

SAMMLUNG GÖSCHEN BAND 576/576a

TECHNIK
DER DEUTSCHEN GESANGSKUNST

von

Prof. D. Dr. HANS JOACHIM MOSER
Direktor des Städt. (Sternschen) Konservatoriums Berlin

Mit 5 Figuren sowie Tabellen und Notenbeispielen
Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage



WALTER DE GRUYTER & CO.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

BERLIN 1954

**Alle Rechte, einschl. der Rechte der Herstellung von Photokopien und Mikrofilmen,
von der Verlagshandlung vorbehalten**

**Archiv-Nummer 110 576
Satz und Druck von Mercedes-Druck · Berlin SW 61
Printed in Germany**

I n h a l t

	Seite
Einleitung: Wege und Ziele des Gesangunterrichts	5
I. Theoretischer Teil	11
A. Ästhetische Grundlagen	13
B. Psychologische Grundlagen	14
C. Anatomische, physiologische, akustische und pho- netische Grundlagen	16
II. Praktischer Teil	43
A. Die Elemente der Technik	44
1. Das Atmen	45
2. Die Aufgaben des Ansatzrohres	50
3. Die Betätigung der Stimmlippen	55
B. Anwendung der Technik	
Von der Darstellung des Ausdrucks.	88
1. Dynamik	91
2. Rhythmik	105
3. Die Klangfarben	132
Anhang: Einiges über Stimmpflege	139
Register	144

Empfehlenswerte Werke zur Gesangskunst

- H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.
C. Stumpf, Tonpsychologie.
H. Gutzmann, Die Physiologie der Stimme und Sprache.
H. Gutzmann, Stimmbildung und Stimmpflege.
E. Sievers, Grundzüge der Phonetik.
Tr. Heinrich, Studien über deutsche Gesangsaussprache.
Th. Siebs, Deutsche Bühnenaussprache (unter Mitwirkung von
K. Scheidemantel).
M. Garcia, Mémoire sur la voix humaine.
J. Stockhausen, Gesangsmethode.
J. Hey, Deutscher Gesangsunterricht I (Sprachlicher Teil).
H. Goldschmidt, Gesangspädagogik.
A. Iffert, Gesangsschule.
Fritz Winckel, Klangwelt unter der Lupe.
A. Thausing, Die Sängerstimme.
Gebr. Forchhammer, Theorie des Singens und Sprechens.
A. Boruttau, Über Grundlagen der Stimmkunst.
Franziska Martienßen, Das bewußte Singen.
dies., Stimme und Gestaltung.
dies., Berufung und Bewährung des Opernsängers.
P. Lohmann, Die sängerische Einstellung.
ders., Stimmfehler, Stimmberatung.
O. Iro, Diagnostik der Stimme.
ders., Pädagogik der Stimmbildung.
H. J. Moser, Lebensvolle Musikerziehung.
ders., Gesangskunst, Geschichte der (in Die Musik in Geschichte
und Gegenwart).

Einleitung*)

Wege und Ziele des Gesangunterrichts

„Gesang ist Steigerung des musikalischen Elements der Rede.“

Wenn man eine Rundfrage darüber anstellen wollte, welche Gesangsart die beste sei, so würden wohl die meisten Antworten auf das Schlagwort „die altitalienische“ hinauslaufen. Diese würde des weiteren dahin erklärt werden, daß sie auf dem Wege des Solfeggiensingens und sorgfältigster Tonbildung zu jenem Ideal des „Bel canto“ emporführe, welches leider in der Vergangenheit liege oder wenigstens nur selten mehr zu erreichen sei. In der Tat, die glänzendsten Tage des „Bel canto“ scheinen vorüber zu sein. Ohne in die alten, fruchtlosen Klagen über den „Verfall“ der Gesangkunst einstimmen zu wollen, wird man doch fragen müssen: heißt die Losung „Zurück zur alten Gesangkunst“ oder „Vorwärts zu einer zeitgemäß neuen“?

Die Alleinherrschaft der italienischen Gesangsart war so lange unbestritten, als das „Singen an sich“ die Hauptaufgabe des Sängers darstellte und der Text kaum mehr als den Vorwand für ein im besten Sinne des Wortes „musikantisches“ Musizieren abgab. Das Kennwort „Italienische Oper in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ wird am besten bezeichnen, was wir meinen. Hier war — natürlich von Ausnahmen abgesehen — das Augenmerk weniger auf Verständlichkeit des Textes, als auf Kehlfertigkeit, ausgeglichene Ton-

*) Als Oskar Noë am 20. März 1910 durch einen allzu frühen Tod seinem Wirken als Lehrer für Sologesang am Kgl. Konservatorium zu Leipzig entrissen wurde, hinterließ er mir knappe Skizzen zu diesem Buch mit der testamentarischen Verfügung, es fertigtzustellen. Ich mußte also, damals einundzwanzigjährig, die Lehre meines Meisters so gut wie völlig neu formulieren. Die zweite Auflage berücksichtigt meine inzwischen gesammelten Erfahrungen zumal hinsichtlich der Atemstütze. In den 30 Jahren seither ist durch meine praktischen und unterrichtlichen Erhebungen manches dazugekommen.

gebung und geschmackvolles Phrasieren gerichtet. Diese Eigenschaften haben auch heute noch nichts von ihrer Wichtigkeit eingebüßt; aber es sind neue Forderungen hinzugetreten, denen der „Bel canto“ allein kaum mehr gerecht zu werden vermag. Die Aufgabe ist keine andersgeartete, sondern eine erweiterte und darum schwerere geworden.

Sehen wir ganz davon ab, daß schon die physischen Anforderungen an die Stimme infolge der stark besetzten Orchester, der geräuschvollen Instrumentation und der oft wenig gesangsmäßigen Schreibweise der Komponisten im Durchschnitt nicht unerheblich gewachsen sind, und betrachten wir zunächst nur die geistige Seite des Problems.

Schubert hat in seinen Liedern eine bis dahin wohl unerreichte Ausschöpfung des Dichterworts, des Stimmungsgehalts gewonnen; Schumann, Brahms, Wolf, Pfitzner und R. Strauß, haben diese Errungenschaften weitergepflegt und bezeichnenderweise den Text immer mehr in den Vordergrund treten lassen, bis jüngst A. Knab, Pepping, Hindemith darin wieder mehr rückläufig geworden sind. Auf der andern Seite hat Wagner in seinen Musikdramen jenen Sprech- oder besser Sprachgesang zum Prinzip erhoben, der dem Wort die größte Bedeutung zuweist, ohne daß darum das „schöne Singen“ vernachlässigt werden dürfte. Die ehemals an keine Grenzen gebundene Weltsprache Musik ist auf diese Weise im Gebiet der Gesangskomposition immer mehr in den Bann der Einzelsprache, ihres besondern Tonfalls und Wesens, geschlagen worden, hat sich demnach immer mehr von einer klassischen Allgemeingültigkeit nach der Seite einer nationalen Ausdruckskunst hin entwickeln müssen. Es ist klar, daß dem Sänger der Gegenwart damit andere Aufgaben gestellt werden. Seine Interessen drehen sich heute ebenso um das deutsche Lied seit Schubert und das Musikdrama von und seit Wagner wie um die Rezitative und Arien Bachs, Mozarts und Webers — anscheinend die denkbar größten Gegensätze. Um ihrer gleichmäßig Herr zu werden, hat man von einer modernen Gesangskunst zu fordern: eine gemeinsame Grundlage für „Bel canto“ und Sprachgesang, also einen möglichst vollkommenen Ausgleich zwischen dem musikalisch-gesanglichen und dem sprach-

lich-deklamatorischen Ideal. Diese Grundlage für die darauf hinielenden Studien gibt uns die Beschäftigung mit der Muttersprache, ihren Lauten, ihrer Melodik und Rhythmik; konnten doch nur aus ihrer Eigenart heraus jene vorhergenannten Meisterwerke der Gesangskomposition entstehen.

Der Leser wird sich vielleicht wundern, daß die eigentliche Tonbildung in unserer Darstellung verhältnismäßig kurz, die Lautbildung dagegen sehr ausführlich abgehandelt wird. Die Gründe sind folgende: Einmal ist es so gut wie unmöglich, jene feinsten Unterschiede der Klangfarbe, auf die es beim Tonstudium ankommt, wirklich eindeutig zu beschreiben, und noch so ausführliche Erörterungen würden deshalb ziemlich zwecklos bleiben. Der Schüler muß eben vor allem selber hören lernen, und es wird dann Sache des erfahrenen Lehrers sein, im persönlichen Unterricht jene Klangverbesserungen durchzusetzen, die seine geschulte Erkenntnis den jeweiligen Anlagen des Singenden gegenüber für unerlässlich hält. Auf sie kann man in einem Buche nicht wesentlich eingehen, weshalb sich auch die berühmten Altitaliener, wie beispielsweise Tosi, über die eigentliche Tonbildung fast ganz ausgeschwiegen oder auf ziemlich allgemeine Umschreibungen beschränkt haben. Auf der andern Seite kann der Sänger, im Gegensatz zum Instrumentalisten, keinen musikalischen „Ton an sich“ erzeugen, dem nicht gleichzeitig irgendwelche Bedeutung als Sprachlaut, zumal als Vokal, zukäme. Übt man nun nach der alten Weise immer nur jene lautlich wenig ausgeprägten „Töne“ (meistens wird es hier wohl auf den Vokal a hinauslaufen, den wir übrigens für einen recht schwierigen und deshalb erst später in Angriff zu nehmenden Selbstlauter halten), so wird dem Schüler nachher die Bildung jedes wirklichen Vokals, etwa eines charakteristischen i oder u, ein stetes Hindernis bleiben, oder er wird die Eigenart des sprachlichen Lautes, die für die Verständlichkeit so unerlässlich ist, zugunsten des „Toncharakters“ verwischen. Die alten Vokalisieren müßten — wie es Julius Hey schon versucht hat — zum mindesten stark erweitert werden, besitzen wir doch im Deutschen eine sehr große Zahl von Einzelvokalen, deren jeder sorgfältigste Unterscheidung beanspruchen darf. Wir gewannen neuestens in der Schallbandaufnahme

eine ausgezeichnete Möglichkeit der Selbstkontrolle, deren dokumentarischer Wert von der Aufnahmeprüfung an ausgenutzt werden sollte, um die Entwicklung zu begleiten.

Der Studienweg soll nicht so verlaufen, daß man erst die Stimme mit Hilfe eines „idealen“ Tons nach oben und unten zu erweitern sucht, um schließlich auch an eine ordentliche Lautbildung zu denken, sondern umgekehrt: erst lehre man eine fehlerfreie Artikulation in der bequemsten Mittellage, wodurch zugleich die Gefahr der Überanstrengung des anfangs meist zarten Organs vermindert wird, und denke erst dann an eine ganz allmähliche Erweiterung des Stimmumfangs unter gleichmäßiger Berücksichtigung sämtlicher Laute.

Es ist ein müßiges Beginnen, unsere Sprache „unmusikalisch“ zu schelten und mit Neid nach dem Lautstand des Italieners hinüberzuschielen. Denn selbst zugegeben, daß man auf italienisch leichter, für die Stimme vorteilhafter und schöner singt als auf deutsch — welchen Nutzen soll uns diese Erkenntnis bringen? Es wird darum doch niemanden einfallen, unsere Texte ins Italienische zu übersetzen. Andererseits wäre es geschmacklos, wollte man die Aussprache des Deutschen unter die Gesetze der italienischen Phonetik zwingen, bloß um sie klanglich „lohnender“ zu gestalten. Dabei soll nicht geaugnet werden, daß dem Italiener durch vielhundertjährige, gewiß oft einseitige Kultur des rein Klanglichen eine Empfindlichkeit des Ohres und eine Erfahrung nach der Seite des Tonbildnerischen hin zugewachsen ist, von der wir Allzuredanklichen viel lernen können. Musikalisch-literarische Ansprüche lassen uns gar zu leicht über technische und sinnliche Reize gering denken und eine spröde, unrationelle Stimmbildung als notwendiges Übel mit in Kauf nehmen, wo strengere Ansprüche an die Klangkultur leicht zu Besserem befähigen würden. Aber, wie gesagt: nicht einfache Nachahmung, sondern organische Um- und Neubildung der südländischen Werte muß unser Ziel sein.

Die Solfeggien allein, so unentbehrlich sie zur Erlernung des reizvollen Koloraturgesanges sein mögen, genügen nicht, um eine brauchbare deutsche Aussprache zu begründen, sondern es müssen besondere Übungen erfunden werden, um unsere

„schwierigen“ Vokale, unsere „ungesanglichen“ Konsonantenhäufungen klanglich fruchtbar zu machen. Haben wir auf diesem Wege erst die Herrschaft über die Sprachtechnik gewonnen, so ist damit zugleich ein beträchtliches Gebiet der Stimmbildung erobert, und der Text wird uns in Zukunft kein Hindernis mehr, sondern eine erwünschte Unterstützung beim Singen bedeuten.

Damit dürfte wohl die Berechtigung einer „deutschen Gesangskunst“ erwiesen sein.

Vielleicht mehr denn je spielt heute die Darstellung des seelischen Ausdrucks und der Leidenschaften eine Rolle in der Gesangskunst. Aber leider schließen bei manchen Sängern „schönes Singen“ und „dramatisches“ oder auch nur „intelligentes Singen“ einander aus. Wahrscheinlich kommt das einmal daher, daß der Sänger bei der Wiedergabe leidenschaftlicher Stellen oft versäumt, die gelernten Fähigkeiten richtig zu verwenden, während er gerade hier am allermeisten ihrer Unterstützung bedarf. Zum anderen sind die Gesangsregeln häufig nur auf eine Norm der leidenschaftslosen Schönheit angelegt, so daß jede Abweichung von ihr nach der Seite des Charakteristischen, Ausdrucksvollen hin ein Verlassen des gepflegten Gebietes bedeutet. Wir werden deshalb die Grenzen unseres Interessenkreises erweitern und die bewußte Darstellung der Affekte in die Aufgaben der Gesangskunst einbeziehen.

Der nachschaffende Künstler hat nicht Sklave, sondern Gebieter seines Temperaments zu sein, er soll weniger heiß werden als vielmehr heiß machen. Deshalb möge Bewußtsein überhaupt das Leitmotiv unserer technischen Bemühungen sein. Damit soll natürlich nicht ein plattes Verstandeswesen auf dem Gebiet des künstlerischen Nachschaffens zum Gesetz erhoben werden. Der Künstler muß sich von dem darzustellenden Kunstwerk einmal, in stiller Studierstube, restlos überwältigen und erschüttern lassen — sonst wird er ihm nie ganz ins Herz schauen. Dann aber hat er sich über seine Aufgabe zu stellen, bewußt und freischaltend über seine Mittel zu verfügen. Tritt er so vorbereitet als Interpret vor andere, so wird er nicht durch die Hingabe an seine Nerven die Handhabung seines Werkzeuges und damit die Güte seiner Leistung ge-

fährden, sondern das vordem leidenschaftlich Durchlebte und Erschaute in den Herzen seiner Hörer lebendig werden lassen als ein wahrer Kündler des Schönen.

Fleiß im Handwerklichen ist die Grundlage aller künstlerischen Leistung. Man lasse sich immer wieder vom Lehrer kontrollieren, suche sich selbst auf Schallplatte und Schallband zu hören, schwöre auf keine „Methode“, sondern suche überall zu lernen, wo irgend etwas lernenswert erscheint. Der wahre Künstler lernt nie aus!

I. Theoretischer Teil

Das Problem der Stimmbildung führt auf drei Grundfragen:

1. Was kann die menschliche Stimme leisten? 2. Was soll sie leisten? 3. Wie erziehen wir sie zu der geforderten Leistungsfähigkeit?

Auf die erste Frage antworten Anatomie und Physiologie der Stimmwerkzeuge. Für die Frage, was die Stimme zu leisten hat, werden die sprachlichen und musikalischen Forderungen maßgebend sein; das ist also ein rein künstlerischer Gesichtspunkt. Zur Beantwortung der dritten Frage, der methodischen, wird zunächst zu untersuchen sein, wieweit und in welcher Weise wir beim gewöhnlichen Gebrauch der Stimme die vorhandenen Möglichkeiten ausnützen, welche Hemmnisse sich ihrer vollen Inanspruchnahme entgegenstellen, und wieweit wir die Fähigkeiten beim richtigen, vollen Gebrauch der Stimme steigern können; ferner, wie man zu einer völligen, willkürlichen Beherrschung des Organs gelangt.

Bevor wir jedoch in diese Untersuchungen eintreten, ist es notwendig, zu der immer wieder aufgeworfenen Frage Stellung zu nehmen, ob die Kenntnis von Anatomie, Physiologie, Akustik, Phonetik usw. für den Sänger nützlich oder gar nötig sei, da doch die alten Italiener auch ohne diese Kenntnisse mit später Ausnahme G. B. Mancinis (1774)¹⁾ — angeblich sogar schöner als wir — gesungen haben.

Die Vertreter des alten „Bel canto“ gründeten ihre Lehre rein auf die Erfahrung und vererbten ihre „Geheimnisse“ auf mündlichem Wege ihren Schülern. Diese Überlieferung ist teils getrübt, teils verschüttet auf uns gekommen, teils für uns ästhetisch unbrauchbar geworden.

Dann aber begann das naturwissenschaftliche Zeitalter. Die von Liscovius 1814 und Johs. Müller 1836 ausgeführten Experimente am Kehlkopf der menschlichen Leiche, die Erfindung des Kehlkopf-

¹⁾ B. Ulrich, Die altital. Gesangsmethode (1933).

spiegels durch den Gesanglehrer Manuel Garcia in London 1855, und vor allem die „Lehre von den Tonempfindungen“ von H. v. Helmholtz (1863) haben der Methodik des Gesanges nicht nur neue Ein- und Ausblicke erschlossen, sondern auch als willkommene Hilfsmittel rasch ihren Einzug in die Gesangslehrbücher gehalten. Auf keinem Gebiet der Kunstlehre ist die Gefahr so groß wie beim Gesangsunterricht, das subjektiv und individuell vermeintlich Beobachtete und für vorteilhaft Befundene als objektiv existierend und allgemeingültig anzusehen. Die wichtigsten Muskelfunktionen vollziehen sich zum großen Teil unsichtbar, und die entscheidenden Kunstgriffe verlaufen innerhalb so winziger Ausmaße, daß dauernd an die feinste Selbstbeobachtung appelliert, ja mit vergrößerten Umschreibungen, mit selbstgebildeten Ausdrücken, Andeutungen, Vergleichen operiert wird, um dem Schüler das Beobachtigte faßlich zu machen. Wie leicht und wie oft kommt der Praktiker und der ungeschulte Pädagog zu grotesken Verzeichnungen der wirklichen Verhältnisse, wenn er nicht dauernd seine klare Vorstellung von den physiologischen Tatsachen zur Kontrolle heranzieht! Wie will sich der Lehrer vor dem gebildeten Schüler in Ehren behaupten, wenn er sich seine Unkenntnis in den Elementen der Hilfswissenschaften beweisen lassen muß? Oft entdeckt ein Gesangslehrer etwas Richtiges, aber es wird falsch und schädlich, sobald der Entdecker glaubt, hiervon hänge Alles und Jedes ab — nichts wichtiger, als auch die wirkliche Geltungsgrenze des Gefundenen kritisch zu erkennen. Jeder Sänger kann in die Lage kommen, unterrichten zu müssen; ihm will unser Büchlein ein Helfer sein.

Beim Gesangsschüler liegen die Dinge etwas anders. Dem Anfänger wird man das Wissenswerte vorsichtig in der seinem Bildungsgrad entsprechenden Form und Menge verabreichen und an guten Beispielen erläutern. Denn wie sonst überall ist auch beim Sänger eine Unklarheit gerade in den Elementen verhängnisvoll und später schwer ausrottbar.

Aus diesem Grunde hüte sich der Lehrer auch, zuviel mit Hilfsvorstellungen zu wirken. Sagt er dem Schüler z. B., um ihm die Beweglichkeit des Gaumensegels klarzumachen: „Stellen Sie sich für den Augenblick vor, der Oberkiefer sei beweglich“, so wird der Schüler in neun von zehn Fällen für immer an die Beweglichkeit des Oberkiefers glauben. Mit solchen falschen Vorstellungen wird oft Mißbrauch getrieben; über die Schädlichkeit derartiger Irrtümer braucht wohl kein Wort verloren zu werden.

Aus den angeführten Gründen ist vom Sänger eine gewisse Kenntnis der Hilfswissenschaften zu verlangen.

A. Ästhetische Grundlagen

Was ist das Singen? Eine Körperbewegung wie andere, insbesondere eine Affektbewegung. Den mimischen, sichtbare Gesten der Körpers entspricht als hörbare Ausdrucksbewegung die Stimme. Die Psychologie bezeichnet sie deshalb als „Lautgebäude“.

Die Körperbewegung eines langen, schlanken Menschen wird bei einer kleinen, gedrunghenen Gestalt lächerlich und häßlich wirken, umgekehrt genau ebenso. Und warum? Weil sie jetzt nicht mehr die einzig zweckentsprechende und naturgemäße, sondern unverhältnismäßig zu groß oder zu klein ist. Die Schönheit einer Körperbewegung ist aber gleichbedeutend mit ihrer Zweckmäßigkeit und Einfachheit. Da jedem menschlichen Körper andere Bewegungsformen natürlich sind, so empfinden wir auch bei jedem andere Bewegungen als schön.

Das gleiche gilt für die Stimme. Derjenige Ton ist der schönste, der auf die einfachste und freieste Art hervorgebracht wird. Nun ist aber „einfach“ und „frei“, wie oben gezeigt wurde, bei jeder Persönlichkeit etwas anderes. Infolgedessen läßt sich weder ein absoluter Schönheitsbegriff noch eine absolute Zweckmäßigkeit des Mechanismus feststellen, sondern beide hängen sehr von der jeweils verschiedenen Anlage des Sängers ab. Man muß sich das klarmachen, um zu erkennen, daß an einem gewissen Punkte die individuelle Veranlagung des Schülers der Allgemeingültigkeit stimmbildnerischer Regeln Grenzen setzt.

Der Begriff der „Freiheit“ übrigens bezieht sich auf das Verhalten der beteiligten Muskeln; er ist aber nicht in jedem Falle mit „locker“ im Gegensatz zu „gespannt“ zu identifizieren. Denn so wenig wie die allgemeine krampfige Versteifung soll auch eine allgemeine Schlawheit der Muskeln angestrebt werden. Gerade die unabhängige Anspannung dieses und Abspannung jenes Muskels ist das schwer zu erreichende Ziel. Also ist hier „Freiheit“ eher gleichbedeutend mit „Disziplin“. Man kann zwar dem Nutzeffekt günstigste Bedingungen schaffen, aber „von nichts kommt nichts“, also verlangen starke Töne auch

entsprechende Kraft. Thausing hat richtig gesehen, daß Magere mit Knickhals und schmalem Schädel benachteiligt sind gegen den Athletentyp des „geborenen“ Stimmriesen. Andererseits verlangt man von Spieltenor und Soubrette und beim Liedgesang keine großen, sondern „tragende“ Stimmen. Stimme und Körperbau kommen ursächlich überein.

An dieser Stelle möchten wir einen wichtigen pädagogischen Rat geben: der Lehrer hüte sich, beim Schüler von vornherein ein bestimmtes, ihm als Ideal vorschwebendes Klangresultat zu verlangen, sondern strebe vielmehr danach, ihm erst einen möglichst idealen Mechanismus beizubringen, wobei er dessen gegebene Möglichkeiten genau erkunden und abmessen muß. Ist diese beste Handhabung des Gesangsapparats erreicht, so wird der Schüler den ihm natürlichsten Ton erzeugen; erst danach haben gewisse, abtönende Klangkorrekturen mit Vorsicht einzusetzen.

Der Lehrer ziehe deshalb dem allzu häufigen Vorsingen eine lebendige Beschreibung der technischen Funktionen vor. Denn sonst sucht der Schüler den Klangcharakter des Lehrers um jeden Preis nachzuahmen und macht bei seinem sicher etwas anders gearteten Apparat die unnatürlichsten Muskelbewegungen, um dies vermeintliche Ideal zu erreichen. Der Lehrer arbeite viel mehr mit dem „abschreckenden Beispiel“, indem er die Fehler des Schülers übertreibend vorführt, um ihn so zu eigenem Nachdenken zu bringen.

B. Psychologische Grundlagen

Das Stimmorgan ist Musikinstrument und Sprachwerkzeug zugleich, also muß man es in beiden Beziehungen völlig beherrschen lernen. Außerdem aber soll unser Apparat auch noch alle möglichen Stimmungen und Affekte wiedergeben. Der Sänger muß also jene technischen Mittel der Stimmerzeugung studieren, welche den Seelenzustand widerzuspiegeln geeignet sind. Die unausgebildete Stimme schon ist ein starkes und empfindliches Ausdrucksmittel, da sich jeder Affekt sofort im Klangcharakter der Stimme äußert. Wie sehr kann der Sänger diese Erscheinung steigern, wenn er es versteht, die bloße

Nervenregung zum Ausdrucksmittel letzter und feinsten Kunst zu erheben!

Um zur künstlerischen Wiedergabe fähig zu sein, muß der Sänger eine solche Reaktionsfähigkeit besitzen, daß er all jene Erregungen noch einmal mitzumachen vermag, aus denen das Kunstwerk selbst einst entstanden ist. Er muß sich also auch in jene Gefühle umdenken können, die aus der eignen Natur allein vielleicht nie bei ihm eintreten würden. Mimesis, Verstellung, ist eben im höchsten Sinn die Wurzel jedes künstlerischen Nachschaffens. (Außerdem bedarf er natürlich noch der Gabe, diese Gefühle zum Ausdruck zu bringen, aber hier haben zum großen, ja wichtigsten Teil Fleiß und Streben einzutreten, denen jener ersten, reinen Talentforderung gegenüber erst eine Bedeutung zweiten Grades zukommt.)

Die Muskeln besitzen ein merkwürdig gutes Gedächtnis für das, was ihnen aus alter Gewohnheit „bequem“ ist, und daraus erklärt sich, wie schwer bei den Muskelbewegungen schlechte Angewöhnungen auszuschalten sind, zumal beim Singen, wo es zum größten Teil auf Muskeln ankommt, die man nicht sehen kann. Darum hüte sich auch ein Schüler, der beim neuen Lehrer umlernt, früher studierte Stücke zu singen — ihnen haften noch lange alle alten Fehler an und werfen ihn zurück.

Infolgedessen wird es meist ein aussichtsloses Unternehmen sein, wenn man beim Anfänger hier und dort nur flickenweise Fehler zu verbessern sucht. Man wird vielmehr im allgemeinen, trotz des scheinbaren Rückschritts, schneller zum Ziel kommen, wenn man rein nichts voraussetzt und die Stimmbildung aus den elementarsten Vorgängen allmählich aufbaut. Es gilt, alle gewohnheitsmäßigen, falschen Muskelbewegungen auszuschalten, oder anders ausgedrückt: der Schüler muß einsehen lernen, daß das, was ihm jetzt natürlich erscheint, darum noch nicht immer und von vornherein das ihm Natürliche gewesen zu sein braucht. Um das zu erreichen, muß der Lehrer die hergebrachten Begriffskomplexe in ihre Teile zerlegen, z.B. das Erzeugen des Vokals a als Summe verschiedener Teilvorgänge darstellen, die bei der Vorstellung des a sofort, und zwar ohne, ja selbst gegen unsern Willen eintreten. Wir haben also hauptsächlich an den Mechanismus zu denken, und werden

deshalb zunächst nicht vom Klangbild ausgehen, sondern diesem nur eine Rolle als Prüfstein für den richtigen Verlauf der Muskelbewegungen zugestehen.

Das von den gewohnheitsmäßig erzeugten Lauten Gesagte gilt in ebenso hohem Maße von den zwangsweise ausgeführten Mitbewegungen anderer Körperteile. Der Sänger ahnt oft gar nicht, wieviel häßliche, krampfhaft verzerrungen er mit dem Munde vornimmt. Krausziehen der Stirn und Augenbrauen, Ballen der Fäuste, krampfhaftes Wegstrecken des Notenbuchs oder Schlenkern der Arme, auf den Zehenspitzen stehen, den Kopf nach hinten werfen, eine Hand ans Ohr drücken, sich dauernd räuspern oder mit der Hand durch die Haare fahren, zu häufige Schluckbewegungen und Augenzwinkern — all das sind Unarten, vor denen sich der Sänger während des Vortrags zu hüten hat. Man wird sie nicht nur zu beseitigen suchen, weil sie häßlich und lächerlich wirken, sondern auch weil sie eine allgemeine Unfreiheit des Leibes bekunden. Überdies zehrt solche Energie am falschen Ort Kräfte auf, die der Sänger an der richtigen Stelle mit Gewinn verwerten könnte.

Systeme der rhythmischen Erziehung wie das von E. Jaques-Dalcroze oder Hinr. Medau und Rud. Bode sind geeignet, die erstrebte gegenseitige Unabhängigkeit der Muskeln zu erhöhen und den Schüler in den beglückenden und beschwingenden Vollbesitz seines Körpers zu setzen.

C. Anatomische, physiologische, akustische und phonetische Grundlagen

Der Stimmapparat besteht aus drei Teilen:

1. dem Atmungsorgan, das als Blasebalg wirkt;
2. dem Kehlkopf mit den Stimmbändern als dem eigentlichen Tonerzeuger;
3. dem aus Rachen-, Mund- und Nasenhöhle bestehenden Ansatzrohr oder Sprachwerkzeug.

1. Das Atmungsorgan

Abgesehen von den Poren der Haut, welche dem Körper einen beträchtlichen Teil der ihm notwendigen Luft zuführen, ist das eigentliche Atmungsorgan die Lunge, die aus zwei

kegelförmigen, nach oben spitz zulaufenden Teilen, den beiden Lungenflügeln, besteht. Sie ist ein schwammartiges Gebilde und setzt sich aus zahllosen Bläschen zusammen, die sich mit Luft füllen. (Verhindert ein Krampf die Entleerung, so spricht man von Asthma). Feine Röhren führen aus ihnen heraus und sammeln sich in größeren Röhren, den Bronchien, die sich in jedem der beiden Flügel zu einem großen Ast vereinigen. Beide Bronchialäste laufen in der Mitte der Brust zur Luft- röhre zusammen, deren oberen Abschluß der Kehlkopf bildet. Die Lunge selbst hat keine Muskeln, ist daher zu Eigenbewegungen nicht fähig. Ihr Volumen wird nur durch die Größenveränderung des Brusthohlraumes bestimmt, an den sie luftdicht angefügt ist, so daß sie dem Antrieb der sie bewegenden Organe folgen muß, nämlich dem der Rippenmuskeln und des Zwerchfells. Der Eindruck der Saugbewegung beim Atmen beruht demnach auf einer subjektiven Täuschung, denn in Wahrheit verhält sich die Lunge nicht tätig, sondern leidend.

Die Rippenbewegung verläuft in der Weise, daß die oberen Rippen das Brustbein nach vorn heben, die unteren Rippen den Brustkorb (Thorax) besonders in der Flankengegend erweitern.

Wichtiger sind die Bewegungen des Zwerchfells. Das Zwerchfell (Diaphragma) ist ein entspannt kuppelförmig nach oben gewölbter Muskel, der Brust- und Bauchhöhle völlig voneinander trennt. Lunge und Herz ruhen auf ihm, Magen, Gedärm, Milz, Leber und Nieren unter ihm.

Bei der Kontraktion des Zwerchfells (Zusammenziehung zum Zweck des Luftholens) flacht sich die Kuppe teilweise ab, so daß der Brustraum nach unten erweitert wird und auch die Lunge, die dieser Bewegung folgen muß, eine Erweiterung nach unten erfährt. Falls es nicht ein Verschlüß der Stimm- lippen, der Mund- oder Nasenhöhle verhindert, dringt die Luft durch ihr eigenes Gewicht nach. Natürlich wird die Abwärtsbewegung des Zwerchfells sich auf den weichen Inhalt der Bauchhöhle übertragen, was sich beim Einatmen durch Vorwölben, beim Ausatmen durch Einziehen der Bauchdecke äußert. Wir haben im Zwerchfell selbst kaum Muskelgefühl, können uns also seiner Bewegungen besser bewußt werden, wenn