Anforderungen der Kunstausübung, z. B. der dramatischen Rezitation, gewachsen zu sein. Der Registerausgleich, die natürliche Erweiterung des Stimmumfangs, die Kräftigung der Vokalbildung, ohne welche die dynamischen Schattirungen des Vortrags nicht zu ermöglichen sind, die Modulation der Stimme — alles dieses und noch vieles andere wird lediglich durch einschlägige Uebungen erst zu beschaffen sein. Aus dem Folgenden wird der verständige Lehrer nun dasjenige auszuwählen haben, was ihm für jeden besonderen Fall förderlich und zweckmässig dünkt. —

Zu 1. Besitzt ein Organ zu geringes Klangvermögen, so hat man vor Allem zu untersuchen, welches die Ursachen sein können, die der Entfaltung des Sprechtones hinderlich sind. Bei weiblichen Stimmen ist es in den meisten Fällen das Sprechen auf dem widerstandlosen Mittelregister, das bei gesteigertem Vortrag nicht selten in die sogenannte Kopfstimme übergeht, dann kreischend, dünn und ausdruckslos wird und sich niemals ausdauernd erweist. Damit verbindet sich häufig eine schwächliche, unregelmäßige Athmungsthätigkeit, die einen kraftvollen, weittragenden Ton ebensowenig ermöglicht. — Hier hat man mit den Vorübungen für

*) Bei der gesanglichen Tonbildung erhält die Bezeichnung »Normalton« eine Erweiterung, worüber der II. Theil dieses Lehrbuches das Nähere enthält.

eine tiefgehende, energische Einathmung zu beginnen und dahin zu wirken, dass die mittleren und unteren Partien der Lungenflügel bis zur Mitthätigkeit des Zwerchfelles (vorzugsweise bei Männern) mit Luft gut angefüllt werden. Das Unzulängliche des Schlüsselbein- oder sogenannten Hochathmens, dem man bei Anfängern, und insbesondere bei solchen von schwächerer Körperconstitution häufig begegnet, muss sofort abgestellt und dafür eine gesunde, Behagen erzeugende Ein- und Ausathmung geschaffen werden.

Hat der Schüler in ruhiger, ungezwungener Haltung die Lunge reichlich mit Luft angefüllt, dann lasse er mit der Mundstellung des Vokals **A** die Luft langsam und sehr gleichmässig wieder entweichen; die Zeitdauer hiefür setzt man im Durchschnitt auf 15 Sekunden fest. Anfangs weniger, später mehr.

Zunächst erfolgt nun das Herabsetzen des Sprechtones in den Umfang des tiefen Brustregisters. Dazu bedient man sich nach beiläufigem Ermessen des gegebenen Stimmcharakters (hier ist natürlich die Frauenstimme gemeint) allenfalls des eingestrichenen **c**. Diesen Ton lässt man von der betreffenden Schülerin mit möglichst kräftigem Tonanschlag und der Silbe »La« in drei- bis vierfacher Wiederholung bei mässigem Tempo singen. Dann fügt man nach oben und unten allmählich neue Töne hinzu, die natürlich die Registergrenze nach oben nicht überschreiten dürfen. Diese reicht gewöhnlich bis zum **f**. Die vier Töne des ersten Tetrachords von **c** (**c, d, e, f**) lässt man nun in auf- und absteigender Reihenfolge singen; bei Altstimmen vier Töne abwärts (**c, h, a, g**), um gewahr zu werden, welcher Ton aus dieser Reihe am ungezwungensten klingt und mit Behagen erzeugt, nunmehr für die beginnende Tonbildung in Aussicht zu nehmen ist. Ist dieser Normalton festgestellt, dann beginnt man mit der folgenden Übung:

Strenges Zeitmaß.	Zeitdauer: 5 Sekunden	desgleichen.
Einathmung. Bereitschaft:	a a a a a a a ä ä ä ä ä ä ä a ä a ä a ä e	a a a a a ä e ä a al ä al ä al ä el ä al am äm em äm am äm em äm am

Sodann folgt Klingeranschluss: **al, al — am, am — an, an — ang, ang — aw, aw — ar, ar** — mit artikulatorischer Bewegung des Unterkiefers, also aus der offenen Mundstellung leicht und ungezwungen in die geschlossene übergehen! Der Vokaleinsatz muss immer bestimmt und kräftig, anfangs übertrieben metallig, und der Klang sonnor, von körnigem Timbre sein. Es folgen nun Uebungen mit Consonantenanlaut, bei etwas beschleunigtem Tempo: **la, la, ma, ma, na, na** u. s. w.; dann Umstellung der Silben: **la — al, ma — am** u. s. w.; ferner sillabische Uebungen von zwei Takten, jedoch unter sich gebunden, d. h.: höchste Klangsteigerung der verwendeten Klinger, damit die Vokale unmittelbar aufeinander folgen, mithin jeder consonantische Einschnitt aufgehoben ist.

Sehr betont.

Nah war An - na	Ja da war man nah da - ran.	San - ta Cla - ra sah man langsam nah'n.

Endlich geht man zu der Gesamtgruppe der hellen Vokale über, die man ihrer natürlichen Reihenfolge nach andauernd üben lässt: **il, el, ä, al, — ni, ne, nä, na** u. s. w., um sodann leichte Wortbildungen folgen zu lassen: diese säh' man; wie geschäh' das; nie gewährt man; ferner: da wär selig; man wähnt ewig u. s. w. Nun schliessen sich naturgemäss die hellen Dyphthonge **ai** und **ei** an:

Mässig schnell.	Lebhafter.
ai ai ei ei ai ai ei ei ail ail ail eil eil eil ein ein ain ain	

ni, ne, nä, nein, — wi, we, wä, wein, — Ein Wein sei mein; Allein, Allwein Schalmei; Waldeinsamkeit u. s. w. Den bisher geübten »Gesangston«, an dem das Organ sich jetzt schon gekräftigt hat, leite man nun allmählig in den »Sprechton« über. Dies geschieht am zweckmässigsten auf folgende Art: Man lässt den Schüler auf nahegelegenen Tonintervall des Brustregisters abwechselnd singen und sprechen und nimmt dazu wiederum ausschliesslich die helle Vokalgruppe, weil sich damit weit rascher und sicherer ein heller ausgiebiger Metallklang erzielen lässt, als dies mit den dunklen Vokalen zu erreichen wäre; denn man darf nicht vergessen, dass das tiefe Brustregister für den dunkeln Vokalismus bei Frauenstimmen völlig ungeeignet ist. Diese Uebungen gestalten sich nun etwa so:



Völlig unnatürlich und zwecklos wäre es, das Sprechintervall tiefer als den gesungenen Ton herabsetzen zu wollen; denn es ist schon schwierig, auf demselben Intervall zu singen und sodann scharf accentuirt zu sprechen; hingegen erweitert man Uebungen bis auf drei, vier und mehr zusammenhängende Silben und Wörter: **einmal** (gesungen) — **zweimal** (gesprochen); **sah man — Maiwein — Rheinwein — fand man!** Endlich geht man vermittelst einer, die Steigerung des Organs beginnenden Vokalfolge zu ganzen Sätzen über, die mit ausgiebiger Stimme andauernd zu singen sind, bis endlich das Sprechorgan sich gewöhnt, mit gleichem tiefen Tonansatz eine längere Satzreihe kraftvoll betont zu pronunciren! Z. B. Ihn befragt man leicht; sie erwägt allein; wie geschah das Leid; sodann in umgekehrter Folge: Scheinbar war es viel; einmal war's gering; Arbeit trägt sehr viel u. s. w. Nunmehr folgen neue vokale Erweiterungen der Sätze: Faulheit schlächt gedieh! — Heut auch weilt man träge hier? — Nie gefällt ein Schlagbaum euch! — Freund Aub meint, da war's Revier u. s. w. Die dunkle Vokalgruppe bereitet man am zweckmässigsten vor, wenn man anfänglich dem Vokal ein übertrieben scharfes T vorsetzt, und nicht blos auf dem tiefen Brustregister singen lässt, sondern abwechselnd die Mittellage mit in die Uebungen hereinzieht, um auch hier einen gekräftigten Tonanschlag zu erzielen. Zudem lernt der Schüler die dunkle Vokalbildung weit rascher und sicherer auf dem mittleren Register, als auf den tiefen Tönen seines Stimmumfangs. Die einschlägigen Uebungen, die ich hier nur andeuten will, haben mir stets vortreffliche Dienste bei der Tonbildung des Sprechorgans geleistet; ganz besonders dann, wenn das betreffende Organ eben gekräftigt werden musste,



Nun geht man zur sprachlichen Behandlung der dunkeln Vokale über, lässt aber die Mischvokale **Ü** und **Ö** noch so lange bei Seite, bis der dunkle Tonanschlag ein völlig gesicherter ist. — Am erspriesslichsten knüpft man am hellen Vokalismus an, um mit Zuhilfenahme einer natürlichen Steigerung (Crescendo) baldmöglichst einen sonoren Brustklang zu erzielen, Z. B. Gar so dumm; war ohn' Trug; er war so dumm; er sass noch stumm; diese war schon klar; immerdar voll Muth. — Wie des Pfarrdorfs Thurmkreuz traumhaft neiget sich! Biss Ewalds Hlofund heut, auf sein ächt Gebiss? Diese Art Drohung scheut kaum ein Weltgericht! — Allmählig lässt man den Schüler mit dunkeln Vokalen die Satzsätze beginnen: Nun wohlan; du voran! Du vor Allen musst noch fallen u. s. w.

Für die kunstgerechte Bildung der dunkeln Mischvokale gewähren einen natürlichen Anhaltspunkt die verwandten Grundvokale: **O** = **Ö**, **U** = **Ü**; Lohn — Löhne; Holm — höhlen; Ton — Töne; gewohnt — gewöhnen; schon höhnt dort schnöd! Noch tönt's so öd; Mammon höhnt er nie; gar oft fröhnt er ihm; war so blöde nicht u. s. w. — Kund — künden; Muse — müssig; Schluss — Schlüsse; Grund — Gründe. Nun fühlt er sich! Wozu führt's dich? Schonung müht sich. Ach Hoffnung blüht nicht! Sie fühlt nur Spott. Wie früh du kommst? Die Gründung lohnt! u. s. w.

Es folgen nun die praktischen Uebungen der hellen Vokale: »Barbara sass nah...«; »Nah dem Hage Tannen schwanken...«, welche der Schüler, in genauer Folge des vorgeschriebenen Lehrganges auf beide Vokalgebiete auszudehnen hat. Die weiche Bildung der Klinger bei Seite lassend, geht man sofort zu den Drückern und scharfen Zischern über: »Betet, danket, darbet...«; »Es zogen zwei Sänger...«; »Jetzt wetzt der Letzt u. s. w.« — Natürlich erweist sich die Gaumengruppe am wenigsten zuträglich, weil sie auf eine freie, kräftige Klangemission ungünstig einwirkt. Diese Uebungen sind erst vorzunehmen, wenn das Organ schon wesentlich gekräftigt ist. —

Bei schwachen, nicht ausreichenden Männerstimmen ist der eben beschriebene Gang der sprachlichen Tonbildung so ziemlich der gleiche; nur gelangt man in den meisten Fällen rascher und müheloser zum Ziel, weil keine scharfgeschiedenen Registergrenzen den Stimmumfang einengen, um die physische Kraft des Organs, wie bei Frauenstimmen, nur auf einer verhältnissmässig beschränkten Reihe von Tönen zur Geltung gelangen zu lassen. Das Herabsetzen des Sprechtons, da wo es geboten scheint, vollzieht sich leichter und natürlicher; sehr bald gewinnt das Organ mehr Umfang und Klangfülle, wenn der tiefe Brustansatz bei den vorausgehenden Gesangsübungen erst festgestellt ist. — Für ein geübtes Ohr ist das Aufsuchen des normalen Sprechtones bei Männerstimmen kaum erschwert; dann aber suche man zu einem Ueberblick über den natürlichen Umfang des Organs bei gesteigerter Klangerzeugung zu gelangen, um die Anordnung für den beginnenden Unterricht danach festzustellen. —

Bei dem hier in Frage stehenden unzureichenden Stimmmaterial ist daher das Hauptaugenmerk auf die Kräftigung des Organs zu richten. Demzufolge sucht man dasjenige Tonintervall auf, welches singend die grössere Widerstandsfähigkeit erkennen lässt, und wählt hiefür zugleich denjenigen Vokal aus, der bei verhältnissmässig natürlichem Tonansatz eine concentrirte Klangfülle am meisten begünstigt. Es ist dies bei Männerstimmen am häufigsten das **O** und **EU**. Hingegen ist das **I** meist ganz unbrauchbar und bedarf der klanglichen Vorbereitung durch **E**.

Wie bemerkt, ist es eben wieder der gesungene Ton, und zwar innerhalb der Grenze des Brustregisters, welcher einen sichern Anhaltspunkt für die künftige Ausgiebigkeit des Sprechtones gewährt. Bei hoher Stimmlage bedient man sich der Scala vom kleinen **a** bis zum eingestrichenen **ā**, oder darüber hinaus bis zum **ā̄**. Wird dieser Ton vom Anfänger noch mühelos mit Bruststimme singend erreicht, dann liegt der normale Sprachton sprachton beiläufig auf dem kleinen **f** oder **g**; bei tieferen Bass- oder Barytonstimmen etwa zwischen dem grossen **B** und kleinen **es**.

Ein abwechselndes Singen und Sprechen, wie es zur Kräftigung weiblicher Stimmen angezeigt ist, hat bei Männerstimmen geringeren Werth. Dafür sind sillabische Uebungen mit vokalem Anlaut und mit Zuhilfenahme der Klinger, singend auf dem Tetrachord des natürlichen Sprechtones, mit Vortheil durchzuführen. — Die natürliche (physiologische) Vokalfolge halte man auch hier ein, lasse aber anfangs das **I** ganz offen, den **E** verwandt, aussprechen.

Mit überaus energischem Lippenschluss lässt man den Klinger **M** üben: **ma, mā, me** u. s. w., während das **N** und das **Ng** dem Organe zu einer weittragenden, metalligen Färbung verhilft.

Die gleichen Uebungen sind, sobald eine Festigung des tiefen Tonansatzes zu bemerken ist, nunmehr sprachlich durchzuführen, bis der Schüler so weit ist, die fortlaufenden

Sprechübungen dieses Lehrbuches mit Vokalen und Klängern klangvoll zu rezitieren, um allmählich das gesammte Consonantengebiet in den Bereich seines Studiums zu ziehen.

Den engen Kreis strengster Schuldisciplin verlässt der Schüler nunmehr, um an die Lösung erswerter Aufgaben heranzutreten. Auch hier ist ein vernünftig geregelter Studiengang von der grössten Wichtigkeit; denn an das stätig sich entwickelnde Organ dürfen nicht plötzlich übertriebene Anforderungen gestellt werden, Würde es geschehen, so bliebe eine schädliche Rückwirkung sicher nicht aus, und die Folgen wären unberechenbar. Es müssen deshalb die dynamischen Steigerungen stets mit verständiger Anleitung, d. h. mit genauem Abwägen der gewonnenen Widerstandsfähigkeit des in Behandlung stehenden Organs ausgeführt und von leicht zu bewältigenden Vortragsaufgaben erst allmählich zu erswerteren übergegangen werden. Nichtsdestoweniger wäre es im angedeuteten Stadium der Tonbildung fehlerhaft, den Schüler blos zarte, lyrische Gedichte u. dgl. andauernd sprechen zu lassen, um die Stimme zu schonen. Vielmehr soll das Inhaltliche der Recitation stets einen eindringlichen, energischen Ausdruck des Vortrags fordern, damit der Schüler zu einer natürlichen Klangsteigerung veranlasst wird; nur so wird das Organ immer mehr Umfang und Widerstandsfähigkeit gewinnen und der durchgeführte Lehrgang von Nutzen sein. Sehr förderlich ist es, dass die Gedichte, welche man für die charakteristischen Uebungen auswählt, aus Versmaßen bestehen, die durchweg energische Vortragsaccente gestatten. Zweckmässig sind hiefür z. B. einzelne Stellen aus UHLAND's Balladen. Bertram de Born: »Steht vor mir, der sich gerühmet . . .« Des Sängers Fluch: »Ihr habt mein Volk verführt . . .« »Weh dir, verruchter Mörder . . .« Einzelne erregte Abschnitte aus SCHILLER's Glocke: Schilderungen des Aufruhrs, der Feuersbrunst u. s. w. Sehr förderlich sind auch die einschlägigen Uebungen aus diesem Lehrbuche, insbesondere der Dyphthong **EU**: »Was bedeutet heut Geläute . . .« Klinger **R**: »Grimmer Recke . . .« »Schwer heran braust Sturmeswetter . . .« Sodann lasse man Szenen aus SCHILLER's und SHAKESPEARE's dramatischen Werken folgen, die eine kräftige Recitation vorschreiben. —

Zu 2. Ist das Organ an und für sich kräftig und weittragend, hingegen die Klangbeschaffenheit rau und unbiegsam, die Vokalbildung faserig und spröde, dann ist ein dem Vorstehenden völlig entgegengesetzter Unterrichtsgang einzuschlagen. Denn hier handelt es sich zuvörderst um die Gewinnung einer weichen Anspruchsfähigkeit des Organs, welche daher von der eigentlichen primären Klingerzeugung (mithin von den Funktionen der Stimmbänder und der sie bewegenden Theile) auszugehen hat. Von grösster Wichtigkeit hierbei ist die Regulirung des Athems, denn ein faseriger, »in Wolle gewickelter Ton« verdankt seine Beschaffenheit stets der überschüssigen, wilden Luft, welche bei zu offener Glottisstellung im Gefolge des Sprachklanges entweicht.

Den verhältnissmässig engsten vokalen Glottisschluss bewirkt das **I**, welches man deshalb am zweckmässigsten für die ersten einschlägigen Uebungen heranzieht. Diese bestehen darin, dass man nach gut genommenem Athem und längerer Bereitschaft vor dem Beginn des Vokaleinsatzes (Anhalten des Athems) in kurzen, abgesetzten Achtelnoten bei etwas hinaufgesetztem Sprachintervall zwischen Sprechen und Singen folgende Uebung ganz leise intoniren lässt:

Ziemlich lebhaft. *)

u. s. w. (Zur folgenden Seite.)

il il il il il il il il w w w w w w w w
ni ni nu no na, Wie glüht nun so warm

*) In einigen Fällen leisteten Uebungen auf dem Falsettregister gute Dienste. Andererseits habe ich wieder beobachtet, dass eine Anspruchsfähigkeit des Organs gerade auf dieser Stimmlage unbedingt nicht zu ermöglichen war. Da verbietet sich das angedeutete Hilfsmittel freilich von selbst.

Die Silbenbildungen haben ausschliesslich mit weichen Klingern zu geschehen, an welche sich, so weich und zartklingend als möglich, der Vokal anzuschliessen hat. — Spricht das Organ leidlich gut an, ist aber im Uebrigen hart und spröde, dann lässt man im Pianissimo die Vokalfolge: **wi—wü—wu, li—lü—lu, ni—nü—nu** andauernd üben und sucht mit Hinzunahme von **O** und **A** allmählig ein sprachliches Crescendo zu gewinnen.

Nach und nach trachte man, auf das der Stimme eigenthümliche normale Sprachintervall zu kommen, d. h. eine tiefere Tongabe zu bewirken; dass alles Brummige und Kratzige bei der Vokalbildung zu vermeiden ist, braucht nicht bemerkt zu werden. Zweckmässig ist es, in der oben angedeuteten Vokalfolge zusammenhängende Uebungen mit zarter Rezitation folgen zu lassen: Sie blüht nun nochmals; — Ihr fühlt nur Ohnmacht; — nie müht uns Wohlthat; — wie kühn und wortkarg; — ihr müsst ruhmvoll fallen! u. s. w. — Sodann Uebungen mit kräftiger Tongabe auf einzelnen hiezu geeigneten Vokalen; am erspriesslichsten erweisen sich **I, E, Ä**: »Spitzfindig ist die Liebe...«; »Schneebedeckte, feste Erde...«; »Fächer, Bänder...«. Dann lässt man die Sprechübungen der Klinger folgen: »Wie wär's wohl, wenn wir weilten...«; »Lebe, liebe...«; »Nun nahen neue Wonnen...« u. s. w.

Zu 3. Lässt sich beobachten, dass der Anfänger für die hellen und dunkeln Gegensätze der Vokalbildung natürlichen Sinn hat oder bereits brauchbar vorbereitet ist, um den gemeinsamen (neutralen) Tonanschlag nicht erst übungsweise bei sich herstellen zu müssen, dann wird der beginnende Unterricht es zumeist mit der Behandlung der Consonanten zu thun haben, die in dem Sinne, wie der vorstehende Lehrgang es vorschreibt, durchzunehmen sind. Es versteht sich von selbst, dass dies nicht einseitig zu geschehen hat, sondern dass das Augenmerk des Lehrers immer auch auf die Vervollkommnung der Vokalisation gerichtet sein muss! Vielfach stellt sich freilich heraus, dass:

Zu 4. Die Vokalisierung, bei sonst nicht übler Beschaffenheit des vorhandenen Materials, in einem völlig unzureichenden Zustande sich befindet. Mit einer ungenügenden Darstellung der vokalen Unterschiede verbindet sich nicht selten ein total verbildetes, für vokale Klangfarben unzugängliches Ohr! Daran ist lediglich die übergrosse Anzahl unserer vaterländischen Sprachdialekte schuld, deren Verschiedenheit bezüglich vokaler Schattirung mit der geographischen Entfernung unter einander in ganz gleichem Verhältnisse steht und ein Andringen schlimmer Beeinflussungen von allen Seiten zur Folge hat.

Im Allgemeinen lässt sich behaupten, dass die süddeutschen Mundarten die Vokale, die norddeutschen hingegen die Consonanten mehr verunstalten. Bei dem Süddeutschen ist die Sprachreinigung unbedingt schwieriger durchzuführen als bei Jenem. Natürlich nimmt man die auffallendsten Vokalfälschungen zuerst in Angriff. Vor Allem das **A**, welches meistens ein zu dunkles Klanggepräge aufweist; sodann **EU = ÄU**, das in Süd- und Mitteldeutschland stets wie ein **EI = AI** pronunziert wird. Die Mischvokale **Ü** und **Ö**, welche man in den meisten süd- und mitteldeutschen Landesgebieten wie **I** und **E = Ä** ausspricht u. s. w. (Siehe die betreffende Uebersichtstafel Seite 14.) Für den Norden bilden wesentliche Erschwernisse: das hellklingende Zungen-**R**; das dort gebräuchliche ist durchgehends das im Gaumen gebildete, dunkle, klanglose **R**, das am Schlusse der Wörter, wenn ein **I** oder **E** vorausgeht, immer verschluckt wird. Ferner das **St, Sp** (siehe diese) und **Schl** Ueberhaupt hat der Norddeutsche auf das Studium der Säusel-, Zisch- und Rauschlaute die äusserste Sorgfalt zu verwenden. In Mitteldeutschland sind es das **P** und **B**, welche immerwährenden Verwechselungen ausgesetzt sind, woran der Süden freilich auch gleichen Antheil nimmt. Im südlichsten Theile Bayerns wird das **L** meistens durch ein **I** ersetzt, während wiederum der Norden Deutschlands das **G** arg verstümmelt und für feinere Lautschattirungen mühsam zu erziehen ist. Der fachkundigen Beurtheilung des Lehrers bleibt es anheim gestellt, die einschlägigen Uebungen, welche dem Schüler zu einer dauernden Sicherheit der Darstellung verhelfen sollen, aus dem gegebenen Übungsmaterial zweckmässig auszuwählen und so lange fortüben zu lassen, bis jede Dialektbeeinflussung gründlich beseitigt ist. Ausserdem halte man darauf, dass der Anfänger sich

einer reinen, tadellosen Aussprache im geselligen Umgang bediene. Ein lässiges Sichgehen lassen innerhalb einer unstatthaften Sprachgewöhnung verlangsamt die Durchführung einer rationellen Sprachverbesserung ganz bedeutend.

Zu 5. Die Ursachen einer erschwerten Aussprache können sehr verschiedene sein. Häufig ist das Organ, von dem die Erschwernisse ausgehen, das nächstliegende, nämlich die Zunge. Der Anfänger weiss dies oft selbst nicht — ebensowenig wie gering die Muhe, eine sofortige Verbesserung der Artikulation herbeizuführen. Lässt sich auf Grund eines klanglosen Vortrags mit Bestimmtheit feststellen, dass der vokale Klang durch eine mangelhafte Consonantenbildung geschädigt wird, so hat man sofort die gymnastischen Uebungen, zunächst mit der Zunge, dann dem Zäpfchen, Gaumensegel, der Kieferbewegung, Lippenstellung u. s. w. in Angriff zu nehmen und so lange fortzuüben, bis die gesammten Artikulationswerkzeuge Leichtigkeit, Geschmeidigkeit und die nöthige Energie für die Ausführung aller Bewegungen erlangt haben.

Zu diesem Behufe lässt man bei flachgelegter, über die Lippenränder vorgestreckter Zunge die Silben **na** und **da** in mehrmaliger rascher Folge mit energischer, tiefegehender Kinnladenbewegung üben, so dass bei dieser Vorbereitung zur Consonantenbildung die Zunge zwischen den beiden Reihen der Schneidezähne empfindlich eingeklemmt ist.

Hat der Ton eine gaumige Beschaffenheit, die dem Organe den sonoren, metalligen Klang (Timbre) entzieht — bei der Sprachrezitation eben so unzulässig wie beim Gesang — so rührt dies von ungünstigen Einwirkungen im Schlund- und Rachenraum her. Herabfallendes Zäpfchen und schlaffes Gaumensegel können begreiflicherweise jeden Ton verderben. Da die Beweglichkeit beider Organe bei fast allen Menschen eine unwillkürliche ist, so trachte man, durch einschlägige Uebungen es dahin zu bringen, die genannten beweglichen Theile, für die Klangbildung von so ausserordentlicher Wichtigkeit, ganz in seine Gewalt zu bekommen, um die angedeutete üble Rückwirkung wirksam zu paralysiren. Es handelt sich eben einfach um Schaffung des nöthigen Raumes für die Klangentfaltung des Tones. Das Zäpfchen soll in einer möglichst hinaufgezogenen Stellung erhalten werden, während das Gaumensegel nach oben und seitlich energisch auseinanderzuhalten ist, damit der aus dem Kehlkopf kommende, an die hintere Schlundwand anschlagende Ton völlig unbehindert in den Rachenraum und die Mundhöhle geführt werden kann, um hier seine eigentliche vokale Bildung zu erhalten. Zur Gewinnung dieser unerlässlichen Raumerweiterung bedient man sich folgender Uebung: Bereitschaftsstellung für helle Vokalisierung, also gehobene Oberlippe. Ganz langsame aber energische Einathmung durch den offenen Mund (an sich fehlerhaft, nur für diesen Zweck zulässig). Mit diesem langsamen Einziehen hebt sich nun gleichzeitig das Zäpfchen; das Gaumensegel spannt sich an, bildet eine natürliche Wölbung, drängt nach rückwärts und schliesst die Nasenwege ab, während die (ziemlich häufig vorhandenen) zwischen den Gaumensegelfalten liegenden Mandeln auf ihren geringsten Umfang sich zurückziehen. Ausserdem nimmt die Zunge bei dem angedeuteten Verfahren immer eine vertiefte, rinnenartige Lage an. Durch diese bewirkte allgemeine Anspannung ist das Verbleiben der genannten mobilen Theile in ihrer Lage bis zur beginnenden Ausathmung gut zu ermöglichen. Es kommt nun darauf an, dass, nach längerem Anhalten des Athems, bei nun allmählichem Entweichen desselben sämtliche Theile in ihrer Lage verbleiben und diese dem Willen des Uebenden so gefügig gemacht werden, dass, bei immer gleicher Rachenstellung, nimmehr Vokalübungen vorgenommen werden können. Nach geschעהner Einathmung und ruhiger Bereitschaft versucht man ein helles **A** kurz und kräftig zu intoniren — dann wieder Pause bei angehaltenem Athem — sodann wieder **a — a — a**; anfangs mit längeren Unterbrechungen, dann näher an einander gerückt, in lebhafterem Tempo, bei gleichzeitigem langsamen Entweichen des vorhandenen Athems u. s. f. — Sehr bald wird ein freier, unbehinderter Vokalklang wahrzunehmen sein, dem nach fortgesetztem Ueben bei übertrieben heller Vokalfärbung nun noch der volle, dunkler gefärbte Brustklang (Tiefgriff des Tonansatzes) beizumischen ist.

um endlich ganz zwanglos zu der Bildung eines schlackenfreien, edlen Tones zu gelangen. Mit den Vokalen **Ä, A** und **O** lässt man nun kurze Silben mit vokalem Anlaut üben: **än, an; äb, ab; al, ol; äw, aw, ow;** auch wohl **eid, aud,** bei sehr energischer Kieferbewegung, rascher Verschmelzung von Vokal und Consonant, unter immerwährender Controle der betreffenden Organe vermittelt eines vorgehaltenen Handspiegels. —

Zu 6. Provinzielle Beeinflussungen des Vortrags sind oft mühsamer und mit zweifelhafterem Erfolge zu bekämpfen als sogenannte organische Fehler, die in den meisten Fällen keine sind, sondern eben nur artikulatorische Vernachlässigungen bei der Wortbildung — ein bequemes Sichgehenlassen, das nichts weiter als eine nothdürftige Verständigung mit seinen Mitmenschen bezweckt. Zwischen solchen ungeordneten, von persönlicher Willkür bestimmten Sprachgepflogenheiten und der unmittelbaren Beeinflussung durch den landesüblichen Dialekt, besteht immer eine gewisse Wechselwirkung. Man höre den Kanzelvortrag eines Tyroler Dorfgeistlichen und vergegenwärtige sich dann die Ausdrucksweise eines ächten Berliner Kindes, um gewahr zu werden, wie gross die Gegensätze sind, welche unsere an sich so herrliche Sprache auf dem Gebiete der einfachen Lautbildung ermöglicht!

Eine wirkliche Verbesserung der Aussprache, ein gemeinsames, erspriessliches Hinwirken auf eine zu erzielende edlere, geordnete, unserer heutigen Sprachentwicklung angemessene Ausdrucksweise in allen Gauen unseres Vaterlandes kann aber nur durch die Schule bewirkt werden. Hier sind die Hebel mit Erfolg anzusetzen. Die Führer und Erzieher der Jugend, sie selbst müssen zuerst für eine pietätvolle Sprachbehandlung gewonnen und — erzogen werden. Schule und Kirche müssen die Organe sein, die dem jugendlichen, leicht empfänglichen Ohre die ersten Eindrücke einer edlen, ausdrucksvollen Sprache vermitteln. Diese werden ganz sicher nachhaltig genug sein, es zu verhindern, dass man im alltäglichen Leben sich einer extrem hässlichen Sprachkarikatur mit Behagen bediene! Vielmehr wird man nach und nach zu der Erkenntniss gelangen, dass die einfache, ungezwungene Umgangssprache der Gebildeten sich im Grunde derselben Ausdrucksmittel bedient, wie sie die vaterländische Poesie zu ihren edelsten Erzeugnissen benötigt, und dass die Pflege und die Art des täglichen Verkehrs mit diesen gemeinsamen Elementen das Verständniss für die poetische Darstellung wesentlich vertiefen, den Sinn dafür ganz entschieden steigern hilft! Das perikleische Zeitalter bei den Griechen, mit jenen erhabenen monumentalen Kunstwerken, es hat nicht in Lehmhütten gewohnt; vielmehr trugen die Bedürfnissbauten und ihre inneren Einrichtungen das Gepräge des Schönen, Veredelten. Leben und Kunst bildeten einen sich ergänzenden Austausch, der noch heute den Mafsstab für die damalige allgemeine Geschmacksbildung an die Hand gibt. Sollten auf dem Gebiete ihrer sprachlichen Ausdrucksmittel nicht ähnliche Rückwirkungsergebnisse zu beobachten gewesen sein? —

Für die Korrektur jeder einzelnen Mundart lassen sich natürlich keine ganz bestimmten Wege vorzeichnen. Vielmehr muss der Lehrer mit feinem Ohr und durchgebildetem Geschmack in jedem besonderen Falle das Unzulässige erkennen, und durch einschlägige Uebungen wirksam dagegen vorzugehen wissen. Die übelsten und meist tiefgewurzeltesten Angewohnungen bestehen in Verstössen gegen eine normale Vokalbildung, wie sie die heutige hochdeutsche Aussprache adoptirt hat und die, wie wir im Verlaufe der vorstehenden Darstellung wiederholt gesehen haben, grösstentheils eine tiefe physiologische Begründung erkennen lässt. Hier hat der Lehrer dem mit Dialekt Behafteten das Vorbild durch richtige, verständige Anleitung, durch selbststeigendes Vormachen zu vermitteln, damit es vom Schüler als das Modell einer geschmackvollen Ausdrucksweise betrachtet werden kann.

Vor Allem ist darauf hinzuwirken, dass das Ohr die Unterschiede zwischen Missbildung und vollkommener Darstellung des Sprachmaterials klar erfasse; dann erst lässt sich ein Umschwung zum Besseren erhoffen. — Ist die Verbesserung der fehlerhaft gebildeten Vokale, wovon jeder Einzelne für sich in Angriff zu nehmen ist, genügend vorbereitet, dann schreitet man zu

den zusammenhängenden Uebungen fort. Die vorstehenden Sprachexercitien bieten die ausreichendsten Hilfsmittel für jeden besonderen Fall.

Erweisen sich consonantische Missbildungen als durchaus unverbesserlich, dann ist zu untersuchen, ob nicht organische Fehler (verstopfte Nasenwege, vordere Zahnlücken, übergrösse gewulstete Lippen u. s. w.) die Schuld an der mangelhaften Artikulation tragen. Ist es eine krankhafte Schläffheit der beweglichen Weichtheile des Schlundes, die eine gesunde Vokalbildung erschwert, dann bedient man sich des Verfahrens, das ich im Vorstehenden unter 5. angeordnet habe. Sind es durch die primäre Klingerzeugung (Stimmbandfunktion) bedingte Ansatzfehler, so lassen sich auch diese durch richtige Anleitung verbessern und endlich ganz beseitigen. Um einen exakten Glottisschluss zu erzielen, mithin dem Entweichen des Athems, als wilde Luft, mit Erfolg zu steuern, gibt es nach meiner Erfahrung kaum ein wirksameres Mittel, als frei einzusetzende Intonationenübungen mit den Vokalen **I** und **Ü**. Bei Ersterem namentlich vermittelt sich die Annäherung der Stimmbänder am ungezwungensten; denn der verengte Raum des Ansatzrohres gestattet am wenigsten eine Verstärkung des expirativen Luftgeräusches. Die Consolidirung des Klanges vollzieht sich hier am sichersten, weil der Klangcylinder zum kleinsten Durchmesser eingeengt ist. Auf dem normalen Sprechton lässt man kurze Silben mit nasalem Abschluss üben: **im, in, ing; im, üm; in, ün; in, üng, ni, nüng** u. s. w. Bei eintretender Verbesserung der vokalen Anspruchsfähigkeit erweitert man die Uebungen noch durch **E** und **Ä**. Die Vokale **A, O** und **U**, sowie deren Doppel-**lautbildung** zieht man erst später in den Kreis der Uebungen; insbesondere das **A** erst dann, wenn das Uebel einer erschwerten Tonanspruchsfähigkeit so ziemlich beseitigt ist. — Die folgenden Uebungen deuten den Weg an, der einzuschlagen ist, die erzielte Besserung allmählig bleibend zu befestigen. Dieselben sind im zartesten Piano, mit übrigens möglichst metalliger Klangbeschaffenheit so lange zu sprechen, bis nach gewonnener Sicherheit des Tonanschlags eine vorsichtige Führung des vokalen Anlautes nicht mehr geboten ist und zusammenhängende Exercitien sich anreihen lassen. (Die Vokale sind anfangs mit fast hartem Toneinsatz, jedoch leise zu intoniren und ist jedes Mitausströmen des Athems zu vermeiden.) Ich ehre Äbte — im ersten Ärger — ihr ehrt ächte Art — in ew'ger Angst — im Eden Äpfel Adam ass — ihr edlen Äste am Obstbaum — in Eger endet's ach oft unglücklich — ihr übt Unordnung — ist übel und oft auch äusserst ärgerlich u. s. w. —

Zu 7. Bei sämmtlichen Stimmgattungen ist vor dem Beginne des Unterrichts zu ermitteln, welche natürliche Ausdehnung das »Sprechregister« besitzt, d. h. wie weit der Umfang bei einem bis zum höchsten Affekt gesteigerten Vortrage reicht, ohne dass die Grenzen des eigentlichen Brustregisters dabei überschritten werden. Bekanntlich hat dieses bei Frauenstimmen anfangs immer einen äusserst geringen Umfang; dadurch wird die Sprachmodulation auf das Gebiet des angrenzenden Mittelregisters, häufig sogar in das Bereich der Kopfstimme gedrängt; auf diesen ist aber eine wirkliche Steigerung sprachlicher Klangentfaltung niemals zu erzielen, weil beide Register ihrer Natur nach eine zu geringe Widerstandsfähigkeit besitzen, um eine ausdrucksvolle, sonore Sprachäusserung zu ermöglichen. Mithin bildet die Erweiterung des tiefen Brustregisters, sowie die Kräftigung der Mittellage die Hauptaufgabe. Diese lässt sich aber nur durch gesangliche Uebungen zu Stande bringen, mag bei dem Betreffenden eine sogenannte »Singstimme« vorhanden sein oder nicht. Die hiezu erforderlichen sillabischen Uebungen kann Jeder singen, mag das Gehör beschaffen sein, wie es will. Zuerst Vorübungen mit der Zunge, Mundöffnung, Lippenstellung, Kieferbewegungen u. s. w., um eine Erweiterung des Rachens zu gewinnen. Sodann lässt man mit voller Brustresonanz und sehr bestimmten, fast harten Tonanschlag die folgenden Uebungen singen:

Ziemlich lebhaft und tiefes Brustregister.

(Nur für weibliche Stimmen.)

la lo lo la la la la la la lo lo

Tiefes Brustregister.

Mittelregister,
dunkler Klang

la la la la la la la la la la la lo lo la la la la la la lo lo

la la la la la la la la la la la la lo lo la la la la la la

gesprochen gesungen

Einmal, zweimal, dreimal nein! Einmal, zweimal, dreimal neun! Einmal, zweimal, dreimal nein!

gesungen gesprochen gesungen gesprochen Sehr hell, fast plärrig, und

la la la la la, nein nein nein nein la la la la la nein nein nein nein la la la la la

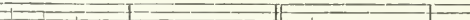
immer Brustregister

gesungen gesprochen

la la la la la la la la la la la la la la la nein nein nein nein! nein nein einmal zweimal nein

Dies ist beiläufig der Weg, den man einzuschlagen hat, sollen Frauenstimmen metallische Klangfülle des Sprechtons und zugleich eine wesentliche Erweiterung der Sprachregistergrenze erlangen. Es ist ganz klar, dass das tiefe Brustregister für das Sprechorgan die hauptsächlichsten und sorgfältigsten Studien bedingt; deswegen beeile man sich mit der Bildung der Mittellage durchaus nicht. Diese wird ausserdem auf die günstigste Weise beeinflusst, sobald die tiefe Lage erwünschten Klang und Tonfülle erlangt hat, der Unterbau gleichsam gefestigt ist. Man lasse sie bloß vereinzelt und nur gesanglich üben, weil ein zu frühzeitiges, gewaltsames Sprechen den Kehlkopf unnatürlich hinaufziehen und überhaupt die übelsten Folgen haben würde. Hingegen trachte man das Brustregister allmählig bis zum Umfang einer Octave zu erweitern und bediene sich hierzu zusammenhängender Wortbildungen mit den Vokalen A und E.

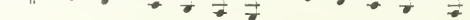
Lebhaft und kräftig.



Al-le wa-ren ar-me Wal-ler! Ja da war man nah

u. s. w.

Mit wechselnder Vokalfolge.

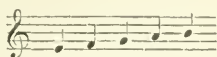


Im leeren Wahn wohl nun, Im leeren Wahn wohl nun,

u. s. w.

Ein abwechselndes Singen und Sprechen, wie ich es unter 1. als ein wichtiges Hilfsmittel für die Gewinnung des Tones angeordnet habe, kann zwar mit Erfolg geübt werden, ist aber keineswegs nothwendig. Die Behandlung des Organs im obigen Sinne wird sehr bald nicht bloß einen erweiterten Registerspielraum, sondern auch eine gesteigerte Widerstandsfähigkeit zur Folge haben, wie sie der für grössere Räume berechnete deklamatorische Vortrag

durchaus benöthigt. Nun lässt sich aber bei der Mehrzahl ungeschulter weiblicher Organe beobachten, dass der Redeton innerhalb dieser fünf Töne:



angetroffen wird, woraus sich erklärt, dass man in so seltenen Fällen einer klangvollen Sprachrezitation begegnet. Häufig nur ein ohnmächtiges, kraft- und ausdrucksloses Sprechen, das, schon zu schwächlich für den Vortrag eines lyrischen Gedichtes, den dramatischen Anforderungen noch viel weniger gewachsen ist!

Nur ein metalliger, ausgiebiger Brustton erweist sich wirkungsvoll; denn indem er gleichsam aus tiefster Brust, mit seelenvollem Klang aus der Nähe des Herzens hervorquillt, (metaphorisch vom Herzen kommt), findet er auch sofort den Weg zum Herzen des Hörers. Keine andere Klangbeschaffenheit wird diese Wirkung so unmittelbar und sicher jemals erzielen. — Man vergegenwärtige sich doch Göthe's Iphigenie, Grillparzer's Medea, Hebbel's Brunhilde oder Schiller's Königinnen Marie und Elisabeth und die Reihe Shakespeare'scher Frauengestalten, deren dramatische Verkörperung ohne ein volles Genügen obiger Anforderungen ganz einfach nicht gedacht werden kann.

Kann aber dem weiblichen Stimmorgane durch ein einschlägiges, im Vorstehenden angedeutetes Verfahren zu Umfang, Klangfülle und Widerstandsfähigkeit verholfen werden, so lässt sich dies mit noch rascherem Erfolge bei Männerstimmen durchführen. Die für eine gleichmässige Ausbildung des weiblichen Sprechorgans so ungünstigen Registerverhältnisse machen sich bei Männerstimmen insofern weniger fühlbar, als deren Sprachregistergrenze fast niemals bis zur Falsetlage reicht. Vielmehr handelt es sich hier in den meisten Fällen um die Erweiterung nach abwärts, um dem Organ ein sonores, ausdrucksvolles Gepräge zu vermitteln, den Umfang des sprachlichen Klanggebietes auf natürlichem Wege gleichzeitig zu erweitern und grössere Modulationsfähigkeit zu gewinnen. Dass gegebenen Falles das vorbereitende Singen sich auch förderlich für die zu erzielende Widerstandsfähigkeit des Organs erweist, ist einleuchtend; denn das Bestreben an sich, einen möglichst kräftigen, edlen Ton gesänglich zu erzeugen, veranlasst den Schüler, sich im Sinne einer unbehinderten, freien Klangentfaltung mit den betreffenden Organen zu befassen; also durch gymnastische Uebungen die vorhandenen Hindernisse erfolgreich zu besiegen. Hieraus ergibt sich eine wesentliche Verbesserung des Tones im Allgemeinen, während die Klangemission, sowie die Neutralisirung der Vokale im Besonderen, sich frei und ungezwungen vollzieht.

Auf das dunkle Vokalgebiet verwende man besondere Aufmerksamkeit, weil dieses nach der tiefen Brustlage zu, ohne vorgängiges Studium meist klanglos, dumpf und nicht modulationsfähig ist. Besonders ist die Bildung des **U** und **Ü** für den Anfänger sehr erschwert. Zunächst trachte man den Schüler dahin zu bringen, dass er mit ganz ungezwungenem Tonanschlag (den Stimmumfang des Baryton etwa angenommen) eine Tonleiter mit der Silbe **la** auf- und abwärts singen lerne, um sodann zu Uebungen mit untergelegtem Text auf dem gleichen Vokal fortzuschreiten:

Lebhaftes Zeitmaß.				Noch lebhafter.			
Abraham a	San - ta Cla - ra.	A - braham a	San - ta Cla - ra	kam,	Bar - ba - ra sass	nah am Abhang	
Al - le waren	ar - me Wal - ler.	Al - le wa - ren	ar - me Wal - ler	da,	Nah dem Hage	Tannen schwanken	

Allmählig gehe man zu **O** und **U** über und bediene sich hiezu der einschlägigen Uebungen: »Oben wohnen fromme Nonnen...«, »Unter dunkeln Uferluken...« u. s. w., bis endlich der Stimmumfang die folgende Singübung abwärts gestattet:

Möglichst kräftig, nach Maßgabe der Stimmlage höher oder tiefer.

A - bra - ham a San - ta Cla - ra kam, Gut und Blut trugst du zum Bun - de, dulden musst du nun zur Stund.
 Al - le wa - ren ar - me Wal - ler da, O - ben woh - nen from - me Non - nen, Joben Got - tes Wolken - thron.
 O - ben woh - nen from - me Non - nen dort, Al - le wa - ren ar - me Wal - ler, halten an dem Walde Rast.

Für die Gewinnung einer grösseren Klangentfaltung und eines richtigen Athemverbrauches.

Al - le wa - ren ar - me Wal - ler da, Al - le wa - ren ar - me Wal - ler, hal - ten an dem Wald.
 O - ben woh - nen from - me Non - nen dort, O - ben woh - nen from - me Non - nen, lo - ben Got - tes Sohn.
 Un - ter dun - keln U - fer - ul - men ruhn, Un - ter dun - keln U - fer - ul - men ruh - en Durs't'ge Sohn.

Es folgen nun diejenigen Uebungen (ähnlich wie wir sie bereits früher kennen gelernt), welche dazu bestimmt sind, den vollen Brustklang des gesungenen Tones unvermerkt auf das sprachliche Gebiet hinüberzuführen. Vom normalen Sprechton ausgehend nimmt man dazu anfangs kleinere Intervallschritte; etwa so:

Lebhaft.

Al - le wa - ren ar - me Wal - ler da,
 Don - ner rol - len ob - en, grol - len noch.

Diese Uebungen werden ohne Dehnung des der Note untergelegten Vokals mit voller, tiefer Bruststimme, aber leicht, ohne jeden Druck auf den Kehlkopf, bei gut einzuhaltender Tonhöhe der fortschreitenden Intervalle nunmehr gesprochen. Die wirkliche Notirung dieser Uebungen hängt natürlich vom Stimmumfang des betreffenden Schülers ab. Zweckmässig ist es, ein Piano zur Hand zu haben, um zu den Uebungen entsprechende Accorde kräftig anzuschlagen, wodurch die Intonation wesentlich gestützt und die Klangbildung aufs vortheilhafteste gesteigert wird.

Kräftig.

Al - le wa - ren ar - me Wal - ler da,

Metalliger Ton, Widerstandsfähigkeit des Organs und eine frische, wohlthuende Klangfarbe bilden sich durch dieses Verfahren gleichsam von selbst heraus. Bei Manchem konnte ich in kürzester Zeit eine ausserordentliche Verstärkung des Sprechorgans beobachten. Der Tonansatz erfährt bei der Klangerzeugung eben eine Senkung, für welche die Wenigsten ein richtiges Verständniss haben; denn man hört für gewöhnlich weit über dem naturgemässen Normalton sprechen. Daher die so häufig zu beobachtende Wirkungslosigkeit des Vortrags, die freilich bei Männern seltener in dem Masse angetroffen wird als beim weiblichen Geschlecht, weil das Hinaufzerren des Sprachklangs in's Falsetregister bei Männerstimmen kaum vorkommt, (ausser wenn durch das Nachäffen von Frauenstimmen eine bestimmte Wirkung erzielt werden will); während das weibliche Organ bei dem geringen Abstand der Klangbeschaffenheit innerhalb der höhergelegenen Register, dies ungestraft durchführen kann.

Unter allen Umständen beruht die eigentliche Modulationsfähigkeit eines jeden Organs auf der gründlichsten Durchbildung des Vokalismus, möglichster Entwicklung des Tonsinnes, und dann der musikalisch-kritischen Verfeinerung des Ohrs überhaupt, das durch

einschlägige Anleitung für die feinsten Nuancen der vokalischen Klangfarben zu erziehen ist. Die Consonanten aber als die natürlichen, dem vokalischen Ergüsse sich klangvernichtend entgegenstellenden Feinde zu betrachten, kann nach der vorausgehenden Darstellung des gesammten Sprachmaterials kaum mehr behauptet werden. Allein es ist das erschöpfendste Studium ihrer Darstellung an und für sich noch nicht ausreichend: vielmehr muss jene wiederholt betonte, abgerundete Verschmelzung mit den Vokalen bis zur höchsten Vollendung durchgeführt werden; dann erst sind die Grundbedingungen für einen wirkungsvollen Vortrag sowohl nach Seite des Sprachlichen wie des, aus dem Worte entstandenen Gesanglichen, als erfüllt zu betrachten. —

Bei den nun folgenden vokalischen Uebungen hat man diese Anforderungen stets im Auge zu behalten, wiewohl das nächste und wichtigste: eine vollendete Bildung der Vokale, voranzustellen ist, denn es handelt sich um die Grenzerweiterung des Sprachorgans, sowie um eine zu erzielende Kräftigung desselben; beides kann nur durch Uebungen erreicht werden, wie sie im Nachfolgenden angedeutet sind.

Ist es anfangs wünschenswerth, jeden einzelnen Vokal in scharf hervortretendem Gegensatz zu seinem Nachbar darzustellen, so wird sich gleichwohl sehr bald ein gemeinsamer Ausgleich des Vokalklanges (Neutralisirung) ergeben, der mit der Zunahme an Fülle und Wucht des Organs Hand in Hand zu gehen pflegt.

Nach den vorausgehenden Sprachetüden auf hellem Vokalgebiete folgen solche, bei welchen der dunkelste Vokal, das **U**, in die Mitte gestellt ist, weil die Bildung desselben dem Anfänger häufig nicht unerhebliche Erschwernisse bereitet.

Bemerkt man, dass dem Organe bei ruhigem Sprechen noch die rechte Klangfülle mangelt, und dass der Tonanschlag bei einzelnen Vokalen bezüglich ihrer Klangstärke ungleich ist, dann lässt man die Uebungen auf einem Ton in zweckmässiger Lage singen. Auch auf- und absteigende Tonleitern innerhalb einer Octave, oder blos im Umfange von vier Tönen sind zweckmässig und leisten der sprachlichen Klangentwicklung wesentlich Vorschub.

Der Schüler muss unablässig das Bild festhalten, das in Form eines Klangcylinders auf Seite 12 sich befindet, und das ihm die nöthige Kenntniss und die besondere Darstellungsart beider Klanggebiete in ihrem Verhältnisse zu einander am sichersten vermittelt. Eine freie, unbehinderte Vokalbildung ist überhaupt dann erst möglich, wenn der gemeinsame Tonanschlag, die gleiche Klangfülle für alle Vokale durchgeführt ist. Die Gewinnung dieser nothwendigen Bedingungen gestattet sodann die dynamischen Anforderungen des Vortrags näher ins Auge zu fassen. Durch die nachfolgenden Uebungen ergibt sich eine Zu- und Abnahme der sprachlichen Tonstärke durch die auf- und absteigenden Sprachexercitien auf die natürlichste Art, während durch den Hinzutritt musikalischer Accordbegleitung eine Steigerung zu erzielen ist, die nicht blos die Sprachgrenze des Organs wesentlich erweitert, sondern auch jene Eigenschaft vokaler Klangemission gewinnen hilft, die beim Zuhörer das behagliche Gefühl einer incommensurablen Klangfülle erweckt, für den Redner selbst aber die grösste Ausdauer und Widerstandsfähigkeit des Stimmorgans bedeutet.

Sprachliche Neutralisirung des hellen Vokalgebietes.

a — ä — e — i: Was fänd er hier? — Bald fächelt sie, bald lächelt sie:
ach käm' er nie! — Man trägt es nicht, was Härte spricht!
das räth er schlicht. — 's war längst Gewinn! u. s. w.

i — e — ä — a: Diese wählt zwar — Viele zählt man — Nichts erwägt man
— Wieder drängt man — nie Geschäftstag.

i — e — ä — a° — a: Viel erwägt ein Mann! — Diese wählt kein Land —
 die vermählt einst war — sie erwägt's beim Mahl —
 dieser Fels scheint kahl — ihn bezwäng' kein Mann?
 Igel kämmt kein Kamm — Viele zählt sein Stand. —

Vermischung mit dunklen Vokalen.

o — ö — e — i: O Römer flieh! doch höhne nie. — Fort zög es ihn? —
 Dort möchte er knien, wo Mönche zieh'n so klösterlich,
 dort tröstet ihn. — Sohn öffne mir! u. s. w.
 a — o — u — ü — i: Ja Groll nur fühlt ihr — Ach Tod nur süht sie —
 Schlachtordnung schützt hier — man focht zu tückisch!

Natürlicher Uebergang aus dem hellen ins dunkle Vokalgebiet.

In vielen Fällen ist es zweckmässig, die nachfolgenden Uebungen vor dem Beginne der Sprachrezitation tüchtig singen zu lassen, um damit die Sprachgrenze nach oben und unten wirksam zu erweitern. Durch die absteigend gesungenen Tonleitern wird den Schwingungsverhältnissen der Vokale zu einander auf das Natürlichste Rechnung getragen, was zur Kräftigung des Organs wesentlich beiträgt. Der Tonfall ist übrigens auch sprachlich möglichst beizubehalten; jeder Vokal soll kurz und sehr bestimmt angeschlagen werden; hingegen sind die Consonanten weich und fliegend zu behandeln und jede Härte, die eine Vokalstörung bewirken könnte, ist zu vermeiden. Sodann lässt man die ganze Wortreihe auf einer Note mit ab- und zunehmender Klangstärke sprechen, um so eine ruhige Entfaltung des Tones zu erzielen:

Kräftig und lebhaft.

Immer wählt man euch voll Huld liebes Hêrz, das freudlos schlug —
 Sicher wärs ganz neu, solch Thun, diese trägt gar reu'voll nun.
 Diesen wähnt man treu, voll Muth! — ihm ge-fällt was euch Noth thut. —

u. s. w.

Bei den hier verwendeten Vokalen soll die Neutralisirung derselben (also gemeinsamer Tonanschlag, gleiche Fülle des Klanges bei gleichem Tonvolumen innerhalb der Grundvokale I, A, U) genügend zur Darstellung kommen. Denn es ist ein wesentlicher Unterschied, ob eine Uebung (gleichviel ob sprachlich oder gesänglich) aus fortlaufenden gleichen Vokalen besteht, oder ob sie sich mit einem raschen Vokalwechsel abzufinden hat, der ungleich grössere Erschwernisse bereitet. Es versteht sich von selbst, dass die Uebungen so lange in einem langsameren Zeitmasse ausgeführt werden, bis die obige Anforderung erfüllt ist, um allmählich zu einer Beschleunigung, die dem Sprechtempo gleichkommt, zu gelangen. Auch empfiehlt es sich, rhythmisch verschiedene Versmaße zu üben. Z. B.:

Ins E - lend drängt ja Scheu oft nur, wie sehr es wächst, das zeugt von Muth,

u. s. w.

Das Übungsmaterial erweitert sich nun in der Weise, dass es neue vokale Zwischenstufen hereinzieht, damit das Ohr des Schülers allmählich für die feinsten vokalen Färbungen herangebildet werde. Nicht blos die drei Hauptschattierungen des E müssen den Tonsinn des Lernenden entwickeln und die funktionirenden Organe entsprechend bilden helfen, auch das I

als enges und weites (offenes), ebenso das geschlossene und offene **O**, sowie das **U** in seiner, durch die consonantische Nachbarschaft bewirkten, klanglichen Verschiedenheit, muss gut geübt werden. Denn aus der Pflege des reichen Gebietes vokaler Klangfarben soll dem Sprechorgan nicht bloß Ausdehnung und Fülle des Tones erwachsen, sondern es gilt ebenso das Verständniss für den Wohlklang der Sprache planmässig herauszubilden.

Die vokale Klangsäule

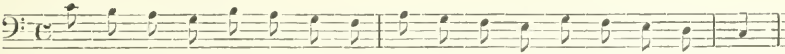
wie sich dieselbe nach ihrem Durchmesser und bezüglich der Farbenschattirung bei verwandter Vokalfolge gestaltet.



Sieh', ins **E** - lend selbst drängt Feind-schaft, Wahn aufs Neu, oft so schnöd trägt Flucht-ruh' —
 Fried-lich steh - end, rechts wächst Geis - blatt; Thal - auf draüt dort schon Föhn, übt Sturm-fluth!
 Nie blick' fleh - end west - wärts, Rein - hard! Ja auch Reu, Gott - lob, söhnt für Schuld-thum.

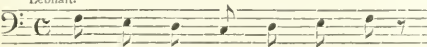
Die vorstehende Uebung wird mit dem Tonfall kleiner Sekunden chromatisch abwärts gesprochen. Bei jedem neuen Verse setzt die volle Bruststimme um einen halben oder ganzen Ton tiefer ein, natürlich nach Maßgabe des jeweiligen Stimmumfanges. Will man das Ganze als gesangliches Exerzitium üben, dann geschieht dies beiläufig in folgender Weise:

a) 
 Sieh', ins **E** - lend selbst drängt Feindschaft, Wahn aufs neu, so schnöd trägt Flucht-ruh' —

b) 
 Fried-lich stehend, rechts wächst Geisblatt; Thal-auf draüt schon Föhn, übt Sturm-fluth nun.

c) 
 Nie blick' fleh-end west-wärts, Reinhard, ja auch Reu oft söhnt für Schuldthum gut.

Bevor man zu den Sprachetüden schreitet, die in aufsteigenden Tonfortschritten bei entsprechender Vokalfolge die Klangentwicklung des Organs fördern helfen, ist es vortheilhaft, kleinere Sätze üben zu lassen, die, vom Accente des eigentlichen Vortrags ganz unabhängig, nur den Gegensatz der hellen und dunkeln Vokale zur Darstellung bringen, und so durch Steigen und Fallen der Intervalle, diese den Schwingungsverhältnissen möglichst assimiliren. Auf diese Art lässt sich in kurzer Zeit ein freier, natürlicher Tonanschlag bei erweiterter Sprechscala, vor allem aber eine durchgreifende Neutralisirung des Gesamtvokalismus erzielen. Z. B.:

Lebhaft.

 Wein - laub läuft ums O - ber - licht!

Weihrauchtäuschung ohnedies —
 Ein kaum deutungsvoller Sinn, —
 Kein ausbeutungstoller Trieb u. s. w.

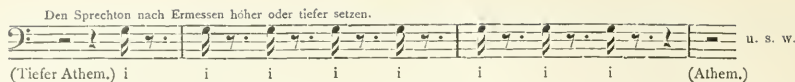
Wie die eigentlichen Intervallverhältnisse der musikalischen Steigung und Senkung des Tones sich zum rednerischen Vortrag verhalten, das werden wir später sehen. —

Zu 8. Das bedeutsamste Hilfsmittel bei der Tonbildung ist die ungezwungene Führung des Athems. Wie häufig beobachtet man, dass weder Ein- noch Ausathmung auf natürliche Art geschieht: in Folge dessen wird die Klangerzeugung wesentlich beeinträchtigt, und dem Vortragenden gebricht dann die volle, freie Beherrschung der beteiligten Organe. So lange derselbe nicht im Stande ist, die Lunge energisch und ausgiebig mit Luft anzufüllen, und diese festzuhalten, um damit einen längeren Satz bei richtiger Vertheilung der für die tönende Schwingung der Stimmbänder erforderlichen Luftmasse mit gleicher Kraft, womöglich mit Klangsteigerung bis zum Schlusse zu sprechen, so lange kann weder von einem Beherrschen des Sprach- (Ton) Materials, noch von modulatorischen Schattirungen des Vortrags überhaupt die Rede sein. Nach einer sprachlich zurückgelegten längeren Strecke soll bei natürlichem Verbräuche des Athems das Gefühl vorhanden sein, als sei die Lunge immer noch zur Hälfte mit Luft angefüllt; niemals darf sie so ausgepumpt werden, dass, um zu normaler Athmungsthätigkeit wieder zurückzukehren, erst verschiedene ruhige Athemzüge nöthig sind, um in der Rezitation fortzufahren. Ausdrücklich sei hier bemerkt, dass bis zu einer beträchtlichen Ausdehnung längerer Redesätze der Athem erzwungen werden kann; allein dieser, nur für den äussersten Fall heranzuziehende Nothbehelf, darf dem Schüler sonst niemals gestattet werden, weil es mehr als geschmacklos, unschön und unkünstlerisch, — weil es gesundheits-schädlich ist!

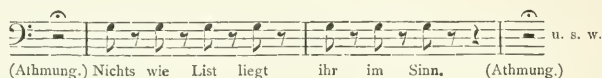
Durch fortgesetztes falsches Athmen verliert man die Fähigkeit, die Muskelgruppen, welche die Brustwölbung in andauernder Spannung erhalten und gleichzeitig das Zwerchfell, während der vollen Ausdehnung der Lunge, niederhalten, mit Leichtigkeit zu beherrschen und die sich gegenseitig ablösende Thätigkeit zwischen Brust- und Bauchhöhle nach Maßgabe des Athembedarfs entsprechend zu reguliren. Es entsteht ein stossweises Ausathmen und in Folge dessen eine beschleunigte Entleerung der Lungenflügel, womit sich ein hilfloses, ohnmächtiges Gefühl verbindet, das gegen das Zusammensinken des Brustkorbes und das unaufhaltsame Ausströmen des Athems keinen Widerstand zu leisten vermag. — Dass solche Zustände eine frische, wirkungsvolle Tongabe bei ausgedehnten Redesätzen nicht gestatten, ist begreiflich. Indessen lässt sich ein ruhiges, gleichmässiges Ausathmen während des Sprechens am sichersten dadurch erzielen, dass man mit der Vokalstellung des **I** (gehobene Oberlippe, geringster Abstand der Kiefer von einander) bei grösster Energie des Einziehens, jedoch völlig geräuschlos die Einathmung überwiegend durch die Nase bewirkt, die Lunge vollkommen mit Luft füllt, um sodann einen Moment in der beschriebenen Bereitschaftsstellung zu verbleiben, bevor die einschlägige Redeübung beginnt. Unterlässt man diese wirksame Vorbereitung, dann entweicht beim Ungeübten mit den ersten Worten die angesammelte Luft sofort, weil die Stimmritze nicht die erforderliche Zeit findet, sich exakt zu schliessen, und so dem andrängenden Athem Widerstand zu leisten. Dadurch wird der Vokal rauh und faserig, der Tonsatz verschommen und unbestimmt und das Organ, — ohne Metall und Brustresonanz, — entbehrt der nothwendigen Tragfähigkeit, die als die erste Bedingung für die Tonbeschaffenheit zu betrachten ist. Ausserdem ist an eine freie Beherrschung der Sprachmodulation schon gar nicht zu denken. Also vor Allen: Regelung des Athems — um bei richtiger Vertheilung und möglichst geringem Verbrauch dennoch Fülle und Wohl laut des Organs zu erzielen!

Ist ein zu auffallender Verbrauch des Athems beim Sprechenden zu beobachten, d. h. haftet an dem Sprechton zu viel überschüssige (wilde) Luft, dann beginnt man mit dem **I**, welches, wie wir nunmehr wissen, mit dem engsten Stimmritzenschluss gebildet wird. Zuerst Übungen mit dem Vokal allein und zwar mit regelmässigen Einschnitten, ohne dass zwischen den abgesetzten Tönen Luft entweicht. *)

*) Bei allen diesen kurz angeschlagenen Übungen ist wohl zu beachten, dass das Zwerchfell keine stossweisen, zuckenden Bewegungen ausführe, die sich nicht selten dem ganzen Unterleibe mittheilen und eine Unruhe bei der Ton-



Ist eine gute Anspruchsfähigkeit des Vokals und ein geringer Verbrauch des Athems erreicht, dann folgen sillabische Uebungen mit demselben Vokal:



Nun allmählig rascheres Aneinanderreihen der Silben bei grösserer Verschmelzung der Vokale:



Um die Ausathmung wirksam zu verlängern, d. h. den Verbrauch beim Sprechen auf das geringste Maß zurückzuführen, lässt man den Schüler (immer mit Zwischenpausen) einfach zählen: Eins — zwei — drei — vier u. s. w., bis derselbe bei mässigem Tempo auf zwanzig kommt; bei richtigem Ueben wird er bald die doppelte Zahl erreichen. Kunstgeübtes Athmen und eine verbesserte Anspruchsfähigkeit des Organs gehen immer Hand in Hand. Hat das **I** nach der angedeuteten Seite einen merklichen Fortschritt bewirkt, dann verfährt man in gleicher Weise mit dem **Ü** und **U**, nimmt aber das **A** erst später in die einschlägigen Uebungen herein, weil dieser Vokal in Folge der weiten Rachenstellung meist überschüssigen Athem im Gefolge hat. Man gewöhne sich, ihn stets im Pianissimo zu üben, wiewohl bei so geringer Klangstärke ein klarer, metalliger Ton nicht so leicht zu gewinnen ist. Bis man dies erreicht hat, d. h. bis die Beschaffenheit des Klanges durchaus schlackenlos geworden ist, darf man nicht daran denken, zusammenhängende Uebungen mit dunklem und hellem Vokalwechsel sprechen zu lassen; damit wäre alles bisher Erreichte einfach wieder in Frage gestellt. Lediglich Sätze mit fortlaufendem gleichen Vokal, wie sie dies Buch enthält, dürfen geübt werden; dass die Athmungsfunktionen dabei aufs strengste zu überwachen sind, versteht sich von selbst.

Das rasselnde, rauhe Einathmen kann verschiedene Ursachen haben. Entweder die Weichtheile des hintern Schlundraumes sind unnatürlich aneinander gepresst (geschwollen) und gestatten einen leichten, geräuschlosen Durchgang nicht, oder die Stimmbänder verengen sich beim Einathmen und verhindern das rasche, unhörbare Durchstreichen der Luft, erzeugen sogar, in Schwingung versetzt, ein pfeifendes Geräusch, das durch die Reibungen an den weichen Schlundtheilen die Einathmung mühsam und geräuschvoll macht und den Zuhörer unangenehm berührt. Es ist dies der gleiche Prozess, der sich beim Schlafen zum sogenannten Schnarchen steigert.

Damit im Zusammenhang und von ähnlicher Wirkung sind die durch Knochenauswüchse, Knorpelwucherung, Polypen u. dgl. verengten Nasenwege, sowie die in den Nasenkanälen angesammelten zähen Schleimmassen, welche das Einathmen durch die Nase theils erschweren oder nicht selten ganz unmöglich machen. Sind die angedeuteten organischen

Ursachen gabe veranlassen, die, beim Singen freilich in weit höherem Maße bedenklich, auch beim Sprechen unerbittlich zu bekämpfen ist. Während des Sprachergusses hat das Zwerchfell, der sich entleeren Lunge aufwärts folgend, die Bewegung bis zur Rückkehr zu seiner normalen Lage ruhig und ganz unmerklich auszuführen. Der Vortzug des von der Hauptluftmasse sich loslösenden Luftquantums, das die jedesmalige Schwingung der Stimmbänder zur Tonerzeugung bewirkt, hat eben unterhalb des Kehlkopfes, unmittelbar im obern Theile der Luftröhre zu geschehen und zwar so weich und ruhig, als es überhaupt zu ermöglichen ist.

Fehler vom Arzte festgestellt, können sie aber nicht gründlich ein für allemal beseitigt werden, dann verbietet sich jede Kunstausübung schon an und für sich. — Das nächste, was hingegen zu geschehen hat, einem lediglich schlechter Angewöhnung entstammten Uebel zu steuern, besteht in gymnastischen Uebungen der Schlundtheile, um einen freien, möglichst grossen Rachenraum zu gewinnen. Ist dies erreicht, dann lässt man bei weit geöffneter Rachenstellung tief einathmen! Anfangs ganz langsam, erst allmählig lebhafter, d. h. energischer; jedes Geräusch muss dabei vermieden werden. Durch die besagte Rachenstellung treten die Stimmbänder schon an sich mehr auseinander und ermöglichen so einen unbehinderten Durchgang der Inspirationsluft. Sodann in mässigem Tempo: Ein-, Aus-, Ein-, Aus-, Ein-, Ausathmen. — Wenn die Schlundtheile dabei auch trocken werden und ein kaltes, unbehagliches Gefühl im Halse entsteht — durchgesetzt muss es werden, denn nach meinen Erfahrungen ist dies der einzige und zugleich sicherste Weg, den angedeuteten Zustand gründlich zu heben, d. h. eine leichte, geräuschlose und — gesunde Einathmung herzustellen. Anders verhält es sich, wenn z. B. der Kehldeckel durch verführtes Schliessen eine Spalte bildet, durch welche ein pfeifendes Getöse verursacht wird. Da ist es zweckmässig, den Schüler bei weitgeöffnetem Munde, vorgestreckter Zunge ein helles, plärriges Ä intoniren zu lassen, dem unmittelbar, fast hastig ein rasches Einziehen des Athems folgt. Das Ä bewirkt eben eine möglichst hohe Kehldeckelstellung und gestattet kaum die Zeit, dass diese zu Ungunsten der Einathmung rasch ihre Lage verändert. —

Unter gegebenen Verhältnissen stellt man nun Uebungen an, die ein völlig isolirtes Nasenathmen bezwecken. Ohne dass übrigens der nasale Durchgang auffallend gestört zu sein brauchte, sind solche Uebungen doch für Jeden, auch bei den denkbar normalsten Verhältnissen, für die Aneignung einer kunstvollendeten Athmung so äusserst förderlich, dass ich ein gründliches Befassen speciell mit ihnen nicht genug empfehlen kann.

Eines ausführlichen Hinweises wie dies zu geschehen hat, wird es wohl nicht bedürfen. Man schliesst ganz einfach den Mund und lässt die Einathmung mit möglichster Energie, und die Ausathmung bei möglichst langer Zeitdauer ausschliesslich durch die Nase gehen. Das Ergebniss andauernder Uebungen soll sein, dass bei lebhaftem Einathmen kein Geräusch zu hören ist. Verbinden sich beide Respirationswege (Nase und Mundhöhle) schliesslich wieder zu gemeinsamer Thätigkeit, dann erst erhält man ein übersichtliches Bild, wie weit die fragliche Korrektur, die nicht selten dem hartnäckigsten Widerstande begegnet, vorgeschritten ist. Indessen: Geduld überwindet bekanntlich Vieles — und mit rechter Energie und Ausdauer erreicht man schliesslich jedes Ziel. —

Zu 9. Um ein Organ zum sprachlichen Vortrag auszubilden, dazu ist eine sogenannte robuste Körperbeschaffenheit nicht unbedingt erforderlich. Weil aber eine gesunde Thätigkeit der Stimmorgane, insbesondere die richtige Behandlung des Athems, die dahin abzielenden Uebungen mit den Brust- und Bauchmuskeln, dem Zwerchfell u. s. w., sowie ein natürlicher Tonansatz beim Sprechen im Zusammenhange damit den wohlthätigsten Einfluss auf den Gesamtorganismus ausüben und eine der Gesundheit äusserst zuträgliche Heilgymnastik bilden, so sollten diese Vortheile schon an und für sich schwerwiegend genug sein, sich gründlich mit den Elementen der sprachlichen Tonbildung zu beschäftigen.

Das Herrlichste, was dem Menschen gegeben wurde, was die Aeusserung jeder geistigen Lebensthätigkeit durch eine verständliche Mittheilung im edelsten Sinne vermittelt, ist die Sprache. Denn was die Werkstätte des menschlichen Geistes Schönes und Bedeutendes ausprägt, was des Dichters Seele aus traumhaftem Zustande heraus zu anmuthigen poetischen Bildern gestaltet, was ihn drängt, mit »Leyer und Schwert« sein Volk für die Freiheit zu entflammen. — Alles das kann die Sprache durch die entsprechende Form des Ausdrucks zum Verständniss bringen. Ihr Gebiet ist eben so unbegrenzt, als ihre Herrschaft eine unumschränkte ist. — Jeder Gebildete sollte deshalb bedacht sein, seine herrliche Muttersprache bis zu ausdrucksvollster Schönheit des Vortrags an sich herauszubilden. Wenigstens müsste Jeder

trachten, es dahin zu bringen, nicht bloß die bedeutsamsten Werke unserer poetischen Literatur lesend verstehen und beiläufig nachempfinden zu lernen, sondern durch einen gebildeten, kunstgemäßen Vortrag, der bei liebevollem Eingehen unbedingt sehr bald zu erlernen ist, selbst dem kleinsten lyrischen Gedichte die erhöhten Reize einer lebendigen, verständnisvollen Rezipitation abzugewinnen.

Gar Mancher meint nun, dass ein gründliches Befassen mit der kunstgerechten Handhabung unserer Sprache, sowie den Schönheitsgesetzen des Vortrages ihn gleich in den Verdacht brächte, schauspielerische Studien zu kultiviren! Oder eine methodische gesangliche Tonbildung müsse sofort darauf abzielen, sich für die Oeffentlichkeit vorzubereiten! Aus diesem Grunde hat man lange genug der Ansicht gehuldigt, und seinen Tribut mit unzähligen Stimmopfern bezahlt: dass nämlich die gewöhnliche singende Menschenklasse eines gründlichen Unterrichtes gar nicht bedürfe, und nur der Sänger von Beruf einen solchen zu absolviren habe! Dabei gehen unzählige herrliche Dilettantenstimmen zu Grunde — aber kein Mensch kümmert sich darum. Auf diesem Gebiete macht man wahrhaft traurige Erfahrungen. Eine grosse Anzahl Anderer, deren Beruf andauerndes Reden mit sich bringt: Schullehrer, Wanderlehrer, Kanzelredner, Advokaten, Anwälte, Offiziere u. A. m. sind mit chronischer Heiserkeit, mit Stimmüdigkeit, tonlosen Stimmorganen u. s. w. behaftet. Eine bedenkliche Statistik für die unzulängliche, häufig barbarische Behandlung des Sprachorgans, dem so leicht der rechte Weg für eine gesunde und wirkungsvolle Stimmbildung gezeigt werden könnte! Diese Anleitung hat freilich hervorragend von der Schule auszugehen; hier lassen sich die naturgemässen Elemente für die Sprache wie für den Gesang am nachhaltigsten begründen. Auch sind nicht bloß die Wege hier abzustecken, die bei leidlich richtigem Verfolg jedes Organ gegen schlimme, folgenschwere Verirrung schützen — auch der Geschmack für das Schöne und Edle auf beiden Gebieten wird frühzeitig geläutert und verfeinert und ein Publikum erzogen werden, das den ihm dargebotenen Kunstleistungen ein verständnisvolles, zwischen Falschem und Echtem unterscheidendes Interesse entgegenzubringen vermag. Der von mir durchgeführte Standpunkt: Sprache und Gesang beim Unterricht von gemeinsamen Gesetzen ausgehen zu lassen, wird eine rationelle Handhabung in Schule und Haus wesentlich erleichtern, und ganz sicher werden in kurzer Zeit die wohlthätigen Rückwirkungen auf die Statistik der im jugendlichen Alter verdorbenen Stimmen wahrzunehmen sein. —

Die dramatische Kunstausübung verlangt in erster Linie einen durchaus gesunden, wohlgebauten Körper, kräftige Constitution und ein frisches, bildungsfähiges Organ. Dass man so selten einem Stimmorgane begegnet, das diese Frische und ursprüngliche Klangfülle, wie sie der Schauspielerberuf fordert, besässe, bestätigt das oben Gesagte nur zu sehr. Durch den gänzlichen Mangel einer verständigen Führung während der Schuljahre, besonders während der Zeit der Mutation und später beim Eintritt reifender Männerstimmen in das Alter der Befestigung des männlichen Tonansatzes, denen man weder die Grenzen des natürlichen Umfangs anweist, noch die Art der Tonnahme erklärt, vielmehr wild und unregelmäßig darauf loschreiben lässt, bis das, in diesem Zeitabschnitte besonders zarte Stimmorgan einen Schaden erleidet, der oft gar nicht mehr zu repariren ist, — durch alle diese Uebelstände sind wir da angelangt, bei einschlägigen Stimmprüfungen einem wirklich gesunden Organe kaum mehr zu begegnen. Nicht selten beobachtet man, dass kräftig entwickelte Jünglingsgestalten bei mächtigem Gliederbau, hochgewölbter Brust, strammster Halsmuskulatur ein Sprachorgan besitzen, so gebrochen, dünn und klanglos, als ob der Inhaber beim vorletzten Stadium der Schwindsucht angelangt sei! Auch bei Mädchen und Frauen kräftigster Constitution beobachtet man Aehnliches.

Allerdings kommt der umgekehrte Fall auch wohl vor und ein schwächerlicher Körper weist ein sonores, wohlklingendes Organ auf. Ob dessenungeachtet von Seite des prüfenden Lehrers von der Ergreifung eines Berufes nicht abzurathen ist, der an eine zarte Körperbeschaffenheit bei geringer Widerstandsfähigkeit so gesteigerte Anforderungen an den Kräfte-

verbrauch stellt, das ist dann eine Frage, die ernstlich zu erwägen ist, bevor der entscheidende Schritt von dem Betreffenden geschieht.

Ist endlich zu vermuthen, dass der in Frage Stehende die Keime einer Brustkrankheit in sich trägt (solche Dispositionen verbinden sich häufig mit den herrlichsten Stimmmitteln), dann ist ein verständiger Arzt ungesäumt zu Rathe zu ziehen, und das Studium nur dann bedingungsweise zu gestatten, wenn dieses von kräftigen, nach rationellen Grundsätzen angeordneten Uebungen beim Athmen wie bei der Tonerzeugung ausgeht, um als eine wirksame Heilgymnastik zu dienen, die für den angegriffenen Körper nur eine vortheilhafte Wirkung haben kann. —

Zu 10. Für den gewissenhaften Lehrer ist die Wahrnehmung immer peinlich, wenn eine durch allgemeine glückliche Veranlagung bei ungewöhnlicher Geistesbildung, vollendeter Körperschönheit u. s. w. für die schauspielerische Kunstausübung prädestinirte Persönlichkeit nicht den Anforderungen an die Beschaffenheit des Organs genügt. Und nicht selten begegnet man diesem Missstande. Da ist freilich das Einfachste, dem Betreffenden rundweg abzurathen, um jede aus dem Misslingen des Planes resultirende Verantwortung von sich abzuwälzen. Damit ist aber nicht in allen Fällen der Kunst gedient. Denn eine geschickte, zutreffende Behandlung kann das Stimmorgan nicht nur wesentlich verbessern, sie kann, wo kein organischer Fehler störend im Wege steht, dasselbe zu vollgenügender Klangbeschaffenheit herausbilden. Die Erfahrungen einer langjährigen Praxis haben mich belehrt, dass mit Fleiss und Ausdauer von Seite des Lehrers und Schülers Ueberraschendes zu erreichen ist. Eine namhafte Anzahl der besten Schauspieler und Sänger, welche nicht mit einem Organe von Gottes Gnaden beschenkt waren, sind dennoch hervorragende Zierden unserer deutschen Bühnengeworden. Wodurch? Durch Talent und Willensenergie! — Ein grosser Theil unseres Schauspieler- und Sängersonals rekrutirt sich erfahrungsgemäss aus Leuten, die beim Ergreifen ihres Berufes eine viel zu geringe allgemeine Bildung, dafür freilich die nöthigen »Stimmmittel« besitzen. Mit ihnen allein wird aber Keiner zum denkenden Darsteller, dem die Lösung hoher, künstlerischer Aufgaben obliegt. Denn ohne genügende Vorbildung kein richtiges Kunstverständniss. Wird man die dramatischen Werke eines Shakespeare, Göthe oder Schiller ihrem Inhalte nach übersehen, würdigen und verständnissvoll zergliedern können? Wie will man das Einzelne aus dem Ganzen herauschälen, und umgekehrt das Verständniss für das organische Einfügen der einzelnen Theile, also der durchzuführenden Rollen in das grosse Ganze, sich verschaffen? Wie soll eine Lösung psychologischer Konflikte zu klarer Darstellung gelangen, wenn die inneren Beziehungen der am Aufbau des Stückes theilnehmenden Charaktere, wenn die treibenden Motive ihrer Handlungen beim Darsteller kein tieferes Verständniss voraussetzen lassen? — Dass die Schauspielkunst ausserdem geschichtliche Kenntnisse voraussetzt, um der Darstellung scharf ausgeprägte historische Umrisse zu sichern, dass ferner Studien der Völker-, Staaten- und Kostümkunde, der politisch-historischen Zeitströmungen u. s. w. unerlässlich sind, um die vom Dichter geforderte zeitliche und örtliche Grundstimmung wachzurufen, die dem Stücke nicht bloss als zufälliger Hintergrund zu dienen hat — braucht kaum bemerkt zu werden.

Derjenige Darsteller aber, der diesen angedeuteten Forderungen nicht zu genügen vermag, ist und bleibt ein tönendes Sprachrohr, ein geistloser Automat, ohne selbsteigene Gestaltung dessen, was ein dramatisches Werk oft nur in grossen, hingeworfenen Zügen andeutet, in der Voraussetzung, der Schauspieler werde es lebensvoll ausgestalten. An ein verständiges Eingreifen in den dramatisch gegliederten Organismus des Stückes ist da kaum zu denken, mithin auch nicht auf ein künstlerisches Zusammenspiel zu rechnen, das, wie die ineinandergreifenden Ringe einer Kette, ein wirkungsvolles Gefüge bildet und die dramatische Handlung bis zu höchster Durchsichtigkeit abrundet und klarstellt. — Die andauernde Wirkungslosigkeit der Leistungen führt den Betreffenden in unbewachten Augenblicken allenfalls zu einer kritischen Einkehr — zu unbehaglicher Selbsterkenntniss; allein sie wird ihm schwerlich veranlassen, den Ursachen nachzuforschen, die seiner Thätigkeit den Stempel des Ungenügenden

aufdrücken, um nun mit Fleiss und unentwegter Ausdauer sich dasjenige anzueignen, was ihn auf eine höhere Stufe der Kunstausübung bringt. Statt dessen wird er aber viel wahrscheinlicher nun dasjenige Gebiet betreten, das den meisten Unberufenen so verführerisch winkt und dem der Berufene häufig nicht zu widerstehen vermag: das Gebiet unwahrer Uebertreibung, das die gemeine Bühnenpraxis mit »Coulissenreissen« bezeichnet, und das immer einen gewissen Erfolg sichert. Das nennt man dann »auf Wirkung« spielen! Da aber der Darstellung das Gepräge innerer Wahrheit gebricht, welches einzig aus dem klaren Erkennen des Werkes sowohl in seinen Hauptumrissen wie im Einzelnen sich ergibt, so hält sich eine solche zweifelhafte Leistung an das rein Aeusserliche, Sinnfällige, an die groben Uebertreibungen, um sich bei den Unverständigen doch eine nothdürftige Wirkung zu sichern, die jedem Mimen ohne Ausnahme begerlich dünkt.

Dass eine erkleckliche Anzahl unserer Darsteller aus Mangel an Talent, Wissen und wirklichem Können diesem Grundsatz huldigt, erfährt Jeder, der mit verständigem Blick die Einzelleistungen derselben mit den allgemeinen Zuständen an unseren Bühnen in Zusammenhang bringt. Diese unerquicklichen, nicht zu leugnenden Thatsachen müssten deshalb jeden erfahrenen Lehrer zwingen, mit dem Aufgebot aller Hilfsmittel des Unterrichts die etwa vorhandene Unzulässigkeit des Sprechorgans Solcher zu bessern und für die dramatische Ausübung geeignet zu machen, die durch eine im übrigen glückliche Veranlagung, ausgesprochenen Beruf für die Darstellung und eine vorgeschrittene Geistesbildung begründete Hoffnung gewähren, dass der Bühne damit eine erspriessliche Kraft gesichert werde, die, im strengen Dienste der ausübenden Kunst, eine glückliche Entfaltung in Aussicht stellt. —

Das dynamische und rhythmische Element in der deutschen Sprache.

a) Klangstärke — b) Hebung und Senkung — c) Dauer des Sprechtones.

Das in diesem Buche enthaltene Uebungsmaterial diene dazu, den Schüler zum ersten mit der naturgemässen Bildung der Vokale und Dyplthonge bekannt zu machen (Seite 13 bis 57). Dann lernte er die Reihe der Halbvokale (Klinger), diese wegen ihres Klangvermögens für die fließende Sprachmelodie so bedeutsame Consonantengruppe, kennen (Seite 59 bis 75), um endlich zu der Aneignung der tonlosen Consonanten (Seite 76 bis 120) zu gelangen, welche gemäss ihrer physiologischen Bildung für die sprachliche Artikulation die nothwendigen Hilfsmittel bieten, dem Vokalismus gegenüber aber gemeinhin als die klangvernichtenden Elemente betrachtet werden. In welchem Sinne dies zutreffend sein kann, darüber gibt der Klangcylinder auf Seite 10 Aufschluss.

Die einschlägigen Uebungen für sämtliche Sprachzeichen hatten nicht blos den Zweck, dem Schüler eine völlig korrekte, kunstgerechte Darstellung jedes Einzelnen zu vermitteln, sondern sie dienten zugleich dazu, die an sich häufig disparaten Gegensätze des Stofflichen, sowie die fremd sich gegenüberstehende artikulatorische Wechselfolge der Consonanten, ihre die Vokale ungünstig beeinflussende Anhäufung und, vice versa, die erschwerte Darstellung ihrer selbst durch vokale Rückwirkungen u. s. w. auszugleichen und sprachlich zu einem glatten Flusse herauszubilden.

Ein künstlerisch abgerundeter Vortrag konnte bei diesen Uebungen um so weniger bezweckt sein, als bei der Mehrzahl der Sprachübungen ein poetischer Gehalt nicht zu erzielen war, um den Vortrag stimmungsvoll zu beleben und zu steigern, denn es konnte sich lediglich

um die schulgerechte Wiedergabe sowohl der einzelnen Sprachzeichen, als auch ihrer combinirten Folge handeln. Mithin musste vielfach dasjenige übertrieben betont und mit Absicht hervorgehoben werden, was als das Charakteristische bei der betreffenden Uebung zu gelten hatte. Ebenso wenig konnte man auf dynamische Schattirungen bedacht sein, da die mit den Uebungen Hand in Hand gehende Tonbildung bei dem einen Vokal z. B. eine durchweg kräftige Klangäusserung forderte, während bei dem andern nur durch eine zarte Tongabe Anspruchsfähigkeit, und eine daraus sich entwickelnde Klangfülle des Organs zu gewinnen war.

Dass unter solchen Voraussetzungen, und ausserdem in Folge tautophoner Vokalübungen, eine gewisse Monotonie dieses rein mechanischen Vortrags häufig nicht zu vermeiden war, versteht sich von selbst. Wo die rhythmischen Anforderungen dennoch ihr Recht behielten, da war es eben das natürliche Taktgefühl, das den Lautsprechenden ganz von selbst zwingt, ein mensurirtes Wort- und Satzgefüge mit rhythmischen Einschnitten zu versehen. — Es erübrigt nunmehr, diejenigen Gesetze und Uebereinkommen auf dem fraglichen Gebiete uns näher anzusehen, die das rhythmische Element der Sprache ausmachen und ihr erst dasjenige vermitteln, was dem gedanklichen und poetischen Inhalte des Vortrags zu erhöhter Steigerung, und zu eigentlicher Wirkung verhilft. Indem das dynamische Element sich mit dem rhythmischen verbindet, entsteht aus diesen sich durchdringenden, congruenten Wechselbeziehungen die nach aussen wahrnehmbare Gestalt des, durch Vokalklang und consonantische Artikulation, sprachlich verkörperten Vortrags. Ob damit der Vortrag eines lyrischen Gedichtes, ob rezitirendes oder gesungenes Drama gemeint ist — gleichviel; die Grundgesetze sind überall die gleichen und müssen erkannt und geübt werden, um zu verständnisvoller Ausführung zu gelangen.

Die Schönheit des Vortrags, mit seinen vielfachen dynamischen und modulatorischen Schattirungen, ruht aber zum nicht geringsten Theil auf der breiten Grundlage einer lebensvollen Sprachrhythmik — auf jener geregelten Gliederung der Wort- und Silbenfolge, welche die Grenze zwischen Sprache und Gesang gleichsam aufzuheben scheint.

Damit ist keineswegs gemeint, dass der Redner singe und der Sänger spreche!

Eine singende Art der Rezitation wird beim Schauspieler zu einer geschmacklosen Unart und bildet sich bei weiblichen Darstellerinnen meist zu jener larmoyanten, langweiligen Verschleppung des Vortrags aus, der durch immerwährendes Dehnen und Ineinanderziehen der Vokale den Zuhörer peinlich berührt. Entgegengesetzten Falles beobachtet man, dass Sänger, bestrebt, die gesangliche Textaussprache bis zur äussersten Grenze der Deutlichkeit zu führen, eine übertrieben verschärfte Behandlung der Consonanten, insbesondere der Zischer und Dricker sich angewöhnen und die zeitliche Dauer der Klinger ungebührlich ausdehnen, wozu sich häufig noch ein schnurrendes *R* gesellt! Dies verwerfliche Verfahren geschieht auf Kosten einer getragenen Gesangscantilene, und hebt die unerlässliche Continuität des tönenden Klangcylinders zum Schaden einer abgerundeten, melodischen Phrasirung völlig auf und entstellt den musikalischen Gedanken nicht selten bis zur Unkenntlichkeit! Es entsteht eben jene besondere Art der Deutlichkeit, die man beim Komiker und Coupletsänger beobachtet, denen lediglich daran liegt, sich dem Publikum verständlich zu machen, damit diesem keine witzige Pointe ihres den Lachreiz bezweckenden Vortrags verloren gehe. Dass mit diesem Verfahren das stylistische Element des Vortrags im Rahmen der ersten Kunstgattung gründlich in Frage gestellt ist, unterliegt keinem Zweifel.

Obleich die Ausgangspunkte für die Sprache wie für den Gesang durchaus gemeinsame sind, sofern zur darstellerischen Verkörperung beider Kunstgattungen das gleiche Material — Vokale und Consonanten, Respiration, Thätigkeit der tonerzeugenden Organe, gesteigerte Willensenergie, mächtige Expansion der Empfindung u. s. w. — wirksam ist, und endlich die dynamischen und rhythmischen Verhältnisse, durchaus verwandt, überallhin gleiche Voraussetzungen erkennen lassen — dennoch sind beide Gebiete so bestimmt abgegrenzt, dass ohne Schädigung der zu erzielenden Wirkungen diese Grenze niemals verletzt werden darf.

Die hier gemeinten Grenzverletzungen beruhen aber zumeist auf einer Verkennung und Missachtung jener elementaren Gesetze, welche als die natürliche Grundlage für beide Gebiete anzusehen sind. Da wo wir diese Grundgesetze zum Vortheil der dramatischen Darstellung verständig angewendet und damit schöne künstlerische Wirkungen erzielt sehen, ist es in den meisten Fällen theils glückliche Veranlagung und Talent, oder ein verfeinerter Geschmack, der aus eigenem Antriebe dasjenige auffindet und praktisch verwertbet, was die literar-philologische Fachwissenschaft nicht selten hinterher wieder verwirrt und ins Schwanken bringt. Denn was wir an Schulbüchern und anderen einschlägigen Wegweisern für die Gewinnung eines »schönen Vortrags« besitzen, ist leider zum grössten Theil geeignet, den Sprach- oder Gesangsschüler für seine selbsteigene Fortbildung auf Wege zu führen, die sich bei weiterem Verfolg zu einem Labyrinth verschlingen, das schliesslich keinen freien Ausblick mehr gestattet. —

Die sämmtlichen Werke über Prosodie (zeitliche Wort- und Silbenmessung) und Metrik (Versbaulehre), mit OPITZ beginnend, dann VOSS, KLOPSTOCK, bis herauf in unsere Zeit, vertreten alle den gleichen Grundsatz: aus der Silbenmessung des Griechischen und Lateinischen die Grundgesetze für die rhythmische Betonung der deutschen Sprache abzuleiten. Vermöge der vokalen Klangquantitäten kann bei jenen Sprachen, insbesondere beim volltönenden Griechischen, das quantitirende Verhältniss als natürliche Grundlage für die Silbenmessung angenommen werden; denn Länge, Kürze und Mittelzeitigkeit der Silben, aus denen die Metra, d. h. eine streng geordnete Längenbezeichnung des Silbenklangs besteht, lässt sich damit ganz gut und folgerichtig durchführen.

Im Deutschen hingegen ist das wesentlich anders. Entscheidet dort Quantität und Fülle des vokalen Inhalts der Silbe, so verlangt unsere Sprache diejenige Betonung der Silben und Wörter, welche der begrifflichen Wortbedeutung sowohl in der Einzelstellung (als Empfindungswort, Ausruf etc.) wie im erweiterten Satzgefüge zu beabsichtigtem Ausdrucke verhilft. Da ausserdem die deutsche Sprache mit erheblichen Consonantenanhäufungen zu rechnen hat, die den vokalen Silbengehalt oft empfindlich beeinträchtigen, so könnte zwar von einer bedingten vokalen Dehnung der Silben, aber keinesfalls von einer Regel in dem Sinne die Rede sein, wie z. B. MINKWITZ sie aufstellt: »dass die Silben den Noten in der Musik gleichen«. Vielmehr erweist sich eine angemessene Betonung (Schwere) der aus hervorzuhobenden Hauptsilben sich ergebenden rhythmischen Accente, den unbetonten, leichten Nebensilben gegenüber, weit richtiger und naturgemässer, als dies mit Längen und Kürzen der Silben durchzuführen ist.

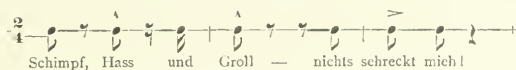
Lassen sich z. B. in dem Satze: »Held! du bist gelaßt — trotz höchster Macht!« die Hauptsilben ihrer vokalen Länge nach messen? Unbedingt nicht! Sie sind kurz, aber vollbetont, und ihre Kürze entspringt aus dem Gesetze der Vokaleinengung, durch grössere oder geringere Anhäufung bestimmter Consonantengruppen. Denn nehmen wir bei gleichem rhythmischen Tonfall den folgenden Satz: »Wehl So öd und fahl — wo wäre Ruh?« so gestaltet sich das Ausmass der Silben ganz anders; denn wir haben es hier mit vokalen Längen zu thun, von den Consonanten völlig unbeeinflusst. Dabei darf man freilich nicht vergessen, dass diese gedehnten Wortbildungen den unverhältnissmässig geringeren Prozentsatz in unserer consonantenreichen Sprache bilden. Aber auch angenommen, unsere Sprache besässe noch weit mehr solcher, dem Austönen des Sprachorgans günstige Silbendehnungen — nichtsdestoweniger bliebe jene Art eines übermässig gedehnten, mithin accentlosen Vortrags bedenklich, der freilich seine Berechtigung aus den oben angedeuteten Schuldisciplinen herleitet, die ihrerseits nun wieder an der Sprachphysiologie eine nicht zu unterschätzende Stütze finden. *)

*) Der sonst so treffliche MERKEL bestimmt hinsichtlich der Zeitdauer einer Silbe z. B. Folgendes: ... »Die längste Zeit, welche ein langer Vokal in gewöhnlicher, selbst feierlicher Rede währen darf, ist etwa eine Sekunde; in affektvollen Ausdrücke kann sie bis auf zwei, selbst drei Sekunden ausbezogen werden.« (Anthropophonik Seite 830 ff.) Man versuche es einmal, nach diesem Recept »affektvolle vorzutragen!

Betrachtet man sich die zur Wortbildung erforderlichen Bestandtheile in ihren Beziehungen zu einander etwas näher, so wird man gewahr, dass der Vokal der ruhende, passive Bestandtheil des Wortes ist, während die Consonanten das aktive, durch die Artikulationsbewegungen bedingte, lebhaft fortgleitende Element bilden, das für eine abgerundete Darstellung der Silben- und Wortbildung jedenfalls als das weitaus wichtigere zu betrachten ist.

Stellen wir die Wörter **Schaf** — **schaftst**, **Schlaf** — **erschlaftst** einander gegenüber und sprechen sie in lebhaftem Tempo und rhythmischer Aufeinanderfolge kräftig betont aus, so wird kein Zweifel mehr bestehen, dass lediglich die, entweder einfache oder zusammengesetzte Consonantenfolge es ist, welche Länge und Kürze des Vokals bestimmt. Hingegen haben die eine Silbe anlautenden Consonanten niemals eine Rückwirkung auf die quantitative Bestimmung des Vokals; dieselben beeinträchtigen die vokale Klangentfaltung des Organs niemals. Z. B. **Schwan**, **Span**, **Sprache**, **schräg**, **Pfad**, **Staat** u. s. w. Allein die Artikulationsmechanismen, die sich mit den nachfolgenden Consonanten abzufinden haben, eilen über den Vokal hinweg, um mit natürlich rhythmischem Gefühl das Wort in der ihm zukommenden Zeitdauer zum Abschluss zu bringen. Auf diese Art erleidet der Vokal eine Schmälerung seines klanglichen Gehaltes und seiner Bedeutsamkeit — er wird kurz.

Hieraus folgt, dass von einer sogenannten musikalischen Notenlänge nicht mehr die Rede sein kann, sobald der prosodische Accent auf ein Wort fällt, das aus physiologischen Gründen eine vokale Dehnung nicht gestattet. Es gilt dies Gesetz nicht blos für die Sprache, sondern auch für den Gesang, obwohl die musikalische Deklamation mit dem zu singenden Worte hinsichtlich der rhetorischen und prosodischen Zeitwerthe nicht selten in Widerspruch geräth. Während die zeitlichen Silbenwerthe bei dem folgenden Satze z. B. gemäss seines charakteristischen Ausdrucks etwa auf diese Weise darzustellen wären:



erscheint eine musikalische, durch lange Noten herbeigeführte Vokaldehnung durchaus unstatthaft. Trotzdem kann man annehmen, dass mancher Componist einer mit Bestimmtheit zu erhoffenden musikalischen Wirkung willen jede Gewissensregung in dieser Richtung sofort zum Schweigen bringen und ohne Skrupel so schreiben würde:



Hingegen wäre eine solche gedehnte Art der musikalischen Deklamation für den folgenden Redesatz: »Wahn, schwerer Art — betrügt ihn!« ganz unbedenklich.

R. BENEDIX bekennt sich in seinem umfangreichen Schulwerke: »Der mündliche Vortrag« als der Einzige, der die seither übliche Gepflogenheit von der absoluten Länge und Kürze der Silben bekämpft und für die Schwere und Leichtigkeit der Silben eintritt.*) Leider ermangelt er des feineren Ohres für die klangliche Modulation der Sprache. Die Zuhilfenahme einer grösseren Tonreihe für ausdrucksvolle Hebung und Senkung des Organs bei gesteigertem lyrischen Vortrag verwirft er und verlangt, dass sich die Modulation innerhalb eines Umfangs von nur drei Tönen bewege und der eigentliche Mittelton seine Tonhöhe nicht verlasse. Sein Werkchen über »Deutsche Sprachrhythmik« enthält hingegen viel des Brauch-

*) Ein im Verlaufe dieser Arbeit mir zu Handen gekommenes Werkchen: »Poetik« etc. von Dr. ERNST KLEINPAUL darf ich nicht unerwähnt lassen, weil der Verfasser sich gleichfalls zur Wortbetonung bekennt und für dieselbe sechs Stärkegrade in Anspruch nimmt. Zu wenig und zu viel zugleich. — Ausserdem findet man Einschlägiges bei RAPP: »Physiologie der Sprache«.

baren, leidet aber nach dieser Seite an der gleichen Befangenheit der Anschauung. Er gelangt nicht bis zur Darstellung plastischer Formenschönheit, sondern bleibt gleichsam beim Skelette stehen. Nach meinen, an hervorragenden Vertretern des schauspielerischen Berufes unternommenen Messungen des Sprachdiapasons, betrug der Stimmumfang 12 bis 16, sogar 20 halbe Tonintervalle, übermächtig gesteigerte Ausrufe des höchsten Affektes noch nicht eingerechnet. —

Der Umstand, dass man die Länge und Kürze der Silben bei der sprachlichen Deklamation aus der Musik, d. h. vom Gesange abgeleitet hat, ist lediglich daran schuld, dass sich eine Methode der Silbenmessung herausbilden konnte, welche die besondere Eigenthümlichkeit unserer Sprache völlig unberührt lässt. Man hatte eben übersehen, dass ursprünglich die bestimmenden Gesetze für die musikalische Deklamation der Sprache hätten abgetauscht werden müssen und nicht umgekehrt! Der rhythmisirte Gesang mit seinen nothwendigen Silbendehnungen bildet die ganz natürliche Erweiterung und Steigerung des vokalen Wortgehaltes, um durch Hinzunahme dieses Hilfsmittels eine vertiefte Wirkung zu erzielen.

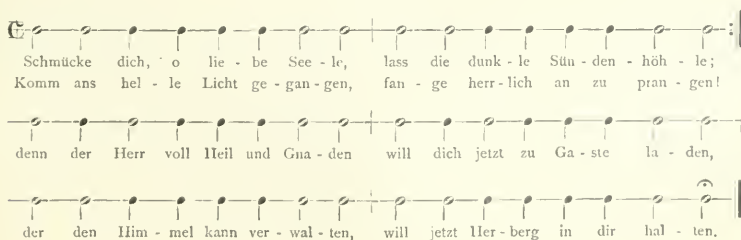
Allerdings hat die Musik dem Rhythmus das weiteste Feld erschlossen und denselben zu hoher Verfeinerung und Mannigfaltigkeit entwickelt; allein das maßgebende Grundgesetz, ihre Errungenschaften auf vokalem Gebiete aus der gleichen Verfeinerung unserer heutigen reichen Sprachentwicklung zu schöpfen, müsste unbedingt aufrecht erhalten bleiben und die Sprache, mit ihrem warm pulsirenden rhythmischen Leben, sollte nicht unter Gesetze gebeugt werden, die ihrem Wesen zwar niemals fremd waren, ihre Selbstherrlichkeit aber doch entschieden zu schädigen vermochten. Dieser Rückbildungsprozess wird überaus ersichtlich, wenn man einen Blick auf die Entwicklung der deutschen Oper wirft. Der »Operntext« war und blieb stets eine völlig untergeordnete Nebensache. Die Sprache war in die unwürdigste Stellung sich selbst gegenüber und der sie despotisch beherrschenden Musik gebracht.

GLUCK's energisches Vorgehen: zwischen Wortsprache und Gesang eine natürliche Verschmelzung herzustellen, blieb vereinzelt. Auch die von MOZART eingeschlagenen Wege blieben unbetreten; man führte die übliche Textverkümmern unbedenklich fort, bis WEBER endlich dem »gesungenen Worte« wieder eine pietätvollere Pflege zuwendete, die aber auch nur wenige seiner Nachfolger im angedeuteten Sinne weiterbildeten.

R. WAGNER hat es endlich durchgesetzt, der Sprache im musikalischen Drama wieder die ihr zukommende, gleichberechtigte Bedeutung zu sichern. Dass dies nur langsam und mit grösster Beharrlichkeit zu erreichen war, beweist, wie sehr ihre rechtliche Stellung zur Musik dem deutschen Bewusstsein abhanden gekommen war; man konnte sich das bestehende Verhältniss gar nicht mehr anders vorstellen!

Dort, wo sie unmittelbar und durch die Musik unbeeinflusst im rezitirenden Drama sich zu grösserer Ausdrucksfähigkeit durch eine wirkungsvolle Darstellung entwickelte, waren es eben nur vereinzelte bedeutsame Persönlichkeiten, welche der Sprache von der Bühne herab zu mächtiger Wirkung verhalfen. Die überwiegende Mehrzahl unserer Darsteller ahnt aber kaum die ihr innewohnende Macht und den Zauber ihres Wesens, weil weder ein verfeinertes rhythmisches Gefühl, noch die klare Erkenntniss der dynamischen Sprachmodulation — das Ergebniss einer vorausgegangenen, vollendeten Tonbildung des Organs — den darstellenden Künstler zur vollen Beherrschung seiner Stimmittel und damit zur würdigen Lösung seiner Aufgabe befähigen. — Angesichts dieser Thatsache wird man nun leider gewahr, dass weder beim gebildeten Laien, noch bei dem auf niedriger Bildungsstufe sich befindenden Volke das natürliche rhythmische Sprachgefühl auch nur nothdürftig entwickelt ist. Das sogenannte grössere Publikum tritt der ungenügenden Leistung eines Redners, ob dramatischer Darsteller, Rezitator, Vorleser, Kanzelredner oder öffentlicher Vertheidiger, ganz kritiklos gegenüber. An dieser unerfreulichen Thatsache, die gar nicht gelegnet werden kann, sind aber grösstentheils Schule und Kirche schuld.

Mit seiner herrlichen Bibelübersetzung hat uns LUTHER die neuhochdeutsche Sprache vermittelt. Seine urkräftigen Kirchengesänge haben einen unbeschreiblich mächtigen Tonfall. An sich, auch ohne Noten, sind sie erhaben tönende Musik! Für die Durchführung seiner reformatorischen Idee musste das Nächste und Wünschenswertheste sein, diese glaubensstarken Gesänge von der Gemeinde nun auch gemeinsam singen zu lassen. Er selbst unternahm es, dieselben mit Gesangsweisen zu versehen. Sowohl die schwingvolle musikalische Erfindung, als auch die rhythmische Notation der von ihm herrührenden Gesänge lassen deutlich erkennen, dass er Wort und Ton als ein einheitliches Ganzes, als eine tönende, wohlaccentuirte Sprachmelodie empfand, welche er, der Versgliederung entsprechend, zu musikalisch abgerundeten Sätzen ausgestaltete, denen er dann einfache Akkorde, zum Theil den alten Kirchentonarten entlehnt, hinzufügte, die der Orgel übertragen waren. Im vollbewussten Gegensatz zu den Antiphonen und lateinischen Hymnen der katholischen Kirche, auch wohl mit einem Seitenblick auf die unsinnigen Verschnörkelungen und Geschmacklosigkeiten der musikalischen Textbehandlung jener damals florirenden »Meistersingerschulen«, wusste er diesen Gepflogenheiten auf geistlichem und weltlichem Gebiete die höchste Einfachheit des Choralgesangs wirkungsvoll gegenüberzustellen, und damit dem Wesen des neugeschaffenen Kultus eine ernst-sittliche, erbauliche Bereicherung zuzuführen. Diese wirkungsvolle Form des Choralgesanges, allmählig aufblühend und sich verbreitend, später in ähnlicher Weise sogar von der katholischen Kirche für ihre gottesdienstlichen Zwecke adoptirt, ging jedoch viel zu früh wieder verloren, denn sie hat kaum ein volles Jahrhundert überdauert. Der protestantische Gemeindegesang, durch die gläubig empfundenen, während und nach dem dreissigjährigen Kriege entstandenen Kirchenlieder ausserordentlich bereichert, verlor allmählig seine lebensvolle Eigenart — er verflachte zu einer einförmigen, völlig unbetonten, ungebührlich gedehnten Vortragsweise, ohne Ausdruck und Rhythmus, und ohne dem sinnfälligen Wortaccente im entferntesten gerecht zu werden! Nur auf den einen Zweck war man nunmehr bedacht: Gleiche fortschreitende Notenlängen sollten den Zusammenhalt der singenden Gemeinde sichern, und der jedesmalige Ruhepunkt (Fermate) auf der letzten Silbe der Versreihe, gleichviel ob männlicher oder weiblicher Endreim, diente dazu, die etwa zerstreuten Nachzügler hier zu sammeln. Dieses Verfahren hat sich unverändert bis über die Mitte unseres Säculums hinaus erhalten. Der logische Wortaccent, die Schönheit des sprachlichen Ausdrucks der an sich so herrlichen Lieder wurde aber durch die beschriebene Art des gesanglichen Vortrags völlig zerstört. Dieser Missstand wurde nachgerade allgemein empfunden und so entschloss man sich endlich zu einer Umkehr. Man suchte den natürlichen Wortaccent, Hebung und Senkung der sprachlichen Silben- und Wortbetonung, also damit gleichbedeutend die musikalische Länge und Kürze wieder in ihr ursprüngliches Recht einzusetzen, und führte gegen die Mitte dieses Jahrhunderts den sogenannten »rhythmisirten Choralgesang« in Deutschland wieder ein. Den Gesetzen des sprachlichen Tonfalles gemäss setzte man ungleiche Notenlängen. — Die Absicht bei der Inangriffnahme dieser Reform war jedenfalls gut; allein man blieb damit auf halbem Wege stehen, weil man sich von der herkömmlichen Weise nicht loszusagen vermochte: dem natürlichen Sprachrhythmus sein ihm zugehöriges Recht einzuräumen. Ein Beispiel für viele.



Man sieht, dass dieses Verfahren keineswegs rhythmisches Leben in die Wortdichtung gebracht hat; ausserdem hat der Schlussfall auf den schwachen weiblichen Endsilben die gleiche geschmacklose Breite und Schwere wie ehemals behalten. Allein es haben nicht blos spätere Kirchengesänge, bei denen oft herrliche Sprachrhythmen angetroffen werden, eine derartige, die Wortcansion wenig beachtende Rhythmisirung gefunden, sogar Luthers Originalmelodien haben zum Theil Veränderungen erfahren und zwar nicht immer zu Gunsten der ursprünglichen Liedweise. Vergleicht man z. B. die neuere Bearbeitung des Liedes »Ach Gott vom Himmel sieh darein« mit der ursprünglichen Notirung Luthers, so erräth man nicht, wesshalb statt der leichten Auftakte des jambischen Verses (die allererste Anfangsnote ausgenommen) hier durchweg schwere, doppelwerthige Noten gesetzt sind. Für das gleiche Verfahren mit den männlichen Endreimen, an sich zwar unbedenklich, ist auch kein rechter Grund ersichtlich.

Kirche und Schule haben bekanntlich immer in unmittelbarer Wechselbeziehung zu einander gestanden. Der Schulgesang hat hauptsächlich dadurch seine belebenden Impulse von der Kirche empfangen, dass er sein eigentlichstes Übungsmaterial von dort entlehnte. Jahrhunderte lang bildete der Choral mit seiner eintönigen, gleichen Silbenschwere die gesangliche Kundgebung der Schuljugend. Der weltliche Liedgesang war natürlich ausgeschlossen. Erst als das deutsche Volkslied Eingang in die Schule fand, da erwachte allmählig Sinn und Verständniss für den poetischen Inhalt des zu singenden Textes, für eine belebte rhythmische Anordnung, die aus dem naturgemässen Tonfall der Sprache erwächst. Man vergesse nicht, dass jede Sprachrezitation, einmal als vokales Musikstück, als Choral, Lied oder Ballade, gesungen, unwillkürlich einen gedehnten Vortrag erhält. Das konnte man am auffallendsten in der Schule beobachten; durch den Choralgesang war einem grossen Theil unserer Jugend das natürliche Gefühl für den rhythmischen Wellenschlag unserer Sprache vollständig verloren gegangen. In allen deutschen Volks- und Mittelschulen bestand die übliche Lautir- und Vortragsmethode für den gebundenen Vers darin, dass man — gleichviel ob einzeln oder in Klassengemeinschaft — alles mit gleich schwer betonten Silben »hersagen« liess! Dazu mit lauter, kreischender Stimme, um nur vom Lehrer gehört zu werden. Ich komme auf die Schule später noch einmal zurück, weil ich überzeugt bin, dass die Gewinnung einer schönen, geschmackvollen Sprachbehandlung von dort auszugehen hat. Die Wirkungen werden unberechenbar sein, sobald schon hier auf leichtfassliche, gut geordnete Art das rechte Verständniss angebahnt und dem Schüler eine liebevolle Pflege seiner herrlichen Muttersprache zur Pflicht gemacht wird. —

A. Klangstärke.

Silben-, Wort- und Satzbetonung.

Der Rhythmus ist die geordnete und festgehaltene Folge bestimmter Zeittheile und bildet eines der wichtigsten Elemente des gesprochenen Wortes und Satzes unserer Sprache. Das blos geschriebene Wort bedarf seiner nicht. Er entsteht aus dem geordneten Wechsel von betonten und unbetonten Silben und Wörtern, die nach Mafsgabe vokaler Dehnungen auch lang und kurz sein können — ohne Rücksicht auf Höhe und Tiefe des Sprechtons, jedoch immer in der Voraussetzung einer tönenden Aeusserung. Der Rhythmus ist der ordnende und belebende Bestandtheil des mündlichen Vortrags, von der einfachsten Prosa bis zu den reichsten, kunstvollsten Formen der Poesie! Denn neben dem gedanklichen Inhalte eines poetischen Werkes, das uns mächtig anzieht, fesselt uns in gleichem Mafse die Formvollendung des sprachlichen Gewandes; aus ihr tritt uns der im Dichter verkörperte melodische Sprachrhythmus unmittelbar entgegen, und zugleich die Absicht, durch eine möglichste Steigerung des Vortrags nach dieser Seite dem Werke eine lebensvolle Wirkung zu sichern.

Schon hierin liegt für den rezitierenden Darsteller die Aufforderung, dem Dichter bis zur Werkstatt seines Schaffens zu folgen, um durch möglichste Aneignung dieser technischen Gesetze die ganze, volle Schönheit, den in der Tiefe ruhenden Zauber des sprachlichen Kunstwerkes, sowie dessen vollbefriedigenden Vortrag sich zu vermitteln. — Diese Gesetze sind im Allgemeinen ebenso einfache als leichtfassliche, und vermittelt einer planvollen Anordnung lässt sich ein sicherer Ueberblick bald gewinnen.

Die Betonung des sprachlichen Vortrags wird zunächst durch die ein- oder mehrsilbige Beschaffenheit der Wörter bedingt; dann durch ihre grammatische Stellung und Beziehungen zu einander; endlich vermittelt des Aneinanderfügens einer Reihe von Wörtern zum erweiterten Redesatz und zur prosodischen Satzbildung mit einem bestimmten rhythmischen Tonfall.

Folgerichtig ergeben sich hieraus dreierlei Hauptarten von Betonung: 1. Die Wort-, 2. die Beziehungs- und 3. die Satzbetonung — sie werden nach Inhalt, Sinn und Wortstellung gegen einander abgewogen, um den rednerischen Vortrag zum klaren Verständniss zu bringen.

Man hat bekanntlich »drei Zeiten« für die Sprachbetonung (Silbenmessung) angenommen und bildete dem entsprechend: lange, kurze und mittelzeilige Silben. Aus diesen »Wortfüßen« entstanden die Versfüsse. — Für Wortbildungen, welche eine vokale Silbendehnung gestatten, mag diese Anordnung gelten; allein die Bezeichnung »lang und kurz«, auf die gesangliche Rezitation zwar anwendbar, ist, wie bereits bemerkt, für den rednerischen Vortrag nicht zutreffend. Der aus entsprechender Silben- und Wortbetonung (Hebung und Senkung) hervorgegangene Rhythmus unserer Sprache, so reich und ausdrucksvoll er ist, hat die einfachsten Betonungsgesetze, so lange es sich um zwei- und drei-, auch wohl viersilbige Wortbildungen mit wechselndem Tonfall handelt. Diese ergeben sich bezüglich der Stärkegrade des Sprechtones gleichsam von selbst. Für unsern Zweck bleibt aber zu untersuchen: welche Art der Silbenbetonung der Sprache rhythmischen Tonfall und Wohlklang vermittelt — sie lebensvoll gestaltet, — oder welches der Grund ist, dass manche mehrsilbige Wörter diesem Schönheitsgesetze entgegenstreben. Zusammengesetzte Stammwörter, ohne Hebung und Senkung des Sprechtones, z. B. Hausthorschlossgriff, Schlosshofzugang — besitzen nun weder sprachlichen noch musikalischen Rhythmus; ebensowenig eine zum Satze sich gliedernde Reihe unbetonter einsilbiger Wörter: Wie sie nun so in die — Ferne sah. . . . Ueber die Oede dieser sechs unbetonten Silben hilft kaum eine vollendete dynamische Steigerung hinweg! Sogar viersilbige Wörter mit abnehmender Stärke der Betonung: Undurchdringlich, unaufmerksam u. s. w., besitzen noch kein eigentliches rhythmisches Leben. Hingegen erhalten die mannigfaltigen Ableitungen eines Stammwortes die überraschendsten Umgestaltungen bezüglich der Betonung. Einen Ausblick auf dieses reiche, rhythmische Leben solcher Wortbildungen gewährt z. B. das Stammwort »Liebe«:



Ungleich schwieriger ist es aber, für die Wortbetonung innerhalb des Satzes Anhaltspunkte zu finden. Man kann allenfalls sagen: Einsilbige Substantiva (Haupt- und

Stammwörter, oder die Stammsilben mehrsilbiger Begriffswörter) haben die stärkste Betonung; Adjektiva, Adverbien, Zeitwörter u. s. w. die geringere; Artikel, Fürwörter, Präpositionen, Vor- und Nachsilben die schwächste. Diese üblichen Bestimmungen sind aber im Grunde unzureichend; denn jede Umstellung der Wörter innerhalb des Satzes hat nicht nur eine andere Betonung zur Folge, sondern ergibt auch nicht selten einen ganz andern Sinn. Noch mehr: es kann in Sätzen wie z. B. Sie hat meine Schwester stets leidenschaftlich geliebt...« sinngemäss jedes einzelne Wort schwerbetont hervorgehoben werden. Im ungebundenen Satze bestimmt dies der Beziehungston, während der metrisch gegliederte Satz dem entscheidenden Sinnworte zustrebt und so, durch allmähliche Zu- und Abnahme des Tones, den Accent folgerichtig dorthin verlegt, während die Nebenbetonungen durch den fortlaufenden Fluss des Vortrags, nach Massgabe des Inhalts und der Wortstellung geregelt werden.

Für die Wirkung des gebundenen Vortrags, insbesondere für ein ausgedehntes Satzgefüge mit attributiven Ausschmückungen oder gesteigerten Tropen lyrischer Ausdrucksformen, ist dieses Gesetz von der höchsten Wichtigkeit; es gelangt aber selten zu rechter Geltung, weil den meisten Vortragenden die hiezu nothwendige dynamische Schulung des Organes fehlt. Z. B.:

Ernste, milde, träumerische, unergründlich süsse Nacht . . . (Lenau.)

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab! (Heine.)

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten . . . u. s. w. (Goethe.)

Das richtige Abwägen der Wortaccente bei angehäuften Umschreibungen erschwert den Vortrag der Prosa fast noch mehr, als jenen der Verse. Z. B.:

»In den engen, krummen, auf- und niedersteigenden, fast durchweg pflasterlosen und löcher- und grubenreichen Gassen wohnt das Grausen — Schmutz und Verfall überall.« —

Hier erhalten die Nebensatztheile die steigende Betonung, ohne dass der Hauptsatz noch einer besonderen Hervorhebung bedürfte. Der Vortrag beschreibt eben Wellenlinien von grösserer oder geringerer Schwingungsweite. Auch in der Dichtung, wo man dieser Art von Satzbildung häufig begegnet, verlangt der Vortrag eine entsprechende Darstellung. Z. B.:

Das drängt und stösst, das rutscht und klappert!

Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!

Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

Ein wahres Hexenelement! . . . (Faust.)

Durch das gleichtonige, beschreibende Aneinanderreihen wird die Satzbetonung gleichsam decentralisirt — sie vertheilt sich und gelangt erst bei der vierten Versreihe zu einer relativen dynamischen Steigerung. Dies ist noch zutreffender der Fall bei GOETHE'S »Hochzeitslied«:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,

Da ringelt und schleift es und rauschet und wirrt,

Da pispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt;

.

Nun dappelt's und rappelt's und klappert's im Saal u. s. w.

Das Vorstehende bildet ein längeres Satzgefüge, das lediglich aus beschreibenden und ausschmückenden Satztheilen besteht und weder einen Höhepunkt deklamatorischer Betonung, auf den die Steigerung zudränge, aufweist, noch allenfalls in den rückgängigen Tonfall der Rezitation überginge. Und wiewohl die Tonhöhe sich ziemlich auf gleicher Linie des Sprechintervalls hält, — dennoch darf der Vortrag auch bei grösster Lebhaftigkeit einer feinen, farbenreichen Sprachmodulation nicht ermangeln.

Was sich aber evident herausstellt, das ist die völlige Unmöglichkeit, hier an eine Silbennessung zu denken, die nach Länge und Kürze schematisirt, und der Betonung, mit ihren modulatorischen Schattirungen, nur ein untergeordnetes Recht einräumen möchte!

Ganz abgesehen davon, dass hier das vokale Element zurück und das consonantische in den Vordergrund tritt, wodurch eine wesentliche Verschärfung der Artikulation bedingt ist, die dem Vortrag zu erhöhter Deutlichkeit verhilft, so kann von punktierten, mithin gedehnten Hauptnoten des daktylischen Versmaßes um so weniger die Rede sein, als fast sämtliche Redesätze aus kurzen Hauptsilben bestehen, über welche der Vortrag, leicht betont, hinweggleitet.

Anders verhält es sich, wenn bei lebhaften Vortragsarten bestimmte Wortbetonungen hervorzuheben sind, der Sprechende auf diese zueilt und dadurch eine natürliche Steigerung des Klanges bewirkt wird. Hier unterordnet sich das rhythmische Element dem dynamischen. Die Sprache überschreitet gleichsam ihre Grenzlinie, indem sie beim lebhaften Flusse der Rede die einzelnen Wortaccente nicht mehr so scharf hervortreten lässt, um so ganz unverkennbar dem gesanglichen Parlando sich zu nähern. Wie bei diesem, so durchläuft der sprachliche Vortrag bei grösserer Ausdehnung des gebundenen Satzes (Verses) eine umfangreichere auf- und abwärtsgehende Intervallreihe bei geringerem An- und Abschwellen des Sprechtones, die beim gesanglichen Vortrage als eine dynamische Grundbedingung zu betrachten ist, und ganz einfach aus der physiologischen Steigerung der durch Höhe und Tiefe bewirkten Spannung der tonerzeugenden Organe entsteht.

Diese gesänglich so natürlichen Bedingungen sind bei der Sprachrezitation nun nicht in dem Maße vorhanden, d. h. sie ergeben sich nicht so ganz von selbst wie dort. Gleichwohl geht die sprachliche Vortragsweise mit der musikalischen (gesanglichen) Wortbetonung hier auffallend Hand in Hand: sie folgt den gleichen Hebungen und Senkungen (natürlich in engerer Intervallbegrenzung) und sie strebt gleichermaßen nach dynamischer Modulation, weil sich hieraus, trotz lebhaftesten Zeitmaßes, ein klanglich abgerundeter Vortrag ergibt, der sich um vieles wirkungsvoller gestaltet, als jenes klanglose, murmelhafte Sprechen, mit völlig unvermittelt hineingeworfenen, nach Maßgabe der Verskansion häufig ganz gleichmäßig vertheilten Wortaccenten. Leichte Anspruchsfähigkeit des Organs und ein sonorer Tongehalt des Sprachklanges verleihen der lebhaften Rezitation auch ohne Kraftentfaltung grossen Reiz.

Diese Vortragsweise, welche in Verbindung mit den logisch geordneten Sprachrhythmen sich dann noch um vieles wirkungsvoller gestaltet, verlangt eine hervorragende Pflege und hat, wie bereits bemerkt, die Berührungspunkte mit dem kurzbetonten Textgesang immerwährend im Auge zu behalten.

Es ist deshalb zweckmässig, das Uebungsmaterial, welches theils die Ausbildung dieses Vortrags-Genre's, theils eine gesteigerte Volubilität der Zunge überhaupt zu schaffen unternimmt, der italienischen, deutschen oder französischen komischen Oper zu entnehmen, (Rossini, Mozart, Dittersdorf, Lortzing, Auber u. A.). Man trage kein Bedenken, Uebersetzungen zu benützen, denn es handelt sich lediglich um eine scharfbegrenzte, rhythmische Satzgliederung, welche das Erschwerende einer lebhaft gesteigerten Rezitation wesentlich erleichtern hilft.

»Don Juan«, Leporello's Registerarie:*)

(Sehr lebhaftes Tempo.)

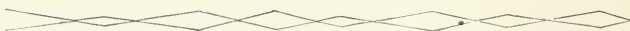
Mädchen sind's von jedem Stande, hier aus Städten, dort vom Lande,

Bauernmädchen, Baronessen, Kammerzofen und Prinzessen,

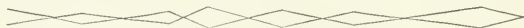
Mädchen sind's von jedem Stande, jeder Gattung und Gestalt!

*) Man vergesse nicht, dass es eine Uebersetzung, wenngleich eine vorzügliche ist (Grandaur), die sich der Wortbetonung des italienischen Originals durchweg anschliesst, den glatten Sprachfluss desselben aber doch nicht

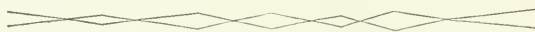
Die nebenan über den Text gesetzten Crescendo- und Decrescendo-Zeichen bedeuten die von MOZART angewandten dynamischen Steigerungen der musikalischen Deklamation. Im Gegensatz hierzu stelle ich die Zeichen für die Schattierungen des sprachlichen Vortrags mit den sich ergebenden Veränderungen jenen gegenüber, um so zu einem belehrenden Vergleiche zwischen den Betonungsgesetzen der Sprache und jenen des Gesanges zu gelangen.



Mädchen sind's von jedem Stande, hier aus Städten, dort vom Lande,



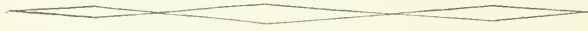
Bauernmädchen, Baronessen, Kammerzofen und Prinzessen,



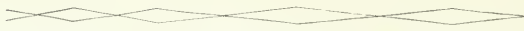
Mädchen sind's von jedem Stande, jeder Gattung und Gestalt!

Aus dem »Barbier von Sevilla«:

(Im lebhaftesten $\frac{3}{4}$ Takte zu sprechen.)



Geh ich künftig aus dem Hause, will ich es schon klüger machen,



Von Spionen und von Wachen soll sie rings umgeben sein!

(Lauter gleiche Noten (Silbenlängen) bei energischer Wortbetonung.)

Ist durch eine grössere Anzahl solcher Uebungen, wie sie hier angedeutet sind, eine abgerundete Artikulation, ein fließender Vortrag bei allmählig gesteigertem Sprechtempo hergestellt, dann zieht man wirkliche Dichtwerke in den Bereich des Studiums, und zwar solche, welche, im Anschluss an das Vorausgehende, eine lebhaftere Rezitation erfordern.

Das Fortschreitende und organisch sich Erweiternde des Unterrichts besteht nun darin, dass, im Gegensatze zu jenen, dem gesanglichen Parlando entlehnten, scharf rhythmisierten Beispielen, die lyrische Gattung der in Angriff zu nehmenden Gedichte eine freiere Behandlung, eine dem Sinne und der poetischen Form nach sich verständlich gliedernde Satzperiodik erfährt und das Inhaltliche des Uebungsmaterials schon zu einer gewissen Geltung gelangt. Der strenge musikalische Periodenbau hat seinen Zweck erfüllt und wird durch das Folgende naturgemäss abgelöst. Dass dieses Dargebotene vorerst nur unvollkommen sein kann, versteht sich von selbst. Aber wie viele Töneleitern hat der Musiker zu üben, bis er dahin gelangt, eine ausdrucksvolle Melodie spielen zu können!

Die einschlägigen Uebungsbeispiele entnimmt man am zweckmässigsten der Ballade. Hervorragend geeignet sind: GOETHE: Hochzeitlied — Wandelnde Glocke — Der Todtentanz — Der Zauberlehrling u. A. AUG. KOPISCH: Des kleinen Volkes Ueberfahrt — Der kleine Hans u. s. w.

Hierauf folgen Vortragsübungen, welche einer scharf abgegrenzten, rhythmisch-periodischen Gestaltung nicht mehr in dem Masse bedürfen, vielmehr dazu bestimmt sind, die Beweglichkeit der Artikulationsorgane (Zunge, Lippen, Unterkiefer etc.) auf das äusserste zu steigern, im Uebrigen jedoch die im Vorstehenden festgesetzten Vortragsbestimmungen nuncmehr auf die Ausführung einer lebhaft gesprochenen Prosa zu übertragen.

Die ältere und neuere Lustspielliteratur bietet die reichste Auswahl an Dialogen, die für das einschlägige Studium geeignet sind. Auf die Individualität des Schülers, dessen künf-

erreicht. Hier der ursprüngliche Text: »V'han fra questo contadine, cameriere, citadine, v'han contesse, baronesse, marchesane, principesse, e v'han donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età!«

tiges Rollenfach u. s. w. braucht keine Rücksicht genommen zu werden. Das ihm Ueberwiesene hat er lediglich als Übungsmaterial zu betrachten. SHAKESPEARE: Der Widerspännigen Zähmung = Katharina. Viel Lärmen um Nichts = Benedikt, Beatrice. Der Kaufmann von Venedig = Lancelot Gobbo. — MORETO: Donna Diana = Perrin. — LESSING: Minna von Barnhelm = Franziska. — PUTTLITZ: Badekuren = Reinhold. — R. BENEDIX: Dr. Wespe; Zärtliche Verwandte — Schluss des zweiten Aktes. — MOSER: Stiftungsfest = Hartwich u. s. w.

Ganz anders gestaltet sich der Vortrag, sobald er ein ruhiger wird und der Redestrom im breiten Bette einer sonoren Klangentfaltung mächtig dahinfließt. Da gewinnt die Wortbetonung wieder grössere Bedeutsamkeit; der vokale Accent tritt bei gleichzeitiger Dehnung wirksamer hervor, die Satzbetonung erscheint nun gleichsam untergeordnet. Thatsächlich ist dies freilich keineswegs der Fall, vielmehr stellt der getragene, oder richtiger: der gebundene Vortrag an den Darsteller Anforderungen, denen lediglich eine gründliche Tonbildung des Sprachorgans, vollkommene Widerstandsfähigkeit desselben, kurz eine ausgiebige Tonfülle bei vollkommener Beherrschung der consonantischen Artikulation gerecht werden kann. Die Nichterfüllung letztgenannter Forderung hebt, wie schon gesagt, die Continuität des sprachlichen Klangcylinders nahezu auf, und damit zugleich jene notwendigen Bedingungen, die ich unter einer »Sprachmelodie« verstanden wissen will. Die scharfen Gliederungen der verschiedenen Stärkegrade des Sprechtones kommen dabei in weit geringerem Masse in Betracht, weil jede Klangschatirung, vom leisesten Flüsterton bis zum mächtigsten Tonerguss, gefordert werden kann. Für die Darstellung der sprachlichen Steigerung solcher, dem Inhalte nach zusammengehöriger grösserer Satzgruppen, habe ich dieselben dynamischen Zeichen, deren der gesangliche Vortrag sich bedient, aus dem Grunde beibehalten zu müssen geglaubt, weil auch hier ganz bestimmte Berührungspunkte zwischen Sprache und Gesang zu Tage treten. Das Gesetz der klanglichen Continuität dünkt mich bei beiden Schwester-Künsten so völlig congruent, dass ein Austausch lebendiger Impulse nur gewinnreich nach beiden Seiten sein kann. Beim Studium des Vorstehenden sind die im Buche enthaltenen Sprechübungen der Klinger: **N, ng, M, L, W**, und endlich die Uebung für combinirte Klinger: »Leeren Wahn wohl« etc. für die Gewinnung der Sprachcontinuität als unerlässliche Vorübungen zu betrachten.

Sodann folgen kleine lyrische Gedichte, die noch einer geringeren Klangsteigerung bedürftigen, keiner starkbetonten Accente bedürfen und im Rahmen einer ruhigen Stimmung sich bewegen. Auch bediene man sich kurzer, zweckmässig ausgewählter Fragmente, die ein allmähliges Zu- und Abnehmen des Sprechtones bedingen. Als eine entsprechende Vorbereitung mögen die folgenden Uebungen dienen:


Klinge kleines Frühlied, kling hinaus ins Weite!


Im blühenden Mai Vöglein sangen. — Vöglein sangen im blühenden Mai!


Nachtigallen sangen leise und trüb. — Mein Herz ist wie die dunkle Nacht —


Wenn ich in deine Augen seh'. — Ach ich habe sie verloren, all mein Glück ist nun dahin.

Ich stand in dunkeln Träumen und starrte ihr Bildniß an —

Und das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann.

Für den Schüler des sprachlichen Vortrags ist es förderlich, aus Lied- und Balladencompositionen, später aus musikalisch-dramatischen Werken solche Stellen mit richtiger Auswahl herauszugreifen, die bei zutreffender Wiedergabe des Sprachrhythmus einen dem Gedichte vollkommen angepassten modulatorisch-melodischen Tonfall aufweisen und überhaupt als die Vertiefung des poetischen Inhaltes, als eine natürliche, zutreffende Steigerung vom gesprochenen Worte zum gesungenen gelten können.

Solche Lieder und Fragmente spielt oder besser singt man dem Schüler mit richtiger Vertheilung der musikalisch-deklamatorischen Stärkegrade wiederholt vor, um das Ohr, den Geschmack und die richtige Erkenntniß für die Gegensätze wie für die gemeinsamen Berührungspunkte zwischen Sprache und Gesang daran herauszubilden, der Aneiferung folgend: dass die Modulationsfähigkeit des gesungenen Wortes mutatis mutandis auch auf die Sprache zu übertragen sei. Eine Grenzverletzung des Sprachgebietes, dies sei ausdrücklich bemerkt, ist nicht zu fürchten, hingegen verhilft das angedeutete Verfahren zu den geringsten Erfolgen.

Eine weitere Klangsteigerung des Sprechorganes erfolgt nun: wenn die Wortbetonung entweder als einzelner Ausruf eines abgerissenen Empfindungswortes auftritt, oder bei affektvoller, mächtig sich steigernder Tonzunahme auf dem bedeutungsvollsten Sinnworte gipfelt. Aber auch imperative, drohende, kräftig explodirende Sätze von beträchtlicher Länge müssen mit ausdauernder, mächtig klingender Tongabe gesprochen werden können, ohne dass die Rezitation den Eindruck macht, als reiche das Organ nicht aus, oder der Darsteller habe sich übernommen.

Andererseits darf, auch bei den denkbar heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft, der Ton niemals bis zum gemeinen Schrei getrieben, — die Grenze der klanglichen Schönheitslinie in keinem Falle überschritten werden, soll Vortrag und Darstellung nicht auf die niederste Stufe realistischer Naturnachahmung herabsinken; durch die Anwendung solch' krasser Hilfsmittel liegt die Ueberbietung verführerisch nah, weil die Unnatur ihr die Hand reicht. —

Ein viel zu wenig gewürdigtes, weil selten recht begriffenes Hilfsmittel für den vollkommenen Vortrag bildet die Continuität des sprachlichen Vokalcyinders, d. h. jene zu ermöglichende Ueberwindung der consonantischen, klangvernichtenden Einschnitte, die wir später, beim gesanglichen Theile dieses Lehrbuches, noch eingehender als hier in's Auge zu fassen haben. Aus dieser bedeutsamen Disciplin ergibt sich erst der eigentliche Wohlklang unserer Sprache, und gleichzeitig die Steigerung des Organs zu mächtiger Klangfülle; sie beeinflusst endlich dasselbe in Bezug auf dessen Widerstandsfähigkeit aufs günstigste, ohne welche die Lösung grösserer Aufgaben im angedeuteten Sinne überhaupt nicht zu ermöglichen ist. — Besonders für Frauenstimmen ist dieses Studium unerlässlich. Ist doch die Mehrzahl unserer weiblichen Darstellerinnen für ein langsam anwachsendes, mächtiges Crescendo überhaupt unbrauchbar. Endweder ein kindlich leises, ausdrucksloses Piano, höchstens Mezzoforte — oder ein lautes, unschönes Schreien, das unvermittelt neben jener schwächlichen Klangäusserung steht.

Nur eine planvoll durchgeführte, mit Verstand und Ausdauer geübte Tonbildung lässt zu jener incommensurablen Klangfülle des Organs gelangen, zu jener metalligen, weittragenden Klangbeschaffenheit der Sprechstimme, die jede dynamische Schattirung, welche der Vortrag vom Darsteller verlangt, spielend zu vollster Geltung bringt, und die niemals befürchten darf, dass die Verständlichkeit der Rezitation durch die Grösse des Raumes beein-

trächtigt werde. Nur ein derart durchgebildetes Organ von höchster Ausgiebigkeit vermag solchen allmählig sich steigernden Zug, der alle Stärkegrade des Vortrags leicht und ungewungen beherrscht, in die sprachliche Rezitation zu bringen, welcher am zutreffendsten mit einem langsam anwachsenden Crescendo in der Musik sich vergleichen lässt und jederzeit von der mächtigsten Wirkung ist! Für die Gewinnung dieser dynamischen Tonentfaltung, welche einen so bedeutsamen integrierenden Theil des dramatischen Vortrags bildet, lasse ich blos einige andeutende Uebungsbeispiele folgen. Die dramatische Literatur ist so überreich an Szenen und einschlägigen Aufgaben für den angehenden Darsteller, dass es überflüssig wäre, hier auf solche für den Unterricht zweckmässige Stellen noch ausdrücklich hinzuweisen. Hingegen mögen einige, der lyrischen Poesie entnommene Fragmente dazu dienen, das später folgende, dem dramatischen Gebiete zugehörige Uebungsmaterial zweckmässig vorzubereiten.

»Vätergruft« von UHLAND:

Es ging wohl über die Haide zur alten Kapell' empor

Ein Mann im Waffengeschmeide und trat in den dunkeln Chor etc.

»Sängers Fluch«:

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger gold'ner Zeit . . .

Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht,

Sei wie ein letztes Röcheln in leere Luft verhaucht

»Walküre« von WAGNER:

War es so schmähhch, was ich verbrach, dass mein Verbrechen so schmähhch du bestrafst?

War es so niedrig, was ich dir that, dass du so tief mir Erniedrigung schaffst?

Ein leises Grollen zuerst, dann kam ein mächtiger Donnerschlag!

Und der Schmerz, und der Grimm und die Wuth dieses Unholds . . .

Seliges Wähnen, ewiges Schnen, quellende Thränen rieselt dahin.

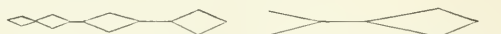
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab . . .

Othello, 5. Aufz. 2. Scene:

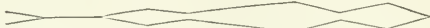
(Gleichstarke Betonung.)

Giebt's keinen Keil im Himmel als nur zum Donnern! Auserlesner Schurke!

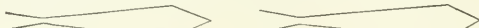
Das Folgende, eines der längsten Crescendi, welche der dramatische Vortrag vorschreibt, bildet eine gute Uebung für den Schüler, sobald sein Organ die nöthige Energie für einen leidenschaftlich bewegten Vortrag erlangt hat; dabei vergesse man nicht, dass nur das äusserste Maßhalten bei der Betonung der einzelnen Sätze zum Gelingen der benöthigten Steigerung verhilft. »Othello«, 5. Aufz. 2. Scene:



O du verfluchter Slav! Peitscht mich ihr Teufel —



Weg von dem Anblick dieser Himmelsschönheit!

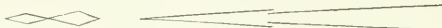


Stürmt mich in Wirbeln!! Röstet mich in Schwefel etc.

Aehnliche Anforderungen stellt die folgende Scene (3. Aufz. 2. Scene) aus »König Lear« an den Darsteller:

Blas't Wind und sprengt die Backen. — Wüthet! Blas't!! —
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet — etc.

»Braut von Messina«. Isabella vor der Leiche des Sohnes:



Lass' mich! Was es auch sei, ich will's enthüllen.



O himmlische Mächte, es ist mein Sohn!!

(Durchweg mit fast gleicher, übermächtiger Klangstärke, ohne das Organ zum Schrei zu steigern.) Dasselbe Gesetz ist beim Ueben des Folgenden zu beachten:

»Richard der Dritte.« 1. Aufz. 2. Scene. Anna:

Heb' dich hinweg, du grauser Höllenbote!
Du hattest Macht nur über seinen Leib,
Die Seel' erlangst du nicht: d'rum mach' dich fort.

.

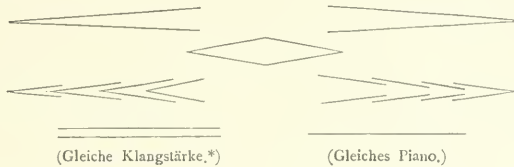
Du schufst dies Blut, Gott: räche seinen Tod!
Du trinkst es, Erde: räche seinen Tod!
Lass', Himmel, deinen Blitz den Mörder schlagen!
Gäh'n' Erde weit, und schling' ihn lebend ein,
Wie jetzo dieses guten Königs Blut,
Den sein der Höll' ergeb'ner Arm gewürgt!

Bei der Auswahl der dramatischen Uebungen, welche bestimmt sind, Klangfülle und Macht des Organs zu entwickeln, sehe man vor allem auf langsame, organische Steigerungen der betreffenden Perioden und Sätze, besonders wenn sie von grösserer Ausdehnung sind. Diese Grenze bleibt so lange engezogen, als das Organ seine unerlässliche Widerstandsfähigkeit noch nicht erlangt hat. Ausserdem gestatte man für diese Uebungen, selbst innerhalb längerer Sätze, nur einen geringeren Tonumfang (etwa 6 halbe Töne). Der Schüler lerne auf einem Tonintervall das Organ zu möglichster Klangfülle entwickeln. Je grösser die Einschränkung, desto eindringlicher und mächtiger später die modulatorische Entfaltung des Organs, wenn er mit demselben frei und unbehindert schalten darf. Damit gehe man aber nicht verfrüht vor — vielmehr erziele man das Sprechorgan zu häuslicherer Verwendung innerhalb eines streng einzuhaltenden Stimmumfangs. Das Nähere hierüber im nächsten Abschnitt. —

Ein lebensvoller Sprachrhythmus entspringt aus den richtig angewandten Gesetzen der Wort- und Satzbetonung und der durch die Redepausen bewirkten Einschnitte. Wiewohl die Betonung nach Maßgabe des verfügbaren Klangmaterials des Sprechenden eine mächtige oder eine schwächere sein kann, so darf diese zufällige Stimmbeschaffenheit doch niemals einen überwiegenden Einfluss auf das Sprechtempo ausüben, und bleiben die rhythmischen Vortragsgesetze hievon völlig unberührt. Um so mehr tritt an den Redner mit geringeren Stimmmitteln die Nothwendigkeit heran, durch eine verständige, sparsame Verwendung derselben den dynamischen Anforderungen innerhalb der zu ermöglichenden Stärkegrade dennoch gerecht zu werden und durch ein erschöpfendes Consonanten-Studium der Wortbildung eine relative Fülle und Abgerundetheit zu sichern.

Wie dem Sänger ein richtig geleitetes Studium des *messa di voce* zur vollen Entfaltung seines Stimmmaterials verhilft, so hat der Redner die gleichen Ausgangspunkte bei seinem Sprachstudium ins Auge zu fassen; nur dass gemäss der veränderten Anforderungen der Weg, den er zurückzulegen hat, ein vielfach verschiedener ist. Hand in Hand mit der Tonbildung, für deren Angewinnung er in diesem Buche ausreichendes Uebungsmaterial findet, sei er unablässig darauf bedacht, das Organ ebenso für fortschreitende klangliche Steigerungen wie für die allmählichen Rückgänge der sprachlichen Tonstärke zu bilden, woraus sich eine sichere Beherrschung des Stimmorgans von selbst ergibt.

Diese einschlägigen Uebungen werden siebenfache sein:



Zum Ueben bedient man sich verschiedener, jedoch einfacher Versmaße. Außerdem hat der Schüler als Aufgaben für die vorstehenden dynamischen Klagschattirungen selbst Sätze in Prosa, zuerst kurze, allmählich erweiterte (siehe Seite 152), zu bilden.

Der zweite Theil dieses Lehrbuches führt den hier eingeschlagenen Weg in durchaus organischer Zusammengehörigkeit gesänglich fort. Unsomchr sei der Gesangsschüler angehalten, sich mit diesem Abschnitte der Sprachdisciplin gründlich zu befassen, weil lediglich aus dem Vertrautsein mit den Grundgesetzen einer wirkungsvollen Sprachbetonung diejenige stylvolle Gesangsleistung erwächst, auf welche der ganze Unterrichtsengang dieses Lehrbuches gerichtet ist. —

*) Die Anwendung gleicher Klangstärke und Klangzartheit ist nur selten geboten, kommt bei der Sprachrezitation häufiger als beim Gesange zur Anwendung und dient dann hervorragend psychisch-pathologischen Zwecken. Ein leises, eintöniges Sprechen ohne Hebung und Senkung kennzeichnet z. B. Aeusserungen im Schlaf oder halbwichen Zustande, Geistesabwesenheit, Irrsinn u. s. w. Gleiche starke Betonung drückt Entsetzen, höchste Steigerung körperlichen und seelischen Schmerzes, bis zum Wahnsinn gesteigerte Gemüthsaffekte aus. Das Ebben und Fluthen normaler Gefühlsströmung stockt krampfhaft und explodirt plötzlich um so unbemessener, übermenschlicher. — Seiner Natur nach kann der Gesang eine fortlaufende längere Strecke gleicher Betonung und Klangstärke weniger vertragen, weil die dynamische Gesetzmäßigkeit ein musikalisches Grundelement des Vortrags bildet, dessen sich der Gesang nicht entäußern kann, ohne völlig wirkungslos zu werden. Indessen, wenn es die lebensvolle Verkörperung einer bestimmten künstlerischen Absicht gilt, kann eine gleiche Betonung sogar wirkungsvoll sein. Ich erinnere an die Kerker-scene in Gounod's *»Faust«* — Kirchhofscene in Don Juan: *»Verwegener gönne Ruhe ...«* — Tannhäusers Erzählung seiner Romfahrt: *»Hast du so böse Lust getheilt ...«* Auf dem rein lyrischen Gebiete treten diese besonderen Anforderungen noch häufiger an den Sänger heran. Beethoven: *»An die ferne Geliebte,«* Nr. 2. Schumann: *»Ich hab im Traum geweinet ...«* u. s. w.

B. Hebung und Senkung des Sprechtones.

Hat das Organ durch die Tonbildung diejenige Vervollkommenung erlangt, um jeden einzelnen Vokal und Dyphthong nunmehr schlackenfrei und volltönend zu erzeugen, erweist sich die Wortbildung für die Ausführung aller Stärkegrade, bei einziger Verwendung des Brusttones, vollkommen gefestigt, der Stimmumfang hinlänglich erweitert, der Registerausgleich ausreichend durchgeführt, — dann ist es die Hebung und Senkung der Tonintervalle, die als die wichtigsten Bestandtheile der sprachlichen Modulation zu betrachten sind. Allerdings nur zum überwiegenden Theile. Denn erst durch Zuhilfenahme der dem Textinhalte entsprechenden vokalen Klangfarben, die der poetischen Schilderung ausmalend zu Hilfe kommen, wird dem Vortrag die eigentliche abgerundete Darstellung vermittelt, ohne welche derselbe ausdruckslos bliebe und einer unvermeidlichen Eintönigkeit verfallen würde.

Dass der Vortragende einer auf- und absteigenden Reihe von Tönen benöthigt, ist ganz klar; dass er dieselben mit verständiger Erwägung mischen und anwenden muss, ebenso wohl. Hingegen darf er bei diesem Verfahren niemals die gegen Missbrauch und Ausschreitungen gerichteten Grundgesetze ausser Acht lassen, welche verhüten sollen, dass die Deklamation Sätze und Redetheile ohne vermittelnde Uebergänge neben einander stellt, ausser da, wo der Inhalt des Vortrags, die Klarstellung der Situation z. B. innerhalb des Dramas, es zwingend fordert.

Als unstatthaft betrachte man: Alle übermässigen, schroffen Intervallsprünge aus einem Register ins andere (vielfach ohne jeden vernünftigen Grund); entgegengesetzt: jenes Schleifen der Silben über eine Reihe von Tönen hinweg — nach oben und unten, — längere Redesätze im Flüsterton — dann ein plötzlicher Aufschrei! Endlich jene unleidlichen Vokaldehnungen mit verbundenem Auf- und Niedersteigen des Tones, welches geschmacklose Verfahren im Handumdrehen zum sogenannten »singenden« Vortrag führt, und der mit Zuhilfenahme einer recht weinerlichen Klangfärbung direkt auf die Rührung der Zuhörer spekulirt: All' das sind unerlaubte Gepflogenheiten, die da wo sie bereits vorhanden oder etwa schon eingewurzelt sind, energisch bekämpft werden müssen. Der angehende, noch unverdorbene Schüler wird durch den Hinweis auf die bestehenden, aus der Natur abgeleiteten Kunstgesetze, und wenn nöthig durch die Caricatur des Unzulässigen, leicht auf den rechten Weg geführt werden. —

Von jeher waren die ausübenden Schauspieler und Vortragskünstler für volle Freiheit bezüglich der Inanspruchnahme des Stimmumfanges. Nach dieser Seite am weitestgehenden die dramatischen Vorleser (Rezitatoren), die für die Darstellung weiblicher Rollen häufig das Falsetregister verwenden.*) TIECK wünscht eine mässige Grenze bei ruhiger, niemals übertriebener Betonung. VOSS scheint Hebung und Senkung des Organs für etwas natürliches, und sich von selbst verstehendes zu halten, lässt sich darum nicht näher darüber aus; eben so wenig MINKWITZ und GOTTSCHALL. R. BENEDIX beschränkt den sprachlichen Tonumfang auf drei bis vier ganze Töne.

Wie schon bemerkt, bestimmen mich meine an verschiedenen Rednern und sehr unterschiedlichen Stimmqualitäten vorgenommenen Intervallmessungen zur Annahme eines Durchschnittsumfanges von 12 bis 16 halben Tönen, die ihre entsprechende Verwendung, nach Maßgabe des Inhaltes und Besonderheit des Vortrags, finden. Dass dabei stimmliche Veranlagung, Temperament und Individualität des Redners wesentlich in Anschlag zu bringen sind, versteht sich von selbst.

Dr. MERKEL geht viel weiter. In seiner »Antropophonik« Seite 941 sagt er: »dass das sprechende Individuum, wenn es seine Mittel gehörig benützt, ebensoviel Tonabstuf-

*) So hörte ich Türschmann, gelegentlich einer »Faust-Rezitation« in München, Gretchens: »König von Thule« im Falsetregister singen.

ungen in seiner Rede aufzuweisen hat, als das singende:*) Für diese Annahme mögen physiologische Anhaltspunkte vorhanden sein, einen praktischen Werth scheint sie mir nicht zu haben. Ist es schon an sich nothwendig, dass der Redner bezüglich des anzuwendenden Tonumfanges eine weise Beschränkung sich auferlegt und stets bedacht ist, innerhalb des Brustregisters, auf die ihm natürlichste und bequemste Tonlage — die zugleich die klangvollste und ausgiebigste ist — den Sprechton zu verlegen, so muss, im Hinblick auf die Gegensätze zwischen Sprache und Gesang, noch ausdrücklich vor jener, durch ein immerwährendes Auf- und Niedersteigen des Sprechtones bewirkten singenden Redeweise gewarnt werden, die von allen Vortragsarten ausgeschlossen bleiben muss. Höchstens das Melodram (Vortrag mit begleitender Musik) kann einen Uebergriff, jedoch nur bedingt gestatten. Hier nähert sich, durch die Modulation der miterklingenden instrumentalen Begleitung veranlasst, die Sprechstimme unwillkürlich dem Gesangston, weil sie sich mit den getragenen Tönen der Musik harmonisch zu verbinden strebt; dadurch wird diese gedehnte, singende Vortragsart unvermeidlich. — Zunächst wird nun festzustellen sein, wie sich die modulatorische Tonsteigerung — eine vollkommene Sinnbetonung vorausgesetzt — zu den verschiedenen Gattungen der Poesie verhält, d. h. welcher Mittel sie ihrem besonderen Wesen nach benöthigt, um dem Vortrage die gewünschte Wirkung zu sichern. Hieraus werden sich folgende Regeln ergeben:

- a) Der didaktische, also belehrende und erbauende Vortrag in Prosa und gebundener Rede, bedarf des geringsten Tonumfanges — etwa 4 bis 6 halbe Töne.
- b) Der lyrisch-epische Vortrag (poetische Erzählung, Lied, Romanze, Ballade, dramatisirter Dialog innerhalb des Gedichtes u. s. w.) benöthigt einer wesentlichen Ausdehnung der sprachlichen Tonintervalle; etwa bis zu 10 halben Tönen und mehr.
- c) Der lyrisch-dramatische Vortrag bedient sich des ganzen vollen Tonumfanges nach der Höhe und Tiefe. Er findet seine Verwendung bei der Darstellung unvermittelter Affekte, plötzlich aufwallender Empfindungsausbrüche, erschütternder Gemüthsbewegungen, unvorbereiteter Katastrophen im dramatischen Aufbau, welche zum Höchsten gesteigerte, heftige Sprachaccente bedingen. Wo Licht und Schatten nicht gleichmässig vertheilt, sondern hart und unvermittelt neben einander gestellt

*) Ein äusserst anregendes Schriftchen von L. KÖHLER: »Die Melodie der Sprache« berührt das Gebiet der sprachlichen Intervallnotirung als natürliche Ueberleitung zur Gesangsmelodie mit interessanten Notenbeispielen. Diese bewegen sich freilich, gemäss der völlig leidenschaftslosen, rein lyrischen Textbeispiele, kaum innerhalb einer Octave. Angeregt durch diesen Notationsversuch unimmt MERKEL das Experiment auf, um mit Hilfe physiologischer Deduction demselben einen wissenschaftlichen Hintergrund zu geben. Mir scheint das erzielte Resultat ein zweifelhaftes, oder ich verstehe nicht, was der berühmte Physiologe damit gemeint hat, wenn er die folgenden seltsamen Sprachnotationen als den natürlichen Tonfall der Sprache betrachtet wissen will:

4. Beispiel:



A - ber sag mir nur um Got - tes - wil - len, weisst du denn gar nichts da - von?

Nein!

oder eine Verwunderung oder Staunen ausdrückende Exklamation in folgender Weise:



Wie ? so ?



Die Lie - be ver - mag in die - sem Fal - le nichts



wohl a - ber die Freundschaft, die Freundschaft a - ber Al - les!

Bei diesen Notationen scheint mir der genüthlich singende sächsische Dialekt nicht ohne Einfluss gewesen zu sein.

sind, da ist das Anschlagen entfernter Intervallsprünge unbedenklich gestattet, während der ruhige Vortrag, wie oben bemerkt, ein beständiges Heben und Senken der Stimme innerhalb eines grösseren Tonumfanges streng untersagt.

Die Melodie der Sprache entsteht nicht vorwiegend aus einem reichen Vokalwechsel, wie R. Benedix meint, sondern ebenso durch den dem Inhalte des Vortrags entsprechenden Tonfall, ausdrucksvolle vokale Klangfarben und richtig angewandte und verständig vertheilte dynamische Schattirungen. Dass der Rhythmus dabei ein nicht unwesentliches Moment bildet, versteht sich von selbst. Allein eine unter obigen Voraussetzungen gewonnene Sprachbehandlung wird noch keineswegs eine vollkommene Sprachmelodie genannt werden können, so lange dem Vortrag der wichtigste Bestandtheil, die Continuität der Vokale fehlt oder eine nur unzureichende Durchführung findet. Dieser selten angetroffene und dennoch so überaus wichtige Bestandtheil des rednerischen Vortrags besteht in der vokalen Verschmelzung, d. h. dem durch sie bewirkten organischen Zusammenschluss der zu einem Worte gehörigen Silben in erster — zum erweiterten Satze in zweiter Linie, und ist nur durch eine fertige, mit Sicherheit gehandhabte Consonantenbildung zu erzielen. Diese vokale Continuität wird aber für gewöhnlich durch eine ungenügende Artikulation ungebührlich beeinträchtigt.

Was z. B. der griechischen und italienischen Sprache den melodischen Ausdruck verleiht, ist bekanntlich der Reichthum vokaler Elemente, die der sprachlichen und gesanglichen Continuität so wesentlich Vorschub leisten. Dem gegenüber befinden sich beispielsweise die slavischen Sprachidiome, wo das consonantische Element das weitaus überwiegende ist und die Sprachmodulation weder durch vokale Klangentfaltung, noch durch reichen Wechsel der Tonintervalle sich eine melodische Wirkung sichert, in grossem Nachtheil. — Dass man unserer herrlichen deutschen Sprache von jeher mit eingewurzelten Vorurtheilen in dieser Richtung begegnete — aber wie ungerecht! — wurde wiederholt betont. Was der Italiener als wichtigste Bedingung des Vortrags vom Sänger fordert: das *filare il tuono* — das continuirliche Weiterspinnen des Tones — das liegt schon in seiner Sprache, deren Hauptreiz es bildet.

Ohne die Aneignung dieses Erfordernisses bleibt der Begriff »Melodie der Sprache« ein völlig leerer, unverständener; erst dieser wichtige Besitz verleiht dem Vortrag Abgerundetheit, Weichheit und Schmelz; die vokale Klangäusserung wird wesentlich begünstigt, — das Organ ergreift die Tonstufen mit grösserer Sicherheit und Tonfülle, während der Stimmklang überhaupt ein wirkungsvolleres Gepräge erhält. —

Endlich erhält die dynamisch-melodische Sprachmodulation den eigentlich entscheidenden und vollbefriedigenden Ausdruck durch die richtig angewandten

C. Klangfarben der Sprache.

An und für sich bewirken die beiden Vokalgebiete beim Sprechen einen immerwährenden raschen Wechsel heller und dunkler Klangfarben; durch diese vokale Abwechselung erhält die Sprache erst Wohlklang, denn jede tautophone Vokalanhäufung von längerer Dauer wirkt monoton und kann das Ohr nicht befriedigen. Die eigentliche vokale Tonmalerei besteht aber darin, dass sie dem Vortrag nach Maßgabe des jeweiligen Inhalts durch richtig gewählte Färbung des Sprechtones den einzig charakteristischen Ausdruck vermittelt und damit eine wirksame poetische Vertiefung erzielen hilft.

Die Tonfärbung steht zum Tonfall in unmittelbarer Beziehung, denn sie gibt dem rhythmischen Wellengang unserer Sprache erst das warme, beziehungsvolle Colorit. Betonung, Hebung und Senkung mit dem Sprachrhythmus verbunden, gleichen in ihrer Zusammengehörigkeit dem graugemalten Bilde mit scharfbegrenztem Contur, während die sprachliche Farbenmodulation dem Bilde (also dem Vortrag) erst Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, eine reiche coloristische Pracht verleiht; sie ist gleichsam das warm pulsirende Blut, das den schöngestformten Sprachkörper durchströmt.

Wie nun eine in schwarz ausgeführte Zeichnung durch Conception, künstlerische Durchführung und Grossartigkeit des behandelten Sujets von packender Wirkung sein kann, ebenso kann ein rednerischer Vortrag, auch wenn eine farbenreiche Sprachmodulation ihm mangelte, immerhin wirkungsvoll sein, allein das Höchste und Vollendetste wird er niemals erreichen.

Indessen bleiben die ausdrucksvollsten Farbentöne eines Organs, für sich betrachtet, wirkungslos, so lange sich damit nicht der richtig gehandhabte Tonfall verbindet, der beim rednerischen Vortrag eben Höhe und Tiefe des Sprechtones bestimmt. — Um sich von der Richtigkeit dieser Wahrnehmung zu überzeugen, rezitiere man fortlaufend und auf dem gleichen Sprechton verbleibend Stellen aus Dichtungen, die dem Inhalte und der Stimmung nach ganz verschieden sind; z. B. unmittelbar nacheinander mit demselben Sprachintervall die wechselreichen Stellen aus Göthe's »Erlkönig«: »Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif — du liebes Kind komm geh mit mir — Mein Vater, mein Vater und hörest du nicht, was Erlkönig mir leise verspricht? — Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind etc.« — Das wohlgebildetste Organ vernöchte nicht auf diese Art eine Dichtung jemals zum Verständniss zu bringen, der Vortrag würde eintönig und völlig ungeniessbar. — Nach der entgegengesetzten Seite lassen sich freilich auch häufig genug Uebertreibungen beobachten. Man pflegt die im Gedichte enthaltenen Gegensätze ungebührlich schroff und unvermittelt einander gegenüber zu stellen. Der zärtlichste Flüsterton der Liebe verirrt sich auf eine schwindelnde Tonhöhe, um sodann für den unheimlich grollenden Ausdruck der Verzweiflung den Sprechton auf dem tiefsten, kraft- und widerstandslosen Register anzuschlagen. Irgend ein Affekt veranlasst z. B. den Redner, die natürliche Steigerung der Rezitation durch die Tonhöhe zum Ausdruck bringen zu wollen, in dem Wahne, dem Organe damit mehr Kraft und Eindringlichkeit zu sichern! — Vor diesen Ausschreitungen ist ernstlich zu warnen. Ein gekräftigtes, modulationsfähiges Organ bedarf eines übergrossen Tonumfanges überhaupt nicht und kann mit Anwendung einer mässigen Reihe schöngebildeter Töne weit tiefgehendere Wirkungen erzielen, als ein solches, dem Schmelz und Wohlklang gebricht.

Bevor ich Andeutungen über das einschlägige Uebungsmaterial, welches die Bildung des Organs nach dieser Seite in Aussicht nimmt, folgen lasse, will ich versuchen, die hauptsächlichsten Farbenschattierungen des sprachlichen Vortrags, beziehungsweise die Gegensätze der darzustellenden psychischen Affekte einander gegenüberzustellen. (Siehe folgende Seite.)

Eine reiche Farbenpalette von Tönen, die der vollendete Vortrag benöthigt, um jede Gattung der Poesie lebensvoll zu verkörpern und zum wünschenswerthen Verständniss zu bringen, obwohl die umstehende Zusammenstellung noch lange nicht als eine erschöpfende betrachtet werden darf!

Bestürzt wird der Schüler fragen: »Woher alle diese Töne, diese reichen Farbenschattierungen nehmen?« — Woher sie nehmen? Aus dem vollen Innern, der unversieglischen Quelle einer idealen Kunstgestaltung, und — der verständigen Zuhilfenahme eines für alle Tonschattierungen zubereiteten Stimmorgans! Der Naturalist mit ungeschultem Organ, sei er der Geistvollste, vermag seinen Vortrag niemals in dem angedeuteten Sinne zu beleben. Das richtigste, feinfühligste Verständniss dessen, was er sagen und gestalten möchte, reicht da nicht aus; es erzeugt höchstens Konflikte zwischen klugem Wollen und einem peinlichen Nichtkönnen, und hat schon manchen gut veranlagten Kunstnovizen schliesslich auf Irrwege in der Kunstausübung geführt. Um sich doch einige dürftige Erfolge zu sichern, wendet man die verkehrtesten, sinnlosesten Mittel an, und befindet sich dem misshandelten Kunstwerke, dem Zuschauer und endlich der eigenen Leistungsfähigkeit gegenüber in einem verblendeten, höchst unbehaglichen Zustand, bis vielleicht der Zufall einen heilsamen Katzenjammer veranlasst, der dann allenfalls eine Umkehr zur Folge hat. Unsere Bühnen bieten für diese unerquickliche Wahrnehmung Belege genug. Derjenige aber, dem es um seine Kunstausübung wirklich Ernst ist, der mit begeisterter Hingabe die Erreichung eines hochgesteckten Zieles verfolgt und seine volle Kraft dafür einsetzt, der wird bald gewahr werden, dass die für die

Die Grundfarben des sprachlichen Vortrags
als Ausdrucksmittel für die Darstellung der Gegensätze seelischer Zustände.

Abstracte Charaktereigenschaften, zum Theil ohne Beeinflussung des Temperaments.		Passiver Ausdruck im Vortrag.	
		Phlegmatisch-melancholisch: tiefe, dunkle Klangfarbe,	sentimentale, helle Klangfarbe.
Entsprechende Verschiedenheit der Klangfarben im Vortrag	Innige, sonore Klangfarbe	Quasi passiv. Nüchterner Sprechton.	
		flüsternd	schreiend
		weich	hart
		mild	jähzornig, streng
		hingebend	zurückstossend, trotzig
		ruhig	heftig
		liebend	hassend
		bescheiden	stolz
		nachgiebig	eigensinnig
		demüthig	hochmüthig
		bittend	befehlend
		verzagt	selbstbewusst
		kleinlaut	prahlend
		herabgestimmt	überehmüthig
		müde, schlaff	lebhaft, erregt
		traurig	lustig
		schwermüthig	leichtsinnig
		lebenssatt	lebensfroh
		gebeugt	gehoben
		betrübt	fröhlich
		weinend	lachend
		unglücklich	glücklich
		klagend	jubilend
		gelangweilt	angeregt
		gleichgültig	neugierig, gespannt
		kalt	feurig
		kühl	leidenschaftlich
		einsilbig	übersprudelnd
		zurückhaltend	rückhaltlos
		unschlüssig	entschlossen
		zerstreut	gefasst, lauernd
		treuherzig	falsch
		freundlich	mürrisch
		scherzhaft	verdrossen
		theilnahmsvoll	gleichgültig
		mitfühlend	schadenfroh
		versöhnlich	rachsüchtig
		aufrichtig	böhnisch, hinterlistig
		höflich	grob
		pathetisch	naiv
		salbungsvoll	frivol
		trostreich	trostlos, verzweifeld
		freudig, gehoben	düster, herabgedrückt
		schlau	plump
		rücksichtsvoll	rücksichtslos
		vorsichtig	unvorsichtig
		anerkennend	absprechend
		erhaben	gemein, menschlich
		überspannt, berauscht	nüchtern
		begeistert	trocken
		listig	tölpelhaft
		schalkhaft	pedantisch
		gläubig, vertrauend	argwöhnisch
		hoffend	hoffnungslos
		unbedacht	erwägend

Cholerisch:
harter, kräftiger Sprechton.

Sanguinisch
frische, glänzende Klangfarben.

Ueberviegend cholertisch:
rauer, unsympathischer
Sprechton.

Energisch betonter Ausdruck im Vortrag.

Durchweg realistischer Ausdruck dieser
gemischten Vortragsgruppe.

Handhabung seiner Kunst scheinbar so weit gezogene Gebietsgrenze der sprachlichen Ton-schattierungen eine noch viel zu enge ist! Der Verfolg des Studiums wird ihn allmählig ins Unbenessene seiner Kunstausbübung führen und, bei stetig erweitertem geistigen Ausblick, ihn auch die Hilfsmittel zu freier künstlerischer Gestaltung vollauf finden lassen. Ihre unumschränkte Verwendung wird ihn bei fortschreitender Künstlerschaft zuletzt völlig vergessen lassen, dass solcher schwungvollen, in sich fertigen Leistung eine so planvolle, auf dem festgefügteten Unterbau fundamentaler Kunstgesetze ruhende, bis in die feinsten Einzelheiten sich erstreckende Anordnung zu Grunde liegt.

Die Anleitung des Lehrers nach dieser Seite des Vortrags wird nun zunächst darin bestehen, dass er beim Unterrichte — vorausgesetzt, dass die Tonbildung des Schülers eine völlig fertige ist — die äussersten klanglichen Gegensätze noch bei Seite lassend, sich mit solchen, einem ruhigen Vortrag angemessenen Klangfarben beschäftigt, deren Anwendung für ein einfaches lyrisches Gedicht im engen Rahmen eines zutreffenden Stimmungsbildes ausreichend erscheint. Besitzt ein Schüler ausnahmsweise einen geringen Grad von Tonsinn, so erschwert das freilich den Unterricht; aber immerhin beginne man mit den hierfür passenden, im Allgemeinen vereinfachten Uebungen, bis der Sinn für eine feinere Sprachmodulation geweckt ist. — Erst allmählig, wenn das Ohr für die Unterschiede einer weichen und harten, zarten und starken, schmelzenden und spröden, hellen und dunkeln, hohen und tiefen Tongabe hinlänglich gebildet und der tönende Sprachapparat für alle Schattierungen der Vokalbildung — die consonantische Artikulation für die ausdrucksvollste Plastik der Wortbildung geschickt gemacht ist, muthe man dem Organe nunmehr grössere Klangsteigerungen zu. Nun erst ziehe man schärfere Gegensätze des Vortrages in den Unterricht hinein; diese sind auf den Gebieten der Ballade, des Epos und endlich der dramatischen Rezitation aufzusuchen und tüchtig zu üben. Die Dramen Shakespeare's, Lessing's, Schiller's, Goethe's u. A. m. bieten Uebungsmaterial in Hülle und Fülle. —

Ist der Schüler erst beim Erlernen ganzer Rollen angelangt, dann gestaltet sich der Unterricht ohnehin reicher und interessanter. Die psychologische Durchbildung der verschiedenen Personen und Charaktere im Drama fordert ganz von selbst eine reichere Farbenscala des Vortrags. Mit ihrer richtigen Verwendung und freiesten Beherrschung hat die Vertiefung in den Geist des Stückes und dessen unerlässliche Anforderungen verständig Hand in Hand zu gehen. Bei Manchem ist das Sprachlich-Technische nach geraumer Zeit noch nicht völlig tadellos und übt eine lähmende Rückwirkung auf den Unterricht aus; hier haben natürlich die Anforderungen an die Sprachmodulation noch zurückzutreten, bis das Vorausgehende perfekt geworden ist. Der Eine erlernt die unumschränkte Beherrschung seines Materials eben früher, der Andere später.

Bezüglich derjenigen Dichtungen, welche vermöge ihres Inhalts dazu dienen können, dem Schüler die Sprachmodulation zu klarem Verständniss zu bringen, bemerke ich Folgendes:

Aus mannigfachen Gründen veranlasse ich den Schüler, das benötigte Uebungsmaterial sich selbst aufzusuchen, und es hat sich dies Verfahren jederzeit bewährt. Der Schüler wird zu grösserer Umschau auf den Gebieten unserer Literatur veranlasst und gewöhnt sich, ein Gedicht nicht bloß als eine vorübergehende, oberflächliche Bekanntschaft, sondern als ein poetisches Produkt zu betrachten, dem durch vollendeten Vortrag zu vollem Verständniss zu verhelfen er eben berufen sein soll.

Dass bei der Auswahl der Vortragsübungen auf die Stimmgattung gebührende Rücksicht zu nehmen ist, bedarf keines Erwähnens. Auch die individuelle Klangfarbe des Organs werde berücksichtigt, sobald es sich um Vorträge für die Oeffentlichkeit, also um fertige Leistungen handelt, und die Zeit nunmehr herankommt, dem Schüler auf Grund seiner Gesamtveranlagung — die Beschaffenheit des Organs wesentlich mit inbegriffen — ein bestimmtes Rollenfach zu überweisen. — Das Folgende sollen blosser Hinweise, Anregungen für die Auswahl des Lehrstoffes sein.

- Weiche Klangfarbe: UHLAND: O sanfter süßer Hauch. — GOETHE: Nachtgesang. — Nähe der Geliebten.
- Bittend: LENAU: Weil auf mir du dunkles Auge... — UHLAND: O brich nicht Steg... — RÜCKERT: O süsse Mutter. — HOFFMANN v. FALLERSLEBEN: Lasst mich ruhen.
- Liebend hingebend: GOETHE: Auswahl aus den Sonetten. — GEIBEL: Nun die Schatten dunkeln. — HERTZ: Mein Engel hüte dein.
- Wehmüthig: GOETHE: Erster Verlust. Wonne der Wehmuth. — UHLAND: Wanderlieder: 1. Lebewohl. 2. Scheiden und Meiden. — REINICK: Wanderers Nachtlieder: Wenn sich ein junger Knabe... — LINGG: Immer leiser wird mein Schlummer. — HERTZ: Letzter Wunsch.
- Klagend: GOETHE: Erster Verlust. — UHLAND: Des Hirten Winterlied.
- Schweremüthig: LENAU: Schilflieder: 1. Herbstgefühl. 2. Herbstklage. 3. Scheiden. — Der schwere Abend. — HEINE: Ihr Bild.
- Düster, trostlos: SCHILLER: Gruppe aus dem Tartarus.
- Naiv: UHLAND: Bauernregel. — 1. Im Sommer such... — 2. Hans und Grethe. — GOETHE: Mädchenwünsche.
- Neckisch-heiter: LENAU: Der Lenz. — REINICK: Kuriose Geschichte. — WUNDERHORN: Wenn du bei mein'm Schätzel kommst.
- Uebermüthig: GOETHE: Rettung. — UHLAND: Abreise: So hab' ich nun u. s. w. — REINICK: An den Sonnenschein.
- Uebermüthig verliebt: GOETHE: Edelknabe und Müllerin.
- Lebhaft-erregt: GOETHE: Rastlose Liebe. — Dem Schnee, dem Regen. — Neue Liebe, neues Leben. — LENAU: Frühlingsgedränge.
- Gehoben: SCHILLER: Sehnsucht. — GOETHE: Wanders Nachtlied. — UHLAND: Schäfers Sonntagslied. — Ruhethal. — Abendwolken. — Des Dichters Abendgang.
- Begeistert: UHLAND: Brautgesang: Das Haus benedei ich... — MEISSNER: Nachtwache der Liebe. — LINGG: Römischer Triumphgesang.
- Jubelnd: MÖRIKE: Schön Rothtraut. — EICHENDORFF: Frühlingsnacht. — BODENSTEDT: Wenn der Frühling von den Bergen steigt. — ROQUETTE: Noch ist die blühende, goldene Zeit.
- Stürmisch-wild: LENAU: Reiterlied: Wir streifen durch's Leben etc. — HERWEGH: Reiterlied: Die bange Nacht ist nun herum!
- Hart, beftig befehlend: SHAKESPEARE: Richard der Dritte, 1. Akt, 2. Scene: Schurken, die Leiche nieder! Bei Sanct Paul, zur Leiche mach' ich den, der nicht gehorcht! Schamloser Hund, steh du, wenn ich's befehle u. s. w.
- Jähzornig: UHLAND: Aus Sängers Fluch: Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?
- Pedantisch: Derselbe: Frühlingslied des Recensenten.
- Man wählt nun Gedichte aus, die wegen ihrer wechselnden Stimmungen und gesteigertem Inhalte schärfere Gegensätze der sprachlichen Klangfarben bedingen und bedient sich dazu hervorragend der Ballade, deren meist dialogisirte Form das zweckmässigste und reichhaltigste Uebungsmaterial für den vorgeschrittenen Schüler liefert.
- Eintönige Klangfarbe, sich steigender Jubel: GOETHE: 1. Meeresstille. — 2. Glückliche Fahrt.
- Ruhiges, objectives Empfinden: Derselbe: Gesang der Geister über den Wassern.
- Liebend-wehmüthiges Zwiegespräch: UHLAND: Der Schäfer.
- Düster-weihevoll: Derselbe: Vätergruft. Das Schloss am Meere.

Besonders empfehlenswerth sind noch die folgenden UHLAND'schen Balladen:

Für wirkungsvolle Steigerungen bis zum ergreifenden Schluss: *Des Knaben Tod*, — Reiche, ausdrucksvolle Gegensätze, insbesondere bei männlich sonorer Klangfarbe des Organs, bietet: *Der blinde König*. — Noch reicher, aber völlig verschieden, mit dem stimmungsvollsten Ausdruck des ergreifenden Zwiegesprächs ist die herrliche Dichtung: *Vom treuen Walther*. — Eine vorzügliche Uebung für die Schattirungen tiefer, männlicher Klangfarbe und erweiterter Sprechtonscala: *Junker Rechberger*. — Für die Darstellung und den Vollzug seelischen Ausdrucks durch sprachliche Tonschattirung: *Höhnisch-brutal* — ruhig-überlegen — wehevoll-geführt eignet sich hervorragend: *Bertram de Born*. — Eine Studie für feine, durchgebildete Vortragsnuancen bildet: *Der Wirthin Töchterlein*. — Herausfordernd, übermüthig, allmähliche Abtonung zu düsterer Klangfarbe gegen den Schluss: *Das Glück von Edenhall*. — Eine der farbenprächtigsten Balladen ist bekanntlich: *Des Sängers Fluch*. — Für das Studium ungewöhnlicher Gegensätze sprachlicher Schattirungen innerhalb eines verhältnissmässig engen Rahmens der Balladendichtung, erweist sich als ganz vorzüglich GOETHE's: *Erkönig*. Der Vortrag dieses einzigen Gedichtes erfordert wohl den grössten Umfang der sprachlichen Ton- und Farbenscala! — Für weibliche Schüler bildet dessen liebliche Ballade: *Der Fischer* jederzeit einen zweckmässigen Uebungsstoff. Ebenso H. HEINE's *Wallfahrt nach Kevlar*. — Reiche Ausbeute für weiblichen Vortrag gewährt CHAMISSO. Z. B. *Frauenliebe und Leben*, — Seit ich ihn gesehen . . . Ich kann's nicht fassen, nicht glauben . . . u. s. w. Farbenreich in enger lyrischer Umrahmung GOETHE's: 1. *Die Müllerin*. 2. *Der Müllerin Reue*. Besonders hervorzuheben ist CHAMISSO: *Die Löwenbraut*. — Eine äusserst schwierige, aber zugleich dankbare Aufgabe für männliche Organe in zornigen, vorwurfsvollen und wieder innigen Farbentönen ist: *Der Bettler und sein Hund*. — Ein Meisterwerk desselben Dichters, dialogisch gewaltig und für den Schüler sehr instruktiv erweist sich das herrliche Gedicht: *Die Sonne bringt es an den Tag*. Ein überreiches Colorit seelischer Affekte besitzt G. HERWEGH's: *Der Gang um Mitternacht*. — Auch HEINE's *Belsazar* will ich nicht unerwähnt lassen. SCHILLER's Balladen, die alle sehr umfangreich sind, verspare man, bis Tonbildung und Festigung des Organs ihre volle Reife erlangt haben, d. h. bis das Sprechorgan auch wirklich bis zu voller Widerstandsfähigkeit gediehen und eine Ermüdung nicht mehr zu fürchten ist. Dann etwa in folgender Reihenfolge: *Sehnsucht*, — *Taucher* — *Bürgschaft* — *Die Kraniche des Ibykus*. — Das gewichtigste Schiller'sche Gedicht: *Das Lied von der Glocke*, erhält der Schüler erst spät zum Studium, dann natürlich mit der vollen Entfaltung aller Hilfsmittel eines zündenden, lichtvollen Vortrags! —

Durch eine verständige Auswahl einschlägiger Uebungsfragmente aus dem reichen Garten unserer dramatischen Literatur lernt der Schüler nun auch die klangmalerische Darstellung und Beherrschung jener leidenschaftlicher erregten seelischen Affekte kennen, für deren Aneignung selbst das eingehendste Befassen mit den Formen der lyrisch-epischen Poesie nicht ausreichend sein konnte. Das Drama erweitert nun peripherisch die sprachliche Darstellung alles Vorausgegangenen. Mit der Entwicklung des Organs vergrössert sich zugleich der allgemeine Gesichtskreis und das gesprochene Wort gewinnt eine eindringlichere Wirkung.

Noch fehlt aber dem Vortrag der gebundenen Rede ein wichtiger Bestandtheil. Das Ebben und Fluthen der wogenden Empfindung, dieses gleichsam flüssige Sprachclement, bedarf einer gefestigten Form, in welche es sich ergiesst und eine künstlerische Umgrenzung gewinnt; die blühenden Ranken der leicht beweglichen Redesätze suchen einen Stützpunkt, an welchem sie sich geordnet emporschlängen: dies ist der Sprachrhythmus, den ich im nächsten und letzten Abschnitte behandeln will.

Durch den Hinzutritt der rhythmischen Satzgliederung gelangt das früher wahrgenommene Gesetz der dynamischen Silben- und Wortbetonung erst zum eigentlichen Vollzug und bildet zugleich die ganz natürliche Grundlage für die Gewinnung der eigentlichen »Sprachmelodie«, die, wie ich wiederholt betont habe, für Redner und Sänger von durchaus gleicher Wichtigkeit ist. —

D. Sprachrhythmus.

Dauer des Sprechtones — rhythmische Satzgliederung — Pausen und Einschnitte beim Vortrag.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als gehöre eine Betrachtung des Sprachrhythmus in den früher behandelten Abschnitt der Klangstärke, — also der natürlichen Silben- und Wortbetonung — weil diese zur Bildung der Sprachmetra dient, die an und für sich zwar selbständige Bedeutung haben, aber doch im Grunde als die Elemente des Rhythmus im weiteren Sinne zu betrachten sind. Allein die folgende Darstellung wird wohl erkennen lassen, dass die Anordnung keine unberechtigte war.

Wenn man sagt: die Sprache an sich bedarf keiner umfassenden rhythmischen Gliederung — die logische Wortbetonung reicht im gewöhnlichen Leben und für die Umgangssprache vollkommen aus — so wird gegen diese Behauptung nichts einzuwenden sein. Sobald es sich aber um diejenigen Ausdrucksmittel handelt, welche dem Vortrag ein bedeutsames Colorit, vollkommene Klarstellung des in ihm enthaltenen poetischen Inhalts und bestimmte Eindrücke auf das Gemüth des Hörers sichern sollen — dann gelangt auch der rhythmische Tonfall hervorragend zur Geltung.

GOETHE sagt: »Jeder rhythmische Vortrag wirkt zuerst aufs Gefühl, sodann auf die Einbildungskraft, zuletzt auf den Verstand und auf ein sittlich vernünftiges Betragen.« Dieser Ausspruch unseres grössten Dichters ist zweifellos richtig; gleichwohl wird er von unseren Kunstausübenden viel zu wenig beherzigt und praktisch durchgeführt, um sich damit die dort ange deuteten, unmittelbaren Wirkungen zu sichern. Denn es gelangt weder die Sprachmodulation zu verfeinerter Durchbildung (hieran sind freilich zum Teil unsere grossen Theater schuld), noch trifft man bei unseren Darstellern auf einen rhythmisch-belebten, wirkungsvollen Vortrag, der den Zuhörer wahrhaft fesselt und mit sich fortreisst. Viel zu häufig gleicht das Dargebotene einer »dramatischen Rede«, die, obendrein mehr gesungen als gesprochen scandirt, die schönste Dichtung ungeniessbar zu machen im Stande ist. Auch das entgegengesetzte Extrem lässt sich beobachten, das einen Vortrag kultivirt, welcher Wörter und Sätze unbarmherzig auseinanderreisst und zerstückelt, und diese zusammenhanglosen Sprachbestandtheile nun bei sogenannten Kraftstellen mit gleichstarken Accenten dem Zuhörer sinnlos entgegendonnert! Dieser Verirrung lässt sich lediglich mit der unerlässlichen Forderung der Sprachcontinuität entgegen treten, während die erstgenannte Untugend aus der unverständenen Auffassung der vermeintlichen Silbenlängen entspringt und ihre natürliche Korrektur aus der Vereinbarung über die Dauer des Sprechtones erhält. —

Ich habe Seite 151 an einem Beispiele gezeigt, wie die erweiterten Gliederungen eines Stammwortes reiches, rhythmisches Leben schaffen, und der Silbenmessung die Wortbetonung gegenüber gestellt, um anschaulich zu machen, dass das Ergebniss aus der relativen zeitlichen Dauer der Wortbetonung (Vokaldehnung) für die Durchführung des Sprachrhythmus ein durchaus günstiges ist, und besonders dann entscheidend wird, wenn es gilt, der Sprache ihre volle Selbstständigkeit dem sie bevormundenden Gesange gegenüber zu sichern.

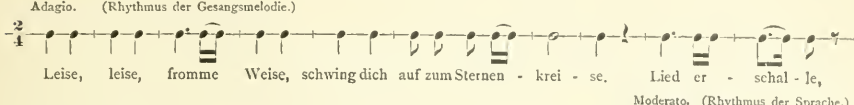
Hiezu ist erforderlich, in erster Linie diejenigen Unterscheidungsmerkmale festzustellen, welche zwischen der Sprache und dem Gesange die natürliche Grenze bilden. Die Berührungspunkte ergeben sich dann von selbst. Aber es muss zugleich dasjenige ausgeschieden werden, was so vielfach dem Gesange entlehnt worden war und einzig die Schuld trägt, dass dem Sprachlichen seine unantastbare Eigenart nicht hinreichend gesichert blieb, was begreiflicherweise immerwährende Grenzverletzungen zur Folge haben musste.

Stellen wir also die Dauer des Sprechtones der gesanglichen, durch ein bestimmtes Zeitmaass vorgeschriebenen Vokaldehnung gegenüber, so gewahrt man auf den ersten Blick den gewaltigen Unterschied der vom Componisten bewirkten Umgestaltung durch musikalische Zeitwerthe. Denn ganz abgesehen davon, dass der unbegrenzte Reichthum der

Sprachmetrik dem musikalischen Rhythmus zu freier Verwendung eine Fülle von Ausdrucksmitteln darbietet, um jene, ihrem Wesen entsprechend, eigenartig durchzubilden, — ist es dem Tonsetzer überdies gestattet, melismatorische Vokaldehnungen anzubringen, die ihrer Beschaffenheit nach dem Instrumentalgebiete angehören, zudem eine offenbare Verletzung des natürlichen Accents, des Sprachflusses u. s. w. bilden, und — dennoch erlaubt sein können.

Um diesen Unterschied zu veranschaulichen, wähle ich eines der schönsten, lyrisch-dramatischen Gesangsstücke, das Gebet aus dem »Freischütz«.

Adagio. (Rhythmus der Gesangsmelodie.)



Leise, leise, fromme Weise, schwing dich auf zum Sternen - kre - se, Lied er - schal - le,

Moderato. (Rhythmus der Sprache.)



fei - ernd wal - le mein Ge - bet zur Him - mels - hal - le! Leise, leise, fromme Weise

schwing dich auf zum Sternkreise Lied erschalle, feiernd walle mein Gebet zur Himmels - hal - le!

Den gewichtigsten Gegensatz bildet hier zweifellos die weit grössere Freiheit der gesanglichen Silben- und Wortbetonung (Dehnung) der Sprache gegenüber, die einfach keine gestattet, ausser sie ist eine dem physiologischen Wesen der Wortbildung, der natürlichen Vokaldehnung entsprechende. (Seite 146.) Die Verletzung dieses Gesetzes hat dann sofort eine Entstellung der Wortbetonung und zwar geschmacklosester Art zur Folge.

Die Musik ist überreich an Mitteln, sobald sie der ihren Zwecken sich coordinirenden Sprache mit dem Multiplikator der Melodie, des Rhythmus, der dynamischen Schattirungen u. s. w. zu vertiefter Wirkung verhelfen will. Die Sprache hingegen ist lediglich auf sich gestellt; sie besitzt zwar einen bedeutenden Reichthum an Rhythmen der Wort- und Versfüsse, der Ausdehnung des Verses zu erweiterten und künstlichen Strophengruppen und unzähligen anderen Hilfsmitteln, allein die Grundelemente des sprachlichen Rhythmus, also Wortbetonung und Sprechpause, sie sind angesichts der Schwesterkunst doch einfache und bescheidene, ebenso der Sprechton an sich, und wäre das Organ noch so ausgiebig — mit dem gesungenen Tone kann er dennoch nicht concurriren. — Die Musik kann durch Zuhilfenahme der Synkope (Verlegung des rhythmischen Accents) psychisch erregte Steigerungen erreichen, die bei zweckmässigen Takterweiterungen oder auch plötzlichem Taktwechsel ausserordentlich wirkungsvoll werden können. Die Sprache kann das wieder nicht. Hingegen besitzt sie in anderer Richtung ihre ganz eigenthümlichen Hilfsmittel, deren richtige Verwendung der dort gedachten musikalischen Wirkung kaum nachsteht.

Sie kann auf Grund der darzustellenden Affekte das Sprechtempo sinngemäss verändern; das Tempo rubato in der Musik ist auch ihr nicht bloß im ausgedehntesten Mafse gestattet, sondern es bildet einen wichtigen Bestandtheil des sprachlichen Vortrags. Auch die Synkope vermag sie wirkungsvoll nachzubilden. Durch Anwendung eines die kurze Pause ausfüllenden, hastig genommenen Athems; z. B.:

Lebhaft.



Weh mein Kind! Gott! war es Wahn dass ich geliebt! Oh! Oh — ! Nun wohlan — rasch senke den Stahl den

(Sterbend)

kal - ten hier in's Herz mir! — Ha! Nun er - kenn' ich sie — Hier? Da? Hül - fe Ah — mein Vater —

Sogar der sprachliche Periodenbau kann unter Umständen eine rhythmische Behandlung erfahren, die, wenn sie auch keine eigentliche Taktverschiebung ermöglicht, dem Rhythmus immerhin einen breiten gewaltigen Zug verleiht, der in seiner Art dem musikalischen Ausdruck gleich wirksam gegenübergestellt werden kann. Damit ist hervorragend der Vortrag der Prosa gemeint. Die sprachrhythmische Aneinanderreihung ungleicher Wortfüsse zu erweiterten Sätzen wird hier fast wichtiger und bedeutsamer als beim strenggegliederten Versbau, weil die ungebundene Form, wie wir oben gesehen, dem Vortrag zu grösserer Freiheit und einer rhythmisch reicheren Gestaltung verhilft.

Überblickt man die angeführten Vergleichspunkte, so stellt sich augenscheinlich ein für die Sprache weniger günstiges Ergebniss heraus. Das durch die Musik gesteigerte Wort erscheint weit eindringlicher und wirksamer. Das gesungene Wort wird von bedeutenden, den Sinn ergänzenden, die Fantasie anregenden melodischen Motiven umspielt, und der Ton einer schönen Stimme besticht Empfindung und Urtheil nur allzu leicht! Hingegen bleibt der Sprache ein unbestrittenes Besitzrecht: das ist die Unmittelbarkeit — die Wahrheit des gesprochenen Wortes! Erst da wo die Musik das Wort, den Sprachgesetzen pietätvoll folgend, unverfälscht wiedergibt, dessen Unmittelbarkeit auch auf musikalischem Gebiete festhält und lediglich die elementare Ausdrucksfähigkeit der Wortbetonung sinngemäfs zu erweitern und zu vertiefen trachtet, kann das gesungene Wort mit Recht als eine ideale Steigerung des gesprochenen Wortes betrachtet werden.

Will nun der Gesang dieser elementaren Wirkung des Wortes selbst theilhaftig werden (ich habe nicht blos das musikalisch-dramatische Kunstwerk im Auge), so wird er folgerichtig an den rhythmischen Sprachgesetzen anzuknüpfen, und diese mit seinen musikalischen Ausdrucksmitteln zu verschmelzen haben.

Diese rhythmischen Sprachgesetze werde ich in ihre Bestandtheile zerlegen, um, von der einfachsten Wortbildung ausgehend, durch eine tabellarische Zusammenstellung alle von der Dichtkunst zur Verwendung gebrachten Versfüsse nebst den sich daraus ergebenden Rhythmen zu einer übersichtlichen Anschauung zu bringen. Die Dauer des Sprechtones konnte eben nur durch musikalische Werthe, d. h. durch Noten ausgedrückt werden. Es sind aber keineswegs Notenwerthe, die man sich gesungen vorzustellen hat, sondern es sind längere oder kürzere Betonungen, welche ihre zeitliche Begrenzung (Silbenlänge) durch die relative Dehnbarkeit der Vokale oder die gleiche Eigenschaft aufweisende Consonanten erhält.

Zu bedauern ist, dass wir für die grosse Anzahl von Versgattungen, die dem Sprachrhythmus ein so unbemessenes Gebiet eröffnen, statt der griechischen, nicht deutsche Benennungen haben; diese würden sich dem Schüler unzweifelhaft weit rascher und nachhaltiger einprägen und dem der Sprache Unkundigen die begriffliche Vorstellung besser vermitteln. —

Die Grundelemente des sprachlichen Rhythmus,

also die einfachen Wortfüsse, aus deren Zusammensetzung der Vers sich rhythmisch aufbaut, sind folgende:

Jambus.	Trochäus.	Daktylus.	Amphibrach.	Kreticus.	Choriambus.
Geliebt.	Liebe.	Wonnige.	Gewonnen.	Ungesäumt.	Wonnebesetzt.

Jambischer Doppelfuss.

Trochäischer Doppelfuss.

Gelassenheit.

Unergründlich.

Jambisch-trochäisch zusammengesetzt.

Gefährbringend.

Zusammenstellung sämtlicher Versfüsse nach ihrer rhythmischen Anordnung.

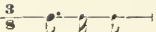
I. Das jambische Versmass.

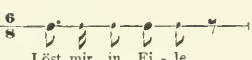
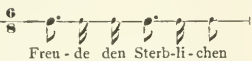
- Doppelfuss: $\frac{2}{4}$ Im Wal-de weht
- Dreifüssig: $\frac{3}{4}$ Im Wal-de steht ein Hans
- Vierfüssig: $\frac{4}{4}$ Des A-bendsterns er-sehn-ter Schein
- Fünffüssig: $\frac{2}{4}$ Die Son-ne spricht: ver-sink ich auch in Nacht
- Sechsfüssig: $\frac{3}{4}$ Wenn Sonnen-licht er-losch, tritt Ster-nen-glanz her-vor
(Trimeter) Casur
- Alexandriner: $\frac{3}{2}$ Wo nur den Bo-den stampfen mag dein Pe-ga-sus
- Siebenfüssig: $\frac{7}{4}$ All-mäch't'ger Gott in deinem Reich, er-hö-re un-ser Fleh'n!
- Achtfüssig: $\frac{8}{4}$ O Wo-tan! Ur-ge-walt'ger Gott, er-hö-re un-ser Kriegsgeschrei!

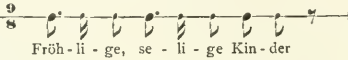
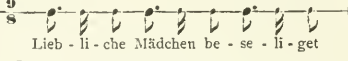
II. Das trochäische Versmass.

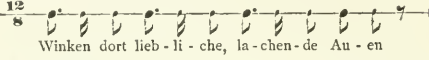
- Doppelfuss: $\frac{2}{4}$ Was ich thn-e
- Dreifüssig: $\frac{3}{4}$ O wie schwül und bang
- Vierfüssig: $\frac{2}{4}$ Dein ge-denk-end irr' ich ein-sam
- Fünffüssig: $\frac{3}{2}$ Schweigend in der Abenddämmerung Schleier —
- Sechsfüssig: $\frac{6}{4}$ Auf zum Himmel dich zu schwingen in der Nacht
- Siebenfüssig: $\frac{7}{4}$ Wenn der Lie-be gu-ter Geist be-siegt der Selbstsucht schlimmen
- Der trochäische
Tetrameter: $\frac{4}{4}$ Lass die Welt in dei-nen gold'nen Strö-men ba-den, ew'ges Licht!
 $\frac{3}{4}$ Welt-ge-heim-niss ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort.

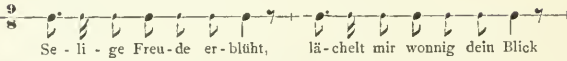
III. Das daktylische Versmaß.

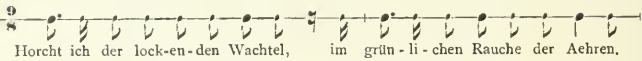
Einfacher Wort-
fuss: $\frac{3}{8}$  Se - li - ge

Zweifüssig: a) $\frac{6}{8}$  (Katalektisch.)
Löst mir in Ei - le
b) $\frac{6}{8}$  (Akatalektisch.)
Freu - de den Sterb - li - chen

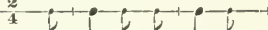
Dreifüssig: a) $\frac{9}{8}$ 
Fröh - li - ge, se - li - ge Kin - der
b) $\frac{9}{8}$ 
Lieb - li - che Mädchen be - se - li - get

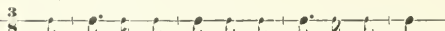
Vierfüßig: *) $\frac{12}{8}$ 
Winken dort lieb - li - che, la - chen - de Au - en

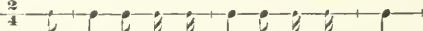
Fünffüssig:
(Pentameter.) $\frac{9}{8}$ 
Se - li - ge Freu - de er - blüht, lä - chelt mir wonnig dein Blick

Sechsfüssig:
(Weiblicher Hexa-
meter.) $\frac{9}{8}$ 
Horcht ich der lock - en - den Wachtel, im grün - li - chen Rauche der Aehren.

Die aus den 3 vorstehenden Grundrhythmen combinirten Versfüsse.

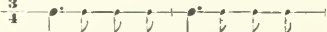
Jambischer Auftakt — schwerbetonte, betonte und leichte Silbe innerhalb des Taktes:
Bachius: $\frac{2}{4}$ 
Ge - birgs - luft um - spielt nun

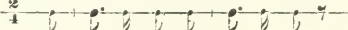
Auftakt, schwerbetont, leichtbetont:
Amphibrach: $\frac{3}{8}$ 
Ge - lieb - te, wo weilst du, o keh - re zu - rück!

Auftakt, zwei schwerbetonte, zwei leichte Silben:
Antipast: $\frac{2}{4}$ 
Wohl - an, Völ - ker, der Herr kämpfet für euch!

Die Zusammensetzungen des Päon.

Diese Versgattung besteht aus einer betonten (langen) und drei leichten (kurzen) Silben, die ihre Stellung zu einander beliebig wechseln können. Hinzutretende leichte oder halbbetonte Silben alteriren das Versmaß im Grunde nicht.

Erster Päon: $\frac{3}{4}$  (Trochäisch.)
Dü - ste - res und Schauer - li - ches

Zweiter Päon: $\frac{2}{4}$  (Jambisch.)
Da flö - te - te die Nach - ti - gall

*) Natürliches Taktgefühl und Athemverbrauch suchen nach dem Ausklang des Verses einen Ruhepunkt. Da aber dieses Versmaß ein rhythmisch scharf umgrenztes ist, mithin das Taktgefühl durch ein eingeführtes dreizehntes Pausen-Achtel verletzt würde, so bedient man sich regelmäßig des katalektischen Verses.

Dritter Päon: $\frac{3}{4}$ Die Ge - fil - de, wie sie blüth-en

Vierter Päon: $\frac{3}{4}$ Er sinnt Ver-rath, lässt uns al - lein

$\frac{3}{4}$ Be - se - li - gen - de, wun - der - sa - me

$\frac{2}{4}$ Be - se - li - gen - des Ent - zück - en, das

$\frac{3}{4}$ Sie er - rö - the - te — wie er - trägt sie es?

Aus allen Formen
des
Päon
combinirte Vers-
füsse.

$\frac{3}{4}$ Mei - ne Lieder klingen, sol - len Grüs - se brin - gen

$\frac{2}{4}$ Wie du ge - wollt, ist es ge - schehn

$\frac{3}{4}$ Er ist von Sin - nen und will ent - rin - nen

$\frac{4}{4}$ In die - ser Zeit - rich - tung ist al - les un - gläu - big

$\frac{3}{4}$ In die - sem Höl - len - thal, wo nur die Eu - le haust,

Die Versfüsse des Anapäst.

Jambisch abgeleitet, mit zwei Auftaktsilben und einer Betonung — gleichsam die Umkehrung des daktylischen Rhythmus.

Einfacher Vers-
fuss. $\frac{2}{4}$ Die Gewalt!

Doppelfuss: $\frac{3}{8}$ In der Nacht, wie es stürmt:

Dreifüssig: $\frac{3}{4}$ Al - les flieht, lässt al - lein mich zu - rück!

Vierfüßig: $\frac{6}{8}$ Im Ge - büsch hin - gestreckt, späht er rings nach dem Feind.

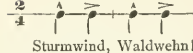
Achtfüssig: $\frac{12}{8}$ Doch süs - ser ja sind und er - quick - li - cher auch spät - rei - fen - de Früchte des Herbstes.
(Tetrameter,
hat selten zwei
Auftaktsilben.)

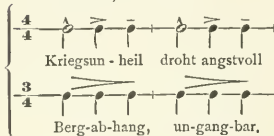
Trochäisch abgeleitete Versfüsse.

Antibachus: $\frac{2}{4}$ Sturmwin - de wild weh - en

Kretikus: $\frac{2}{4}$ Saa - ten - grün, Lerchen - sang!

Choriambus:

Spondeus: 

Molossus: 

Von den gemischten Versgattungen, die in der lyrisch-epischen Poesie Verwendung finden, ist es die Nibelungenstrophe, der männliche Hexameter und die saphische Strophe, die in ihrer Zusammensetzung meist ein gleiches Gesetz des Wechsels der Wortfüsse erkennen lassen. Das Vermafs der Ode ist hingegen weniger gesetzmässig und hängt vom Inhalt und der Willkür des Dichters ab. Alles Nähere gehört in die Technik des Strophenbaues und ist aus Lehrbüchern der Poetik zu erlernen.

Bei der Zusammenstellung vorstehender Versfuss-Tabellen war ich bemüht, die Scansion mit möglichst entsprechenden Notenwerthen zu versehen. Allerdings ein scheinbarer Widerspruch bei der Vertheidigung des Grundsatzes: daß das Silbenmafs unserer Sprache nach Länge und Kürze unhaltbar, und dafür an Stelle dieser seither gepflegten Schuldisciplin die schwere und leichte Betonung zu setzen sei. Indessen musste ich mir sagen, dass, so lange für die zeitliche Silbenbegrenzung noch keine zutreffenden Zeichen gefunden sind, die musikalischen Notenwerthe immer noch als einzig mögliche Verständigung zu dienen haben. Wenn aber statt der absoluten musikalischen Längenmessung eine relative Silben- und Wortbetonung angenommen werden muss, so leuchtet es ein, dass die zu Takten gegliederten rhythmischen Notenzeichen nur einen bedingten Werth haben können.

Bisher war der sprachliche Vortrag theoretisch an eine lange, mittelzeitige und kurze Betonung (Vokaldehnung) gebunden. Dies zwang den tastenden Anfänger, die Verse schulgerecht scandirt abzuleiern; aber auch der Vorgeschriftene war häufig verurtheilt, durch eine gewissenhafte Befolgung dieser Anordnung sich der freien Gestaltung des Vortrags zu entäussern. Die Rezitation erhält aber erst dann Leben und ein anmuthiges, ausdrucksvolles Gepräge, sobald sie, unabhängig von der musikalischen Rhythmisirung, der Wort- und Satzbetonung die ihr zukommenden Rechte selbständiger rhythmischer Gliederung sichert und sich zugleich der dynamischen Ausprägung sinngemäfs bedient. Bedeutsam tritt nun die Sprachpause hinzu, die beim gewöhnlichen Schematisiren der Versmafs eine bloß zufällige Stellung hatte (durch die Bildung katalektischer Versfüsse entstanden), und die doch von so entscheidender Wichtigkeit ist, denn eine verständige Anwendung derselben bereichert den Vortrag mit einer Fülle wirksamer Ausdrucksmittel.

Nicht bloß für das Gefühl, welches übersichtliche, den Sinn klarstellende Wortgruppen und Satzeinschnitte (ohne Rücksicht auf den fortlaufenden musikalischen Taktrhythmus) verlangt — auch für die praktische Ausgestaltung des Vortrags ist die Pause unumgänglich notwendig.

Dass Redner und Sänger beide gezwungen sind, nach der Ausführung eines längeren Satzes frischen Athem zu nehmen, weiss man. Der Letztere kann genöthigt sein, innerhalb einer Satz- oder Melodiephrase athmen zu müssen, obwohl durch diese unfreiwillige Pause die

organische Zusammengehörigkeit des musikalischen Motivs geschädigt werden kann. Der Redner hingegen ist zu derartigen, sich dort ebenso natürlich als nothwendig ergebenden Athmungseinschnitten kaum jemals verurtheilt, denn bei verhältnissmässig raschem Tempo der Sprachrezitation wird er mühelos den längsten Satz bewältigen können. Diese durch den physiologischen Sing- und Sprechapparat dem Sänger aufgezwingenen Pausen bestehen für ihn also nicht. Dafür kommen bei ihm Spracheinschnitte (mensurirte Pausen kann man sie nicht nennen) zur Anwendung, von denen der Gesang nichts weiss. — Damit tritt uns zugleich der Hauptunterschied zwischen Sprache und Gesang entgegen — hier prägt sich der Gegensatz am schärfsten aus. —

Die Musik kann gar nicht anders, als die rhythmischen Gliederungen der Perioden und Tonsätze — im engsten und weitesten Sinne — ganz bestimmt zu mensuriren. Weil nun alle musikalischen Formen aus den Tanz- und Marschbewegungen herausgebildet sind, und sie in ihrer Entwicklung stets trachtete, diese primitiven Grundelemente zu verfeinern, auch wohl da, wo künstlerisch subjektive Absicht es gebot, ganz zu zerstören oder zu verwischen, so konnte dies wiederum nur durch Anwendung stets scharf begrenzter Zeit- und Wertheile geschehen, was natürlich dazu beitrug, den musikalischen Rhythmus sehr zu veredeln und zu einer unglaublichen Höhe der Ausdrucksfähigkeit zu steigern.

Dieser künstlichen Hilfsmittel hat dagegen die Sprache niemals bedurft. Entgegengesetzt der Entwicklung musikalischer Rhythmen, konnte sich bei ihr von Anbeginn eine völlig freie, selbständige Art der Betonung, Dehnung, Kürzung, Wechsel des Zeitmaßes und — zeitlicher Umgrenzung der Wort- und Satzstellung zu einander geltend machen; allmählig entzog man ihr aber die ihr zukömmlichen Rechte und machte sie von der Musik abhängig. Frühzeitig schon trachtete die dramatische Musik von diesen unschätzbaren Eigenschaften der Sprache Gewinn zu ziehen; sie verband Wort und Ton zu gemeinsamer freier Gestaltung und schuf damit die mannigfachen Formen des Rezitatifs.

Auf die unnatürlichen Erzeugnisse, welche aus der die Eigenart der Sprachgesetze völlig verleugnenden Verbindung von Wort- und Gesangston häufig hervorgegangen sind, habe ich bereits hingewiesen. Auf die endliche Umkehr zur Natur und dem einschlägigen Bestreben, den Grundgesetzen des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes durch die natürliche Verschmelzung beider Faktoren wieder vollste Geltung zu verschaffen — darauf komme ich ausführlich im gesanglichen Theile dieses Lehrbuches zurück.

Doch bevor ich wieder zur Pause und ihrer Verwendung für die freie Gestaltung des Sprachrhythmus zurückkehre, sei mir eine kurze Abschweifung gestattet.

Man hat bisher unter Sprachrhythmus die naturgemäss geordnete Silben- und Wortbetonung und einen daraus entstandenen regelmässigen Tonfall des Verses verstanden. Das ist aber weder erschöpfend noch zutreffend.

Aus der logisch geordneten Silben- und Wortbetonung sind die Sprachmetra entstanden. Dem Rhythmus fällt aber die erweiterte Aufgabe zu, die grössere Satzfolge zu ordnen, abzugrenzen. Dies geschieht nun, indem er (der Musik ähnlich) Perioden herstellt, dieselben aber durch das Zusammenfassen einer beliebigen Anzahl von Versfüssen nach Bedarf erweitert und damit die kleinen untergeordneten Bestandtheile des Metrums, die Scansion der Wortfüsse nach Ermessen aufhebt, um so dem sprachlichen Vortrag seine volle souveräne Freiheit zu sichern. Es fällt ihm die gewichtige Aufgabe zu, den Vortrag des gemein Stofflichen zu entkleiden, ihn in eine höhere, ideale Sphäre zu heben und völlig vergessen zu machen, dass auch er aus Tanz- und Marschbewegung ursprünglich entstanden ist. Denn so lange diese Abstammung zu erkennen ist, so lange wird der mündliche Vortrag aller gebundenen Formen ein unfreier, unvollkommener sein. Den Vollzug dieser Umgestaltung werde ich nachher durch einige praktische Beispiele zur Anschauung bringen.

Bei dieser rhythmischen Gestaltung ist die dynamische Steigerung von höchster Bedeutung; auch die Continuität der Wortfolge ist nicht gleichgiltig. Von untergeordnetem Be-

lang ist bei den speziell rhythmischen Studien die Modulation, weil alles darauf hindrängt, Leben und Vielgestaltigkeit in den neugeschaffenen Tonfall zu bringen, im Gegensatz zum rhythmisch gesungenen Worte, das unerbittlich in den melodischen Bau der musikalischen Periode eingefügt ist.

Eben dadurch sichert sich aber die Wortbetonung und Satzgliederung ihre völlig selbstständige Eigenart. Diese sprachliche Abrundung (wollen wir sie auch Phrasirung nennen), die der kleinste und grösste, dem Sinne und Verständniss nach zusammengehörige Satz erlangt, bildet nun zugleich den wichtigsten Unterbau für die Sprachmelodie. Denn vergegenwärtigen wir uns, was die Musik unter Melodie versteht: »Eine nach bestimmten ästhetischen Gesetzen rhythmisch geordnete und in Wechselbeziehung zu einander gebrachte Tonfolge, die durch Hinzutritt dynamischer Schattirungen zu gesteigertem Ausdruck gelangt« — so lassen sich trotz der Besonderheit im Einzelnen unschwer zutreffende Parallelen finden. Töne = Vokale; Tonfolge (gebundene) = Continuität; strenger Rhythmus = freier Rhythmus; Wechselbeziehung = Vokalwechsel; dynamische Schattirung der Töne und Tongruppen = entsprechende Silben- und Wortbetonung und Satzphrasirung; musikalischer Accent = Sinnbetonung; mensurierte Pausen für die Begrenzung der Perioden = freie Pausen und Einschnitte für die Satzbegrenzung; auf- und absteigender Tonfall der Intervalle im weitesten Umfang = Tonfall der Sprache in begrenztem Umfange u. s. w.

Wie gesagt: es beruht die Sprachmelodie: auf einem reichen Vokalwechsel, durchgebildeter Continuität der Wortfolge, richtiger Hebung und Senkung des Tones und entsprechender Modulation; dazu tritt nun noch die zweck- und sinngemässe Vertheilung der Sprachpausen, welche die Eintönigkeit der Sprachmetra, besonders wenn dieselben dem Tanzrhythmus sich nähern (Daktylus, Anapäst u. A.), sofort auf das Günstigste mildern oder ganz aufheben. *)

Diese Pausen lassen sich mensurell nicht ausdrücken, am wenigsten durch geordnete Taktabschnitte. Die Zeitdauer derselben erstreckt sich vom kurzen, kaum merklichen Absetzen des Redesatzes bis zum langen »qualvollen« Schweigen; mithin eine unbegrenzte Reihe entsprechender Einschnitte in den Vortrag von sehr verschiedener Dauer. Um die Nothwendigkeit und den Zweck derselben verständlich zu machen, finden sich hinreichende Anhaltspunkte in den poetischen Werken selbst. Zunächst die vom Dichter selbst vorgeschriebenen sichtbaren Zeichen und Anordnungen, die innerhalb der grammatischen Form zur Interpunktion gehören. Ferner Gedankenstriche, die einen längeren Stillstand im Vortrag veranlassen. Ausserdem sind es, durch eine absichtlich unvollkommene Form des Verses veranlasste, Einschnitte (Hingeweglassen von Versfüssen u. s. w.), welche sich als Sprachpausen häufig sehr wirkungsvoll erweisen. Durch eine ungleiche Anzahl der Versfüsse werden Ruhepunkte — Sprechpausen — geschaffen, die dem Rhythmus wesentlich zu reicherer Mannigfaltigkeit verhelfen.

Daraufhin sehe man sich die folgenden Gedichte an.

UHLAND's Frühlingslieder Nr. 3 und 4 — Wechsel zwischen vier- und dreifüssigen Jamben. Eine zweckmässige Interpunktionspausen-Studie bildet neben anderen die Heimkehr: »O brich nicht Steg . . .«, GOETHE: »Rettung«, CHAMISSO: »Der Müllerin Nachbar« u. s. w.

Die reichste Ausbeute für sprachliche Pauseneinschnitte gewährt SCHILLER's Glocke: Die »Feuerscene« besonders hervorragend. — Gruppe aus dem Tartarus und Elysium sind ebenso geeignet, den Schüler auf diese feinen Vortragsgesetze hinzuleiten. Er vergleiche Schubert's herrliche Composition des ersten Gedichtes mit dem sprachlichen Vortrag, um gewahr zu werden, wie trotz der Verschiedenheit des Wesens beider Kunstgattungen die Verbindung beider doch so Herrliches hervorbringt. Hier treten die Gegensätze von Sprache und Gesang aufs Schärfste einander gegenüber, um sich schliesslich wirksamst zu verschmelzen.

*) Aus obigem Grunde ist daher eine tautophone Sprachübung wie z. B. »Barbara sass nah am Abhang«, völlig unmelodisch, während andererseits ein ungebundener, zerhackter Vortrag, gleich dem Staccato eines Blasinstrumentes in der Musik, ebensowenig die Bedingungen einer wirklichen Melodie erfüllt.

GOETHE bietet natürlich auch die anregendsten Beispiele für die wirkungsvolle Verwendung der Pause. Sein Mailed: »O Erd — o Sonne! — o Glück — o Lust! — O Lieb — o Liebe! — So golden schön« u. s. w. Wunderbaren melodischen Rhythmus besitzen die Gedichte: »Im Sommer« und das andere Mailed: »Zwischen Weizen und Korn« — dieses letztere eine vorzügliche einschlägige Studie. Ebenso das Gedicht: »Auf dem See«, das zur Hälfte aus drei- und vierfüßigen Jamben und aus eben solchen Trochäen besteht. — Eine besondere Wirkung hat der Tonfall der dreifüßigen Jamben in dem einzig schönen Nachtgesange. Durch den Ausfall des vierten Versfußes, den die Empfindung gleichsam zu ergänzen trachtet, und dem nun, in regelmässigem Wechsel, ein trochäischer Vers folgt, erhält das Gedicht ein ganz eigenartiges Gepräge. — Eine gute Auswahl findet man auch in HEINE's Liedern. Z. B. »Ich hab' im Traum geweinet«, »Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne« u. A. m. — Auf dem dramatischen Gebiete des Vortrags bedarf es keiner Fingerzeige; da findet man einschlägiges Übungsmaterial nach allen Richtungen. Hervorragend zweckmässig erweist sich die erste Scene in GOETHE's »Faust« (Monolog), um die verständige Behandlung kürzerer und längerer Sprechpausen kennen zu lernen. —

Ich habe weiter oben darauf hingewiesen, dass dem Rhythmus die besondere Aufgabe zufällt, die Satzfolge zu ordnen und abzugrenzen, um so, ähnlich wie in der Musik, Perioden herzustellen, und dass ihm gleichzeitig gestattet sei, die untergeordneten Bestandtheile des Metrums, die Scansion der Wortfüsse, nach Ermessen aufzuheben u. s. w. Sehen wir nun zu, wo dies Verfahren geboten ist, und welche Berechtigung es überhaupt hat.

Nehmen wir eine der bekanntesten GOETHE'schen Balladen, die man häufig, aber meist recht schlecht vortragen hört, zur Hand: »Der Fischer«. Das schöne Gedicht hat jambische Verse strengster Ordnung. Nach üblicher Silbenmessung wäre nun die folgende, den Wechsel von Arsis und Thesis deutlich veranschaulichende Scansion durchzuführen:

♩ 8

Das Was-ser rauscht, das Was-ser schwoll, ein Fi-scher sass da - ran,
Sah nach der An-gel ruh-e-voll, kühl bis ins Herz hin-an,
Und wie er sitzt und wie er lauscht, theilt sich die Fluth em-por —
Aus dem be-weg-ten Was-ser rauscht ein feuch-tes Weib her-vor . . .

Dass die Durchführung dieses Rhythmus den ungeschulten Redner jedoch zu einem Vortrage verführen wird, der ein verfeinertes Ohr verletzt, ist kaum zweifelhaft. Deshalb verlangt der rhythmische Tonfall der Versfüsse eine wesentliche Umgestaltung, soll eine sinnvolle, logisch geordnete Wortbetonung geschaffen werden. Es werden da nicht blos die durch das Versmafs gebildeten Accente verlegt, abgeschwächt oder ganz aufgehoben, sondern unter Umständen wird eine ganz andere Versordnung die Folge dieser, durch den lebendigen Vortrag gebotenen, Umgestaltung sein. Diese bessere Anordnung der rhythmischen Accente ist übrigens an und für sich noch nicht ausreichend; viel bedeutsamer erweist sich die hinzutretende sinngemässe Vertheilung der dynamischen Satzsteigerung, die vorzugsweise dem Vortrag melodische Abgerundetheit und übersichtliche Satzphrasirung sichert. Diese würde sich nun beifolgende so gestalten:

Mäßiges Sprechtempo.

♩ 5/4

Das Was-ser rauscht, das Was-ser schwoll, ein Fi-scher sass da-ran; sah nach der
An-gel ruh-e-voll, kühl bis ins Herz hin-an, Und wie er sitzt, und wie er lauscht,
theilt sich die Fluth em-por — aus dem be-weg-ten Was-ser rauscht ein feuch-tes Weib her-vor!

ritenuto

Der mündliche Vortrag verwischt die Symmetrie der Perioden (im musikalischen Sinne) oft wesentlich. Er bindet sich in seltenen Fällen an scharfgeordnete Taktgliederungen, wie die Musik sie einzuhalten aus äusseren Gründen gezwungen ist. Hingegen bedient er sich vorzugsweise ungleicher Taktarten ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$), die in der Musik nur ausnahmsweise zur Anwendung kommen. Dadurch, dass dem sprachlichen Vortrag freie Pausen und Redeeinschnitte gestattet sind, darf er unbekümmert über die Taktstriche hinweggehen, deren strenges Einhalten für die periodische Accenturierung in der Musik von entscheidender Wichtigkeit ist. Ausserdem weiss die Vokalmusik die Sprechpausen durch mannigfache instrumentale Hilfsmittel (Zwischenmotive) auszufüllen, während diese Pauseneinschnitte sprachlich an eine gewisse Länge gebunden sind, die nicht überschritten werden darf, soll die Satzphrasierung nicht sinnlos werden. Hieraus entspringt die Ungleichheit der Taktlängen. Für die Musik gibt es ein metronomisirtes Tempo: für die Sprache niemals, weil dieses an den Sinn und Charakter des Vortrags gebunden, einem stetigen Wechsel der Beschleunigung und Verlangsamung unterworfen ist.

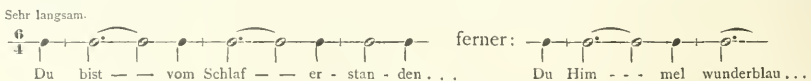
Da kann es wohl geschehen, dass ein uns längst bekanntes Gedicht, dessen Tonfall, vielleicht von der Jugendzeit her, uns geläufig und liebgeworden war, uns plötzlich fremd entgegentritt, sobald wir es in das Gewand eines sinngemäss betonten und phrasirten, dadurch aber ungewohnten Vortrags gekleidet sehen. Ist uns das Gedicht endlich als vielgesungenes Lied bekannt, dann sind wir dem natürlichen Sprachrhythmus gegenüber völlig befangen. Denn wie häufig kommt es vor, dass die Musik, um ein wirksames Stimmungsbild zu schaffen, rhythmischer Mittel sich bedient, die den natürlichen Wellenschlag der Sprache in melodische Formen zwingen, die an sich recht schön und wirkungsvoll sein können, aber die Unmittelbarkeit des sprachlichen Wortlautes schwer schädigen. Als Beleg hiefür kann R. SCHUMANN's vielgesungenes Lied: »Allnächtlich im Traume« gelten. Man vergleiche nur das sonst so zutreffende Stimmungsbildchen mit dem natur- und sinngemässen Sprachrhythmus, der etwa so zu notiren ist:



Für den Vergleich zwischen musikalischer Lizenz und organischer Sprachgliederung ist noch die dritte Strophe des Gedichtes von Interesse:



In einem anderen Liede, das eben wieder als Musikstück für sich betrachtet besonders stimmungsvoll ist: KERNER's »Stille Thränen«, deklamiert Schumann:



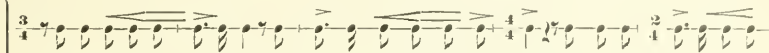
Obwohl »bist« und »Himmel« beides kurz betonte Silben, ist jede mit — fünf »sehr langsamen« Viertelsnoten ausgestattet.

Von derartigen Vergehen gegen die natürlichsten Sprachgesetze ist übrigens kaum einer unserer Liedercomponisten freizusprechen, obgleich gerade auf dem Gebiete reiner Lyrik unsere herrliche Sprache eine pietätvollere Behandlung zu beanspruchen hätte. In der üblichen Tagesoper ist sie ja ohnehin für vogelfrei erklärt und hat sich jede Verrenkung ruhig gefallen zu lassen. Wir besitzen viel des Vortrefflichen auf diesem Gebiete. — Aus dem reichen Liederschatze R. SCHUMANN's greife ich eines der bekanntesten heraus und stelle der musikalischen Rhythmisierung die sprachliche gegenüber, um zu zeigen, wie das Versmaß der vierfüßigen Jamben sich auch ohne die herkömmliche Scansion auf das wirksamste ausgestalten lässt:

Langsam.

Gesang: 

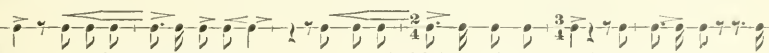
Wenn ich in dei-ne Au-gen seh, so schwindet all mein Leid und Weh! Doch wenn ich küs-se deinen

Sprache: 

Wenn ich in dei-ne Au-gen seh, so schwindet all mein Leid und Weh! Doch wenn ich küs-se deinen

G.: 

Mund, so werd' ich ganz und gar ge-sund! Wenn ich mich lehn' an dei-ne Brust, komm't's ü-ber mich wie

Sp.: 

Mund, so werd' ich ganz und gar gesund! Wenn ich mich lehn' an dei-ne Brust, komm't's ü-ber mich wie

G.: 

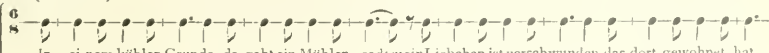
Himmels-lust; doch wenn du sprichst: ich lie-be dich, so muss ich wei-nen bit-ter-lich.

Sp.: 

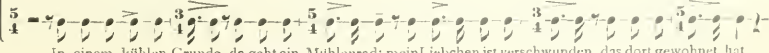
Himmels-lust; doch wenn du sprichst: ich lie-be dich, so muss ich wei-nen bit-ter-lich.

Die Versfüsse, des nackten Tonfalls entkleidet, schliessen sich bis auf geringe, ihrem Wesen entsprechende Abänderungen der melodischen Scansion auf das Zwangloseste an. — Suchen wir nun den rhythmischen Tonfall des jambischen Verses im einfachen Volksliede auf, so wird auch das für uns belchrend. Im Gegensatz zum freien, durchgebildeten Kunstliede behauptet hier die naive Volksweise ihr Recht und bleibt dem Tanzrhythmus treu, auch wenn es auf Kosten einer natürlichen Wortbetonung geschieht. Greifen wir aus dem blühenden Garten vaterländischer Volkslieder das nächste heraus, dem Gesange die einfache Wortbetonung wieder gegenüberstellend:

(Volksweise.)

Gesang: 

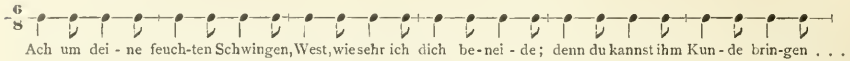
In ei-nem küh-len Grunde, da geht ein Müh-len-rad; mein Lieb-chen ist ver-schun-den, das dort ge-wohnt hat.

Sprache: 

In ei-nem küh-len Grunde, da geht ein Müh-lenrad; mein Lieb-chen ist ver-schun-den, das dort ge-wohnt hat.

Betrachten wir nun die Gegensätze zwischen Sprache und Gesang beim trochäischen Versmaße. Dazu ist eine möglichst reine Versussgliederung erforderlich, die den Tonfall in strenger Gesetzmäßigkeit durch das ganze Gedicht festhält. GOETHE's »Suleika« wird am

zweckmässigsten zu einem Vergleiche geeignet sein, da es ein vielgesungenes und von keinem Geringeren als MENDELSSOHN componirtes Lied ist. Dasselbe besteht aus reinen vierfüssigen Trochäen und ausserdem noch durchgehends aus akatalektischen Strophen. Nach der üblichen Scansion hätten wir einen Sechssachtel-Takt, und jede Versreihe erhielte eine zweitaktige Periode.



Dass aus dieser Rhythmisirung ein ermüdender Tonfall erwächst, ist keine Frage. Mendelssohn hat dies unzweifelhaft gefühlt. Allein — die schöne ausdrucksvolle Melodie, die sich bis zu melismatorischen Ausschmückungen versteigt, musste durchgeführt werden, mochte darüber die Wahrheit der natürlichen Betonung und Satzphrasirung geschädigt werden oder nicht. Sehen wir nun, wie der musikalische (gesangliche) Rhythmus zur ungezwungenen Sinnbetonung, wie der rednerische Vortrag sie fordert, sich verhält.



Was bei obigem Vergleich sofort ins Auge springt, ist die völlig verschiedene Satzphrasirung, die, sprachlich aufs bestimmteste gruppiert und durch Pauseneinschnitte abgegrenzt, sowohl Satzperioden als getrennte Wortglieder des Verses unter sich abrundet, um durch Zuhilfenahme der Sprachcontinuität ein melodisch gebundenes Klangbild zu gestalten. Die Musik hingegen strebt einem anderen Ziele zu und erreicht es auch wirklich. Dazu bedient sie sich einer streng geschlossenen Periodik, gefälliger Melodie und stimmungsvoller Durchbildung der harmonischen Unterlage, durch richtig vertheilten Wechsel von Moll und Dur, um der Grundstimmung im Allgemeinen gerecht zu werden. Dass die rhythmischen Schönheiten der Wortdichtung bei dieser Methode des Umgestaltens zum gesungenen Liede nicht zur Geltung gelangen können, ist begreiflich. Dass aber ein solches Verfahren kaum Bedenken erregt, beweist eben, wie selten eine gewissenhafte Beachtung der rhythmischen Grundgesetze unserer Muttersprache bei uns angetroffen wird. —

Was im Besonderen das obige Lied betrifft, so muss ich noch auf eine Verstelle hinweisen, über welche die Musik in ganz unbegreiflicher Weise hinweggeht, die aber innerhalb des logischen Gedankenganges und der dichterischen Absicht, die Grundstimmung des Liedes

zu klarer Anschauung zu bringen, von besonderem Belang ist und eine entsprechende Vortragsnuance zwingend voraussetzt.

Ueber den aufzählenden Wörtern »Blumen, Auen, Wald und Hügel«, die durch Pauseneinschnitte von einander getrennt sind, befindet sich demungeachtet ein sprachlicher Phrasirungsbogen, der sie alle gemeinsam umschliesst. Es ist dies ein Fall, wo die höchste Anforderung an die Sprachcontinuität zu idealster Ausgestaltung gelangt, und deren Klangwirkung ich nicht anders bezeichnen kann, als vergleichsweise mit einem auf dem Piano kurz angeschlagenen Tone, dessen Verlängerung, oder richtiger, dessen Uebergang zum folgenden durch das Aufheben des Pedals bewirkt wird. Der in die Klanggesetze der Sprache Eingeweihte wird mich verstehen. Der Schüler erlerne es durch vorbildliche Anciferung des Lehrers und fleissigstes Studium. Als zweckmässige Vorübung, freilich mit etwas längeren Pauseneinschnitten, sind die folgenden Verse von UHLAND zu betrachten:



Nun möge im Gegenhalt zu obigem Kunstliede Mendelssohns ein einfaches Volkslied im trochäischen Versmaße folgen. Obwohl ein jüngeres (Silcher), zeigt doch der natürliche Tonfall: wie mit den einfachsten, ungesuchtesten Mitteln der gesanglichen Umgestaltung Zutreffendes zu erreichen ist. Jeder kennt die Liedweise, deswegen setze ich die blosse Scansion, um ihr die sprachliche gegenüber zu stellen, die, bei grösster Einfachheit des poetischen Inhalts, immerhin noch bestimmte rhythmische Unterschiede dem Gesange gegenüber erkennen lässt.

(Volksweise)

Gesang: $\frac{3}{4}$ Mor-gen muss ich fort von hier und muss Abschied nehmen; o du al-ler-schönste Zier, Scheiden das bringt

Sprache: $\frac{5}{4}$ Mor-gen muss ich fort von hier und muss Abschied nehmen; o du al-ler-schönste Zier, Scheiden das bringt

Grämen. Weil ich dich so treu geliebt, ü-ber al-le Mafsen, soll ich dich verlas-sen, soll ich dich ver-las-sen.

Grämen. Weil ich dich so treu geliebt, ü-ber al-le Mafsen, soll ich dich ver-las-sen, soll ich dich ver-las-sen.

Wesentlich anders gestaltet sich das Verhältniss von Sprache und Gesang beim daktylischen Versmaße, den Anapästten und daraus combinirten Mischgattungen, deren Tonfall rhythmisch ein dreitheiliger ist. Sobald der Gesang zu seiner Charakteristik raschere Zeitmaße verwendet, trifft er durchgehend mit der Sprachscansion zusammen. Die rhythmischen Unterschiede sind dann nahezu aufgehoben.

Lebhaft. (Am Bodensee von Platen)

$\frac{6}{8}$ Schwelle die Se-gel, günstiger Wind! Tra-ge mein Schiff an das U-fer der Fer-ne; scheiden muss ich, so scheid ich denn...

Sehr lebhaft. (Reiterlied von Lenau)

$\frac{6}{8}$ Wir reiten durchs Leben im stürmischen Flug, ohne Rast wie die flüch-ti-ge Wel-le! Wir haschen das Glück im Vorüber-flug...



Da dieser Rhythmus die Uebereinstimmung zwischen Sprache und Gesang wesentlich begünstigt, so kommen bei den genannten Versarten weit seltener Verstösse gegen die naturgemässe Betonung der Wortfüsse vor. Auch vergesse man nicht, dass nur ein geringer Procentheil unserer lyrischen Poesie dieser Vergattung angehört, die für breitere, also epische oder dramatische Formen, überhaupt kaum zulässig ist. — So hat beispielsweise UHLAND zu keiner seiner Dichtungen das daktylische Versmaass verwendet; offenbar weil er ein äusserst feines Ohr für edle, durchgebildete Sprachrhythmen besass, um einem Tonfall besonderen Geschmack abzugewinnen, der die Elemente des Tanzschrittes so unverhüllt erkennen lässt. Hingegen ist er stets bestrebt, den eintönigen Silbenfall der Scansion durch das Einschieben leichter Nebensilben möglichst aufzuheben, um so ein reicheres Leben in die rhythmische Gliederung des Verses zu bringen. —

Andererseits ist der Geisterchor im »Faust« der lebendige Beweis, dass auch dem daktylischen Rhythmus charakteristisches Wesen innewohnt. Freilich hat der Dichter durch den jedesmaligen unvollkommenen zweiten Versfuss die Eintönigkeit geschickt zu unterbrechen gewusst! GOETHE weiss stets musikalisch-rhythmisches Leben, eine gleichsam plastische Satzphrasirung in seine Dichtungen zu bringen. Man denke an den »Erkönig«! Ueberall ein geordneter Reichtum, im Gegensatz zu dem genialen SCHILLER, dessen himmelstürmendes Naturell ihn unwillkürlich zur freien, ungebundenen Form des Verses hinriss, — der sich Rhythmen schuf, mit denen er frei schaltete, und welche seiner schwungvollen Darstellung zugleich den möglichst erschöpfenden Gedankenausdruck sprachlich sicherten. Wer möchte sich Schiller kunstvoll reimend wie einen Platen oder Rückert vorstellen? — Er hat als Meister die wohlgefügte Versform gar oft durchbrochen, vermochte aber dafür einen rhythmischen Taktwechsel voll unbeschreiblichen Zaubers zu schaffen, der uns für die seiner Versscansion anhaftende individuelle Willkür vollauf entschädigt.*)

Nachdem wir den Sprachrhythmus aus seinen Elementen heraus entwickelt und bis zur vollkommenen Durchbildung seines besonderen Wesens verfolgt haben, erübrigt noch, einen Blick auf jenen integrierenden Bestandtheil der griechischen Tragödie zu werfen, der durch

*) Mir fällt da ein tief sinniger Ausspruch R. SCHUMANN's ein, der zwischen seinen musikalischen Aphorismen zu finden ist: »Es würde Jener der grösste Musiker sein, der uns den Rhythmus ganz vergessen machte.« Was mochte ihn zu diesem prophetischen Ausblicke veranlassen haben? Ich meine, die gewaltige Neunte von Beethoven könnte es gewesen sein; und dessen letzte Quartette mögen diese Ansicht nur noch mehr vertieft haben. Konnte er ahnen, dass so bald nach ihm Einer (freilich kein »absoluter Musiker«) kommen werde, dem es beschieden war, das auszubauen, was er selbst im Geiste ahnungsvoll erschaut hatte! — Oft habe ich, auf dieses bedeutsame Wort hin, mit gesteigertem Interesse in seine Werke mich vertieft, bin den verschlungenen Wegen seiner blühenden Romantik gefolgt, um zu gewahren, wo dieses unzweifelhafte Ringen nach dem von ihm erhofften Ziele am greifbarsten Form gewonnen habe.

Manche seiner Werke lassen deutlich erkennen, wie er, wenn auch zaghaft, an dieser an sich so heilsamen Fessel zu rütteln versucht. Allein erst in einer Anzahl seiner Vokalcompositionen, in der Verschmelzung der Musik mit dem Worte ist es ihm gelungen, dieser Fesseln sich zu entledigen, um endlich mit den, wohl aus diesem Grunde so wenig verstandenen »Harfnerliedern« für den kostbarsten Besitz der Sprache: ihren freien rhythmischen Gesetzen rückhaltlos einzutreten, und damit nach dieser Seite einen Fortschritt hervorzurufen, der wohl verdiente, seinem ganzen Umfange nach gewürdigt zu werden. Diese Lieder strömen eine völlig »unmetronisirte« Empfindung aus, weil sie dem warmen Pulsschlag der Sprache abgelauscht sind. Sie sind die Verkünder und geistesverwandten Vorläufer der Monologe des Hans Sachs in WAGNER's »Meistersingern« (Wie duftet doch der Flieder — Wahn! Ueberall Wahn!) und tragen den Stempel deutschen Gesangsstyles in der eminentesten Bedeutung! Naturgemäss komme ich im zweiten Theil auf das hier blos Ange deutete ausführlicher zurück.

Schiller, Platen u. A., obwohl nur ganz vereinzelt, auch auf dem deutschen Theater Eingang gefunden hat: ich meine den gesprochenen Chor. — Mit Sicherheit wird schwerlich festzustellen sein, ob der griechische Chor gesprochen oder gesungen wurde; wahrscheinlicher ist es, dass die Ausführung dieser Chöre eine sprachliche war, zufolge des vokalen Reichthums der Sprache an sich, also der quantifizierenden Beschaffenheit der Wortbetonung, die innerhalb der zeitlichen Silbenbegrenzung erhebliche Dehnungen der Vokale gestattet, ohne damit der Scansion Zwang aufzuerlegen.

In der Vorrede zur »Braut von Messina«, »Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie«, sagt SCHILLER: »... und er (der Chor) thut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet« u. s. w.

Aber eine sinnliche Klangwirkung, wie sie dem griechischen, wenn auch nur gesprochenen Chore immerhin möglich war, ist mit der deutschen Sprache, angesichts unserer meist kurz accentuirten Wortbetonung, nicht zu erzielen. Die von Schiller erhoffte Wirkung des Chores wäre nur durch die naturgemässe Multiplikation des gesprochenen Wortes zum gesungenen Tone zu verwirklichen. Unser Chor ist einfach vor die Alternative gestellt: entweder scharf im Takte zu scandiren, um sich ein verständliches Unisono zu sichern und damit zu einem reizlosen Vortrag verurtheilt zu sein, oder er trachtet, den Sprachrhythmus (Tonfall) aus der sinn- und naturgemäßen geordneten Silben- und Wortbetonung herauszugestalten, ihn überhaupt zu einem reicheren rhythmischen Leben zu steigern — dann aber ist die Vielheit der Sprechenden im Wege, welche solche Vortragsschattirungen aus Gründen der Vielköpfigkeit einfach nicht gestattet.

Bekanntlich hat Mendelssohn die Chöre im »Oedipus« und der »Antigone« des Sophokles durchcomponirt, mit instrumentaler Begleitung versehen und damit recht wirkungsvolle Gesangsstücke geschaffen. Allein Wirkungen, wie sie sich Schiller offenbar vorstellte, konnten auch mit dieser Art der Bearbeitung niemals erreicht werden; denn unsere natürliche Wortbetonung ist bei Seite gelassen, dafür bezeichnet der Rhythmus durchgehends die den griechischen Metra nachgebildeten Versfüße, die für unser Ohr immer etwas Fremdes behalten werden.

Eine Aufführung der »Braut von Messina« im Hoftheater zu München mit gesprochenen Chören bleibt mir übrigens eine anregende Erinnerung. Hier war vom Chor eine einheitliche Sprachleistung erzielt, wie ich sie — bei der geringen Pflege dieser Sprachdisciplin — in Wirklichkeit niemals erwartet hätte. Ueberall liess sich eine planvolle Anleitung erkennen. Dennoch lässt sich, trotz aller Präzision, die ein gründlichstes Einstudiren allenfalls ermöglicht, ein individualisirter Vortrag nicht annähernd erreichen. Es ist eine schwerfällige Klangmasse, die an unser Ohr dringt. Statt eines Tones hören wir eine Reihe nicht zu bemessender Tonintervalle zugleich. Denn ein musikalisches Zusammenstimmen des sprachlichen Mitteltones auf einem gemeinsamen Intervall ist beim besten Willen unmöglich und wäre der verschiedenen Stimmgattungen wegen schon nicht durchzuführen. Die Hebung und Senkung des Sprechtones kann bestenfalls auch nur eine beiläufige sein und die Zeitwerthe der Silben werden immer eine ungleiche Behandlung erfahren, so lange ein Taktstock dabei nicht energisch gehandhabt wird.

Wie gesagt, beim Chorsprechen tritt das quantifizierende Element der Sprache viel zu überwiegend hervor und die Annäherung an den Chorgesang ergibt sich ganz von selbst. Man erhält eben einen singenden Vortrag, dessen allgemeine Wirkung, nach Seite der zu produzierten Tonmassen, allerdings eine imposante sein kann, sich aber vom Wesen des sprachlichen Vortrags möglichst weit entfernt. An eine angemessene Sprachmodulation ist doch unbedingt nicht zu denken, wenn man um und neben sich die verschiedenartigsten Töne und dissonirende Tonintervalle vernimmt, die den Einzelnen im Chor zu feineren Tonnuancen niemals gelangen lassen. Ich habe wiederholt mit Schülern Versuche unternommen, muss aber bekennen, trotz grösster Beharrlichkeit zu keinem Resultate gelangt zu sein, das mich besonders befriedigt hätte.

Hingegen gestatteten mir die erwähnten Versuche einen förderlichen Einblick in den Gang des Unterrichts, wie er allenfalls in den Schulen zu betreiben wäre, um die Jugend frühzeitig mit den prosodischen Sprachgesetzen bekannt zu machen. —

Da ist natürlich kein anderer Weg als der des Chorsprechens zu betreten; jedoch vergesse man nicht, dass dort im Drama eine rhetorische Kunstleistung bezweckt ist, die man dem Chore abverlangt, während hier lediglich die Absicht darauf gerichtet ist: die jugendlichen Schüler mit den Elementen der Sprachbetonung, mit dem Verhältniss der schweren, leichten und schwankenden Silben vertraut zu machen, ihnen die rhythmischen Sprachgesetze möglichst zur Anschauung zu bringen, um endlich dasjenige der dynamischen Satzphrasierung in fasslichster Form und durch entsprechende Beispiele hereinzuziehen, was dem Einzelvortrag künftig ein abgerundetes Gepräge geben soll. Was das gemeinsame Chorsprechen in der Schule und zwar in den unteren Klassen der Volksschule betrifft, so ist hier der kürzeste Weg auch zugleich der zweckmässigste. *)

Das Kind begreift bald, was eine schwere und eine leichte Silbe ist; wie diese innerhalb eines Taktstriches sich ordnen, und wie endlich aus dem zweiviertel ein dreiviertel Takt wird, wenn eine halbbetonte dritte Silbe hinzutritt. Das Kindesgedächtniss wird wohl nicht überlastet, wenn man ihm zumuthet, nach einigen Unterrichtsstunden sich zu erinnern, dass der eine Vers ein jambischer, der andere aber ein trochäischer ist, und dass die dritte Hauptgattung daktylisch genannt wird. Hat sich diese Vorstellung erst einmal befestigt, dann wird mit der fortschreitenden geistigen Entwicklung des Kindes auch diese Kenntniss und das Interesse daran in ganz gleichem Verhältnisse wachsen, bis dann kleine Einzelvorträge der Schüler den Lehrer veranlassen, um etwas näher auf das Wesen des Sprachrhythmus sowie der dynamischen Anforderungen des Vortrags einzugehen.

Als naturgemäße Vorbereitung für das Chorsingen ist das Chorsprechen gleichfalls von grossem Nutzen. Denn Sinn und Gefühl für den Rhythmus werden geweckt und gefestigt; nur ist bei den betreffenden Uebungen Bedacht darauf zu nehmen, dass Silbenscansion und logischer Sprachaccent sich möglichst decken, zusammenfallen. Diese natürlichen Sprachaccente lernt das Kind beim Sprechen und Singen der einschlägigen, in obigem Sinne ausgewählten Volksweisen kennen und mühelos in sich aufnehmen.

Vorgeschrittene Schüler mag dann der Lehrer auf die wichtigen Unterschiede zwischen Gesang und Sprache aufmerksam machen. Er lasse z. B. das Volkslied »In einem kühlen Grunde« im Sechssachtel-Takte nur rhythmisch singen, und öfters singen. Dann nehme er die Schultafel zur Hand und zeichne die Scansion des Liedtextes im Zweiviertel-Takte und Achtelnoten, zugleich mit dynamischer Wortbetonung an dieselbe, und lasse nun diesen neugewonnenen Sprachrhythmus von den Kindern gemeinschaftlich und — einzeln sprechen, wohlgemerkt mit möglichst ausdrucksvoller Zu- und Abnahme des Tones. Aber nur keinen Sechssachtel-Takt mit dem üblichen Silbenwerthverhältniss von 2 zu 1 sprechen lassen! Das wäre völlig verkehrt und würde den Sinn der Schüler für die natürlichen Elemente des sprachlichen Vortrags zweifellos nur verwirren. — Was in dieser Richtung überhaupt zu sagen und zu lehren ist, kann auf die einfachste, übersichtlichste Art für ein Kind schematisirt werden. Das eigentliche »Wissen«, das man sich anzueignen hat, ist so bescheiden, bei richtigem Erfassen und gründlichem Erlernen die hieraus resultirenden Wirkungen aber so unbemessbar, dass die Schule an diesem Unterrichtszweig nicht gleichgültig vorübergehen darf. Als etwas sich von selbst verstehendes müssen der Jugend diejenigen Grundgesetze vermittelt werden, bei deren Verfolg der Schüler einen verständnissvollen Ueberblick über das Gesamtmaterial gewinnt,

*) Unlängst wurde mir schulbehördlicherseits ein Werkchen zur Begutachtung übermittelt: »Gesanglehre für Volks- und Bürgerschulen, sowie der Unterklassen der Mittelschulen von FR. GRELL« (München, Th. Ackermann), das dazu bestimmt sein dürfte, in den Volksschulen reformatorisch im besten Sinne zu wirken. Die angefügten Volkslieder wären zugleich als zweckmässiges Material für das rhythmische, von mir gemeinte »Chorsprechen« in den unteren Schulklassen zu verwenden.

und die für ihn eine gefestigte Grundlage für seine späteren allgemein wissenschaftlichen Studien, welche des mündlichen Vortrags benötigen, wie auch für das etwaige Ergreifen eines sprach-künstlerischen Berufes bilden werden. —

Aber auch Jene, deren spätere bürgerliche Stellung ein fortgesetztes Befassen mit unserer vaterländischen Dichtkunst nicht mehr gestattet, werden die Errungenschaften der Schuljahre in spätere Lebensalter hinüberretten und sich damit nach dem Drange der Arbeit und Geschäfte eine geistige Erholung schaffen. Werden Solche den Sinn für das Schöne auf diesen Gebieten wohl jemals ganz verlieren? — Ich glaube nicht.

Es scheint mir nicht überflüssig, das Bemerkenswertheste über den Vortrag in einigen Sätzen gedrängt zusammenzufassen, um damit gleichzeitig der Schule Andeutungen für den Gang des Unterrichts zu übermitteln, die hier mit angemessenen Vereinfachungen zu verwenden wären.

1. Die Betonung des sprachlichen Vortrags richtet sich nach der Beschaffenheit der Wörter hinsichtlich ihrer grammatischen Stellung zu einander. Nicht die Quantität der Silben, sondern die Qualität der Wörter ist entscheidend. Sinn- und Begriffswörter sind schwer, Form- und Verhältnisswörter, Vor- und Endsilben schwach betont. Alle Wörter, welche eine beziehungsweise Stellung im Satze haben, werden mitteltönig genannt; sie ergeben sich aus ihrer Stellung und Abhängigkeit untereinander und erhalten sehr verschiedene Stärkegrade. Die Ausrufe der Empfindungswörter haben häufig die höchste Klangstärke des Tones.
2. Es gibt nur eine relative Silbenmessung, aber keine absolut metrische (quantitirende), aus dem einfachen Grunde, weil ohne naturgemäße Dehnung des Vokals eine zeitliche Ausdehnung der Silbe nicht zu ermöglichen ist, ohne eine unnatürliche Betonung zu erhalten. An Stelle früherer Anordnung tritt schwere und leichte Betonung.
3. Die naturgemäße Betonung kann die Vokale (Dyphthonge nicht), die Consonantengruppe der Klinger, sogar anderer produciblen Consonanten dehnen (unbeschadet einer abgerundeten Wortbildung), um innerhalb des Satzes ein möglichst ununterbrochenes Aneinanderreihen der Silben zu ermöglichen. Vollständige Besiegung aller artikulatorischen Hindernisse bei der Consonantenbildung muss hier vorausgesetzt werden. Diesen melodischen Fluss der Rede nennen wir die Sprachcontinuität.
4. Unbeschadet ihrer Selbständigkeit kann damit die Sprache ihr vokales Ausdrucksvermögen bis nahezu an die Grenze des Gesanges erweitern. Es ist dies die wichtigste Vorbedingung für die Gewinnung der Sprachmelodie.
5. Die durch den Inhalt des Satzes hervorgerufene, dem Hauptaccente zustrebende, allmähliche Steigerung beim Vortrag, sowie den allmählichen Rückgang der Tonstärke nennen wir die dynamische Satzphrasirung.
6. Vereinzelte Wortaccente, welche ohne Vermittelung ausserhalb des Satzgefüges als Empfindungswörter, Bejahungs-, Verneinungs- oder Anzeigewörter stehen, können von verschiedener Tonstärke sein. Hier unterscheidet die Sinnbetonung.
7. Tonhöhe und Umfang der Sprechtonintervalle müssen dem Sinne und Charakter des Vortrags angemessen sein, werden aber durch das vorhandene Klangmaterial des Vortragenden wesentlich bestimmt. Eine künstlerische sprach-technische Schulung bildet daher das wichtigste Element des mündlichen Vortrags.
8. Die Sprachmodulation bildet einen hervorragenden Bestandtheil des rednerischen Vortrags, ohne welchen derselbe farblos und ohne Wirkung sein würde.
9. Durch das Zusammenwirken von Laut-Continuität, dynamischer Durchbildung, richtig vertheilter Hebung und Senkung der Sprachintervalle, Rhythmus und sinngemässer Modulation bei glücklich vertheiltem Vokalwechsel, entsteht die Melodie der Sprache.

10. Der durchgebildete Sprachrhythmus löst die Metra des Verses (die Scansion) häufig auf und bedient sich dieser Glieder, um dem Wortsinne und den logischen Accenten gemäß: in der Prosa, unter gleichen dynamischen Voraussetzungen, abgerundete Sätze — in der Poesie aber den Vers, als den Bestandtheil einer erweiterten Satzphrasirung, zur Ausgestaltung zu bringen. Diese freie rhythmische Umgestaltung bleibt der Sprache unantastbares Recht. — Die erbrachten Beispiele haben klargelegt, wie dieses »Zerstören und Aufbauen« sich in natürlichster Weise vollzieht.

Mit dem Vorstehenden kann der erste Theil des Lehrbuches als abgeschlossen betrachtet werden. Das Dargebotene nehme man als das hin, was es sein soll: Der blosse Umriss dessen, was der mündliche Unterricht durch lebendige Vermittelung nun erst auszufüllen, weiterzubilden hat. Es sind diejenigen Hilfsmittel geboten, welche eine einsichtsvolle Unterweisung zu verwerthen wissen wird. Vor Allem war ich bestrebt, den Sinn für die Klangschönheiten unserer herrlichen Sprache kräftig zu beleben, und ein gründliches Studium der Gesetze ihrer kunstvollendeten Darstellung durch einen geordneten Lehrgang anzubahnen, um so einen organischen Unterbau für die Gewinnung stylvoller Gesangsleistungen zu schaffen, die das Material des zweiten Theiles planmässig durchführen und zum Abschlusse bringen wird.

Wenn es fast den Anschein gewonnen hat, als ob das vorstehende, lediglich das Sprachgebiet umfassende Unterrichtsmaterial, überwiegend für den Schüler des sprachlichen Vortrags bestimmt sei, so muss ich dem entgegen wiederholt und ausdrücklich bemerken, dass, obwohl die Wege, welche nach den höchsten Zielen der sprachlichen Recitation, oder jenen eines stylvollen Textgesanges hinstreben, vielfach verschieden sind — das Ergebniss des Studiums für Schauspieler und Sänger gleichwohl schliesslich dasselbe sein wird; für Letzteren um so günstiger, je klarer dessen Erkenntniss die zu lösende Aufgabe darin gipfeln lässt, dass die Sprache nicht blos den wichtigsten Bestandtheil des musikalisch-dramatischen Kunstwerks bildet, sondern dass sie gleicher Weise dem einfachsten Liede zu erwünschtem Ausdrucke verhilft und dem Vortrag erst eigentlichen Reiz verleiht. Denn die Musik ergreift das Wort, um den Ausdruck durch adäquate Hilfsmittel nicht blos peripherisch, sondern intensiv zu steigern.

Wo dies zutreffend geschieht, wo die Musik die rhythmischen Sprachgesetze pietätvoll beobachtet, da wird das Ergebniss stets ein wirkungsvolles im besten Sinne sein; wo es nicht geschieht und die Musik zu diesen Besonderheiten in ein disparates Verhältniss tritt, da verliert die Sprache das ihr angestammte Recht — sie wird vergewaltigt und die despotische Schwester feiert allenfalls Scheintriumphe. Für das Wahre und Unverfälschte auf diesem Gebiete nun, wo Sprache und Gesang zum idealsten Bunde die Hand sich reichen, muss der Sinn und das Unterscheidungsvermögen des Schülers frühzeitig entwickelt werden. Für die Wortbildung beim Gesange muss er das feinste Verständniss gewinnen, während sein Ohr für das melodische Element der Sprache zu erziehen ist, um den Gesang thatsächlich als die natürliche Multiplikation des Wortes zu betrachten und praktisch durchführen zu lernen.

In diesem Sinne stellt R. WAGNER (siehe Einleitung) als Grunderforderniss für eine deutsche Gesangsschule auf: »Dass dieselbe zu allernächst die Lösung der Aufgabe sich als Ziel zu stellen habe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniss zu setzen.« —

Von diesem Gesichtspunkte bin ich bei der Bearbeitung des in diesem Lehrbuche niedergelegten Materials ausgegangen; vorzugsweise veranlasst durch die Ergebnisse der gesanglichen Leistungen auf Bühnen und in Concertsälen, welche zum nicht geringsten Theil aus der Vernachlässigung der Aussprachsgesetze hervorgegangen sind. Der deutsche Kunstgesang hat sich einen nicht unerheblichen Theil seiner Ausdrucksfähigkeit, mithin seines Hauptpreizes dadurch entäussert, dass er die artikulatorische Verständlichkeit, also die natürlichste Anforderung beim Vortrag des Textgesanges, nicht nur völlig unerfüllt liess, sondern

auch das berechnete Gefühl für die Zusammengehörigkeit von Wort und Ton nahezu illusorisch gemacht hat! Deshalb möchte ich zu erstem Nachdenken über Abhilfe dieser sich täglich mehrenden Klagen zunächst alle Diejenigen veranlassen, welche berufen sind, mit an dem Verbesserungswerke, das ich mit dieser Arbeit über die Grenzen meiner persönlichen Thätigkeit hinaus in Angriff genommen habe, nunmehr thatkräftig theilzunehmen, und sie auffordern, diesen Weg mit mir zu beschreiten, um in vereinter Arbeit bei gleicher Zugrundleitung des Lehrstoffes im Verfolge gleicher Ziele, der wahren, ächten Kunst des Vortrags zu der ihr innewohnenden Macht des Ausdrucks zu verhelfen. Denn eine missmuthige, thatlose Resignation kann uns nicht helfen — hier gilt es frischen, frohen Muthes kräftig Hand anzulegen.

Dieser erste, sprachliche Theil soll mithin, wie ich schon in der Einleitung betonte, nicht bloß für den Sänger als nothwendigstes Vorbildungsmittel für einen tadellosen Textgesang bestimmt sein, sondern ich wünschte den dargebotenen Lehrstoff ebenso für den Unterrichtsgang in Theaterschulen, Schauspieler-Akademien, für die rhetorische Ausbildung von Schul- und Kanzelrednern u. s. w. verwendet zu sehen. Auch Solche, die vermittelt ihres, mit der Oeffentlichkeit in Berührung kommenden Berufes der Sprachgewandtheit und der Festigung des Organs bedürfen, werden sich der Sprechübungen mit Vortheil bedienen können.

Ferner wünschte ich, dass diese Arbeit besonders von Seite jener Lehrer Beachtung fände, deren Beruf und eigentlichste Aufgabe es ist, der heranwachsenden Jugend die Klang- und Artikulationsgesetze unserer Sprache, sowie deren hohe Schönheiten und poetische Ausdrucksfähigkeit frühzeitig und anregend zu vermitteln.

Denn das Eine ist völlig zweifellos, dass erst dann der zu erhoffende Umschwung mit unwiderstehlicher Macht sich vollziehen wird, wenn man darüber einig geworden ist: dass eine allgemeine Regelung der Aussprache, wie ich sie im Auge habe und mit Wort und That durchzuführen bestrebt bin, in der Schule ihre ersten gesunden Wurzeln anzusetzen hat, um sodann dem vorgeschrittenen Alter und einer erhöhten Geistesbildung die lohnende Freude am erfolgreichen Studium, und dem praktisch Ausübenden endlich die unberechenbaren Vortheile des hier zu Gewinnenden mit Sicherheit zu gewähren.

An dem heutigen Stande der phonetisch-artikulatorischen Darstellung unserer Sprache, die nicht selten bis zur Unkenntlichkeit entstellt und zur Carrikatur herabgesunken uns entgegentritt, tragen ungenügende Anleitung und Ungründlichkeit zweifellos die Hauptschuld. Die Erfahrungen meiner praktischen Thätigkeit ermuthigen mich zu der Annahme, dass richtige Erkenntniss und guter Wille Alles durchzusetzen vermögen. — Möchte die vorliegende Arbeit der lebendige Antrieb zu einem baldigen Umschwunge sein.

Ende des ersten Theiles.



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
840
H39
Th.1

Hey, Julius
Deutscher Gesangs-Unterricht

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 21 09 011 0