

FRITZ SCHUMACHER · DIE SPRACHE DER KUNST

FRITZ SCHUMACHER
DIE SPRACHE DER
KUNST

Dieser Scan eines Buches

von **Fritz Schumacher**

wurde im Juli 2018

– mehr als 70 Jahre nach dem Tod von Fritz Schumacher –

(Fritz Schumacher;

Geboren: 4. November 1869, Bremen;

Gestorben: 5. November 1947, Hamburg)

angefertigt von **Jörg Beleites**, Hamburg,

Mitglied der Fritz-Schumacher-Gesellschaft.

Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.

Vereinigung zur Förderung der Baukultur

c/o Fritz-Schumacher-Institut

<http://fritzschumacher.de/gesellschaft/>

Das Original dieses Buches ist Bestandteil

der **Bibliothek des Fritz-Schumacher-Instituts**

und kann dort eingesehen werden.

Schumacher, Fritz

Die Sprache der Kunst

Stuttgart [u.a.]: Deutsche Verl.-Anst, 1942.

Signatur: 9.008

Seit 2013 (*und zur Zeit immer noch*)

befindet sich das **Fritz-Schumacher-Institut**

in den ehemaligen Räumen der HafenCity Universität Hamburg,

Hebebrandstraße 1, Haus B, Raum 12.

<http://fritzschumacher.de/institut/institut/>

Der Scan ist mit OCR-Texterkennung bearbeitet und anschließend optimiert worden.

Es ist also eine Volltextsuche in ihm möglich.

Hamburg, 25.7.2018 Jörg Beleites

Nachfragen über joerg.beleites@gmx.net

Vergl. auch www.joerg-beleites.de

aus organisatorischen Gründen ist der
Scan dieses Buches in zwei Teile
zerlegt worden:
Dieses ist der 1. Teil bis Buchseite 163

9.008

3.
Expl.

Schumacher
, Fritz

Die Sprache der Kunst

Deutsche Verlags-Anstalt,
Stuttgart Berlin, Stuttgart, 1942

Die Sprache der Kunst

Fritz-Schumacher-Institut
Bibliothek

Datum: 29.6.2004

Signatur: 9.008

3. Exempl.

FRITZ SCHUMACHER
DIE SPRACHE DER KUNST

P. Marquardt.

FRITZ SCHUMACHER
DIE SPRACHE DER
KUNST



DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTT GART BERLIN

P. Marguardt.

FRITZ SCHUMACHER
DIE SPRACHE DER
KUNST



DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

INHALT

VORWORT.....	7
I. DIE KUNST DER SPRACHE	9
1. Die Sprache als Instrument	9
2. Die Sprache als Kunst	20
3. Die Kunst der Rede	33
II. FORMEN DER SPRACHKUNST	43
1. Epische Dichtung	43
2. Lyrische Dichtung	56
3. Dramatische Dichtung	63
III. DIE KUNST DER BÜHNE	72
1. Das Bühnenbild	72
2. Die Schauspielkunst	85
3. Die Lichtspielkunst	98
IV. DIE KUNST DES TANZES	113
1. Wandlungen der Bedeutung	113
2. Neue Regungen des Tanzes	120
V. DIE KUNST DER MUSIK	131
1. Die Mittel des Ausdrucks	131
2. Die Formen des Ausdrucks	143
3. Die Anfänge der Musik	156
VI. DIE BILDKUNST	162
1. Die Malerei	162
2. Die Graphik	182
VII. DIE KUNST DER PLASTIK	195
1. Die Ziele des Ausdrucks	195
2. Die Mittel des Ausdrucks	205
VIII. DIE KUNST DES BAUENS	212
1. Gebundenheit und Gestaltungswille	212
2. Fläche, Masse und Raum	221
3. Licht und Farbe	241
IX. DIE DENKMALKUNST	261
X. DIE KUNST DES STÄDTEBAUS	280
XI. KUNST UND TECHNIK	293
1. Das Wesen der Technik	293
2. Kunst und Ingenieurwerk	300
3. Kunst und Maschine	307

VORWORT

In den Wissenschaften kann man nur noch in einem begrenzten Bereiche Meister sein, nämlich als Spezialist, und irgendwo soll man dies sein. Soll man aber nicht die Fähigkeit der allgemeinen Übersicht, ja die Würdigung derselben einbüßen, so sei man noch an möglichst vielen anderen Stellen Dilettant; — — sonst bleibt man in allem, was über die Spezialität hinausliegt, ein Ignorant und unter Umständen im ganzen ein roher Geselle.

Jacob Burckhardt

Wenn der Leser im folgenden durch alle Gebiete geführt wird, in denen die Kunst zum Menschen spricht, so mag es zunächst vermessen erscheinen, daß ein Mann, der gar kein beglaubigtes Führerdiplom für solch eine abenteuerliche Wanderung aufzuweisen hat, dieses Wagnis beginnt. Er kann sich nur darauf berufen, daß er diesen Weg durch viele Jahre für sich selber erkundet hat und jetzt am Ende der Fahrt den Trieb in sich fühlt, von all dem Schönen und Merkwürdigen mitzuteilen, das er dabei fand.

Was er fand, ist im großen betrachtet eine sehr einfache Wahrheit, nämlich die Erkenntnis, daß alle Kunst unter einheitlichen Gesetzen steht, ob sie nun durch Wort, Ton, Gebärde, Farbe, Form oder organisierte Masse wirkt. Diese Gesetze walten als schöpferische Mächte im Weltall, und es ist des Menschen große Tat und zugleich die große ihm zuteil gewordene Gnade, daß er Verbindung mit ihnen hat finden können durch Wort, Ton, Gebärde, Farbe, Form und Massengestaltung.

Durch diese Verbindung erreicht er das gesteigerte Empfindungsleben, das uns über den Alltag emporhebt in Sphären, die uns sonst verschlossen sind. Je schwerer der Alltag wird, um so wichtiger wird der Weg in diese Sphären.

Die einfache Wahrheit von der Einheit aller Künste kann man nur voll erkennen, wenn man ihre ganzen Reiche im Geiste durchwandert. Das Ziel solcher Wanderung ist nicht nur ein ästhetisches, es ist mehr.

Im einzelnen wird man dabei aber etwas erleben, was nicht „einfach“ genannt werden kann, nämlich die unendliche Mannigfaltigkeit, mit der die verschiedenen Künste die Mittel, die ihnen gegeben sind, gebrauchen, um das hohe Ziel der Berührung mit dieser schöpferischen Macht ewiger Gesetze zu erreichen. Aus diesen Mitteln formt sich jede ihre besondere Sprache.

Die Anlage, um dieser besonderen Sprache lauschen zu können, ist wohl jedem vollwertigen Menschen von der Natur gegeben, aber aus dieser Anlage entwickelt sich erst die Fähigkeit des Verstehens durch ernstes, liebevolles Versenken. *Res severa verum gaudium.*

Vielleicht darf man auch ohne beglaubigtes Führerdiplom versuchen, den Weg zu diesem liebevollen Versenken durch einige Winke zu weisen.

Fritz Schumacher

Hamburg 1942.

I. DIE KUNST DER SPRACHE

1. DIE SPRACHE ALS INSTRUMENT

Es ist sehr merkwürdig zu verfolgen, wie einer der großen Sprachformer der abendländischen Welt, wie Dante sich der Sprache gegenüber verhält. In einer seiner lateinisch geschriebenen Abhandlungen, „*De vulgari eloquentia*“, setzt er auseinander, daß Gott mit der ersten Menschenseele zugleich eine bestimmte Sprachform geschaffen hat, eine Ursprache: die Sprache des „Alten Testaments“. Des Segens dieser Einheitsprache göttlichen Ursprungs sei die Menschheit erst durch das himmelstürmende Verbrechen des Turmbaus von Babel verlustig gegangen, und die große Sprachverwirrung, diese immer mehr wachsende Aufteilung der Menschensprache in Stämme und Mundarten, habe als Strafe eingesetzt. Jedes Volk möchte sich nunmehr in seiner Eitelkeit einreden, seine Muttersprache sei die Ursprache der Menschheit, aber das sei ein Wahn. Weil die wahre Ursprache den Menschen mehr und mehr verlorengegangen ist, betrachtet Dante das Latein als eine Erfindung der Gelehrten, um in der allgemeinen Unsicherheit wenigstens einen festen, durch Regeln gesicherten Punkt zu haben.

Wenn dieser selbe Dante, der das Fundament der Sprache so skeptisch beurteilt, seine große Dichtung schließlich in der Alltagssprache seines Volkes verfaßt und diesem dadurch ein festes Bollwerk gegen die Gefahren schafft, die er leidenschaftlich beschreibt, so sehen wir, auf welche Fülle verwickelter Fragen wir stoßen, wenn wir nach einer Klärung über das Wesen der Sprache suchen.

„Das Wesen der Sprache?“ — Kann man das überhaupt sagen?

Die Sprache schlechthin gibt es doch offenbar gar nicht; nichts vermöchte das wohl deutlicher zu bekräftigen, als Dantes Ausführungen. Auch wenn man in der Sprache eine Gabe der Gottheit sehen will, ist nach unseren heutigen Vorstellungen eine Verschiedenartigkeit ihrer Ausdrucksmittel eine natürliche und unvermeidliche Erscheinung der Menschenentwicklung. „Die Sprache“ ist also nichts real Faßbares, wir kennen nur Nationalsprachen. Männer wie Humboldt und Grimm haben in ihnen zwar eine gewisse Einheit nachzuweisen und sie als „Instrumentierung“ einer mehr ahnbaren als beweisbaren Einheitsprache aufzufassen gesucht, aber für unser lebendiges Verhältnis zur Sprache hat das keine Folgen, und es bleibt den Nationalsprachen gegenüber bei einer inneren Abgrenzung des Gefühls, die Burckhardt in die schönen Worte gekleidet hat: „Soviel Sprachen, soviele Herzen besitzt man.“

Ja, wenn wir genauer zusehen, sind auch die Nationalsprachen nicht etwas, was sich als überschaubare Einheit erfassen läßt. Das Deutsch unserer Minnesänger ist dem an Goetheschem Deutsch geschulten Menschen kaum verständlich, und das würde in noch viel höherem Maße der Fall sein, wenn nicht zwischen diesen beiden Polen die große Festigung des deutschen Sprachgebrauchs läge, die Luthers Bibelübersetzung bedeutet.

In Wahrheit sind die Nationalsprachen in ständigem Wandel begriffen: ihre Laute verändern sich, der Wortschatz wächst um völlig neue Begriffe, die Bezeichnungen vieler dem Gebrauch vertrauter Dinge werden anders. Ja, auch manche unveränderte Worte bekommen einen anderen Inhalt; wenn wir beispielsweise heute von „Himmel“ sprechen, kann sich damit etwas völlig anderes, jedenfalls aber etwas weitaus Vieldeutigeres als für den Minnesänger verbinden. Etwas innerhalb der Nationalsprachen Festes ist also nur die Sprache einer bestimmt datierten Zeit, und etwas Lebendiges ist nur die Sprache der jeweiligen Gegenwart. Und selbst da sind wir nicht wirklich auf siche-

rem Boden, wenn wir das Deutsch der Gegenwart betrachten. Wird es uns nicht wieder entgleiten?

Ein neuerer Schriftsteller läßt den Grafen Zeppelin, Bosch und Helmuth Hirth in einem Berliner Lokal über technische Geheimnisse des Flugzeugbaus sprechen, und er fügt beruhigend hinzu: „Es konnte sie niemand behorchen, denn es waren alle drei Schwaben.“ Dasselbe könnte man wohl auch sagen, wenn in München drei große Berliner Physiker miteinander disputieren würden: kurz, je nach den geographischen Breiten und je nach den geistigen Schichten kann die nationale Gegenwartsprache etwas durchaus Verschiedenes sein.

So mußte es kommen, daß die Philosophen sagen: es gibt gar keine „Sprache“, es gibt nur das Sprechen, ja, daß sehr ernsthafte Geister, wenn sie vom Phänomen der Sprache reden, sich gar nicht genügen können, ihr „schillerndes, gleitendes, trügerisches, doppeldeutiges Wesen“ zu beleuchten. Nicht etwa nur in dem Sinne, daß „die Sprache dafür geschaffen sei, die Gedanken zu verbergen“, sondern in dem ganz ausdrücklichen Sinn: „Kein Mensch kennt den andern. Ein Hauptgrund des Nichtverstehens ist die Sprache.“ In der Tat kann niemand erreichen, sicher zu sein, daß sich zwei Menschen unter dem Wort „grün“ oder „Welt“, noch viel weniger unter dem Wort „Seele“, „Liebe“, „Freiheit“ das gleiche vorstellen. Das bringt manche Philosophen so zur Verzweiflung, daß sie der Sprache alles Vertrauen aufkündigen.

Ich möchte diese Stellungnahme, die durchaus nicht etwa eine vereinzelte Erscheinung ist, mit der Stellungnahme gegenüber der „Technik“ vergleichen. Männer wie Spengler und Klages sehen deren verheerende Wirkungen und lassen alle Hoffnung für die Zukunft der Menschheit fahren, andere sehen die Relativität ihrer Möglichkeiten und predigen nicht Resignation, sondern Kampf. Bei beiden Einstellungen aber vergessen die Kritiker, daß sie nur deshalb von der erschreckenden Macht so erschüttert sind, weil diese Macht unrichtig oder unverständlich

oder übermütig angewandt ist, und daß man nur deshalb nicht aus noch ein weiß, weil man eine Dienerin zur Herrscherin machte und diesen Mißgriff aufs Konto des Charakters dieser Herrscherin bucht, die man doch selber eingesetzt hat. Überall, wo sich Geist und Natur miteinander vereinen, in der Technik wie in der Sprache, kommt etwas heraus, das innerhalb unseres menschlichen Einordnungsbedürfnisses „schillernd und gleitend“ bleibt, etwas, das ebensogut zum Segen wie zum Unsegnen, zur Klärung wie zur Verwirrung benutzt werden kann.

Dabei ist die Nebeneinanderstellung von „Technik“ und „Sprache“ nicht ganz so willkürlich, wie es im ersten Augenblick scheinen mag. Beide sind auf verschiedenen Stufen der Menschheitsentwicklung Mittel, durch die ein ursprünglich hilfloses Wesen Macht über seine Umwelt zu erlangen sucht.

Alle grüblerische Skepsis verblaßt vor der Tatsache, daß der Mensch diese Macht durch eben dieses Mittel wirklich erreicht hat, und unser natürliches Empfinden sowohl wie unsere verstandesmäßige Überlegung läßt uns mit Jakob Grimm zusammenstimmen, der die Sprache „das größte, edelste und unentbehrlichste Besitztum der Menschen“ genannt hat, „dessen sie gleich der Luft zum Atmen nicht entraten können“. — Herder hat sie sogar als „heilig“ bezeichnet und in seiner „Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (Bd. 3 II) ihre Wirkung mit den Worten gefeiert: „Nicht die Leier Amphions hat Städte errichtet, keine Zauberrute hat Wüsten in Gärten verwandelt; die Sprache hat es getan, die große Gesellerin der Menschen. Durch sie vereinigten sie sich bewillkommend einander und schlossen den Bund der Liebe. Gesetze stiftete sie und verband Geschlechter; nur durch sie ward eine Geschichte der Menschheit in herabgeerbten Formen des Herzens und der Seele möglich. — — Durch sie ist meine denkende Seele an die Seele des ersten und vielleicht des letzten denkenden Menschengeknüpft; kurz, Sprache ist der Charakter unserer Vernunft, durch welchen sie allein Gestalt gewinnt und sich fortpflanzt.“

Aber solche Wertungen führen uns schon allzu schnell ab von der Frage, was denn nun eigentlich hinter diesem im Abstrakten zerfließenden, real nicht erfaßbaren Begriff der Sprache steht. Wenn es ein Instrument ist, wie wir eben in weitgespanntem Vergleich zu erkennen glaubten, erhebt sich die Frage: Wie ist dies Instrument beschaffen? Erst das gibt uns einen Anhaltspunkt für das, was es eigentlich zu bieten vermag. Wenn wir nach allen vorangegangenen negativen Feststellungen doch wieder in die Ungereimtheit verfallen, von „der Sprache“ zu reden, so sind wir uns dabei bewußt, daß es eigentlich das „Sprachvermögen“ ist, wovon wir handeln.

Es ist eine alte, berühmte Streitfrage der Sophisten, ob die aus ihm hervorgehende Betätigung *φύσει* oder *θεσει* entsprungen sei, das heißt, ob sie einer Naturanlage oder ob sie einem ordnenden Gesetz ihr Wesen verdankt. Der „schillernde“ Begriff „Gott“ oder aber der „schillernde“ Begriff „Not“ kann in diesen beiden Fällen als Motor vorgestellt werden.

Und wieder hören wir Herder, der in seiner berühmten Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“ hierzu ausführt, daß angesichts der bis in die Wurzeln reichenden Verschiedenheiten die Vorstellung ein Unding ist, daß die Sprache ähnlich wie das Hören und Sehen eine Urgabe der Gottesschöpfung Mensch sei, sondern daß „der Mensch sich selbst Sprache erfand aus Tönen der lebenden Natur, zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes“. Durch die Weisung: „Empfinde nicht für dich allein, sondern dein Gefühl töne!“ entsteht die „Sprache der Empfindung als unmittelbares Naturgesetz“. Aber das ist für Herder nicht der entscheidende Schritt. „Das Wort der Seele“ entsteht erst als „erstes Merkmal der Besinnung: Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden.“ Herder sieht in diesem Vorgang die größte Leistung des Menschen, die Leistung, die ihm alle physischen Mängel, die er dem Tier gegenüber hat, und alle Zwänge der Not überwinden läßt. Ja, in seiner „Philosophie der Geschichte der Menschheit“ geht

er noch einen bedeutsamen Schritt weiter, wenn er sagt: „Sobald der Mensch auf den Weg gebracht war, eine Sache als Merkmal sich zuzueignen und dem gefundenen Merkmal ein willkürliches Zeichen zu substituieren, d. i. sobald auch in den kleinsten Anfängen Sprache der Vernunft begann, sofort war er auf dem Wege zu allen Wissenschaften und Künsten.“

Solche weitgreifenden Vorstellungen zeigen uns, daß die einfache Entscheidung zwischen dem Ursprung der Sprache aus „Gott“ oder aus „Not“ die Frage nicht erschöpft. Es spielen zu verschiedene Kräftebezirke ineinander. — Der Physiologe wird bei der Beurteilung der Vorgänge dieses Zusammenspiels die Fähigkeit des Menschen, Laute hervorzubringen, in den Vordergrund seiner Betrachtung stellen. Dagegen der Soziologe die Fähigkeit, den Lauten im Zusammenleben der Menschen bestimmte Werte zu geben. Der erste wird die individuellen Grundempfindungen des Lebewesens: Freude, Angst, Schmerz, Glück, als erste Bildner der verschiedenartigen Laute hervorheben, der andere die praktischen Forderungen des Willens; der erste wird der Vorstellung, die im Schlagwort *φύσις*, der zweite der Vorstellung, die im Schlagwort *θεσις* gipfelt, näherstehen. Haben sie nicht beide von ihrer Blickrichtung aus recht? Ja, aber es sind einseitige Blickrichtungen, die höchstens eine Feststellung von Reihenfolgen zulassen, — dem wirklichen Geschehen wird erst der Psychologe gerecht, der zwischen dem sinnlichen Antrieb und der sprachlichen Äußerung den Übergang über einen geistigen Prozeß einschaltet: zwischen dem Fühlen und dem Sprechen das Denken. Aus Fühlen und Denken erst ergibt sich ein Sprechen, das mehr ist als eine Folge animalischer Laute, mehr ist als eine Ordnung verstandesmäßiger Werte, nämlich ein Ausdruck seelischer Regungen. Das Logische erhält dadurch seinen abgestuften Sinn, das Phonetische erhält zugleich seine Dynamik; das eine bedingt das andere und erläutert es zugleich.

Zwischen Fühlen und Sprechen ist für unsere Vorstellung

die Brücke verhältnismäßig leicht zu schlagen — wie aber ist es zwischen Denken und Sprechen? Ist die Sprache ein Werkzeug des Denkens?

Plato hat gesagt: „Das Denken ist ein innerliches Sprechen.“ Hegel führt in seinen Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie aus: „Was der Mensch sich vorstellt, stellt er sich auch innerlich vor als gesprochen.“ Beide Aussprüche deuten auf die tiefe innere Verknüpfung von Denken und Sprechen, aber sie bedeuten nicht etwa, daß das Sprechen ein Werkzeug des Denkens ist. Der Zusammenhang ist weit innerlicher. Was ist hier Werkzeug, was ist Werk? Es läßt sich so wenig unterscheiden, daß man bereits vielfach dazu gekommen ist, Denken und Sprechen, Sprechen und Denken einander gleichzusetzen. Aber so einfach ist die Sache nicht zu lösen. Wir müssen noch einmal an Herder denken, der die Frage aufwirft: „Wie weit kann man ohne, was muß man mit der Sprache denken?“ Er beantwortet sie nicht, aber man wird feststellen dürfen, daß es sowohl Sprechen ohne Denken als auch Denken ohne inneres Sprechen gibt. Wenn das Kind seine ersten Sprachlaute formt, entstehen sie wie beim Tier aus Instinkten oder aus Assoziationen, wenn der Ingenieur seine Formeln denkt, braucht das nicht mit einem inneren Sprechen verbunden zu sein, wenn der Reiter vor dem Sprung die Breite eines Grabens denkend mißt, geschieht es ohne Worte. Sowohl im geistigen wie im körperlichen Tun gibt es äußerste Entscheidungen des Denkens, die aus bildhaften Vorstellungen hervorgehen, ohne daß diese in Worten eingefangen zu sein brauchen. Wir werden erst sicheren Grund unter den Füßen haben, wenn wir mit Karl Voßler, der in unseren Tagen wohl am tiefsten in die Geheimnisse der Sprache eingedrungen ist („Geist und Kultur in der Sprache“, 1925), nicht nur die Tatsache einer inneren und einer äußeren Sprache, sondern die weitergehende Tatsache einer inneren und einer äußeren Sprachform unterscheiden.

Die innere Sprachform besitzt Abkürzungen, die im Denken wirksam werden können, aber nicht im lauten Sprechen, und sie besitzt zugleich Erweiterungen ihres Ausdrucksbereiches, die im Denken Perspektiven eröffnen, ohne daß die laute Sprachform das gleiche zu fassen vermag. Die innere Sprachform wird nicht nur vom Verstande, sondern auch vom Gefühl regiert. Wenn es uns gelingt, die äußere Sprachform mit ihr zur vollen Deckung zu bringen, entsteht etwas der Dichtung Vergleichbares, ganz einerlei, ob wir uns dessen bewußt oder nicht bewußt sind.

Aber es wäre zu früh, schon von dieser latenten Kraft und ihren Ausdrucksmöglichkeiten zu sprechen. Aus dem Zusammenhang von Denken und Sprechen erwächst für die Sprache zunächst eine ungeheure Vermannigfaltigung der Geistesreiche und der Situationen, in die sie geführt wird. Diese Mannigfaltigkeit der Reiche kann nicht nur eine Bereicherung, sondern auch eine Verflachung bedeuten. Ich brauche nicht zu sprechen von der Gefahr, die der Sprache als Mittler der menschlichen Bedürfnisse und Geschäfte erwächst. Es ist die Gefahr, gegen die fast alle Arbeit der Sprachwächter gerichtet ist. Ständig haben sie zu kämpfen gegen Lieblingsworte einiger Jahre, denen durch andauernden Mißbrauch der ehrliche Sinn geraubt wird, immer neue, oft ganz unerwartete Krankheiten melden sich an. Da gibt es nicht nur Nachlässigkeiten, die sich einfressen, und Fremdworte, die Talmiglanz haben, weit gefährlicher noch als diese unreinlichen Reste aus Nachbarküchen sind Neubildungen, die unsere Zeit selber zusammenkocht. Es gibt heute beispielsweise eine Sucht, längere Wortetiketten der Bequemlichkeit halber durch Aneinanderfügen der Anfangsbuchstaben der einzelnen Worte zu einem neuen Wort umzuformen, dem man den Charakter eines neuen Begriffs zu geben sucht. Es entsteht eine Bastardform zwischen Muttersprache und einer Art Volapük, die nicht nur geduldet, sondern vielfach sogar wichtig genommen wird.

Neben solchen innerlich leeren „Bereicherungen“ der Sprache treten aber auch sehr ernsthafte Erweiterungen ihrer Ausdrucksmittel hervor, die sich daraus ergeben, daß es „Fachsprachen“ gibt, die angesichts der immer größeren Ausbreitung und gleichzeitigen Spezialisierung unseres Geisteslebens an Bedeutung wachsen. Solche „Fachsprachen“ hat es immer gegeben, aber sie haben Wesen und Bedeutung geändert. Durch das ganze Mittelalter hindurch bis in die Zeit des 17. Jahrhunderts gab es für alle Dinge geistiger Natur eine Fachsprache, die den verschiedenen Nationen gemeinsam war, das Latein. Innerhalb des Rahmens dieser Fachsprache spielten sich die sprachlichen Erweiterungen mit großer Vorsicht ab, aber sie waren nicht zu vermeiden, denn zwischen den Begriffen, mit denen ein Augustinus und ein Leibniz arbeitete, war schließlich doch eine Spannweite, die auch neue Wortschöpfungen unvermeidlich machte. Schon bei Leibniz beginnt das Französische dem Lateinischen den Rang streitig zu machen und bereitet durch die Sprengung der lateinischen Allmacht den Übergang zur freien Wahl und damit zur jeweiligen Muttersprache vor. Und nun entsteht ein neues Kapitel: die Fachsprache innerhalb der Muttersprache. Die Blüten, die sie vor allem in der Philosophie getrieben hat, versuchen wir neuerdings mehr und mehr auszurotten, dafür hat sich in der neuesten Naturwissenschaft ein weites Feld für Wortschöpfungen gefunden, das aber ganz anders zu bewerten ist. Wenn wir heute von Quanten, Protonen, Neutronen und dergleichen neuen Worten hören, erleben wir etwas für die Erkenntnis vom Wesen der Sprache sehr Wichtiges: es ist unmöglich, in neuen Gebieten wissenschaftlichen Denkens festen Fuß zu fassen, ohne für bestimmte Erscheinungen, aber auch für bestimmte gedankliche Komplexe neue Worte zu prägen. Es sind unentbehrliche Erinnerungszeichen, die dem Denken im Gedächtnis Türen öffnen, und die es ermöglichen, sich anderen Denkern mitzuteilen. Die meisten Sachzeichnungen, die wir heute, ohne sie viel zu prüfen, gebrauchen,

sind auf anderen Ebenen des Denkens aus einem ähnlichen Bedürfnis entstanden.

So gibt es Fachsprachen, die allmählich Allgemeingut werden, wenn der Geistesbezirk, für den sie entstanden sind, in das Bewußtsein der Allgemeinheit hereinwächst. Das Kunstprodukt des „Terminus technicus“ wird naturalisiert.

Aber es gibt auch Geistesbezirke, wo dieser Prozeß bewußt aufgehalten wird. Vor allem die katholische Kirche hat die Fachsprache ihrer religiösen Hauptstücke, das Latein, sorgfältig bewahrt. Das entspringt keinem Zufall und noch viel weniger einem geistigen Atavismus, sondern dem Bewußtsein, daß es eine Magie des Wortes gibt, die um so stärker ist, je mehr der Wortinhalt aus der Sphäre des wirklichen Verstehens in die Sphäre des Ahnens entgleitet. Ave, benedictus, sanctus, creator, spiritus — sagen der andächtigen Menge mehr als die jeweiligen Übersetzungen. Es ist bemerkenswert, daß das religiöse Fühlen sich auf der einen Seite in der Richtung auf diese Macht des Wortes entwickelt hat, während es auf der anderen Seite, bei den Mystikern, sein höchstes Ziel in der Überwindung des Wortes sah und suchte. Diese Macht des Wortes, die Paulus in den Jakobusbriefen mit dem Ausspruch charakterisiert: „Die Zunge ist ein klein Glied und richtet große Dinge an“, ist nicht auf die geheimnisvollen Bezirke der Religion beschränkt geblieben, es hat ebenfalls auf politischem Gebiet Schlagworte gegeben, die, auch wenn ihr eigentlicher Inhalt ins Unbestimmte zerronnen war, durch ihren bloßen Klang Wunder taten. „Fortschritt“ oder „gloire“ sind beispielsweise solche Worte, die oftmals kaum anders gebraucht sind, wie der geschickte Handelsmann heute den Namen einer neuen Ware durch eindringliche Wiederholung den Gemütern einprägt, bis sie glauben, einen Wertbegriff damit verbinden zu müssen.

So hat nicht nur das lebendige Wort, sondern auch das entseelte Wort eine Macht, und darin liegt das Unheimliche, denn je bedeutungsvoller die entseelten Worte ursprünglich waren,

um so gefährlicher kann ihr ausgefressener Balg werden. Es ist etwas anderes, wenn Worte natürlich altern, wie wenn sie durch Mißbrauch morsch werden. Das erstere ist ein Prozeß, den jede Nationalsprache unvermeidlich durchmacht und den man nicht zu bedauern braucht, denn zwischen den welken abgeworfenen Blättern sprießen neue Keime hervor; das zweite ist eine künstliche Verarmung an wertvoller Kraft, die oftmals gerade die unersetzlichsten Teile einer Nationalsprache trifft, denn im öffentlichen Leben hat die Magie der Worte nur eine kurze Lebensdauer.

Dieser Gefahr der Verflachung, die in den mechanisierenden Tendenzen der Zeit liegt, kann man nur dadurch entgegenarbeiten, daß man das Bewußtsein immer mehr dafür stärkt, wie Sprache und Nationalgefühl untrennbar zusammenhängen. Wir Deutsche haben erst lernen müssen, daß der Zusammenschluß der Nation nur dann erreicht ist, wenn Deutsch-Denken und Deutsch-Sprechen eine natürliche Einheit bilden. Man muß sich vergegenwärtigen, was es bedeutet, daß Friedrich der Große, eine der deutschesten Erscheinungen unserer Geschichte, diese Einheit nicht verkörperte. Es ist vielleicht die größte Leistung der Zeitepoche, die wir die „klassische“ nennen, daß sie durch Männer wie Klopstock, Lessing und Goethe eine deutsche Sprache schuf, in der sich der deutsche Geist mühelos zu bewegen vermochte. Es war die Vorbedingung zu jener nationalen Besinnung, die mit den Freiheitskriegen beginnt und nicht wieder zur Ruhe kommt.

Die Gedanken, die ein Volk aus seinem ureigenen Wesen im Laufe seiner Entwicklung errungen hat, lassen sich nur in seiner eigenen Sprache in ihrer vollen Frische bewahren. Aber es kommt nicht allein auf die Gedanken an, sondern auf die Sprache selbst als völkische Geistesschöpfung. Auch wenn ein Volk als lebendiges Gebilde verschwunden ist, kann seine Sprache das Bild seines Wesens bewahren, ihr körperloses Gefüge ist mächtiger als selbst alles Gefüge aus Stein.

Das Bewußtsein von dieser Macht hat das erweckt, was Voßler ein „nationalsprachliches Ehrgefühl“ nennt, das als treuester Wächter vor den Gefahren der Sprachentfremdung und Sprachentartung steht. Es hat in Deutschland seine wissenschaftliche Festigung gefunden, die Frankreich schon lange als Zentralaufgabe seiner „Académie française“ erkannt hatte, als die Privatgelehrten Jakob und Wilhelm Grimm mit ihrem „Wörterbuch“ begannen, dessen Fortführung dann auch bei uns eine Angelegenheit der Akademien wurde.

Mehr aber noch als von aller wissenschaftlichen Arbeit ist dies „nationalsprachliche Ehrgefühl“ abhängig von dem Geist, der weiter durch die deutsche Dichtung geht. Hier ist das Reich, wo die Sprache als solche ihre Schöpferkraft zu entfalten vermag und wo alle die Unbestimmtheiten und Zweideutigkeiten ihres „schillernden“ Wesens, die den Philosophen so beängstigen, nicht nur ihre Gefahr verlieren, sondern zu Mitteln ihrer Stärke werden können.

2. DIE SPRACHE ALS KUNST

Dante schildert sein „Paradiso“ als ein Reich ohne Sprache. Nur den beiden irdischen Besuchern zuliebe, die in dies Reich eindringen, läßt man sich zur menschlichen Sprechform herab, die Himmelsbewohner selber verstehen sich auch ohne Laut, ihr Denken liegt offen und wird nur durch Blick und Gebärde begleitet.

Dem großen Künstler der Sprache scheint also der höchste Zustand der zu sein, in dem eine Sprache als Verständigungsmittel keinen Raum hat. Das könnten wir wohl begreifen, wenn nicht der Gedanke damit verknüpft wäre: also auch keine Sprache als Kunst?

Sobald wir aber dieser Frage nachgehen, werden wir uns bewußt, daß sie noch weitere Kreise zieht. Wir erkennen, daß

„Kunst“ etwas ist, das nur auf ein Bedürfnis des unvollkommenen Menschen bezogen seinen tieferen Sinn erfüllt. Dieser Sinn aber liegt darin, daß wir in uns selbst verschlossene Wesen nur eine Möglichkeit besitzen, um aus dem Verlies unserer Seele einen Strahl in eine Nachbarseele zu werfen, und diese Möglichkeit gibt uns die Kunst. Das gilt von aller Kunst, welcher Mittel sie sich auch bedienen mag, das unmittelbarste Mittel aber, das ihr zur Verfügung steht, ist die Sprache, sobald sie emporgehoben wird zur Kunst.

Wir haben von der „Macht des Wortes“ gesprochen und dabei vor allem hervorgekehrt, daß es Begriffe schaffen kann, die einen götzenartigen Charakter tragen. Damit ist nur ein äußerster Fall in seiner Einseitigkeit beleuchtet. Diese Macht wird erst durch einen Ausspruch des Novalis ins volle Licht gesetzt, wenn er sagt: „Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft — solcher erscheint.“ Damit berührt er das Geheimnis der dem Worte innewohnenden künstlerischen Kraft: wenn ein künstlerischer Geist das Wort ruft, erscheint es in künstlerischem Gewande, auch wenn es sonst ganz unscheinbar, oder fremdartig, ja sogar, wenn es sonst abstoßend wirkt. Wenn es aber ein Wort des Glanzes war, beginnt es zu funkeln.

Geschieht diese „künstlerische Beschwörung“ im Fluß des Lebens, nämlich in der Form des Sprechens, so ist es nicht der innere Sinn des Wortes allein, was in Wirkung tritt, untrennbar gesellen sich dazu zwei andere Kräfte des Ausdrucks: der Laut und die Gebärde. Sie sind Verbündete des Wortes, und erst diese Dreieinigkeit ergibt in Wahrheit das, was wir „Sprache“ nennen.

Der Laut schlummert schon im Worte, aber er kann ihm in ganz verschiedener Weise entlockt werden. Der Ton in seiner musikalischen Bedeutung, das Tempo und das Maß des Nachdrucks können je nach innerem Bedarf verschieden sein. Vor allem aber ergibt sich eine verschiedenartige Modulationsfähig-

keit dadurch, daß das Wort ja nicht als vereinzeltcs Wesen, sondern im Gebilde eines Satzes auftritt. Je nach der Art, wie das beherrschende Wort innerhalb seines Satzes steht, kann der Laut, der mit ihm verbunden wird, verschieden wirken, denn er wird zum Teil eines Lautgefüges. Dies Lautgefüge aber kann ähnlich zum Ausdruck kommen und ähnlich behandelt werden wie eine Melodie. Der mit lebendigem Gefühl Sprechende trägt den Ton ganz von selber an die Stelle, wo er den Sinn des Wortes am deutlichsten hervorhebt, unter Umständen wiederholt er das Wort, oder er bricht ab im Fluß des Satzes, kurz, er läßt sich vom Einfluß des sinnlichen Klanges tragen.

Mit diesem Sinnhaftwerden des gedanklichen Wesens, das wir Wort nennen, verbindet sich aber unvermeidbar eine Bewegung. Nicht nur die Bewegung des lautformenden Mundes; es ist uns gar nicht möglich, sie auf dies Organ zu beschränken, zum mindesten ergreift sie den ganzen Kopf — hebt, senkt, neigt ihn und fließt in die Augen. Ganz natürlich aber ist nur der Zustand, wo die Schwingungen, die der Laut hervorruft, erst im ganzen Gliederbau des Sprechenden ausklingen und sich stärker oder leiser das entwickelt, was wir Gebärde nennen.

Sprache als lebendige Betätigung ist also nicht nur ein geordnetes Zusammenfügen symbolkräftiger Worte, sondern zu dieser Tätigkeit, die verstandesmäßig entsteht und verstandesmäßig aufgenommen wird, tritt eine Tätigkeit, die sinnhaft entsteht und sinnhaft aufgenommen wird, eine Tätigkeit, die sowohl akustische wie optische Wirkungen in Bewegung bringt.

Wir müssen uns klarmachen, daß diese Synthese verschiedener Wirkungsmittel nicht etwa ein durch Kunst hervorgerachter Ausnahmestand, sondern der natürliche Zustand der Sprache ist, und es entsteht die Frage: Wie wirkt die Kunst auf diesen Zustand ein?

Zunächst tritt, grundsätzlich betrachtet, keine Änderung ein, denn die Poesie bediente sich ursprünglich der Sprache in der Form des Sprechens, sie lebte nur in dieser Form. Nicht nur die

homerischen Sänger teilten ihre Kunst in lautem Vortrag mit — man darf es symbolisch auffassen, daß sie „blind“ waren —, auch ein Wolfram von Eschenbach, der von sich sagt, daß er weder des Lesens noch des Schreibens kundig (also auch „blind“) war, trug seinen „Parzival“ in lebendiger Rede von Schloß zu Schloß. Die Dreieinigkeit der Ausdrucksmittel: Wort, Laut und Gebärde, blieb also beim großen Volksdichter lange unverändert, nur daß Laut und Gebärde, die sinnhaften Begleiter des Gedankenproduktes, aus dem Reich des Unbewußten, mehr oder minder weit ins Reich des Bewußten herüberglitten.

Diese Einigkeit aber wurde gesprengt, sobald sich die Kunst, die sich der Sprache als Ausdrucksmittel bediente, vom Sprechen loslöste und mit dem Schreiben verbündete. Das tat sie aber in so entscheidender Weise, daß wir heute eigentlich nur an die geschriebene Sprache denken, wenn wir die Werke der Dichtung meinen.

Die Umstellung, die dadurch nötig wurde, ist ungeheuer; man kann ihren Einfluß gar nicht stark genug betonen. Wie arm erscheint die geschriebene gegenüber der gesprochenen Sprache: plötzlich fehlen ihr die beiden stillen und doch so wichtigen Bundesgenossen, die sie unmittelbar mit dem Leben verbinden: Laut und Gebärde. Und mit diesem verstümmelten Instrument will man gerade das Höchste erreichen! Wie kann man die preisgegebenen Ausdruckskräfte ersetzen? Die äußeren Mittel dafür sehen zunächst ziemlich dürftig aus, — aber die inneren Mittel für eben diesen Ersatz werden zu einem der stärksten und fruchtbarsten Momente innerhalb des Rüstzeugs dessen, was wir Dichtung nennen.

Wenn wir nun fragen, welche äußeren Ersatzmittel man überhaupt hat, um das Wesen der lebendigen, nämlich gesprochenen Sprache bei ihrer schriftlichen Fixierung einzufangen, so ergibt sich die Notwendigkeit eines dreifachen Ersatzes: an die Stelle des Sinns der Rede, der sich im Gedankenapparat des

Sprechenden gebildet hat, tritt ein Bild, bestehend aus graphischen Zeichen; an die Stelle des Lautes, der sich zusammensetzt aus der dem Worte innewohnenden Klangkraft und der individuellen Modulierung, tritt das stumme Wort, das erst zum Leben erweckt werden muß, um zu tönen; an die Stelle der Gebärde tritt eine kümmerliche Zeichenverständigung, die Interpunktion, der alle Reize des Unbewußten versagt sind.

Mit diesen Ersatzmitteln der ursprünglichen Rede läßt sich schon eine vollwertige Sprache der zweckhaften persönlichen Verständigung nur schwer erreichen, — wie oft erlebt man, daß ein Brief ganz anders klingt, als er gemeint war —, muß es nicht noch weit schwerer sein, mit ihnen eine vollwertige Sprache jener unpersönlichen und unzweckhaften Verständigung zu erreichen, die eine Dichtung anstrebt?

Suchen wir uns an einigen Zügen zu vergegenwärtigen, welchen Einfluß diese veränderten Mittel auf die Sprache im Dienste der Kunst haben, die doch heute fast ausschließlich auf sie angewiesen ist.

Zunächst das „Bild“, das wir mit dem Auge entziffern müssen, um an den Sinn zu gelangen. Es gibt Sprachen, die das Fixieren ihres Sinnes in wirklichen Bildern durchgeführt haben, andere, bei denen noch Reste solcher wirklichen Bilder im Buchstaben lebendig geblieben sind; bei der Schrift, die für uns in Betracht kommt, fallen solche Beziehungen völlig fort und es bleibt eine rein abstrakte Art der Vermittlung übrig. Ein erstes künstlerisches Wunder bei der Verpuppung der Sprache zu Schrift vollzieht sich dadurch, daß diese abstrakten Zeichen nicht einfach zweckhafte Schnörkel bleiben, für die man bestimmte Funktionen ausgemacht hat, sondern daß sie daneben noch ein anderes Leben bekommen. Das gilt in stärkster Weise von der handgeschriebenen Schrift. Daß sie für den Kundigen höchst bedeutsame Einblicke in den Charakter des Schreibenden gewährt, interessiert uns hier nicht im Sinne der psychologischen Erkenntnis, sondern was wir meinen, ist eine viel

allgemeinere magische Wirkung. Die Handschrift ersetzt in gewisser Weise die Gegenwart des sich Mitteilenden.

Wer einmal die „Iphigenie“ in der von Goethe selbst in Italien geschriebenen Fassung, die neuerdings vom Insel-Verlag im Faksimile herausgegeben ist, in der Hand gehalten hat, wird den Abstand fühlen, der sich einstellt, wenn er etwa den ersten Akt im Manuskript gelesen hat und nun den zweiten im gedruckten Buche liest. Es ist, als ob der Dichter den Raum verlassen hätte. Wenn man solche Erfahrung gemacht hat, bedeutet sie für das gedruckte Wort nicht etwa nur etwas Negatives, sondern sie gibt einen Anhalt dafür, wie wichtig auch der Charakter des gedruckten Schriftbildes ist. Es kann zwar die Magie der persönlichen Schriftzüge niemals ersetzen, aber es kann in einem mehr allgemeinen Sinn dem Wesen des dichterischen Inhalts feinsinnig angepaßt werden. Es ist nicht etwa Neuerungs sucht, die dazu führt, daß sich schöpferische Künstler immer wieder um die Gestaltung neuer Typen und um die Veredelung des einzelnen Buchstabens bemühen, es ist ein letztes Verantwortungsgefühl gegenüber den Schöpfungen der Sprache, was dazu treibt. Ihr soll das jeweils passendste Gewand geschaffen werden, ein Gewand, das in Stimmung und Charakter auf den Inhalt vorbereitet, den es umhüllt. Und das ist kein vergebliches Bemühen: das edle Satzbild vermag viel von dem zu ersetzen, was bei der Mechanisierung der Sprache durch die Schrift verlorengeht.

Zu eigentlichen Fragen des Schaffens werden wir nun erst geführt, wenn wir nach dem „Bild“ das „Wort“ betrachten. Ebenso wie wir im ersten Fall zwar nicht vermeiden können, daß ein geistiger Eindruck zum optischen Eindruck wird, aber durch Veredelung dieses optischen Eindrucks den Weg zum geistigen zu erleichtern vermögen, können wir zwar nicht vermeiden, daß das tönende Wort stumm wird, aber wir können durch seine Veredelung den Weg zum Tönen erleichtern.

Als eine der sorgenden Freundinnen Rainer Maria Rilkes

ihm einmal schrieb, ob sie ihm nicht die Einsamkeit seines Schaffens durch ein Buch aus ihrer reichen Bibliothek erleichtern könnte, antwortete er ihr mit der Bitte um irgendeinen Band aus Grimms Wörterbuch. Die Beschäftigung mit dem Worte sei ihm die größte Anregung. Seine Dichtungen machen das begreiflich: sie funkeln durch die Erlesenheit der Worte, köstliche Worte, über die man nicht mit dem abgestumpften Blick der Alltäglichkeit hinweggleiten kann, sondern die unsere Sinne unvermerkt fangen. Tun sie das aber einmal, so ist es nicht mehr weit, bis sie zu tönen beginnen. Denn die stummen Worte der Schrift sind ja nicht tot, sie schlafen nur. Aus den Urquellen ihres Entstehens her liegt der Laut in ihnen eingebettet. Der Dichter, der ihn nicht mehr als Rhapsode selber weckt, muß versuchen, den Leser zu solchem Erwecken zu veranlassen; das bedeutet: er muß ihn veranlassen, innerlich laut zu lesen. Nun wird man vielleicht sagen, daß man innerlich immer laut liest; aber man tut es, ohne es zu beachten, und bei Wirkungen der Töne ist es so, daß sie verschieden sind, je nachdem, ob man sie mechanisch hört oder ob man ihnen lauscht. Erst in diesem zweiten Fall öffnen wir ihnen das Tor zu jener Welt der Gefühle, die wir für gewöhnlich wohl geschützt gegen die tausendfache Gefahr der Abnutzung in uns tragen, und aus der doch nur die künstlerische Stimmung hervorgehen kann. Es kommt also darauf an, daß der Aufnehmende mit Bewußtsein innerlich laut liest, ja, ich möchte aus Erfahrung behaupten, daß man manche Schöpfungen, wie zum Beispiel die „Duineser Elegien“ nur wirklich verstehen kann, wenn man vom innerlichen Lautlesen zum wirklichen lauten Lesen übergeht. So müssen Leser und Dichter in ganz anderer Weise wie beim gesprochenen Wort zusammenwirken, um das in der Schrift eingehüllte Gut wieder zum ursprünglichen Leben zu bringen. Vielleicht hat Goethe an solche Überlegungen gedacht, als er das erstaunliche Wort sprach: „Die Leuten wissen nicht, was es einen für Zeit und Mühe gekostet, um lesen zu

lernen. Ich habe achtzig Jahre gebraucht und kann noch jetzt nicht sagen, daß ich am Ziele wäre.“

In Wahrheit aber handelt es sich ja bei der Dichtung nicht um das einzelne Wort, sondern um das Gefüge von Worten, das wir Satz nennen, und erst der ganze Satz wird entscheidend für die Art, wie der Laut, der im Worte schlummert, in unserem Gefühl lebendig wird. Um bei einem Beispiel zu bleiben: Wenn Goethe in der „Trilogie der Leidenschaft“ sagt: „Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen“, so ist das etwas ganz anderes wie: „Da schwebt mit Engelschwingen Musik hervor“, obgleich die Worte ganz dieselben sind. Erst ihre Stellung rückt den Laut, auf den es ankommt, an die führende Stelle der Satzmelodie, und wir werden mit unmerklicher Gewalt gezwungen, ihn in uns ertönen zu lassen.

Diese Taktik der Wortstellung ist eines der großen Kunstmittel, durch das Goethe erreicht, daß seine Dichtungen aus dem Bann der Lettern mit dieser Unmittelbarkeit hervortreten, die uns sofort gefangen nimmt. Aber er geht von hier aus einen großen Schritt weiter: er durchbricht die starren Regeln der Grammatik, um Betonungen hervorzurufen, die aus dem Rahmen der gewöhnlichen Umgangssprache völlig herausfallen. Man betrachte nur einmal einige uns selbstverständlich gewordene Verse mit den Augen des Schulmeisters, beispielsweise:

Der du von dem Himmel bist,
 Alles Leid und Schmerzen stillest,
 Den, der doppelt elend ist,
 Doppelt mit Erquickung füllest,
 Ach, ich bin des Treibens müde!
 Was soll all der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede,
 Komm, ach, komm in meine Brust!

Muß der Schulmeister nicht feststellen: der Relativsatz geht dem Hauptwort voran — aber nicht nur das, sondern noch ehe dies Hauptwort den Relativsatz erklärt, schieben sich zwei ganz fremde Sätze unvermutet dazwischen, und jetzt erst fällt das erlösende Hauptwort. Er hat ganz recht, aber wir können hinzusetzen: eben deshalb wirkt dies Wort klanglich sowohl wie geistig mit dieser wunderbaren Macht des Erlösens.

Ganz ähnliche Freiheiten, die das betonte Wort an die gewollte Stelle rücken, lassen sich feststellen, wenn man liest:

Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!

Oder: Wen du nicht verlässest, Genius,
Wirst im Schneegeästöber
Wärmumhüllen.

Oder gar:
Seitwärts des Überdachs Schatten
Zieht dich an
Und ein Frischung verheißender Blick
Auf der Schwelle des Mädchens da.

Und so ließe sich lange fortfahren. Wir sehen ein Loslösen von den festen Gesetzen der üblichen Grammatik, ein Loslösen, das der Dichterling oftmals aus Not nachmachen zu dürfen glaubt, ohne zu merken, daß der Dichter es nur ohne Not benutzt als mächtiges Mittel der Belebung. Diese Belebung aber ist in der fixierten Sprache ein Stück des Ersatzes für Laut und Gebärde.

Wir haben erst gesagt, daß die geschriebene Sprache als äußeres Mittel zur Andeutung der Gebärde die Interpunktion besitzt. Das brauchen wir nicht zurückzunehmen. Der Leser wird bei der Verlebendigung der Schriftzeichen durch Komma, Semikolon, Kolon und Punkt im Tempo der geistigen Aufnahme geführt. Darüber hinaus fordern ihn Ausrufungszeichen, Frage-

zeichen und Gedankenstrich zu Gemütsäußerungen auf, die nicht ohne begleitende Gebärde beim Menschen lebendig werden. In aufgeregten Zeiten begegnet man in der Literatur manchmal dem Versuch, mit diesen Mitteln die Spannungen des Innern zu entladen: es hat nach dem Weltkrieg „Dichtungen“ gegeben, die fast nur aus Gedankenstrichen und Ausrufungszeichen bestanden. Den Eindruck eines verwilderten Gebärdenspiels riefen sie wohl hervor, aber an die Stelle des Wortes trat der Schrei, und sie vergaßen, daß man selbst den Ausdruck der Ekstase nicht durch eine Kette von Schreien erreichen kann, sondern daß wir erst gepackt werden, wenn wir erleben, wie sich der gebändigte Fluß der Erregung im Einzelschrei Luft macht oder von ihm unterbrochen wird.

Es ist deshalb immer ein Zeichen von Hilflosigkeit, wenn die Interpunktion als selbständiges Mittel auftritt, sie ist nur ein im Groben arbeitender Regulator der sprachlichen Phrasierung, und es gibt zu denken, daß gleichzeitig mit den Dichtern der Ausrufungszeichen ein Mann wirkte, der bei seinen Dichtungen auf jede Interpunktion verzichten zu können glaubte: Stefan George. Weshalb tat er es? Verschmähte er die Gebärde? Nein, durchaus nicht — er tat es, weil er wußte, daß der Dichter neben diesen äußeren Mitteln, sie anzudeuten, weit stärkere innere Mittel hat, um sie zu charakterisieren.

Diese Mittel liegen im Rhythmus. Wir haben die Goetheschen Beispiele der grammatischen Freiheiten bisher nur daraufhin betrachtet, wie sie die betonten Laute innerhalb des Satzgefüges zurechtrücken, in ebenso starkem Maße aber stehen sie im Dienste des Rhythmus. Das bedeutet: der Gesamtbeziehung des sprachlichen Gebildes. Damit aber kommen wir erst zum Hauptmittel, durch das die Dichtung ihre eigene sprachliche Welt neben der Welt des gesprochenen Wortes aufbaut.

Die Dichtung begnügt sich nicht mit dem Vorüberrauschen des gesprochenen Wortes, sie will Dauer, sie weiß, daß sie mit

den Methoden, die diese Dauer verbürgen, nicht einfach die Lebendigkeit jenes Vorüberrauschens nachahmen kann, sie muß ihre eigenen Mittel entwickeln. Bei deren Anwendung bleibt es eine Hauptsache, im Lesenden die gleichen Schwingungen zu wecken, die den Schaffenden bewegt haben; das aber läßt sich am sichersten erreichen durch die Bindung der Sprache in ein bestimmtes Versmaß. Der Schaffende begibt sich dadurch im Vergleich zur freien Rede selber in einen Zwang, aber er kann diesen Zwang meistern, und wenn er ihn scheinbar spielend meistert, so bringt er dadurch nicht nur die fließende, unbestimmte Materie der Sprache in eine feste Form, die keiner, der ihrem Gebilde naht, jemals zerstückeln kann, sondern das Spiel mit dem Zwang wird zu einem neuartigen Reiz, den nur die zur Kunst gewordene Sprache besitzt.

Dieser neuartige Reiz entwickelt sich im Lauf der Zeit zu einem eigenen Reich künstlerischer Möglichkeiten. In der verfestigten Form des Hexameters spüren wir noch den einfachen Ton der mündlichen Erzählung; — in einer Pindarschen Ode aber strömt ein festlicher Jubel bereits aus dem Rhythmus der Verse; auch ohne daß wir den Sinn in uns aufnehmen, fühlen wir den seelischen Hauch, der durch eine sapphische Strophe geht; und das Unsterbliche in der Kunst des Horaz liegt fast mehr in der Farbigkeit seiner Rhythmen als im Inhalt seiner Sänge. Der Nachwelt sind die tönenden Gebärden solcher Verse immer verständlich geblieben, aber sie hat sich nicht mit ihnen begnügt. Wir brauchen nur Goethes Gedichte aufzuschlagen, um zu erkennen, wie verschiedenartig der Rhythmus die Grundstimmung des sprachlichen Inhalts zu erzeugen vermag: etwa die sichere Überlegenheit des „Prometheus“, oder die stürmende Kraft in „Wanderers Sturmlied“, oder die harmonische Ruhe im „Gesang der Geister über den Wassern“, oder die unruhige Sehnsucht in Mignons Lied. Am stärksten aber wirkt dies Mittel sprachlicher Lenkung vielleicht, wenn dem Wechsel der seelischen Stimmung entsprechend im selben Ge-

dicht der Rhythmus so sinnfällig wechselt, wie in der „Harzreise im Winter“.

Neben dieser Kraft des Rhythmus will die Kraft des Reimes beinahe als etwas Nebensächliches erscheinen, und das ist sie auch, wenn der Reim nur dazu dient, um das Geschick zu beweisen, mit dem man die Sprache überlegen zu handhaben versteht. Die Terzine oder das Sonett tragen die Gefahr des Artistischen in sich, sie unterstützen die Sprache nicht in der Mitteilung eines seelischen Gehaltes, sie unterstützen zunächst nur ihr sinnliches Klingen. Dies sinnliche Klingen hebt nicht die Bedeutung eines bestimmten Wortes vor den anderen hervor, sondern umhüllt das ganze sprachliche Gebilde mit seinen gleichmäßigen Schwingungen. Gelingt es aber einem Meister der Terzine wie Dante oder einem Meister des Sonetts wie Michelangelo, in diese klingende Begleitung die vollen Töne einer seelisch bewegten Melodie einzuflechten, dann kann die kunstvolle äußere Form wie ein kostbares Gefäß wirken, in das man die Sprache eingefangen hat.

Wenn der Reim nicht in solcher kunstvollen Weise den Rhythmus beherrscht, sondern nur eine fast zufällige Antwort auf einen Ton ist, den man noch im Ohre trägt, ist die Rolle des Reimes eine ganz andere. Er kann dazu benutzt werden, den Gehalt der Sprache unmerklich zu unterstreichen und in ihr Wogen eine Beruhigung zu bringen, die sowohl als ordnendes Prinzip wie als klanglicher Ausgleich dem Gefühl wohltut. Es ist nicht schwer zu verfolgen, wie diese einlullende Macht oftmals mißbraucht wird, um einen nichtigen Inhalt in Wirkung zu setzen. Das zwingt zu besonderer Wachsamkeit dem Reime gegenüber, er ist nur dann ein künstlerisches Mittel, wenn er wie aus innerer Notwendigkeit von selber der Sprache entquillt; ebenso wie der Rhythmus uns nur als höhere Form des sprachlichen Ausdrucks berührt, wenn er nicht von außen an die Sprache herankommt, sondern von innen aus der Sprache herauskommt.

Goethe hat die Bedeutung dieser poetischen Mittel in „Dichtung und Wahrheit“ scharf charakterisiert, wenn er sagt: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, durch den Poesie erst zu Poesie wird, aber das eigentliche tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrigbleibt, wenn es in Prosa übersetzt wird. Dann bleibt der reine und vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Äußere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiß, und wenn er gegenwärtig ist, verdeckt.“

Goethe betont, daß der geistige Inhalt über der Form steht, und erinnert uns daran, daß wir im vorstehenden nur von Mitteln gesprochen haben, die von der Sprache ausgebildet sind, um ihre künstlerische Absicht zu verfestigen. Wir haben versucht klarzumachen, daß dabei nicht nur das Ziel unzerstörbarer Prägung, sondern zugleich das Ziel der Wahrung jener lebendigen Werte vorliegt, die gefährdet werden, sobald die Sprache, statt sich unmittelbar mitzuteilen, erst durch das Medium der optischen Wirkung von Schriftzeichen zu uns dringen kann.

Erst in dieser Fesselung wird die Sprache zu dem vielartigsten Instrument künstlerischer Wirkungen, das wir Menschen besitzen. Sie vermag uns die seelische Stimmung, die einstmals einen wertvollen Menschen bewegt hat, miterleben zu lassen in aller Frische, wenn sie aufgefangen war im lyrischen Erguß. Sie vermag uns so zu verzaubern, daß wir zeitweise in der Illusion leben, nicht in unser eigenes, sondern in ein fremdes Schicksal eingespannt zu sein. Und dieses fremde Schicksal braucht gar nicht ehemalige Wirklichkeit zu sein, die sie uns wieder lebendig macht, sondern es kann mit imaginärem Geschehen imaginäre Gestalten betreffen. Wir können durch epische Kunst gezwungen werden, Schattenbilder in allen Einzelheiten ihrer Daseinsführung mitfühlend zu begleiten. Und all das kann die Sprache in Form des Dramas so plastisch machen, daß nicht nur der einzelne in sein Träumen versunkene Mensch, sondern

eine ganze Menschenschar gleichzeitig dieser Verzauberung verfällt, die uns Freude und Leid einer erdachten Gestalt erleben läßt, als wäre es unsere eigene Freude und unser eigenes Leid, ja, die uns zwingt zu den stärksten Äußerungen unseres Empfindens: zum Lieben und zum Hassen.

Kein anderes Kunstmittel vermag unser Wesen so bis ins einzelne herein anzufassen und keines steht dem aufnehmenden Menschen so mühelos zur Verfügung. Ohne fremde Hilfe kann er jeden Augenblick Gestalten herbeirufen, die ihn umgeben, und unverändert springen sie aus dem Nichts hervor. Unverändert werden sie durch Generationen den Lebensodem ausströmen, den ihr Schöpfer einst in sie hineinblies.

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich —

Das ist der Dichter, und der Lehm, aus dem er formt, ist die Sprache.

3. DIE KUNST DER REDE

Wenn wir von der Sprache als Vermittlerin künstlerischer Wirkungen reden, dürfen wir eine eigentümliche Zwischenstufe nicht vergessen, eine Stufe, auf der die Kunst nicht ihr offen hervortretender Zweck ist und wo sie doch auf besondere Art unvermerkt eine entscheidende Rolle spielen kann: es ist die öffentliche Rede. Wer in der antiken Literatur nach den Spuren einer bestimmt geprägten Ästhetik sucht, wird mehr als einmal erstaunt sein, wenn er findet, daß die Kunst der Beredsamkeit in den ästhetischen Überlegungen den breitesten Raum einnimmt. Das ist in einer Zeit, wo die Fixierung des gesprochenen

Wortes einen Luxus darstellte, wohl begreiflich, es sollte uns aber, die wir durch die Leichtigkeit dieser Fixierung ungebührlich verwöhnt sind, eine Mahnung sein, die sprachlichen Probleme, die mit der öffentlichen Rede verbunden sind, nicht ganz zu vergessen.

Als ich zum erstenmal im Rundfunk sprechen mußte, war ich sehr enttäuscht darüber, daß ich meine Ausführungen nur ablesen durfte. An einem zweiten Exemplar des Manuskripts wurde kontrolliert, daß man nicht etwa extemporierend veränderte. Während ich mich in dem Senderaum zurechtsetzte, sagte der Ansager zu mir: „Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf: lesen Sie ja nicht zu flüssig, versprechen Sie sich ein paar mal mit Absicht; das macht die Sendung lebendiger.“ Es war ein schwer ausführbarer Rat, denn man kann sich, ohne Schauspieler zu sein, nicht mit Absicht beim Lesen versprechen, aber es war trotzdem der Rat eines Weisen.

Wenn man jemanden reden hört, will man nicht vorgelesen haben. Was man erwartet, ist einer „Konversation“ ähnlicher als einer Vorlesung. Der Sprechende muß sich mit dem Hörer gleichsam unterhalten. Er darf nicht etwas zum besten geben, bei dem man weiß, daß es auch morgen oder übermorgen einem Publikum noch einmal vorgesetzt werden kann, sondern man verlangt etwas, dessen man nur im Augenblick glaubt teilhaftig werden zu können, und das deshalb dem Hörenden ganz persönlich geboten wird.

Man könnte meinen, daß demnach nur der in freier Rede gebotene Vortrag ganz sein Ziel erreichen kann, aber so einfach ist die Sache nicht: man kann frei gesprochene Vorträge erleben, die völlig wirkungslos an einem vorüberrollen. Die äußere Methode ist es nicht, auf die es ankommt, es handelt sich um etwas Innerliches.

Was gemeint ist, wird man erst verstehen, wenn man sich bewußt wird, daß es für den gleichen Inhalt zwei wesentlich verschiedene Formen der Sprache gibt. Man kann dieselben

Gedanken so in Worte umsetzen, daß sie wie geschrieben, und so, daß sie wie gesprochen wirken.

Eckermanns Erinnerungsbücher würden nicht diesen unsterblichen Reiz haben, wenn ihr reicher Inhalt nicht vom Autor mit einem Gefühl für diesen Unterschied geboten würde. Es ist das die bedeutsame Eigenleistung, die er selber zu diesem Werk hinzubringt. Er trifft einen durchaus verschiedenen Ton, wenn er eine Ansicht Goethes referiert und wenn er Goethe selber sprechen läßt. Im ersten Fall: sorgfältig aufgebaute Sätze, in logischem Fluß miteinander verknüpft; im anderen Fall: ein Wechsel des Rhythmus — kurze Sätze unterbrechen längere Perioden —, Fragen vermitteln die Exposition eines Themas. Wir hören wirkliches Reden, nicht ein Referat über Reden.

In diesem Unterschied des Stils ist das Wesentliche von dem angedeutet, was wir hervorheben wollten: der Unterschied zwischen der Sprache des Schreibens und der Sprache des Redens. Er liegt im Satzbau, der Satzbau aber ist das Instrument des Rhythmus. Unser Denken formuliert sich in anderem Rhythmus, wenn wir schreiben, und in anderem Rhythmus, wenn wir sprechen. Meistens ist das ein unbewußter Vorgang, der Dichter aber entwickelt daraus die Grundstimmung des Epischen und des Dramatischen, bei ihm sehen wir den Unterschied in seiner ausgesprochensten und zugleich in seiner kompliziertesten Form.

Wir empfinden es als etwas Selbstverständliches, daß im fortlaufenden Tonfall eines epischen Gedichtes wie etwa „Hermann und Dorothea“ auch die direkte Rede den Charakter einer Mitteilung erhält, die wir nicht eigentlich durch die handelnde Person, sondern erst durch das Medium des Dichters erhalten. Ebenso selbstverständlich ist uns der Gegensatz, den wir im lebendigen Rhythmus des „Götz“ oder des „Egmont“ verkörpert sehen. Dem stehen bei Goethe Dichtungen wie „Tasso“ oder „Iphigenie“ gegenüber, die sich auch in Rede und Gegenrede aufbauen, die aber so unter dem Gesetz eines über

das wirkliche Leben emporgehobenen gebundenen Sprachrhythmus stehen, daß sie wie in plastische Bilder aufgelöste epische Dichtungen wirken. Darin liegt, in unserem Zusammenhang gesehen, nichts Besonderes: der durchgehende Rhythmus führt zu einer gehobenen Sprache, der Sprache des Dichters, die an die Stelle der Sprache seiner Personen tritt.

Bemerkenswert aber ist, daß es in ein bestimmtes Versmaß gebannte Dichtungen gibt, die an bewegten Höhepunkten der Handlung den gebundenen Rhythmus zu durchbrechen scheinen und die Wirkung unmittelbaren menschlichen Sprachausdrucks haben. Dante weiß das in besonderem Maße durch leichte Stauungen in der Musik seiner Vokale zusammen mit dem Wechsel im grammatischen Satzbau hervorzurufen.

Am erstaunlichsten aber versteht Shakespeare die Kunst, die rhythmische Bindung des Verses mit der Freiheit des gesprochenen Wortes zu vereinen. Alles in seinen Dramen ist ja zugleich gebundener Vers und persönliche Rede, so daß gar kein Raum für die Gedanken übrigzubleiben scheint, die wir verfolgen. Aber Shakespeare macht trotzdem einen deutlichen Unterschied zwischen dem Ton in den reflektierenden oder den referierenden Äußerungen seiner Personen und den Momenten lebendiger Spannung. An entscheidenden Stellen hebt er den Vers gleichsam auf, dadurch, daß er ihn nicht von der gleichen Person zu Ende sprechen läßt, sondern daß er von einem Mund in den anderen gleitet. Dadurch kann er die Lebendigkeit im Rhythmus natürlicher Rede mit dem Reiz eines durchgehenden Taktes, der unvermerkt das Auseinanderflatternde wieder zusammenhält, verbinden.

Im Verständnis für diese eigentümliche Kunst liegt der Prüfstein für eine gute Shakespeare-Übersetzung und zugleich der Grund, weshalb die Stefan-George-Schule, die sich durch nichts aus dem getragenen Tonfall ihrer Rhythmen herausbringen lassen will, bei ihren Versuchen, Shakespeare zu verdeutschen, leblos bleiben mußte.

Wir haben einen Seitenblick auf diese Welt der gebundenen Sprache geworfen, weil selbst hier, wo der gleichmäßige rhythmische Fluß in Wirklichkeit nicht unterbrochen werden kann, ein Unterschied zwischen der referierenden und der unmittelbar mitteilenden Sprache wahrgenommen werden kann. Um wieviel mehr da, wo der Rhythmus in der Prosa ohne weiteres beliebig zu wechseln vermag. Mit diesem Unterschied muß der gute Redner rechnen, auch wenn er seine Ausführungen aufschreibt. Denn auch dann, ja, gerade dann, gilt die einfache Regel: „Eine Rede ist keine Schreibe“, an die man so unendlich oft bei Vorträgen erinnert wird.

Mancher wird vielleicht denken, daß es eine unwürdige Zumutung ist, bei ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzungen sich gleichsam zu verstellen, und der Darstellung die Maske des Gesprächstils zu geben. Derjenige, der das denkt, wird wahrscheinlich gar nicht fähig sein, diese „Verstellung“ vorzunehmen, denn sie gelingt nur, wenn sie mühelos eintritt. Das, worum es sich handelt, darf natürlich keine fortlaufende Verstellung, sondern muß eine einmalige Einstellung des Mitteilenden sein. Es ist eine Funktion des Gefühls, nicht eine Funktion des Verstandes, die in Tätigkeit tritt, wenn trotz der äußeren Form einer „Schreibe“ eine „Rede“ entsteht. Nur Stilgefühl kann diese oft kaum merkliche Umschmelzung erreichen, und wenn man sagt, daß sie im Rhythmus der Satzbildung begründet ist, so bedeutet das eine Erklärung, aber kein Rezept. Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß es eine absichtliche Lebhaftigkeit der Darstellung gibt, die man als aufdringlich und ärgerlich empfindet, weil man merkt, daß der Mitteilende das Gefühl hat, gleichsam persönlich gesehen zu werden. Wer sich wirklich lebendig mitteilt, vergißt, daß er „gesehen“ werden kann, ganz gleich, ob er am Schreibtisch sitzt oder auf dem Vortragspult steht.

Wenn wir im vorstehenden mit Nachdruck so gesprochen haben, als ob beim Vortrag der Unterschied zwischen Tot und

Lebendig eine Frage des Sprachstils und nicht eigentlich der Art der Darbietung sei, so haben wir bewußt etwas zur Hauptsache gemacht, was in Wahrheit Vorbedingung genannt werden muß. Auch wenn diese Vorbedingung erfüllt ist, liegt natürlich ein wesentliches Moment verschiedenartiger Wirkung in der Art der jeweiligen Übermittlung.

Man braucht kaum hervorzuheben, daß der den Hörer fesselnde Rhythmus des gesprochenen Wortes am lebendigsten entsteht, wenn die Sprache wirklich im Augenblick geformt ist. Diese Wirkung der freien Rede wird noch unendlich gesteigert, wenn der Hörer den Anlaß, der zur Formung führt, nicht nur in einem „Thema“, also gleichsam als Überschrift gegeben sieht, sondern selbst den Augenblick miterlebt, wo er eintritt. Darauf beruht ein Stück der zwingenden Macht, die in der politischen Rede liegen kann, sei es, daß sie Antwort in einer parlamentarischen Debatte, oder sei es, daß sie Reaktion auf ein Ereignis ist.

Wir wissen, daß Männer wie beispielsweise der ältere Pitt durch die Macht solcher aus dem Augenblick geborenen Rede, auch wider den Willen der offiziellen Machthaber, die Welt regierten, oder daß Männer wie Mirabeau mit den Mitteln der Rede die Welt umgestaltet haben, und wir erleben Proben von beidem in größtem Maßstab in unseren Tagen.

Was bei solchen Reden, die Geschichte machen, wirkt, ist nur zum Teil der Glanz der Beredsamkeit; ohne Verbindung mit überlegener Leidenschaft würden sie ihre Macht nicht ausüben. Ja, ein Redner wie Bismarck zeigt, daß diese elementare Leidenschaft auch ohne die blendende Wirkung der strömenden Rede die Welt bewegen kann. Es ist das unmittelbare Erlebnis der unbeabsichtigten Selbstdarstellung einer großen Persönlichkeit, was hier im Vordergrund steht.

Auch wenn es sich um bescheidenere Anlässe der Mitteilung handelt, ist es bei freier Rede die Wirkung einer Persönlichkeit, was dem Vortrag die Färbung gibt. Das ist nur so lange ein Vor-

zug, wie diese Seite der Wirkung nicht zu teuer erkaufte wird; das aber ist bei den Rednern, die sich wirklich ganz dem freien Vortrag des Augenblicks überlassen, eine nicht seltene Gefahr. Sie werden weitschweifig, oder, wenn das zu viel gesagt ist, sie bringen es nicht zu jener letzten Ballung des Ausdrucks, die nötig ist, wenn man in einem kurzen Zeitraum Erkenntnisse mitteilen will, die oft nur langsam gereift sind, und deren Entwicklung sich nicht von selber in das übliche Ausmaß eines Vortrags fügt.

Solch eine geistige Ballung verlangen wir aber von einem guten Vortrag. Es ist vielleicht nicht besonders schwer, über einen Stoff, den man völlig beherrscht, eine Stunde lang frei zu sprechen, aber es ist schwer, darüber so zu sprechen, daß sich nach einer Stunde ein geistiges Bild gerundet hat. Ja, man kann behaupten, daß es besonders schwer ist, aus der Fülle des Berufslebens heraus zu reden, und mancher, dem man glaubte aus seinem Beruf heraus ein leichtes Thema zu stellen, wird schon gesagt haben: „Wenn ich fünf Vorträge hierüber halten soll: gerne. Aber einen Vortrag darüber zu halten, erfordert allzu große Arbeit.“

Es ist, vom Redner aus gesehen, bei den meisten guten Vorträgen nicht die Beschaffung des Stoffes, was Kopfzerbrechen macht, sondern die Art der Stilisierung des Stoffes. Es bedeutet eine geistige Stilisierung, bis man ein bedeutendes Wissensgebiet in die Form einer Gedankenkette bringt, die man vor einer bunten Hörerschaft während eines knappen Zeitraumes in aufnehmbarer Weise abrollen lassen kann.

Dem Hörer darf davon natürlich nichts zum Bewußtsein kommen. Ebenso wenig wie beim Erleben eines Dramas darf er merken, wenn ihm in der Exposition schon beiläufig Dinge mitgeteilt sind, die erst später ihre Bedeutung erhalten, oder daß ein Problem bis zu der Krisis zugespitzt wird, die seine Besonderheit scharf beleuchtet, um dann die im ersten Augenblick

scheinbar versagende Lösung um so eindringlicher zum Vorschein zu bringen.

Auch solche kunstvoll aufgebauten Vorträge können frei gesprochen werden, aber der Redner darf dabei natürlich nur in beschränktem Maße auf die Gunst des Augenblicks vertrauen. Er muß einen genauen geistigen Weg ausgearbeitet haben, sonst gerät er auf Abwege. Diese genaue Ausarbeitung einer unter Umständen recht verwickelten Marschroute erschwert nicht etwa das freie Sprechen, sondern macht es in solchem Fall erst möglich, weil man überall die aufgestellten Wegweiser sieht.

Es ist durchaus nicht gesagt, daß die Festlegung eines solchen Aufbaus auf dem Papier erfolgt, nein, wahrscheinlich wird der Fall häufiger sein, wo der Redner diese ganze Vorbereitung im Kopfe vornimmt. Es ist sogar gefährlich, einen kunstvollen Vortrag schriftlich auszuarbeiten und ihn sich nun so einzuprägen, daß man ihn frei sprechen kann. Selbst der geübteste Redner ist nicht sicher davor, daß er bei solchem Auswendiglernen nicht Katastrophen erlebt, und dies Bewußtsein wird sich meistens in einer gewissen vorsichtigen Gehemmtheit beim Sprechen äußern.

Die Gefahr solchen Versagens ist bei einem im Kopfe erfolgten Aufbau kaum vorhanden. Meist führt er dazu, daß man geistige Übergänge und gedankliche Feststellungen derart im Innern formuliert, daß sie sich beim Durchlaufen derselben Gedankengänge als fester Besitz erweisen, den man jederzeit wieder hervorholen kann. Oft vermag der Redner einen so im Kopfe entstandenen Vortrag, nachdem er ihn frei gehalten hat, fast wortgetreu zu diktieren.

Es gibt also neben dem scheinbar freien, nämlich auswendig gelernten Vortrag, der uns nicht weiter interessiert, einen in der Form improvisierten und einen in der Form organisierten freien Vortrag, die beide nicht nur nebeneinander ihre Berechtigung haben, sondern je nach den Umständen als Instrument der Rede in Betracht kommen. Bei der zweiten Art kann das, was

wir Organisation nennen, verschiedene Grade annehmen, bald kann es nur in einer genauen Disposition, bald in der Festlegung einzelner wichtiger Formulierungen bestehen.

Manche Stoffe aber gibt es, bei denen auch eine solche eingehendere geistige Vorbereitung nicht ausreicht, sondern die nur durch die gedankliche Ausbildung bewältigt werden können, die eine schriftliche Durcharbeitung am sichersten mit sich bringt. Die Darbietung des Vortrags wird also doch zur Vorlesung führen.

Aber auch das kann Verschiedenes bedeuten. Man kann so vorlesen, daß der Hörer jedes Umschlagen der Seiten mitmachen muß, und man kann so vorlesen, daß der Hörer das Manuskript fast vergißt, weil der Vortragende beim Lesen seine Ausführungen selber noch einmal erlebt. Ja, es gibt einen ganz merkwürdigen Zustand, der zwischen Lesen und freiem Sprechen schwebt: das Manuskript wird vom Vortragenden nicht wirklich abgelesen, sondern teilt sich dem Sprechenden in einer Art mit, bei der sich durch das Auge nur eine kaum merkliche Leitung vollzieht. Ohne das Manuskript würde er nicht in dieser ausgewogenen Weise sprechen können, und doch haftet der Blick nicht am Geschriebenen. Es ist, als ob eine geheimnisvolle Wechselwirkung die Worte lenkte.

Dieser schwebende Zustand zwischen Sprechen und Lesen tritt nur ein, wenn der Vortragende die Kraft einer starken, an Autosuggestion streifenden Konzentration besitzt. — Solch ein Vortrag ist trotz des Scheines der Leichtigkeit anstrengender als die freie Rede.

Dieser Schein der Leichtigkeit ist etwas, was der Redner immer erstreben muß, in welcher Form des Vortrags er sich auch bewegt; es ist die einzige Unwirklichkeit, die er dem Hörer bieten darf. In allem anderen muß er versuchen zu vergessen, daß er sich als Gegenstand der Aufmerksamkeit besonders zu benehmen hat. Der siegesgewisse Redner ist ebenso peinlich wie der in seinem Auftreten gehemmte. Der Gedanke,

daß er gesehen wird, darf keinen Raum in seinem Bewußtsein haben, er muß sich ganz als unpersönlicher Vermittler seines Stoffes fühlen. Nur dann kann das wirken, was etwa an Persönlichkeit bei seiner Darbietung wertvoll ist. Wer so beim Vortrag im Banne seiner selbst war, erlebt den schwierigsten Augenblick des Abends, wenn er aufhört zu sprechen. Es ist wie ein plötzliches Erwachen, und man ist sich bewußt, alles an Ungeschicktem zu tun, was die jeweilige Lage zuläßt.

Das ist nicht angenehm, aber es schadet nichts.

II. FORMEN DER SPRACHKUNST

1. EPISCHE DICHTUNG

Man könnte meinen, daß die Wallungen des eigenen Gefühls den Menschen dazu geführt haben, sein Inneres in Dichtung zu entladen, daß Schmerz oder Freude, Liebe oder Leiden die Sprache zuerst zum Tönen brachte und damit die lyrische Dichtung entfesselte. — Wenn wir in die Welt der griechischen Antike blicken, die uns deutlicher und klarer als jede andere Entwicklungsepoche die künstlerischen Regungen spiegelt, denen sich unsere Seele verwandt fühlt, sehen wir, daß das ein Irrtum ist. Der Trieb zum Mitteilen löst zwar die Zunge des Dichters, aber der naive Mensch berichtet nicht in abgewogener Form von sich selber, das wäre ihm zu anspruchsvoll erschienen, er berichtet über das, was ihm in seiner Umwelt bemerkenswert erscheint: er erzählt. Götter und Helden geben ihm den Stoff.

Im Dienste dieser erzählenden Kunst hat die Sprache zwei verschiedene Gestaltungsformen aus dem unmittelbaren Vortrag heraus gebildet: den epischen Heldengesang und das Märchen, zwei Formen gegensätzlicher Art: man könnte sie fast bezeichnen als die männliche und die weibliche Weise dichterischer Überlieferung.

Das Märchen, der Sage eng verwandt, erhält seinen Charakter durch die volkstümliche Schlichtheit der Sprache; es verträgt sogar die Vertraulichkeit des mundartlichen Ausdrucks, und die biegsame Form der Prosa ist selbstverständlich. Aber die Kraft der Wiederholung und die unerbittliche Abneigung des horchenden Kindes gegen Abänderung geben ihm sprachliche Festig-

keit, ohne daß ihm der undefinierbare Reiz seines Ursprungs aus der lebendig gesprochenen Sprache verlorengeht.

Das Heldenepos ist nicht nur die bei weitem frühere Form, es ist auch die Form, von der aus sich eine kaum übersehbar reiche Entwicklung vollzieht. Zur Verfestigung seines halb historischen, halb pseudo-historischen Inhalts bedarf der freie Vortrag bald der unantastbaren Form des Verses; dieser ist das feste Gefäß des Gedächtnisses, aber mit ihm entsteht zugleich die gesteigerte sprachliche Ausdrucksweise.

Homer ist dabei das erste und in mancher Hinsicht höchste Ergebnis; auch das reichste, denn wir sehen zwei so verschiedene Dichtungen vor uns wie die Ilias und die Odyssee, die Aristoteles in seiner „Poetik“ mit den Worten charakterisiert: „Die Ilias hat eine einfache Handlung und pathetischen Charakter — die Odyssee eine verwickelte Handlung und ethischen Charakter.“ Sie tragen trotzdem den Zug der Einheit durch den Hexameter, den Aristoteles das „heroische Versmaß“ nennt und von dem er sagt: „Wollte man ein erzählendes Gedicht in einem anderen Versmaß, oder gar in einer Mehrzahl verschiedener Versmaße abfassen, so würde sich das als unangemessen erweisen.“

In diesem Punkte können wir nicht mit dem alten Philosophen, der sonst so erstaunlich lebendig anmutet, übereinstimmen. Der Hexameter hat für uns seinen heroischen Charakter verloren, er ist das Versmaß der beschaulichen idyllischen Dichtung (Hermann und Dorothea) oder des satirisch-humoristischen Charakterbildes (Reineke Fuchs) geworden, während das germanische Ritterspos jambischen Charakter trägt. Die Nibelungen sind nicht anders denkbar als im sechsfüßigen Jambus, dessen vierter Fuß auch ein Anapäst sein kann, und der stets hinter der ersten Senkung den Haupteinschnitt des Verses enthält. Das ist keine zufällige Mode, sondern hier macht sich der Unterschied im Wesen zweier Sprachen auf feine Weise geltend. Dies späte Eintreten des Einschnittes, das der ersten

Hälfte des Verses die in der Regel stärkere Silbenzahl anweist, kommt — wie Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ ausführt — in keinem antiken Versmaß vor und ist „das Eigentümliche und deutscher Rede Angemessene“. Der innere Rhythmus der bewegten Sprache ist eben in den Völkern sehr verschieden. Dem weichen Wohllaut des vokalreichen italienischen Idioms ist die in Reimen schwebende Terzine eines Dante und Ariost natürlich, und dem dehnbaren Klang des Französischen, das den Ton fast unabhängig von der Bedeutung der Worte im Verse spielen und schleifen lassen kann, wird der Alexandriner zur Form hochgestimmter Poesie, mit dem das starre Deutsch nichts anzufangen weiß. So wird der aus der jeweiligen Sprache entwickelte Charakter des von einem Volke bevorzugten Verses zu einem Moment, das weit über die formal-poetische Bedeutung hinausgeht.

Alle wissenschaftlichen Auseinandersetzungen über das Wesen der Poesie gehen auf die Ausführungen zurück, die Aristoteles in den reichen Gedankengängen seiner „Poetik“ gemacht hat. Er sieht den Ursprung der Dichtkunst in dem, was er „Mimesis“, also Nachahmung nennt. Dieses Wort hat manche Verwirrung hervorgerufen. Wenn man sich an den primitiven Naturtrieb hält, auf den Aristoteles sich zunächst beruft, kommt man zu einer Auffassung, die in ihrer platten Äußerlichkeit nur Widerspruch hervorrufen könnte. Aber Aristoteles verbindet seinen Nachahmungstrieb wenige Zeilen später mit dem „Sinn für Harmonie und Rhythmus“, und wir merken bald, daß er, wenn er über „Nachahmung von Taten und Gestalten“ spricht, etwas im Auge hat, was ebenso wie der „Sinn für Harmonie und Rhythmus“ in geistigen Sphären beheimatet ist. Vielleicht kann man sagen, daß es der Trieb des stark fühlenden Menschen ist, Geschehenes oder Empfundenes in vollendeter Form noch einmal geschehen und dadurch noch einmal empfinden zu lassen.

Lessing hat das Verdienst, in diese aristotelische Welt durch

scinen „Laokoon“ und seine „Hamburgische Dramaturgie“ wieder zurückgeführt zu haben. Er sucht dabei als erster das Verständnis für das Wesen künstlerischer Gestaltung dadurch zu vertiefen, daß er Malerei und Poesie vergleichend nebeneinanderstellt. Er sieht den grundlegenden Unterschied der beiden Künste darin, daß die eine sich mit der Nachahmung beschäftigt von „Gegenständen, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren“, also mit „Körpern“, während die andere sich mit der Nachahmung beschäftigt von „Gegenständen, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen“, also mit „Handlungen“. Er kommt zu der These: „Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“ Das ist schon von Herder auf das lebhafteste angegriffen worden. er vermißt bei Lessing den Sinn für die Kraft, die den Worten beiwohnt, welche unmittelbar auf die Seele wirkt; und in der Tat wird Lessing durch seinen Vergleich der beiden Künste dazu verführt, die Mittel, durch die sie wirken, schon als ihren Inhalt auszugeben. Körper und Handlungen sind Mittel zur Darstellung von Seelenleben. Herder hat recht, wenn er sagt: Die Frage von Koexistenz oder Sukzession hat nichts mit dem Wesen der Poesie zu tun.

Diese vertieftere Auffassung ergibt sich indirekt auch aus den Ausführungen des Aristoteles. Er nennt als Gegenstände der Nachahmung (*Mimesis*) drei Bereiche: *πάθος*, das bedeutet etwa das Reich der Empfindungen, *ἦθος*, das bedeutet etwa das Reich der Seelenzustände, und *πράξις*, das bedeutet etwa das Reich der Handlungsvorgänge. Damit umfaßt er den ganzen Reichtum der dichterischen Welt. Lessings Definition würde nur für die epische Poesie passen, die Begriffe des Aristoteles schließen auch die Lyrik mit ein, die er in den Teilen seiner „Poetik“, die uns erhalten sind, nicht mitbehandelt. Es ist nicht etwa so, daß aus jedem dieser aristotelischen Begriffe eines der verschiedenen Reiche der Dichtkunst, Epik, Lyrik, Dramatik, hervowächst. Sie spielen alle drei in jede dieser

verschiedenen Sphären herein, aber der Grad der Bedeutung, die sie im Verhältnis zueinander haben, ist bei den Formen, in denen die Dichtung sich äußert, verschieden. Pathos und Ethos herrschen in der Lyrik, Praxis tritt nur sekundär (zum Beispiel im Volkslied) auf. Praxis und Ethos herrschen in der Epik und Pathos tritt nur reflektiert in Erscheinung. Praxis ist das Herrschende im Drama und Ethos und Pathos sind seine Begleiterscheinungen.

Bei allen drei Dichtungsarten steht das, was Aristoteles Ethos nennt, stets als etwas Festes im Hintergrunde. Es ist ein Begriff, für den wir keinen eindeutigen Wortwert haben, denn die Morallehre, die wir unter „Ethik“ verstehen, ist es nicht, worum es sich handelt. Es ist ein Seelenzustand. Was in der Dichtung als „Ethos“ zum Ausdruck kommt, entfließt dem Charakter des Dichters und drückt sich bald unbewußt, bald bewußt als Weltanschauung aus, die der Dichtung entströmt.

Auf diesem Hintergrunde baut Aristoteles die Gesetze auf, die ihm für die verschiedenen Reiche der Poesie maßgebend zu sein scheinen, und er erschöpft mit den drei Gattungen, die er unterscheidet, die grundsätzlichen Möglichkeiten der Haltung, die der Dichter seinem Stoff gegenüber einnehmen kann. Er beginnt dabei mit der Tragödie, nachdem er zuvor festgestellt hat: „Was zur epischen Dichtung gehört, gehört auch zur Tragödie; aber nicht alles, was zur Tragödie gehört, gehört auch zum Epos.“ Er stellt also das komplizierteste Gebilde an den Anfang seiner Erörterungen. Wir wollen ihm nicht darin folgen, sondern mit dem einfacheren beginnen.

Ebenso wie in der Antike entwickelt sich der Stoff des germanischen Epos anfangs aus dem religiösen Mythos (das Muspilli, der Heliand), und dieser bleibt die große bewegende Kraft bis zu einem Milton und Klopstock. Aber mächtiger und das Leben der Zeit formend wird der ritterliche Mythos. Das Hohelied von Kriegergeist und Mannentreue, das der Sänger des Nibelungenliedes ertönen läßt, das Hohelied der elementaren

Liebe, das Gottfried von Straßburg im „Tristan“ singt, das Hohelied der inneren Läuterung des ritterlichen Sinns, das Wolfram von Eschenbach im „Parzival“ geschaffen hat, sie spiegeln das ganze Ethos ihrer Zeit. Die deutsche Sprache malt in ihnen drei gewaltige Bilderzyklen, sie malt sie weit vollkommener als die gleichzeitige deutsche Malerei.

All das aber geschieht sprachlich auf eine neue Weise, die völlig vom Antiken abweicht: es geschieht nicht nur in Versen, sondern in Reimen. Goethe hat diesen Unterschied in der Helena-Episode des zweiten Teiles seines Faust zum Inhalt einer seiner anmutigsten und kühnsten dichterischen Szenen gemacht: mitten im antiken Tonfall, der die Worte der Helena und des Chores beherrscht, läßt er den Wächter Lynkeus seinen Bericht in Reimen sprechen. Er charakterisiert den Unterschied zwischen klassischem und romantischem Wesen durch die Form der dichterischen Sprache. Helena spürt unbestimmt den andersartigen Geist:

„Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
Ein Ton scheint sich dem andren zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein anders kommt, dem ersten liebzukosen.“

Und nun folgt die geniale Szene, in der Faust der Helena das Reimen lehrt.

Goethe hat den Faust noch 1797 als episches Gedicht betrachtet. Er schreibt an Schiller: „Bei dem Ganzen, das immer Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichtes zustatten kommen.“ Daß er dies „epische“ Werk wie die mittelalterlichen Meister in gereimte Verse goß, ist ihm eine innere Notwendigkeit gewesen. Sehr bemerkenswert ist, was er an Schiller berichtete, als er die erste jugendliche Fassung zur Neubearbeitung wieder vornahm: „Einige tragische Szenen

waren in Prosa geschrieben, sie sind durch die Natürlichkeit und Stärke in Verhältnis gegen das andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird.“ (5. Mai 1798.)

Das ist eine der aufschlußreichsten Bemerkungen über das Verhältnis von Vers und Prosa als Mittel einer erzählenden Sprache.

Wir haben eingangs das Auftreten des Verses gegenüber dem der Prosaerzählung aus dem mündlichen Vortrag erster epischer Werke zu erklären versucht: die gebundene Form gab erst die nötige Verfestigung des breit angelegten Stoffes. Im Laufe der Entwicklung ist die Herrschaft des Verses so mächtig geworden, daß man umgekehrt erklären muß, wie die Prosa sich die epische Erzählung zurückerobert hat.

Interessant ist, wie Aristoteles sich zur Prosa stellt. Das entscheidende Kriterium der Poesie sieht er nicht in der Tatsache des Verses, er hebt ausdrücklich hervor, daß Empedokles nicht etwa dadurch, daß er ebenso wie Homer in Versen schrieb, zum Dichter wurde, sondern trotzdem nur ein Naturforscher blieb. Andererseits rechnet er die Platonischen Dialoge unter den Begriff der Dichtung, und es stört ihn dabei nicht, daß sie in Prosa verfaßt sind. Hier haben wir also gleichsam den Keim zum „Roman“ vor uns, der sich dann allerdings auch in alter Zeit weit von der Unterhaltung über hohe Gedanken entfernt und — wie bei Petronius — zum unbekümmerten Bericht über abenteuerliche Menschenschicksale wurde.

Das ist auch der Geistesbezirk, an den die Prosadichtung in der mittelalterlichen Literatur anknüpft. Die Anregungen kamen aus den romanischen Ländern, Frankreich und Spanien, das daraus entstandene Schrifttum blieb deshalb mit dem Begriff „Roman“ verbunden. Auf germanischem Boden geht dieses Aufkommen der Prosaerzählung nicht etwa neben dem Versepos einher, sondern es zeigt sich in dessen

Verfallzeit. Es wäre aber falsch, diesen Verfall nur im Nachlassen der dichterischen Kraft zu suchen, er liegt vor allem darin begründet, daß die Figur des fahrenden Ritters allmählich vom Bürgertum abgelöst wird. Allmählich treten die Reste des verblaßten Rittertums in den Hintergrund, und Volksdichtung mit ihren Märchen, Schwänken und den unerschöpflichen Sagen vom Typus des „Dr. Faust“ oder des „Eulenspiegel“ schafft den neuen Kern, an dem die Prosadichtung ihre Ausdruckskraft entwickelt. Sie erwächst in einer geschriebenen Sprache. Im Gegensatz zur Lyrik, die mit Lied und Musik in Verbindung bleibt, und im Gegensatz zum Drama, das nach Ausführung verlangt, entsteht auf epischem Gebiet eine ausgesprochene Lesedichtung.

Das ist charakteristisch für die Entwicklung, deren Ergebnisse wir auf diesem Gebiet heute vor uns sehen. Die Sprache lernt in der Dichtungsform von Roman und Novelle, eine ganze erdachte Welt in allen ihren Einzelheiten schreibend aufzubauen, sie zeichnet Gestalten, die wir bis in die kleinsten Regungen ihres Daseins verfolgen, und sie lädt uns ganz privatim in diese Welt ein, die das erzählende Buch auftauchen läßt, sobald wir uns in seine Seiten vertiefen. Der Roman und seine geballte Form, die Novelle, haben in unserer Zeit den Begriff epischer Dichtung fast ganz mit Beschlag belegt.

Diese geistige Nahrung ist uns so selbstverständlich geworden, daß wir sie uns gar nicht mehr hinwegdenken können; das Bedürfnis danach kann allerdings manchmal erschrecken.

Wenn gegen Weihnachten die Neuheitenprospekte der großen und kleinen deutschen Verlage ins Haus fliegen, erlebt man immer wieder ein Verwundern über die fast unübersehbare Fülle von Unterhaltungslektüre, die sich alljährlich neu über Deutschland ergießt. Man begegnet Namen von Schriftstellern, die man nie gehört hat, und sieht mit Staunen, daß sie durchaus nicht Neulinge sind, sondern daß sie bereits vier oder fünf Romane haben erscheinen lassen, und daß diese Auflagen erlebt

haben, die sich oft genug in zweistelligen Zahlen bewegen. Wo fließt dieser Strom, den man trotz literaturfreudiger Aufmerksamkeit kaum bemerkt hat? — Er fließt durch die Zeitungen und von da durch die Leihbibliotheken. In den Tausenden deutscher Leihbibliotheken ist ein lesegerieres Publikum, das nicht etwa bewährte ältere Bücher in ständiger Bewegung hält, sondern das „Neuerscheinungen“ vorgesetzt haben will. Es läßt sich meist ohne eigene Willensrichtung mit den frischen Früchten der Jahreszeit füttern.

Eine eigene Literatur lebt von diesem Publikum, und man darf sie nicht etwa verwechseln mit dem, was in früheren Jahrzehnten „Kolportageroman“ hieß. Das war ein Produkt, das bewußt unterhalb der Grenze des guten Geschmacks arbeitete. Davon ist in der Leihbibliotheksliteratur nicht die Rede, sie spekuliert nicht auf ungebildete oder gar üble Instinkte, sondern bewegt sich in der Richtung einer ernstgemeinten schriftstellerischen Tätigkeit. Aber es kommen dabei in großer Zahl Pflanzen zutage, die nicht Wurzel schlagen, sondern am Abend welk sind, und nur selten wächst plötzlich eine neue Blüte so kräftig aus dieser erstickenden Umgebung hervor, daß sie in den gepflegten Garten der eigentlichen Literatur verpflanzt wird.

Man sieht, die Weihnachtskataloge geben uns mehr ein Bild vom soziologischen als vom literarischen Zustand unseres Geisteslebens; deshalb ist man dafür besonders dankbar, daß einige von ihnen zu der fruchtbareren Form des „Almanachs“ auszuwachsen pflegen. Hier bekommen wir nicht nur Namen, Titel und bestenfalls einige rühmende Worte von Rezensenten zu sehen, sondern Stichproben der Werke selbst. Es ist, als ob wir den in Romanen nicht seltenen Augenblick erlebten, wo der Held im wohlgepflegten Bibliotheksraum sitzt und bald hier, bald da ein Buch, das seine Neugier erregt, aus den Regalen hervorzieht. Und sieh, ganz ähnlich, wie es da zu gehen pflegt, blickt einem wohl plötzlich ein Gesicht über die Schulter, das

man nicht erwartet hat. Es ist merkwürdig, wie manchmal schon der kleine Abschnitt eines unbekannten Buches, auf den man stößt, die Gewißheit geben kann, daß dieses Buch kostbar ist. Ähnlich vermag derjenige, der an einem unkenntlich gewordenen Gemälde eine beliebige Ecke aufhellt, schon am Gewebe der Pinselstriche zu erkennen, ob er ein Meisterwerk vor sich hat oder eine Alltagsarbeit. Man spürt die Kunst der Sprache.

Es ist eines der Geheimnisse guter Prosa, daß sie wirken muß, als wäre sie selbstverständlich, und daß sie doch einen Reiz besitzt, der sonst nur vom Gespräch eines uns fesselnden lebenden Menschen ausgeht: von der Art, wie seine Stimme schwingt — wie er Pausen macht —, wie die Worte ihre eigene Farbe bekommen.

Aber das sind künstlerische Werte, die sich nicht als etwas Selbständiges ablösen lassen, sie gehen hervor aus der ganzen Art, wie ein Dichter das, was er erzählt, zu durchleben vermag.

Dies „Durchleben“ ist das künstlerische Geheimnis, das derjenige, der bei einem Dichtwerk zu Gaste ist, in sehr verschiedenen Graden erfüllen kann.

Man hat gesagt, daß ein Roman, der Dauerwert beansprucht, nur ein Stück Selbstbekenntnis sein kann. Man sucht den Wert in der unmittelbaren Art, wie wir Anteil haben an einem Stück wirklichen Seelenlebens. Friedrich Schlegel bezeichnet es in diesem Sinn als „überflüssig“, daß ein Dichter mehr als einen Roman schreibt, eine Anschauung, die, zum Glaubenssatz erhoben, einem großen Teil unseres heutigen Schrifttums von vornherein ein hartes Urteil fällen würde.

In der Tat können wir in zahlreichen Fällen erkennen, daß einem eindrucksvollen bekennnerischen Erstlingswerk kein Nachfolger von Bedeutung beschieden ist — aber in Wahrheit liegt es doch wohl so, daß es keinen Sinn hat zu verlangen, daß ein Dichter sein Selbstbekenntnis in einem einzigen Werke erschöpft, und noch weniger, daß er sein Inneres gar nicht weiterentwickelt, wenn er es einmal enthüllt hat.

Nein, Schlegels Wort tritt nur in superlativischer Form für eine der Typen ein, die es unter den Erzählern gibt, einen Typus, den er allein für vollwertig ansieht: den Dichter, der reich genug ist, den Kern seines Stoffes in sich selber zu finden.

Ihm steht als Gegensatz der Typus des Dichters gegenüber, der den Kern seines Stoffes außerhalb seiner eigenen Sphäre sucht.

Das ist ein roher Gegensatz, denn auf beiden Seiten gibt es gar mannigfache Abwandlungen. Sie sind am leichtesten in der zweiten Gruppe zu sehen.

Wenn der Schriftsteller seinen Stoff von außen nimmt, ist es ein großer Unterschied in der künstlerischen Art seiner Schau, ob er an eine historische Erscheinungswelt anknüpft oder an eine Erscheinungswelt der eigenen Zeit. Der historische Roman, der im ersten Fall entsteht, war lange Zeit sehr in Mißkredit geraten, teils weil er als Vorwand diente, um eine dichterisch unverarbeitete Gelehrsamkeit vorzubringen, teils weil er ganz im Gegenteil zu einer unechten, oft süßlich wirkenden Maskerade mißbraucht wurde. Wir erleben neuerdings, daß er in hoher Blüte steht, und zwar vor allem, weil man eine andere, bisher in dieser Weise noch nicht ausgeschöpfte Möglichkeit in ihm betont: die psychologische Herausarbeitung eines historischen Porträts. Interessante Persönlichkeiten aus allen Epochen der Weltgeschichte sucht man in dieser Art dem Verständnis näherzubringen. Das war früher ein Vorrecht der Bühne, jetzt ist es in erster Linie ein Vorrecht des Romans geworden. Er hat es leichter als die Bühne, die in knappen Zügen ein in jeder Hinsicht dreidimensionales Gebilde verlangt; die Sprache der Erzählung kann auf breit gespanntem Hintergrund zweidimensionale Bilder beliebig aneinanderreihen. In beiden Fällen aber liefert die im Publikum vorhandene historische Vorstellung, ob sie nun bestätigt oder korrigiert wird, bereits das erste Brennmaterial zur Entfaltung des Interesses, das der Autor nur zu schüren braucht. Daß hierbei im Einzelfall ein

volles dichterisches Vermögen entfaltet werden kann, soll nicht bestritten werden, betrachtet man aber diesen dichterischen Typus aus ganz allgemeinen Gesichtspunkten, so liegt die Gefahr einer Zwittergattung auf der Hand. „Historische Romane verwerten oder verunwerten die großen Gestalten auf ihre Manier“, sagt Jacob Burckhardt.

Ganz anders gesteckt erscheint das Ziel zu sein, wenn der Dichter die Außenwelt, die er darstellen will, ohne die Vorarbeit historischer Eindrücke aus eigenen Beobachtungen zusammenbaut. Es ist gar nicht gesagt, daß dann eine Persönlichkeit den Angelpunkt der Darstellung bildet. Besonders französische Dichter haben uns in großartiger Weise gezeigt, daß es auch das Wesen einer Stadt sein kann, oder das Wesen einer soziologischen Form des menschlichen Lebens. Solche symbolhafte Steigerungen im unscheinbaren Gewand der Wirklichkeitsdarstellung dürfen wir zu den größten Leistungen der erzählenden Sprache rechnen, sie erschließen ein Feld, das nur ihr offensteht, und das nicht etwa gleichbedeutend ist mit dem gesellschaftlichen und politischen Hintergrund, von dem sich in allen bedeutenden Romanen das Spiel der Menschen abhebt. Wohl kann auch das symbolhafte Bild, von dem wir sprechen, nur durch das Medium menschlicher Schicksale und Geschehnisse gezeichnet werden, aber es ist ein Unterschied in der künstlerischen Blickrichtung, ob diese menschlichen Geschehnisse um ihrer selbst willen oder als Mittel zur Charakterisierung eines übergeordneten, gleichsam unpersönlichen Zustandes benutzt werden.

Es ist nicht nötig hervorzuheben, daß neben solchen historischen und soziologischen künstlerischen Zielen des Romans die Wahrheit des Wortes nicht verschwindet, daß das „Hauptstudium des Menschen der Mensch“ ist, und daß der Hauptstrom der erzählenden Sprache diesem Studium entfließt. Bei diesem Typus des psychologischen Romans, der uns menschliche Schicksale aus seelischen Verflechtungen entwickelt und dabei in die Geheimnisse seelischer Struktur hereinzuleuchten sucht,

ist es nun oftmals schwer, eine Grenze zu erkennen zwischen der künstlerischen Verarbeitung von außen zufließenden und aus dem Innern strömenden Stoffes. Sicherlich gibt es viele Romane, bei denen man feststellen kann, daß das stoffliche Fabulieren nur um des psychologischen Fabulierens willen erfolgt, aber daneben gibt es auch ein Fabulieren, das eine andere Art des Selbstbekenntnisses ist. Dabei braucht nicht einmal, wie etwa bei Stendhal, eine der Personen deutlich die Züge des Autors zu tragen, sondern vielfach wird das eigene Ich in verschiedene Gestalten zerlegt, deren Widerspiel nichts anderes ist als der Reflex der inneren Kämpfe, die den Schreibenden bewegt haben.

Kurz, das Selbstbekenntnis kennt nicht etwa nur den Entwicklungsroman oder gar die Ich-Erzählung, sondern bedient sich oft ganz indirekter Formen. Das ergibt sich schon aus dem eigentümlichen Umstand, daß es nicht nur Dichter gibt, die es treibt, im Dichtwerk die unmittelbaren Eindrücke, die sie packten, zu verarbeiten, sondern auch solche, die das Bild ihrer Sehnsucht spiegeln, und die im Winter den Frühling oder hinter Mauern die Freiheit am stärksten zu erleben vermögen. Einer der leidenschaftlichsten Verkünder der eigenen Seele, Rousseau, bekennt, daß er nur auf Grund solcher durch unerfülltes Sehnen hervorgerufenen seelischen Antithese habe dichten können. Wer will feststellen, ob in solchem Offenbaren der schweifenden Sehnsucht oder im Offenbaren unmittelbarer Eindrücke die größere Echtheit des Selbstbekenntnisses liegt? Das Instrument der Seele ist gar verschieden konstruiert: bald erklingt es nur, wenn von außen der Wind durch seine Saiten streift, bald erklingt es schon, wenn ein innerer Seufzer die Saiten leise erschüttert.

In eben dieser Verschiedenheit liegt vielleicht ein tieferer Unterschied als alle Unterschiede, die man versucht, durch stilistische Klassifizierungen zu charakterisieren.

Denn die verschiedenartigen Typen, die wir angedeutet ha-

ben, können im Geiste des „Realismus“ oder des „Idealismus“, im Geiste der „Klassik“ oder der „Romantik“ durchgebildet sein, das berührt ihr geistiges Gewand; ihr geistiges Wesen wird von anderen Unterschieden bestimmt, die in der seelischen Einstellung zur Außenwelt liegen.

Die Sprache läßt in solchen Werken ihr Wesen als Kunstwerk ganz in die Sphäre des Unbewußten zurücktreten, ihr Wesen als Kunder seelischer Mitteilung tritt in den Vordergrund.

2. LYRISCHE DICHTUNG

Den Unterschied von Epik und Lyrik hat Friedrich Nietzsche in die Begriffe des „Apollinischen“ und des „Dionysischen“ gefaßt. In der Zweiheit der griechischen Kunstgötter, Apollo und Dionysos, sah er das fruchtbare Prinzip der antiken Poesie: „In ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.“ Dieses Nebeneinander zeigt, daß die griechische Welt einen starken Gegensatz zwischen der Kunst des Bildners, die Apollo beschützt, und der unbildlichen Kunst, die das Reich des Dionysos ist, empfand. Nietzsche charakterisiert ihn durch den Gegensatz von Traum und Rausch, dem „Traum“, dessen Bilderwelt sich in Gestalten und Handlungen abspielt, und dem „Rausch“, der das Innere des Menschen in geheimnisvolle Wallungen versetzt, die mit der Wirklichkeit des Augenblicks in Verbindung bleiben. Der Vergleich mit der um vergangenes Geschehen und seine Figuren kreisenden Epik und der aus unmittelbarem, gesteigertem Empfinden fließenden Lyrik ist leicht zu verstehen.

Die griechische Lyrik hat sich erst allmählich aus der Epik losgerungen; in Pindars Oden sind noch manche epische Reste, aber schon die Alten empfanden den Doppelcharakter poetischer Ausdrucksform: ihren ersten wirklich großen Lyriker,

Archilochus, fügten sie als Januskopf mit dem Homer zusammen.

Wir wissen nicht viel von Archilochus, aber was wir wissen, zeigt ihn als Neubilder des sprachlichen Rhythmus und erhärtet dadurch seine Bedeutung. Schon vor ihm war durch Hinzufügen des Pentameters zum Hexameter die lyrische Form der „Elegie“ entstanden. Archilochus machte sich ganz vom epischen Charakter des Hexameters los und entwickelte statt dessen den Jambus. Er gilt als sein „Erfinder“. Auf dieser Grundlage schuf er verschiedene kunstvolle metrische Gebilde von großer innerer Beweglichkeit, deren Horaz sich später mit Vorliebe bediente. Das Vermannigfachen der Bewegung innerhalb der gebundenen Sprache ist eine der wesentlichsten Eigentümlichkeiten der Lyrik. Aus ihr entwickelt sich das melodische Element, das nunmehr in die Dichtung hereinkommt. Die Lyra, das Instrument der Gesangbegleitung, gibt ihr den Namen; den Hexameter kann man nicht singen, man kann ihn höchstens mit einigen Griffen in die „Kithara“ begleiten, jetzt entsteht der Dithyrambus und das Lied.

Aber es ist nicht nur die Begleitung mit wirklicher Musik, was der Lyrik ihre Besonderheit gibt, es ist das immer stärkere Herausarbeiten der musikalischen Werte, die in der Sprache selbst liegen. Man hat die Tatsache, daß manche dichterische Ausdrücke uns als etwas besonders Köstliches berühren, mit einem harmonischen Zusammenklingen der Obertöne der Vokale in Verbindung gebracht. Bei vielen Menschen ist deren Ton verbunden mit Farbenempfindungen, und noch tiefsinnigere Gefühlszusammenhänge weiß Ernst Jünger aus ihrem Klang neuerdings herauszudeuten („Geheimnisse der Sprache“). Mit allen solchen Wirkungen arbeitet die Lyrik neben dem Sinn ihrer Worte. Der Brunnen der Empfindungen, dem sie unmittelbar entspringt, läßt alle die geheimen Kräfte, die in den Wurzeln der Worte schlummern, aufleben und unbewußt in die Dichtung einfließen.

Wie weit der Spielraum ist, in dem die Lyrik sich bewegt, kann man schon erkennen, wenn man die wenigen griechischen Lyriker, von denen wir ein deutliches Bild haben, nebeneinander sieht: Archilochus, der Dichter von Haß und Liebe, Pindar, der Dichter des Mannesmuts, Tyrtäus, der Dichter des kriegerischen Rausches, Sappho, die Dichterin des leidenschaftlich-dunklen Eros, Anakreon, der aus dem Eros die liebenswürdige Puttogestalt des „Amor“ macht. Aber es wäre ein unmögliches Unterfangen, auch nur andeuten zu wollen, in welchen Sphären sich die menschliche Seele bewegt, wenn sie zum Tönen gebracht ist.

Es ist nicht richtig, wenn man dabei nur an die „subjektiven“ Wallungen des Künstlers denkt und sie den objektiven Bildern des Epikers gegenüberstellt. Dagegen hat sich Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ leidenschaftlich gewehrt. „Das ‚Ich‘ des Lyrikers tönt aus dem Abgrunde des Seins: seine ‚Subjektivität‘ im Sinne der neueren Ästhetiker ist eine Einbildung“, und er scheint ihm beim Aktus der künstlerischen Zeugung „wunderbarerweise dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehn und sich selbst anschauen kann“. — Diese höhere Fähigkeit der Objektivierung des „Ich“ hebt die Lyrik aus der Sphäre der bloßen Temperaments- und Empfindungsäußerung des Augenblicks heraus; das scheinbar ganz persönliche Erlebnis erhält die Allgemeingültigkeit, die uns zwingt, es immer wieder mitzuerleben.

Es ist gar nicht ganz leicht, die Grenze zu erkennen, wo das eine sich vom andern scheidet. Es klingt wie ein zufälliges Augenblicksergebnis, wenn der vor Goethe größte deutsche Lyriker, Walther von der Vogelweide, singt:

Under der linden
an der heide
dâ unser zweien bette was,
dâ müget ihr vinden

schöne beide
gebrochen bluomen unde gras.
Von dem walde in einem tal
schöne sang diu nachtigal.

In Wahrheit hat das Lied etwas eingefangen von seligstem, naturverbundenem Liebesglück, das Ewigkeitswert hat.

Oder wenn Goethe sein „Über allen Gipfeln ist Ruh“ singt, so ist das nicht allein die Stimmung eines beliebigen Tages, sondern er hat auf magische Weise den Abendfrieden und seine Wirkung auf ein unruhiges Menschenherz so auszudrücken vermocht, daß die schlichten Worte dem Lesenden etwas von dieser Wirkung mitteilen. Es sind Urgefühle, an die der große Lyriker rührt, wenn er scheinbar nur von seinen subjektiven Gefühlen redet. Es ist eines der größten Wunder der Sprache.

Eigentlich braucht man nur von Goethe zu reden, wenn man von Lyrik spricht, so reich und so mannigfaltig sind die Blüten, die seinem Dichterherzen entsprossen sind. Und doch scheint es, daß dieser Boden des Menschenherzens unerschöpflich ist, denn man weiß sofort, daß ein Goethe fremder Ton aufklingt, wenn man auch nur flüchtig Verse hört wie:

Echo des Himmels, heiliges Herz! warum,
Warum verstummst du unter den Lebenden, . . .

oder:

Trennen wollten wir uns? Wähten es gut und klug?
Da wir's taten, warum schreckte, wie Mord, die Tat?
Ach! Wir kennen uns wenig,
Denn es waltet ein Gott in uns.

Das ist Hölderlin. Und ebenso wie von Goethe ein Quell ausgeht, der in Mörike, Eichendorff, Keller, Storm und vielen anderen neu wieder aufsprudelte, ebenso ist von Hölderlin ein unterirdi-

scher Strom weitergegangen, der erst in unseren Tagen wieder voll sichtbar wird. Wenn man bei ganz selbständigen Geistern von solch inneren Zusammenhängen sprechen darf, können wir sagen, daß er im Dichter Friedrich Nietzsche neu hervorbricht. Nach Goethe ist Nietzsche vielleicht derjenige, der am leidenschaftlichsten an den Fels der Sprache geklopft hat und, „mit dem Hammer philosophierend“, ihm neue Quellen entlockte. Bei der Art, wie er das tut, hat er Grundsätzliches aufgewühlt und seine Forderungen daraus gezogen, so daß er zwingt, bei ihm haltzumachen, sobald man den Weg geht, der in unsere Zeit führt.

Wenn man das Wort „Dichter“ mit dem Namen Nietzsches verbindet, muß man allerdings vorsichtig sein. Er hat das Wort „Lügner“ unmittelbar daneben gestellt, und damit erinnert er wieder an jene Philosophen, die sich über den „schillernden“ Charakter der Sprache nicht beruhigen können.

„Die Dichter lügen zu viel“, sagt er im Zarathustra, aber er fährt fort: „Wir lügen zu viel.“ Demnach zählt er sich selber zum Typus derer, die er angreift, und trotzdem schildert er höhnend den Dichter, der sich einbildet, aus innerer Verwandtschaft mit „Volk“ und mit „Natur“ geheimnisvolle Kräfte zu saugen, oder der sich berauscht an den Puppen seiner Phantasie? Wie geht das zusammen?

Die Frage beantwortet sich dadurch, daß wir diese Welt der Dichtung bei Nietzsche vergebens suchen würden. „Gewiß“, sagt er, „ich warf wohl mein Netz in ihre Meere und wollte gute Fische fangen, aber immer zog ich eines alten Gottes Kopf herauf. So gab dem Hungrigen das Meer einen Stein. Und sie selber mögen wohl aus dem Meere stammen. Gewiß, man findet Perlen in ihnen: um so ähnlicher sind sie selber harten Schaltieren. Und statt der Seele fand ich oft bei ihnen gesalzenen Schleim.“

Fast möchte man meinen, daß solch bittere Absage an die Dichter kaum noch Raum läßt, um für Nietzsche selbst einen

Bezirk in ihrem Reich in Anspruch zu nehmen, aber wenn man die Kritik dessen verfolgt, was er an den „Dichtern“ vermißt, eröffnet sich doch dem forschenden Auge allmählich die Richtung, in der man das suchen muß, was Nietzsche wertvoll war:

„Sie dachten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen. — — Was wußten sie bisher von der Inbrunst der Töne!“

Da sind wir an dem Punkt, wo eine neue Forderung erklingt. Für Nietzsche weckt erst tiefes Denken die innersten Gründe des Gefühls. Das ist der Gegensatz, den er aufstellt zum naiven Stimmungsdichter, von dem er sagt: „Wir wissen auch zu wenig — — so müssen wir schon lügen.“ Tief innerlich Erforschtes ist der Stoff seiner Dichtung, und die künstlerische Form wird ihr durch die Inbrunst der Töne.

Was er unter „Denken in die Tiefe“ versteht, das ist das Erforschen der menschlichen Seele. Als Objekt dieses Forschens aber diente ihm die eigene Seele, und vielleicht hat noch niemand ihre letzten Geheimnisse so rücksichtslos preisgegeben wie Nietzsche. Dies tiefe Durchforschen der eigenen Seele führt ihn auf den Boden, auf dem sein Dichtertum erwächst, und weil es an letztes Sehnen und an letztes Leiden rührt, erklingt in ihm ein neuer Ton.

An diese seelische Vertiefung denkt Nietzsche, wenn Zarathustra sagt: „Verwandelt seh ich schon die Dichter und gegen sich selber den Blick gerichtet. Büßer des Geistes sah ich kommen, die wuchsen aus ihnen.“

Es ist nicht leicht, die Dinge, um die es sich hier handelt, mit wenigen Worten zu umreißen, aber die „Inbrunst der Töne“ wird vielleicht verständlich, wenn man als Beleg zu diesen Worten das „Nachtlied“ des Zarathustra liest.

Hier erleben wir die Tragödie einer Seele, deren tragische Konflikte nur in ihr selbst beschlossen liegen. Das Auge des Dichters blickt in Tiefen, die nicht ein Schicksalschlag klaffend bloßgelegt, sondern die er selber erbohrt hat. Wir erfahren das

dunkle Miterleben eines bisher noch ungekündeten Martyriums, des Martyriums der Geistigkeit, und seltsame Lichter, die in die verborgensten Tiefen des menschlichen Wesens leuchten, erglügen vor unserem Blick.

Dieser unerhörte Stoff aber ist gefaßt in eine ungehörte Sprache. Seltsam erleuchtet sich oft der Worte eigentlicher Sinn durch unerwartete Wendungen, in denen sie aufblitzen. Und diese Kraft vielfältigen inneren Sinns und prunkhafter äußerer Färbung verbindet sich nun mit einer seltenen Kunst des Rhythmus. Diese Sprache ertönt bald wie ein schwebender Hauch, bald in dröhnender Wucht, bald in tanzender Keckheit, bald schmeichelnd, fordernd, lockend und, wo es nottut, erdolchend.

Man muß das „Nachtlied“ laut lesen, um es ganz zu begreifen; nicht etwa mit kunstvoller Phrasierung, sondern so schlicht, wie man nur zu lesen vermag. Man wird dann erleben, daß die kunstvolle Phrasierung — das Hell und Dunkel — das Laut und Leise — das Schweben und Dröhnen — ganz von selber entsteht. Es schlummert als etwas Lebendiges im Gefüge der Worte.

Wo erlebten wir Ähnliches? — Die heißesten Gesänge der Psalmisten fallen uns ein, aber sie ringen mit einem außenstehenden Gott. Die tiefsten Klagen eines Prometheus klingen an, aber sie bleiben im Rahmen eines von außen geschauten Menschenbildes. Orphische Urworte ertönen, aber sie behalten einen Zusatz weiser Überlegung. Nur bei Hölderlin horchen wir in ähnlicher Weise auf, wenn seine ergreifendsten Weisen erklingen. Diese beiden Einsiedler blieben im weiteren Entwicklungsgang der deutschen Dichtung nicht einsam, sie wurden Wegbereiter. Alle Ströme, die sich in mannigfachen Verästelungen durch das deutsche Dichterland der letzten Jahrzehnte ziehen, haben einen Zufluß erhalten aus diesen Quellen. Man hört sie ebensogut in Dehmels leidenschaftlichen Dichtungen, wie in Georges feierlichen Gesängen. Ja, auch in Rilkes tief-

sinnigen Visionen zittert etwas von diesem Klang, und in jüngsten Tagen spüren wir ihn neu belebt in den Sängen eines Weinheber.

Die Lyrik, die nicht nur Bekenntnis ist, sondern die zugleich den Charakter eines hohen Amtes trägt, dessen sich der Dichter bewußt ist, die priesterliche Lyrik, ist machtvoll erwacht.

Wir sehen darin nur bestätigt, daß die echte Sprache der Lyrik aus tiefem, nicht aber aus gelegentlichem Erleben strömt. Auch wo sie dem naiven Hörer anspruchslos scheinen mag, fordert sie ein ganzes Mitleben.

Vor allem aber erleben wir die Mahnung, aufzuhorchen, wenn uns ein dichterischer Klang im ersten Augenblick fremd und dunkel anmutet. Vielleicht belauschen wir den Geist der deutschen Sprache beim Wirken und Weben.

Es ist eines der großen Erlebnisse der letzten Jahre, wie Rainer Maria Rilkes erlesene Kultur des Wortes zuerst das Verständnis für seine Dichtung verschloß, und wie sich dann allmählich das Tor zu seiner Sprache öffnete und in heilige Bezirke hereinschauen ließ.

3. DRAMATISCHE DICHTUNG

Wenn man die dramatische Kunst im Gegensatz zu Epik und Lyrik kurz definieren will, scheint das sehr einfach möglich zu sein: „Darstellung einer Handlung durch Handelnde“ (Baumgart). In Wahrheit ist damit zwar das charakteristische Merkmal des letzten künstlerischen Ergebnisses angegeben, aber von dem künstlerischen Prozeß, der zu diesem Ergebnis führt, ist dadurch noch nichts gesagt. Wie schafft die Sprache diese „Handelnden“?

Es gibt Philosophen, die diesen Schritt zur handelnden Person aus der Lyrik erklären: in der Lyrik hat die Sprache dem in der Gegenwart lebenden, fühlenden Menschen einen Mund ver-

liehen; seinem „Ich“ steht schon im lyrischen Gedicht vielfach ein „Du“ gegenüber; sobald dieses „Du“ sich löst, sind die Vorbedingungen gegeben: die „Handelnden“ sind da. Es fehlt nur die Handlung.

Andere gehen von diesem fehlenden Element, nämlich von der Handlung, aus. Sie sehen den Schritt zum Drama sich aus dem Epos entwickeln. Die Handlung, die das Epos als etwas Vergangenes erzählt, wird in die Gegenwart versetzt, die Personen, von denen berichtet wird, berichten selbst. Das kann man stark vereinfachen, weil man sie sieht. Für viele Dinge bedarf man nicht der Sprache, weil das Auge die Funktionen des Ohres entlastet.

Goethe hat in seinem kleinen Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ das Verhältnis der beiden dichterischen Sphären zueinander überaus plastisch dargestellt, er sagt: „Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen, zu entwickeln, was einer jeden von diesen Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird. — Das epische Gedicht stellt vorzüglich — den außer sich wirkenden Menschen —, die Tragödie den nach innen geführten Menschen vor, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur wenigen Raums.“

Diesen einseitigen Blickrichtungen gegenüber, die sich entweder nach der Lyrik oder nach der Epik wenden, hat Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“ einen anderen Standpunkt eingenommen. Im Dithyrambus des griechischen Chores sieht er den „Mutterschoß der gesamten Bühnenwelt“. Die schwärmende Schar der Dionysosdiener singt bei den Festen des Gottes ihre Lieder im lyrischen Rausch. Der Vorgang auf der Bühne,

der anfangs nur in der epischen Darstellung der Leiden, Freuden und Wandlungen des Dionysos durch den Chorführer besteht, ist gleichsam eine „Vision des Chores“; dem „Dionysischen“ der Lyrik tritt damit das „Apollinische“ der Epik gegenüber, dem Rausch der Traum. Aus diesem Widerspiel lyrischer und epischer Elemente entsteht das Drama, sobald sich zum Chorführer weitere Personen gesellen.

Erst Äschylos führt einen zweiten Schauspieler ein, und aus den Erzählungen des einen Mimen wird ein Dialog. Trotz seiner Gestaltenfülle arbeitet auch Sophokles nur mit drei Schauspielern, die sich in die Figuren des Stückes derart teilen, daß beispielsweise Antigone und der blinde Seher Teiresias von derselben Person gespielt wurden.

Durch die Art, wie so das Drama aus dem Chor entsteht, ergibt sich das eigentümliche Wesen der antiken Tragödie der Blütezeit, sein überirdischer Charakter auch beim irdischsten Geschehen, sein großer Stil. Schiller hat den Chor bezeichnet als „die lebendige Mauer, die die Tragödie von der wirklichen Welt abschließt, um ihre poetische Freiheit zu bewahren“, und er hat damit die seltsame Entrücktheit, die diese Dichtung für uns behalten hat, treffend begründet.

Aus diesem Widerspiel zwischen lyrischer und epischer Dichtungsart erklärt sich auch der Unterschied, der zwischen der Sprache des Chores und der des Dialogs der Handlung wahrnehmbar ist: die Sprache des singbaren Liedes ist anders als die Sprache der realen Mitteilung. Beide Arten vereinen sich in der antiken Tragödie. In diesem sprachlichen Reichtum liegt einer ihrer größten Reize: die zwei verschiedenen Arten, in denen die Sprache der Poesie sich zu äußern begonnen hatte, verbinden sich, und aus ihrer Vermählung entsteht die neue Sprachschöpfung, die wir Drama nennen.

Im Laufe der Entwicklung streift die dramatische Dichtung beide Elemente ihres Ursprungs bald ab: das Lyrische bleibt höchstens als Einlage bestehen und das Epische, das in den

langen Schilderungen und Erzählungen des Dialogs anfangs noch einen breiten Raum einnimmt, weicht der Kunst, das Geschehen unmittelbar erlebbar zu machen.

Das ergibt eine völlig neue dichterische Technik. Nicht aus jedem ereignisreichen und interessanten Stoff kann die Sprache ein Drama machen. Aristoteles verlangt „eine würdige und einheitlich abgeschlossene Begebenheit, welche Größe hat“. Aber es ist, als ob er die Gefahr fühlte, die in solch allgemein gehaltener Definition liegt, denn er betont an anderer Stelle ausdrücklich den Unterschied zwischen Geschichte und Poesie, der Geschichte, die „das Zufällige und Einzelne“ darstellt, und zwar „wie es geschehen ist“, während die Poesie „das allem Gemeinsame“ darstellt, und zwar „wie es hätte geschehen können“. Er tritt damit ein für die poetische Freiheit im Gegensatz zur geschichtlichen Treue, und das ist in der Tat eine erste Forderung, wenn der Dichter im Drama an Geschehnisse anknüpft, die durch Mythos oder Historie überliefert sind.

Er bedarf dieser Freiheit schon deshalb, weil er das erläuternde Erzählen breiter Zusammenhänge meiden und uns statt dessen das Werden einer Tat erleben lassen und ihre Folgen vor uns lebendig entrollen muß. Das zwingt zum künstlichen Zusammenziehen des sich in der Wirklichkeit vielleicht langsam Entwickelnden zu einer plastischen Ballung, die sich in Rede und Gegenrede gleichsam modellieren läßt. Aristoteles hat deshalb gefordert, daß die Handlung sich „womöglich in einem Sonnumlauf“ vollendet. Diese Ökonomie der Zeit ist innerlich gemeint, sie ist aber auch äußerlich wichtig, da man das Drama nicht wie das Epos an beliebiger Stelle abbrechen und zu gelegener Zeit wieder daran anknüpfen kann, sondern es in einem Zuge in sich aufnehmen muß. Schon das führt zu einer besonderen Technik in der Entfaltung des Stoffes. Aristoteles ist mit der Beschränkung der Zeit noch nicht zufrieden: er sieht das Wesen des Dramas in der Einheit von Zeit, Ort und Begebenheit.

Aus diesen viel erörterten drei Einheiten hat das klassische Drama der Franzosen (Corneille, Racine, Voltaire) das Gesetz gemacht, in dem es sich bewegte, und dadurch weit über allem anderen dramatischen Schaffen erhaben zu sein glaubte. Es ist Lessings große Tat, die geistige Fessel, die darin lag, in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ gesprengt zu haben. Er führte aus, daß die Forderung der Antike mit dem Vorhandensein des Chores zusammenhängt; diese ideale Volksmasse, die alles Geschehen ununterbrochen begleitet, ist gleichsam das unbewegliche Schwergewicht, das zur Vereinfachung von Ort und Zeit zwingt. Da die Franzosen den Chor fortlassen, verliert jene Forderung ihre innere Notwendigkeit und führt zu gekünstelten Verrenkungen. Es ist höchst belustigend zu verfolgen, wie Lessing die Methoden nachweist, mit denen Corneille und Voltaire das Prinzip, auf das sie so stolz sind, zu umgehen versuchen. Corneille billigte dem Tag der Bühne offiziell dreißig Stunden zu, in diesem Rahmen werden aber die Geschehnisse so gehäuft, daß die Zeit nur dadurch einheitlich wird, weil der Dichter seine Personen einfach nicht zur gegebenen Zeit schlafen läßt. Die Einheit des Ortes aber wird oftmals nur durch dessen Unbestimmtheit erreicht, ja, schließlich sieht Corneille, der große Kunstdiktator seiner Zeit, sie schon dadurch gegeben, daß die Handlung sich in derselben Stadt abspielt.

Im Jagen nach Äußerlichkeiten vergessen die französischen Klassiker das oberste dramatische Gesetz, dessen Folge die Einheit von Zeit und Ort in der Antike lediglich war, nämlich die Einheit der Handlung. Die Griechen dagegen „ließen sich diesen Zwang — wie Lessing sagt — einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifizieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzuwenden, daß sie auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht nichts als ein Ideal von der Handlung ward“. Denn in dem, was unter „Einheit der Handlung“ verstanden wird, liegt der wahre Schlüssel zur Technik, die das Drama fordert. Sie ist nicht etwa bereits gegeben durch die Einheit des „Hel-

den“, denn die kann auch im Epos vorhanden sein, für unser heutiges Empfinden liegt sie auch nicht, wie in der Antike, in der Einheit des mythischen Kerns, sondern entspringt aus der Einheit des Charakters der die Handlung bestimmenden Person. Nicht aus einem unbegreiflichen vorausbestimmten höheren Ratschluß wollen wir ein Schicksal sich unentrinnbar erfüllen sehen, sondern aus dem verantwortungsbewußten Verhalten eines Charakters; die Unentrinnbarkeit wird für uns erst „tragisch“, wenn sie im Menschen selbst begründet wird.

Solche Bedeutung der Charaktere stellt die Sprache vor die große neue Aufgabe, eine vorgestellte Person so sprechen zu lassen, daß sich ihr innerstes Wesen aus selbst den kleinsten sprachlichen Regungen und Bewegungen enthüllt. Diese Art plastischer Menschenschöpfung durch das Wort ist in mancher Hinsicht die erstaunlichste Leistung, die die Sprache vollbringt.

Die aus dem Charakter des „Helden“ entspringende Handlung muß sich nun in einem Rahmen entfalten, der nicht willkürlich ist. Im Laufe der Zeit hat sich für das Drama eine bestimmte technische Form entwickelt für die Art, wie es den Aufbau des jeweiligen Geschehens gliedert. Die Einteilung in Akte folgt einem rhythmischen Gesetz, das zu einer ähnlichen Stilisierung der Handlung zwingt, wie es der Vers bei der Gestaltung des Satzes tut. Jeder Akt muß einen in sich geschlossenen Abschnitt im Bau dieser Handlung darstellen. Im mittleren der drei oder fünf Akte des Stückes verlangen wir das entscheidende Geschehen innerer oder äußerer Art, in den vorangehenden sehen wir es sich entwickeln, in den folgenden erleben wir seine Wirkungen. Das ist ein grobes Schema, aber es zeigt, wie stark Fragen der technischen Struktur in diese Dichtungsart hereinspielen und dem sprachlichen Kunstwerk das rhythmische Gesetz auferlegen, nach dem es sich normalerweise entwickeln muß, ein Gesetz, das allerdings sowohl von der Willkür des Genies wie von der Willkür mangelnder Reife oft genug gesprengt wird.

Es liegt auf der Hand, daß aus den neuen technischen Mitteln, deren sich die Sprache im Drama bedient, auch grundsätzlich neue Wirkungen hervorgehen, und zwar läßt sich zunächst eine Beschränkung der Wirkungsmöglichkeiten feststellen.

Sie liegt nach zwei Seiten. Die ganze Fülle der erzählenden Charakterisierung, die dem Epos gegeben ist, fällt weg, der Stimmungsfaktor, der in der Ausmalung der Landschaft oder der Schilderung der Umgebung eines Geschehnisses liegt, muß je nach Bedarf von außen an das sprachliche Kunstwerk herangebracht werden. Vor allem aber ist in der Zeichnung des Menschen die erläuternde Stimme des Dichters ausgeschaltet, es gilt, alles in die Stimme der handelnden Person zu legen.

Und dazu kommt nun als zweites: diese Stimme darf sich nicht, wie in der Lyrik, frei ergießen. Der Monolog, in dem das bisweilen noch geschieht, spielt eine untergeordnete Rolle, die meist ganz verschmährt wird. Auch in das Innere des Gemüts kann das Drama nur indirekt einen Einblick geben.

Diesen Einschränkungen steht aber eine Ausweitung der Wirkung gegenüber, die all diesen Verzicht vielfach aufwiegt. Die im Drama geschaffenen Gestalten treten mit einer Unmittelbarkeit der Wirkung an uns heran, wie sie sonst nur das wirkliche Leben erzeugt. Das hat nicht nur die Folge, daß wir uns von einer Fülle merkwürdiger Figuren umgeben sehen, die das wirkliche Leben uns in diesem Reichtum nur selten bietet, sondern mehr als das: die Kraft des dramatischen Dichters ist so groß, daß er uns selber unvermerkt in fremde Gestalten zu verzaubern vermag, derart, daß ihr Erleben für einige Stunden unser Erleben und ihr Schicksal unser Schicksal wird.

Diese seltsame Verzauberung müssen wir uns gegenwärtig halten, wenn wir des Aristoteles Definition vom Wesen der Tragödie richtig verstehen wollen. Er verlangt, daß sie „die Kraft besitzt, durch die Empfindungen des Mitleids und der Furcht die Läuterung (Katharsis) der entsprechenden Gemütsbewegungen zu vollenden“. So übersetzt Baumgart im „Hand-

buch der Poetik“ (Cotta 1887). Der Herausgeber der „Hauptwerke des Aristoteles“ (Kröner, Leipzig) Wilhelm Nestle dagegen formuliert den Ausspruch über die Tragödie dahin, daß sie eine Dichtungsform ist, „die durch Mitleid und Furcht erregende Vorgänge die Auslösung (Katharsis) dieser und ähnlicher Gemütsbewegungen bewirkt“.

Man könnte noch viele andere Übersetzungen hinzufügen, denn es gibt wenige Stellen der griechischen Philosophen, die so lebhaft umstritten sind. Nestles Fassung würde nichts weiter sagen, als daß die Dichtung die Wirkungskraft haben soll, die starken Stimmungen, die sie darstellt, auf den Hörer zu reflektieren. Es sieht Aristoteles nicht ähnlich, daß er diese Selbstverständlichkeit an entscheidender Stelle besonders hervorhebt. Was er sagen will, dürfte vielmehr — gemäß Baumgarts Übersetzung — bedeuten, daß Mitleid und Furcht so durch die Darstellung der Tragödie hervorgerufen werden sollen, daß der Hörer durch das Miterleben fremden Schicksals, in das er sich wie in eigenes hereinversetzt, in seinem Schicksalsgefühl geläutert wird.

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Menschen, zu denen die antike Tragödie spricht, in anderer Weise, wie wir heute, von einer Weltangst befangen waren; sie fühlten ein unentrinnbares und unbegreifliches Schicksal über sich walten. Dies Gefühl fand seine Katharsis, wenn der Hörer Mitleid und Furcht so miterlebte, wie sie der Dichter in seiner geläuterten Schicksalsauffassung zur Auslösung bringt. Nicht etwa eine moralische Wirkung, wie Lessing meint, sollte das Ziel sein, sondern die ästhetische Wirkung, die in großer tragischer Erschütterung liegt.

Diese Forderung verstehen wir auch heute noch, wenn sie auch mit anderen Mitteln erfüllt wird wie in der Antike. Die tragische Erschütterung ist auch für uns die höchste Form, bis zu der sich die Wirkungsmacht der dichterisch geformten Sprache zu steigern vermag.

Die Weltangst der Antike verlangte ein letztes Überwinden

dieser Erschütterung durch den Gegensatz des ausgelassenen Spiels der aristophanischen Komödie, das der Tragödie folgte. Unser Inneres ist anders organisiert; wir wollen den erschütternden Ernst ganz, und wir wollen das lösende Lachen ganz, und da diese beiden Extreme nicht die einzigen Formen unseres Innenlebens sind, fesselt uns auch eine Zwischenstufe in reichen Abschattierungen: die Handlung, die sich schicksalhaft zu verflechten droht und die doch nicht zur Katastrophe, sondern zur Entwirrung führt.

Nietzsche hat in dieser Verweichlichung unseres Gefühlslebens den Keim zum Verfall des Theaters gesehen. Er lehnt das „flache und freche Prinzip der poetischen Gerechtigkeit“ ab und spricht mit tiefer Verachtung von der Verbürgerlichung des Schauspiels.

Wir werden nicht ändern können, daß unsere Bühne eine Anstalt verfeinerter Unterhaltung geworden ist, aber es ist gut, sich an Nietzsches Standpunkt zu vergegenwärtigen, daß sie einst so hohe kulturelle Bedeutung hatte, daß zwischen Kultur und Kultus kaum noch ein Unterschied bestand.

Es wird immer die höchste Aufgabe bleiben, die der künstlerischen Formung der Sprache gestellt ist, durch den Spiegel irdischen Geschehens an das Göttliche zu rühren.

III. DIE KUNST DER BÜHNE

1. DAS BÜHNENBILD

Wir sind bei unseren Betrachtungen immer wieder auf das Verhältnis von gesprochener und von geschriebener Sprache gestoßen. Im Drama nimmt dieses Verhältnis eine ganz besondere Form an: wir stehen vor einem Kunstwerk der geschriebenen Sprache, das in die äußere Form der gesprochenen Sprache gekleidet ist; es baut sich auf aus Rede und Gegenrede.

Muß man nicht noch weitergehen und sagen: Dieses Kunstwerk ist erst fertig, wenn es wirklich von der geschriebenen in die gesprochene Sprache übersetzt wird? Ohne Einschränkung darf man das nicht behaupten. Ein Drama kann auch, wenn man es lesend in sich aufnimmt, bei einem phantasiebegabten Leser eine volle künstlerische Wirkung haben, ja, man wird nach einer Aufführung oft genug dem Zuschauer begegnen, der sich die Sache beim Lesen „sehr viel schöner gedacht hat“.

Aber in solcher Erfahrung liegt keine klärende Kraft, weil sich nicht feststellen läßt, ob man vor einem Mangel der Darstellung oder einem besonderen Phantasievermögen des Lesenden steht, klärend ist nur die Antwort auf die Frage, ob man bei einem dramatischen Kunstwerk eine Steigerung seiner Wirkung erwarten kann, wenn seine Sprache wieder zu unmittelbarem Leben kommt, das heißt also, wenn es aufgeführt wird. Ist das der Fall, so darf man allerdings behaupten, daß dieses Kunstwerk sein eigentliches Daseinsziel erst durch das Lebendigwerden in der Aufführung erreicht.

Diese Möglichkeit ist unzweifelhaft vorhanden, aber sie ist an Bedingungen geknüpft, die außerhalb des sprachlichen

Kunstwerks liegen. Diese Bedingungen verlangen die Verschwisterung des Werkes mit ebenbürtigen Leistungen aus dem Gebiete der Architektur, der Malerei, der Technik, der Mimik und der Phonetik. Und damit nicht genug — über all diesen Ansprüchen schwebt noch ein ganz besonders gearteter geistiger Anspruch, der an den zusammenfassenden Dirigenten aller dieser zusammenwirkenden Elemente gestellt wird.

Man sieht: das sprachliche Kunstwerk des Dramas bedarf der verschiedenartigsten Unterstützung, um zur Ganzheit seines Wesens zu kommen. Aber es ist merkwürdig: trotzdem steckt diese Ganzheit seines Wesens schon in der Dichtung. Wie löst sich solch ein Widerspruch? Doch wohl nur, wenn wir die Situation etwas anders betrachten: nicht die Tatsache, daß das Drama aller dieser Hilfsmittel bedarf, um voll lebendig zu werden, ist das Entscheidende, sondern die Tatsache, daß es alle diese Wirkungen der anderen Künste weckt durch die Kräfte, die unsichtbar in ihm schlummern.

Das Drama ist der große Anreger der verschiedensten künstlerischen Gestaltung, es lockt Kunst aller Art hervor und nimmt sie in seinen Dienst. Es schafft damit ein Gesamtwerk, das zu allen Zeiten als Mittelpunkt der Kultur betrachtet wurde. Auch in den Zeiten, wo es nicht die Kraft hatte, dieser Mittelpunkt wirklich zu sein, ist Streben und Sehnen danach immer geblieben.

Wenn wir die Architektur als eines der Gebiete nannten, auf das die Verkörperung des sprachlichen Kunstwerks ihren Einfluß ausübt, so meinten wir damit nicht etwa nur die Inszenierungsarchitektur, sondern weit mehr. Wir meinten den ganzen Theaterbau. Es geht nicht an, Zuschauerraum und Bühnenbild als zwei getrennte Angelegenheiten zu betrachten, sie stehen in unlösbarer Wechselwirkung. Für das antike Theater war das eine Selbstverständlichkeit. Das große Halbrund des Amphitheaters setzte sich ohne Bühnenumrahmung im ganzen Spielraum des Dramas fort, ja, umfaßte einen wesentlichen Teil dieses Spielraumes, die Orchestra. Die menschlichen Verkör-

perungen der Dichtung traten als plastische Erscheinungen mit den Zuschauern in Beziehung. Als man in der Renaissancezeit an dieses Vorbild wieder anknüpfte, beispielsweise in Palladios Theaterbau in Vicenza, wurde der äußere Zusammenhang in den Architekturformen noch gewahrt, aber es zeigte sich bereits, daß er in dieser Weise bei den veränderten Verhältnissen des überdeckten Raumes nicht aufrechtzuerhalten war: die Bühnenarchitektur setzte die Architektur des Zuschauerraumes nur scheinbar fort, sie arbeitete mit perspektivischen Verkürzungen. Das Streben nach Raumillusion und nach Verwandlung trennte dann rasch das Reich, in dem die Dichtung sich entfaltete, und das Reich, in dem die Zuschauer sich entfalteten, völlig voneinander. Die Bühne wurde eine technische Angelegenheit, die dem Kulissenwerk diente, in das man die Dichtungen hüllte, und der Zuschauerraum wurde zu einer repräsentativen Angelegenheit, die den gesellschaftlichen Anforderungen, insbesondere des höfischen Lebens, diente. Es entstand das Logen- und Rangtheater. Auch als das gesellschaftliche Treiben von Loge zu Loge nicht mehr die Rolle spielte wie in höfischen Zeiten, behielt man das Rangtheater bei, teils wegen der sozialen Schichtung, die es mühelos gewährleistete, teils wegen der vorteilhaften Raumausnutzung, die es bot. Es blieb ohne Wirkung, daß die großen Theaterarchitekten Schinkel und Semper gegen das Rangtheater Sturm liefen, sie mußten es doch in den Hauptwerken ihres Lebens verwirklichen, und erst Richard Wagner konnte in diese Tradition eine Bresche schlagen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts setzte sich dann die amphitheatralische Anlage in stärkerem Maße durch.

Es waren nicht etwa Pietätgefühle gegenüber der Idealvorstellung des antiken Theaters, was die Verfechter des Amphitheaters erfüllte, sondern im Gegenteil Gesichtspunkte, die sich aus der ganz unantiken Entwicklung des Bühnenbildes ergaben, also Fragen, die mit der Verwirklichung der Forderungen des sprachlichen Kunstwerks zusammenhingen. Man

konnte für die Gestaltung der Szene nicht mehr mit der grandiosen Einheitlichkeit des Charakters rechnen, die das antike Drama kennzeichnet; ja, selbst wenn eine Zeit der Dichtung wiederkommen sollte, die statt der bunten Mannigfaltigkeit unserer neuzeitlichen dramatischen Produktionen einen einheitlichen Stil ausbilden würde, müßte die Bühne der Vielartigkeit in der dramatischen Kunst der Vergangenheit gerecht werden. Mit anderen Worten: der Apparat, durch den die Dichtung ihr optisches Leben gewinnt, muß wandelbar bleiben. Das bedeutet, daß an die Stelle der plastischen Wirkung des Bühnenvorgangs eine veränderbare bildmäßige Wirkung tritt. Mag man den Bühnenraum, der zur Entfaltung des Bildes zur Verfügung steht, noch so flach nehmen, immer verschieben sich die einzelnen Elemente, aus denen sich das Bild zusammensetzt, für die Zuschauer des Rangtheaters in weit verzerrenderer Weise als bei den Zuschauern des Amphitheaters. Die aus der Dichtung entwickelten Forderungen des Bühnenbildes setzen sich also um in Forderungen für die architektonische Struktur des Zuschauerraumes, nicht etwa umgekehrt: die Dichtung ist das Maßgebende.

Man darf sich durch den Wunsch nach dem Amphitheater nicht etwa verleiten lassen, nun durch ein der Orchestra ähnliches Vorziehen der Bühne in den Zuschauerraum herein mit den plastischen Wirkungen der Antike zu liebäugeln. Das Amphitheater, von dem wir sprechen, ist nicht halbrund, sondern führt die Sitzreihen in schwacher Kurve der Bühne parallel, es ist nicht offen, sondern oben überdeckt; das gibt völlig neue Voraussetzungen. Alle Versuche, durch Herausziehen der Bühne in den Zuschauerraum neben der bildmäßigen Szenenwirkung zugleich zeitweise die plastische Wirkung der spielenden Gestalten hervorzukehren, sind unbefriedigend geblieben. Das Theater verlangt eine deutliche Entscheidung über den Stil dessen, was es optisch erstrebt: entweder Plastik oder Bild, jedes in voller Eindeutigkeit. Wir haben schon gesagt, daß für

unsere Zeit die Entscheidung für die bildmäßige Wirkung zwingend gegeben ist. Sobald man sich darüber klar ist, muß man die Verkörperung der Dichtung in einer Bilderfolge mit aller Entschiedenheit als Aufgabe betrachten.

Die Frage ist, ob das notwendig zu dem führt, was man mit abschätzigem Nebenton als „Guckkastenbühne“ bezeichnet hat.

Bei diesem Wort liegt in dem Begriff „Kasten“ das Anstößige. Man verbindet damit die Vorstellung eines vertieften, vom Zuschauer abgetrennten Raumes. In Wahrheit aber muß es sich darum handeln, den Raum, in dem die Dichtung verkörpert wird, mit dem Zuschauer in eine gefühlsmäßige Verbindung zu bringen, nur dann entsteht das, was man im ästhetischen Sinn als „Bild“ in sich aufnehmen kann und nicht als zufälligen Einblick in ein fremdes Zimmer.

Um das zu erreichen, darf die Spielfläche nicht allzu tief sein, wenn sie auch gelegentlich tiefe Durchblicke nicht ausschließt. Aber das ist nur eine äußere Vorbedingung, der Zweck dieser Tiefenbeschränkung ist, zu erreichen, daß bei allen Stücken, die eine über das Alltagsleben herausgehobene Wirkung anstreben, der ganze Bewegungsvorgang auf der Bühne sich so vollzieht, daß er bei allen bedeutungsvollen Vorgängen entweder parallel oder senkrecht zur Bühnenöffnung geführt wird — also im Sinne des Achsensystems, das den Raum beherrscht, in dem sich der Zuschauer befindet.

Dies Prinzip ist nicht etwas Willkürliches; es ist nichts anderes als die Taktik der Komposition bei den großen Monumentalmalern aller Zeiten. Ob man den frühen Giotto oder den üppigen Paul Veronese oder den neuzeitlichen Hodler daraufhin betrachtet, immer wird man finden, daß die Anordnung der Handlung sich in diesem Sinn bewegt, immer wird man finden, daß der Raum, in dem sich offene Szenen abspielen, einen deutlichen Vordergrundsabschluß hat, ein Mittelgrund vermieden und erst im Hintergrund beliebige Weite entfaltet wird. Diese räumliche Wirkung ist gleich wichtig in ihren nega-

tiven wie in ihren positiven Folgen. Die negative Seite besteht darin, daß die im allgemeinen sehr beliebten, diagonal in den Raum weisenden Bewegungsbeziehungen möglichst eingeschränkt werden. Sie sind das Kennzeichen des unmonumentalen Gefühls der meisten Wandmalereien des 19. Jahrhunderts und heben, in lebendige Personen übersetzt, den Charakter eines Monumentalbildes auf: statt des „Bildes“ sieht man den „Guckkasten“. Semper hat das in einer Kritik der landläufigen Tiefenregie erschöpfend ausgedrückt, wenn er sagt: „Man kann wohl überhaupt nur wünschen, daß das herrschende Bestreben nach prospektivischen und malerischen Gruppierungen für das der dramatischen Kunst weit günstigere altklassische Prinzip plastischer oder besser gesagt reliefartiger Anordnung derselben vertauscht werde.“

Damit ist das Stichwort gefallen: Reliefauffassung. Sie ist gleichbedeutend mit dem, was wir von der Auffassung im Sinne des Monumentalbildes ausführten, das vielleicht, genauer betrachtet, ein noch passenderes Vergleichsobjekt bildet, weil beim Relief der charakterisierte Hintergrund fehlt, das Bühnenbild aber wesentlich von der Art abhängt, wie sich, ganz wie beim Gemälde, die handelnde Gestalt als farbiger Fleck von einem farbig gegliederten Hintergrund abhebt.

Das Wort „Reliefauffassung“ ist uns durch Adolf Hildebrand geläufig geworden, der nicht nur die verwilderte deutsche Plastik dadurch in zuchtvolle Bahnen führte, sondern der lehrte, daß alles künstlerische Sehen der Verdeutlichung bedarf, die dadurch eintritt, daß das Auge den Gegenstand seines Interesses in Flächen abtasten kann, die hintereinander im Raume liegen. Er verlangt deshalb für das Bühnenbild die Wirkung des bewegten Reliefs. Er würde uns auch zustimmen, wenn wir statt dessen vom „bewegten Freskobild“ sprechen.

Es ist nicht nur das Moment der Farbe, das wir durch den vergleichsweise herbeigeholten Begriff der Freskomalerei fassen wollen, sondern zugleich noch etwas anderes: das Moment der

Stilisierung. Das echte Wandbild, wie es die Meister der Freskenmalerei durch alle Jahrhunderte hindurch geschaffen haben, zeigt nicht nur die flächenhafte Komposition der Handlung, also eine Stilisierung der Bewegung, sondern zeigt eine schon durch die Technik der Freskomalerei bedingte Stilisierung aller Elemente der künstlerischen Darstellung.

Was bedeutet solche Stilisierung, bezogen auf das Bühnenbild?

Bei der Art, wie ein Werk der Dichtung aus seiner abstrakten sprachlichen Sphäre in eine konkrete optische Sphäre versetzt wird, können zwei äußerste Gegensätze verfolgt werden: Gleichgültigkeit gegen die örtliche Umgebung bis zu ihrer völligen Neutralisierung, oder aber Betonung der örtlichen Umgebung bis zu möglicher Naturtreue. Beides ist in unserer Zeit im Namen der Dichtung versucht worden.

Im ersten Fall berief man sich auf Shakespeare. Seine sprachlich so farbenprächtigen Stücke sind auf dem nüchternen Gerüst des Globetheaters ohne szenischen Wechsel an den Zuschauern vorbeigegangen. Warum nehmen wir uns nicht ein Beispiel daran?

Shakespeare selbst gibt die Antwort darauf. Aus dem Prolog zu Heinrich V. können wir sehen, daß er diese primitive Art der Vorführung schmerzlich empfindet, sonst würde er nicht sagen:

Oh! Eine Feuermuse, die hinan
Den hellsten Himmel der Erfindung stiege!
Ein Reich zur Bühne, Prinzen drauf zu spielen,
Monarchen, um der Szene Pomp zu schaun!
— Doch verzeiht, ihr Teuren,
Dem schwunglos seichten Geiste, der's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf. Diese Hahnengrube — — usw.

Ausgehend von der elisabethanischen Bühne hat man verschiedene Vorstöße gemacht, die eine Brücke zu unserem heuti-

gen Empfinden suchten. Der bedeutendste englische Bühnenmann, Beerbohm Tree, hat „Hamlet“ ohne Kulissen, zwischen Vorhängen spielen lassen; das war ganz interessant, aber man mußte sich fragen, ob gegenüber dieser halben Verkörperung nicht die einfache Rezitation eines Milan der Dichtung gerechter wurde. Einen Schritt weiter ist Savits mit seiner Münchener „Shakespeare-Bühne“ gegangen. Er steht auf dem Standpunkt, daß die individuell gestaltete Kulisse die Aufmerksamkeit von der Dichtung ungebührlich ablenkt, schafft deshalb einen tiefen unveränderlichen architektonischen Rahmen, der die hauptsächlichste Spielfläche umschließt, und läßt auf einer kleineren erhöhten Hinterbühne die Prospekte wechseln, so daß beispielsweise im „Lear“ die Heide nicht mehr durch ein entsprechendes Schild, sondern durch eine naturhafte Malerei dargestellt wird. Das hat zur Folge, daß der Zuschauer immer wieder auf die Unnatur der vorderen Bühnengestaltung aufmerksam gemacht wird, und man wohl die Frage aufwerfen kann, ob nicht bei dieser Art des Einschränkens der Charakterisierung des jeweiligen Schauplatzes Ohr und Geist mehr durch das Auge von der Dichtung abgelenkt werden als bei einer landläufigeren Aufmachung.

Solchen Versuchen, aus der Primitivität statt des Zwanges ein Prinzip zu machen, stehen als Gegenpol die Versuche gegenüber, die Hilfsmittel der modernen Technik zu benutzen, um den Schauplatz der jeweiligen Handlung so naturgetreu wie möglich zu gestalten. In der Tat machen die verschiedenen Systeme der Drehbühne, der versenkbaren und der seitlich verschiebbaren Bühnenflächen, des Rundhorizontes und des Projektionsapparats es heute möglich, ohne ungebührliches zeitliches Zerreißen der Vorführung all das plastisch aufzubauen, was früher auf körperlose Kulissen und Soffitten angewiesen war. Heute sind Bühnenbilder nicht selten, die eine erstaunliche Natürlichkeit zeigen, und die dabei in ihrer Art durchaus geschmackvoll sind.

Was will man also mehr? Was ist daran auszusetzen? Manchmal gar nichts; die Einwendungen gegen solche „Naturtreue“ werden aber mit aller Energie erhoben, sobald man in ihr ein allgemeines Ziel erblickt.

Der Grund liegt im Wesen der Dichtung. Jede dramatische Gestaltung eines Stoffes bedeutet eine Stilisierung. Diese Stilisierung kann im ganzen Werke weiterwirken, aber sie trägt ihren eigensten Charakter, sie kann von sehr verschiedener Art und von sehr verschiedenem Grade sein.

Schon in der Ballung des Stoffes zu Szenen und in der Gliederung des Ganzen in Akte liegt ein stilisierendes Moment. Dieses kompositorische Gerüst aber vollzieht die rhythmische Bändigung des naturhaften Materials unmerklich; erst in der Art, wie es ausgefüllt ist, tritt die Stilisierung als künstlerische Eigentümlichkeit hervor. Oft wird sie im Stoff begründet liegen, der durch das Wesen der handelnden Personen oder durch das Wesen der dargestellten Handlung außerhalb der Wirklichkeit liegt. Es ist die große Kunst des Dichters, die imaginäre Welt, in die er dadurch eintritt, so zu behandeln, daß der gefühlsmäßige Zusammenhang mit dem, was wir als „wirklich“ empfinden, trotzdem gewahrt bleibt. Solche „stilisierte Wirklichkeit“ ist die Atmosphäre des Monumentalen. Sie braucht aber nicht nur im Charakter des Stoffes zu liegen, sie kann auch durch das Wesen des Dichters bedingt sein, der die Welt nur in dieser Atmosphäre zu sehen vermag. Endlich kann sie auch durch den Zeitabstand entstehen, der uns von einer Dichtung trennt. Auch die Zeit monumentalisiert unmerklich.

Der Dichter aber hat es in der Hand, diese innere Stilisierung nach außen hin mehr oder minder stark zu betonen: zwischen einer gehobenen Sprache, einem bestimmten Versmaß und endlich dem Reim liegen viele Stufen des Ausdrucks.

Das Ziel der optischen Verkörperung einer dramatischen Dichtung, die wir Inszenierung nennen, muß es sein, in dem äußeren Gewand, das wir ihr schaffen, den Grad der Stili-

sierung zu treffen, der ihrem dichterischen Wesen innewohnt.

Wenn wir diesen Grundsatz als Gesetz aufstellen, so geht daraus verschiedenes hervor.

Als erstes können wir vorausschicken, daß eine szenische Stilisierung nicht in Betracht kommt, wenn der Dichter die Absicht verfolgt hat, ein Stück unmittelbaren Wirklichkeitslebens vor uns zu entrollen. Gelingt es ihm, wie etwa in „Minna von Barnhelm“ oder im „Fuhrmann Henschel“, das stilisierende Gerüst des dramatischen Aufbaus ganz vergessen zu machen, so wird die Inszenierung alles tun, um diese Wirkung zu unterstützen. Der Kunst des naturnahen Bühnenbildes bleibt also durchaus ein Spielraum offen.

Als zweites muß man feststellen, daß es unfruchtbar ist, für die Welt der stilisierten Dichtung nach einer allgemeingültigen „Stil-Bühne“ zu suchen. Wohl kann bei ihr, besonders im Technischen, vieles wiederkehren, aber es wäre eine ganz falsche Auffassung, wenn man meinte, „Stilisierung“ wäre eine in sich feststehende Sache; sie ist ein Prinzip, das je nach dem Objekt, auf das es angewandt wird, verschiedene Früchte zeitigt.

Es kann deshalb in unserem Sinne nur von einer individuellen Stil-Bühne die Rede sein, die eben das Ziel verfolgt, bei der Inszenierung den Grad der Entwirklichung zu erfüllen, der dem betreffenden dramatischen Werk eigentümlich ist. Dieser Grad wird bei gewissen Gruppen allgemeingültiger Werke der gleiche sein, man kann beispielsweise sagen, daß Shakespeare, auch wo er historisch oder geographisch bestimmt bezeichnete Bezirke betritt, für uns in einer zeitlosen, man möchte sagen „balladenhaften“ Atmosphäre lebt. Es wirkte wie ein Mißgriff, wenn Reinhard bei den Kostümen des „Macbeth“ auf den schottischen Kilt zurückgriff. Derartige Individualisierungen sind überflüssig, aber in anderem Sinn muß jedes Shakespeare-Stück ein Gewand erhalten, das nach Maß geschneidert ist. Die Entwirklichung, die mit jeder Stilisierung verbunden

ist, bedeutet nicht, daß über die gegenständlichen Begriffe, die mit dem betreffenden Stück innerlich zusammenhängen, hinweggegangen wird, nein, die Felsenküste von Dover muß im „Lear“, die Schloßterrasse von Helsingör muß im „Hamlet“, das Forum muß im „Cäsar“ für unsere Vorstellung durchaus vorhanden sein, aber es muß dem mit optischen Mitteln arbeitenden Künstler gelingen, diese Vorstellung durch Andeutungen zu erreichen, die mit der historischen oder geographischen Wirklichkeit nichts zu tun haben.

Wenn wir dem Streben nach dem Eindruck der Wirklichkeit das Streben nach Entwirklichung im Bühnenbilde gegenüberstellen, so ist damit nicht ein Verzicht auf Ansprüche, sondern eine Steigerung des Anspruchs gemeint. Neben der erzwungenen Entwirklichung der elisabethanischen Bühne gibt es eine gewollte Entwirklichung, die Vorbedingung aller Eindrücke ist, die nach der Seite des Monumentalen liegen. Ebenso wie das sprachliche Mittel des Wortes Reiche schaffen kann, die nie waren und die auf einer höheren Ebene des Seins liegen, muß man versuchen, mit den optischen Mitteln, die der Bühne zur Verfügung stehen, einen Abglanz solcher Reiche zu schaffen. Wir haben das Ziel, das dabei vorschwebt, mit gewissen Erscheinungen der Malerei verglichen, aber wir müssen uns bewußt sein, daß die Mittel, um ähnliche Wirkungen zu erreichen, sehr andersartig sind wie die der Malerei.

Die Hauptsache des Bildes, die menschliche Figur, entzieht sich bei der Bühnenkunst dem freien Willen des Gestaltenden; vor allem ihre Größe ist eine unveränderbare Gegebenheit, mit der er rechnen muß. Wohl kann er vieles durch das Kostüm beeinflussen, aber das Wesentliche, die Gebärde, fügt sich erst, wenn Darsteller und Inszenierer von gleichem Willen und gleichem Verstehen zusammengeführt sind. Die Dichtung, die lebendige Verkörperung will, ist darauf angewiesen, die Macht ihrer Schwingungen vielen künstlerischen Helfern mitzuteilen, che sie die neue Lebensform erhält.

Wir sprechen im Augenblick nur von ihrer optischen Materialisation, die, soweit die Figuren in Betracht kommen, abgesehen von der Leistung des Schauspielers, von der Kunst des Regisseurs abhängig ist. Dadurch, daß er den beweglichen Teil des Bildes lenkt, bestimmt er zum wesentlichen Teil dessen Stil, aber daneben muß man hervorheben, daß es eine der Hauptaufgaben des Raumgestalters ist, die Grundzüge der Bewegungsmöglichkeiten aus künstlerischen Absichten heraus so festzulegen, daß die Regie in bestimmte Bahnen gelenkt wird. Je einfacher eine Raumausbildung in ihren Grundlinien ist, um so notwendiger ist es, den Raum so zu gestalten, daß die Figurengruppierung in den Höhepunkten der betreffenden Szene, die in ihm spielt, sich zwangsweise in einer gewollten Bildform ergibt. In diesem Sinne muß der Raumgestalter zugleich ein gut Stück Regisseur sein.

Unter den Mitteln, mit denen er im übrigen wirkt, spielen Formen im historischen Sinn die geringste Rolle. Bei Dichtungen von hoher Monumentalität kann man mit architektonischen Gliederungen auskommen, denen jede historisch festlegbare Formgebung fehlt: Pfeilern, Bögen, Treppen, Mauermassen. An dekorativen Dingen wird man nur das bringen, was im Gang der Handlung vorkommt, nichts, was Selbstzweck ist. Zum Erreichen der künstlerischen Wirkungen stehen ganz andere Mittel zur Verfügung, nämlich: Mittel des Rhythmus, der Proportion, des Lichts und der Farbe. Aus diesen Urelementen optischer Wirkung muß man zu schaffen verstehen, wenn man an die Urwirkungen großer Dichtung weiterbildend zu rühren wagt.

Je schlichter die Durchbildung der Form an den architektonischen Elementen ist, mit denen man die Struktur einer Szene aufbaut, um so stärker treten die Absichten von Rhythmus und Proportion hervor, die man mit ihnen verfolgt. Dieses — vergleichsweise gesprochen — „musikalische“ Moment muß so stark sein, daß es trotz der Bewegung und Veränderung alles

Figürlichen, das sich darauf projiziert, als Grundmotiv herrschend bleibt.

Neben diesen Wirkungen, die sich in Linie und Masse ausdrücken, hat der Gestaltende seine stärksten Verbündeten in Licht und Farbe, und zwar nicht nur durch die Möglichkeit ihrer Entfaltung, sondern durch die Möglichkeit ihrer wechselnden Entfaltung. Darin liegt der große Unterschied gegenüber den ästhetischen Wirkungen der Malerei, mit denen das Gestalten des Bühnenbildes im Sinne der monumentalen Wandmalerei sonst so viele Berührungspunkte hat. Die Bühne ist als Bildschöpferin reicher als die Malerei.

Man erinnert sich des Aufsehens, das Claude Monet machte, als er das gleiche Erntefeld in zehn verschiedenen Beleuchtungen malte. Was hier als interessantes Kuriosum in Form einer Serie von Bildern auftrat, das kann der Bühnenkünstler zum erlebten Ereignis machen. Er kann die Licht- und Schattenverteilung, die sein Bild beherrscht, dem äußeren Vorgang der Dichtung entsprechend sich wandeln lassen. Aber nicht nur dem äußeren, sondern auch dem inneren Vorgang gemäß; Licht und Farbe sind dabei natürlich nicht zu trennen.

Das ergibt künstlerische Möglichkeiten, die vielleicht noch weit mehr ausgebeutet werden könnten, als das gemeinhin geschieht. Unvermerkt kann ein feines Gefühl die Wallungen des Gemütsvorganges der Dichtung untermalen und so mit leisen Tönen begleiten, was in der Seele vorgeht. Ich sehe hierin das stärkste Mittel der Bereicherung eines Dichtwerkes durch seine optische Verkörperung.

Wenn wir Goethe an Eckermann sagen hören: „Im allgemeinen sollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günstigen Ton haben, wie die Dekorationen von Beuther, welche mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farbe der Gewänder in aller Frische heraus setzen“ — dann fühlen wir erst, wie sehr sich die Ansprüche an die Farbenwirkung der Szene und zugleich die Möglichkeit, sie zu befriedigen,

geändert haben. Was fest war, ist in Fluß geraten und ist dadurch nicht nur ein optisch, sondern zugleich ein seelisch wirkendes Moment geworden.

Wenn man schließlich auch noch daran erinnert, daß oftmals Musik dazu beiträgt, dem Wort das vom Dichter gewollte Leben zu bringen, sieht man, wie viele künstlerische Gebiete in Bewegung geraten, wenn man mit aller Liebe an das Problem herangeht, ein dramatisches Werk aus der Haft des abstrakten Buchstabens ins konkrete Leben zu übersetzen. Alle Triebkräfte, die im dichterischen Sprachgebilde schlummern, werden wach und wecken die benachbarten Künste zu gemeinsamem Handeln. Was sonst nur in der Phantasie lebt, wird in die Wirklichkeit hereingezaubert; ein schweres und verantwortungsreiches Beginnen, aber zugleich ein verlockendes. Denn diese „Wirklichkeit“ bleibt zugleich Dichtung.

Diese Art von künstlerischer Sprache, in der die Grenzen zwischen Schein und Sein bewußt zerrinnen, gibt es nur einmal. Es ist eine Sprache, die bei jeder Verkörperung einer dramatischen Dichtung neu erfunden werden muß und die dann wieder ins Dunkel versinkt, aber eine Sprache, die das Wort des Dichters, wenn auch nur kurze Zeit, in vollem Glanz begleiten darf, als wäre sie ein Teil von ihm.

2. DIE SCHAUSPIELKUNST

Wir haben davon gesprochen, daß die Sprache des Dichters, die er in die Form des Dramas gefaßt hat, erst zu dem ihr vorbestimmten Leben ganz zu kommen vermag, wenn andere künstlerische Ausdrucksmittel sich mit ihr verbünden. Wir haben dabei zuerst an die Art gedacht, wie das innerlich von ihm geschaute Handlungsbild plastisch in die sichtbare Welt gestellt werden muß, nicht nur um einen der Handlung entsprechenden Hintergrund zu schaffen, sondern um noch etwas

viel Wichtigeres zu leisten, als es der dekorative Hintergrund ist, an den der Theaterbesucher wohl zuerst zu denken geneigt ist: nämlich um einen Raum zu gestalten, der so geartet ist, daß sich die Handlung darin unwillkürlich bildhaft entwickelt.

Von den eigentlichen Trägern der Bilder, für die malerisch-architektonische Phantasie in dieser Weise vorgesorgt hat, nämlich den Schauspielern, haben wir bisher noch nicht gesprochen.

Die Verkörperung der dichterischen Phantasiegestalten durch lebende Menschen ist, künstlerisch betrachtet, eine noch viel eigentümlichere Angelegenheit als die Verkörperung des Lebensraumes, in dem sich die Dichtung bewegt.

Hier kommt ein fremder künstlerischer Wille ganz unmittelbar mit den intimsten Willensregungen des Dichters in Berührung und er hat, äußerlich betrachtet, die überlegene Macht: er kann der Dichtung zum Schicksal werden.

Vom Schauspieler aus betrachtet handelt es sich bei der Verkörperung eines Phantasiegebildes, die von ihm verlangt wird, nicht um die Reproduktion eines Kunstwerks, sondern um eine Neuschöpfung, die er den Schöpferakten des Dichters hinzufügt. Es ist in Wahrheit eine seltsame Mischung von Abhängigkeit und souveräner Macht, was in ihm wirkt. Das empfindet man in aller Deutlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, wie viele verschiedene Gestalten beispielsweise des „Hamlet“ oder des „König Lear“, durch große Schauspieler verkörpert, man hat an sich vorüberziehen sehen; alle in ihrer Art gleich wahr, gleich lebendig, und doch jede ein anderes menschliches Gebilde. Welches ist größer, das Wunder, daß der Dichter in eine einzige Phantasiegestalt so viele lebendige Wesen hat stecken können, oder daß der Schauspieler aus einer einzigen Phantasiegestalt so viele blutvolle Verkörperungen herauszuholen vermochte? Man braucht sich darüber den Kopf nicht zu zerbrechen, aber die Möglichkeit dieser Frage zeigt deutlich, daß es sich bei der Kunst des Schauspielers — und

wir denken dabei natürlich immer an den großen Schauspieler — um etwas Geheimnisvolles, nicht mit wenig Worten Deutbares handelt.

Man ist sehr erstaunt, wenn in der bekannten Ästhetik von Dessoir der Abschnitt über den Schauspieler mit den Worten beginnt: „Das Schauspielen ist und bleibt eine primitive Kunst.“ Ist es nicht vielmehr eine höchst komplizierte und psychologisch merkwürdige Kunst? Sie muß sorgfältig vorbereitet und doch im Augenblick ihrer Wirkung neu geboren werden; — sie arbeitet mit allen Registern der Dichtersprache, aber das Wort kommt nicht von innen, sondern von außen, und es muß doch wieder von innen kommen; — sie soll ein vorgezeichnetes Phantasiebild verwirklichen, aber dem Vorbild fehlt die eine Hälfte dessen, womit sie wirkt: die Gebärde.

An dieser Stelle liegt — vom Dichter aus gesehen — der stärkste Keim der Willkür und man kommt zu der Frage, warum wir uns nicht mit der schauspielerischen Rezitation, bei der diese Quelle der Willkür ausgeschieden ist, begnügen. Eckermann erzählt von der hohen Kunst, mit der Tieck im Goethehaus den „Faust“ vorgetragen hat, und immer wieder hören wir, mit welcher Kraft und Wandlungsfähigkeit Goethe selbst seine Werke zu lesen pflegte. Eine lebendige Vorstellung solcher Kunst empfing man, wenn man erlebte, wie Carl Hauptmann eines seiner Dramen lesend zu gestalten verstand. Sind das nicht alles Verlebendigungen des Dichtungswerkes ohne Gebärde? Man sagt wohl besser: ohne entfesselte Gebärde. Denn ebenso wie man Carl Hauptmann beim Lesen sehen mußte, um ganz in seinen Bann zu kommen, wird es auch in den anderen Fällen gewesen sein. Die Bewegung der Hand, die unwillkürliche Haltung, der Ausdruck des Gesichtes wird stets mitgespielt haben bei diesen Wirkungen.

Wieviel man schon mit solchen „gefesselten“ Mitteln erreichen kann, konnte man vielleicht bei niemandem deutlicher erkennen als bei Yvette Guilbert. Sie konnte den Hörer durch fast un-

merkliche Gebärden, bei denen die Hände und die Stellung der Gestalt unbeweglich blieben, in die gewollte Vorstellungsnuance von einer Person oder in den Charakter einer Handlung hereinsetzen: durch die Art des Blickens, durch eine Bewegung der Schulter, durch ein Zurückwerfen oder Vorstrecken des Kopfes. Man erlebte das Erstaunliche, daß sie in genau der gleichen Weise wirkte, als sie noch von Toulouse-Lautrec als dünner Strich karikiert wurde und als sie in der Fülle einer wohlbeleibten Dame auftrat: die Gestalt spielte bei der Sprache ihrer Kunst keine Rolle, es war nur das Spiel, das mit dem Kopf, seinem Ausdruck und seiner Stellung zum Körper zusammenhängt.

Ebenso aber wie es ein Gebärdenspiel des Gesichtes ohne Leib gibt, gibt es ein Gebärdenspiel des Leibes ohne Gesicht. Die frühgriechische Schauspielkunst beruhte darauf: sie schaltete das Spiel des Gesichtes aus durch die Maske. Das gleiche können wir heute noch sehen bei den meisten naturnahen Völkern; aber auch in der höchst kultivierten alten Bühnenkunst der Japaner begegnen wir derselben Erscheinung. Genauer gesagt ist es, vom Zuschauer aus betrachtet, nicht wirklich ein Ausschalten des Gesichtes: nur für die Kunst des Schauspielers schaltet dieses aus. Ein anderer Künstler, ein Künstler der formenden Hand ist ihm gleichsam zu Hilfe gekommen und hat ihm durch die Gestaltung der Maske den Extrakt aus dem Wesen der von ihm darzustellenden Figur geliefert. Der Zuschauer aber erlebt eine seltsame Illusion: wenn diese Maske in ihrer Art überzeugend gelungen ist, empfindet man, selbst wenn ihr Träger durch die verschiedensten Situationen hindurchgeführt wird, nicht ihre Starrheit, sie scheint sich vielmehr dem Spiel des Körpers in einer unheimlich wirkenden Weise anzupassen. Diese Verbindung von Leben und Leblosigkeit kann bis zum Dämonischen gesteigert werden, und die Schauspielkunst vieler exotischer Völker hat gerade das ausgenutzt. Wir pflegen uns nur noch an der liebenswürdigen Seite dieses Phänomens zu ergötzen,

das eine wesentliche Rolle beim Reiz des Marionettentheaters spielt. Selbst bei der leblosen Puppe vermag die Körpergebärde, die man ihr künstlich mitteilt, über das Fehlen der Bewegung in der Gesichtsgebärde hinwegzutäuschen.

Diese Ausführungen werden nicht gemacht, um nun die eine Art des Gebärdenspiels gegen die andere in ihrer Bedeutung abzuwägen, sondern um daraus zu schließen: wenn schon das Mienenspiel des Gesichtes in seiner Vereinzelung und das Mienenspiel der Gestalt in seiner Vereinzelung einen solchen Eindruck machen kann, welche Macht des Ausdrucks ist dem Schauspieler da gegeben, sobald er beides in seiner Darbietung vereint.

Wenn er das tut, handelt es sich nicht um eine einfache Addition zweier künstlerischer Mittel, sondern um eine andere Art der künstlerischen Leistung. Der Schauspieler behält jetzt keinen letzten Schild mehr, hinter dem er sein Ich wahren kann, er muß es ganz preisgeben mit Leib und mit Seele. Diese Preisgabe von Leib und Seele darf aber nicht etwa eine Selbstdarstellung sein, sondern muß sich vollziehen im Dienst eines anderen, eines imaginären Ich. Das ist eine Anforderung, die in keiner anderen Kunst gestellt wird, sie erfüllen zu können ist das Geheimnis der Kunst des Schauspielers.

Man hat gesagt, daß der Trieb, der zum Schauspieler führt, die Freude am Anderssein ist. Das ist ohne Frage ein allgemeinschlicher Zug; man sieht es am Kinde, das jede Gelegenheit wahrnimmt, sich zu verkleiden. Aber diese naive Freude braucht noch nicht eine künstlerische Regung zu sein. Den Keim zur Kunst trägt sie erst dann in sich, wenn in dem Drang zum Anders-Sein als letzter Kern eine ganz bestimmte Sehnsucht steckt. Sie kann nach verschiedenen Seiten gehen. Beim werdenden Schauspieler ist es meist die Sehnsucht, durch das Anders-Sein zum eigentlichen Selbst-Sein zu kommen; er jagt einem Typus nach, den er in einer Dichtergestalt verwirklicht sieht, und bewußt oder unbewußt ist sein Streben, dieses Ideal durch

sein Spiel verwirklichen zu können. Manchmal geht diese Sehnsucht durch ein ganzes Leben, ohne Erfüllung zu finden. — Der Vertreter der anderen Richtung sucht im Anders-Sein nicht das unerfüllte Selbst, sondern im Gegenteil, was ihn treibt, ist das Interesse an der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, die ihm in der Spezies „Mensch“ entgegentritt. Er ist gleichsam ein Sammler von Menschentypen, behaftet mit allem Fanatismus des Sammlers und auch mit dem stets sich weiter schärfenden Kennerblick, den das Sammeln zu geben pflegt.

Die zwei verschiedenen Richtungen werden dem Problem der Gebärde ganz verschieden gegenüberstehen. Der erste schöpft ihr Wesen aus seinem eigenen Instinkt und sucht von hier aus nach ihrer Veredelung und wachsenden Ausdruckskraft, der andere lauscht seiner ganzen Umwelt charakteristische Eigentümlichkeiten ab und macht sie zu Mitteln, die er je nach Bedarf hervorholt. Für beide aber beginnt die Kunst erst bei der Art, wie sie dieses Rüstzeug verwenden, und die bleibt in beiden Fällen die gleiche: es handelt sich um die Art, wie sie ihre Ausdrucksmittel in den Dienst einer bestimmt umrissenen Aufgabe stellen, weise wägend, was Gesichtsgebärde und was Körpergebärde zu sagen hat. Denn es ist ein Zeichen des schauspielerischen Dilettantismus, den Gebärdenausdruck zu häufen, und ein Zeichen der Meisterschaft, ihn zu zügeln. Künstlerische Reife beginnt erst da, wo der Zuschauer glaubt, daß Gang und Haltung der Gestalt, die er auf der Bühne sieht, ihr alltäglicher Gang und ihre alltägliche Haltung ist, und künstlerische Genialität liegt in der kleinen Gebärde, die gleichsam wider Willen des Menschen sein Inneres offenbart. Entscheidende Augenblicke für solches Spiel liegen oft in den Strecken der Rolle, die nicht das Wort begleitet, wo also der Schauspieler das aus eigener Kraft ergänzt, was der Dichter nicht hat sagen können. Manchmal mag es schwerer sein, beim Zuhören auf das, was der Partner spricht, lebensvoll und überzeugend mit dem Körper zu reagieren, als wenn man selber spricht, denn das Wort ist der

wichtigste Wecker der „sprechenden“ Gebärde, es weckt sie aus dem Bereich des Unbewußten. Es ist aber das Eigentümliche der Kunst des Schauspielers, daß zu der bewußten Disposition der gezügelten Ausdrucksmittel im Augenblick, wo sie in Erscheinung treten, ein Einschub des Unbewußten als Motor hinzukommen muß, damit die überlegte Absicht ihre Künstlichkeit verliert und mit „Natur“ durchdrungen wird.

Dieser seltsame Prozeß wird durch die bewegende Gewalt der Sprache ausgelöst, deshalb ist es nur auf dem Papier möglich, das Problem der Gebärde und das Problem der Sprache voneinander zu trennen — in der Wirklichkeit ist es unmöglich. Das ist so selbstverständlich, daß man es kaum erwähnen möchte, und doch hat ein ernsthafter Künstler in der Zeit, als man in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die verschiedensten Versuche machte, das schläfrig gewordene Theater zu „revolutionieren“, mit diesem Gedanken gespielt. Gordon Craig wollte die schönsten Erscheinungen auf der Bühne zeigen und die schönsten Stimmen ihre Worte sprechen lassen, und er berief sich dabei auf die Wirkung der Marionetten, bei denen ja auch Bewegung und Sprache aus zwei verschiedenen Willensquellen fließen: „Lebende Marionetten“ war das Stichwort. Gründlicher ließ sich sowohl das Wesen der Marionette wie das Wesen des Schauspielers nicht verkennen. Der Reiz der Marionette liegt nicht etwa in einer Täuschung, sondern in der unverhüllten Verbindung von Künstlichkeit und Leben; bei dem Versuch einer täuschenden Verbindung von Leben mit Leben wäre nicht einmal der Reiz der Künstlichkeit, geschweige denn der von Kunst zu gewinnen gewesen.

Man brauchte von diesem verschrobenen Gedanken gar nicht zu sprechen, wenn er nicht besonders deutlich zum Bewußtsein brächte, daß die Sprache des Schauspielers nicht nur etwas ist, was als Laut in die Erscheinung tritt, sondern daß sie die ganze Leiblichkeit, mit der sich uns der Künstler darbietet, durchströmt. Nur wenn sie das tut, vermag sie uns zu entzünden;

wenn sie allein von den Lippen kommt, bleibt sie ein „tönend Erz und eine klingende Schelle“.

Eine Transfusion des Dichterworts in den Blutlauf fremder Adern ist eine seltsame Sache. Was wir vom Schauspieler hören, ist die Sprache einer Sprache. Der Dichter gibt das Material, der Schauspieler gibt Färbung, Rhythmus und Dynamik. Aus diesen beiden Strömen soll etwas entstehen, das wie einheitlich gewachsenes Leben wirkt. Das kann nur geschehen, wenn der Schauspieler seine Machtmittel dem Dichter unterordnet. Rein äußerlich ist deren Stärke, wie gesagt, dem Dichter überlegen, und der Gegensatz zwischen Bühne und Dichtkunst, von dem viele gesagt haben, daß er unausrottbar ist, beruht auf der Versuchung, die im Mißbrauch dieser Macht liegt. Je bekannter die Worte des Dichters sind, um so verlockender ist es, sie mit diesen Mitteln zu vergewaltigen, damit sich der Schauspieler ihnen gegenüber behaupten kann. Es ist kaum Zufall, daß gerade die Klassiker den Experimenten der reproduzierenden Sprache am meisten ausgesetzt sind.

Ein wirklicher Künstler ist der Schauspieler nur, wenn er Klangfarbe, Rhythmus und Tempo aus einem hingebenden Eindringen in die Dichterabsichten schöpft; das bedeutet aber nicht nur, daß er aus ihr den jeweiligen Stimmungsgehalt des Augenblicks erfühlt, sondern es setzt etwas voraus, was über der wechselnden Kurve der Stimmungen steht, die durch das Stück geht, nämlich das Erfassen der ganz bestimmten Note der dichterischen Stilisierung, die dem betreffenden Kunstwerk eigentümlich ist.

Wir haben schon bei der Inszenierung des Dramas davon gesprochen, daß die erste Vorbedingung für die harmonische Verkörperung des sprachlichen Kunstwerks in dem Gleichklang der zu ihm hinzugebrachten Elemente mit seiner Stilisierungsnuance liegt. Gilt das schon für die Gestaltung der Umgebung, so gilt es noch viel mehr für die Gestaltung der Sprache durch den lebendigen Menschen. Der Schauspieler muß sich auf ein

ganz verschiedenes sprachliches Gefühl und eine ganz verschiedene sprachliche Technik einstellen können, je nachdem, ob er Vers oder Prosa spricht, aber auch je nachdem, ob der Vers durch den Reim gebunden oder locker ist. Sein Lachen und Weinen, sein Zürnen und Bitten ist je nach dieser sprachlichen Gesamtbindung ein verschiedenes. Er hat in diesem Sinne einen Kampf zwischen seiner Alltagssprache und der jeweiligen Sprache des Dichters zu bestehen, dem ein hoher Preis winkt: er liegt darin, daß ihm das Wortgefüge gleichsam in bestimmter Farbe zu leuchten beginnt und dieses Licht mit seinem eigenartigen Glanz wieder aus ihm herausstrahlt.

Die äußersten Gegensätze in diesem Bereich der Sprachgestaltung sind eine pathetische und eine naturalistische Auffassung. Sie pflegen als allgemeine Geschmacksströmungen in gewissen Zeitläufen miteinander abzuwechseln. Die eine glaubt die Gehobenheit des Dichterwortes möglichst betonen, die andere sie möglichst abschleifen zu müssen. Beides kann gleich gefährlich werden. Der gegenwärtigen Generation ist das Übermaß an Pathos unerträglich geworden. Aber wenn man an dessen große Vertreter zurückdenkt, kann man da sehr deutliche Unterschiede wahrnehmen: ein Possart und ein Sonnenthal hatten eine ganz verschiedene Art des Pathos. Possart erreichte die Steigerung des Gefühlbogens der Sprache dadurch, daß er „glissando“ die Worte zu langen Ketten ineinanderzog. An Höhepunkten näherte er sich dem Singen. Es war nicht möglich, aus dieser Sprache auf den Boden des natürlichen Gefühls herunterzukommen. Sonnenthals Pathos artikulierte das einzelne Wort und wechselte in seinem Rhythmus, das machte ihm möglich, in jedem Augenblick, wenn er wollte, den Boden des natürlichen Gefühls wiederzugewinnen. Der eine war ein Virtuose, der andere ein Meister des Pathos, beide aber ließen nie vergessen, daß sie stilisierten.

Die Furcht vor diesem Eindruck hat zu den mannigfachsten Versuchen geführt, die Gehobenheit einer Dichtersprache

grundsätzlich zu verleugnen. Einem berühmten Faustdarsteller unserer Tage gelingt es, die Monologe des ersten Aktes so zu sprechen, daß man nicht einen in tiefster Seele erschütterten, sondern einen verärgerten Menschen vor sich sieht. Das mag zeigen, welche Kunststücke der Naturalismus fertigbringen kann, aber mehr noch, daß es Dinge gibt, die durch Naturalismus durchaus nicht etwa natürlich werden. Natürlich werden die Faustmonologe nur, wenn der gehobene Ton getroffen wird, in dem Goethe sie schrieb: ein bestimmtes Maß pathetischer Steigerung ist unerläßlich.

Es ist aber nicht ohne weiteres „Pathos“, worauf es ankommt. Was wir unter dieser Bezeichnung künstlerisch gelten lassen, ist nicht nur eine Sache des Gefühlsausdrucks, sondern zugleich eine Sache der Sprechtechnik. Es hat Meister gegeben, in deren Munde die Sprache wie verwandelt schien. Josef Kainz war ein solcher: der Strom seiner Rede konnte wie ein Wunder wirken. In späteren Jahren lag der Reiz seines Auftretens fast mehr in dem Erlebnis dieses Wunders der Sprache als in der Darstellung einer Dichtungsgestalt. Er ging über weite Strecken des Stückes im Sturzbachtempo hinweg, das er nur dadurch gliederte, daß er an einigen Worten in eigentümlicher Weise hängen blieb, fast als wenn die Strömung an einem Felsen glitzernd emporbrandete; dann aber kamen dazwischen die Szenen, auf die er lossteuerte, wo plötzlich alle Hast von ihm abfiel und sich sein Wesen in wundervollem Einklang von Ton und Gebärde, von Gefühl und Bewegung entfaltete. Man wurde an den Aufbau älterer Opern erinnert, die nicht durchkomponiert sind, sondern die Höhepunkte einzelner Arien und „Nummern“ durch längere Rezitative erobern.

Was Kainz gab, waren Gipfel in der Kunst des Sprechens, aber seine Gesamtleistung kann man nicht als Gipfel in der Kunst der Darstellung bezeichnen. Das fühlte man deutlich, wenn man beispielsweise seinen „Hamlet“ mit dem „Hamlet“ eines Mitterwurzer vergleichen konnte. Bei Mitterwurzer wäre man nie auf

den Gedanken gekommen, daß einzelne Szenen vor anderen hervorgehoben seien, alles war „durchkomponiert“, man hatte eine Gestalt aus einem Guß erlebt, die so wirkte, als hätte man den Menschen Mitterwurzer vor sich gesehen, und doch war er am nächsten Abend mit gleicher Selbstverständlichkeit etwa ein „Bolz“ oder ein „Richard der Dritte“. Obgleich die Natur ihn durchaus nicht begünstigt hatte, war er wohl der größte Menschendarsteller seiner Zeit. Denn so sehr es auch der Schauspielkunst eigentümlich ist, daß sie den ganzen Leib des Künstlers für ihre Wirkungen verlangt, entscheidend bleibt doch die Seele.

Man darf nie vergessen, daß diese Kunst kultischen Ursprungs ist. Der Gott regte sich im auserwählten Menschen, er wandelte ihn, und in dionysischem Tummel entströmte ihm der Preis der Gottheit. Nietzsche hat in der Geburt der Tragödie der heiligen Herkunft ein großartiges Denkmal gesetzt. Als im Laufe der Zeit der Priester den kultischen Teil des Schauspiels für sich in Anspruch nahm, drängte er den Berufsschauspieler in die Rolle des heimatlosen Komödianten, und erst langsam hat er sich wieder emporgearbeitet zum Kündler ewiger Werte. Diese Werte haben heute das kultische Kleid abgestreift, aber der Dienst an den Werken der Dichtkunst ist trotzdem ein heiliger Dienst geblieben, und nur wer ihn als solchen auffaßt, kann die höchste Form jener geheimnisvollen Wandlung in sich vollziehen, die das doppelte Wunder möglich macht, daß wir in einem fremden Menschen ein Stück Schicksal erleben, obgleich wir wissen, daß er selber es nur in der Phantasie erlebt. Diese doppelte Transfiguration hervorzubringen, ist der mystische Teil, der dieser Kunst geblieben ist.

Wohl niemals ist diese Kraft in unserer Zeit so deutlich geworden wie in der Erscheinung von Eleonora Duse. Auch wenn man schon viele wirklich bedeutende Schauspielerinnen gesehen hatte, glaubte man in ihr zum erstenmal eine volle Erfüllung zu erleben. Woran lag das? Als Antwort ist sie oft der

Sarah Bernhardt gegenübergestellt worden, und in der Tat konnte man auf den Höhen der Kunst keine größeren Gegensätze sehen, als wenn man diese beiden Frauen dieselben Rollen spielen sah. Bei der einen erkannte der forschende Sinn, wie das Linienenspiel der Gestalt, die Abtönung der glockenhaften Stimme, das erlesene Spiel der Hände, die kostbare Eleganz der Erscheinung raffiniert zu einem Gesamtwerk zusammengefügt war, das man bewunderte; bei der anderen wurde man sich der Bewunderung keinen Augenblick bewußt; sowie sie auftrat, ungeschminkt, später mit ergrauendem Haar, war man in ihrer Gewalt, und die Tönungen ihrer Stimme, der Blick aus halbgeschlossenen Augenlidern, das Erbeben der Gestalt, das Leben der Hände, das alles nahm man als Offenbarungen. Erst wenn das Spiel zu Ende war, wußte man, daß man etwas Elementares erlebt hatte. Nicht Bewunderung, sondern Ehrfurcht wurde wach. Und diese Frau, die sich niemals, im Sinne der Bühne gesprochen, „verstellte“, konnte in den verschiedensten Gestalten erscheinen, als rührende Gioconda, als wilde Santuzza, als schmeichelnde Locandiera, als eine der naturhaften Ibsengestalten. „Weißt du nicht, daß tausend Frauen in mir schlummern“, hat sie einmal einer staunenden Freundin gesagt.

Das war das Geheimnis ihrer Kraft, daß sie bei jedem Auftreten eine dieser schlummernden Frauen weckte und sie zwang, ein Schicksal zu durchleben. Jedesmal neu. Schmerzlos war das nicht möglich. Es war ein Opfer, und man fühlte, daß man gewürdigt wurde, ihm beizuwohnen. Eleonora Duse empfand die Schwere ihrer Priesterschaft, sie hat am Theater gelitten und sich von ihm fortgeseht. Sarah Bernhardt hat im Theater geschwelgt, sie konnte sich so wenig von ihm fortfinden, daß man erleben mußte, wie sie nach einem Unfall mit einem künstlichen Bein ihre alten Rollen weiterspielte.

Vielleicht ist es ungerecht, mit dem Heraufbeschwören einer Gestalt wie die Duse eine allgemeine Betrachtung über die künstlerische Sprache des Schauspielers zu schließen. Eine Aus-

nahmeerscheinung gibt keinen Maßstab. Aber die Züge, die in ihrer Gestalt in so besonderer Verklärung hervortreten, geben schließlich doch ein Bild davon, was für seelische Anforderungen diese Kunst zu erheben vermag, und weiter, wie hoch die Ziele ihrer Wirkung gesteckt sein können.

Die Forderung lautet auf die jedesmalige Hingabe des ganzen Menschen, mag er betraut sein mit großen oder mit scheinbar kleinen Aufgaben. Den ganzen Menschen fordert schließlich jede Kunst, aber dieses immer neue Bereitsein in Augenblicken, die man sich nicht selber wählen kann, sondern die von der Pflicht bestimmt werden, das ist das Besondere an gerade dieser Kunst. Die Art, wie diese Hingabe erfolgt, kann von außen betrachtet sehr verschieden sein, beim einen Künstler geschieht sie dadurch, daß er auch äußerlich eine völlig andere Gestalt annimmt, beim anderen können wir äußerlich kaum eine Veränderung wahrnehmen und nur innerlich vollzieht sich der geheimnisvolle Wandel, der einen anderen Menschen aus ihm sprechen läßt. In beiden Fällen ist der künstlerische Vorgang derselbe: der Weg durch einen Dichter hindurch zu einem fremden Menschen, das Aufgehen in diesen Menschen und in dieser fremden Gestalt das Bezwingen der Seelen einer anonymen Masse.

In diesem Sieg über die Schar gleichgültiger Alltagsmenschen sieht ein feinsinniger Betrachter seines eigenen Berufs, Friedrich Kayßler, den eigentlichen Sinn seiner Kunst. Er sagt: „Kunst an und für sich ist kein Ziel, sondern erst die Kraft der Einheit, die von ihr ausgeht. — Viele Menschen verschiedenster Art auf Stunden in einem gemeinsamen Gefühl versammeln, das ist die eigentliche und vornehmste Aufgabe des Theaters. Was den Tag über in tausend Meinungen, in Parteienhaß und Gewinnkampf auseinandergerissen war, durch die Macht des Gefühls zu einer Harmonie zusammenzuzwingen, aus einem Haufen gehetzter, zersplitterter, geängsteter, erbitterter, starker und schwacher Menschen für einen Abend — den Menschen zu machen.“ („Wandlung und Sinn“.)

Das ist eine edle Kreuzung zwischen Machtgefühl und Dienstbereitschaft. Sie zeigt, daß die Sprache dieser Kunst nicht nur der Verständigung dient — sie greift darüber hinaus in höhere Bezirke.

3. DIE LICHTSPIELKUNST

Wenn man sich fragt, wie es mit der „Sprache“ der „Lichtspielkunst“ steht, ist das eine sofort klar: sie ist eine der mächtigsten Sprachen unserer Zeit. Das ist sie nicht nur wegen der unbeschränkten Massen, an die sie sich aus technischen Gründen wenden kann, sondern mehr noch, weil diese Massen nicht erst künstlich herangelockt werden müssen, sondern von selber herbeiströmen. Das aber hat seinen Grund in inneren Eigentümlichkeiten dieses Ausdrucksmittels: dem weiten Spielraum, den es beherrscht, und dem unausweichbaren Nachdruck, mit dem es sich äußern kann. Denn, mag man diese Erscheinung werten wie man will — es läßt sich nicht leugnen, daß sie den, der ihr naht, in einem eigentümlichen Bann hält. Vielleicht kommt es daher, weil von jeher in der Verbindung von Mechanik und Leben etwas Dämonisches liegt, dem man immer wieder verfällt. Wie könnte man sich anders die Fähigkeit des pausenlosen, durch mehrere Stunden gehenden Erlebens erklären, die man sonst nicht kennt und die im „Kino“ etwas Selbstverständliches ist. Oder wie könnte man sich sonst dieses merkwürdige Gefühl deuten, das einen beim Verlassen der Vorstellung jedesmal wieder umfängt, dieses Gefühl, als käme man aus einem unerklärlichen Traum in das Ansprüche heischende Leben zurück, einem Traum, der einen, ob angenehm oder unangenehm, in eine Welt entrückt hat, in der unser eigener Wille gelähmt ist. Man ist dem Einfluß eines Dämons entronnen, ein Gefühl, das man beim Verlassen des lebendigen Theaters nicht hat.

Die Macht und Wirkungskraft ist also unbestreitbar, aber wie steht es mit der Frage, ob es eine künstlerische Macht und eine künstlerische Wirkungskraft ist? An welche uns geläufige Kunst knüpft diese „Lichtspielkunst“ an?

Was soll die Frage? Reden wir doch mit Selbstverständlichkeit vom Lichtspiel-Theater. Wir betrachten das, was hier neu entstanden ist, in erster Linie als eine Abart der dramatischen Kunst.

Augenscheinlich berechtigt uns die Gestaltung des Film-dramas dazu. Wir sehen eine Handlung sich abwickeln zwischen menschlichen Gestalten, und wenn sie sprechen, geschieht es in Rede und Gegenrede. Das ereignet sich auch im Drama, aber es ist nicht das Charakteristische seines künstlerischen Wesens. Das beruht auf der Kunstform, in der dies geschieht: dem Aufbau in geschlossenen Handlungsbildern, dem Entwickeln des Geschehens und der Charaktere durch einen fortlaufenden bedeutsam ineinandergreifenden Dialog. Auch wenn die Handlungsbilder wegfallen und man nur den Dialog hört, bleibt das Kunstwerk „Drama“ bestehen. Der Dialog eines Drehbuchs, herausgelöst aus dem Ganzen, ist etwas Unverständliches, eher kann man sagen: wenn man nur die Bilder sieht, ohne die Worte, bleibt der Film bestehen. Er verleugnet es nicht, daß er aus der wortlosen Bilderreihe entstanden ist.

Wenn wir also die dichterische Seite des Filmwerks betrachten, müssen wir feststellen, daß die Verwandtschaft mit dem Drama nur ganz äußerlich besteht. An die Stelle des in einem großen Zug gestalteten Geschehens, bei dem sich Wort aus Wort und Bild aus Bild kontinuierlich entwickelt, zeigt der Film eine Kette charakteristischer Auschnitte; oft wechseln zwei Handlungen aphoristisch miteinander ab, und der Filmtext ist meist dann am besten, wenn er aus einem Dialog nur einen einzigen Satz aufklingen läßt.

Dies dem Drama entgegengesetzte Aneinanderreihen einzelner Episoden macht die Filmdichtung der epischen Gestaltung

des Romans verwandter als dem Drama. Was uns im Film geboten wird, ist in der Tat, literarisch betrachtet, etwas ganz anderes als das, was uns das Theater bietet, es ist eine mit lebenden Menschen illustrierte, geschickt zerpfückte Erzählung. Daher kommt es, daß der textliche Teil auch unserer besten Filme so oft von schon vorhandener Literatur zehrt, und daß es sich beim Textbuch mehr um ein geschicktes Kurzreferat als um eine literarische Leistung handelt. Es hat schon seinen Sinn, daß unsere Filme unter dem Namen der Regisseure laufen: der Regisseur ist ihr „Dichter“.

Aus diesem Zustand der literarischen Seite des Films erklärt es sich auch, daß Werke mit historisch-biographischen Texten — wie der Bismarck-, Ohm-Krüger- und Robert-Koch-Film — besonders gut gelingen. In derartigen Texten kann sich der referierende und aphoristische Charakter der „Sprache“ dieses Ausdrucksmittels am natürlichsten und wirkungsvollsten entfalten, ja auf diesem Gebiet ist es dem Theater überlegen. Wer beispielsweise den Ohm-Krüger-Film gesehen hat, der hat einige Stunden in einer grausigen Wirklichkeit gelebt, die noch kein menschliches Darstellungsmittel in dieser unentrinnbaren Weise hat hervorzaubern können. Wohl hat man in der Bühnendichtung an den Einzelheiten menschlicher Schicksale ähnlich teilnehmen können wie hier, aber ihre Verflechtung mit sichtbarem Massengeschehen in Kampf, Jubel und Verzweiflung ist etwas, was erst der große Regisseur des Films zu zeigen vermochte.

Dennoch wird man immer wieder zum Vergleich mit dem Theater aufgefordert, und das ist begreiflich, denn wenn man auch erweisen kann, daß das literarische Produkt, das wir zu sehen bekommen, dem Roman verwandter ist als dem Drama, so bleibt doch immer die Tatsache bestehen, daß wir es mit schauspielerischen Leistungen zu tun haben, und diese schauspielerischen Leistungen sind doch die gleichen künstlerischen Wirkungsmittel wie im Theater und werden trotz allem textlichen Unterschied immer die Parallele mit dem Theater

hervorrufen. Ja, rechtfertigen sie nicht zugleich die Annahme einer Überlegenheit auf diesem schauspielerischen Gebiet, weil der Film vor der Bühnendarstellung einen vierfachen Vorsprung hat. Er ist nicht an die zufällige Zusammensetzung eines Ensembles gebunden, sondern kann seine Rollenbesetzung aus den geeigneten Kräften des gesamten Schauspielerbestandes der Zeit zusammenstellen, — er kann jede einzelne Szene so lange proben, wie er will, und aus zahlreichen Bildstreifen die gelungensten zusammenstellen, die gar nicht einmal am gleichen Tage entstanden zu sein brauchen, — die Filmvorstellung zeigt also die glücklichsten Augenblicke des Darstellers, und der so gewonnene Qualitätsextrakt ist noch bei der tausendsten Vorstellung von gleicher Güte. Endlich kommt hinzu, daß die gesamte Inszenierung fast beliebige Mittel aufwenden kann, da das mechanisierte Ensemble auf hundert Bühnen zugleich auftritt und so der Serienerfolg bei geringen Preisen von vornherein garantiert ist.

Wie soll die lebendige Bühne gegen solche Machtstellung aufkommen können?

Wenn wir erleben, daß sie es trotz alledem zu tun vermag, so kann das nur Gründe haben, die auf künstlerischem Gebiete liegen. Es ist nicht ganz leicht, sie sich klarzumachen, denn man wird auf die letzten Fragen der Schauspielkunst geführt.

Wenn eine schauspielerische Leistung uns tief bewegt, ist diese Wirkung das Ergebnis eines eigentümlichen seelischen Prozesses, der sich im Darstellenden vollzieht: er gibt sich einem Phantasiebild mit seiner Person so ganz hin, daß sich während des Spiels eine geheimnisvolle Wandlung vollzieht, die wir miterleben. Sie ist nur zum Teil das Ergebnis einer vorgefaßten künstlerischen Absicht, sie entzündet sich immer neu an den Worten des Dichters. Es ist ein Stück seiner Kraft, die in den Darstellenden hinüberströmt und auf uns reflektiert.

Dieser Vorgang ist beim Film durchbrochen. Das Dichterwort fehlt, das die innere Flamme entzündet. Aber nicht nur

das: das ganze hingebende Durchleben einer Rolle kann sich nur einstellen, wenn sie sich im Darstellenden aufbaut und nun im kontinuierlichen Fluß bis zu ihrem Ziel entwickelt. Auch das fällt beim Film weg, er wird aus lauter Einzelszenen zusammengesetzt, die während ihres Entstehens keinen Zusammenhang miteinander haben. Was wir als Ergebnis vor uns sehen, hat sich nicht wie ein Stück dichterischen Lebens in einem Zuge entwickelt, sondern ist ein Mosaik, aus Einzelbildern zusammengesetzt.

Das Ergebnis kann beim Schauspieler nur aus einer vollkommen anderen Technik hervorgegangen sein wie die Technik der Bühne: er muß sich einen festen Typus bilden, den er jeden Augenblick neu in die Situation einfügen kann, die jeweils von ihm gefordert wird. Auf die unbewußte künstlerische Erwärmung des Augenblicks kann er nicht rechnen, er muß sie ersetzen durch bewußte Überlegung. Das erfordert sicherlich eine starke mimische Konzentrationskraft und hat oft zu verblüffenden Leistungen geführt, aber es engt die Grenzen, in denen schauspielerische Kunst sich bewegen kann, beträchtlich ein. Um es an einem Beispiel zu erläutern: es ist fast peinlich, sich auch nur vorzustellen, man hätte Eleonora Duse zum Filmen überredet. Die eigentlichen Quellen ihrer Kunst, die geheimnisvolle, fast schmerzhaft wandlung und die Magic der Worte wären ihr verschlossen gewesen, sie hätte hilflos vor der Kamera gestanden. Aber man braucht gar nicht einmal an diese letzten Offenbarungen schauspielerischer Kunst zu denken; man kann sagen, daß der Methode des Films die Darstellung der psychologischen Entwicklung eines Charakters in weitem Maße verschlossen ist. Es ist die besondere Kunst eines guten Drehbuchs, die herausgeschnittenen Pointen einer Handlung so aneinanderzureihen, daß der Schauspieler in jeder Szene nur einen bestimmten Zustand ihrer etwaigen psychologischen Seite zu verkörpern braucht.

Wenn man sich diese Hemmungen wesentlicher Seiten der

Schauspielkunst klarmacht, kommt man zu dem Schluß, daß die Bühne für ihre ernstesten Aufgaben niemals die Konkurrenz des Films zu fürchten braucht, sie hat grundsätzlich eine überlegene Stellung. Die beruht aber nicht nur im Verhältnis des Schauspielers zu seiner Aufgabe, sondern — und das hängt eng damit zusammen — auch im Verhältnis des Schauspielers zu seinem Publikum. Friedrich Kayßler spricht einmal in einem Vortrag über „Das Wesen der Schauspielkunst“ von der „Sensation“, die entsteht aus der „gewissen persönlichen Wechselbeziehung zwischen Publikum und Schauspieler während des geheimnisvollen Prozesses von Nehmen und Geben, den man profan eine Theatervorstellung nennt, und der deshalb so geheimnisvoll ist, weil er Nähe und Ferne zugleich bedeutet“. Dieses Fluidum eines „gemeinsamen Traums“ vermag die Lichtspieldarbietung nicht zu geben. Vielleicht sucht sich der naive Teil des Publikums für diesen Mangel durch die kindische Neugier schadlos zu halten, mit der es den lebendigen Seiten seiner Leinwandlieblinge nachspürt.

Man wäre ein sehr undankbarer Kinobesucher, wenn man übersehen wollte, daß dem Lichtspiel neben diesen Grenzen seiner künstlerischen Ausdrucksmittel auch Erweiterungen eigen sind, die der Bühne nicht zur Verfügung stehen. Dazu gehört die Möglichkeit des beliebigen Szenenwechsels, den man benutzen kann zu jener schon erwähnten Kontrapunktik zweier ineinandergeflochtener Handlungen, oder auch in der Art des Wandelpanoramas, das im „Parsifal“ trotz großer Mühe nur bedingt zu gelingen pflegt, im Film aber mit voller Illusionskraft zur Geltung gebracht werden kann. In dieser Beweglichkeit des Bildausschnitts liegt eine Verlockung, die oft zu Mißbrauch führt. Die Wirkung vieler Filme wird durch das überstürzende Tempo des Bildwechsels gefährdet. Statt der beabsichtigten Lebendigkeit erzeugt es Unruhe. Das optische Erfassen bedarf einer gewissen Zeit, der die Art angepaßt werden muß, wie das vorüberhuschende Moment der Handlung ange-

legt ist. Und noch eine andere Bewegungsmöglichkeit im Lichtspiel bedarf strenger Disziplin: das ist die Eigenbewegung der Kamera, die neben der Eigenbewegung des Spielers in Funktion tritt. Wir erleben mitten in einem auf äußerste Natürlichkeit abgestellten Spiel oftmals etwas, was wir in der Wirklichkeit noch nie erlebt haben: plötzlich dreht sich in weicher Schwingung der Raum, wir sehen das Objekt unseres Interesses von verschiedenen Seiten, und allmählich rückt es uns auf geheimnisvolle Weise näher, wird größer und größer, bis wir nur noch das schmerz erfüllte oder das triumphierende Antlitz der Heldin vor uns haben. In diesem letzten Effekt kann man vielleicht eine Konzession an den im Kino im allgemeinen nicht vorhandenen Operngucker sehen, der mit ähnlicher Wirkung ja auch im Schauspielhaus an Höhepunkten der Handlung von gewissen Seiten in Bewegung gesetzt wird. Er müßte auch da in Acht und Bann getan werden als Zeichen mangelnder Einfühlungskraft. Aber weit schlimmer als dieses indiskrete Präsentieren der Gefühle ist der geschilderte Bewegungsvorgang als solcher. Es ist, als wollte man den Zuschauer unter allen Umständen daran erinnern, daß er nicht ein Stück Leben vor sich hat, sondern eine für den Kameramann gestellte Szene.

Daß man die Beweglichkeit des künstlichen Auges, das die Kamera darstellt, auch zu künstlerischen Wirkungen benutzen kann, haben die ersten russischen Filme, die in der Zeit des stummen Lichtspiels zu uns herüberkamen, deutlich genug gezeigt. Wenn man da plötzlich inmitten der Handlung in großem Maßstab eine unter dem Mantel sich ballende Faust sah — oder in schnellem Wechsel die bunte Reihe der trotzig-verbissenen Gesichter eines Volkshaufens an einem vorüberzog, so war das die Ausnutzung der dem Film gegebenen Macht über den Ausschnitt, den Maßstab und das Tempo, die benutzt war, um etwas auszudrücken, was in dieser Eindringlichkeit nur die besondere Sprache des Films auszudrücken vermag. Man wurde auch durchaus nicht an die Kamera erinnert, wenn

man etwa einer Sitzung im Saal des Winterpalais beiwohnte und plötzlich in einem Zwischenbilde sah, wie der Kronleuchter von den Schritten der oben in den Palast eingedrungenen Menge erzitterte. Es war, als ob die innere Spannung das Auge auf diesen Punkt gelenkt hätte und nicht etwa der Kameramann.

So sind dem Film ganz eigene Möglichkeiten der Sprache gegeben, die in der Zeit, als die Wortsprache ihm noch verschlossen war, mit größerer Deutlichkeit erkannt wurden als später, wo das Wort den Ehrgeiz entfesselte, mit der Bühnenkunst zu rivalisieren, und der Blick allmählich von den Besonderheiten des neuen Ausdrucksmittels mehr und mehr abgelenkt wurde.

Wenn man nach den künstlerischen Werten des Films Ausschau hält, muß man nicht in erster Linie auf die dem Theater verwandten Werke blicken, die das Programm der Filmtheater beherrschen und die wir bisher vor allem im Auge hatten, sondern man muß sie da suchen, wo die Verwandtschaft mit dem Theater möglichst wenig in Erscheinung tritt.

Auch auf erzählendem Gebiet gibt es Bezirke, in die das Theater nicht zu folgen vermag. Wer beispielsweise den Film „Die Männer von Aran“ gesehen hat, wird bestätigen, daß er eine Vorführung voll größter inhaltlicher Spannung erlebte: er sah Menschen handeln von heroischer Größe, er sah Umweltbilder voll erlesenstem Reiz, aber Handlung und Hintergrund hatten nichts mit Bühne zu tun, ja, die sich meisterhaft bewegenden Personen waren keine Schauspieler. Man sah ein Stück wirklichen Lebens, aber hohe Kunst war in der Art entfaltet, wie es einem vorgeführt wurde. Nie hätte man bei einem Besuch auf der wallisischen Insel die Eindrücke gehabt, die man hier zu sehen bekam, der Film holte sie aus der Natur heraus. Das künstlerische Sehen ließ sich vor der Zeit des Lichtspiels nicht unmittelbar mitteilen, erst der Film konnte es zum Rang einer in sich geschlossenen künstlerischen Leistung er-

heben. Wenn man im großen Vorwurf und zugleich in der einzelnen Durchführung solcher Art des Sehens begegnet, kann man wohl davon sprechen, mit Kunst in Berührung gewesen zu sein.

Aber es braucht sich nicht immer um Kunst zu handeln, wenn der Film der Wirklichkeit gegenüber seine eigentümliche Macht spielen läßt. Es sind uncrhörte Erlebnisse, die er uns in den Kriegsfilm festhält. Erlebnisse, vor denen alles konstruierte Geschehen verblaßt, und die noch keine Zeit vor uns haben konnte. Sie sind ein Geschenk des Films, das allein schon seine Existenz rechtfertigen würde.

Diese Erlebnisse der Wirklichkeit sind so gewaltig, weil der Vorwurf, den der Film hier findet, ohne sein Zutun so gewaltig ist. Er kann sich aber auch selber Aufgaben aus dem Bezirk der Wirklichkeit stellen, die erst durch die Benutzung der besonderen ihm gegebenen Möglichkeiten lösbar sind, und hier liegt wieder ein Reich, das vor der Geburt des Films unbetreten und unbetreibar war. Man denke an die Lehrfilme, die einem etwa zeigen, wie der Diamant geschliffen oder das Porzellan geschaffen wird. Da rechtfertigt sich jenes Schwenken der Kamera, das erlaubt, die Dinge ringsum zu sehen, die im gewöhnlichen Leben nur von einer Seite aus, und zwar ungenügend betrachtet werden können. Mehr aber noch vermag uns der Film zu schenken, wenn er seine Mittel benutzt, um uns statt in das Schaffen der Menschen in das Schaffen der Natur hineinblicken zu lassen: in das Leben der Vögel, das Wachsen der Pflanzen, die Wunder ihrer Besamung, die Geheimnisse aus der Tiefe des Meeres.

Wenn man sich diese eigentümliche Macht des Filmes gegenwärtigt, die Wirklichkeit in einem erweiterten Rahmen oder in einer vertieften Weise zu erfassen und festzuhalten, braucht man kaum noch zu erhärten, daß die gespielte Wirklichkeit, mit der er sich mit Vorliebe beschäftigt, daneben für den ernsthaften Betrachter einen schweren Stand hat. Wir haben auf die Grenzen hingewiesen, die hier sowohl gegenüber

der Dichtung wie gegenüber der Schauspielkunst gezogen sind, aber wir würden die damit angeschlagenen Gedanken nur sehr unvollkommen zum Ausdruck bringen, wenn wir nicht als Ergänzung solcher negativen Betrachtungen zu einer durchaus positiven Feststellung kämen. Sie läßt sich etwa in der zunächst vielleicht paradox klingenden Behauptung zusammenfassen: das Reich des Films liegt nicht nur in einer neuartigen Vermittlung der Wirklichkeit, sondern auch in einer neuartigen Vermittlung der bewußten Unwirklichkeit.

Um Irrtümer zu vermeiden, sei hier gleich festgestellt, daß wir daraus nicht etwa den Schluß ziehen, daß die „gespielte Wirklichkeit“ im Filmbetrieb vermieden werden müßte; es wäre töricht, das zu fordern, denn sie wird immer als Unterhaltungsmittel der großen Masse unentbehrlich sein, und im Gewande der heiteren, oder in großen Zügen erzählenden, oder der belehrenden Darstellung wird sie auch zu großer Vollkommenheit gebracht werden können. Uns interessiert es nur, weiter hervorzuheben, wo der Film etwas bringen kann, was anderen Darstellungsweisen in dieser Art versagt ist, denn darauf kommt es an, wenn man ihn nicht nur als populäres Unterhaltungsmittel, sondern als neuartiges Ausdrucksmittel werten will. In diesem Zusammenhange aber kann man sagen, daß er wohl die größten nach der Seite der Kunst liegenden Möglichkeiten hat, wenn er die Macht ausnutzt, die ihm nicht nur über die Wirklichkeit, sondern auch über die Unwirklichkeit gegeben ist.

Mit diesem Begriff „Unwirklichkeit“ ist verschiedenes gemeint. Zunächst etwas sehr Einfaches. Der Film hat bei der Darstellung von Handlungen das eine vor der Bühne voraus, daß er alle Dinge, die ins Reich des Wunderbaren greifen, mit voller Überzeugungskraft darstellen kann. Er kann ein idealer Märchenerzähler werden, wenn es ihm gelingt, den einfachen Volkston zu treffen. Aber es ist nicht das volkstümliche Märchen allein, an das man denken kann; im Reich der Phantastik gibt es noch viele unausgeschöpfte Möglichkeiten, Eindrücke, wie sie

seinerzeit beispielsweise „Der Golem“ bot, in der Ausstattung von Poelzig und der Verkörperung von Wegener. Solche Leistungen wünscht man öfter zu sehen; ja, wäre es so ganz unmöglich sich vorzustellen, daß große Kunstwerke, wie etwa Shakespeares „Sturm“, unter Beibehaltung des Textes vom Film aufgenommen würden? Der Schiffbruch und alle daran anschließenden Zauberkünste sind für die Bühne eine problematische Angelegenheit, und die duftige Gestalt des Ariel ist dort überhaupt nicht in ihrem eigentlichen Wesen darstellbar; für den Film würden sich ohne Schwierigkeit die entzückendsten Lösungen ergeben, und nur er könnte Shakespeares letzte und zarteste Vision optisch erlebbar machen.

Ein anderes Reich des Unwirklichen ergibt sich aus der Herrschaft über das Tempo einer wirklichen Bewegung: die „Zeitlupe“. Sie ist vor allem dem Einblick in die Bewegungen des Sports dienstbar gemacht, aber sie könnte ein sehr interessantes Feld eröffnen, wenn sie sich auch mit dem künstlerischen Tanz verbände, der im Film bisher eine verhältnismäßig so geringe Rolle spielt. Es wäre von großem Interesse, den Gang des Gebärdenaufbaus bei einer bedeutenden schöpferischen Tänzerin verfolgen zu können, und die Vergleichsmöglichkeit zwischen der Ausdrucksart von Tänzer und Tänzerin würde eine weitere Bereicherung in unser Verständnis für das Gebiet der künstlerischen Gebärde bringen, das wir erst neu voll zu würdigen beginnen.

Und wieder ein ganz anderes Reich des Unwirklichen tut sich auf im Gebiet des Trick-Films. Er ist ja technisch in den Schöpfungen à la „Micky-Maus“ zu einer fast unwahrscheinlichen Höhe entwickelt, und man kann sich der Komik der Exzentrikspässe, die hier gezeigt werden, auch vielfach gar nicht entziehen. Aber könnte man sich nicht denken, daß dieses Mittel zu noch weit größerer Wirkung gebracht zu werden vermöchte, wenn es sich von der spezifisch amerikanischen Art des Clown-Humors befreite und wirkliche Meister der Karikatur in seinen

Dienst stellte? Man denke sich einen neuen Wilhelm Busch mit diesem Mittel erzählen, oder stelle sich politische Karikaturen im Stile Olaf Gulbranssons vor. Nicht die aufgeregte, sondern die leise Bewegung könnte auf diesem Gebiet Träger der stärksten Effekte werden. Hier hat man ein dem Film erschlossenes und nur ihm gehörendes Reich, das man mit dem vergleichen könnte, was das Marionettentheater im Verhältnis zur Bühne ist. Aus dem Marionettentheater hat sich allmählich eine anerkannte Kunst mit eigenen Gesetzen entwickelt, das wäre auch hier möglich, und vielleicht käme es dabei zu typischen Figuren, die mit breitester Wirkung volkstümliche Symbolkraft erlangten, wie etwa die Gestalten der „Commedia del Arte“, oder in engerem Rahmen die alten Freunde des Kölner „Hännesche“. Wir können den Hanswurst ganz gut wieder gebrauchen. Aus dem Lichtspielhaus brauchte keine Neuberin ihn zu vertreiben.

Schließlich aber öffnet sich noch ein ganz anderes Reich der Unwirklichkeit. Es entsteht aus der Macht des Films, das Abstrakte beweglich zu machen. Bei diesem etwas geheimnisvollen Ausdruck ist beispielsweise an einen Film gedacht, der den Straußschen „Donauwalzer“ begleitete. Er war farbig in vielen Tönen von Blau und von Silber. Beim Beginn der Musik begann ein einfacher geometrischer Körper sich leise in silbrig durchzogener Umgebung zu bewegen; man fühlte, wie die Klänge in den Bildraum strömten; andere abstrakte Körper tauchten auf und verschwanden, silberne Kugeln quollen wie perlende Blasen dazwischen empor, bis schließlich das Ganze im fortwährenden Wechsel der Formen und Tönungen wogte, vom Rhythmus der Melodie getragen. Gebannt folgte man dem märchenhaften Geschehen, und wie es aufhörte, geschah etwas, was im Lichtspieltheater nicht üblich ist: ein Beifallsturm brauste durch das Haus. — Dieses Werk deutet eine Richtung an, in der eine Fülle noch nicht ausgebeuteter und überraschender Möglichkeiten liegt. Die Vereinigung von Musik, Farbe und Bewegung unter

der Oberherrschaft des Rhythmus ist das, was uns auch im Tanz bezaubert, hier aber zeigt es sich in seiner absolutesten, man möchte sagen rein vergeistigten Form. Diese Entmaterialisierung einer Vereinigung von Elementen, die uns ästhetisch berühren, gibt es sonst nicht. Man hat die farbige Ausdeutung der Musik auf mannigfache Weise versucht, aber hier erst haben wir das Mittel, durch das sich künstlerische Phantasie in dieser Richtung entwickeln und entfalten kann, denn es ist nicht etwa eine mechanische Übersetzung von einem der Reiche ins andre, sondern ein gefühlsmäßiges Zusammenführen der verschiedenen Elemente, aus dem immer neue Schöpfungen geboren werden können.

Wenn wir diese Analyse der Ausdrucksmöglichkeiten des Films rückschauend überblicken, tritt wohl eines mit Deutlichkeit hervor: wir müssen bei ihm unterscheiden zwischen Unterhaltungsmittel und Erziehungsmittel. In beide Formen kann Künstlerisches in bedingter Weise hereinspielen, und es ist wünschenswert, die Punkte, wo dies möglich ist, nach Kräften zu pflegen.

Beim Unterhaltungsmittel, dessen soziale Bedeutung hier nicht betont zu werden braucht, liegt die Gefahr darin, daß es das Gefühl abschleift für die Grenzen, an denen erst die wirklich vollen Leistungen in Dichtung und in Schauspielkunst erblühen können. Daß auch bei den der Unterhaltung dienenden Schöpfungen eine erziehlche Wirkung einsetzen könnte, sieht man an dem unverkennbaren Einfluß, den der Film auf die Mode ausübt. Wenn man die Szenen, die in unserer Zeit spielen, in einer wirklich mit künstlerischem Sinn durchgebildeten Umgebung zeigen würde, könnte eine ähnliche Wirkung auf den Geschmack des Lebensstiles erwartet werden.

Beim Film als Erziehungsmittel steht die politische Bedeutung natürlich obenan. In ihm hat die Presse gleichsam eine lebendige und in mancher Hinsicht eindeutig beweiskräftige Ergänzung gefunden. Das Miterleben wichtiger Begebenheiten der

Zeit ist etwas so Großes und Neues, daß man seine Bedeutung kaum überschätzen kann.

Daneben steht die Möglichkeit, auf gewissen Gebieten Bildung spielend zu verbreiten. Geographische, naturkundliche, technische und volkswundliche Interessen lassen sich in fast unbeschränkter Weise pflegen. Auch künstlerische?

Man hat neuerdings Versuche in dieser Richtung gemacht. In einem skizzenhaft gehaltenen biographischen Rahmen hat man die Werke Michelangelos Revue passieren lassen. Aber nicht in der Form eines Bilderbuches, sondern jedes einzelne mußte sozusagen eine kleine Sondervorstellung geben, wenn es vor dem Publikum erschien: es drehte sich, neigte sich, schwebte mit Hilfe der beweglichen Kamera in die verschiedensten Lagen, kurz, gebärdete sich, als ob es lebendig geworden wäre und sich bewundern lassen wollte. Die begeisterte Aufnahme, die dieses Werk fand, macht es nötig, zu sagen, daß hier ein gefährlicher Weg beschritten war. Alle Tricks der Kamera müssen vor der Kunst schweigen. Zugleich zeigte sich, daß hier ein Gebiet ist, das wohl zum Ausbeuten lockt. Aber auch wenn die Tricks der Kamera wegfallen, ist diese Aussicht nicht erfreulich, denn der Film hätte hier nichts zu bieten, was ihm eigentümlich ist. Man käme zu etwa denselben Ergebnissen, wie sie der einfache Projektionsapparat auch zu geben vermag. Deshalb sollte man auf gelegentliche Ausflüge in dieses Bildungsgebiet lieber verzichten. Die Würde hoher Kunst verlangt volle und ausschließliche Sammlung zu ihrem Genuß; man kann zwischen Wochenschau und Filmlustspiel dem Meister des Naumburger Domes oder Donatello ebensowenig gerecht werden, wie man in diesem Zusammenhang ein Beethovensches Andante genießen könnte. Wenn es Naturschutzgebiete gibt, in die das Auto nicht hereindringen kann, muß es auch Kunstschutzgebiete geben, die man vor dem Eindringen noch so vollkommener technisierender Mittel schützen muß.

Man könnte fragen, ob es nach alledem berechtigt ist, die

„Lichtspielkunst“ überhaupt in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen. Ganz gewiß nicht, wenn wir sie als allgemeingültige Form einer künstlerischen „Sprache“ betrachtet hätten. Aber eben darauf kam es an, zu zeigen, daß sie das nicht ist. Das wäre an sich schon ein Grund, sich mit ihr zu beschäftigen, denn sie tritt ohne Frage oftmals mit diesem Anspruch auf. Aber die Dinge liegen hier nicht so einfach, daß sie mit negativen Feststellungen abgetan werden könnten; es ist wie bei allen künstlerischen Mitteln, die Kautschukcharakter haben, das heißt die keine fest ausgeprägten Grenzen ihrer Anwendbarkeit besitzen: sie verfestigen sich schwer zu einem eigenen Stil. Man würde beim Film wahrscheinlich vergebens danach streben, dies ganz allgemein zu erreichen, wohl aber kann man Zusammenhänge aufspüren, in denen er Wirkungen zu vermitteln vermag, die nur durch ihn erschlossen werden können.

Diese Bedingtheit ist ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit. Sie darf nicht davor zurückschrecken, auch im Reich der Mechanisierung nach Punkten zu suchen, wo die Gefahr der Entseelung zu überwinden ist.

IV. DIE KUNST DES TANZES

1. ALTE BEDEUTUNG DES TANZES

Unter einem alten Kupferstich des Ballettmeisters Jean-Georges Noverre, der 1770 zur Zeit Ludwigs des Fünfzehnten eine große Rolle spielte, kann man die Verse lesen:

Recouvrant par lui leur antique éloquence
Les Gestes et les Pas apirent à parler.

Man war sich, wie man sieht, bewußt, daß der Tanz zu einer „Sprache“ der Kunst erhoben werden konnte. Noverre wurde als Priester dieser Sprache gefeiert, weil er das Ballett von den Fesseln theaterhafter Beimengungen befreit und zur selbständigen Kunst der „gestes“ und der „pas“, also der Gebärde, zurückgeführt hatte.

Bei den künstlerischen Ausdrucksgebieten, in die wir geblickt haben, spielte die Gebärde stets eine bedeutsame Rolle. In der Wortsprache trat sie als unbewußte Begleiterin auf, in der Schauspielkunst als bewußtes, aber begleitendes Kunstmittel. Wir werden vor die Frage geführt, wie sie als selbständiges Kunstmittel zu wirken vermag.

In der ersten Zeit des Lichtspiels schien sie diese selbständige Wirkung zu erweisen: wir sahen verwickelte Handlungen sich abspielen, die uns nur durch Gebärden verständlich gemacht wurden. Aber wenn man das als Probe auf ihre selbständige Kraft betrachten wollte, wäre es ein oberflächlicher Schluß. Was wir sahen, war in Wahrheit nichts anderes als der Abfall von Wortgebärden und Schauspielgebärden. Nur durch ein technisches Unvermögen wurde uns der vollständige Vorgang vor-

enthalten, der sich beim Entstehen des Leinwandbildes abge-
spielt hatte. Was uns interessiert, ist etwas anderes, es ist die
Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten einer freiwillig selb-
ständigen Gebärdensprache.

Vielleicht war sie die ursprünglichste aller künstlerischen Re-
gungen:

Des Menschen Seele haftete am Staub
Bei Gottes erstem wonnevollen „Werde!“
Sie war noch stumm, sie war noch stumm und taub.
Nur durch die Augen fleht' sie eine Gunst.
Da gab ihr Gott die Sprache der Gebärde.
Die Sprache der Gebärde war die Kunst.

Die Vorstellung, die in diesen Versen mit dichterischer Übertrei-
bung hervortritt, würde in realistische Sprache übersetzt be-
deuten, daß in der Gebärdensprache noch vor der Wortsprache
die Fähigkeit aufkeimte, seelischen Regungen Ausdruck zu
geben. Wir sind in solchen Fragen des Ursprungs menschlichen
Tuns auf Schlüsse angewiesen, die wir aus der Vergangenheit
durch das Studium literarischer und kunsthistorischer Quellen
und aus der Gegenwart durch das Studium der „Naturvölker“
ziehen können. Beides ist in diesem Fall gleich mangelhaft, denn
Bewegungen lassen sich nicht schildern und auch das Bildwerk
vermag nur einen Zustand aus ihrem Verlauf festzuhalten; was
wir aber bei den „Naturvölkern“ sehen, läßt nicht erkennen, in-
wieweit es sich im Lauf einer uralten Übung umgestaltet hat.
Die Geschichte der Gebärde ist deshalb das unbestimmteste
aller künstlerischen Reiche, ja, man kann sagen, recht eigentlich
kann sie erst in unserer Zeit mit dem Auftreten des Kinemato-
graphen beginnen.

Was wir aber erkennen können, das ist die Tatsache, wie sich
aus der Gabe der Gebärde eine Lust entwickelt hat an dem Aus-
bau ihrer gefühlsdeutenden Kraft zu festlichen und feierlichen
Bräuchen, die den Charakter des Tanzes tragen. Sie sind in ihrer

Art Äußerung eines gestaltenden Triebes, der mit elementarer
Macht hervorbricht und die verschiedensten Formen annimmt.
Die Rolle, die die Auswirkung dieses Triebes durch die Zeiten
hindurch gespielt hat, können wir uns, auch ohne ihre künstle-
rischen Erscheinungen genau zu kennen, vergegenwärtigen, und
da drängt sich zunächst die eine Erkenntnis auf: das, was im
Leben unserer Zeit der Tanz bedeutet, ist nur ein blasser,
kümmerlicher Schatten gegenüber dem, was er ursprünglich
bedeutete.

Bei den „Naturvölkern“ setzt sich alles höhere Erleben um
in Tanz. Alle Formen kultischer Bedürfnisse finden in ihm ihren
Ausdruck, alle Freude und Trauer, alle Regungen von Stolz und
Kampfesmut gipfeln in Tänzen. Sie sind nicht nur das Ventil
für alle Erregungen, sondern ihre höchste Bedeutung können
wir vielleicht darin sehen, daß sie die zerstreuten, nicht „organi-
sierten“ Menschen zu einer Einheit zusammenfassen, und zwar
einer Einheit, in der kein Unterschied besteht zwischen Zu-
schauenden und Wirkenden, sondern wo das eine in das andere
hinüberfließt.

Ein leiser Nachglanz solchen Wesens ist in unseren Volks-
tänzen geblieben; aber gerade wenn man sich den Tanz der Na-
turvölker neben ihnen vergegenwärtigt, sieht man, wie eng der
Kreis dessen geworden ist, was in jenen seinen Ausdruck sucht:
nur die Lebensfreude ist geblieben, und bei einigen ist der ero-
tische Zug, der beim Tanz der Naturvölker, der immer ein
Männertanz ist, nicht im Vordergrund steht, verbürgerlicht.
Der Ausdruck der monumentalen Regungen einer Menschen-
gemeinschaft ist dem Tanz verlorengegangen.

Diese beherrschende Rolle, die der Tanz im Leben der
Naturvölker spielt, tritt bei alten Kulturvölkern nicht
so eindeutig hervor. Er gliedert sich in verschiedenen Ab-
stufungen ihren Lebensgewohnheiten ein, und andere Erschei-
nungen treten neben ihm hervor; aber der Umkreis dessen,
was in ihm zum Ausdruck kommt, wird darum nicht kleiner.

Besonders klar und edel vollzieht sich diese Eingliederung in der griechischen Antike.

In Form der verschiedensten Feste entwickelt sich der kultische Tanz, der vor allem dem Apollo gilt. Prozessionen werden im Tanzschritt gehalten, der feierliche Reigen um den Altar gibt den Höhepunkt; bei den höchsten religiösen Festen, den Mysterien, spielen auch Tänze eine Rolle, die religiöse Vorstellungen in mimische Darstellungen umsetzen.

Neben den kultischen Tänzen entwickelt sich aber etwas ganz Neues: der Tanz nicht im Dienste des Gottes, sondern im Dienste des Staates. Plato sieht in ihm das wertvollste Mittel zur Erziehung. In seiner „Republik“ führt er aus, daß die vollkommene Ausbildung des Körpers und seiner Bewegungen nötig ist, ehe man an die Ausbildung des Geistes gehen kann, und als Mittel hierfür sieht er den Tanz an, der „von den Musen verliehen, damit er die unmäßigen und den Charitinnen fremden Gemütsbewegungen in uns ordnen helfe“. So wird der Tanz dem Griechen ein Werkzeug, um das Ideal seiner Lebenshaltung, die Harmonie von Körper und Geist, und darüber hinaus die Harmonie der Seele zu erreichen. Er blieb auch nicht etwa nur in dem Sinne ein Erziehungsmittel, daß er in erster Linie der Jugend zugewiesen wurde, sondern Plato selber führte ebenso den Reigen, wie er sich als Ringer betätigte, und auch von Sokrates, dem eifrigen Lobredner des Tanzes, wird berichtet, daß er sich unter Anleitung der schönen Aspasia selber dieser Kunst ergeben habe.

Bei einem kriegerischen Volk, wie den Griechen, braucht man kaum zu sagen, daß von der Beziehung zwischen Tanz und Leibesübung zur Beziehung zwischen Tanz und Kampf nur ein Schritt war. Vieles mag bei diesen Waffentänzen den wilden Kriegstänzen der Naturvölker nicht unähnlich gewesen sein, wir hören von kunstvollen Vorführungen mit Schwert und Schild, aber daneben gab es auch feierliche Tänze, zu denen Pindar seine Oden sang und zu denen der „Päan“ ertönte, der

dem „Apollo Päan“ geltende Hymnus, der den kämpfenden Griechen zugleich Bittgesang und Siegesjubiläum war.

So ordnete sich der Tanz in feinen Abschattierungen in das Leben der Griechen ein: ganz bestimmten Festen, ganz bestimmten Zwecken und ganz bestimmten Gelegenheiten war er zugeordnet. Daneben aber begleiteten den ganzen Verlauf des Jahres Tänze, die keinen anderen Zweck verfolgten, als die Feier einer freudigen Naturverbundenheit, und darin zeigt sich vielleicht am stärksten, wie bei diesem Volk der Tanz als notwendiger Bestandteil mit dem ganzen Leben verknüpft war. Alle Übergänge der Jahreszeiten hatten ihre Tanzfeste. Sie verbanden sich zugleich in der dichterischen Phantasie des Volkes mit dem Schicksal der Rebe, ihrer Pflege und den verschiedenen Prozessen, die ihre Früchte durchmachen, bis sie zum Weine werden. Im Mittelpunkt dieser Feste stand nicht mehr der Gott Apollo, sondern Dionysos, der Gott des Weines und der Schwärmerei. In ihrem Verlauf ergab sich der Grieche in ungezügelter Wildheit den Instinkten der Natur, aber aus dem Taumel bacchantischer Lust erwuchs ihm zugleich die dichterische Ekstase, die zur künstlerischen Formung drängte.

So ist weder das Apollinische noch das Dionysische aus dem antiken Tanz hinwegzudenken, und beides tritt uns schließlich, zu letzter Größe künstlerischen Ausdrucks geläutert, in der Form entgegen, in der der Tanz der Griechen gipfelte: dem Bühnentanz. In ihm vereinigten sich alle Stufungen, in denen die Kunst des Tanzes sich äußern kann. Das Ganze war durchzogen von den feierlichen reigenartigen Bewegungen des Chores, an einzelnen Stellen aber fügte sich in die Dichtung das, was wir heute einen solistischen Charaktertanz nennen würden: Äschylos läßt seine Orestie beginnen mit dem Jubeltanz, den der Wächter bei Sonnenaufgang auf dem Dach des Palastes vollführt, vor allem aber Euripides läßt Höhepunkte der Handlung in Tänze übergehen: in den „Phönizierinnen“ tanzt Jokaste einen Freudentanz beim Wiedersehen ihres Sohnes, im „Orest“ tanzt Electra

den Tanz des an Wahnsinn grenzenden Schmerzes. Aber auch die orgiastischen Tänze der bacchantischen Lust fehlten nicht: in den Komödien spielte der unzüchtige Wirbeltanz des „Kordax“ eine Rolle, und in Satyrspielen bildete der Chor der alten und jungen Satyrn eine ausgelassene Tanzgruppe.

Die Römer treten das Erbe dieser reichen griechischen Überlieferung nur teilweise an. Zwar nennt ihr Kulturhistoriker Lukian den Tanz „eine der wichtigsten unter den schönen Künsten“, aber es ist schon verdächtig, daß er in Proteus die charakteristische Figur eines Tänzers sieht. Er nimmt an, daß dieser Wundermann nur durch sein Gebärdenspiel die Flüssigkeit des Wassers, das Auflodern des Feuers, den Grimm des Löwen und das Säuseln des Baumes nachahmte, und durch die Vollkommenheit dieser Kunstfertigkeit seine bekannten Effekte erzielte. Das deutet auf die charakteristische Wendung, die bei den Römern der Tanz vor allem nimmt: er wird zur Pantomime. Alle Tänzeranekdoten, die uns überliefert wurden, verherrlichen die Meisterschaft auf diesem Gebiete, die ihren höchsten Triumph feierte, als Nero einem Tänzer die Zunge ausschneiden ließ mit der anerkennenden Begründung: „Da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache entbehrlich.“

Mit dieser Wendung zur Pantomime tritt in der Rolle, die der Tanz im Leben der Zeit spielt, eine grundsätzliche Wandlung ein: er wird zu einem Beruf. Ein römischer Plato hätte niemals selber getanzt. Zuschauer und Darsteller gehören zwei streng getrennten Schichten an. Der Tanz entwickelt alle Möglichkeiten, die ihm als Reizmittel des Vergnügens gegeben sind.

In noch ausgesprochenere Gegensätze zerfällt der Tanz im Leben des Mittelalters. Seine kulturelle Rolle wandelt sich in das Ritual der christlichen Kirche, seine mimische Rolle, die anfangs auch ins kirchliche Festgetriebe Eingang fand, wird abgestoßen und wandelt sich zur wenig geachteten Domäne des „Fahrenden Volks“. Daneben aber entwickelt sich nun seine gesellschaftliche Rolle in den höfischen Tänzen, bei denen

das Zusammenwirken der beiden Geschlechter Selbstzweck wird.

Diese Unterscheidung wird auch in der Renaissancezeit nicht durchbrochen, nur beginnt der Tanz, nachdem die Konkurrenz der mittelalterlichen Turniere überwunden ist, als Mittel höfischer Belustigung eine immer größere Bedeutung zu gewinnen. Man entdeckt die Kunst, Feste zu feiern. Dabei spielt zunächst das Schaugepräge noch eine größere Rolle als das Spiel der Bewegung, allmählich aber beginnt die Macht der Bewegung sich mehr und mehr durchzusetzen, bis sie in der Kultur des französischen Hofes ihre höchsten Triumphe erlebt.

Unter Katharina von Medici wird eine Mischung von Maskenfest und pantomimischem Tanz eine Hauptbelustigung des Hofes. Das steigert sich bis zu Ludwig dem Vierzehnten immer mehr zu einer Stilisierung der höfischen Geselligkeit unter dem Zepter des Tanzes. In den pantomimischen Balletts tritt der König selber als leidenschaftlicher Tänzer auf, an den Erfindungen ihrer Handlung beteiligt sich ein Molière; ein Voltaire verschmäht es nicht, die tänzerischen Leistungen zu besingen, und eine „Académie royale de danse“ wird 1662 begründet. Es scheint ein Höhepunkt der Tanzkultur zu sein. In Wahrheit ist es die stärkste Verzerrung seines Wesens: fade allegorische Anspielungen des Kostüms ersetzen echte Charakteristik, die Frauenrollen werden von Männern getanzt, die Tänzer tragen Masken.

Als 1669 Ludwig der Vierzehnte zum letztenmal tanzend auftrat, hatte das entscheidende Folgen. Der Hof zog sich allmählich von der Bühne zurück, man war auf bezahlte Kräfte angewiesen, der Tanz wurde wieder ein Beruf. 1681 traten bei den Vorführungen zuerst tanzende Frauen auf, sie sorgten dafür, daß die Masken fielen; die Zeit der großen Tänzerinnen von der Camargo und Taglioni bis zu Fanny Elsner und Lola Montez fing an. Zunächst aber blieb der Charakter der großen Tanzvorführungen noch unverändert im Wesen der Pantomime be-

fangen, bis Männer wie jener Noverre, der, wie wir eingangs sahen, gepriesen wird; weil er „die Gebärden sprechen lehrte“, den Kampf zwischen Pantomime und Tanz zugunsten des letzteren entschied. Wenn man aber rühmt, daß er ihm wieder die Ausdruckskraft der Antike gab, so muß man bei diesem Wort an das denken, was jene Zeit der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts „Antike“ nannte: die französische Revolution spielte sich unter diesem Stichwort ab.

Was bei dieser Reform herauskam, war in Wahrheit nichts anderes als das, was im ganzen 19. Jahrhundert unter „Ballett“ verstanden wurde. Wohl wurde der Tanz wieder in den charakteristischen Formen seiner Ausdrucks- und Bewegungsmöglichkeiten geübt, wohl eroberte er sich einen bevorzugten Platz im Rahmen der Oper, aber er wurde mehr und mehr eine formalistische Kunst. Die Verbindung mit dem wirklichen Leben fehlte ihr, die hatte nur der unter der Herrschaft des Walzers blühende kunstlose Gesellschaftstanz.

2. NEUE REGUNGEN DES TANZES

Wir mußten uns in knappen Zügen das Auf und Ab dieser historischen Entwicklung vergegenwärtigen, um uns klar darüber zu sein, daß wir an der Wende des 20. Jahrhunderts ein Reich künstlerischen Ausdrucks im Programm unseres kulturellen Lebens so gut wie verloren hatten. Nicht nur war von elementaren Kräften, die in früheren Zeiten in Form des Tanzes das Leben durchpulst hatten, kaum ein Schatten übriggeblieben, auch der Schautanz, der Ansprüche an den Begriff „Kunst“ wenigstens theoretisch aufrechterhielt, zeigte kaum Spuren wirklichen künstlerischen Wollens.

Da begann es sich am Anfang des neuen Jahrhunderts, als in allen Gebieten des Gestaltens ein Geist revolutionierender Experimentierfreude erwachte, auch auf dem Gebiete des Tan-

zes zu regen. Die Zeitgenossen hatten sogar das Gefühl, daß plötzlich eine Art Inflation tänzerischen Geistes ins Leben einbräche, in Wahrheit waren es nur die ersten Regungen und jungen Keime einer verschütteten Kunst, die begann, sich wieder auf ihre Lebensrechte zu besinnen.

Ebenso wie zur Zeit Noverres war es der Gedanke an die Antike, der mit dem Umschwung zusammenhängt. Das zeigt sich schon darin, daß die erste der Tänzerinnen, die Europas Aufmerksamkeit erregten, Isadora Duncan, versuchte, im Stil antiker Vasenbilder zu tanzen; aber viel mehr noch trat es darin hervor, daß der Sinn für die erzieherische Seite des Tanzes erwachte, in dem die Alten, wie gesagt, das stärkste Mittel sahen, um Körper und Geist in Harmonie miteinander zu bringen. Zahlreiche Schulen entstanden, die aus der gymnastischen Seite des Tanzes eine „Methode“ aufbauten; das war noch nicht „Kunst“, aber es weckte das Gefühl für die Schönheit des menschlichen Körpers und den Fluß seiner Bewegungen. Daraus erwuchs allmählich ein höheres Ziel, das in Hellerau den ersten Versuch der Verwirklichung fand, das Ziel, den Übergang zu finden von rhythmischer Gymnastik zu rhythmischer Kunst der Bewegung. „Aber die Bewegung lebt nur im Raum, der Raum nur durch das Licht“, deshalb war ein weihvoller Bau und ein Raum, in dem das Licht in verschiedenster Weise eingestellt werden konnte, die Vorbedingung zu diesem Übergang. Als Heinrich Tessenow ihn geschaffen hatte, lud Hellerau ein zu einem ersten Fest, das von rhythmischen Körperübungen überging zu plastischen Verkörperungen aus Beethovens 7. Symphonie und aus Fugen von Joh. Sebastian Bach. Carl Hauptmann schrieb damals: „Mich hat die Tatsache blitzartig ergriffen und sie entzückte und erschütterte mich wie eine Offenbarung, daß in unseren modernen Leibern die Schönheit nur verschüttet liegt, daß man dem heutigen, gebundenen Menschen nur die Bänder der Konvention lösen und Freiheit lehren braucht, um ihm die ewige Anmut beseelter Bewegungen und

Gebärden zurückzugewinnen.“ Er trifft das Wesentliche, wenn er nur diese Seite der Sache hervorhebt, denn ob der in dieser Zeit immer aufs neue gemachte Versuch, große musikalische Kunstwerke plastisch auszudeuten und so die Brücke zwischen zwei Kunstsprachen zu finden, ein fruchtbares Beginnen war, ist wohl recht zweifelhaft. Wenn man die Sprache von Bewegung und Gebärde wiedergefunden hatte, war damit noch nicht gesagt, daß man das durch sie ausdrücken konnte, was einem Bach und Beethoven nur in Tönen zu sagen möglich war. Aber wo fand man einen Inhalt für das, was die Phantasie in unbestimmten Wogen durchzog?

Die Richtungen, in denen man suchte, zeigt vor allem die bunte Schar gefeierter Solotänzerinnen, die in diesen Jahren auftauchten. Bald gaben sie ihrem Tanz ein Thema, indem sie als Inderin oder Ägypterin oder Griechin auftraten, bald wirkten sie durch den geschmackvollen Wechsel beziehungsreicher Kostüme, aber gegen die echten Spanierinnen vermochten sie nur schwer aufzukommen. Bald legten sie den Nachdruck auf die Kunst der Beine und wurden zur Elfe, oder zur Akrobatin oder zum drolligen Puck, aber in der Kunst der Beine wurden sie alle übertroffen von einer genialen Vertreterin des alten Ballettstils, der Anna Pawlowa, die ihre Triumphe im Gazeröckchen feierte, das der Inbegriff des zu Bekämpfenden war. Bald suchten sie neue Wirkungen im Tanz der Hände, die bei gemessener Körperhaltung erstaunlich viel auszudrücken vermögen, ja, eine Zeitlang fesselte eine Tänzerin mehr als alle anderen die künstlerische Welt, bei der nur noch die Kleider, in wechselnde Farben gehüllt, tanzten, während der Körper völlig ruhig blieb (Loie Fuller). Alle diese mehr oder minder raffinierten Versuche, dem Tanz künstlerische Wirkungen abzugewinnen, hatten ihre Reize, aber es war von grundsätzlicher Bedeutung, daß sie alle überstrahlt wurden, als mit den Wiesenthals drei Schwestern auftraten, die nichts anderes tanzten als sich selber. Nicht als ob von ihnen das Höchste erreicht wäre, was

mantanzend erreichen kann, aber sie zeigten den Weg, der weiterführt. Die Wiesenthals waren beschränkt auf das Thema „Jugend, Anmut, Lebensfreude“, das ist ein schönes Kapitel, aber daneben gibt es noch manche andere Kapitel, die man im Buch des menschlichen Daseins aufschlagen kann. Sie alle können Inhalt des Tanzes werden, denn dieser Inhalt, den man suchte, war nichts anderes als: das Leben.

Aber damit ist noch nicht alles gesagt. Es ist kein Zufall, daß das Moment der Verkleidung in so mannigfacher Weise in die Versuche hineinspielt, dem Wesen des Tanzes näherzukommen. Das Fliehen vor der Wirklichkeit, das in der Verkleidung liegt, ist ein unerläßlicher erster Schritt zur Kunst, nur darf diese Flucht nicht zum Ziel haben, etwas Fremdes vorstellen zu wollen. Es gibt auch eine Flucht aus der lähmenden Wirklichkeit des Lebens, bei der kein Verstecken hinter einer geistigen Maske in Betracht kommt, sondern wo der Mensch in eine im Alltagsleben verschlossene Sphäre seines eigenen Wesens flüchtet: wir nennen das Rausch. Es ist Leben mit allen seinen Möglichkeiten, mit allen seinen dem Einzelwesen entfließenden Färbungen, aber es ist ein gesteigertes Leben, ein Leben, bei dem wie durch das Glühen einer Flamme alle Schlacken abgefallen sind und alle Regungen in ihrem ursprünglichen Gehalt erscheinen: umgeschmolzen zur bewegten Gebärde. In diesem Rausch liegt das künstlerische Geheimnis; er kann, wie aller Rausch, nicht etwas schaffen, was nicht schon im von ihm erfaßten Menschen liegt, aber er enthüllt es und hebt es aus den Tiefen des Unbewußten. In der entzückenden Tanzszene, die Paul Valéry in Form eines platonischen Dialogs in seinen „Eupalinos“ schildert, sagt die begnadete Tänzerin, als sie aus der Ekstase einer Wirbelbewegung erwacht: „O meine Zuflucht, o Wirbel! Ich war in dir, o Bewegung, draußen, außerhalb aller Dinge!“

„Außerhalb aller Dinge“ — es ist merkwürdig, daß der Schauende den künstlerischen Gehalt der Sprache, in der sich

Bewegung und Gebärde verflucht, erst ganz versteht, wenn der in dieser Sprache Schaffende „außerhalb aller Dinge“ ist. Es wird damit etwas Ähnliches ausgesprochen wie das, was Mary Wigman meint, wenn sie den leeren Raum „das Reich des Tänzers“ nennt. Sie schildert, wie die tänzerische Schöpfung damit beginnt, daß die Tänzerin die Augen schließt, um nur noch den Raum zu fühlen als etwas vom übrigen Sein Losgelöstes, mit dem sie sich auseinanderzusetzen hat. Die Tanzgebärde wird zum Kampf um den Raum: „der große unsichtbare durchsichtige Raum breitet sich formlos wogend, ein Heben des Armes verändert, gestaltet ihn. Ornamente steigen auf, wuchtig groß, tauchen unter; — ein Sprung mitten hinein: böse zischt es von zerplatzenden Formen, ein schnelles Drehen: die Wände weichen.“

Wir fühlen es und haben es, wenn wir sie tanzen sahen, oft erlebt: jetzt ist sie „außerhalb aller Dinge“ in einem Reich, in dem es nur noch den ungestalteten Raum gibt und sie, die ihn im Rausch des Lebens nach dem Gesetz ihrer Gebärden gestaltet. Diese Auffassung ist mehr, als wenn man den Tanz „bewegte Plastik“ nennt. Es spricht daraus eine neue Vorstellung von der schöpferischen Kraft der Gebärde, die sich im Tanz offenbart.

Es gibt zu denken, daß wir bei den Begriffen „Gebärde“ sowohl wie „Tanz“, neuerdings einer eigentümlichen Erweiterung ihrer Bedeutung begegnen. Nietzsches Begriff von „Tanz“, wie er den „Zarathustra“ durchzieht, ist nicht eigentlich die Vorstellung eines sinnlichen Vorgangs, sondern die Vorstellung eines Gemütszustandes, eines beschwingten Zustandes, der den Menschen über die verstaubten Gewohnheiten und verstaubten Gedanken des Alltags emporhebt, über die er im Rhythmus freier und froher Bewegung hinwegschreitet. Dieser „Tanz“ des gelösten Geistes ist ihm Symbol für seine höhere Lebensauffassung.

An solche weitgehenden Deutungen knüpft Rudolf von La-

ban, der Prophet einer neuen Tanzgesinnung, an, aber er geht in seinem Buch „Die Welt des Tänzers“ weit darüber hinaus, wenn er „den tänzerischen Sinn das Zentrum der Erkenntnis“ nennt, das hoch steht über dem „vergeblichen Bemühen, durch abstraktes Denken oder andere Teilbesonderheiten unseres Ichs das Wesen der Welt zu erfassen“. Für Laban geht „das Streben des Tänzers dahin, die Grundlage menschlichen Vollbewußtseins sich und anderen zu erobern, zu vermitteln und dauernd zu erhalten“. Er analysiert alle tänzerischen Bewegungen von philosophischen und weltanschaulichen Begriffen aus, aber er ist zugleich der ganz realistische Schöpfer einer neuen Schriftsprache des Tanzes, um die man sich seit der Zeit des Domherrn Jehan Tabourot, 1588, mit großem Eifer aber geringem praktischen Erfolg müht. Der idealistische Sinn, der aus allen Äußerungen Labans spricht, bleibt schließlich als wesentliches Ergebnis seiner Philosophie zurück, zugleich aber behält man trotz all den weitausgreifenden und vielfach verschwommenen Gedankengängen das Bewußtsein, daß ein echtes Gefühl für höhere Gesetzmäßigkeiten, die im Tanze ihren Ausdruck suchen, den Autor erfüllt.

In dieser Richtung liegt auch die Ausweitung, die wir am Begriff „Gebärde“ sich vollziehen sehen. Sie tritt vielleicht am deutlichsten in dem merkwürdigen Buch von Hugo Kükelhaus „Urzahl und Gebärde“ hervor. Was er „Gebärden“ nennt, sind Beziehungen zur Zahl als dem Urelement alles Ordnenen, das wir im weitesten Sinne verstanden auch das „Mathematische“ nennen können. Als „in Linien gebannte Gebärden“ bezeichnet er die magischen Zeichen der Völker. Alle Form und alle Bewegung werden mit den Urformen, der Kugel und dem Kreis, in Beziehung gesetzt: „Die Gesten des Menschen werden in ihrer Beurteilung zurückbezogen auf das Bild des Kreises, genauer gesagt des Kreuzes — weil Waagrechte und Senkrechte die Hauptgesten sind. Und man würde auch wohl, sobald man abwärts und aufwärts vom Kreuz Dreieck und Fünfeck als die

Normen der inneren Wahrnehmung erkennt, für den dreifach ausgedehnten Raum die fünf (platonischen) Urkörper als die Normen erkennen, nach denen die innerliche Beurteilung die Spannungen gegen die Kugel ermißt.“ In den fünf mathematischen Urkörpern, Würfel, Tetraeder, Oktaeder, Ikosaeder und Dodekaeder sah Plato die Elemente, aus denen sich das Weltall aufbaut. Die Beziehung der „Gebärden“ auf diese Raumkörper bindet sie ein in kosmische Vorstellungen.

Ähnlichen Gedanken begegnen wir auch bei Laban, wenn er Form und Stoff „tastbare Arten der Gebärdenäußerungen“ nennt und in den Bewegungen des Tänzers „Abbilder der überall in der Natur wahrnehmbaren geometrischen Kristallisationserscheinungen“ sieht.

Das alles ist in seinem Überschwang reichlich dunkel ausgedrückt, aber es schwingt darin eine Vorstellung, in der wir uralte Weisheit wieder erwachen sehen, die uns den künstlerischen Möglichkeiten von Bewegung und Gebärde gegenüber verlorengegangen war. Lukian faßt sie, alten Philosophen folgend, in seinem Traktat „Über die Tanzkunst“ in die schlichten Worte zusammen: „Diejenigen, die die Genealogie der Tanzkunst richtig angeben, behaupten, daß sie mit dem ganzen Weltall gleichzeitigen Ursprung habe. — Denn was ist jener Reigen der Gestirne und jene regelmäßige verschlungene Bewegung der Planeten zu den Fixsternen und die taktmäßige Vereinigung und schöne Harmonie ihrer Bewegungen anderes als Proben eines uranfänglichen Tanzes.“

Es ist die „heimliche Mathematik“, die durchs Weltall geht, was hier zum Ausdruck kommt. Man hat ihr Wesen und Wirken in unserer Zeit am Himmel immer mehr entschleierte, aber das hatte die Folge, daß man sie für eine Spezialität des Himmels hielt und nicht mehr deutlich fühlte, daß sie auch auf Erden alles durchwirkt. In der Auffassung des Tanzes begann man, dies Geheimnis neuerdings zu spüren, und es war, als ob das Bewußtsein davon ihm eine neue Macht gäbe.

Wenn man sich zusammenfassend fragt, wie sich die Ausdrucksmittel dieser Kunst gegenüber anderen Künsten abgrenzen, sieht man, daß das ausschlaggebende Element des Tanzes, die Gebärde, in vielartigen Verbindungen eine Rolle spielen kann. Wir schalten dabei die „erstarrte“ oder „tastbare“ Gebärde, von der wir eben sprechen hörten, ganz aus und blicken nur auf die bewegte Gebärde. Sie steht in weitem Maße unter der Herrschaft des Wortes. Mit der Technik des Wortes verbindet sie sich beim Sprechen, mit dem seelischen Inhalt des gesprochenen Wortes in der Bühnenkunst. Aber auch das ungesprochene Wort, das Wort als Vermittler eines Handlungsinhalts kann die Herrschaft über sie führen, wenn sie in der Pantomime einer literarischen Vorschrift zu folgen versucht. In allen diesen Zusammenhängen ist die Gebärde Dienerin, nicht Herrscherin.

Noch ausgeprägter kann die Abhängigkeit von der Musik hervortreten, sei es, daß sie durch den Gesang die Gebärde herausfordert, sei es, daß sie ihre Klänge als Instrumentalmusik mit der Gebärde verschwistert. Tritt ein Werk der Instrumentalmusik als Programm des Tanzes auf, so ist die Abhängigkeit eine gewollte. So wenig es äußerlich so scheinen mag, dem Wesen nach ist man wieder im Zwitterreich der Pantomime, nur daß der Text gleichsam erst der Musik extrahiert werden muß. Denn es ist ein Wahn zu glauben, daß zwischen musikalischen Motiven und Bewegungsmotiven ein fester innerer Zusammenhang besteht, der ohne bewußte oder unbewußte Zwischenschaltung des richtunggebenden Verstandes die einen durch die anderen auslöst. Aus dem Kreise von Rudolf Steiner ist dieser Gedanke verfolgt worden, er ist der Parallelgedanke zu den Versuchen, zwischen Tongebilden und Farbengebilden einen gesetzlichen Zusammenhang zu finden, aber da hier auf der einen Seite nicht mit physikalischen Erscheinungen, sondern mit lebenden, das heißt fühlenden, Menschen gearbeitet wird, trugen die Ergebnisse trotz

aller Anstrengungen den Stempel hoffnungsloser Mechanisierung.

Die Instrumentalmusik kann also nicht eine vollkommen gleichgeschaltete, sondern nur eine der bewegten Gebärde übergeordnete oder untergeordnete Macht sein. Die Steigerung der bewegten Gebärde zum Gebärdereigen, das soll heißen, zu einer in künstlerischer Gefühlslogik entwickelten Folge von Gebärden, macht das Verlangen der Unterordnung der Musik unter den abstrakten Tanz zu einer natürlichen Forderung. Man verlangt nicht den melodisch gefaßten Gefühlsinhalt der Musik, man verlangt nur nach ihrem Rhythmus, dem akustischen Korrelat der Bewegung, denn Bewegung ist es ja, die mit Gebärde zum „Reigen“ verschmelzen soll.

Es ist deshalb ganz folgerichtig, daß die neue Strömung des abstrakten Tanzes sich eine neue „Musik“ geschaffen hat, eine Musik, die nicht mehr mit Instrumenten arbeitet, die der menschlichen Stimme verwandt sind, sondern mit Geräuschinstrumenten, die dem Dröhnen des gespannten Fells, dem Klappern aneinandergeschlagener Hölzer und dem Klirren geschlagenen Metalls ihre Wirkungen entnimmt. Das Ziel dieser Musik ist ein temperamentvolles Unterstreichen des Rhythmus, der im Tanz seinen Ausdruck findet.

Bei den Schöpfungen von Mary Wigman ist nicht die Musik zuerst da und nach ihr erst der Tanz, sondern umgekehrt: zuerst entsteht das Raumgebilde des Tanzes, und aus ihm entwickelt sich die rhythmische Begleitung. Sie bedient sich zu ihren Kompositionen lediglich des Geräuschinstruments.

Die Macht, die in der Entwicklung zum abstrakten Tanz steckt, wie wir sie anzudeuten versucht haben, zeigt sich wohl am deutlichsten dadurch, daß man glaubte, ihn zum Hauptträger einer Schöpfung machen zu können, die sich die Aufgabe stellte, den unerhörten seelischen Erschütterungen des Weltkrieges einen monumentalen künstlerischen Ausdruck zu geben.

Albert Talhoff hat hymnische Verse, „zelebrierende Sprechchöre“ und rhythmisch wogende „Tanzchöre“ mit einem raffinierten Orchester von Geräuschinstrumenten und einem „farborchestrischen Geschehen“ zu einem „Gesamtkunstwerk“ verbunden, das er „Totenmal“ nannte. In den Mittelpunkt der Komposition aber stellte er Solotänze der Wigman: das Werk sollte die Erweckung des Tanzes zur Sprache höchster Monumentalität werden. Es zeigte sich aber, daß dieser Tanz in dem großen Feierraum, der in München eigens für die Aufführung geschaffen war, völlig verschwand vor den Wirkungen der „Musik“ und den Wirkungen des Lichtes, das in den Säulen einer Art Lichtorgel ein eigenes Spiel verschiedener Formungen und Farben entfalten konnte: die „Gebärden“ von Klang und von Licht waren mächtiger als die Gebärden der menschlichen Gestalt.

Das mag in diesem Fall durch die besonderen Umstände noch verstärkt hervorgetreten sein, aber es deutet doch auf eine Wahrheit von allgemeiner Bedeutung: die geheimnisvollen seelischen Schwingungen, die vom Gebärdenreigen ausgehen können, sind verletzlicher Natur; man muß sie isolieren von jenen Schwingungen, die dadurch beliebig verstärkbar sind, daß man sie vom Menschen auf Dinge übertragen kann. Das ist keine Einschränkung der künstlerischen Bedeutung, sondern ein Fingerzeig, daß es nur wenige Möglichkeiten gibt, die verschiedenen Wirkungsmittel der Kunst so zur Polyphonie eines „Gesamtkunstwerks“ zusammenzukoppeln, daß eine Steigerung des Ausdrucks entsteht. Das mit ungeheurem Aufwand inszenierte „Totenmal“ hat in München trotz der Kunst der Wigman nur wenige Aufführungen erlebt.

Nirgends bleibt der Mensch mehr „das Maß aller Dinge“ als beim Tanz, und das ist gut, denn es lenkt immer wieder den Sinn auf die letzte Quelle der Kraft, die dieser Kunst vor anderen Kunstsprachen gegeben ist. Sie liegt darin, daß der Betrachtende bei ihr den Akt der Schöpfung unmittelbar miter-

lebt, und daß diese Schöpfung sich nicht in etwas vom Schaffen-
den Losgelöstes umsetzt, sondern in seiner Person beschlossen
bleibt. Das richtige Verständnis für die besondere Sprache einer
Kunst gewinnt man erst dann, wenn man weiß, wo ihre Macht
und wo ihre Grenze liegt. Man wird finden, daß die Punkte oft
eng benachbart sind.

V. DIE KUNST DER MUSIK

1. DIE MITTEL DES AUSDRUCKS

In Schinkels nachgelassenen Schriften findet man den Satz:
„Man nennt die Sprache die schönste aller Himmelsgaben, aber
wäre das Leben minder schön, wenn man nur durch Musik —
miteinander spräche?“

Wie erklärt sich die phantastische Sehnsucht, die aus solchem
Worte klingt? Zum Teil aus den Grenzen, an die man wohl nie-
mals fühlbarer stößt, als wenn man die Eindrücke, die von
künstlerischen Arbeiten geweckt oder mit künstlerischen Ab-
sichten verflochten sind, in Worte fassen will, — zum Teil aber
auch aus einer Idealvorstellung von Musik, die den künstleri-
schen Menschen gefangennehmen kann, der Musik nur ge-
nießend aufnimmt, ohne sich viel um die Quellen ihrer Wir-
kung zu kümmern.

Im Gedankenzusammenhang, der durch die Ausführungen
geht, mit denen wir uns beschäftigen, kann man sich nicht damit
begnügen. Wenn man von der „Sprache der Musik“ reden hört,
muß man sich fragen: Was vermag diese Sprache auszudrücken?
Ist sie wirklich dem Wort überlegen? Worin liegt ihre Kraft
und worin ihre Grenze?

Das Material, mit dem die Wortsprache arbeitet, ist eine be-
grenzte Anzahl von Lauten und ihren Verbindungen; zu solchen
artikulierten Lauten tritt in der Klangsprache eine zunächst
unübersehbare Fülle von unartikulierten Tönen hinzu, aus
denen der musikalische Drang schöpfen kann. Er steht dieser
unbestimmten Fülle ratlos gegenüber, solange er nicht gewisse
Gesetze entdeckt, die ordnend in ihr walten. An diese Gesetze

knüpft der Mensch selber bestimmte Normen, die er sich auferlegt, um sich im unendlich Fließenden zurechtzufinden; zurechtzufinden sowohl, wenn er selber neue Pfade sucht, als auch, wenn er alte Pfade wiedererkennen und in der Erinnerung bewahren will. Erst durch diesen Vorgang der Einschränkung und der ordnenden Gliederung entsteht das, was man in der Musik eine „Sprache“ nennen kann. In mancher Hinsicht wird sie dabei gebundener als die Wortsprache. Während das Reden trotz aller Regulierungen seinen individuellen Lauf nicht verliert, kann man das freie Reich der Töne so regulieren, daß der individuelle Wille in bestimmte Bahnen gezwungen wird. Luther hat diesen Unterschied unnachahmlich zum Ausdruck gebracht, wenn er sagt: „Zween können zu gleicher Zeit singen, aber nicht zu gleicher Zeit reden.“ Das Eigentümliche aber ist, daß solche allgemein verpflichtende Regulierung des Ausdrucks keine Einengung der Wirkungssphäre bedeutet, sondern das Zeichen einer Verständigungsmöglichkeit ist, bei der viele der relativierenden Momente in den Hintergrund treten, welche die Wortsprache zu etwas so schwer Faßbarem machen: geographische und zeitliche Grenzen, Mundarten, Unterschied der Lebensreife. Was die Musik an Sprachkraft besitzt, hat einen viel weiteren und viel eindeutigeren Spielraum des Verständnisses als die Ausdrücke der Wortsprache.

Wenn wir uns klarmachen, welche Mittel sie für diese Wirkungen besitzt, wollen wir nicht von den Anfängen der Musik ausgehen, sondern von der im heutigen europäischen Lebensraum ausgebildeten musikalischen Sprache. Erst später wollen wir uns die Frage vorlegen, welche ihrer Eigentümlichkeiten wir heute auch bei „Naturvölkern“ vorfinden, also als etwas Absoluteres betrachten können.

Es ist mit den klingenden Tönen nicht anders als mit den Farben des Spektrums: in unendlich vielen Abstufungen gehen sie ohne Abgrenzung ineinander über; nur an den äußersten Enden dieser kontinuierlichen Skala kommt eine Grenze, wo

Töne sowohl wie Farben nicht mehr für unser künstlerisch-sinnliches Empfinden in Betracht kommen. Innerhalb dieses fließenden Stromes glauben wir einen festen Punkt vor uns zu haben, wenn wir einen bestimmten Ton herausgreifen und in gleicher Stärke festhalten. Aber auch hier ist in Wahrheit Bewegung, nämlich eine Kette von Schwingungen eines elastischen Körpers, deren Zahl zunimmt, je höher der Ton ist, und sich bis zu vielen Tausenden von Schwingungen in der Sekunde steigert.

Diese Bewegung entzieht sich unserer Wahrnehmung, wir empfinden dagegen den Übergang von der tieferen zur höheren Lage des Tones, ferner die Steigerung der Schnelligkeit solchen Übergangs und endlich die Steigerung der Stärke des Tons als aufwärts (und im umgekehrten Sinn abwärts) gerichtete Bewegung und haben damit eine erste Gruppe elementarer Mittel in der Hand, durch die wir charakterisieren können. Am stärksten reagiert unser Gefühl auf den Unterschied der Höhenlage des Tones. Das Ansteigen bleibt aber unbestimmt und verwischt, wenn es sich kontinuierlich vollzieht. Erst wenn wir bestimmte Stufen in der Folge der Töne unterscheiden, vermögen wir dem Spiel ihrer Bewegung zu folgen. Bei der Einteilung, die wir deshalb vornehmen, knüpfen wir an eine Naturerscheinung an, die schon Pythagoras auffiel, als er nach Gesetzen im Reich der Töne suchte: die geheimnisvolle Erscheinung nämlich, daß uns in gewissen gleichbleibenden Abständen die Töne in verschiedenen Höhenlagen gleichartig zu klingen scheinen. Es ist das Gesetz der Oktave, das zum Grundmaß von acht Stufenteilungen führt. Wenn wir verschiedene Einzeltöne dieser Stufenfolge gleichzeitig hören, wirkt das verschieden auf uns. Einige scheinen uns nicht zusammenzupassen, andere scheinen uns zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Der erste, dritte und fünfte Ton (Prim, Terz und Quinte) ergeben solchen konsonanten Dreiklang. Alle Tonbeziehungen lassen sich auf die natürlichen Intervalle zurückführen, die zwischen diesen Stufen liegen. Ist das nur eine Ge-

wöhnung gerade unseres europäischen Ohres? Es scheint mir wichtig zu sein, daß dies nicht der Fall ist, sondern daß wir gerade diesen Zusammenklang aus physikalischen Erscheinungen gleichsam bestätigt finden. Der Ton, der beispielsweise von einer Saite hervorgebracht wird, erweist sich bei näherer Prüfung nicht als etwas Einheitliches, sondern als etwas Zusammengesetztes: außer dem tiefsten Ton, den wir allein wahrzunehmen glauben, schwebt noch eine große Zahl verschieden hoher, nach oben hin immer schwächer werdender „Obertöne“ mit: sie bestehen jeweils aus der Oktave des Grundtons, einer Quinte über der Oktave, der Doppeloktave über dem Grundton und der Terz über der Doppeloktave. Wir sehen also, daß auch ohne Zutun der Menschen die Natur Oktave, Terz und Quinte in eigentümlicher Weise zusammengekoppelt hat, und können deshalb das System der Tonverhältnisse ohne Willkür auf diesem Boden weiterbauen. Wir tun es, indem wir zwei große Tongruppen unterscheiden, für die das maßgebend wird, was wir „Durakkord“ und „Mollakkord“ nennen. Der Durakkord entsteht, wenn wir Grundton, große Terz und Quinte verbinden, der Mollakkord entsteht, wenn wir Grundton, kleine Terz und Quinte zusammenführen. Und nun ergibt sich das Wunder, daß alles Spiel der Töne, das sich nach den beiden verschiedenen Aufbaugesetzen bewegt, für unser Empfinden in eine eigentümliche Atmosphäre von grundsätzlich entgegengesetztem Charakter getaucht ist. Friedrich Theodor Vischer schildert das in seiner „Ästhetik“ mit den Worten: „Dur und Moll sind so verschieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmut, — — Moll ist nicht gerade bloß das Traurige, Wehe, sondern überhaupt das ‚Verhüllte‘.“

Je nachdem, wie sich nun innerhalb dieser verschiedenen Atmosphären die Tonleitern aufbauen, sehen wir aber des weiteren auf beiden Seiten eine reiche Skala von Stufungen, die man am ersten mit Helligkeitsgraden vergleichen möchte. Von C-Dur entwickelt sich in der Richtung nach D-Dur gleich-

sam immer hellerer Glanz, der in H-Dur zu blendendem Flimmern wird, während die Reihe von C-Dur nach Es-Dur immer gedämpfter und feierlicher anmutet und beispielsweise bei As-Dur in Nachtstimmung übergeht.

Ebenso aber können wir auf der Mollseite die verschiedensten Stufungen des Beschatteten wahrnehmen: h-moll, Bachs Lieblingstonart, möchte man beispielsweise mit einem satten Rembrandt-Dunkel vergleichen, während wir über die zarten, rührenden Schattentöne von g-moll, das Mozart bevorzugte, zur tiefen Dunkelheit des c-moll gelangen.

Aber das sind unvollkommene und subjektiv gefärbte Andeutungen der Charakterisierung an willkürlich aus der Kette der Tonarten herausgegriffenen Beispielen. Wir haben nicht die Absicht weiterzuverfolgen, wie sich auf der Grundlage solcher Gegebenheiten das System der Tonleitern, die Transpositionen der Grundskala, die ganzen Verzweigungen der Akkordlehre und die Gesetze der Tonarten entwickeln, wir wollten nichts anderes, als gerade an den elementaren Grundsätzen unserer heutigen Musik zum Bewußtsein bringen, daß sich aus wenigen einfachen Gesetzmäßigkeiten, die man im unendlichen Meer der Töne wahrnehmen kann, die Grundzüge einer bestimmten mitteilbaren Sprache bilden. Man kann vergleichsweise sagen, die Zahl der Grundstämme, die in der Musik als Ausdruckszeichen zur Verfügung stehen, ist nicht besonders groß, es sind die Töne, wie sie uns die Tastenreihe jedes Klaviers zeigt, aber die Grammatik, nach der dieses Material zusammengefügt werden kann, ist außerordentlich reich, weit reicher als auf dem Gebiet der Worte. Die Regeln dieser Grammatik sind streng, und es bedarf bestimmter begründeter Absichten, wenn man aus ihnen ausbricht, aber es gibt so viele fein abgeschattierte Möglichkeiten innerhalb dieser Grammatik, daß trotz aller Gesetzmäßigkeiten eine weite Freiheit der Bewegung bleibt.

Wozu wird sie benutzt? Wir haben bisher so gesprochen, als ob diese Beweglichkeit nur um ihrer selbst willen da wäre, als

ob es sich um nichts anderes als ein geordnetes Spiel der Töne mit sich selber handelte. Das ist natürlich nicht der Fall. Wenn wir von „Sprache“ reden, handelt es sich um irgendeine Form der Mitteilung, und es entsteht die Frage, was denn eigentlich mit diesem Apparat der Töne mitgeteilt wird. Einstweilen läßt sich die Antwort darauf erst andeuten, ohne erschöpfend zu sein, sie hängt damit zusammen, daß die verschiedenen Töne bald deutlicher, bald undeutlicher Empfindungen in uns erwecken. Die Schwingungszahl, die jedem Ton eignet, ist der Motor dieser Empfindungen. Wir reagieren unbewußt in unendlich feinen Abschattierungen auf die Besonderheiten dieser Schwingungen. Diese Tatsache verfestigt sich aber erst und geht nicht wie ein flüchtiger Hauch an unserem Inneren vorüber, wenn die Empfindungskraft des Einzeltones durch die Art, wie er mit anderen Tönen zusammenklingt, verstärkt und durch jenes Spiel der Töne mit sich selbst, von dem wir erst sprachen, in bestimmte Richtung gelenkt wird.

Bei der Art, wie das geschieht, spielt nicht allein der Ton als solcher, seine Verschwisterungen im Sinne von Akkorden und seine Nuancierungen im Sinne der Tonarten eine Rolle, sondern noch andere künstlerische Kräfte wirken mit, die entbunden werden durch die Art, wie der Ablauf der Tonfolgen gegliedert wird und wie durch wiederkehrende Abstufung Gruppierungen der Bewegung zustande kommen. Wir meinen den Rhythmus.

Um mit Tönen bestimmte Absichten zur Ausführung bringen zu können — also sie zu einer Sprache zu machen — bedarf es nicht nur Gliederungen dynamischer Art, sondern weil sich alle Tongebilde in der Zeit äußern und entwickeln, bedarf es auch bestimmter Gliederungen der Zeit. Es gibt kein bewußtes Schaffen ohne messen. Plato betont das so stark, daß er den Rang künstlerischen Tuns danach bestimmt. Gewisse Gestaltungen, die mit Bauen zusammenhängen, bewertet er hoch, weil wir sie genau zu messen vermögen, er stellt sie in Gegensatz zur Musik, in der man seine Absichten, wie er meint, nur dem Gefühl

nach treffen könnte. Diesen Einwurf braucht man nicht mehr zu befürchten: wir messen nicht nur die Töne nach ihrer Schwingungszahl, wir messen auch die Zeit; das Mittel dazu ist der Takt.

Robert Schumann hat eindringlich davor gewarnt, den Rhythmus nicht mit dem Takt zu verwechseln, weil beide sich in der Zeit entfalten. Es scheint eine gewisse Gefahr dieser Möglichkeit zu bestehen, denn nicht nur viele Musiktheoretiker beschäftigen sich mit diesem Punkt, ein Philosoph wie Ludwig Klages macht ihn zum Inhalt eines besonderen Buches („Vom Wesen des Rhythmus“, Kampmann Verlag 1934). Er geht darin ohne weiteres von der Annahme aus, daß der Leser diese Verwechslung vornimmt, definiert probeweise den Begriff des „Rhythmus“ so, daß die Definition in Wirklichkeit zum Begriffe „Takt“ paßt, und hat nun ein verhältnismäßig leichtes Spiel, dem Leser seinen untergeschobenen Irrtum aufzudecken. Das nimmt man nicht ohne einigen Widerspruch hin, wenn man beispielsweise an Klanggebilden von Bach gleichsam handgreiflich erlebt hat, wie Takt und Rhythmus sich nicht decken, und wenn man sich im übrigen von der Gefahr frei weiß, das Metronom für ein Werkzeug zu halten, mit dem man den Rhythmus eines musikalischen Kunstwerks regulieren kann.

Klages kommt es in seiner Schrift darauf an, den Unterschied scharf herauszustellen zwischen der vom Geist gesetzten „regelmäßigen Wiederholung zeitlicher Erscheinungselemente“, die sich in der Notenschrift in Form von Taktstrichen äußert, und dem vom Gefühl regierten Auf und Ab des Rhythmus, der sich zwar auch wie das Atmen in fortlaufendem Zug wiederholt, aber eben, wie der Atem, durch den Ausdruck des Gefühls lebendig bewegt und nicht mechanisch abgezirkelt bleibt. Er sieht im Takte den immer wiederholten Wechsel von Spannung und Lösung, der ihn zum Erlebnis eines bewußten „geistigen Tätigseins“ macht, während das Erlebnis des Rhythmus unterhalb des Bewußtseins verläuft“. Er betont die scharfe „Kante“, die an

den Wendestellen des Taktes entsteht, gegenüber der Stetigkeit in der gliedernden Wirkung des Rhythmus, bei dem Wellenberg und Wellental ineinander übergehen. Trotzdem sieht er in diesem Verlauf keine strenge Wiederholung, sondern nur das Wiedererscheinen von Ähnlichem: „Der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert.“ Alle diese Überlegungen laufen schließlich darauf hinaus, im Rhythmus den großen Zusammenhang zu sehen, durch den die Kunst innerlich verbunden ist mit den kosmischen Erscheinungen des Weltgeschehens, das in ständigem Wechsel von Vergehen und Werden flutet und dessen Leben sich ausprägt im Pulsschlag des Gegensatzes von Nacht und Tag, von Winter und Sommer, von Welken und Wachsen, von Sterben und Geborenwerden, von Ebbe und Flut, von Wasser und Feuer, von Weib und Mann. „Im Rhythmus schwingen bedeutet im Pulsschlag des Lebens schwingen.“

Man sieht, hier ist der Punkt, wo die Sprache der Musik in noch größere Tiefen zu greifen vermag als die Sprache des Wortes, weil in ihr die lebendige Macht des Rhythmus in reinsten Form, ohne Beimengung der geistigen Macht des Wortes zum Ausdruck kommen kann. Sie rührt unmittelbar an die Wurzeln, aus denen alles Leben entspringt.

Hans von Bülow hat das empfunden, wenn er den Übersetzungen des Johannis-Evangeliums, die Faust versucht, sein „Im Anfang war der Rhythmus“ gegenüberstellt. Es ist nicht nur das Wort des musikalischen Fachmannes, sondern das Wort eines durch die Musik hellsichtigen Menschen.

Innerhalb dieses großen rhythmischen Flutens, das wir im Gegensatz zum Takt hervorzuheben suchten, bewegt sich nun die Musik im mannigfachen Spiel der rhythmischen Möglichkeiten, die ihr gegeben sind. Man kann dabei Zeitrhythmus und Betonungsrhythmus voneinander unterscheiden, die nicht immer zusammenwirken; — der Orgel ist beispielsweise der Betonungsrhythmus technisch versagt, und sie kann ihn nur mit indirekten Mitteln, etwa durch Klangfarbe, zu ersetzen suchen.

Meist aber gehen beide Rhythmen Hand in Hand. Um das musikalische Kunstwerk zu erzeugen, treten sie in den Dienst von Harmonie und Melodie.

Wir haben von der physikalischen Bestätigung unseres Harmoniegefühls durch das Wesen der Obertöne gesprochen, das entbindet uns nicht davon, für die künstlerische Erklärung dieses Phänomens ein latentes Harmoniegefühl anzunehmen, das mit Lust reagiert, wenn die Töne zum nämlichen Dur- oder Mollakkord gehören, und das ein Hinzutreten eines nicht in diese Bindung gehörenden Tones als Dissonanz empfindet, die nicht ohne bestimmte Absicht die Harmonie durchbrechen darf und eine Auflösung verlangt, um uns wieder in das Gefühl der Ausgewogenheit zu bringen.

Aus diesen Gesetzen von Harmonie und Rhythmus entwickelt sich das musikalische Gebilde der Melodie, die man auch eine „auseinandergezogene Harmonie“ (Rameau) genannt hat. An sich ist eine Tonbewegung, auch wenn sie ein charakteristisches Gepräge hat, noch nicht eine Melodie. Sie kann ein Keim dazu sein, wenn sie einer Empfindung Ausdruck gibt; dann hat sie das Wesen eines „Motivs“. Aus den Motiven wird erst die Melodie geboren, wenn sich Empfindungen zu Gefühlen verdichten. Das ist ein Vorgang, der im Leben ohne unseren Willen vor sich geht: aus dem wechselnden Hauch der Empfindungen wird eine Atmosphäre, die uns einhüllt. Beim künstlerischen Schaffen gehört eine bewußte Konzentration dazu, um ein so entstandenes Gefühl festzuhalten, die Art aber, wie es in einem schöpferischen Augenblick in das Musikgebilde einströmt, ist ein unbewußter Vorgang, der Geheimnis bleibt. Daraus entspringt die Macht, die eine aus echtem Gefühl entquollene Melodie besitzt. Sie ist etwas untaschbar nur der Musik Eigenes, das über dem Worte steht, selbst über dem Wort, das durchtränkt ist mit dichterischer Kraft. Denn das Gedicht läßt sich wohl in eine Melodie umsetzen, aber nicht die Melodie in ein Gedicht.

Wir sehen, wie jede Kunst ihre besondere Sprache hat. An

vielen Strecken führt von einer zur anderen eine Brücke, aber es bleibt ein heiliger Bezirk, in dem sie allein waltet, und nur um dieses heiligen Bezirkes willen hat sie ihr Lebensrecht.

Von diesem ihr ureigenen Punkte aus hat die Musik das gewaltige, kaum übersehbare Gefüge ihrer Wunderbauten entwickelt. Gegenüber der einstimmigen Melodie, in der das Steigen und Fallen der Stimme wirksam wird, erhält sie schon eine eigentümliche Erweiterung ihrer Wirkung, wenn bei parallel geführtem mehrstimmigem Gesang verschiedene Tonhöhen und verschiedene Klangfarben, z. B. durch Zusammenklingen von Männer- und Frauenstimmen, sich mischen. Aus dieser Mischung wird aber erst eine völlig neue Ausdruckssphäre, wenn die Stimmen, statt gemeinsam zu steigen oder zu fallen, Gegenbewegungen ausführen, die sich bald nähern, bald auseinandergehen, und durch die Art, wie dabei das Zusammentreffen der Töne abgestimmt wird, neue Harmonien oder auch Dissonanzen und deren Auflösung erzeugen. Man hat von einer „dritten Dimension“ gesprochen, die durch diese Art der Mehrstimmigkeit der Musik zugänglich wird. Und in der Tat erschließt sich hierdurch erst der Raum, in dem sich die Töne in freiem Reigen bewegen können. Das Reich des Kontrapunktes tut sich auf, das heißt die Kunstform, die entsteht, wenn mehrere selbständig sich bewegende Stimmen zu einem wohlklingenden Satz verbunden werden. Die Weise, wie solche melodische Mehrstimmigkeit erzielt werden kann, läßt sich zu einer Art Wissenschaft ausbauen — es gibt doppelten, dreifachen, vierfachen, auch „imitierenden“ Kontrapunkt — und es entwickelt sich in dieser Richtung als letztes Tongebäude die Fuge. In ihr haben wir die höchste Ausbildung des vielstimmigen Satzes, bei dem das gleiche Thema in den verschiedenen Stimmen nacheinander auftritt und kunstvoll gegeneinander gesetzt ist. Was auf diese Weise geschaffen werden kann, zeigt Joh. Seb. Bachs gewaltige Schöpfung „Die Kunst der Fuge“, in der 19 Fugen aus einem einzigen Thema entwickelt sind, wobei Doppel-, Tripel- und

Quadrupelfugen, Gegenfugen und Spiegelfugen eine Rolle spielen, kurz, in einem selbstgeschaffenen engen Rahmen die unerhörtesten musikalischen Verschränkungen in einer Weise vor sich gehen, die sich in immer neuem Wohllaut bewegt.

Äußerlich scheint es, als ob solche Fugen errechnet werden könnten, aber diese mathematische Möglichkeit ist nicht das Entscheidende, wir müssen uns vielmehr ein Wort Max Regers gegenwärtig halten, der gesagt hat: „Andre Menschen machen Fugen — ich kann nicht anders als darin leben.“ Und nur wo dieser musikalische Zustand herrscht, entsteht die wunderbare menschliche Seelensprache, die nicht etwa in mathematischen Bezirken verschlossen bleibt, sondern deren Ordnung auch auf den unwissend Ahnenden mit geheimnisvollem magischen Zauber wirkt. Wir blicken in einen eigentümlichen, zwischen Geist und Gefühl schwebenden Zustand des musikalischen Schaffens, und die grundsätzliche Ausweitung der künstlerischen Sprache ist das, was uns dabei interessiert. Sie führt in eine Region, die der Wortsprache verschlossen ist. Luthers Wort erweitert sich: es sind nicht nur „zween“, sondern beliebig viele, die gleichzeitig singen, aber nicht einmal „zween“, die gleichzeitig sprechen können. In der Ausbildung dieser Möglichkeit liegt das ungeheuerere Feld, das sich der musikalischen Phantasie öffnet. Beim Beschreiten dieses Feldes geht sie wohl aus von Melodie und von Harmonik, aber sie bleibt nicht in deren Bann. Verdi hat bei Vollendung seiner „Aïda“ das merkwürdige Wort gesprochen: „Nur in der Musik nicht ausschließlich Melodiker werden! In der Musik gibt es gewisse Dinge, die mehr sind als Melodien; und es gibt gewisse Dinge, die mehr sind als Harmonik: das ist dann Musik.“ Dabei denkt er allerdings an die volle Erweiterung der technischen Mittel, deren die musikalische Sprache fähig ist, und die wir noch nicht berührt haben.

Wir haben bisher vorwiegend so gesprochen, als ob es sich bei Musik nur um die menschliche Stimme handelte, in Wahrheit entsteht dadurch, daß man die Klanggebilde, die durch die

menschliche Stimme hervorgerufen werden können, auf Instrumente überträgt, nicht nur eine neue Mitteilungsmethode, sondern eine neue Kraftquelle. Man kann dieselben Töne, die durch die Stimme erzeugt werden, durch Schwingungen von gestrichenen oder gezupften Saiten verschiedener Länge, durch Schwingungen verschiedener Luftsäulen oder durch Schlagen verschieden geformter Materialien hervorbringen, und der gleiche Ton erhält dadurch den verschiedenartigsten Klangcharakter. Die Art, wie sich diese „Klangfarben“ mischen, miteinander wechseln, sich verstärken oder gegeneinander wirken, ergibt — um beim Bild der Farbe zu bleiben — eine so reiche Palette, daß dem Schaffenden das Material für jede Art von Tongemälden zur Verfügung steht. Im Vergleich zur menschlichen Stimme sind die Töne im abgestimmten Instrument in gewisser Weise mechanisiert, aber doch nicht völlig, und das ist für die künstlerische Seite der Instrumentalmusik von ausschlaggebender Wichtigkeit. Da ein menschlicher Willensakt dazugehört, sie aus dem Instrument herauszulocken, ist der Spielraum gegeben, um das Gefühl in sie einströmen zu lassen.

Beim Zusammenwirken aller klanglichen Möglichkeiten, die im vollbesetzten Orchester eintreten und noch gesteigert werden können, wenn zur Gesellschaft der Instrumente auch noch die menschliche Stimme hinzutritt, handelt es sich also nicht nur um ein in wechselnder Bewegung sich vollziehendes Zusammenstimmen von Tönen und Zeitmaßen, sondern um weit mehr: nämlich um das Zusammenstimmen der undefinierbaren Wallungen des Gefühls. Dies Zusammenwirken bei einer ungeheuren Vielzahl von Gefühlsträgern zu erreichen, ist die große Leistung des begnadeten Dirigenten. Beim Hören einer Symphonie erleben wir in doppeltem Sinne den künstlerischen Kristallisationsprozeß, den man mit dem Begriff der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ bezeichnet. Einmal hat er sich im Komponisten vollzogen, der das ganze Gefüge seiner Noten und der Instrumente, die sie jeweilig hervorbringen sollen, zu einem einheit-

lichen Bau zusammengefaßt hat, und einmal vollzieht er sich in dem ausführenden Dirigenten, der die nicht in Noten und Vorschriften faßbaren Gefühlsströme, die diesen Bau beim Entstehen regierten, aus zahlreichen Instrumenten wieder als Einheit erwachen läßt.

Wenn wir sagen, daß diese Verlebendigung im feinsten Hauch von Rhythmus und Dynamik begründet liegt, setzen wir nur ein geheimnisvolles Wort an die Stelle eines geheimnisvollen Vorgangs. Wir stehen an der Grenze des Erklärbaren und damit an der Grenze, wo es sich nicht mehr um das Begreifen einer künstlerischen Sprache, sondern um das Begreifen des schöpferischen Vorgangs selber handelt.

2. DIE FORMEN DES AUSDRUCKS

Wenn man zum erstenmal auf die Feindschaft stößt, die Plato in seinem Idealstaat der absoluten Musik ansagt, macht das nicht nachdenklich über die absolute Musik, sondern nachdenklich über Platos Kunstgefühl. Aber wenn man alles zusammenhält, was Plato sonst über Musik sagt, kann man erkennen, daß es sich in Wahrheit gar nicht um eine Frage des Kunstgefühls, sondern um eine Frage der politischen Erziehung handelt: der Konstrukteur eines theoretischen Staatgebildes sah in ihr einen Gefühlsluxus, den er den ganz auf strenge staatsbürgerliche Tüchtigkeit eingestellten Bewohnern seiner Republik nicht glauben gestatten zu dürfen.

Diese verhältnismäßig einfache Erklärung fiel weg, als man in unseren Tagen Stefan George fordern hörte, daß die Musik nur als dienendes Element in der Kunst anerkannt werden könnte, denn absolute Musik sei das Kennzeichen der Gefühlsverweichlichung und damit der Dekadenz einer Zeit. Was konnte gerade den großen Komponisten der deutschen Sprache zu dieser Stellungnahme bringen? Betrachtet vom Standpunkt

der „Gefühlsverweichlichung“ ist kein so großer Unterschied zwischen „absoluter Poesie“ und „absoluter Musik“.

Und eben in dieser Tatsache liegt vielleicht ein wesentliches Moment, das George bewußt oder unbewußt zu seiner Auffassung führt: ihm scheint neben der absoluten Poesie keine zwingende Notwendigkeit für eine absolute Musik übrigzubleiben. In unbestimmte Formen gießt sie, was er in bestimmtere gießen zu können glaubt. Darin sieht er die „Verweichlichung“.

Aber soweit dieser Gegensatz in Betracht kommt, ist George kein maßgebender Beurteiler. Plato hätte seine exklusive ichbetonte Dichtung sicher auch unter den Begriff des Gefühlsluxus gerechnet und in seinem Staat nicht zugelassen.

Georges Stellungnahme unterstützt nicht etwa die Begründung des Plato, sondern stellt sie durch die Andersartigkeit ihrer Wurzeln erst ins klare Licht. Plato wendet sich gegen das Aufwühlen von Tiefen unseres Gefühlslebens als Selbstzweck. Er verlangt ein Ziel. Er verwirft alles, was Gefühle erregt, ohne sie zu aktivieren.

Darin liegt eine grundsätzliche Verkennung der Kunst. Vielleicht sieht man das am deutlichsten, wenn man sich klarmacht, daß es sehr wohl eine absolute Musik gibt, die diese Kraft des „Aktivierens“, und zwar des Aktivierens für Zwecke des Staates, besitzt. Es gibt Militärmärsche, die wie kaum etwas anderes den kämpferischen Geist entzünden, man kann auch Melodien wie die Marseillaise dazurechnen, denn ihre Wirkung beruht nicht auf ihren Worten: auch wer keine Silbe von ihnen versteht, wird von ihr aufgerüttelt. In Schöpfungen dieser Art müßte man vom Standpunkt des Aktivierens einen Höhepunkt der absoluten Musik sehen, wenn es sich nur um Gesichtspunkte handelte, die mit den Gemeinschaftsfragen der Menschen in unmittelbarer praktischer Beziehung stehen. Es gibt aber eine andere Aktivierung des Gefühls, die mittelbar nicht weniger an Fragen rührt, die für die Gemeinschaft der Menschen wesentlich sind. Das tägliche Leben tut alles, um

unsere Gefühlskraft verwildern zu lassen. Entweder wird sie abgestumpft durch graues Einerlei, oder sie wird abgebraucht durch ein buntes Durcheinander hastender Erregungen. In beiden Fällen laufen wir Gefahr, etwas in uns zu verschütten, bald weil wir gefühlsträge werden, bald weil wir den Maßstab verlieren für das, was ein wirkliches Recht hat, unser Gefühl zu beherrschen.

Gegen diese Gefahren, die für die Gemeinschaft ebenso verhängnisvoll werden wie für den einzelnen, gibt es nur ein Heilmittel: die Kunst. Unter allen Formen aber, in denen sie sich zu äußern vermag, ist die absolute Musik die mächtigste. Sie ist es schon rein äußerlich, weil sie zunächst vom Hinnehmenden keine Art der Willenshandlung verlangt, wie sie mit den Künsten verbunden ist, die zum Auge sprechen, und weil sie beliebig viele Menschen gleichzeitig und — soweit ihre Mittel in Betracht kommen — gleichartig erfassen kann; sie ist es aber noch mehr innerlich, weil ihre Wirkungen ohne Umschweif geradenwegs auf das Gefühl losgehen. Und so kann sie das am eindringlichsten erreichen, was wir letztthin von der Kunst wollen, ob wir es wissen oder nicht: wir wollen uns unserer Gefühlskraft bewußt werden, dadurch daß wir Gefühle miterleben in einem veredelten Vorbild.

Wenn wir Musik so auffassen, hat sie durchaus ein Ziel, das über dem Selbstzweck liegt. Ein sehr hohes Ziel.

Man muß sie allerdings auch entsprechend in das Programm des Lebens einfügen. Weil das sehr häufig nicht geschieht, ergeben sich Punkte, an die sich auch für denjenigen, der die grundsätzliche Ablehnung, von der wir ausgingen, nicht teilt, allerlei Bedenken knüpfen. Damit ist nicht der Mißbrauch der Musik gemeint, dem Grammophon und Radio die Tür geöffnet haben. Bach und Beethoven beim Klappern der Kaffeetassen — dagegen braucht man nicht Gründe aufzufahren. Nein, gemeint sind Bedenken, die gerade mit dem ernsthaften Betreiben der Musik zusammenhängen können.

Es gibt keine schönere Art des Musikgenusses als Kammermusik im häuslichen Kreise. Aber man darf sie dabei nicht als Mittel der Geselligkeit gebrauchen wollen. Gar oft begegnet man dem Irrtum, daß edle Musik geeignet sei, die Geselligkeit zu beleben. Das Gegenteil ist der Fall, außer wenn die Menschen, unter denen sie ertönt, bereits so eng miteinander verbunden sind, daß sie miteinander schweigen können. Denn es gibt kaum etwas Peinlicheres, als die ersten Worte nach einem ergreifenden musikalischen Eindruck sprechen zu müssen. Wer da etwas Gescheites sagt, ist verdächtig, denn wenn man aus einem Traum zum Alltagsleben erwacht, pflegt man niemals geschreit zu reden. Wer es doch zu tun imstande ist, wird wahrscheinlich gar nicht geträumt haben, sondern im Alltagsleben geblieben sein. Wenn edle Musik den Menschen nicht in sich selbst zurückdrängt, ist sie an ihn verschwendet. Sie bannt uns wie keine andere Macht in die heimlichen Bezirke unseres Seelenlebens, und uns aus diesen abgesonderten Bezirken unseres Ich herauszulocken, das ist doch gerade die bei tiefer gearteten Menschen so schwere Kunst der Geselligkeit. Solcher falscher Gebrauch im Dienste eines andersartigen Bedürfnisses ist das eine Bedenken, das auftaucht, wenn man die Rolle betrachtet, die edle Musik von ihren Freunden auferlegt werden kann; das andere kann man die Unmäßigkeit in ihrem Genuß nennen.

Einen gewissen Reflex solcher Unmäßigkeit kann man schon in den Programmen unserer Konzerte spüren. Auch wenn sie gut zusammengestellt sind und nicht — wie so oft — nur beliebige zur Verfügung stehende Blumen zu einem seltsam wirkenden Strauß vereinigen, stellen sie an die Gefühlsfähigkeit unnatürliche Anforderungen und machen dadurch manches, was ganz andere künstlerische Absichten verfolgt, nur noch zu einer Angelegenheit der Neugier. Aber das mag an persönlichen Grenzen liegen. Das Bedenken bekommt erst allgemeinen Charakter, wenn man Menschen begegnet, bei denen man bald fest-

stellen kann, daß ihre einzige künstlerische Nahrung Musik ist. Sicherlich führen sie, individuell betrachtet, ein verfeinertes Leben, aber ihr Wesen erhält etwas Unwirkliches. Sie verfallen der Gefahr, nur noch in den Gefühlen anderer zu leben, während sie wähnen, eigene Gefühle zu haben. Ein solcher Anbau in ausschließlich fremder Gefühlswelt hat etwas Abstumpfendes für das wirkliche Dasein. Wenn wir der Gnade teilhaftig werden, in die Gefühlswelt eines Beethoven oder eines Bruckner hineinschauen zu dürfen, müssen wir uns bewußt bleiben, etwas Außergewöhnliches zu erleben, ja, es gibt Werke, bei denen wir eine gewisse keusche Scheu nicht verlieren dürfen, wenn wir ihnen nahen. Das ist nur möglich, wenn wir sie nicht zu Inventarstücken unseres Daseinsprogrammes werden lassen.

Es macht nachdenklich, wenn der russische Komponist Borodin, der Freund Mussogorskis, sagt: „Anständige Menschen betreiben die Musik wie die Liebe nicht berufsmäßig.“ Das sagt er als Schaffender, aber es bedeutet auch für den Genießenden eine Warnung. Man kann sich nicht unablässig in den Sphären einer höheren, dem eigenen Maß entrückten Welt mit Anstand bewegen.

Wer einmal tief empfunden hat, daß Musik an das Göttliche rührt, wird ihr anders begegnen als derjenige, der mit der Partitur in der Hand der Matthäus-Passion folgt, ja auch wie derjenige, dem die hohen Werke der Musik schon so vertraut geworden sind, daß er in seinem Innern gleichsam ihre Partitur liest.

Man kann die Menschen bewundern, die das zu tun vermögen, aber wenn ihre Vertrautheit nur aus musikhistorischen und musiktechnischen Gründen hervorgeht, ist es für die Reinheit des Genusses eine zweifelhafte Gabe. Bei wirklich starkem Gefühlserleben ist dem Unbewußten ein weiter Spielraum vorbehalten.

Anders ist es, wenn eine solche Vertrautheit bei einem Menschen daraus entspringt, weil seine Seele an jener eigentüm-

lichen Grenze beheimatet ist, wo Musik und Mathematik sich berühren. Das ist eine geheimnisvolle Grenze, denn unter „Mathematik“ ist natürlich nicht die landläufige Verstandeswelt gemeint, die aus „Sätzen“ besteht, die sich beweisen lassen, sondern das Wissen um Gesetzmäßigkeiten, die sich im Spiel von Verhältnissen äußern. Wer an die Musik von hier aus herankommt, rührt an jene kosmischen Grundlagen, auf denen schließlich alles beruht, was uns künstlerisch berührt. Leibniz hat das zum Ausdruck gebracht, wenn er von der Seele spricht, die sich beim Beschäftigen mit Musik nicht bewußt ist, daß sie sich in Zahlen bewegt: *Musica est exercitium arithmeticum occultum nescientis se numerare animi*. Das ist nicht rationalistisch gemeint, sondern aus jener höheren Erkenntnis heraus gesagt, daß alles, was wir empfinden, auf Schwingungen beruht, die nach bestimmten in Zahlen faßbaren Gesetzen unser Leben durchwalten. Was sich unserem forschenden Sinn in Zahlen offenbart, ist nichts anderes als der Pulsschlag dieses Lebens. In der Musik kann man diese Macht der Zahl wohl am deutlichsten unter allen Künsten erkennen. Im Verhältnis der Töne und dadurch zugleich im Bau der Instrumente, im Takt, im Rhythmus und damit zugleich in der Kunst des Dirigenten tritt sie gleichsam unverhüllt hervor als in den Erscheinungsformen, in die sie sich in anderen Künsten versteckt. Es hat den menschlichen Geist deshalb immer besonders gereizt, von der Musik aus über die Zahl hinüber die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmittel in bestimmte Beziehungen zu setzen.

Bei der Baukunst werden wir davon noch eingehender sprechen müssen, denn hier sind diese Beziehungen am erkennbarsten zu verfolgen, die künstlerische Phantasie aber beschäftigen sie am meisten, wenn es sich um das Verhältnis von Ton und Farbe handelt. Schon die wechselseitigen sprachlichen Anleihen, die zwischen dem akustischen und dem optischen Gebiet zum Zweck der Charakterisierung gemacht werden, und ihre geschwisterlichen Verbindungen in Worten wie „Klangfarbe“ und

„Farbenton“ deuten darauf hin, daß ein instinktives Gefühl hier Zusammenhänge sucht. Und in der Tat gibt es Menschen — der Verfasser gehört zu ihnen —, bei denen dieser Zusammenhang sich sinnlich einstellt: Musik weckt Farbenspiele, die sich geheimnisvoll verändern, nicht etwa wie im Kaleidoskop im Sinne farbiger Muster, sondern quellend wie organische farbige Gebilde, die sich auseinander entwickeln. Das sind Symptome von Zusammenhängen, die wissenschaftlich zu fassen schon einen Helmholtz gereizt hat. Man hat davon geträumt, die Zahlenbeziehungen, die sich für die Wellenschwingungen der Klangtöne und der Farbtöne feststellen lassen, in technischen Rapport miteinander zu bringen und so zu einem „Farbenklavier“ zu kommen, durch das man die Natur selbst zwingt, uns ein Kunstwerk von der einen in die andere Sprache künstlerischen Ausdrucks zu übersetzen. Aber dies Beginnen, das zu immer neuen Konstruktionen führt, wird keinen Erfolg haben, denn das System der Farbwellen und der Tonwellen ist in der Mannigfaltigkeit der Abstufungen so verschieden, daß es den groben Methoden, die selbst unsere feinsten technischen Anlagen im Verhältnis zur Natur darstellen, nicht gelingen kann, sie in Wechselwirkung zu bringen. Man muß sich damit begnügen, selbstschöpferisch die Eindrücke der einen Kunst mit denen der anderen Kunst zu illustrieren, ein Vorhaben, das bisher seltsam vernachlässigt ist.

Beim Hören edler Musik ist die Nebenwirkung der Farbe, sobald sie nicht im Unterbewußtsein oder zum mindesten im Halbbewußtsein bleibt, fraglos nicht die höchste Form des Musikgenusses. Die wird erst dem Hörer zuteil, der beim Ertönen von Musik nichts anderes als eben Musik erlebt. Das bedeutet, anders ausgedrückt, daß die Gefühle, die in der Musik zum Ausdruck kommen, ihm ohne Zwischenträger eigene Gefühlserlebnisse werden. Er selber glaubt zu erschauern und zu sehnen — zu schmeicheln und zu jauchzen —, zu bangen und zu trauern. Es ist die höchste Form dessen, was wir „Einfüh-

lung“ nennen, eine Einfühlung, die von so starker Kraft geweckt wird, daß sie im Gegensatz zu etwa der Einfühlung bei den bildenden Künsten über einen doppelten Weg herüberwirken kann: den Weg vom Schöpfer zum ausführenden Musiker und dann erst über den ausführenden Musiker zum Hörer.

Bei großen Orchesterwerken wird diese Form des ausgesprochen subjektiven Hörens häufig nicht einsetzen, weil wir vor Offenbarungen stehen, die über das Maß hinauswachsen, das wir mit unserer Person auszufüllen vermögen; dann erleben wir Ähnliches wie vor den größten Erscheinungen der Natur, in die wir uns auch nicht so hineinversetzen können wie in Wiese, Wald und Bachlauf, sondern vor denen wir mit jener scheuen Erschütterung stehen, die dem Gefühl des Erhabenen eignet. Man blickt nicht mehr in das eigene Herz, sondern in das Herz eines unfäßbar begnadeten Schöpfers.

Das sind Wirkungen, die am stärksten aus der „absoluten Musik“ hervorgehen, weil sie gleichsam unmittelbar aus jenen letzten Quellen schöpft, aus denen Maß und Rhythmus entfließen. Man hat in jüngster Zeit versucht, Zweifel zu wecken, ob das, was wir für „absolute Musik“ halten, auch wirklich immer ohne Umweg aus den ursprünglichen Kräften des reinen Gefühls geboren ist. Bei keinem Geringeren als bei Beethoven, der sich immer mit besonderer Leidenschaft dagegen gewehrt hat, daß man seiner Musik irgendwelche Programme unterlege, hat man zu entdecken geglaubt, daß er das Hilfsmittel der Poesie bei vielen seiner Schöpfungen zwischengeschaltet habe. (Arnold Schering: „Zur Erkenntnis Beethovens“.)

Aber was würde es selbst bedeuten, wenn man wirklich erweisen könnte, daß sich beispielsweise im G-Dur-Klavierkonzert überraschende Parallelen zum Aufbau von Euripides „Iphigenie in Aulis“ zeigen? Es würde durchaus nicht etwa zum Begriff der „Programm Musik“ führen, die uns einen außerhalb der Musik liegenden bestimmten Stoff mit ihren andersartigen Mitteln verdeutlichen will, sondern es würde nur zeigen, daß Beet-

hovens Schaffensdrang nicht allein durch die Spannungen, die das reale Dasein seines eigenen Ich erfüllten, angeregt wurde, sondern auch von Spannungen, die das geistige Erleben einer imaginären Welt im eigenen Ich erweckt. Will man dafür noch einen anderen Ausdruck suchen als das Wort „absolute Musik“, mag man es tun; für unsere Vorstellungen von dem, was dieser Begriff ausdrückt, ist es nicht nötig. Auch wenn ein Kunstwerk Beethovens unter dem Einfluß von Euripides oder von Shakespeare entstanden wäre, wirkt es auf uns nur durch seinen absoluten Tongehalt, weil es bis zu den letzten Quellen durchgedrungen ist, aus denen die Welt der Töne jene Kraft und Wirkung schöpft, die in uns das Mitschwingen mit einem bewegten Menschenherzen erzeugt.

Man muß sich klarmachen, daß es im Gegensatz zu diesen Ausführungen Musiktheoretiker gegeben hat, denen absolute Musik als ein Unsinn erschien. Hugo Riemann zitiert den Professor der Berliner Akademie Grell, der unter anderem vertreten hat: „Die wort- und gedankenlose Musik, also die Instrumentalmusik, würde die verpönte Sinnlichkeit sein und in der Malerei einem Gemisch von Figuren und Farben ohne Gegenstand entsprechen“, und Max Dessoir erzählt, daß Hermann Kretschmar noch 1902 „absolute Musik“ ein ebensolches „Unding“ nennt „wie metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken“.

Auf der anderen Seite hat es genug Musiker gegeben, die umgekehrt gegen die „Programm-Musik“ zu Felde gezogen sind und in ihr eine Verirrung vom Wege der reinen Kunst sahen.

Es entsteht deshalb die Frage, welche Wirkungsmöglichkeiten den Tönen neben „absoluter Musik“ gegeben sind, und was sie uns bedeuten.

An sich besitzt Musik die Möglichkeit, bestimmte inhaltliche Vorstellungen auch ohne Worte hervorzurufen. Sie benutzt sie in unkünstlerischer Weise, wenn sie auf Nachahmung der Natur ausgeht. In Luzern ist man stolz auf das Orgelspiel in der Stadt-

kirche, bei dem ein Gewitter so täuschend nachgeahmt wird, daß selbst der Kundige, wenn er den Regen gegen die Fensterscheiben hat prasseln hören, meint, diesmal sei das Naturereignis mit dem „Kunstereignis“ doch einmal zusammengetroffen. Solchen Versuchungen geht der Künstler natürlich aus dem Wege. Es ist interessant, wie Beethoven in der Pastorale den Eindruck des Gewitters erreicht, ohne aus dem Fluß des Musikstroms herauszufallen: er stilisiert die Wirklichkeit, läßt uns ihre Spannungen miterleben und schafft dadurch wie die Natur selbst, ohne sie äußerlich nachzuäffen.

Das Hauptmittel, durch das Musik mit Natur in künstlerischer Berührung steht, ist nicht die Führung der Töne, sondern etwas viel Unfaßlicheres und Unbeschreiblicheres, nämlich die Tonart und die Klangfarbe. Durch die verschiedenen Tonarten kann man Stimmungsschattierungen erreichen, die wie verschiedene Naturstimmungen das künstlerische Geschehen in eine bestimmte Atmosphäre tauchen, die alles wie mit einem feinen Schleier umspielt. Noch deutlicher vermag die Behandlung der Stimme, ihr „Timbre“, in unserer Phantasie Assoziationen mit Naturerscheinungen, mit Sonnenschein und Nachtdunkel, mit Höhenglanz und Dämmernebel zu wecken. Den verschiedenen Instrumenten aber ist eine suggestive Klangfarbe im allgemeinen als Dauererscheinung eigen und vermag entsprechend künstlerisch verwandt zu werden; ja man kann von einer Symbolkraft verschiedener Instrumente wie Flöte, Horn, Trompete, Fagott sprechen, mit deren Klang sich von vornherein Vorstellungen idyllischer, jagdlicher oder soldatischer Art verbinden. Es ist die Besonderheit der Geige, die ihr die königliche Stellung unter den Instrumenten gibt, daß sie in der Färbung ihres Klanges über zahlreiche verschiedene Möglichkeiten gebietet.

Zur Klangfarbe kommt als zweites der Rhythmus als Mittel einer mehr oder minder naturalistischen Charakterisierung, und beide vereint können Vorstellungen erwecken, in die wir uns

nun nicht mehr wie in etwas an eigener Person Erlebtes empfinden, sondern die als außer uns stehendes Geschehen von uns betrachtet und mit mehr oder weniger Sympathie verfolgt werden. Das ist der große Unterschied in der künstlerischen Wirkung von absoluter Musik und von Programmusik: die eine wird subjektiv, die andere objektiv genossen.

Wenn wir bei musikalischen Schöpfungen von einem Programm sprechen, müssen wir unterscheiden zwischen einem Stimmungsprogramm, das bereits in einer Überschrift liegen kann, die auf keinerlei menschliche Beziehungen weist, und einem Handlungsprogramm, bei dem das künstlerische Ziel mit der Schilderung eines Menschenschicksals zusammenhängt. Für das erste Gebiet sind manche Schöpfungen der jungen italienischen Schule charakteristisch, wie etwa Ottorino Respighis „Fontane die Roma“: der Komponist sucht mit einem Orchester, in dem Orgel, Celesta, Harfen, Glocken und Schlagzeugwirkungen eine Rolle spielen, sinnfällig malerische Kunst in Tönen zu erzeugen, Augen- und Sinneseindrücke werden in leuchtende, schillernde Farbwerte der Musik übersetzt. Für das zweite Gebiet ist Franz Liszt die charakteristische Erscheinung. In großartigen Tongemälden wie „Tasso“, „Der heilige Franziskus“, „Mazeppa“, „Christus“ sucht er ohne begleitendes Wort und ohne Gebärde die Gestalten erscheinen, handeln und leiden zu lassen, die durch solche Überschriften aufgerufen werden. Die musikalische Schilderung bedient sich dabei in stilistischer Form aller Mittel der musikalisch geweckten Assoziation, aber in der Hauptsache arbeitet sie doch mit musikalischen Stimmungen. Es ist nicht immer sicher, daß der Hörer durch sie gerade das Bild vor die Seele gezaubert bekommt, das den Schöpfer jeweilig bewegt hat, und in dieser Unsicherheit liegt eine gewisse Beunruhigung des Hörers, die auf den schwachen Punkt dieser Art musikalischen Schaffens deutet. Denn hier will der Komponist, daß wir ihm in seinen Visionen bis in die einzelnen Phasen seiner Schaffensabsichten mit der Phantasie

folgen. Bei absoluter Musik, wo diese Unsicherheit des Rapports mit den jeweiligen Gedanken, die der Komponist im Augenblick der Schöpfung hatte, ebenfalls besteht, ist diese Unbestimmtheit nicht wichtig. Sie appelliert nicht an diese Art einer sachlichen Phantasie und hat ihr Ziel erreicht, wenn nur im Hörer jeweilig seelische Schwingungen ähnlicher Art geweckt werden. Denn im einzelnen Menschen bleibt ein gewisser Spielraum für seelische Eindrücke von gleicher Färbung, ohne daß dieser Spielraum eine Schwäche der Empfänglichkeit zu bedeuten braucht.

Weil Musik sich mit dem dichterischen Wort, wenn sie will, aufs engste verschwistern kann, bleibt immer ein Zwiespalt übrig, wenn sie da das Wort vermeidet, wo es schließlich doch nur letzte Verdeutlichung zu geben vermag. Denn diese Verschwisterung kann in mannigfacher Weise vor sich gehen. Vor allem als Umschreibung einer Stimmung im Lied und als Deutung einer Handlung in der Ballade. Solche Verbindung kann zu großem Reichtum der Charakteristik geführt werden, wenn die Begleitung das zum Ausdruck bringt, was das gesungene Wort nur andeutet oder verschweigt. Weite Perspektiven können sich dadurch ergeben, wie ein Hintergrund, vor dem sich das besondere Geschehen abhebt.

Von einer Löweschens Ballade ist es nur ein Schritt zu den musikalischen Leistungen, bei denen der Sänger nicht nur sein Gefühl und seine Stimme, sondern auch die Gebärde in den Dienst der Wirkung stellt: den Verbindungen von Wort und Ton in den Schöpfungen der Oper.

Es ist interessant zu verfolgen, wie sich Wortsprache und Klangsprache in dieser lebendigsten Form der Verbindung zueinander verhalten. In den älteren Opern finden wir bei verwickelterem Verlauf des Geschehens fast immer eine eigentümliche Teilung zwischen Handlung und Gefühlsäußerung. Man bediente sich des Sprechgesangs, um dem Hörer den Gang der Handlung deutlich zu machen. Im Rezitativ herrscht das

Wort, und höchstens die Orchesterbegleitung sorgt dafür, daß der musikalische Faden nicht abreißt. Die durch den Verlauf des Geschehens geweckten Gefühle läßt man dann mit um so stärkerem Schwall liedartig ausströmen in der Arie oder im mehrstimmigen Gesang des Duets, des Terzets und anderen kunstvollen Stimmballungen, bis zum Chorgesang, der das Erleben der Einzelfiguren teilnehmend begleitet. Mit dieser Art der Gliederung hat die neuere Oper gebrochen, sie setzt wie Verdi die Handlung selbst in Wechselgesang um, oder sie entwickelt wie Richard Wagner für das ganze musikalische Geschehen jene höhere Art des Sprechgesangs, die als „unendliche Melodie“ aufgefaßt ist, und die ohne Mitwirkung des Orchesters undenkbar wäre. Durch die Einführung des Leitmotivs wird dabei die Wirkung der rein musikalischen Ideenassoziation in die Mittel der sinnfälligen Charakteristik neuartig eingefügt. Daneben erzielt Wagner stärkste Eindrücke, wenn an entscheidenden Stellen aus der „unendlichen Melodie“ die in sich geschlossene melodische Gestaltung als besondere Kostbarkeit aufleuchtet. So entsteht das „Gesamtkunstwerk“, in dem Wort und Klang, vom gleichen Geiste geschaffen, sich vereinigt und sich zugleich in plastische Bilder umsetzt. Es ist damit eine Sprache geformt, die stärksten monumentalen Ausdrucks fähig ist.

Man sieht, daß sich die Musik auf zwei ganz verschiedenen Wegen eine Monumentalsprache geschaffen hat. Einmal in der abstrakten Sphäre der Symphonie und einmal in der konkreten Sphäre des musikalischen Gesamtkunstwerks. Wir dürfen stolz sein, wenn wir uns dieses Reichtums bewußt werden.

Beide Monumentalsprachen vermögen in ihrer besonderen Art letzte Dinge zum Ausdruck zu bringen, ja man kann vielleicht sagen, daß sie uns am verständlichsten sind, wenn es sich um jene letzten Dinge handelt, denen man nur auf dem Umweg des Symbols zu nahen vermag, und die, wie immer man sie auch künstlerisch zu erfassen versucht, doch nur die Umschreibung eines Ahnens bleiben.

Dieses Ahnen kann die Monumentalsprache der Musik am lebendigsten wecken, und wenn wir rückschauend auf die Frage Schinkels blicken, ob das Leben minder schön wäre, wenn man sich nur durch Musik miteinander verständigen könnte, so ist es wohl der unbewußt aus einer monumentalen Perspektive heraus die Dinge des Lebens betrachtende Baumeister, der diese Frage aufwirft. Er ist gewohnt, in Symbolen zu reden. Wenn es sich nur um die Mitteilung von Gefühlen handelte, würde man, wie Leibniz es tatsächlich seinerzeit getan hat, die Möglichkeit freudig bejahen, denn da ist Musik der Wortsprache an Kraft und Schönheit überlegen; aber das Leben ist reich durch viele ungeformte Kräfte, die nach Mitteilung drängen, und deshalb hat der Mensch durch das Medium der Kunst viele Sprachen ausgebildet, um der Haft seiner einsamen Seele zeitweise entrinnen zu können. Er kann daher weder das Wort noch den Klang entbehren.

3. DIE ANFÄNGE DER MUSIK

Wenn wir uns im Geiste zu vergegenwärtigen gesucht haben, auf welchen Elementen sich die Musik aufbaut, in der wir gegenwärtig leben, vermögen wir uns kaum von dem Gefühl zu lösen, daß hier ein Reich der Kunst erschlossen ist, das sich in unabänderlicher Richtung aus den Anfängen aller musikalischen Regungen entwickelt hat, und in dem die ganze Menschheit zu wohnen berufen ist.

Vielleicht wirkt es seltsam, daß wir erst nachträglich die Frage aufwerfen, ob das auch wirklich so ist, und dies tun in dem Bewußtsein, es durchaus nicht ohne weiteres bejahen zu können.

Diese späte Fragestellung entspricht dem Gang der musikwissenschaftlichen Entwicklung. Unsere Forschungsarbeit auf diesem Gebiet ist noch sehr jung. Sie konnte erst systematisch

organisiert werden, als man den Phonographen zur Verfügung hatte, um die Musik fremder Völker und vor allem die musikalischen Äußerungen der „Naturvölker“ aufzufangen und ihr Wesen durch genaue Messungen der Schwingungen und der Rhythmen festzulegen, eine Arbeit, die am Berliner phonetischen Institut in großem Maßstab unter Leitung von Carl Stumpf und Erich von Hornbostel betrieben und durch Untersuchungen an exotischen Instrumenten ergänzt worden ist.

Stumpf kommt in seinen „Anfängen der Musik“ zu dem überraschenden Ergebnis, daß diese Anfänge weder mit einem Anknüpfen an den Liebesgesang der Vögel oder andere tierische Tonäußerungen zusammenhängen, noch mit einer Weiterentwicklung aus dem Tongefälle der Sprache, noch mit dem Rhythmus, der sich bei Tanz oder auch bei Arbeit ergibt.

„Musik“ beginnt für Stumpf erst da, wo die Fähigkeit besteht, eine Tonfolge auch in eine andere Tonlage zu transponieren, was bei keinem Tier zu beobachten ist. Die Sprache, aus deren Tonbewegungen beispielsweise Herder die Musik entspringen lassen will, schließt er aus, weil diese Bewegungen sich nicht in konstanten Intervallen abspielen, was ihm eine andere Vorbedingung ist für das, was man „Musik“ nennen kann. Und der Rhythmus, dessen Bedeutung Bücher hervorhebt („Arbeit und Rhythmus“), kommt für ihn nicht in Betracht, weil er als isoliertes Element wohl zum Trommeln, aber nicht zum Tönen hätte führen können.

Man ist im ersten Augenblick überrascht, wenn er statt dieser elementaren Mächte ein einfaches praktisches Bedürfnis als Wurzel der ersten Musik betrachtet: die akustische Zeichengebung. Hier tritt der Keim der Transposition und des Wiedererkennens einer Tonfolge in verschiedenen Stimmlagen von selber hervor, wenn zur Verstärkung des Tonzeichens zwei Menschen verschiedenen Alters oder verschiedenen Geschlechts gleichzeitig rufen. Der Mensch erkennt hierbei, daß die Oktave wie ein Ton wirkt, und daß auch Quinte und Quarte die Eigen-

schaften der Verstärkung des Grundtons haben. Das große Grundgesetz, daß gewisse in einfachem Verhältnis zueinander stehende Töne die Eigenschaft des „Verschmelzens“ besitzen, tut sich kund, und mit diesen beiden Errungenschaften ist der Grund gelegt, von dem aus nun Spieltrieb und Neugier zu weiteren akustischen Entdeckungen schreiten. Besonders wenn die Zeichengebung der Gottheit galt, lockt das kultische Bedürfnis, dem auch der Tanz entspringt, den Menschen zu weiteren Entwicklungen. Bei vielen primitiven Gesängen sind Quarten- und Quintenschritte die größten Tonintervalle, und sie werden kleineren Tonstufen gegenüber offenbar bevorzugt, weil die auf Konsonanz beruhenden Intervalle bei gemeinsamem Gesang leichter und genauer zu treffen sind.

Was etwa beim Gesang noch schwankend bleibt, gewinnt dann volle Festigkeit durch die Entwicklung primitiver Instrumente. Man lernt, Luftsäulen von verschiedener Höhe durch Anblasen, oder Saiten von verschiedener Länge durch Zupfen in Schwingung zu setzen und vermag an ihnen die Tonhöhen genau und gleichbleibend zu kontrollieren: der flüchtige Ton der Menschenstimme ist gleichsam auffangbar gemacht. Es ist ein ähnlicher Schritt wie der Übergang der Sprache zur Schrift. Im Gegensatz zur Sprache läßt sich dieser Übergang nicht in einem einzigen Schritt vollziehen: zuerst muß das Material der Töne im Instrument feste, jederzeit zur Verfügung stehende Form annehmen, dann erst kommt jener zweite Schritt, der uns geläufig ist, jener Schritt, der die Handhabung der Töne durch Notenschrift regelt.

Man sieht, daß die ersten Anfänge der Musik durchaus in der Richtung dessen zu liegen scheinen, was wir heute anerkennen, sobald aber die verwickelten Fragen auftreten, die zu unseren Prinzipien der Mehrstimmigkeit und zu unserem Akkordsystem führen, hört die Übereinstimmung mit unseren Vorstellungen auf. Der „Naturmensch“ verlangt nicht nach dem Durakkord, überhaupt nicht nach Dreiklängen, und wo er Zweiklänge

gebraucht, widerstreben sie in der Regel unserem Gehör, und wir erleben Dissonanzen zwischen Gesang und Begleitung ohne jede Auflösung.

Aber diese uns fremden Erscheinungen gelten nicht nur für die sogenannten „Naturvölker“, sondern dasselbe gilt beispielsweise für die chinesische und japanische Musik und scheint ebenso bei den alten Griechen gewesen zu sein: sie kannten keine Dur- und Mollakkorde und noch weniger ein Harmoniesystem.

Wir müssen uns klarmachen, daß die künstlerische Sprache, die aus der Fülle der Verbindungen, Verwicklungen und Auflösungen von Akkorden gewonnen wird, erst seit etwa dem 13. Jahrhundert auftritt.

Gegenüber dieser uns verkümmert erscheinenden Entwicklung auf dem Gebiete der Mehrstimmigkeit nimmt die Entwicklung des Rhythmus in der uns fremden Musik sehr reiche Formen an, ja, Stumpf nennt sowohl die Naturvölker als auch die alten Griechen auf diesem Gebiet „uns überlegen“. Die südasiatischen Völker haben so komplizierte Rhythmen, daß man sie mit dem Ohr nicht mehr auffassen kann, und bei den Indianern wechseln die Takte in einer uns unbekannten Raschheit ab.

In der Weiterbildung der Tonsysteme stoßen wir auf Tonleitern, die keinen einzigen Ton mit den unsrigen gemeinsam haben. Aber es ist sehr verschieden, welchen Eindruck die unserem Ohr fremden, in ihrer Art aber entwickelten, musikalischen Betätigungen auf uns machen: während die südchinesischen Prinzipien des Melodienbaus für unseren Geschmack unmöglich sein sollen, gibt es in Hinterindien und anderen Gegenden des Fernen Ostens ganze Orchester, deren Zusammenspiel uns eigentümlich fesselt, obgleich die Art, wie sie die Melodie vortragen, als ob mehrere Variationen eines Themas zu gleicher Zeit gespielt würden, unseren musikalischen Auffassungen ganz fernliegt. Nicht ohne Entzücken wird man beispielsweise die javanischen Gamelanorchester spielen hören.

Aus diesen Studien primitiver und fremdländischer Musik, die wir nur flüchtig referierend andeuten können, geht hervor, daß die Sprache der Musik doch nicht eine so allgemeingültige Menschheitssprache ist, wie wir ursprünglich annahmen. Was für uns „Musik“ ist, muß man vielmehr als eine europäische Sprache bezeichnen. Die Bedeutung, die ihr bei dieser Einschränkung übrigbleibt, ist groß genug, wenn wir das Ergebnis mit der Wortsprache vergleichen. Wohl haben wir in dieser europäischen Musik Tonverbindungen, die einen ausgesprochen nationalen Charakter tragen — es gibt Weisen, die wir sofort als spanisch, ungarisch oder slawisch erkennen —, aber dieser Nationalcharakter macht sie den übrigen Europäern nicht etwa unverständlich; wir erleben gerade in Zeiten politischer Gegensätze, daß Musik über alle Spannungen und Wirrungen hinweg die streitenden Völker in fast wunderbarer Weise zu einigen vermag.

Diese europäische Allgemeingültigkeit bleibt also unvermindert bestehen, aber werden wir nicht durch diesen Blick in fremde Welten an die nur relative Bedeutung unseres Europäertums erinnert? Eigentlich nicht. Auf dem Gebiet der Malerei müssen wir ohne Zaudern zugestehen, daß es beispielsweise im Fernen Osten Schöpfungen gibt, die in ihrer Art gleichwertig neben den Hochleistungen der Europäer stehen, aber wir brauchen kaum zu fürchten, daß die übrige Welt neben Bach, Mozart oder Beethoven Rivalen aufstellt.

Eines aber kann diese Erkenntnis von verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten im Reich der Töne uns doch wohl sagen: wenn auch die Wege, die wir da gesehen haben, für uns nicht in Betracht kommen mögen, so erkennt man doch, daß dies Reich noch manche Bezirke besitzt, die von uns unbetreten sind.

Es ist deshalb nicht ganz einfach zu sagen, welche Folgerungen man aus der Erkenntnis der Relativität unseres Tonsystems und der uns heute vertrauten Rhythmik ziehen muß.

Man kann die Gefahr der Vergänglichkeit des musikalischen Kunstwerks daraus folgern und findet sie bestätigt, wenn man etwa auf die griechische Antike blickt: alle ihre Kunstäußerungen sind für uns frisch geblieben, wie am ersten Tage, nur auf dem Gebiet der Musik bedeuten sie uns nichts, und zwar nicht nur, weil hier die Überlieferung versagt, sondern weil die Grundlagen der Kunstauffassung sich verschoben haben.

Aber ebensogut kann man die Gewähr der Unerschöpflichkeit des von hier ausgehenden Kunststromes darin erblicken, und das ist, scheint mir, die natürliche Blickrichtung für denjenigen, der schon in der kurzen Spannweite seines Daseins erlebt hat, wie es nach den äußersten Möglichkeiten, die ein Mozart und ein Beethoven zu erschöpfen schienen, doch auch noch einen Richard Wagner und Richard Strauß geben konnte.

Wenn bei den Formgesetzen, in denen sich Musik bewegt, neben kosmischen Zwängen auch menschliche Regelungen mitsprechen, so bleibt doch Schopenhauers Auffassung bestehen, die er in die Worte kleidet: „Die Musik gibt den innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kern.“ Das soll heißen, sie offenbart mehr von den metaphysischen Kräften, aus denen alles Gestalten entspringt, als jede andere Kunst. „Sie ist die Welt noch einmal.“

In diesem tiefsinnigen Wort liegt Wandel und Ewigkeit gleichermaßen ausgedrückt. Aber es sagt mehr, es weckt die Erkenntnis für das Wunderbare, das darin liegt, daß es ein Reich gibt, das sich aufbaut aus den abstrakten Kräften einer phantastischen Mathematik und zugleich aus den lebendigen Kräften, die alle Regungen der Seele in Bewegung setzen können, ein Reich, in das der Mensch ebenso gestellt ist, wie in das Reich, das er „wirkliche Welt“ nennt, und das ihm bald unendlich weit und unfassbar, bald unendlich nah und eng vertraut scheint.

VI. DIE BILDKUNST

1. DIE MALEREI

Wenn wir uns fragen, welcher Art die Sprache ist, die der Kunst der Malerei eignet, so ist es eine Eigenschaft, die im ersten Augenblick besonders auffällt: sie kann erzählen. Worterzählung und Bilderzählung haben historisch betrachtet eine sehr enge Verwandtschaft. Schrift war ursprünglich nichts anderes als eine abgekürzte Form von Bildern, und erst allmählich lebten sich die beiden Arten der Mitteilung auseinander: die Schrift wurde immer abstrakter, das Bild immer konkreter.

Aber auch in der konkret und selbständig gewordenen Form des Bildes tritt uns der Trieb und die Kunst des Erzählens in gar mannigfacher Gestalt entgegen. Nicht etwa nur primitive Darstellungen, sondern die besten Künstler der europäischen und der ostasiatischen Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts gefallen sich vielfach darin, auf ihren Bildern nicht nur die eine Angelegenheit darzustellen, die sie besonders angeregt hat, sondern uns in kleinen Hintergrundszenen mitzuteilen, wie die Sache weiterhin verlaufen ist. Das sind Reflexe aus der Kunst der Handschriftenminiatur, die ihre blühenden Phantasien ja ganz in den Dienst farbiger Erzählung stellt.

Je eigenwüchsiger die Malerei sich entwickelt, um so deutlicher wird das Bestreben, alle optischen und seelischen Kräfte im Bilde zu konzentrieren und sie nicht durch Nebenhandlungen zu zersplittern. Wenn Giotto uns in der Arenakapelle in Padua die Lebensgeschichte eines Heiligen erzählen will, sucht er nicht so viel wie möglich in einer einzelnen Komposition mitzuteilen, sondern zerlegt seinen Stoff in eine Folge

von Bildern, deren jedes in sich eine selbständige Einheit darstellt. Das ist eine noch ausführlichere Art des Erzählens, aber sie verlangt eine beträchtliche Aufmerksamkeit vom Aufnehmenden, und immer deutlicher tritt statt dessen eine Methode für möglichst reiche Mitteilung in den Vordergrund, die ganz aus der Kunst des Einzelbildes selbst entwickelt wird. Sie besteht darin, daß der Künstler für seine Darstellung einen Augenblick der Handlung zu wählen weiß, aus dem der Beschauer sowohl das vorangehende wie das nachfolgende Moment in der Phantasie auftauchen sieht, also gleichsam drei Stadien der Handlung in einem Bilde mitgeteilt bekommt. Diese Kunst des „fruchtbarsten Augenblicks“, wie Lessing es ausdrückt, ist eine Besonderheit in der Sprache der Malerei: sie sucht den Bann der Unbeweglichkeit des Bildes zu durchbrechen, und es gelingt ihr. In der monumentalen Malerei führt das zu einem besonderen Feingefühl für die Nuance der Gebärde, in der „Genre-malerei“ zu einer besonderen Regie des dargestellten Vorgangs, die den Beschauer veranlaßt, im Bilde mit den Gedanken spazierenzugehen, so daß er wie bei der Lektüre einer Novelle eine Seite nach der anderen aufschlägt.

Aber ist inhaltliche Mitteilung überhaupt Zweck und Ziel der Malerei? Werden wir nicht in die Irre geführt, wenn der Begriff „Sprache“ uns auf die Frage nach der Art des bildhaften Erzählens führt? Allerdings scheint die Rolle, welche biblische Stoffe in ungeschwächter Kraft durch Jahrhunderte hindurch in der Malerei spielen, für die Bedeutung des Bildinhalts zu sprechen. Bis etwa zur Renaissancezeit ist das auch keine Täuschung, allmählich aber wird es anders: der biblische Stoff ist nicht um des Erzählens willen da, sondern im Gegenteil, weil man sich bei seiner Wahl um die allgemein bekannte Erzählung nicht mehr zu kümmern brauchte, sondern unmittelbar ohne Umschweif auf die Motive der stillenden Mutter, des nackten Jünglings, der badenden Frau, des muskelhaften Körpers, oder auch die allgemein menschlichen Gemütsstimmungen von Buße, Hoff-

Dieser Scan eines Buches

von **Fritz Schumacher**

wurde im Juli 2018

– mehr als 70 Jahre nach dem Tod von Fritz Schumacher –

(Fritz Schumacher;

Geboren: 4. November 1869, Bremen;

Gestorben: 5. November 1947, Hamburg)

angefertigt von **Jörg Beleites**, Hamburg,

Mitglied der Fritz-Schumacher-Gesellschaft.

Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.

Vereinigung zur Förderung der Baukultur

c/o Fritz-Schumacher-Institut

<http://fritzschumacher.de/gesellschaft/>

Das Original dieses Buches ist Bestandteil

der **Bibliothek des Fritz-Schumacher-Instituts**

und kann dort eingesehen werden.

Schumacher, Fritz

Die Sprache der Kunst

Stuttgart [u.a.]: Deutsche Verl.-Anst, 1942.

Signatur: 9.008

Seit 2013 (*und zur Zeit immer noch*)

befindet sich das **Fritz-Schumacher-Institut**

in den ehemaligen Räumen der HafenCity Universität Hamburg,

Hebebrandstraße 1, Haus B, Raum 12.

<http://fritzschumacher.de/institut/institut/>

Der Scan ist mit OCR-Texterkennung bearbeitet und anschließend optimiert worden.

Es ist also eine Volltextsuche in ihm möglich.

Hamburg, 25.7.2018 Jörg Beleites

Nachfragen über joerg.beleites@gmx.net

Vergl. auch www.joerg-beleites.de

aus organisatorischen Gründen ist der
Scan dieses Buches in zwei Teile
zerlegt worden:
Dieses ist der 1. Teil bis Buchseite 163